



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Antropoloji Anabilim Dalı

**ŞİDDETİ GÖRÜNÜR VE MEŞRU KILAN GÖRSEL KÜLTÜRÜN
ANTROPOLOJİSİ (ARKA SOKAKLAR DİZİSİ ÖRNEĞİ)**

Hülya Doğan

Doktora Tezi

Ankara, 2012

ŒİDDETİ GÖRÜNÜR VE MEŒRU KILAN GÖRSEL KÜLTÜRÜN
ANTROPOLOJİSİ (ARKA SOKAKLAR DİZİSİ ÖRNEĞİ)

Hülya Doğan

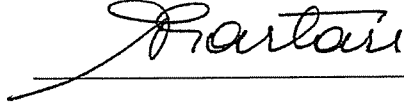
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Antropoloji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

Hülya Doğan tarafından hazırlanan "Şiddeti Görünür ve Meşru Kılan Görsel Kültürün Antropolojisi (Arka Sokaklar Dizisi Örneği)" başlıklı bu çalışma, 26.11.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.



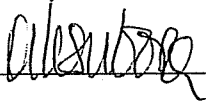
Prof. Dr. Asker Kartarı (Başkan)



Prof. Dr. Suavi Aydın (Danışman)



Prof. Dr. N. Serpil Altuntek



Doç. Dr. Aksu Bora



Yrd. Doç. Dr. Gülsüm Depeli

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf Çelik

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ...2... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26/11/2012

Hülya Doğan

TEŞEKKÜR

Öncelikle, tezimin öneri aşamasından itibaren her konuda desteğini hissettiğim, duruşu ve duyarlılığına hayran olduğum kadın Sibel Özbudun'a minnetlerimi sunarım. Hocalarım Suavi Aydın, Serpil Altuntek, Asker Kartarı, Aksu Bora ve özellikle Gülsüm Depeli'ye eleştiri ve katkılarından ötürü teşekkürü borç biliyorum. Erler Film çalışanlarına, *Arka Sokaklar* dizi ekibine ilgilerinden ötürü minnettarım. Maddi ve manevi desteğiyle yanımda olan sevgili Erol Elibüyük'e de teşekkür ederim.

Her zamanki gibi destekleriyle arkamda olan aileme sonsuz teşekkürler...

Maddi olarak doktora sürecimi destekleyen TUBİTAK BİDEB'e de teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

DOĞAN, Hülya, *Şiddeti Görünür ve Meşru Kılan Görsel Kültürün Antropolojisi (Arka Sokaklar Dizisi Örneği)*, Doktora Tezi, Ankara, 2012.

Tez, hemen her gün haberlerde çeşitli örneklerinin görülmesine rağmen polis şiddetine karşı Türkiye’de görünür bir muhalefet geliştirilmemesini sorun edinmekte, bu şiddet biçiminin görünür kılındığı görsel kültürün aynı zamanda onu meşrulaştırdığını iddia etmektedir. Öncelikle sorunun aktörleri olan kurumsal somutların yoğun bir betimlemesi yapılmış; görselin anlam inşasına katılan dinamikler incelenmeye çalışılmış ve bu amaçla görselin takibine girilmiştir. Bu yolla bütünlüklü bir görsel kültür kavrayışı da geliştirilmeye çalışılmıştır. Tam da polis şiddetini en görünür hale getiren ve izlenme oranı en yüksek dizilerden *Arka Sokaklar*, sorunla ilgili olarak merkeze konularak, çalışmanın başlıkları buradaki şiddet ilişkileri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Görselin incelenmesi için metinlerarasılığa ve görsel hafızanın güncellenme süreçlerine bakma fırsatı veren ikonoloji tekniği kullanılmış, öte yandan hem dizinin üretim aşamasında çalışanlarla (yapımcı, senarist, oyuncular) hem de belirlenen örneklem dahilinde dizinin izleyicileriyle görüşülmüştür. Bu süreçte, bütünlüklü bir “izleme” anlayışının bu aşamalara bakmadan gelişmeyeceği de çalışmanın iddiaları arasına girmiştir. Sonuçta medya üretiminin muhafazakâr ve klişelere dayanan söyleminin, sadece televizyon dolayımıyla izleyerek polis şiddeti ve bu şiddetin ötekilikleri hakkında fikir sahibi olanlar arasında bir teksesliliğe neden olduğu görülürken, alternatif ve eleştirel izleme biçimleri geliştirenlerin bu şiddet biçimi ve şiddetin “doğal” muhatabı haline gelenlerle kamusal alan deneyimlerinde karşılaşmaları olduğu açığa çıkmıştır. Görsel kültür ise üretimin dinamikleri içinde farklılıkları “öteki”leştirmekte, kamusal alandaki temasları zorlaştıran ve kuruluşundan bu yana bu farklılıkların denetimi ile uğraşan emniyet teşkilatının şiddet kullanımına onay vermeyi sağlayacak mekanizmaları harekete geçirmektedir.

Anahtar Sözcükler: Görsel Kültür, Medya ve İzleyici Etnografisi, Şiddet.

ABSTRACT

DOĞAN, Hülya, *Anthropology of the Visual Culture that Visualizes and Legitimizes the Violence (The Case of Arka Sokaklar -TV Serial-)*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2012

This thesis problematizes why there are only a few protests against the violence of police in Turkey although it's visible on tv news nearly every day. It claims that the visual culture which makes this violence visible also legitimates it. For proving it, first of all, a thick description of the foundations of the problem was made; then the dynamics which effects the construction of the visual meaning were lightened by following the visual. It is (following the thing) also suggested as a way to grasp visual culture.

A rating rekord-holder serial about criminals called *Arka Sokaklar (Back Streets)* was settled in the middle of the work and headlines of the analyse were determined according to the visuals of police violence and the enduring martyres of it here. Iconology, as a tecnic which provides an opportunity to research the visual intertextually was used for the analyse of the visuals. Iconology also ensures the way to understand updating process of visual memory.

In connection with the symbolic analyse, the field research included two sides: production and consumption. After interviewing with the scenarist, production manager, actors, actrists, tecnic team and the viewers of the serial in the scope of sample; it was cleared that this is the way to grasp how visual culture works and how viewing is constructed.

In consequence of the work, the informants who are informed about the violence of police only by Tv, reproduct the same categories of "otherness" with the conservative discourse of Tv. Alternative viewings occur when people have public contacts with these diversities. But visual culture makes it harder by bolding the borders.

Key Words: Visual Culture, Ethnography of Media and Audience, Violence.

İÇİNDEKİLER

Kabul ve Onay.....	i
Bildirim	ii
Teşekkür	iii
Özet	iv
Abstract	v
İçindekiler	vi
Tablo Dizini	ix

1. POLİS ŞİDDETİNİ MEŞRULAŞTIRAN GÖRSEL KÜLTÜRÜ BETİMLEMEK

1.1. Polis Şiddetini İzlemek	1
1.2.Kavramsal Çerçeve: Görsel Sistemin Şiddet Temsilinin Uyandırdığı Bellek	7
1.2.1. Görsel Sistem	7
1.2.2. Şiddet	7
1.2.3. İdeoloji	11
1.2.4. Bellek	14
1.2.5. Temsil ve Sembol.....	16
1.3. Kuramsal Çerçeveler: Televizyonun Antropolojisi	18
1.3.1. Resimsel Dönemeç	18
1.3.2. Medya Antropolojisi	22
1.3.3. Görsel Antropoloji	25
1.3.4. Görsel Kültür ve İmajbilim	29
1.4. Görsel Kültürün İzleyicisi ve İzlemenin Özellikleri	34
1.5. Kurumsal Somutların “Yoğun Betimlemesi,,	45
1.5.1. Devlet, Polis ve Polisin Takdir Yetkisi Kapsamındaki Şiddet	42
1.5.2. Medya Dolayımı ve Medyayı Teorileştirmek	55
1.5.2.1. Televizyonun Dili	60
1.5.2.2. Tür Olarak Polisiye	62

2. YÖNTEM: GÖRSEL KÜLTÜR NASIL ÇALIŞILIR

2.1. Araştırma Soruları	65
2.2. Görsel Kültürün Analizi: Disiplinlerarasılık ve Çok-Alanlı, Çok-Odaklı Gezici Etnografya	66
2.2.1. Görseli Çalışmak: Çok-alanlı ve Çok-yöntemli Analiz	70
2.2.1.1. Görsel Sistemin (Üretimin) Analizi	70
2.2.1.2. Görselin Analizi	77
2.2.1.2.1. İkonografi	78
2.2.1.2.2. Dilsel Mesajın Analizi	86
2.2.1.3. İzleyici Analizi	87
2.2.1.3.1. Anlatı Analizi	91
2.3. Araştırma Evreni/Örneklem Seçimi	92
2.4. Metodolojiye Yansıyan Kuramsal Gerilim	96

3. MEDYA ETNOGRAFİSİNDE (YETKİ) ALAN(I)

3.1. Medya Çalışmalarında Öz-Düşünümsellik	99
3.2. Örneklerle Karşılaşmalar ve Alan İzlenimleri	103
3.2.1. İzleyicilere Ulaşma ve Görüşmeler	103
3.2.2. <i>Arka Sokaklar</i> 'ın Arka Sokakları	108
3.3. İzleyicinin Televizyonla ve Üretimin İzleyiciyle İlişkisi: İzleme ve Görsel Üretim Kültürü	111
3.3.1. İzleyici Kimdir: Örneklemin Çeşitliliği	111
3.3.1.1. İzleyicilerin “İzleme Kültürü” Kavrayışları	115
3.3.1.2. İzleyicileri <i>Arka Sokaklar</i> 'ı Neden ve Nasıl İzler.....	118
3.3.1.3. İzleyicilerin Diğer İzleyicilere Yönelik Değerlendirmeleri.	122
3.3.1.4. <i>Arka Sokaklar</i> Ekibinin İzleyiciler(i) Üzerine Düşünceleri	124
3.3.1.5. Ulaşım Alanı: Hangi İzleyici?	128
3.3.2. Üretim	130
3.3.2.1. Üretim Koşullarına Dair Üreticilerin Fikirleri	130
3.3.2.2. Üretimi Gerçekleştirilen Temsile Dair Kavrayışları.....	135

3.3.2.3. İzleyicilerin Üretime Dair Tahayyülleri	136
3.3.2.4. Üretim Kültürü	137

4. GÖRSELİN TAKİBİ

4.1. Cinsel Farklılıklara Yönelik Şiddet	141
4.2. Kadına Yönelik Şiddet	151
4.2.1. Su Testisi Su Yolunda Hikâyesi	151
4.2.2. Sokağa Çıkan Kadın	158
4.2.3. Polis vs Kadın Polis	170
4.3. Farklılıkları Barındıran Mekânlara Yönelik Şiddet	174
4.4. Etnik Farklılıklara Yönelik Şiddet	179
4.5. Mesut Komiser'in "Şiddet"i	195
4.6. Polislik Pratiğinin Gereği Olarak Cezalandırılmayan Şiddetin Gizledikleri.....	206
4.7. Polis Şiddetini Denetleyecek Etik Çerçevelere Yönelik Saldırı.....	214
4.8. Şiddeti Görünür Kılan Medyanın Güvenilirlik Sorunu.....	220
4.9. Üniforma ve Silah	225
4.10. "İnsan Doğası" Olarak Normalleştirilen Şiddet.....	241
4.11. Suçun Niteliğine Göre Değişen Şiddet.....	247
4.12. Sınıfın Görünürlüğü ya da Görünmez Kılınışı.....	250
4.13. Özgürlüğün İdeolojik Tanımı.....	254

5. DEĞERLENDİRME: GÖRSEL KÜLTÜRÜN POLİS ŞİDDETİ BAĞLAMINDA İŞLEYİŞİ

5.1. Görseli ve İzlemeyi Anlaşılır Kılan Tercihler	258
5.2. Görülenler	259
5.3. Alternatif İzleme ve Direniş.....	261
KAYNAKÇA	265
EK (izleyici soruları)	280

TABLO DİZİNİ

Tablo 1. Görselin İkonografik Çözümlemesi.....	81-82
Tablo 2. Dizi Setindeki Görüşme Listesi.....	110-111
Tablo 3. Katılımcı İzleyiciler.....	112

BÖLÜM 1.

POLİS ŞİDDETİNİ MEŞRULAŞTIRAN GÖRSEL KÜLTÜRÜ BETİMLEMEK

1.1. POLİS ŞİDDETİNİ İZLEMEK

Bu çalışma, polis şiddetini doğallaştırdığı iddia edilen görsel kültürü, medya dolayısıyla aktarılan görselin üretiminden tüketimine giden serüveninin takibiyle aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Devlet eliyle uygulanan şiddetle karşılaşmamız daha çok medya dolayısıyla gerçekleşmektedir. Polisler tarafından karakolda uygulanan şiddeti polisiye bir dizi aracılığıyla, kamusal alandaki gösterilere müdahaleleri -orada değilsek- haberlerde görebiliriz. Hatta orada olsak bile, polisler tarafından çevrilmiş bir gruba yapılan müdahalenin keşmekeş görüntüsünü akşam haberlerindeki sunumuyla anlamlı hale getiriyor olabiliriz. Yine haber merkezlerine gönderilen güvenlik kamerası, cep telefonu görüntüleri de, bu şiddetin varlığını “kanıtlayan” ve izleyenleri bundan haberdar eden kaynakları oluşturmaktadır.

Görseller hem izleyenin gözünde hem de yasalar çerçevesinde kanıt değeri taşıyan formlardır. Ancak polis şiddetinden söz edildiğinde, yani hakkında işlem yapılacak kişi önce amirinin soruşturulmasına onay vermesi gereken bir polis memuru olduğunda, tek başına görselin varlığı yeterli olmamaktadır. Öyle ki, bu şiddetin mağdurları yaşadıklarını kanıtlamak için yetkili mercilerden önce gazetecilere olayın görüntülerini ulaştırmakla, medyayı izleyebilecek hukuksal süreçte kendi lehlerinde kullanmak istemektedirler. Polise mukavemet suçundan tutuklu bulunan oğlunun aslında polis tarafından dövüldüğüne dair güvenlik kamerası görüntülerini gazetecilere dağıtan Antalyalı Melek Şenses¹ örneğinde olduğu gibi. Ya da bir polis memuru, Manisa’da kendi elleriyle eroin koyduğu barın işletmecisini, uyuşturucu

¹ Milliyet, 1 Temmuz 2009

bulundurmaktan tutuklamış ve olayı kanıtlayan görüntüler emniyet amirliğine ulaştırılmıştır. Ancak polis memuru hakkında, olayın bir televizyon kanalının haber bülteninde yer almasından sonra (olaydan bir yıl sonra) işlem yapılmıştır². Polis şiddeti konusunda medyanın çok merkezi bir rolü olmasının gerisinde bu tarz örnekler de yer almaktadır. Görselin kanıt özelliğinin pratikte tek başına yeterli olmaması, bu kayıtların medya dolayısıyla yeniden görünür hale gelmesi gereği de, televizyonu polis şiddeti konusundaki bir çalışma için merkezi bir konuma yerleştirmektedir.

Ancak pek çok örnekte olumsuzlanarak gündeme geldiği halde ülkemizde devlet kurumları tarafından uygulanan şiddete gösterilen tepkiler çok cılız kalmakta, polisin yetkisini artıran yeni yasal düzenlemelere karşı bir muhalefet ortaya çıkmamakta ve polis şiddeti adeta kanıksanmış gibi görünmektedir. Karşılaştırma yapmak daha akademik düzeyde çalışmalar gerektirse de örneğin Yunanistan'da, bir polisin -sonradan yapılan resmi açıklamaya göre "yanlışlıkla"- bir genci vurmasına³ yönelik tepkiler sosyal patlamaya dönüşürken ülkemizde aynı tarihlerde sol görüşlü bir gazeteyi dağıtan Engin Çeber'in işkencede öldürülmesi⁴, 1 Mayıs 2008'de polislerin açıkça "orantısız güç" kullandığının tespit edilmesi, Hakkari'de bir çocuğun kafasına polis tarafından dipçikle vurulması⁵, Van'da polislerle halkın 'dostluk' maçında Kürtçe pas istediği için bir lise öğrencisinin polisler tarafından dövülmesi⁶ gibi olayların sıradan haberlere dönüşmesi; mağdur yakınları, varsa avukatları ya da birkaç sivil toplum örgütünün pek duyulmayan sesi dışında yaşananlara kimsenin tepki göstermemesi, polis şiddetinin olağan, normal, sıradan ve meşru olarak algılanması dikkate değerdir. Ağustos 2008'de polis kıyafeti giymiş üç kişinin İstanbul Avcılar'da bir müzikhole girerek ortalığı dağıtması ve bir kadını

² Milliyet, 2 Haziran 2009

³ 7 Aralık 2008'de gerçekleşen olay üzerine büyüyen tepkiler dönemin mediasından takip edilebilir. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=912284&Date=11.12.2008&CategoryID=100>, alındığı tarih 15 Nisan 2009

⁴ <http://www.ensonhaber.com/gundem/198616/engin-ceberi-dove-dove-oldurduler-.html>, alındığı tarih: 15 Nisan 2009. 16 Mayıs 2011 tarihli duruşmada ise sanıklar beraat etmiştir.

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1049476&Date=16.05.2011&CategoryID=77>, alındığı tarih 16/05/2011.

⁵ <http://bianet.org/bianet/bianet/114042-hakkaride-polisten-cocuga-dipcik>, alındığı tarih: 16 Nisan 2009

⁶ <http://www.nethaber.com/Toplum/97878/Vanda-polislerle-ogrenciler-arasinda-yapilan-dostluk-macinda>, alındığı tarih: 1 Mayıs 2009.

saçlarından sürükleyerek götürmesi ve bu durumun çevrede bulunan kişiler tarafından sadece izlenmesi⁷, sözü edilen olağanlaşma probleminin en açık örneklerinden biridir. Olay basına yansdıktan sonra Emniyet yetkilileri vatandaşların polise kimlik sorma hakkı olduğundan söz ederek tepkisiz kalan kişileri suçlasa da, bu olay, polis şiddetinin aslında ne kadar kanıksandığının, doğal karşılandığının örneğidir. Öte yandan Polis Vazife ve Salahiyeti Yasası'nda Haziran 2007'de yürürlüğe giren değişikliklerle birlikte polis görevlilerine, gerekli gördüğü kişileri durdurup kimlik sorma, görevini yaparken karşılaştığı direniş karşısında zor kullanma ve bunun için “makul” bir doz belirleme yetkisinin verilmesinin ardından İnsan Hakları Derneği'nin, sadece Beyoğlu İlçesi'nde iki ayda 60'tan fazla kişinin polis şiddeti şikâyetiyle kendilerine başvuru yaptığını açıklaması dikkat çekicidir.⁸ Dozu ve mağdur sayısı artan bu şiddet biçimine ve bu artışı sağlayan düzenlemelere tepki göstermemek, polis şiddetiyle dolu televizyon görsellerinin izleyicisi olmaya da tepki göstermemektir. Bu bağlamda “izleyici olmak” bu çalışmanın problemlili ve gizi çözülmesi gereken kavramlarından biri haline gelmektedir.

Polis şiddetini görünür kılan medya temsillerinin ve bu temsillerle kurulan iletişimin (bir eylem olarak izlemenin kendisinin), aynı zamanda şiddetin meşrulaştırılmasında da rolü olduğu düşünülmektedir. Polis şiddetinin kanıksanmasında görsellerin bu rolünü problem edinen çalışmada, şiddetin temsilinin yanı sıra, şiddeti uygulayanın bir devlet kurumu -Foucault'nun tabiriyle (2006: 314) “siyasal iktidarın sonsuz küçüğü” - olması nedeniyle devlet, düzen, adalet, suç ve devlet şiddetinin mağduru olanların temsilleri de değerlendirilerek polis şiddetinin meşrulaştırılışı daha genel bir bağlama yerleştirilmelidir. Şiddeti izleyenlerin görsellerde gördükleri, belli ki sadece bir vatandaş tartaklayan polis değil, iletişime geçildiğinde daha geniş bir toplumsal belleği harekete geçiren simgelerdir. Daha çok medya dolayımıyla görünür olan bu şiddet biçiminin kanıksanması sürecini anlamak; görselin üretim, sembolik anlatım ve izleme pratiklerini çözümleyerek iktidar ilişkileri bağlamında görsellerin yerini görebileceğimiz daha büyük bir çerçeve çizebilmek için de gereklidir.

⁷ <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/12/02/haber,01F111C2121A4BA48A552A9DE503B9D5.html>

⁸ <http://bianet.org/bianet/insan-haklari/98493-ihd-beyoglund-polis-siddeti-artti>, alındığı tarih: 8 Mayıs 2009.

Medyaya yönelik genel bir gözlem yapan kişi, farklılıkları ve çeşitlilikleri ötekileştiren bir görselleştirme pratiğine dikkat çekecektir. Toplumumuzda etnik, politik, mezhepsel, cinsel farklılıkları olumsuzlayan görsel kaynaklar, bunlara yönelik polis şiddetinin meşru görülmesinde de mutlaka etkili olmalıdır. “Buradan geçmek yasak” diyerek bir travestiyi döven ya da Hrant Dink’in katiliyle fotoğraf çektiren polis memurlarına gösterilmeyen tepkinin gerisinde toplumsal/kültürel bir tahammülsüzlük yatmaktadır. Dahası, son yıllarda gerçekleştirilen anket çalışmaları, muhafazakâr ve “öteki”ne kapalı bir zihin haritasının giderek yayılmakta olduğunu işaret etmektedir. 2006 yılında yürütülen bir anket çalışmasının sonuçlarına göre halkın yaklaşık %24’ü farklı mezhepten, %28’i Kürt, %39’u Yahudi, %42’si Ermeni, %43’ü Rum komşu istememektedir. Araştırmanın vardığı sonuçlardan biri, Türkiye halkının çoğulcu demokratik normlara bağlılıktan ziyade “sekte” bir demokrasi anlayışı olduğu, “bizden” (Türk-Sünni-Müslüman) olanların hakları savunulurken “ötekilerin” (Kürt-Alevi-Gayrimüslim) haklarına duyarlılık gösterilmediği yönündedir (akt. Toprak, 2008: 171). 2008 yılında Binnaz Toprak sorumluluğunda Boğaziçi Üniversitesi’nde gerçekleştirilen *Türkiye’de Farklı Olmak* adlı projenin sonuçları da son derece çarpıcıdır. Buna göre Sünni-Türk çoğunluğun diğer tüm kesimlerin hak ve taleplerine duyarsız kaldığı; muhafazakâr bir partinin iktidarda olduğu dönemde Cuma namazına gidenlerin, türban takanların, ‘merhaba’ yerine ‘selamünaleyküm’ diyenlerin sayısının arttığı; Alevi ve Roman vatandaşlara yönelik ayrımcılığın doruğa ulaştığı; küçük kentlerde mahallenin büyük kentlerde belediyenin muhafazakâr bir baskı unsuru oluşturduğu gözlenmekte; ancak bu veriler, başka bir düşünce biçimi iktidara geldiğinde hızla değişebilecek izlenimini yaratmaktadır (Toprak, 2008: 74). Araştırmaya göre temelde sorun, vatandaş olarak hak aramak yerine -ki sözü edilen gelenek içerisinde bu tavrın geliştirilme olanağı tartışmalıdır- Türkiye’deki siyaset bilimi literatüründe sıkça sözü edilen “patronaj” ilişkileri kanalıyla iktidar odaklarına eklemlenmeyi tercih etmek zorunda kalmalarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir.

Polis şiddeti de bu iktidar ilişkileri içinde devletin kamusal ve hatta özel alandaki temsilciliğini yapmaktadır. Aynı çalışmada (Toprak, 2008) bir polis memurunun Adapazarı’nda balkonda şortla oturarak yemek yememeleri için üniversite

öğrencilerinin evine gelerek uyarıda bulunması; Sivaslı, Alevi ve solcu olduğu için Erzurum’da dayak yiyen çocuğun şikayetinin karakolda ciddiye alınmaması ve memurlar tarafından ‘rahat durması’ yönünde uyarılması; Atatürkçü Düşünce Derneği üyesi bir kadının, bir polis tarafından, trafikte öldürülüp kaza süsü vermekle tehdit edilmesi; Malatya’da kısa kollu bluz giymiş iki genç kıza yapılan saldırıyı polisin izlemesi; Eskişehir’de Ramazan ayında yemek yediği için saldırıya uğrayan gruba karakolda saldırganlardan daha kötü muamele yapılması, Konya’da içki ruhsatı bulunan bir lokantanın polis ablukasında tutulup sonra da belediye tarafından binasının yıktırılması gibi pek çok örnek, devlet şiddetinin ya da şiddet tehdidinin de, iktidarın eğilimleri doğrultusunda şekillendiğini gözler önüne sermektedir. Berksoy’un da (2009: 101) belirttiği gibi norm oluşturmayı sağlayan bu eylemler, her defasında içinde bulunulan sosyal düzenin kodlarını yeniden oluşturur, kişilerin tutumlarını şekillendirerek bir “makbul kimlik” kurgusu yaratır. Bu kimliğin dışında kalıp, oluşturulan değerlere bağlılık gösterilmediğinde ise, polis, takdir yetkisini kullanarak, kişiyi özgürlüğünden yoksun bırakabildiği gibi, onu hukuksal haklardan yoksun bir organizmaya dönüştürerek yaşamı üzerindeki son sözü de söyleyebilmektedir. “Yani polis, aslında modern devletin *egemenliğinin* sokaktaki tezahürüdür”.

Polisin birini tartakladığından daha fazlasını gösterdiğini söylediğimiz görseller de, bu zihniyet yapısının izlerini taşıyan ve onu yeniden üreten yoğun sembolik temsillerdir. Dolayısıyla şiddeti görmek/izlemek de yalnızca teknik bir süreç değil, niteliğinden ötürü aynı zamanda ideolojik bir süreçtir. Bu anlamda polis şiddeti örneklerine şahit olduğumuz polisiye türünde bir dizinin; hem görselin üretimi, hem oluşturulan materyalin ikonografik yapısı, hem de görmenin ve izlemenin çağrışımsal özellikleri çerçevesinde incelenmesi; bu şiddetin meşruluğunun kurgulanışının ipuçlarından fazlasını verecektir.

Ülkemizde yazılan tezlerden televizyonun şiddeti teşvik ettiğini iddia eden kimileri (Emanetoğlu 2006, Tanrıverdi 2006), özellikle çocukların saldırganlık eğilimlerini gözleyerek bu iddialarını sınayacak çalışmalar yapmışlar ya da bu konuyla ilgili olarak yetişkinlerin görüşlerine başvurmuşlardır. Ancak televizyonun fiziksel şiddet ve saldırganlığı teşvik etmesinden öte, hangi tür davranışların şiddet, hangilerinin

şiddet sayılmayacak normallikte olduğunu öğrendikleri kaynaklardan biri olarak televizyonu ve televizyonla iletişimi (izlemeyi) bir arada inceleyen bir çalışma yapılmamıştır. Polis şiddetinin tarif ve sınırları ile ilgili çalışmalarda emniyet teşkilatının kendi bünyesinde yapılmaktadır (örnek tez: Avcı, 2004). Yine televizyonda yer alan pek çok tür (haber, durum komedisi, mafya dizisi gibi) tez konusu olarak çalışılsa da pek ciddiye alınmayan bir tür olarak ‘polisiye’ üzerine yapılmış akademik medya çalışmalarına rastlanmamaktadır.

Yine devlet şiddetini ve polis teşkilatını farklı bağlamlarda ele alan önemli çalışmalar yapılmış; örneğin Ergut (2004) “*Modern Devlet ve Polis*” başlıklı kitabında pre-modern devletlerde güvenliğin sağlandığı ‘kollektif sorumluluk’ halinden Osmanlı İmparatorluğu zamanında teşkilatlandırılan kolluk kuvvetlerinin Cumhuriyet döneminin ilk zamanlarına kadar geçirdiği aşamaları, devletin diğer kurumları ve halkın bazı kesimleriyle ilişkisi içinde ele almıştır. ‘Kamu düzeni’ kavramı (ya da gerekçesi) etrafında polisliğin siyasallığını vurgulaması açısından bu çalışma için de önem taşıyan kaynaklardan birini oluşturan Ergut’un kitabı; polisin şiddet yetkisini yine siyasi güçler tarafından düzenlenen yasalar çerçevesinde ele almıştır. Ancak Ergut, şiddet merkezli karşılaşmaların vatandaşların gözüyle nasıl algılanıp devamlılığının sağlandığı ya da şiddetin meşrulaştırılışında görseller gibi temsili üretimlerin rolünü çalışmasının dışında bırakmıştır. Berksoy’un çalışmaları (2007, 2009) ise polisin devlet erkiyle olan yapısal ilişkisini polislerin kendileriyle yapılan görüşmeler ve polis dergilerine yönelik incelemelerle açığa çıkarması açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada ise, polis şiddetinin görseller dolayısıyla -polisiye dizi örneğinde- meşrulaştırılışında adım adım görselin üretimini, temsillerinin ve izlemenin özelliklerini takip etmek hedeflenmektedir.

1.2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: *GÖRSEL SİSTEMİN ŞİDDET TEMSİLİNİN UYANDIRDIĞI BELLEK*

1.2.1. Görsel Sistem

“Görsel sistem” ile görsel antropolog Banks ve Morphy’nin (1999: 21, 30) kastettiği şey, çalışmada da kullanılacağı şekliyle, dönüşlü biçimde görsel çevreyi yapılandırma, görünür anlamlarla iletişim kurma ve görünür nesnelere üretme ile sonlanan bir süreçtir. Film, fotoğraf, televizyon, bilgisayar, bahçeler, sanat yapıtları, ritüel nesnelere, dünyanın yapılandırılmasında, yorumlanmasında etkili olan görsel sistemlerin örneklerini oluştururlar. Cümleden maddi üretime kadar insan etkinliklerinin çoğunda görsel bir boyut bulunması nedeniyle kapasitenin hayatlarımızın hemen her görünümünü kapsayan bir görmeyi sağlayacak şekilde genişlediğini belirten yazarlar; bir bağlamdan başkasına, toplumlar arasında ve içinde imajların hareketini, çerçevedeki bilinçli ya da bilinçsiz birleşimlerini, zaman ve mekân içinde ve araçtan araca aktarımını, farklı amaçlar ve kavramlaştırmalarda kullanımını dikkate aldığını vurgularlar. Bu bağlamda bir televizyon dizisi, kitle iletişim teknolojisini kullanarak görsel bir formu milyonlarca insanla buluşturacak bir süreçte şekillendiren-manipüle eden bir görsel sistem olarak ele alınmaktadır. Bu süreç daha üretimin fikir aşamasından başlayıp, senaryo yazımına, stüdyoda ya da sokaklarda oluşturulan görsel formların üretimi ve televizyon gibi bir araçla aktarılacak hale getirilişini içermektedir.

1.2.2. Şiddet

Polis şiddetine yönelik kayıtsızlığı görsel kültür bağlamında inceleyen çalışmanın temel ve tartışmalı kavramlarından birini oluşturan “şiddet”, toplumsal pek çok problemin anlaşılmasında merkezi bir görüngü haline gelebilmektedir. Örneğin Fromm (1994: 17), insanların sonuçları bilinmesine rağmen, nükleer silahlanma ve soğuk savaş dönemindeki kayıtsızlığının nedeninin, makineleşmiş sanayi içinde yaşama karşı duyduğu umursamazlığın, cansız nesneye dönüştürülüşünün, ‘şiddet’ bağlamında çözülebileceğini düşünerek, şiddet eğilimini anlayıp açıklamanın, değişmeyi sağlayacak en önemli adım olduğunu belirtir.

Şiddet, Keane'in (2010: 59) tarifıyla "ideal-tipik", yani gerçeğin sadece belli yönlerini, kavramın akla getirdiği salt biçimiyle hiçbir yerde var olmayan yönlerini seçerek öne çıkaran bir kavramdır. Görsel kültür içinde polis şiddetinin doğallaştırılışını problem edinen bu çalışma açısından ise şiddet kavramının iki boyutu daha önem kazanmaktadır: Devlet şiddetinin "meşruiyet" çerçevesindeki tanım ve uygulamaları ile bu şiddetin algılanış biçimi.

Devlet şiddeti söz konusu olduğunda, devletin zor araçlarına sahip olması gereğinin dahi pek sorgulanmadığı görülür. Antropolog Radcliffe-Brown, siyasi otoritenin fiziksel zora (veya zor tehdidine) dayandığını belirtirken şiddet kelimesini bile kullanmaz (akt. Somersan, 1996: 42). Devlet şiddetinin meşrulaştırılışını Max Weber'in (1864-1920) toplum kuramında bulabiliriz. Weber (1995: 93-95) devlet dediğinde, kurallarının uygulanışında, yönetsel görevlileri yasal olarak fiziksel güç kullanma tekeline sahip olan kurumlaşmış nitelikteki siyasal bir girişimi anlatır. Tek yürütme aracı bu olmasa da, başka araçlar sonuçsuz kaldığında her yerde başvuru olan *ultima ratio* (son önlem) olarak şiddetten söz eder.⁹ Giddens (2008: 421), ulus devlete giden süreçte şiddet araçlarının kontrolünün (silahlı güç) devlet tekelinde toplandığını, zaten gelişmiş savaş endüstrisi koşullarında bu durumun aksinin pek mümkün olmadığını, ABD ve bazı Latin Amerika ülkelerinde görülen silahlı işçi kitlelerinin eylemlerinin de pek övülmeye değer sonuç vermediğini belirtir. Şiddetin meşru olup olamayacağını tartışan Öztürk (2007: 128) ise, haklı savaşı haksız savaştan, meşru şiddeti meşru olmayan şiddetten ayırt edebilecek standartlara sahip olmadığımızı belirtir: "Sonuçta kimse tek başına tümel akli temsil etmediğine göre tam bir uzlaşma durumunun yokluğunda bizim haklı dediğimiz kesim yalnızca bizim için haklı, haksız gördüklerimiz de yine yalnızca bizim açımızdan haksız olacaktır". Dolayısıyla çalışma için devlet tekelindeki şiddetin meşruiyeti bile tartışmalıdır. Kaldı ki devletin bu şiddetin kullanımı konusundaki tasarrufu,

⁹ Weber'in formel bürokrasi teorisinin fabrika disiplini tarihi ile tamamlanması gerektiğini iddia eden John O'Neill (2008), Weberciliğin, "devletin geç kapitalizmde, son tahlilde polis ya da ordunun kaba kuvvetini kullanmakla sınırlı olduğu izlenimi yarattığını söyler. Doğrudan zorlama, son çare olarak hâlâ muhafaza edilmektedir, ancak çok seyrek olarak kullanılmaktadır" (*elbette Türkiye'de değil*), diyen O'Neill (2008: 246-248), asıl meselenin (*örneğin*) "özgürce sözleşme yapan işçilerin, kendilerini işçi değerlendirme, cezalandırma ve ödüllendirme (*disiplin*) sistemine teslim etmelerini sağlayan iktidar ilişkileri ve ideoloji" olduğunu söyler.

özellikle vatandaş karşısında her zaman eşitsizliğe işaret etmektedir. Şiddet her zaman güç ilişkisinin bir tezahürünü ya da güç eşitsizliği içerisinde gerçekleşen bir iletişim biçimini oluşturmaktadır. İngilizce’de “violence” olarak kullanılan terim de kaynağını Latince *violentia*, yani *güç* (*vis*) ve *taşımak* (*latus*) kelimelerinin birleşiminden alır (Keane, 2010: 53). Şiddeti tekelinde bulunduran kurumlar aracılığıyla uygulandığında ise daha görünür olması beklenen bu güç ilişkisi, aksine çoğu zaman anonimleşir. Keane (2010: 56), şiddet kurumlarının şiddetin sorumluluğunu kamufle ettiklerini; fiziksel acı ve ıstırap verenlerin, eğitilerek çalıştıkları kurumsal sistemin mantığı ve buyrukları uyarınca davranma alışkanlığı ve becerileriyle donatıldığı için bu edimleri gerçekleştirir gördüklerini söyler. Oysa emniyet teşkilatları (*1.5.1. Devlet, Polis ve Polisin Takdir Yetkisi Kapsamındaki Şiddet* başlığında detaylı olarak anlatılacaktır), kuruluşundan bugüne belli sınıflarla ve toplumsal çeşitliliklerle girdiği eşitsiz ilişkiler konusunda bütün dünyada benzer özellikler göstermektedir. Devlet şiddeti bu grupları denetim altında tutma amacıyla, özellikle ülkemizdeki gibi orantısız biçimde uygulandığında, meşruiyet zeminini yitirmektedir. Şiddetin tipolojisini yapan Ünsal (1996: 35), insan hakları ihlalleri, baskı, tek yanlı propaganda, soykırım ve ırk ayrımı kapsamındaki örnekleri devlet terörü olarak niteler. Polis ve asker aracılığıyla uygulanan şiddetin gündelik hayatla bağlantılı kısmı, bu bağlamda, insan hakları ihlalleri başlığına yerleştirilebilir. Ancak şiddet kavramının çalışma için önemli olan ikinci ve daha antropolojik sorulardan oluşan boyutu, bu şiddetin algılanış biçimidir. Hemen her gün televizyonda polis şiddetine dair görüntüleri izleyenlerin tepki göstermemesi, yapılan bazı müdahalelerin şiddet olarak algılanmıyor oluşunu da düşündürmelidir. İnsan doğasına göndermeyle yapılan açıklamalar varlığını olağanlaştırsa da şiddet; toplumsal, ekonomik ve siyasi bağlamı içinde ele alınması gereken bir olgudur. “Kuşku yoktur ki saldırgan olabilmek insan doğasının bir yönüdür ama bizim nasıl ve ne zaman saldırgan olduğumuzu denetleyenler genlerimizden çok kültürümüzdür”, der Harris (1994: 62). Bir çocuğa, bir kadına, bir hayat kadınına, bir Kürt'e, bir solcuya, bir işçiye, bir öğrenciye, bir travestiye uygulanan şiddeti ve algılanışını, bu bağlamlardan oluşan kültürel zeminden ayrı düşünemeyiz. Şiddetin kültür ve bağlam bağımlı incelemeyi gerektiren özelliği; farklı coğrafyalarda farklı şekilde algılanması, “her toplumun kendine özgü şiddet sorunlarının olması”dır (Michaud, 1991: 16). İspanya'da yapılan boğa güreşleri o toplumda haysiyet ve şeref

kavramları çerçevesinde düşünülürken (Marvin, 1989: 156) başkaları tarafından kanlı bir şiddet gösterisi olarak yorumlanabilir. Emniyet yetkililerinin kime ya da hangi durumda gösterdiği muamelenin şiddet olarak algılandığı da farklılaşmaktadır. Ancak şiddetin kültürelliği, her şeyi kültüre bağlayan bir olumlamaya varmak anlamına gelmemeli; şiddet kapsamında görülecek davranışların fazlalığı, somut olarak bedene yapılan işkenceyi hafifletmemelidir. Bu anlamda Keane'nin uyarısı şiddeti kavramsallaştırmada çok önemlidir. Çünkü Keane (2010), şiddetin her şeyi içine alacak şekilde sündürülmesinin, kavramın içini boşalttığını, 'birini engelleyip ona zarar verecek, onurunu kıracak fiziksel güç kullanımı' anlamında geç Ortaçağ'daki ilk kullanımını korumanın önemli olduğunu savunur. Her zaman bir kasıt unsuru ve etkisini göstermesi zaman alsa da kurbanın bedenine temas eden bir somutluğu içeren şiddetin daha ciddiyetle ve daha az normatif süslemelerle tanımlanmaya ihtiyacı olduğunu söyleyen Keane (2010: 54-55), "kadifeler içinde de gelse; kurbanının isteği dışında, 'ötekiliği' tanınıp saygı duyulan bir özne olarak değil de, daha ziyade salt bedensel zarar vermeye veya yok edilmeye layık bir nesne gözüyle bakıldığı bir ilişki edim"i 'şiddet' olarak tanımlar. Bu tanım; polisin fiziksel ve psikolojik anlamda ilişki biçimini kapsayan bir olgu olarak şiddeti kavramsallaştırması açısından önem taşımaktadır. Hem temsillere, hem de üretici ve izleyicilerin şiddet kavrayışına bakarken bu tanım esas alınacaktır.

Devlet şiddetinden söz edildiğinde elbette Michael Foucault'nun iktidarla şiddet bağlantısını cezalandırma sistemlerinin tarihçesiyle birlikte gözler önüne serdiği çalışmaları akla gelmektedir. Polisliği, devletin gözetim sisteminin en küçük parçası olarak gören ve bir gösteri olarak uygulanan işkencenin gizli alanlara çekilme sürecini anlatan Foucault (2006: 316), polis teşkilatını adli bir kurumdan çok, disipline dayalı bir toplumla bütünleşebilir nitelikte görür. Disipline etme süreci, hiyerarşik bir gözetleme sisteminin askeri kamplar gibi şehircilikte, işçi kentlerinin, hastanelerin, tımarhanelerin, hapishanelerin, eğitim kurumlarının yapısında da kullanılan bir model haline gelmesiyle gerçekleştirilmektedir (Foucault, 2006: 257). Buna göre polislik, bu disiplin mekanizmalarının devletleştirilme aşamasını oluşturmaktadır. Ancak gözetime öznelere tarafından rıza gösterilişinin gerisinde sadece dizginsiz bir iktidar bulunmamakta, bu rıza çoğunlukla etrafımızı saran temsiller tarafından üretilen, devlet söz konusu olduğunda gözetimi ve hatta şiddeti

adeta olumlayan -Foucault'nun tabiriyle- “söylem”lerden¹⁰ kaynağını almaktadır. Anthony Giddens'in (2008) bu konuda Foucault'ya itirazı ise gözetim/disiplin tarzlarına çok da rıza gösterilmediği yönündedir. Giddens (2008: 246), hapishanelerde görülen türdeki ‘azami’ disiplin gücünü modern devlet içerisindeki idari gücün genel tabiatının açıklaması olarak kabul etmekle Foucault'nun hata yaptığını ve bu mekânların özel niteliklere sahip olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler. Bunun yanında zorunlu tecrit dışında disiplin gücünün empoze edilmesinin (işyerlerinde vs) buna bağlı olanların geliştirebileceği ve de geliştirdiği gayet gerçek ve önemli karşıt güçle azaltılabileceğini iddia eder. Giddens'in itirazı, farklı şekillerde görülebilecek olan “direniş” biçimlerini fark etmek açısından dikkate alınmalıdır. Ancak ülkemizde polis şiddetinin vardığı boyutları düşündüğümüzde, “gösterilmesi olası” bir direncin sessiz kalması, yine bu şiddet biçimi karşısında sessiz kalmayı salık veren söylemlerin özne konumlarını oluşturmadaki gücünden kaynaklanmakta; şiddet temsilleri bu rızanın araçları haline geldiği için önem kazanmaktadır.

1.2.3. İdeoloji

Görsel üretimin ve tüketiminin (izlemenin) ideolojik boyutuyla ilgili olarak “ideoloji” kavramını bu bölümde biraz açabiliriz. İdeolojik pratik bireylere, temsil sistemini yapılandıran ve onun tarafından yapılandırılan toplumsal özneler olarak yaklaşır. Gramsci'ye göre (akt. Fiske, 1996: 205) toplum sürekliliğini (sadece şiddetle değil) bir güç ve hegemonya karışımıyla sürdürür. Bunu yaparken bazı kurumlar ve gruplar gücü şiddet içeren biçimde kullanarak sosyal sınırların devamını sağlar (polis, ordu, ajanlar vb). Diğer yandan bazı kurumlar da (din, eğitim, medya vb) belirli tip bir sosyal düzenin ideolojik yönlendirilmesini kurumsallaştırarak bir rıza gösterme durumu yaratırlar. Birbiriyle ilişkili olan bu iki yönüyle egemen söylem varlığını sürdürür. Toplum üzerinde uygulanan iktidar ‘rıza’ya dayanıyor olsa bile ‘örtük’ şiddet içerir, toplum iktidarın her an şiddet

¹⁰ Ashında Foucault (akt. Üşür, 1997: 105), söylem kavramını, ideoloji yerine kullanmak üzere önerir. Çünkü ideoloji kuramsal gelenek içinde doğruluğun (truth) karşıtı olarak kullanılagelmiştir. Oysa sorun bilimsel ya da doğru bilginin nasıl oluştuğu ve ideolojik olanın da bunun yanılması olarak tanımlanacağı sorunu değil, söylem içinde doğruluk etkisinin tarihsel olarak nasıl üretildiğini görebilmektir. Yine ideolojinin verili özne konumlarına, öznenin söylem sayesinde ve söylem içinde üretildiğini söyleyerek itiraz eder.

kullanabilme yeteneği ve tehdidini hisseder, topluma bu her daim hissettirilir. Bu bağlamda, Çoban'ın (2008:124) belirttiği gibi toplumsal anlamda ikna olmak, razı olmak, gönüllü bir biçimde boyun eğmek iktidarın şiddet potansiyelinden de kaynaklanır. Kitle iletişim araçlarında yer alan görseller ise, günümüzde şiddeti görünür kılmakla birlikte, aynı zamanda şiddet potansiyelinin varlığından bizi haberdar eden, bu tehdidi hissettiren ve çoğu zaman bunu bir doğallaştırma sürecinde gerçekleştiren temel kaynaklar konumundadır. Bu yönüyle görseller, şiddet dolayımıyla sağlanan bir rıza gösterme geleneğinin günümüzdeki sembolik hatırlama figürleri olarak düşünüldüğünde Althusser'in "ideolojik özne"sinin kuruluşundaki rolleriyle ele alınabilir. Gramsci'den hegemonya kavramını alan Althusser (akt. Üşür, 1997: 45), aygıtlar içindeki (polis, ordu, mahkeme, hapishane vb baskı aygıtları örneğinin) ritüellere gömülmüş olarak yaşanan ve esas olarak çağırma/adlandırma mekanizması olarak çalışan bir oluşum sürecinden söz eder. Bu süreç ideolojik öznenin oluşum sürecidir. İdeoloji özneleri adlandırır ve çağırır; Türk, Müslüman, öğrenci, asker, kadın, genç, anne vb. Özneler bu ritüeller içindeki pratikler aracılığıyla, adlandırma, karşılama, ibadet etme, oy verme, vatani savunma gibi eylemler ile kendi özne konumlarının farkına varırlar. Yani ideolojinin işlevi, ideolojik aygıtlar içindeki özneleri, bu aygıtların pratikleri içindeki eylemleriyle belirleyerek tanımlamaktır. Bu çerçevede ideolojik özneler olarak izleyenini konumlandırmada görsellerin rolü tartışılabilir. İzleyici ve izleme odağı bu noktada zayıflamış görünse de, özellikle polis şiddetinin meşrulaştırmasında çalışan görselin analizinde, ideoloji kavramının katkısı azımsanmayacak boyutta olacaktır. Çünkü imajların anlamını çözmeye uğraşmak, onların toplumsal güç ve ideoloji dinamikleri içinde üretildiğini anlamak demektir. Bakma pratikleri de ideolojiyle bağlantılıdır. İçinde yaşadığımız imaj kültürü, farklılıkların ve genellikle çatışan ideolojilerin arenasıdır. Film ve televizyonlar romantik aşkın değeri, heteroseksüellik normları, milliyetçilik ya da geleneksel iyi ve kötü kavramlaştırmaları gibi pekiştirilmiş ideolojik yapılanmaların yer aldığı araçlardır. İdeolojik olanın en önemli özelliği ise, bir kültürün belirlenmiş bir yolda işlevini sürdürmek için ürettiği inanç ya da sistemin parçasından çok, doğal ya da veriliymiş gibi karşımıza çıkmasıdır (Sturken ve Cartwrigth, 2001: 21-22). Doğal kabul edileni açığa çıkarma durumunda 'eleştiri', ideolojik analizin doğasına yerleşir. Toplum bilimlerinin eleştirel olmayan bir ideoloji anlayışı geliştiremediğinden yakınan Geertz (2010: 224-227), güncel

entelektüel ideolojisinde, genele uyma yönündeki toplumsal baskıların öneminin abartıldığını ve bireyin özgürlüğünde kurumsal unsurların ya ihmal edildiğini ya da hor görüldüğünü belirtir. Ancak bu eleştiri de kurumsal olarak garantiye alınmış olduğu iddia edilen bireysel özgürlüklerin, toplumsal baskılardan daha önde olduğunu söyleyen ideolojik bir eğilimin (hatta egemen ideolojinin) izlerini taşımakta değil midir? Özellikle sembollerin üretiminin gerçekleşmesini sağlayacak sermayenin (televizyon söz konusu olduğunda) belli bir sınıfa bu sembolik üretimi gerçekleştirme fırsatı verdiği; siyasal ilişkilerin, yasal düzenlemelerin ve sansürün (hatta oto sansürün) bu üretimi çevrelediği biliniyorsa.

Görsel kültürün ideolojik boyutundan söz edildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri John Berger'dir. 1972'de yazdığı *Görme Biçimleri* kitabı, görsel kültür ve ideoloji konusunda çalışanlar için önemini hâlâ korumaktadır. Görme yetimizin dünyayı anlamlandırma konusunda etkilendiği kanaatlerin dünya hakkında doğrudan bir tanıklık sağlayan zenginlikteki imajları bulanıklaştırdığını söyleyen Berger (2002) bu bulanıklaştırmanın da kazara gerçekleşmediğinin altını çizerek; birilerinin, kanıtın kendisini tahrif etmek yerine, onu açıkça görmekten ve kendi hükümlerimizi çizmekten bizi alıkoymaya çalıştığını belirtir. Berger'in bakışıyla ilgili olarak Howells'in verdiği örnek (2006: 71), bu çalışmanın da neden ideoloji kavramıyla uğraştığını gösterir niteliktedir: "Eğer bize polisin adli bir şüpheliyi dövdüğünü gösteren, polisin avukatlarının inkâr edemeyeceği bir video gösteriliyorsa; tartışma şu ki, bu kez onu yanlış yorumluyoruz. Bu bizim görme biçimimiz, bu nedenle, gerçekten problematik". Günümüzde imajların çoğu zaman yazılarla birlikte yeniden canlandırıldığını söyleyen Berger (2002: 27-29), resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanısıra başka imgelerin gösterdiği bir şeye dönüştüğünü belirtir: "Bir imgenin anlamı, onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır". Bu anlamda travestilerin televizyon haberlerindeki görüntülerinin altında yer alan "yine ortalığı karıştırdılar" yazısının, gündelik hayatta travestileri görme biçimimizi belirlemediğini söyleyebilir miyiz?

Kitle iletişimlerinin ideolojik analizini yapabilmek için metodolojik açıdan da katkıları olan ve ideolojiyi nihayetinde "gücün hizmetindeki anlam" olarak tanımlayan John

B. Thompson (1990), ideolojik yorumun aslında derin hermeneutiğin özel bir formu olduğu, anlamların baskınlık ilişkilerini kurmaya ve sürdürmeye hizmet ettiği yolları (modern toplumda bunlar sınıf, toplumsal cinsiyet, etnisite, ulus-devlet gibi ayrımlarda temellenir) açığa çıkardığını söylerken, ideolojik analiz yapmanın riskini de anlatır. Ona göre ideolojik analiz risklidir çünkü sembolik formun anlamı verili, sabit, belirlenmiş değildir; yorum önermek olası bir anlamı projelendirmektir, onla çatışan başka anlamlar da türetilir (Thompson, 1990: 294). Howells da (2006: 76-77) Berger’i ikinci anlamı kaçırmakla eleştirir.¹¹ Ancak Thompson’un (1990: 264-271) ideoloji çalışmalarının yapılışı konusundaki önerilerinde “alımlama” boyutuna verdiği önem, ideolojinin işleyişini keşfetmede daha sağlıklı bir “yorum” a ulaşmak için dikkate değerdir:

Kitle iletişiminin ideolojik karakterini sadece medya içeriğine ve medya mesajlarının karakteristiğine bakarak analiz edemeyiz; bunun yerine medya mesajları aynı zamanda bunları alımlayanlar tarafından iç edildiği özel bağlam ve süreçlerle ilişki içinde analiz edilmelidir (Thompson, 1990: 267).

1.2.4. Bellek

Şiddetin yer aldığı görsellerin izlenmesinde gerçekleştiğini söylediğimiz çağrışımsal süreçle ne kastedildiği, bu bölümde anlatılabilir. Düşüncenin soyut, hatırlamanın somut bir eylem olduğunu söyleyen Assmann (2001: 41), kavram ile görüntünün ayrılması imkânsız bir biçimde birbirinin içinde erimesi işlemi sonucunda düşüncelerin belleğin bir parçası olduğunu belirtir. Anlamı bir gerçekle zenginleştiğinde ise bellekte kalıcı hale gelir. Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan doğan ‘hatırlama figürleri’, belli mekânlarda cisimleştirilmek, belli zamanlarda güncelleştirilmek isterler. Hatırlama ve bellek kavramları bugüne kadar sözlü tarih anlatıları ve törenler örneğinde çalışılmış olsa da, Assmann’ın sunduğu

¹¹ Howells’in bazı örnekler üzerinden Berger’e yönelttiği eleştirilerde haklılık payı olduğunu söylemek zordur. Örneğin 16. Yüzyılda sömürgecilikten zengin olmuş kişiler tarafından yaptırılan bir resimde (dünya ülkelerinin meşhur şeyleriyle dolu bir odada iki elçinin poz verdiği Ambassadors, Hollbach) Berger’in (2002: 89) gördüğü, bütün dünyanın onların evinde olmak için var olduğuna dair inançlarının yeniden üretilmesidir. Ancak Howells (2006: 75), odada bulunan bir iskelet kafasının ‘herkesin öleceği’ni söyleyen bir anlam etrafında resmi örgütlemiş olabileceğini söyler. Marksist bir bakışın tek anlamlılığa sıkışıp kaldığı eleştirisini yaparken, ‘resim yaptırmak’ gibi belli bir sınıfa ait bir lüksün ekonomik gerçekliğini gözden kaçırmak ve zaten yoksul tesellisi gibi görünen ‘ölümün olması’yla zenginliğin olmaması arasındaki bağlantıyı açıklamamak da ayrı bir görme problemi olabilir.

çerçevede, pre-modern devletlerde suçlunun geniş bir halk kitlesi önünde cezalandırılışları ve bu eylemlerin her defasında çağrıştırdığı/dayattığı iktidarın düzeninin başatlığı fikri; kavramın görüntüyle bir araya gelerek bellekte yer etmesine örnek olabilir. Yine bu fikir, modernleşmeyle birlikte gizli alanlara çekilen işkencenin/şiddetin çeşitli kayıt teknikleriyle ve medya dolayımıyla milyonlarca kişiye ulaşması sonucu, belleklerde canlı tutulmaktadır.

“Hatırlama figürleri” aynı zamanda, grubun genel tavrını ifade ederler, sadece geçmişi yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda varoluş biçimlerini, özelliklerini ve zayıflıklarını da tarif ederler. Son olarak toplumsal belleğin olduğu gibi korunmadığını, grubun her döneminde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurulabilir olduğunu söyleyen Assmann’ın (2001: 42-44) güncellenen toplumsal bellek anlayışı, görsellerin belleksel-çağrışımsal potansiyelinin nasıl çalıştığına bakan, kayıtsız kalınan polis şiddetine dair görsellerin kültürel bir belleği etkin hale getirdiğini iddia eden bu çalışma için önem taşımaktadır. Assmann’ın, geçmişin doğal olarak bulunmadığını, kültürel bir varlık olduğunu göstermeyi amaçlayan çalışması, izlemenin ideolojik yönünü vurgulamak için de önemlidir. Berger’in (2002) ısrarla geçmişi görme biçimimizin bulandırıldığını söylemesinin de şimdi’den korkmakla doğrudan ilgisi bulunmaktadır: “Geçmiş hiçbir zaman olduğu yerde durup yeniden keşfedilmeyi, aynıyla, olduğu gibi tanınmayı beklemez. Tarih her zaman belli bir şimdi’yle onun geçmişi arasındaki ilişkiyi kurar” (Berger, 2002: 11).

Bir kültürel yapılaşma olarak bellek, görsel formlar aracılığıyla şahit olunan polis şiddetini meşru kılan bir çağrışımsal süreci, *izleme yoluyla* harekete geçirmektedir. Hatta ülkemizde sıklıkla tekrarlanan polis eylemlerinin kendisi ve bunların görseller dolayımıyla yeniden üretimi¹², iktidarın varlığını ve değişmezliğini hatırlatan bir ritüeli andırmaktadır. İmparatorluk döneminde meydanlarda gerçekleştirilen infaz törenlerinde yaşanan etkileşimin benzerini, bugün gizli alanlara çekilen ancak çeşitli kayıt teknikleriyle hemen her gün ekranlarda gördüğümüz şiddet görüntülerinin

¹² Bourdieu’ya göre yeniden üretim zaten egemen sınıfların kültürünün hakimiyetinin devamını sağlama alan, ona süreklilik kazandıran (ama bu sırada tepki ve dirençle de karşılaşan) bir süreçtir. Bu süreçte, egemen çıkarların toplumsal yetkesi meşrulaştırılmaya ve doğallaştırılmaya çalışılır (akt. Mutlu, 1998: 238).

sürdürme olasılığı, üzerinde düşünülmesi gereken iddialardan birini oluşturmaktadır. Polis teşkilatının Osmanlı İmparatorluğu zamanında oluşturulduğunda da devletin iktidarının ve gözünün halkın üzerinde hissettirilmesi amaçlanmaktaydı. Bugüne gelen süreç içerisinde emniyet güçlerinin suçu önlemek gibi bir işlevden çok gözetleme yoluyla bilgi aktarımı ve bazı grupları belli sınırlar içerisinde tutma gibi rollerinin ön planda olduğunu ortaya koyan çalışmalar (Ergut, 2004; Neocleous, 2006), polis şiddetine ve bu şiddetin görsel temsillerinin izlenme sürecine bakarken göz önünde bulundurulmalıdır. Sınırlar içerisinde tutulması gereken grup kimlikleri ile bellek doğrudan ilişki içerisinde. Kültür eleştirmeni Stuart Hall (akt. Castiglia, 2007: 249) kimlikleri “konumlandığımız farklı açılar, içinde olduğumuz pozisyonlar ve geçmişin anlatıları dolayısıyla diğerine verdiğimiz isimler” olarak tanımlayarak statik ve köktenci kimlik tanımlamaları karşısında kimliğin karşılıklı, işteş doğasına, hafıza ile süregelen bir müzakere haline vurgu yapar. Böylelikle bellek, sadece geçmişin bilgisi değil, hayal etme, yeniden şekillendirme becerimize ve bugün ve gelecekteki kimliklendirme hedeflerimize gönderme yapan bir kavram olarak ele alınabilir. Polis üniformasıyla karşılaşıldığında gelişen ve imrenmeden iğrenmeye -ya da tepkisizliğe- geniş bir yelpazede yer alan tepkiler, görsel belleğin çağrıştırdığı tarihsel kodlarla kimliklerin güncellendiği bir bağlamda oluşur.

1.2.5. Temsil ve Sembol

Çalışmada sıklıkla kullanılacak olan kavramlardan ikisi ise “temsil” ve “sembol” kavramlarıdır. Görseller temsil özelliği olan yoğun semboller olarak ele alınmaktadır. Zaten konunun kültürel bir çalışma kapsamında ele alınmasını olanaklı kılan da budur. Temsil, etrafımızdaki dünya hakkında anlam üretmek üzere dil ve imajları kullanmaktır. Nasıl ki kelimeleri, anlamak, tarif etmek ve dünyayı gördüğümüz gibi tanımlamak için kullanıyorsak, imajları da aynı amaçla kullanırız (Sturken ve Cartwright 2001: 12).

Geçmişten bugüne devlet ve devlet şiddetinin ötekileri konusunda üretilen anlamlar, sadece bir fotoğraf karesindeki temsillere bile yoğun şekilde girmekte, izleyenin anlam dünyasında karşılıklarını bulmaktadır. Bu bağlamda Victor Turner’in “işsel

deneyimle ikonik ilişkisine¹³ gönderme yaptığı” ve “ifadelendirildiği tikel bağlamlara” vurgusunu yoğunlaştırdığı sembol (symbol) kavramı (Özbudun, Şafak, 2005: 261, 265) çalışmada kullanılan anlamıyla sembolü açıklamaktadır. Kültür içinde paylaşılan ve toplumsal ilişkiler yoluyla kavranılan sembolik anlamlar söz konusu olduğunda bu anlamları ele alış biçimi evrensel arayışlardan çok hermeneutik bir anlama çabasına denk gelir; şiddet kavramında görüldüğü gibi. Simgesel sistemlere daha antropolojik bir açıdan bakan Douglas (2007) ise, onları toplumsal ilişkilerin gösterenleri olarak ele alır. Douglas (2007: 124), kirlilik ve tabu kavramlarını çözümlendiği *Saflık ve Tehlike* kitabında, toplumu “içinde birinden diğerine geçişin tehlike arz ettiği oda ve koridorlar bulunan bir ev”e benzeten ve “geçiş”in tanımsız olması, belli bir durum olmaması nedeniyle tehlikeli olduğunu söyleyen Van Gennep gibi, toplumun belli sınırlarını işaret eden düzenin dışında kalanların tehlikeli olarak görüldüğünü belirtir. Bu açıdan bakarsak, “kamu düzeni” adına doğallaştırılan şiddetin işaret ettiği tehlikeler de, Douglas’ın tarifleriyle (2007: 143) “dahil olunması gerekenin sembolik olarak bozulmasını ya da ayrı tutulması gerekenin dahil olmasını cezalandıran kirlilik güçleri” olarak görülmektedir. Bugün görsel kültürün ürettiği imajlarla yine toplumsal yapının güçler ve tehlikeler dengesinin sembolize edildiğini görmek mümkündür. Tıpkı mevcut durumu ve geleceği belirsiz olduğundan doğmamış çocuğa tehlikeliymiş gibi davranan, öksürük ya da ateşlenmeye neden olmaması için hamileleri hastalara yaklaştırmayan Lele kabilesi (Douglas, 2007: 123) gibi, televizyon içeriklerinde de cinsiyet olarak ne erkek ne kadın olanların (eşcinsel, travesti...), mekân olarak ne ev ne kamusal alan sınırlarına girmeyen yerlerin (bar, kahvehane) problematik hale getirildiğine şahit oluruz. Şiddet bu anlamda, toplumsalın sınırlarını belirleyen bir sembol olarak görünür olmaktadır.

Bu sembollerin nasıl yorumlanması gerektiği konusunda simgesel antropolojiyi farklı bir çerçeveye taşıyan antropolog Geertz’e göre (1973) insanın deneyimlerine anlam yüklediği bir semboller sistemi olan kültürel süreçler okunmalı, tercüme edilmeli ve yorumlanmalıdır. “Ancak kendi içinde tanımlayabileceğimiz bir

¹³ İkonik ilişki ile, nesnelere/imajlara atfedilen kültürel değere dayanan bir bağlantı anlatılmaktadır: “İnsani niyetler hakkında derin önermeler ürettiği için kültürel olarak değer yüklü imajlar, ikonlara dönüşür” (Sturken ve Cartwright, 2001: 36).

bağlam” (Geertz, 1973: 14) olan sembol sistemlerinden biri olarak televizyon dizisi de içinde yer aldığı görsel sistemin “yoğun betimleme”sini gerektirir.

1.3. KURAMSAL ÇERÇEVELER: TELEVİZYONUN ANTROPOLOJİSİ

1.3.1. Resimsel Dönemeç

Yaşadığımız çağ, adeta görsellerle kuşatılmış olmasıyla farklılaşmaktadır. Bakışımızı cezbeden, çağıran, yönlendiren maddi nesnelere, süsler, fotoğraflar, reklam panoları, giyim türleri, takılar, mekânsal düzenlemeler, grafikler, televizyon programları, sinema filmleri; bu temsillerden sadece birkaçıdır. Yeni iletişim teknolojileriyle birlikte hayatımıza giren küçük ölçekli kayıt sistemleri de görsel kaynaklar arasına eklenmekte; cep telefonu, gizli kamera, güvenlik kamerası kayıtları gibi mikro çekimler, hızla geniş bir ağ içinde dolaşıma girmekte, bu durum farklı bağlamlarda gerçekleşen yeni tartışmaları da beraberinde getirmektedir.¹⁴

Guy Debord (2001: 97), gerçek dünyanın basit imajlara, basit imajların ise gerçeğe ve hipnotik davranışın etkili motivasyonlarına dönüştüğünü söyler: “Kişiyi dünyayı çeşitli özellikteki araçlar dolayısıyla (doğrudan kavramak mümkün değil) görmeye zorlayan “gösteri” (spectacle), doğal olarak görmeyi de en ayrıcalıklı insan duyusuna çevirir. Önceki dönemlerdeki “dokunma”nın yerini, en soyut en mistik his, bugünkü toplumun genel özetine uygun olarak “görme” almıştır”. Uç bir örnek olsa da internet üzerinden “sanal” bebeklerini beslerken evlerinde “gerçek” çocukları açlıktan ölen çift, görme duyusunun bu üstünlüğünün son aşaması olabilir.¹⁵

¹⁴ Örneğin hem devlet kurumları hem de çevre grupları tarafından kayıt sistemlerinin kullanılıyor olması ve ortaya çıkan ‘izlenme’ duygusu, farklı yorumları da beraberinde getirmektedir. Önceleri, özellikle internet ortamının anonimliğine vurgu yapan teknolojik determinist görüşlerin etkisiyle çok sesliliği ön plana çıkaran yorumlarla ağırlıklı olarak karşılaşılmaktaydı. “Bir merkezin olmadığı siberuzayda insanlar, otoriter yöneticilerden bağımsız, taleplerini daha kolay ifade edebilir hale gelmişlerdir. Özellikle otoriter yönetimler içindeki muhalif gruplar bu teknoloji sayesinde uluslararası normlara ters düşen uygulamaların önlenmesi konusunda dış dünyadan daha kolay destek bulabilir hale gelmişlerdir” (Bozkurt, 1999).

¹⁵ İnternet sitelerinde yer alan haber için bkz <http://www.beyazgazete.com/haber/2010/03/06/sanal-cocuk-yuzunden-gercek-bebek-oldu.html>, alındığı tarih 5/5/2010.

Ancak hayatımızın her alanında görsellerle karşı karşıya olmamıza ve görmenin çağımızın duyusu haline gelmesine rağmen hâlâ resimlerin ve görmenin ne olduğunu, dille ilişkisini, gözlemciyi dünyada nasıl konumlandırıdıklarını, tarihlerinin nasıl anlaşılacağını, bunlarla ya da bunlar hakkında ne yapılacağını tam olarak bilmediğimizi ya da daha çok yazılı kültüre dayalı olarak aldığımız eğitimin bunun için yeterli olmadığını seslendiren görüşler artmaktadır (Mitchell 1994, Evans ve Hall 2001, Howells 2006).

Oysa görmek/izlemek çok hızlı işleyen çağrışımsal süreçler içeren; psikolojik, toplumsal, ideolojik katmanları tek bir resimle karşılaşmada bile harekete geçirebilen bir eylemdir. MacDougall'ın (1999: 290) da vurguladığı gibi bir bağlamdan destek alan yazılı metnin aksine, örneğin fotoğraf, izleyenin çeşitli anlamlandırmalarını canlandırır: “İzleyicinin bu süreçteki başvurusu, bilimsel olanın yanı sıra popüler söylemler, hatta ırkçılık bile olabilir”. Görselin teorisi üzerine çalışan Mitchell (1994: 16), dil ve kültürden sonra ‘resimsel dönemeç’¹⁶ (pictorial turn) sürecinde olduğumuzu belirterek, izlemenin (görüş, bakış, göz atış, gözlem pratikleri, gözetlemek, görsel haz) çeşitli okuma biçimleri (yapısöküm, kodaçım, yorum vb) kadar derin bir problem olduğunun ve görsel deneyimin ya da “görsel okuryazarlığın” açıklanmasında yazılı metinlere ait modellerin yeterli olmadığını farkına varıldığını söyler. Görmek, yazılı olanı çözümlerken kullanılan yöntemlerden daha farklı bir inceleme biçimini, bakış birimini geliştirmeyi gerektirir.

Öte yandan yine yazmaktan farklı olarak görsel kullanmak, gerçekmişgibilik duygusu yaratması açısından önemlidir. Evans ve Hall (2001: 4), günümüz görsel kültürünün merkezinde duran imajların kendisini; şeyleri, insanları, yerleri ve olayları ‘gerçek’ dünyada hissedilir, azaltılamaz ve sorgulanamaz şekilde işaret etme

¹⁶ Mitchell'in (2005) *İkonoloji* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında çevirmen Hüsamettin Arslan, “resme dönüş” çevirisini tercih etmiştir. Buradaki vurgu resmin, suni perspektifin icadı, resim sehпасının ortaya çıkışı, fotoğrafın icadı gibi gelişmelerle ve sosyal, politik veya estetik akımlara eşlik ederek yeniden ortaya çıkmasına yapılır. Buna göre zaman zaman “resme dönüş”ler yaşanmaktadır. Ancak çalışmada kavram, “resimsel dönemeç” olarak çevrilecektir. Martin Jay'ın (1996: 4) belirttiği gibi, bu alanda yapılan çalışmalara, ancak bugün, “resimsel dönemeç” denilen bir süreçte yeni tartışmalar ekleniyor. Görselin ilk çağlardan bu yana hayatımızda olduğu aşikardır ancak görselin hayatımızdaki her yerdeliğinin yanı sıra, duyularımızdaki sıralamayı dönüştürücü dozda anlam üretiminin merkezine yerleşmesi, görselleştirmenin açıklama biçimlerinde egemen hale gelmesi ve bu durumun problematize edilmesi daha yeni bir tarihi dönemeci gösterir.

kapasitesi olan yalın, tekil, başlı başına, bağımsız bir varlık –bir çeşit hakikat ya da Barthes’ın tanımıyla bir noktalama işareti¹⁷ (punctum)- olarak sunduğuna dikkat çekerler. Gerçeklik iddiası –ya da kanıt- olarak görsel, üretenlerin tam ve otoriter bir kontrolünü varsayar ve kişinin gerçekliğin kaydını yapabilecek yeteneğine inancını gösterir.

Günümüzde ise bu inanç, son derece problematik bir hal almıştır (Banks, 2006a: 15). Gerçekliğin kaydının yapılabilirliğine yönelik sorgulama; pozitivistin eleştirisinden hareket eden, postmodernizm çerçevesinde yapılan gerçeklik, bilgi edinme, düşünümsellik, özne-nesne ilişkisi tartışmalarından bağımsız değildir. Ruby'nin (2000) ifadesiyle, pozitivistin duvarındaki çatlak belirginleşince, araştırmacılar da belgesel gerçekçiliği ve sosyoloji bilgisinin belirli epistemolojilerin ürünü olduğunu görme ihtiyacına tercüman oldular. Bu yıllar, entelektüel ve politik alanların örtüştüğü yıllardır. 1960'lı yıllarla birlikte dünyanın gözlemle anlaşılabilir, izole bir gerçekliğinin olduğuna dair naif bir emprisizme ve bilginin kaynağını deney olarak gören, metodolojiyi yalnızca bir araç olarak ele alan pozitivist tepkilerin artması, “bilgi edinme süreci”nin de masaya yatırılmasına neden olur ve bilginin keşfedilmediği, bunun yerine yaratıldığı söylenmeye başlanır. Bu tartışmalardan sonra antropolojide “düşünümsellik” (reflexivity) kavramı, antropologların sistemli olarak yöntemlerini ve kendilerini bilgi toplamanın araçları olarak açığa vurmaları ve kullandıkları aracın izleyici/okuyucu için hazırladığı konumu yansıtılmalarını anlatmak için kullanılmaya başlanır (self-reflexivity). Ancak görselle ne yapılacağı konusundaki belirsizlik, öz-düşünümsellik (self-reflexivity) konusunda da kendini gösterir.

Dikkat edilmesi gereken bir nokta da, farklı görsel formların kendi özellikleri içinde incelenmesi gereğidir. Örneğin televizyon, kendine gönderme yapabilme, izleyicisini anlatının kurucusu haline getirebilme gibi düşünümsellik özellikleriyle diğer görsel sistemlerden farklılaşır. “Özgül bir kültürel coğrafyada üretilen ve yayınlanan televizyon içerikleri, roman, müzik, yazılı basın ve sinemada

¹⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida* kitabında *punctum*'u, genel bilgi ve tanıdıklık ile hissedilenlerin dışında, vurucu/delici bir ayrıntı olarak tanımlasa da, genişleme gücü ile gönderge değil de, şeyin kendisi olabilecek, orada olmanın kesinliğini verecek bir potansiyelinin bulunduğunu anlatır (1992: 42, 63).

olduğundan daha etkili ve daha açık seçik bir biçimde o toplumun kendi üzerine düşünmesi, başka bir deyişle kendi imgeleminde *gündelik olarak* kendini kurmasının araçlarıdır” (Çelenk, 2005: 80). Kendine özgü imgelem yetisine (muhayyile) sahip olan bu görsel temsil üretim ve yeniden üretim aracı, bir toplumsal anlamlandırma pratiği olarak incelenmelidir. Görsellerin egemen olduğu bir dünyada “kültür”ü sorun edinen antropoloji disiplini de bu teknolojiler aracılığıyla üretilen ve yeniden üretilen anlamlara kayıtsız kalamaz. Haberler, diziler, televizyon programları, filmler, gündelik hayata anlam inşalarıyla katılan temsil sistemleridir ve Ginsburg’un (2003: 364) da vurguladığı üzere “yerel bilgi”ye kendi donanımızla girişimiz, özellikle televizyon teknolojisinin şekillendirdiği bir dünyada, “küresel köy”de gerçekleşmektedir.

Çevremizi saran tek görsel kaynak televizyon olmamakla birlikte, çeşitli konularda bilgi edinme ve tutum geliştirmede kitle iletişim araçları kimi zaman daha öne çıkmakta, hatta merkezi diyebileceğimiz bir işlev üstlenebilmektedir. Ancak medyanın rolüne bakan çalışmalarda bu konunun doğru tespitinde sıkıntılar yaşanmaktadır. Medya incelemesi üzerine bugüne kadar yapılan çalışmaları değerlendiren ve bu çalışmaların kitle iletişim araçlarının önemini abartmakla yeterince hakkını vermemek arasında ince bir çizgide seyrettiğini belirten Stevenson (2008: 345-346) günümüzde yeni teknolojilerin de eklenmesiyle birlikte, ortak olarak gözden kaçırılmaması gereken hususun, “nerede olursak olalım; medya kültürlerinin ulusaşırı, ulusal, bölgesel ve yerel kimlikleri oluşturmaya, korumaya ve zaman zaman dönüştürmeye katkıda bulunmaları” olduğunu söyler. Kültürü çalışmak, bu görsel sistemlerin etkin katılımını doğru konumlandırabilmeyi gerektirir.

Bu bağlamda antropolojinin medya incelemeleri konusundaki en önemli katkısı, antropologların medyayı toplumsal yaşamdan ayırarak inceleyen genel eğilimi reddetmesidir. Etnografik araştırmalarda “medya pratikleri ve referanslarının kültürel çerçeveleri arasındaki ilişkiler” öne çıkarılır (Askew, 2008: 10).

Hem sembolik anlatımıyla kültürel kodlar barındıran, hem de gerçeklikle bu kadar içli dışlı olan bu türlerin anlam inşasına katılım sürecinin antropolojik bir

incelemesini yapmak 1940'lı yıllarda, hatta çok daha önce başlayan ve hâlâ kültürel çalışmalar, medya antropolojisi ya da görsel antropoloji gibi alanların sürdürdüğü bir çabaya ortak olmak anlamına gelmektedir. Bu bölüm, çeşitli alanların kavramlaştırmalarına, araştırma nesnelere yaklaşımlarındaki ortaklıklar ve farklılıklarına yer vererek devam edecektir. Bilim dünyasında farklı adlarla yapılan çalışmalardan dolayı burada da yer verilen başlıklandırmalar, görüleceği üzere birbirinden tamamen bağımsız değildir. Ancak medya antropolojisi, görsel antropoloji, görsel kültür, imaj bilim gibi alanların görseli çalışmada içerik ve metodoloji üzerine geliştirdikleri tartışmalar, değişen odaklarına rağmen, çalışmanın kapsam ve yöntemini şekillendirmek üzere önemli çerçeveler sunarlar.

1.3.2. Medya Antropolojisi

“Kültürel antropologlar her zaman değer, tutum ve görüşleri incelediğinden, antropoloji, medya araştırmaları ve reklamcılıkla da ilişkilidir” diyen Kottak (2002: 555); televizyon, filmler ve edebiyatın popülerliği, temaları ve içeriğinin hem arka plandaki kültürü yansıttığını, hem de inanç, tutum, görüş ve davranışları etkilediğini söyler. Medyanın kültür dünyasında artan rolü, onu antropolojinin de çalışma konusu haline getirmiştir. Antropoloji ile tanışan medya çalışmalarının değişiminden söz eden Peterson (2003: 9), özellikle antropolojinin yöntemi olan etnografinin, insanların gündelik hayatlarına, evlerine, iş yerlerine, marketlerine, boş zamanlarına katılma fırsatı vererek ‘onlar hakkında’ yerine ‘onlardan’ öğrenmeye imkân tanınmasının önemine değinir. Ancak araştırmanın merkezinde medya olduğunda, etnografinin tek başına yeterli olmadığını, medyanın modern dünyada gündelik hayatın bir parçası olarak anlaşılabilmesi için teorileştirilmesi gerektiğini de ekler. “Yapılması gereken disiplinlerarası çalışma, daha derin, sınırları aşan ve günümüz dünyasında kitle iletişimini daha etraflı bir anlayışla kavramaya izin vermelidir” (Peterson, 2003: 18).

Peterson (2003: 26), antropolojinin medya ilgisinin F. Boas'ın 1911 yılında yerli Amerikan gazetelerinin önemi üzerine yazdığı bir metinle başladığını belirtir. 1940'lara kadar çok sofistike yöntemler geliştirilemese de, örneğin din gibi antropolojinin çalışma konularının sinema ve radyo dolayısıyla incelendiği

araştırmalar yayınlanır. Peterson (2003: 31), Warner ve Lunt'un (1941) gazetelere sembolik ürünler olarak yaklaştığı çalışmasını önemli bir başlangıç kabul eder. Sembolik sistemlere olan bu antropolojik ilgi, 70'li yıllardan sonra medyayı da konularına dahil ederek sürer. Ginsburg, Abu-Lughod ve Larkin (2002: 3), 1980'lere kadar medyaya yönelik olarak sistemli bir ilgi geliştirilememesini, küçük ölçekli toplumları çalışan bir disiplin olan antropoloji için medyanın fazla Batılı bir tabu olarak kalmasına bağlarlar. 1980'lerden sonra gelişen ilgi de belirli bir tarihsel ve teorik konjonktürden kaynağını almaktadır. 1980'lerin antropolojik teori ve metodolojisindeki kırılmalar ve 1990'larda gelişen "şimdinin antropolojisi" anlayışı ile, son yarım yüzyılın medya ağırlıklı analizleriyle bağlantıya geçme ve bunların alana adaptasyonu sonucu, elektronik medyanın merkezi olduğu toplumlar da çalışılmaya başlanmıştır.

Kitle iletişim araçlarının antropolojik incelemesi üzerine yapılan çalışmalarda 1980'lerden sonra ilgi yapımcı ve metinden çok yapımın ve izleyicilerin anlam inşasındaki rolüne doğru kayar. Kültürel alışmalar ve iletişim alanından pek çok araştırmacı Batılı izleyicinin alımlama çalışmalarını yapmak için etnografik metodlar kullanmaktadırlar. Bununla birlikte, bazı etnograflar yerel halkların televizyon alımlamalarını (Michaels 1987, Kottak 1990) ve Amerikan televizyon programlarının kültürel süreçlerini (Intintoli 1984) alışır. Örneğin öğrencilerinin etnografik film alımlamalarını alışan Wilton Martinez (1992), yapımında aksi amaçlansa da filmlerin, öğrencilerin etnomerkezci bakışını güçlendirme eğiliminde olduğunu söyler (akt. Ruby, 1996: 1346). Medya antropolojisi ile uğraşan antropologlar İngiliz Kültürel alışmalar'dan, üretim boyutuna bakanlar Bourdieu'dan¹⁸ etkilenerek farklı bağlamalarda gerçekleştirdikleri çalışmalarına devam ederler.

Askew ve Wilk'in (2008) *The Anthropology of Media* derlemesi, medya antropolojisinin çerçevesini; teknoloji olarak medyanın toplumsal etkileri üzerine

¹⁸ Bourdieu (1993), kültürel üretimi, ilişkiler ve güç için mücadeleler sistemi olarak görür. Bu üretim, sanat yapıtının değerini belirleyen kurumlarla işbirliği içinde gerçekleştirilir ve bu sırada bu kurumlar kendileri için kültürel sermaye yaratırlar.

tartışmalar¹⁹, ‘kendi’ni ve ‘öteki’ni temsil problemi, aktif izleyici ve alımlama çalışmaları, güç, kültürel politika ve medya ilişkileri başlıklarıyla çizer. Bu anlamda antropolojinin alt dalı olarak tanımlanan medya antropolojisi, Batılı ve Batılı olmayan toplumlarda kitle medyasının kültürü temsil ve yapılandırmada nasıl çalıştığının antropolojik eleştirisi ile uğraşır (Askew, 2008: 1). Antropolojinin insana ve yaşanan pratiklere ilgisinden kaynaklanan gücü ile medya çalışmalarının soruları da değişerek zenginleşir: “İnsanlar medya kaynaklı imaj ve seslerle ne anlamlar üretir? Medya teknolojileri hangi yeni etkileşim formlarını kullanılır hale getirir ve var olan sosyal biçimlenmeler nasıl dönüştürülür? Zaman ve mekan kavramlaştırmaları medyayla ilişkiye geçildiğinde nasıl değişir? Önceden tanımlı medya dünyasının düzeninde izleyici aracı kendi faydası için kullanabiliyor mu? Bu sorularla birlikte medya teknolojilerinin -sıklıkla kullanıldığı gibi- insanlar üzerindeki “etkisi”ni sormak yerine; medya teknolojilerin gerisindeki etkenler, estetik, politik ve ekonomik faktörlere bakmak tercih edilir” (Askew, 2008: 2).

Sıradaki bölüm, antropolojinin medyayı kullanma ve incelemeye yönelik ilgisiyle şekillenerek, uygulamalı bir alt alanı oluşturan, bu süreçte görsel üzerine en kapsamlı teorik çerçeveyi çizen görsel antropolojiye ayrılmaktadır. Görsel antropolojinin alt başlıklarından bazılarının kapsamı, medya antropolojisi olarak anlatılan alanla çakışmaktadır. Rothenbuhler (2008)’in tarif ettiği medya antropolojisinin alt dallarından biri ise görsel antropolojidir. Dolayısıyla tanım ve sınırlılıkları ile ilgili olarak tartışmaların sürdüğü alanlar arasında çalışmanın sonucu olarak bu sınırlara dair tartışmalara yer verilecek, sonrasında neden çalışma için “görsel kültürün antropolojisi”nin tercih edildiği açık hale gelecektir.

1.3.3. Görsel Antropoloji

¹⁹ Medya çalışmalarının alt başlığı olarak medya etnografisi, medya teknolojilerinin metinsel içeriğini merkezden çıkararak, alımlamaların toplumsal bağlamını analiz eder. Öncelikle medya teknolojilerinin nötr olmadığı, her yeni aracın topluma bedenle, algıyla, zamanla, mekanla yeni ilişkiler biçimleri empoze ettiği –McLuhann, Goody, Ong, Baudrillard ve Kittler’in tartıştığı gibi-. İletişimin materyallliğini ışığa çıkaran bu düşünürler, medyanın taşıdığı enformasyon yerine, fizikselliği ve araçsallığının biçimini anlama konusunda ısrar ederler (Ginsburg, Abu-Lughod ve Larkin, 2002: 19).

2005 yılında yayınladığı makalede görsel antropolojinin son yirmi yılını değerlendiren Ruby; “etnografik film yapımı”, “görsel medyanın antropolojisi” ve “görsel iletişimin antropolojisi” olarak görsel antropoloji alanında çalışmaların ilerlediğini belirtir. Ruby’nin bu makalesi, görsel antropolojinin kavramlaştırmalarını daha iyi anlamak ve çalışma alanını görmek için aydınlatıcıdır. Antropolojinin görseli yazılı metne alternatif bir dil olarak kullanma ve antropoloji eğitiminde de bu görsellerden faydalanma amacıyla geliştirilen ve görsel antropolojinin en eski ve yaygın olarak bilinen ‘etnografik film yapımı’²⁰ ayağı için Ruby (2005: 162), film ve videonun antropolojik bilgi aktarımındaki potansiyelini keşfetmenin yeni dijital teknoloji ile çok daha olanaklı hale geldiğini belirtir.

Ruby (2005: 163), ‘görsel medyanın antropolojisi’ üzerine yapılan çalışmaların ise, genellikle film ve televizyona (medya antropolojisinin çerçevesinden biraz farklı olarak, özellikle yerel kültürlerin kendi temsillerine) duyulan antropolojik ilgiden kaynağını aldığını belirtir. Film, televizyon ya da kitle iletişim araçlarının diğer formlarının antropolojik incelemesi 1940’larda Gregory Bateson, Margaret Mead ve Rhoda Metraux’nun kültürle ticari sinemanın kültürel elementleri arasına mesafe koyarak metinsel analize odaklandıkları çalışmalarıyla başlar (Ruby, 1996: 1346). İkinci Dünya Savaşı sırasında alan çalışması yapmanın zorlaştığı dönemlerde Benedict ve Meadow Japon sinema filmlerini inceleyerek bu ülkelerin kültürel ve psikolojik özellikleri, diğer uluslarla ilişkileri, aile yapıları hakkında çıkarsamalar yaparlar (Weakland, 2003: 51-52). Önceleri etnografik film yapma işiyle anılan görsel antropolojinin, görsel formların ve sistemlerin kültürel bağlamında çalışılması olarak görülmesi bu çalışmalarla başlar. Yakın zamanda antropologlar, Avro-Amerikan film ve fotoğrafı, yerli sanatını, yerel tv yayınlarını; kültürel olarak teknolojilere eklenmiş görsel sistemler ve antropolojik analize uygun görsel temsil stratejileri olarak kabul etmeye başladılar (Banks, 2006a: 11). Margaret Mead’in (2003: 4) ‘kelimelerin disiplini’ olmasından yakındığı antropoloji, aslında ilk

²⁰ Film yapma işinin kendisi de, antropolojiye önemli katkılar sağlayan bir çaba olagelmıştır. Bu çaba Dziga Vertov’un yeniden değerlendirilmesi, Jean Rouch gibi yönetmenlerin etkileriyle kameranın konumu, gerçekçilik iddiası, dönüşlülük, özne-nesne ilişkileri, temsil problemleri, kalıplaştırma gibi sorunsalların tartışıldığı bir arena haline dönüşerek günümüzde akademik düzeyde de görsel antropolojinin alt alanı olarak sürdürülmektedir.

çalışmalarından beri fotoğraf, yerli sanatı, filmler gibi görselleri kullanıyordu.²¹ Bu süreçte de zaten görsel kaynaklarla iç içe gelişen antropoloji bilimi, bu malzemeyle neler yaptığını sorgulayarak ve yapabileceklerini öğrenerek zenginleşti.

Ruby (2005: 163), ‘görsel medyanın antropolojisi’ adı altında yapılan çalışmaların üç farklı patikada ilerlediğini söyler: Tarihsel fotoğrafların incelemesi –genellikle Batılı olmayan halkların- yoluyla yapımcıların ideoloji ve kültürlerinin ifşası ve bunların imajda kendilerini nasıl dışavurduğu; yerlinin medyasının kültür üretimi olarak çalışılması ve son olarak görsel medyanın alımlanmasının etnografik incelemesi. Kitle iletişim araçlarının yaygın tüketiminin gerçekleştiği günümüzde kültürel temsillerin nasıl alımlandığı görsel antropoloji bağlamındaki çalışmalara eklenmekte, böylelikle temsil aşamasında gerçekleşen kalıpların kültürel alandaki etkinliğine de bakılmaktadır. Güney Almanya’da *Easy Rider* filmi izleyen bir gruptaki bazı kişilerin, filmin sonunda “pis” Hippylerin öldürülmesi nedeniyle filmi beğendiğini kaydeden Ruby (2000: 92), özellikle Amerikan sinema kültürünün kötü yabancılar, iyi yabancılar gibi oluşturduğu klişelerin seyirci algısını belirleyen kalıplara dönüştüğünü söyler.

²¹ Antropoloji alanında bir alt disiplin olarak “görsel antropoloji”nin kabul edilmesi sıkıntılı bir süreç olsa da aslında görsel kullanımı, antropolojinin tarihiyle yaşittir. Antropoloji masa başı bilimi olmaktan çıkıp alana gittiğinde, antropolojinin takipçileri için görünmez olan farklı kültürler, o toplumdan kişiler aracılığıyla müzelerde, popüler caddelerde, derslerde sergilenmeye başlar. Örneğin Boas, 1893’te Chicago’da Antropoloji Salonu’nda 14 Kwakiutl yerlisinin sergilenmesini sağlar ya da Kroeber’in haberci yerlisi, hayatının son yıllarını müzede geçirir. Fotoğraf ise, daha iyi bir alternatif olarak ortaya çıkarak gerçeklerinin yerini almaya başlar. Spencer, 1902’de Aranda filmlerini Melbourne Town Hall’de sergiler. Ancak bu fotoğraflar daha çok çıplak kadın-adam fotoğraflarıdır. Bunların, dahil olduğu fiziksel çevre, toplumsal gruplardan soyutlanarak sergilenmesi, tek başına kültür hakkında bilgi verecek bir kaynağı oluşturmaz. Daha sonra bu fotoğraflar, çeşitli dekorasyonlarla estetize edilerek sunulmaya başlanır. Sosyal Darwinist fikirlerin hakim olduğu bu dönemde bu görseller, hayvanlarla modern insan arasına yerleştirilip; çıplaklık, hayvan derisinin kullanımı gibi sembollerle “ilkel”in temsili haline getirilirler. 20. yüzyılın ilk yıllarında bu resimler, posta kartlarında da sıklıkla kullanılmaya başlanır. Kolonyal gelenekte antropolojinin insan toplumlarını sınıflandırmak için görsellere yönelmesinin gerisinde; zooloji, botanik, jeoloji gibi doğa bilimlerinin dünyayı görsel araçlarla tanımlamasının karşılığında kültürlerin de çizilip fotoğraflanabilir olduğunu göstermek yatmaktadır. 1930'lara kadar yoğun görsel kullanımı bu şekilde sürer (MacDougall, 1999: 277-281). Malinowski (1996: 21), ilk kez 1922’de yayımlanan kitabı *Argonauts of the Western Pacific*’te, açıklayıcı ve güvenilir materyaller olan fotoğraf kullanımının öneminden söz ederek, yerlilerin gerçek ruhunu yansıtmada bu kayıtların anlaşılabilirliğini ve okuyucuyu ikna kabiliyetini över. Ancak fotoğraflık gerçekliğin de sorgulandığı belirtilmişti. Bu sorgulamalarla zenginleşen bir zemine yerleşir aslında görsel antropoloji.

Ruby her ne kadar görsel medyada yer alan imajlara ideolojik ve kültürel çerçeveleriyle bakan bir disiplin tanımlasa ve bunların alımlanma çalışmalarını da olmazsa olmazlar arasına eklese de, üretimin kendi pratiklerine ve imajı oluşturan aracın ve türün özelliklerine, diğer araçlardan farklarına, yasal düzenlemelere, mali ilişkilerine bakmak da ‘görsel medyanın antropolojisi’ olarak adlandırılan bu patikanın görüş alanında olmalıdır. Çünkü yine kendisinin belirttiği gibi, örneğin sinemada kalıp haline gelen imajlar, izleyicinin algısında da belirleyici rol oynamaktadır. Ancak Ruby bu işi, görsel antropolojinin bir diğer çalışma alanının sınırları içerisinde tanımlar. Bu alan, kimi zaman görsel antropolojiyle aynı anlamda kullanılan ‘görsel iletişimin antropolojisi’dir.

‘Görsel iletişimin antropolojisi’ni ise Ruby (2005: 166), görsel medyanın tezahürlerinin kültürel kaynaklı iletişim formları olarak ele alındığı, yapımçı ve kullanıcılarının diğer üretici ve kullanıcılarla benzerlik ve farklılıklarının çalışıldığı ve bu imaj-üretme etkinliğinin görünür ya da resimsel kültürün diğer görüngülerinden nasıl farklı ya da onlara nasıl benzer olduğunun karşılaştırmalarının yapıldığı bir alan olarak tanımlar. Dolayısıyla medyanın özelliklerinin de dahil edildiği görsel antropolojinin bu dalı, üretim ve alımlamaya, ayrı şeyler olarak değil, yapılandırılmış bir bütünün parçaları olarak bakmayı mümkün hale getirir.

Avustralyalı görsel antropolog MacDougall (1999: 283) ise, görsel antropolojinin görünür kültürel formlar üretme (buna etnografik film yapımını örnek verebiliriz) ya da bu formları inceleme olarak iki salda ilerlediğini ve ikincisinin de kendi içinde iki odağı olduğunu söyler. Geleneksel antropoloji konularının başka bir alandaki uzantısı gibi görünen ilk odağın, yerel medyayı kültürel temsillerin paralel kıyası olarak ele aldığını; ikinci odağınsa tarihi fotoğraflar, haber fotoğrafları, spor olayları, çizgi romanlar, posta kartları, beden dekorasyonu, ev sineması, bölgesel mimari, politik taç-süsler, mahkeme seremonisi, jestler ve mimikler, reklamlar, kostümler vb, kısaca dışavurumcu sistemlerin bütünüyle veya bazı yönleriyle içerdiği görsel anlamları incelediğini belirtir. Aynı zamanda yönetmenlik yapan MacDougall, yalnızca film yapımı ve görsel ürün incelemesiyle sınırlandırdığı görsel antropolojiye alımlama çalışmalarını dahil etmemesini, iyi dizayn edilmiş görsel bir formun (örneğin sinematografik açıdan güçlü bir filmin) farklı ya da

yanlış anlamalara izin vermemesi gereğine bağlar (kişisel görüşme, 2009). Oysa sınıfsal, ideolojik, cinsel, etnik çeşitliliğin okumada-alımlamada farklılık yaratabileceğinin, üretim kalıplarının izleyici algısını da kimi zaman belirlediğinin, aksi amaçlansa da bazı etnografik filmlerin bu kalıpları yeniden ürettiğinin çeşitli alımlama çalışmalarında açığa çıktığı belirtilmişti. Bu nedenle Ruby'nin görsel kültürün antropolojik incelemelerine bu çeşitliliği eklemesi son derece yerindedir. Görsel antropolojinin, görseller ve bunların takipçilerinin kesişim noktasında bulunup bu etkileşimi farklı boyutlarıyla sorgulayan bir alan olması beklenir. Kültür, ortaklıkla birlikte çeşitliliğe de işaret eden bir kavramdır ve kültürel anlam dünyası pek çok aktörün katılımıyla inşa edilir.

Böylelikle görsel antropoloji, sadece etnografik/antropolojik film yapma işi yerine, sembolik eylem üreten görsel sistemleri içine alacak şekilde yeniden tanımlanmakta, karmaşık insan ilişkilerine görseller dolayısıyla bakan bir alt disiplin haline almaktadır. Görsel antropoloji artık ne etnografik film yapma ve izleme, ne pedagojik bir strateji, ne alan çalışması bağlamında görevlendirilen bir araçtır, diyor Banks (2006a: 19) onu, görsel tarafından, görsel vasıtasıyla, “insan sosyalizasyonunun keşfi” olarak tanımlar. Polis şiddetini çalışırken zihinsel eğilimlerimizin izlerini taşıyan ve bu eğilimlerle de etkileşim içinde olan görsel sembollerin anlaşılma çabası ile görsel antropolojinin bu hedefi arasında bir ortaklık bulunmaktadır. Hakkari’de Kürt bir çocuğun kafasına dipçikle vuran bir polisin görüntüsü gibi sosyalleşme sürecimizin parçasını oluşturan pek çok görsel, yaşadığımız topraklarda yüzlerce yıldır süregelen iktidar ilişkileri ve çatışmaların tarihsel-kültürel taşıyıcılığını yapan, öğreten ve yeniden üreten kaynakları oluşturmaktadır.

Görsel antropolojinin yanı sıra “görsel kültür” ve “imajbilim” (Bildwissenschaft) olarak adlandırılan kimi çalışmalar da (Mitchell 1994, 2005; Sachs-Hombach, 2005; Evans ve Hall 2001; Mirzoeff, 2001; Howells 2006 vd) görseli anlamada çizdikleri kuramsal çerçeveden önem taşımaktadır.

1.3.4. Görsel Kültür ve İmajbilim

Mirzoeff (2001: 3) görsel kültürün, “tüketicinin bilgi, anlam ya da haz gibi amaçlarla görsel teknolojilerle karşılaşması gibi görsel olaylar” ile ilgili bir kavram olduğunu belirtir. Bu teknoloji yağlı boya, TV veya internet bile olabilir. Görsel kültür çalışmalarının problemi, bugüne kadar metin gibi incelenen görselleri, kendine has özellikleri ve algılama süreçleri içerisinde anlayabilmektir. Elbette görsel kültürün bunu yapmadaki amacı, ait olduğu daha geniş bir kültürde görselin rolünü sorgulamaktır. Görsel kültür “imgelerin üretildiği ve dolaşıma sokulup tüketildiği, görsel materyallerin ve nesnelerin birer işlev görmek için ortaya çıkarıldıkları toplumsal bir dünya ile ilgilidir” (Saybaşıllı, 2007: 18).

Geçtiğimiz son yirmi yıl içinde kültürel çalışmalarda ve medya çalışmalarındaki hızlı değişim ve dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıktığı belirtilse de (Rogoff, 2007) görsel kültürün; kültür ve medya çalışmalarının geride bıraktığı ve onların limitlerinin ötesine geçen bir çalışma alanında yer alması gerektiği de dillendirilmektedir (Evans ve Hall, 2001). Bu istek, görmenin bugüne kadar sanıldığı aksine okumaktan çok farklı olduğu gerçeğine dayandırılmaktadır.

Dil ve görsel arasındaki farklar başka ilgilere ihtiyaç duyar; üzerine kurulduğu farklı kültürel teknolojiler ve endüstriler, karakteristik form ve retorik aygıtları, tâbi oldukları çalışma yolları, yayınlanması ve izleyici ya da okuyucu tarafından anlamlandırılması. Kendimizi kelimelerin analiziyle sınırlandırırsak ya da imajları bakılacak görünüm, dışavurumsal performanslar yerine, yalnızca yapıntı (artifakt) olarak işlev gören okunacak şeyler olarak yorumlarsak, [araştırma] tamamlanmamış olur (Evans, Hall, 2001: 7).

Dilden sonra “resimsel dönemeçte” olduğumuzun ve bu süreci anlamak için metin temelinde geliştirilen yöntemlerin yeterli olmadığını Mitchell tarafından dillendirildiği belirtilmişti. Mitchell (2005: XVI), imajın zamanımızda, politikada ve kitle kültüründe değil, aynı zamanda bilginin yapısında olduğu kadar insan psikolojisi ve sosyal davranışı üzerinde en genel refleksiyonlarda özel ilgi gerektiren bir tema olarak doğmuş olduğunu iddia eder. Felsefeye dilin aracılık ettiği fikrini yeterli bulmayan Mitchell, bu aracılığı imajlar dahil temsil pratiklerinin tümünün gerçekleştirdiğini belirterek, tasvir ve görsel kültür teorilerinin, çok daha genel bir problemler akımı üzerinde, sanat tarihinin özel ilgilerini; psikolojiyi ve sinirbilimini,

epistemolojiyi, etiği ve estetiği, medya ve politika teorilerini içine alan, “yeni bir imaj metafiziği” diye adlandırılabilir geniş bir alana taşıdığını söyler.²²

Şu halde imaj biliminin ilk işi, söz ve imaj arasındaki farklılıkları ortaya koyarak, neden görsellerin dil gibi ele alınamayacağını açıklamak olmalıdır. Mitchell (2005: 55), sözle imaj arasında, kelimelerle şeyler ve hatta kültürle doğa arasındaki kadar geniş bir mesafe tahayyül edebileceğimizi söyler. Buna göre imaj, doğal bulunuş ve mevcudiyet kılıfına bürünen bir işaret/gösterge olmadığı iddiasında bulunan göstergedir. Kelime/söz, imajın ötekisi, insan iradesinin dünyaya doğal olmayan unsurlar –zaman, bilinç, tarih ve yabancılaştırıcı sembolik düşünüşün müdahalesi-sokarak doğal mevcudiyeti bozan keyfi üründür (Mitchell, 2005: 56). Metinlerle imajlar arasındaki farklılaşmayı (Goodman, Gombrich, Lessing ve Burke’un çalışmaları üzerine yaptığı incelemeler ve karşılaştırmalar sonucunda) şekillendiren Mitchell (2005: 191), bu ayrımın sanat ve kültür eleştirisindeki fonksiyonunu yerine getirme biçimini, hem kontrol altına alınması hem de kullanılması gereken bir özel güç sitesi olarak imajlar; kısaca bir “idol/put” ya da “fetiş” olarak imaj şeklinde tanımlar: “korku, bu göstergelerin ve onlara inanan ‘ötekilerin’ güç *elde etme*, bir sese/dile sahip olma süreci içinde olabilecekleri kabulünden doğar”. İmajın bu özelliği, günümüzde en çarpıcı şekilde kendini göstermektedir. Güvenlik gerekçeleriyle sokaklar kameralı takip sistemleriyle donatılırken ve insanlar bu vesileyle iktidarın gözünü enselerinde hissederken, aynı kayıt sistemlerinin bir polisin vatandaşa uyguladığı şiddeti de kaydetmesi; imajın hem iktidarın yerini alarak fetişleşmesini, hem de güç ilişkilerinin korunması açısından denetiminin önemini gösteren örneklerden biridir.

Mitchell’in görsel kültür anlayışı, ideolojik ve psikolojik süreçlere odaklanır. Öte yandan görsel kültür incelemeleri, daha çok imajların tüketimi üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırır. Görmenin ne gördüğümüzü bildiğimiz anlamına gelmediğini, Körfez Savaşı gibi çeşitli deneyimlerle anladığımız postmodern bir

²² İmajın resimle aynı şey olmadığını belirten Mitchell (2005: XIX), bu farkı basitçe şöyle açıklar: Resim asılabilir, imaj asılamaz. Altın buzağı heykeli eritilebilir ama bir imaj olarak hikayelerde ve sayısız resimde yaşar. Demek ki resim, maddi bir zeminde veya özel bir yerde ortaya çıkan bir şey olarak imajdır.

çağda yaşadığımızı belirten Mirzoeff (2001: 3), görsel deneyimin zenginliği ve gözleme yönelik analiz yeteneği arasındaki gediğin, görsel kültürü bir çalışma alanı olarak görme gerekliliği ve fırsatına işaret ettiğini söyler. Onun görsel kültüre yaklaşımı; görselin üretiminde kontrol sahibi olamayan tüketicinin, algı ve kullanımdaki çeşitliliğine ve bakış açılarındaki farklılıklara vurgu yapar:

Görsel kültür ‘diğerine ait taktiğin yeri’ için bir taktiktir. Düşmanların tam gözü önünde, içinde yaşadığımız kontrol toplumunda icra edilen bir taktik... Önceki gündelik hayat çalışmaları nasıl ki tüketicilerin kitle kültüründen kendileri için yarattıkları farklı anlamlara öncelik veriyordu, görsel kültür de postmodern gündelik hayatta tüketicinin bakış açısından zıtlıkları, yarıkları ve direniş noktalarını keşfedecek (Mirzoeff, 2001: 8-9).

İnceleme konusu malzeme görsel olduğunda, dolayımı sağlayan araçlardan çok, psikolojik süreçlerin ve alımlamanın merkezîleştiği bir iletişim biçimine ağırlık verdiğini görebiliriz görsel kültür çalışmalarının. Ancak bu yolla, resmin metinden ayrılabilceği de iddiaları arasındadır.

Görsel kültürü oluşturan parçalar, araçtan çok ‘görsel olay’ diyebileceğimiz, izleyici ve izlenen arasındaki ilişkiyle tanımlanabilir. Görsel bir aparatla (medya ya da teknoloji) ilişkiye geçmek görsel bir olaydır. Görsel olayla kastedilen görsel bir işaretin, işareti olanaklı kılan, taşıyan teknolojinin ve izleyicinin etkileşimidir. Bu çoklu etkileşim tanımıyla, semiyotik terminolojinin yorum stratejisinin şimdiki kullanımının ötesine geçme avantajımız olur... Kısacası, görmek inanmak değil, yorumlamaktır (Mirzoeff, 2001: 13)

Aracın özelliklerinin geride bırakılması, en azından televizyon söz konusu olduğunda, yorumlamayı yönlendirebilecek güç ilişkilerinin içerisinde yer alması ve ticari boyutu göz ardı edilemeyecek özellikte olduğundan mümkün değildir. Bu noktada ‘yorumlayıcı’nın bağımsızlığına inanmak naifliği yerine, işaretin ve yorumlayıcının özelliklerinin de deşifre edilmesi gerekir. Ancak Mirzoeff’in bu konuyla ilgili ısrarının gerisinde, yapıları çözmeye çalışırken bireysel olanı genelleyen yapısalcılığın eleştirisi yatmaktadır. Görsel kültürü de ‘metin’ gibi görerek ‘okuma’ çabasına giren yapısalcıların aksine hiçbir işaret sisteminin dilin kullanıcılarına uygulanamayacağını iddia eden Mirzoeff (2001: 14), işaretin de yüksek derecede arızî (şarta bağlı) ve tarihsel bağlamı içinde anlaşılır hale geleceğini belirterek görsel kültürü, izleyicinin merkezde olduğu ve tarihsel araştırmayla iç içe olması gereken bir alan olarak tanımlar. Görseli çalışırken seçilen

yöntem de işaretin bu tarihsel bağlamını ve izleyici odağını gözden kaçırmamalıdır. Görsele özgü bir çalışmanın özelliklerini biçimlendirmede çaba harcayanlardan biri de Sachs-Hombach'tır.

İmaj bilimi (Bildwissenschaft) düşünürlerinden Sachs-Hombach (2005: 21), farklı alanlarda çalışan farklı bilim adamlarının değişik şekillerde yaptığı imaj çalışmalarının sistemli bir disiplin haline gelebilmesi için, felsefi bir desteğe ihtiyaç duyulduğunu ve bu desteğin dört farklı tezden sağlanabileceğini söyler. Sachs-Hombach'ın "kavramsal kartografi" olarak adlandırdığı birinci teze göre felsefe, kavramsal bir haritanın inşasında imaj bilimine yardımcı olabilir. Özellikle metodoloji belirlemek açısından bu adım önemlidir. İkinci tez, genel bir imaj bilimini yeni, olgunlaşmamış bir alan olarak görmez. Bunun yerine bu bilim, farklı disiplinlerin bakış açılarını uyumlu kılarak tanımlayıcı bir dil geliştirecek teorik bir çerçeve olarak ele alınır. Bu anlamda Sachs-Hombach (2005: 23), resmi açıklamak için dilsel anlatıma yönelik yöntemlerin yeterli olmadığını söylerken, yine de semiyolojinin önereceği genel teoremlerden faydalanılabileceğini ve kurulacak teorik çerçevenin bu ikisinin entegrasyonunu sağlayabileceğini belirtir. Sonuçta kurulacak teorik çerçeve, bir meta-teori değil, içeriğe ve görselin türüne göre farklılıklar içerebilecek çalışmalara kaynaklık edecek bir zemin olacaktır. Görsel kültürün sanat tarihinin tarihi perspektifiyle, entelektüel olarak kültürel çalışmaların karakteristiğiyle ilişki içerisinde olan film çalışmalarını harmanlamayı amaçladığını söyleyen Mirzoeff de (2001: 12-13) bu alanın, hem kullanmayı amaçladığı görselin şeceresini çıkarmak hem de onun kültür yorumunu tanımlayarak kendini ileriye taşımakla uğraşması gerektiğini belirtir. Sachs-Hombach'ın sözünü ettiği üçüncü tezse böyle bir teorik çerçevenin, resmin algı-temelli araçlar olduğu varsayımına dayandığını öne sürer. Bu tartışma ise hem medya, hem görsel iletişimin antropolojisi, hem kültürel çalışmalar, hem de görsel kültürün çalışma konularında yer verildiği üzere merkezî bir yer tutmaktadır. İzlemek ya da görmeyi anlamlandırmak üzere okumaktan farklı analizler gerçekleştirmek amacıyla etnografyanın bu alanlarla iletişime geçtiğini belirtmiştik. Bu bağlamda dördüncü tez ise somut her resmi anlamının ancak biçim, araç ve işleviyle ilişki içerisinde ortaya çıkabileceği iddiasına dayanır. Bu tezin, çalışma kapsamında, televizyonun

“yoğun betimlemesi”²³ (thick description) ile doğrudan bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

İmaj bilimindeki tartışmalardan da anlaşıldığı üzere, farklı alanların çalışma nesnesi olsa da görseli ele almada öne çıkan problem ve kavramlaştırmaların birbirinden çok da farklı olmadığını görebiliriz. Temel problem, görselin nasıl ele alınacağını da belirleyecek olan bir bağlama yerleştirilmesi sorunudur. Bundan sonra, görselin sembolik özelliklerini ele almada önceki analiz biçimlerinden de faydalanılarak yaklaşımlar geliştirilebilir. Ancak izleme/görme edimi okumaktan farklı olarak yeni analiz birimleri gerektirmektedir. Çünkü imajlar algıyla birlikte oluşmaktadırlar. İmajların oluşturulduğu ve yayınlandığı aracın da bu anlamda önemi artmaktadır. İmaj üretimini belirleyecek ve algıya yön verecek teknik ve ideolojik süreçlerin varlığını araçsal dolayımında görmek mümkündür.

Bu noktada, çalışmanın metodolojik temelini oluşturacak zemini biraz netleştirmek için, amacımızın görselleri sosyolojik, antropolojik, politik veya kültürel açıdan incelemek değil, onları kendi formu olarak “görebilmek” olduğu belirtilmelidir. Serüveni takip edilirken görsel formların nasıl bir bütünün parçasını oluşturduğu zaten görülecektir, ancak çalışma görselin oluşumundan izlemenin niteliklerine değin bu formların kendisini, polis şiddetini meşrulaştırması örneğinde sorgulayacaktır. Dolayısıyla görsel kültürün antropolojisi olarak nitelendirilen çalışma, hem “temsillerin dünyayla ilişki kurma stratejilerini yeniden düşünerek politik doğasını ortaya koyan yapısökümcü bir disiplinin özü” olarak Banks ve Morphy’nin tarif ettiği (1999: 31) görsel antropolojiden, hem etnografik araştırma metodunu izleyicilere uygulayan medya antropolojisinden faydalanmakla birlikte, bunlardan farklılaşmaktadır. Çünkü görsel antropoloji, görsel ifadeyi antropolojinin amaçlarıyla ortak şekilde güçlendirmek hedefini genişleten örnekler sunamamış olmakla medya antropolojisi izleme ve izlemenin karmaşık yapısını çözümlenmede yetersiz olmakla eleştirilebilir. Medya etnografisi, izleyicinin medya ile iletişimini ve bu iletişimin algılarını nasıl etkilediklerini araştırırken, “okuma” ve “yorum” temelinde metinsel bir ilişkiyi görsel etkileşime uyarlarlar (Peterson, 2003: 123).

²³ Bkz. 1.5. “Kurumsal Somutların Yoğun Betimlemesi”

Oysa “görme”yi anlamının “okuma”yı anlamak kadar derin ve başlı başına bir problem olduğu belirtilmişti.

Buna göre televizyon imajlarını belirlenen problem bağlamında inceleyecek olan çalışma; kavramsal çerçevesi, farklı disiplinlerdeki çalışmaların yöntem ve tekniklerinden oluşturulan çok yöntemliliği, alımlama boyutunun ve imajların yer aldığı aracın kendine özgü özellikleri ve işlevlerinin imaj oluşumuna etkisinin dahil edilmesiyle, teorik boyutta tartışmaların sürdüğü görsel kültür çalışmalarını zenginleştirecek bir örneği de oluşturmaktadır. Görsellerin üretim dinamikleri, üretilen sembolik ürün ve bu ürünün izleyiciyle etkileşimini içeren görsel kültürün aynı zamanda daha geniş bir sembolik sistemin de parçası olduğu düşünülmektedir. Riskli olmakla birlikte, titizlikle gerçekleştirilen bir çalışma ile çok-yöntemli bir metodoloji geliştirilerek görselin gerçekte ne olduğu, izlemenin nasıl gerçekleştiği, çalışma kapsamında aydınlatılmaya çalışılacaktır. Şimdi, görsel kültür çalışmalarıyla birlikte önemi artan izleyicinin ve izlemenin yerine ve tanımlarına dair tartışmalardan sonra, emniyet teşkilatı ve medya gibi ve görsel kültür içindeki diğer aktörlerin betimlemelerine yer verilecektir.

1.4. GÖRSEL KÜLTÜRÜN İZLEYİCİSİ VE İZLEMENİN ÖZELLİKLERİ

Çağımızın birincil duyusu haline geldiği iddia edildikten sonra, bu durumu hayra yormayan seslerin gittikçe artan eleştirisine maruz kalan “görmek”, pasifize edilmeye açık bir algı türü olarak görülür. Aslında bunun dillendirilmesi görmeyi “görünenin iyi/gerçek olduğuna yönelik gösteri prensibinin edilgin bir kabulü” olarak gören Debord (2001: 96) ya da “soyut kavramlarla düşünme yeteneğini, anlamayı ve büyümeyi engelleyen ve algı ile bilişsel dünya arasındaki bağlantıyı kopararak yalnızca ilkinin hâkim kılan tele-görmenin tutsağı haline getirmekle” suçlayan Sartori (2006: 34, 66) gibi çağımızın düşünürlerine özgü değildir. Algısal faaliyetleri zihinsel faaliyetlerden ayrı tutarak birincisini ikincisi olmadan değersiz ve güvenilmez görme fikri, Antik Çağ düşünürlerine kadar uzanmakta; “duyuların güvenilmezliğini yine duyular yoluyla bile fark edebileceğimizi” iddia eden Descartes ile belki de doruk noktasına ulaşmaktadır. Ancak Descartes’ın da şöyle dediği olur: “ruh bir geminin kaptanı gibi vücudun başkomutanı değil, ruh vücutla o

kadar içli dışlı ki ruh acıyı vücudun içinde çekiyor, ‘dişim ağrıyor’ dediğimiz gibi” (akt. Ponty, 2008: 51). Bu ikili ayrımı sorgulayan Ponty (2008: 49), örneğin “öfke nerede” diye sorduğunda, bunun el kol hareketlerinden, sözlerden, vücuttan, rengi atan benizden, kızaran yanaklardan, kanlanan gözlerden, incelen sestem ayrı düşünölemeyeceğini belirtiyor.

Televizyon iletişimin en önemli parçasını oluşturan “izleme” (çünkü televizyon programları izlenmek üzere yapılır) edimini anlamak, belki de ruh-beden, algı-biliş gibi ayrımları sorgulamayı gerektirir. Görsel kültür de, görmek ve bilmek arasındaki ilişkinin yeniden kurulmasını önerir. Çünkü bakmak ve görmek birbirini karşılıklı olarak tamamlar, bütünler, diyen Rogoff (akt. Saybaşılı, 2007: 27), görsel kültürle birlikte ilginin bakışın performatif yönüne ve bu eylemden ortaya ne çıktığına kaydığını belirtir.²⁴ Ancak bu yolla görmenin birincil duyu haline geldiği yönündeki iddialar, suçlamanın ötesinde bir zeminde tartışılabilir. Yine böylelikle izlemenin pasifize edilen bir süreç mi, yoksa aktif katılımın gerçekleştiği bir eylem türü mü olduğu yönünde süre giden tartışma, görmenin her ikisini de anlamın belleksel faaliyetlerle birlikte oluşturulduğu süreçte içerdiğine açıklık getirdikten sonra, yerini daha verimli ve görselin rolünü anlamada daha etkin başka sorulara bırakabilir. Görmenin ve görme algısının içerisinde şekillendiği ve ona şekil verdiği görsel kültürün daha geniş bir zihinsel dünyanın içerisinde nasıl çalıştığı, gibi.

Algı terimi bir organizmanın kendi içsel durumu ve çevresi hakkında bilgi kazanmasına ilişkin tüm süreçlere işaret eder (Bock, 2001: 28). Ünlü algı psikologu Rudolf Arnheim (2009: 15), “enformasyon toplama” ve “işleme” ya da “algılama” ve “düşünme” gibi ikiye ayrılan zihinsel işlevlerin aslında bilişsel düzeyde birlikte çalıştığını iddia eder. Buna göre nesneyi, o anki gördüğümüzün dışında, geçmişteki izlerini de beraber düşünerek algılarız. Gördüğümüz şey, zihnimizin derinliklerinde gizli olan bilgileri gün ışığına çıkarır ve bu çıkarımla beraber nesneye bakış açımıza

²⁴ Görmenin bağlamını belirleyen ve bellek oluşturacak kodlar üreten televizyonu kullanma ya da izleme edimi yine de karmaşık bir süreçtir. İnsan zihninin sadece zor anlaşılır değil, iş ondan bilgi almaya geldiğinde nispeten dilsiz olduğunu söyleyen Burnett (2007: 19), zihnin iş görme biçimlerini resmetmeye ve bunların şifrelerini çözmeye yönelik sayısız girişime rağmen; zihin, beden ile beyin arasındaki ilişkiye ve bilincin bütün öğelerinin bir dizi kültürel ve toplumsal ortamla ve ürünle nasıl etkileşime girdiğine dair derin soruların geçerliliğini koruduğunu belirtir.

yansır. Kültürel göreci yaklaşımın ve tarihsel tikelciliğin kurucusu Franz Boas (akt. Özbudun ve Şafak, 2005: 77), tüm duyum algılarının tarihsel olarak koşullandığını ve öğrenme süreçleri yoluyla aktarıldığını belirterek, dünyaya ilişkin algılarımızı belirleyen şeyin, bu tarihsel ve kültürel olarak koşullanmış süreç olduğunu iddia eder. Görmenin kültürelleme sürecinde nasıl şekillendiğini, kendimize dahi bakarken “kültürel gözlüğümüz”ün takılı olduğunu, Ponty’nin (2008: 53) yer verdiği bir örnekle daha anlaşılır hale getirmek mümkündür.

Birkaç aylık bir bebek, başkasının yüzündeki sevecenliği, kızgınlığı ve korkuyu kolayca ayırt eder, oysa bu duyguların fiziksel göstergelerini o yaşta kendi vücudunu inceleyerek öğrenmiş olamaz. Demek ki başkasının vücudu farklı hareketleriyle o bebeğin gözüne başından beri duygusal bir anlamla yüklü görünüyor... Yetişkin insan da kendi yaşamında kültürün, eğitimin, kitapların ve yeteneğin kendisine görmeyi öğrettiği şeyleri bulguluyor. Hep belli bir kültür üzerinden temas ediyoruz kendimize; en azından dışarıdan edindiğimiz ve kendimizi tanımamızda bize rehber olan bir dil üzerinden temas ediyoruz.

Komiser Hüsni Çoban’ın dört çocuklu bir ev hanımı olan eşi Suat’ın bir eylemde gözaltına alındığı sahneyi izlerken (aynı anda) nasıl güler bir izleyici? Güldürüyü oluşturan çatışma, bir kadının itilip kakılması değil, Suat’ı özel alanda görmeye alışmış olan izleyicinin, kadın haklarını savunmak için eyleme katıldığında onunla birlikte sokağa yabancılaşmasıdır. Suat’ın gördüğü muameleye yönelik şaşkınlığı ve izleyicinin Suat’ın başına geleceklere dair sahip olduğu “öngörü”nün gerçekleşmesi, gülmenin kaynağını oluşturmaktadır.

Görürken düşünüyor ve her görmede güncellenen belleğimiz çerçevesinde fikir ve kanaat sahibi oluyor ya da fikir ve kanaatlerimizden yola çıkarak gördüklerimizle bunları yeniden üretiyoruz. Algının bilişsel boyuttan ayrı tutulmaması gereği bu noktada belirgin olmaktadır. Berger’in de belirttiği gibi (2002: 8), düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesnelere görüşümüzü etkiler: “insanların Cehennem’in gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz”. Televizyondakini görmeyi (izlemeyi) problemlile hale getiren şey ise televizyon görsellerinin gördüklerimizi hatırlama biçimlerimize müdahale ederek, görmenin (dolayısıyla algılamanın-anlamanın) bağlamını belirlemesidir. İzleme sürecinde harekete geçen görsel belleğimize dair kodları oluşturma yetkisini televizyona vermiş olmak, asıl problemi oluşturmaktadır.

Sosyalleşme sürecinin önemli bir parçası haline gelen televizyon, görsel hafızamıza yerleştirdiği kodları kimi zaman farklı bağlamlarda da dayatarak görmenin çerçevesini çizer. Bir ev hanımının aile içi şiddet gören kadınlara destek olmak üzere eyleme katılmasını ve polis tarafından engellenmesini anlatan bir görselin, bu vahim durumu karikatürize etmesi gibi.

Görmeye paralel olarak gerçekleşen ve ondan bağımsız olmayan hatırlama ve düşünme faaliyetleri yine aynı süreçte verilen gerçeklikleri yeniden üretir. Tekrar eden her görme, artık dikkati çekmeyen bir görsel gerçeklik halini alır. Komiser Hüsnü'nün eşi Suat'ın "sokağa çıktığında" başına bir iş geleceği, eşcinsel erkeklerin kırıtarak yürümeleri (ya da kırıtarak yürüyen erkek temsilinin eşcinsel olduğu) göre göre öğrendiğimiz gerçekliklerimize dönüşür. Böylelikle televizyon önce izleyici için görsel kodlar oluşturur, sonraki süreçte bu kodları kullanmaya devam eder. Bunu yaparken, izleyenin tarihsel/kültürel/zihinsel dünyasından da faydalanır. Gerçekmişgibililiğinin sağlanmasında, görmenin güvenilirliğinin yanı sıra içinden çıktığı kültürel dünyayla ilişkisinin etkisini de görmek mümkündür. İzlemenin bağlamının böylelikle belirleniyor olması, görselin üreticilerine söylemsel düzeyde büyük bir güç vermektedir: Sadece bu kodların gerçekliklerini sorgulayacak bilgiye, karşılaşma –alternatif görme- deneyimlerine sahip izleyicilerin, eleştirel sorgulamalarıyla mücadele edilebilecek bir güç. Yine de burada, bu kodların varlıklarını sürdürmeleriyle ilgili karar alma hakkı olmayan, izleme düzeyinde bir mücadeleden söz edilmektedir olsa olsa. Farklı mesleki ve sosyal ortamlarda varlık gösteren, mücadele eden eşcinsel bir tanıdığı olmayan izleyici için eşcinsel, muhtemelen yoğun olarak televizyonda sembolize edilen ve cinsel ve ahlaki sınırların dışında kalan insanlardır. Aynı şekilde polis şiddetine maruz kalan bir travesti de izleyici için, "suç dünyası"nın sıklıkla karşılaşılan figürlerinden biri olarak görülebilir. Yine televizyon sembollerinin sınırlarını çizdiği bir dünyayla karşı karşıyayız.

Görmenin sanıldığı kadar pasif bir edim olmadığı altını çizdikten ve ilgiyi görme deneyiminin içinde şekillendiği görsel kültüre çektikten sonra, konuyla ilgili önemli bir tartışma "seyirci" ya da "gözlemci" olmanın normalliğine ya da yapılandırılmış olmasına yönelik çeşitli görüşlerden yola çıkılarak görünür hale getirilebilir. Bu

bağlamda Ranciere'in (2010) yaklaşımı, seyirci olmayı etkinliğe geçmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik yerine "normal durumumuz" olarak tanımlaması açısından ilgi çekicidir. Zaten seyirciler olarak öğrendiğimizi ve öğrettiğimizi söyleyen Ranciere'e göre problem (2010: 22), gösteri ve izleyici arasında olduğunu düşündüğümüz radikal bir mesafeyi ve öğretene-seyirci gibi bir iktidar ilişkisine gönderme yapan rol dağılımını reddetmeyişimizdir. Buna durumda seyircinin özgürleşmesi, bu ilişkilendirme ve ayrıştırma kudretinde yatmaktadır. Ancak söz konusu olan şey, belli sistemler içinde yapılandırılmış olan ve bazı konularda haberdar etmeyi neredeyse tekeline almış olan tele görseller olduğunda; izleyici olmayı bu dolayımın yarattığı zorunlu mesafeyi de hesaba katarak değerlendirmemiz gerekir. Özellikle ölüm ve savaş gibi olaylara ilişkin görüntülerin zaman içerisinde olayın kendisiyle özdeşleşen, hatta onun yerine geçen karelere dönüşerek belleğimizde yer ettiğini söyleyen Sontag, sistematik olarak üretilen ve belli bir sistem dahilinde sunulan bu görüntülerin toplumsal bellek üzerindeki etkisinin ve yargı oluşturmaya açık potansiyelinin, dolayısıyla da ideolojilerin propaganda aracı olarak kullanıldıklarının göstergesi olduğuna dikkat çeker (akt. Toksoy, 2012: 12). Yoksa görme deneyiminin kendisi, savaş karşıtlığının (ya da şiddet karşıtlığı) sebebi olmalıydı. Açık ki, görmenin bilme ve eylemeyle bağı, görselin üretimi ve izleme deneyimini de içeren görsel kültürde zayıflamaktadır. Bu bağlamda, 19. yüzyıldan itibaren kamusal alan faaliyetlerinin kamusal insanı izleyiciye çevirdiğini söyleyen Sennett (2002), bu süreçte görmekle eylemde bulunmak arasındaki ilişkinin ikincinin aleyhinde dengesini yitirdiğini vurgularken; edilgen seyirci yerine "gözlemci" kavramını tercih eden Crary (2004), gözlemcinin statüsüyle birlikte görmenin de kolektif bir düzende yeniden tanımlandığını belirtir. Buna göre gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmalıdır ve belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir (Crary, 2004: 18). Bu anlamda fotoğrafı, gözlemcinin içine yerleştirildiği yeni ve homojen tüketim ve dolaşım alanının bileşenlerinden yalnızca biri olarak gören Crary (2004: 25-27), "gözlemci" olarak adlandırdığı şeyin de modernleşme sürecinin yeni bir özne ya da birey tipi inşa etmesinin etkilerinden biri olduğunu öne sürer. Bu durumda izleyici dediğimiz kişinin, oturma odasının dışında da bir

biçimlendirme uğraşısının parçası olduğunu ve yine oturma odasının dışındaki dünyanın da izlemeyle ilişkisini göz önünde bulundurmamız gerekir.

Sennett'in (2002) dikkat çektiği “kamusal insanın izleyiciye dönüşüm süreci”, kültürel çalışmaların ağırlık verdiği izleyici alımlamasında görsel kültürün rolü ve alternatif okumaların (izlemelerin) gerçekleşebilmesi için gerekli koşulları anlamak açısından önemli bir tespiti oluşturmaktadır. “Modern çağların Protestan ahlakı narsizmdir” diyen Sennett (2002: 426), bu kendine dönüklüğün, kendinin ne olduğuna ve ne olmadığına ilişkin bilgi edinmeyi engellediğini, kendine dönen kişiyi de yok ettiğini öne sürer. Görsel hafızanın oluşumunda izlemeye verilen öncelik, mahrem alandan uzaklaşmayı gerektiren, aktif bir kamusal fikrine aykırı olmakla birlikte, kendi kimliğine yönelik anlamın inşasında dahi belirleyici rolü görsel üretime bırakmakla sonuçlanmaktadır.

Kamusal insandan izleyiciye dönüşüm, izlemeyi de etkilemektedir. Artık izleyici olan kişi, politik konularda dahi kıstaslarında “izlenebilir olma” özelliğini arar. Bu süreçte, medyada ağırlıklı yer edinen kişilerin “özel ve üstün kişilikli olduğunu düşünmenin mantıklı hale geldiğini” ve böylelikle seyircinin, kendine ilişkin aktif bir güç, bir “kamu” anlayışını yitirdiğini vurgulayan Sennett (2002: 336), bu durumun “ötekilerle temastan daha çok kaçınma, suskunluğa sığınma” ile sonuçlandığını belirtir. Bu narsist dönemeçte öne çıkan “birey”, hikâyesinin koşullarına yabancılaşmıştır. Bauman (2011: 15-16), kolektif kamusal aşkınlığın araçlarının inkâr edildiği günümüzde insanların tek başına mücadeleye terk edildiğini söylerken bu yabancılaşmaya dikkati çeker:

Bireylerin kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde buldukları ve kendi seçimlerinin alanını ve *sonuçlarını* belirleyen *koşullar*, onların bilinçli etki sınırlarının ötesine gerilerken (ya da yok edilirken), bu koşullara yapılan göndermeler ortadan silinir ya da sisli bir alana sürülür; dahası, bireylerin kendi mantıklarını yaratma ya da keşfetme ve onları dönüştürülebilir kişilerarası iletişim sembolleri içinde yeniden biçimlendirme çabası içinde kendi hayatlarına dair anlattıkları öykülerin arka planı nadiren araştırılır. Sürecin özü her vakada farklı olsa da, hem koşullar hem de anlatılar aralıksız bir *bireyselleştirme* sürecinden geçer.

Mahrem alana dönüŖte, kamusalın sonunu getiren bireyselleŖme sürecinde etkin olan görsel kültür, bu narsizmi besleyen anlatıların arasında yer alması açısından önemlidir. Bu önem, biçimsel olarak izlemenin mahrem alanda gerçekte bir edim olmasından fazlasını içermektedir. Bu çalışmada ele alınan örnekte, normalleştirilen şey yalnızca belli ötekiliklere uygulanan polis şiddeti değil, aynı zamanda iktidarın varlığının kamusal yüzü olan polisin temsil ettiği bu sistemin kendisi olmalıdır. Kapitalizm ve kapitalizmin özgürlük anlayışı, sınıfsal çelişkilerin görünmez kılınışı; genel olarak görsel üretimin değişmez arka planını oluşturmaktadır. Kamusal insanın mekânı olan alanlar (sokaklar, barlar, kafeler) kirletilirken, en çok kamunun gücünü oluşturacak “temas”lar zedelenmektedir. Bu durumda alternatif izlemeyi inşa edecek en temel dinamikse, işte bu temasın varlığı ya da yokluğuyla ilgilidir.

Konuyla ilgili olarak, izleyiciye ağırlık veren kültürel çalışmaların izlemenin ayrı ve yeni bir kültürel form olarak incelenmesinde başarısız olduklarını belirten Ron Lembo (2007: 455), metinleri ideoloji ve söylemsel güç bakımından sınavan ve üretildikleri toplumsal ve tarihsel koşullara bakan bu çalışmaların, alımlama konusunda televizyonun toplumsal işlevini anlatacak kategoriler geliştirmedini, bu nedenle izleyici çalışmalarının televizyon kullanımı konusundaki en önemli şeyi gözden kaçırdığını söyler. Bütün bu çalışmaların ötesine geçmek amacıyla “sosyallik” yapısını kullanan yazarın stratejisi, güç hakkında geliştirilen ve kaynağını insanların televizyondan çıkardığı pratik kullanımındaki yeniden yapılandırmalardan alan güç hakkındaki fikirlerle çalışmaktır (Lembo, 2007: 455).

Televizyon programlarının basit açıklığına ve programcılığın garantili iş doğasına rağmen izleme kültürü gerçekte karmaşık bir toplumsal dünyadır. Kendi başına izlemeyi belirlemek için, pek çok faktörü göz önünde bulundurmak gerekir. Programın sembolik formlarıyla (söylemsel, sunumsal, ticari formlar gibi) izleme ilişkilerinin düşünsel ve duygusal niteliği, izleme ilişkilerinin anlamı, belki kişinin yalnız ya da başkalarıyla izliyor olması gibi... Televizyonun gücüyle insanların maruz kaldığı söylemlerin analizine, izleme ilişkileri de eklenmelidir (Lembo, 2007: 459).

Lembo (2007), insanların hayatlarında televizyon kullanımının taşıdığı önemi yani “izleme kültürü”nü analiz etmek için televizyonu açma süreci, televizyonla etkileşim, izlemenin nitelikleri ve izleme sonrası televizyonun gündelik yaşamdaki konumu gibi başlıklardan oluşan detaylı bir analiz planı sunar. Burnett de (2007:

34), televizyonun izleyiciler kapama düğmesine bastığında ortadan kaybolmamasının etkilerini anlatır: “Bu sürekli mevcudiyet, insan hüneri ve yaratıcılığı sayesinde kurulmakta olan, doğal ve inşa edilmiş yeni bir çevrenin parçasıdır. Bunlar taklit dünyalar değildir. Bunlar dünyanın ta kendisidir. Neyin doğal olduğuyla neyin olmadığı arasındaki ayırım gözden kaybolmuş durumda”. İzleyici analizi bölümünde daha detaylı olarak bu konuya yeniden değinilecektir.

1.5. KURUMSAL SOMUTLARIN YOĞUN BETİMLEMESİ

Geertz (1973:4), uygun olan alanlarda genişletilmeye çalışıldığı halde insana özgü pek çok şeyi açıklayamadığını, hatta bulanıklaştırdığını iddia ettiği Edward Tylor’un “en karmaşık bütün” olarak kavramsallaştırdığı kültür yerine giderek daha daraltılmış, özelleştirilmiş ve kuramsal açıdan daha güçlü bir kültür konseptine sahip olduğunu belirtir. Yorumsal bir kültür kuramı oluşturma çabasındaki Geertz (2010: 19), Tylor’un kültür kavramının yerine geçebilecek, “göstergebilimsel” bir kavram arayışı içindedir. Çünkü Max Weber gibi Geertz de ‘insanın kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan olduğu’ görüşüne inanarak, kültürü bu ağların kendisi biçiminde algılar; bu nedenle de kültür analizini bir yasa arayan deneysel bir bilim değil, anlam arayan yorumsal bir bilim olarak görür.

Kültür kavramı da bu aşamada “toplumsal olaylar, davranışlar, kurumlar, süreçlere sebep olarak nitelendirilecek bir güçten çok, bu unsurların içinde anlaşılır olarak (yani yoğun bir betimleme içinde) tanımlanabilecek bir bağlam”ı ifade eder (Geertz, 1973: 6, 14). Geertz’in Ryle’den aldığı bir kavram olan “yoğun betimleme”si (thick description) incelikli ve riskli bir entelektüel çabadır. Geertz’in bu çabasını “bir anlaşılır kılma ve açıklama örneği, kısaca, bir yorumlayıcı anlama” olarak açıklayan Altuntek (2009: 131), Ponterotto’nun kavramın alandaki uygulama biçimine yönelik açıklamalarına da yer verir: “Tek bir biçimi olmasa da genel olarak yoğun betimleme, araştırmacının belirli bir bağlam içinde gözlemlediği toplumsal eylemi (veya davranışı) hem betimleme hem de yorumlama görevine işaret eder... gözlemlenen toplumsal eylemleri doğru bir şekilde betimler ve bu eyleme yönelik amacı ve niyeti belirler” (akt. Altuntek, 2009: 132). Bu anlamda kültürü tamamen simgesel boyutta ele almanın doğru olmadığını, bu çabanın kültürel analizi gerçek

hedefinden, gerçek yaşamın gayri resmi mantığından uzak tutma tehlikesi taşıdığını belirten Geertz (2010: 32) için davranışı gözlemlemek önemlidir. Bir jesti anlaşılır kılan şeyi Geertz (2010: 20), bir tutam davranış ve bir parça kültür olarak açıklar. “Davranış ciddiye alınmalı ve bu iş de hatasız yapılmalı, çünkü kültürel biçimlerin boğumlanmaya kavuşması davranış akışı –ya da, daha keskin söylemek gerekirse, toplumsal eylem- yoluyla gerçekleşir” (Geertz, 2010: 33).

Polis şiddetinin görsel kültür ortamındaki temsiline bakan çalışmada da bir kurum ve meslek olarak polisliğin kendisi, şiddetinin tarihsel ve kültürel özellikleri, temsillerinin gerçekleştiği medya dolayımı, medyanın üretim ortamı ve anlatım özellikleri gibi konuların yoğun bir betimlemesini yapmak, araştırma probleminin olduğu bağlamı anlamak açısından önem taşımaktadır. İleriki aşamalarda farklı katılımcılar ve alanlarda da sadece şiddet görüngülerinin ve sembollerin değil, bu davranışları teşvik eden “toplumsal söylem”in anlaşılır hale getirilmesi amacıyla bu bölümde çalışmanın kurumsal somutlarını oluşturan “emniyet teşkilatı” ve “televizyon”un biçimlendiği siyasi, ekonomik ve kültürel ortamlara ışık tutulacaktır. Böylelikle “tik” ile “göz kırpması” arasındaki fark daha görünür olacaktır.

Öte yandan Geertz (2010: 30-31), antropolojik yazının ikinci ya da üçüncü el yorumlar olduğunu, birinci elden bir yorumu ancak kendi kültürü içinden bir ‘yerli’nin yapabileceğini söyler. Elbette kendi yaşadığı ülke ve ilde çalışıyor olmamdan dolayı aşına olduğum kodlarla uğraşmak, bilginin en azından üç elden geçmesine gerek bırakmamaktadır. Ancak aynı kentte yaşadığı halde polis şiddetine farklı açılardan bakan kişilerin görüşleriyle şekillenen akademik bir çalışmayla uğraşan kişinin yaptığı iş de “yüzeysel anlaşılmazlıkları karşısında toplumsal ifadeleri anlamlı kılmamanın” (Geertz, 2010: 19) peşine düşen bir yoruma karşılık gelmektedir.

1.5.1. Devlet, Polis ve Polisin “Takdir Yetkisi” Kapsamındaki Şiddet

Şiddetinin meşrulaştırılışında medyanın etkili olduğu belirtilen emniyet teşkilatı, eğilimleriyle bu şiddetin ötekilerini belirlemekte ve görsellerin oluşumunda da bu eğilim belirleyici rol oynamaktadır. Bu ilişki, emniyet teşkilatının şiddetinin

yöneldiği grupların kim olduğuna, teşkilatın kuruluşundan bugüne taşıdığı bazı özelliklere ve medyayla temas kurduğu dönemlere göz atmayı gerektirir.

Polis projesinin tarihinin 15. yüzyılda Kıta Avrupa'sında modern devletin kuruluşuna kadar gittiğini söyleyen Neocleous (2006: 1), yazılışı farklılaşsa da polis kavramının “genel refahın ve düzenin koşullarının sağlanmasına yönelik olarak bir topluluğun dahili hayatının yasal ve idari olarak düzenlenmesine ve toplumsal hayatın sıkı kontrolüne” işaret ettiğini belirtir. Polis teşkilatı hakkında yapılan çalışmalar polislik yapma işini ayrı ve daha çok suçla uğraşan bir uzmanlık olarak şekillendirse de, polis kavramını²⁵ toplumsal ve siyasal teoriden bağımsız olarak düşünmek yanıltıcı olacaktır. Bu sorunla ilgili olarak polis kavramının “egemenlik”, “meşruiyet”, “rıza”, “toplumsal sözleşme”, “zor” gibi kavramlarla birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgulayan Neocleous (2006), üniformalı güçlerin belirmesinden önce ortaya çıkan polisin tarihini, devlet erkinin tarihi olarak görür. Liberalizm, polisi, bütün vatandaşları suçtan eşit bir şekilde koruyan bağımsız, tarafsız bir devlet kurumu olarak sunabilme yeteneğine bağlı olarak, polisin doğasını gizemli hale getirmiş; doğal olarak (hukuk ve güvenliğin liberal kutsanışı ile) mülkiyet iktidarını ve emeğin sermayeye tâbi kılınmasını göz ardı etmiştir. Ancak zabtette (to police)²⁶ işi, (bu düzen) burjuva üretim tarzını temel aldığı için, ücretli emek düzeninin inşasını ve yoksulluk sınıfının yönetilmesini esas almaktadır (Neocleous, 2006: X-XVII). 16. yüzyıldan itibaren artan (veba salgınından sonra azalan nüfusun ücret artışı taleplerinin etkili olduğu) köylü ayaklanmaları, şehirleşmeyle birlikte gelen sıkıntılar, (dünyevileşen iktidar algısı neticesinde) dinin zayıflaması, Avrupa'da başta Almanya olmak üzere Fransa, İspanya, İtalya gibi Katolik devletlerde polisi, “toplumsal düzensizliğe” karşı genel ilginin, kaygının bir parçası olarak ortaya çıkarmıştır. İlk evrede toplumsal problem ve krizlere karşı bir

²⁵ Almancaya *polizei* kavramı resmi olarak 16. yüzyılda Fransızcadan (polir: iyi düzeni kurmak) gelir. İngilizcede *police* terimine 18. yüzyılda rastlanmaya başlanmasının nedeni ise 13. yüzyılda Aristoteles'in Politika'sının farklı doğalarda çevrilmesidir. Fransa ve Almanya'da *polis* ve *politeia* gibi iki temel kavram “polis” olarak çevrilirken İngilizceye “commonwealth” ve “policy” (siyasa) olarak çevrilir. İngiltere'de emniyet teşkilatına 18. yüzyılda *police* denmeye başlansa ve öncesinde zabtette işini yapanlar siyasa üretenler gibi anlaşılmış olsa da özünde farklılık bulunmamaktadır (Neocleous, 2006: 19).

²⁶ Neocleous'un kitabını Türkçeye çeviren Ahmet Bekman, dilimizde tam karşılığı bulunmadığını belirttiği *to police* kavramını *zabtette* olarak kullanmıştır. Ancak çalışmanın farklı bölümlerinde bu kavram, bazı başka Türkçe kaynaklarda yer verildiği üzere *polislik yapmak* olarak da kullanılmaktadır.

tepki neticesinde şekillendiği için hukuki gelenekle bir kesinti yaratmayan düzenlemeler, sonraki aşamalarda amaç, suiistimalleri ve aksaklıkları düzeltmek ve restorasyon değil, yeni koşullar yaratmak, değişiklikler meydana getirmek yenilikler ortaya koymak olmuştur. Polis sorunu, devlet sorunu olarak kavramsallaştırılırken, polis tarafından korunması beklenen düzen de (feodalizmden sonra değişime uğrayan) devletin düzenidir (Neocleous, 2006: 1-15).

En genel düzeyde polisi, devletin topluma nüfuzunu olanaklı kılan bir mekanizma olarak düşünmenin mümkün olduğunu söyleyen Ergut (2004: 45), Osmanlı İmparatorluğu'nda polisin örgütlenmesinde ve polislik pratiklerinde gerçekleştirilen değişikliklerin, ağırlık olarak dış güçlerin müdahalelerinde kullandıkları önemli bir bahaneyi yok etmek için gündeme getirildiğini belirtir. Bu bahane, bir devletin, etkin bir polislik icra edemediği ve diğer devletlerin polislik yapmasına da engel olamadığı bir bölge üzerinde egemenlik iddia etmesinin mümkün olmamasıdır (Ergut, 2004: 39). Böylelikle önceleri, tebaasının gündelik hayatına çok fazla müdahil olmayan ve kendi hayatlarını düzenlemeleri için yerel gruplara sorumluluk veren devlet; merkezi yönetimin öneminin artmasıyla birlikte kendi dışındaki toplumsal kurumları kaldırmak suretiyle polisliği merkezi bir yapılanmanın vazgeçilmez unsurları arasına dâhil eder.

Modernleşme sürecinde devlet yapılandırılmasında Osmanlı İmparatorluğu, daha çok Fransa'yı örnek almıştır. Polis teşkilatının oluşumunu, disiplin mekanizmalarının devletleşmesi olarak gören Foucault (2006: 313-315), toplumsal disiplin rolünün en önemli kısmının Fransa'da çok erkenden polis aygıtının eline geçtiğini belirtir. Polis aygıtının 18. yüzyıldaki örgütlenmesi, devletin boyutlarına ulaşan bir disiplin genelleşmesini hedeflemiştir. Polis teşkilatı kıta Avrupası'nda suçu engellemekten çok, belli sınıfları baskı altında tutmayı amaçlayan bir kurumu oluşturmaktadır. Toplumdaki mevcut suç düzeyinin merkezi bir polis örgütünün kuruluşuyla doğrudan bir ilgisi olmadığını iddia eden Bayley (akt. Ergut, 2004: 72), devlet yöneticilerini korkutan şeyin tek başına suç değil, düzensizlik olduğunu belirtir. Polis örgütündeki büyümenin/yayılgının esas nedeni, toplumdaki 'adi' suçların artan oranı değil, varolan suçların müesses nizama tehdit olarak algılanmaya başlamasıdır. Klasik hukuk döneminde de verilen cezaların içinde

hükümdara ait bir bölümün olduğunu vurgulayan Foucault (2006: 92), cinayet örneğinde bile oluşturduğu düzensizlik nedeniyle krallığa verilen zararın, hatta kralın kendine yönelik bir saldırının intikamının tanzim edildiğini anlatır.

Türkiye özeline dönersek, devlet şiddetine maruz kalanlar ya da bu tehdidi/iktidarın gözünü üzerinde hissedenler arasında Osmanlı döneminden bu yana belirli gruplar öne çıkar. Ergut (2004), Osmanlı ve Türkiye geleneğinde polis teşkilatının gözetim ve denetim altında tuttuğu grupları hayat kadınları, serseriler, işçiler ve dernek kuranlar, gösteri yapanlar olarak sıralamaktadır. 1845 Polis Nizamnamesi'nin ağırlıklı odağında; ülke içinde seyahat edenlerin ruhsatlarının çıkarılması, pasaportların kontrolü ve ikametgah izinlerinin çıkarılması, dilencilere baskı uygulanması, özellikle tiyatro, kumarhane gibi eğlence yerlerinin ve bekar evlerinin kontrol edilmesi, işçilerin grev ve gösteri düzenlemesinin engellenmesi, tiyatro ve sair yerlerin denetlenmesi gibi maddeler vardır. Dolayısıyla kuruluşundan itibaren nizamın korunması amacıyla polislik faaliyeti, daha çok alt (ve marjinal) kesimlerin gözetimini üstlendiğini düşündürmektedir. Kamu düzeni adına yürütülen polislik faaliyetlerinin bütün türlerinin esas hedefleri, yoksulların (ve “marjinal”, giderek “aykırı” olarak nitelenenler, dolayısıyla da “müesses nizam” için “tehdit” olarak görülenlerin: örneğin tiyatrocular) zamanlarını geçirdiği çeşitli mekanların denetlenmesine yöneliktir.²⁷ Polisin kuruluş amacının suçları engellemekten çok devletin ve kamunun düzenini idame ettirmek olduğunun en belirgin kanıtlarından biri de adi cinayetlere gösterilen kayıtsızlıktır. Cinayetleri çözmeye polisin ne gücünün ne de niyetinin olduğu görülmektedir²⁸ (Ergut, 2004: 123-124).

²⁷ Örnek alınan Fransız yapılanmasına bakıldığında da benzer, hatta hayatın her alanına daha fazla nüfuz etme çabasında olan örnekler görülür. “1628 tarihli Strasburg Polis Yönetmeliği’nde amaç ‘düzensizliğin, iyi yasayı hor görmenin... her türlü yanlış amelin, günahın ve kötü alışkanlığın üstesinden gelmek’ olarak ortaya konur. Ahlaki konular, tüketim harcamalarının kısıtlanması, dini törenlere katılım ve bunların denetimi, ticaretin düzenlenmesi, Yahudilerin konumu, karnavalların ve diğer eğlencelerin yasaklanması, kısıtlanması... sansür... kabul görmeyen dinin, sosyal ve politik güçlerin takibinin yanı sıra izleme faaliyetleri zabtîyenin önemli görevleri arasında yer almaktadır. Fransız yüzbaşı Sartines, sokakta birbiriyle konuşan üç kişiden birinin kendi adamı olduğunu Louis XV’e gururlanarak anlatır. Polis, krala, kiliseye ve düzene sadakati ve çalışmayı özendirmeyi garanti altına almak için eğitimi ve toplumsal düzenin temeli olarak görülen aileyi de denetleme görevini üstlenir” (Neocleous, 2006: 5-6). İki yüzyıl sonra Osmanlı İmparatorluğu’nda şekillendirilen emniyet teşkilatı da, suç ilgisinden çok kurulu düzene tehdit oluşturacak unsurları denetleme yönüyle dikkati çekmektedir.

²⁸ Ergut (2004: 124), 1873 yılında İzmir Eyaletinin Türkçe ve Yunanca yayınlanan resmi gazetesinde, Manisa’da günlük ortalama dört-beş cinayetin işlendiğinin aktarıldığını belirtir. Yine aynı yıllarda İstanbul’a gelen gezginler sadece gündüzleri dolaşabildiklerini naklederler.

Yeni polisin ortaya çıkışının gerçek nedeni ister suçu önleme isterse devlet yöneticilerinin çıkarları olsun, polis teorisi birçok bağlamda kendisini ‘kamu düzenine’ atıfta bulunarak meşrulaştırmıştır. Bu argüman son derece tartışmalıdır. Kamu düzenine ilişkin meselelerin, polisin takdir yetkisini artırmasının ardındaki temel dinamik oluşu da tam bu nedenden kaynaklanır. Bu tip meseleler söz konusu olduğunda polis, yetkisini ne siyasette, ne yasalarda ne de yerleşmiş anayasal özgürlüklerde bulunmayan, fakat bunun yerine iktidar ve sınıf hakkındaki yerleşik inançlarda açığa çıkan bir ‘kamusal çıkar’ kavramından alır (Uglow’dan akt. Ergut, 2004: 73). Bu anlamda “polis yasaları uygulamaktır” demek, polisin davranışını yasal kodlardan çok daha fazla belirleyen muazzam ölçekteki takdir yetkisini dikkate almamak anlamına gelecektir (akt. Neocleous, 2006: 178). Daha kuruluş döneminden itibaren polis kurumunun içkin bir olgusu olarak gelişen takdir yetkisi, polisin iktidarını yayma yolunda kendini en özgür hissettiği alan olarak onu askerden ya da sivil bürokratlardan ayırır. Polisin takdir yetkisiyle yargısal bir güç kullandığından bile söz edilebilir. Ergut (2004: 65-66), özellikle suçu önleme amacı noktasında, polislerin kendi kişisel duygularını bir ahlak kılavuzu gibi kullanma eğiliminde olduklarını belirtir. Polis şiddetini de meşrulaştıran bu yetki, günümüzde yeni yasal düzenlemelerle artırılmaya devam etmektedir. Kamu düzenini sağlamak amacıyla yapıldığı iddia edilen ve bu düzenin bir parçası olmaktan ötürü vatandaşlar tarafından da ‘meşru’ görülebilen şiddet eylemleri, hem yasal bir zemini bulunan hem de yasal çerçeveleri aşan bir takdir yetkisinin göreceliğiyle ilişkili bir örüntünün de parçasıdır. Berksoy’un (2009: 126-128) 2005 yılında görüşme yaptığı polis memurlarının anlattıkları, takdir yetkisinin nasıl kullanıldığına ve bunun neye işaret ettiğine ışık tutmaktadır. Örneğin Motorsikletli Polis Timleri’nden bir memur “sigarayla konuşurumam, devleti temsil eden otoriteye saygı açısından, kişinin benden yüksek durmamasını sağlarım” derken, polisin uyguladığı işlemlere yapılan herhangi bir itirazı, devletin şahsiyetine karşı bir “itaatsizlik ve düşmanlık” olarak algılayacağına işaret etmektedir. Bu bağlamda polisi anlamının devleti anlamak için elzem olduğunu vurgulayan Neocleous (2006: xiii), polis fikrinin, devlet teorisi geliştirmeye yönelik güncel girişimler tarafından suçbilim (kriminoloji) alanına bırakılarak polisin tarihini devletin tarihinden ayırma girişimini eleştirir. Bu bağlamda bir polis memurunun Barış ve Demokrasi Partisi’nden bir milletvekiline

“sen vekilsen ben de devletim”²⁹ demesi, pratikte devletin tehdit olarak algıladıklarına karşı polisleşen yapısının ya da polisliğin ulus devletin yapı taşlarından biri olduğunun göstergesi gibidir.

Türkiye’de 1960 sonrası polis teşkilatında hakim olan söylemleri inceleyen Berksoy (2009), polisliğin devlet yönetimi ve iktidar stratejilerini hesaba katmadan incelenmesinin mümkün olmadığını belirtir. Son yirmi yılda polis alt-kültürü³⁰ konusunda yapılan çalışmaları değerlendiren Berksoy (2009: 99), bu çalışmalarda polis alt-kültürünü etkileyen etmenler olarak genellikle polisin sosyo-ekonomik/kültürel yapısı ve mesleki sosyalleşme süreçlerinin ele alındığını, bu bağlamda devredaşlık ve hemşerilik gibi ilişkilerin yarattığı “mavi sessizlik duvarı” ile “biz ve onlar” anlayışı, devlete borçlu hissetme, eğitim ve mesleki icra döneminde yaşanan toplumsal izolasyon, bunun sonucunda oluşan “kurumsal paranoya” ve muhafazakârlık, kurumun organizasyonundan kaynaklanan militer anlayış gibi özelliklere vurgu yapıldığını söyler. Çoğunluğu polis teşkilatından olan kişilerce yapılan bu çalışmalara göre (Özcan ve Çağlar, 1994; Cerrah 2000; Çağlar, 2001; Cerrah, 2008 vd) bu alt-kültüre dair nedensellik ilişkileri esas olarak, “uygulanan yanlış politikalar” noktasında durmaktadır. Polis alt-kültürünü oluşturan hâkim söylemlerin ve uygulamaya yansıyan sosyal kodların, polis pratiklerinin kendine has özelliklerinin ve yanlış politikaların sonucu olmaktan öte, tam da devletin uygulamak istediği iktidar stratejilerinin bir parçası ve ifadesi olduğunun altını çizen Berksoy (2009: 99), bu alt-kültürü dışa vuran hâkim söylemlerin, özellikle Türkiye’de toplumsal hareketliliğin arttığı 1960’lı yıllardan itibaren, ırkçılığa varan milliyetçi muhafazakâr, militarist, devletin bekasını asli amaç olarak hedefleyen, bu bağlamda toplumsal mücadeleleri kriminalize eden ve “iç düşman” yaratan bir içeriğe sahip olduğunu söyler.

“1960-1980 yılları arasında devletin yaygınlaştırdığı söylemler ‘Türk devletinin kutsallığı ve bekâsı’, ‘Türk kimliğinin inşası’ ve ‘homojen millet yaratımı’

²⁹ “Konvoy Yolda Durduruldu”, Milliyet, 9 Ekim 2011, <http://siyaset.milliyet.com.tr/konvoy-yolda-durduruldu/siyaset/siyasetdetay/09.10.2011/1448480/default.htm> , alındığı tarih 07/02/2012.

³⁰ Polis alt-kültürü, polis teşkilatlarında egemen olan ve memurların içinde sosyalleşmek suretiyle pratiklerine yansıttıkları değerler, sosyal kodlar ve bu değerlere göre geliştirilen polislik işine dair gayri-resmi kurallar olarak tanımlanabilir (Reiner’den akt. Berksoy, 2009: 98).

meselerini içeren ‘milliyetçilik’, sınıfsız homojen bir toplum tahayyülü üzerine kurulu ‘popülizm’ ve ordunun devlet içerisindeki merkeziliği vurgusu ve bu kurumun “modernleştirici ve kollayıcı” bir kurum olarak tarifidir... Dönemin milliyetçi muhafazakâr hükümetleri, Kemalist paradigmaya dayanan bu bileşenlere muhafazakâr/İslami değerleri, özellikle 1970’lerde daha da belirgin olarak eklemeyerek, İslami kesimler ile ülkücüleri de içerecek şekilde geniş bir sağ ittifak yaratmayı amaçlamışlardır... Bu geniş ittifakı bir arada tutmak için, 1950’lerden itibaren kullanıma sokulmuş olan kesif bir “anti-komünizm” vurgusu da... milliyetçi muhafazakarlar ile askeri-sivil Kemalist elitlerin yanı sıra, hızlı kapitalistleşme sonucunda yerlerinden edilen ve şehirlerde yoksullukla mücadele eden büyük kitleyi, burjuvazi ve köylülerle birlikte geniş bir sağ blok içinde mobilize etmeyi mümkün kılmıştır... Sol bazda bir karşı-hegemonyanın oluşması ihtimaline karşı, polis teşkilatına dönem boyunca kilit rol verilmiştir. 1965 yılında, toplumsal hareketlenmenin disiplinize edilmesi amacıyla, Toplum Polisi kurulmuştur... Bu gelişmelerle birlikte çeşitli yasal değişikliklerle güçlendirilen polis, toplumsal mücadelelerin bir parçası olan fabrika işgallerine, grevlere, sol görüşlü öğrencilerin eylemlerine şiddet dozu yüksek, ölümlere yol açan müdahaleler yapmıştır” (Berksoy, 2009: 103-104).

Öte yandan toplumsal örgütlülüğün yaygın olduğu bu dönemde, emniyet teşkilatının içinde de, polisin hak ve çalışma koşullarında iyileştirmeye gitmeyi, halkın gözündeki itibarıyla ilgili sorunları düzeltmeyi ve işkenceyi teşkilattan çıkarmayı amaçladıklarını belirten bir derneğin varlığı (Pol-Der) dikkati çeker. Derneğin bir dönem başkanlığını da yürüten Sıtkı Önder, anılarını derlediği kitabında özellikle 1975 yılından sonra milliyetçi eğilimin, hükümetlerce de desteklenerek emniyet teşkilatında baskın hale getirilişini, sol eğilimli derneğin üyelerine çıkarılan zorlukları ve nihayetinde derneğin tasfiye edilmesini anlatır. Önder’in kitabında (2003: 34), dönüm noktası olarak gördüğü 1975 yılına ilişkin görüşleri şöyle yer almaktadır:

1975 yılı, polis örgütünün yapısının köklü değişime uğramaya başladığı bir dönüm noktası oldu. O dönem hem kendi gözlemlerime hem de politikanın içinde olan ailemin gözlemlerine dayanarak, Milliyetçi Hareket Partisi’nin poliste nasıl örgütlendiğini takip ediyordum. Devlet destekli MHP militanları Ülkü Ocakları

referansıyla poliste kadrolaşıyor, diğer yandan radikal dinci düşünceye sahip kişiler de polis örgütünde yer tutmaya başlıyordu.

Yine 1976 yılında 1. Milliyetçi Cephe Hükümeti'nin çıkarttığı kararnameyle askerliğini yapmamış imam hatip okulu mezunlarına polislik yolunu açma girişimi, Pol-Der'in Danıştay'a müracaatı ile engellenmiştir (Önder, 2003: 37).

Bu yıllarda polis alt-kültürünü oluşturan söylemler de egemen söylemlerle örtüşmektedir. 1960-80 dönemi arasında yayınlanan *Polis* dergisini inceleyen Berksoy (2009); (içişleri bakanlarının, emniyet müdürlerinin, emekli polislerin, polis öğrencilerin, polis eğitmenlerinin, mezunların yazı ve röportajlarına yer verilen dergide) “orduyla işbirliğinin”, “Türklüğün etnik milliyetçi hatta ırkçı bir dille yüceltilmesinin”, “sapık bir ideoloji olan, dış düşmanlarca desteklenen solculuk ve anarşizmle mücadelenin” bu dönemde teşkilat içinde de öne çıkarıldığı tespitinde bulunur. Bu bağlamda polisliğin sadece (ve aslında) suçla mücadele etmek olmadığını anlamak zor değildir:

Polis alt-kültüründe de polis, basitçe suçla mücadele eden bir kurum olarak tanımlanmamaktadır. Polisin benlik tahayyülü, devletle özdeşik olma özelliğini, bilinç üstüne çıkaran bir misyonu içermektedir: polis devletin sadece iktidar stratejilerini hayata geçirmekle kalmaz, devleti var eder, devam ettirir, devam etmesini sağlayacak biçimde toplumsal oluşumu şekillendirir ve toplumsal kimliği yaratır. Polis aslında devletin kendisini hayata geçirir (Berksoy, 2009: 112-113).

12 Eylül darbesinin ardından polis alt-kültüründe darbeyi ve orduyu öven söylemin devam ederken ve milliyetçi muhafazakâr³¹ zihniyetin yerleşikliği dikkati çekerken (Berksoy, 2009), iç düşman kategorisi hızla genişlemiş ve bu kategoridekilere yönelik şiddet eylemlerinin dozu da artmıştır. 1983 yılında 21 ilde ve 2 ilçede yaklaşık 11 bin kişi olarak kurulan *Çevik Kuvvet* birimleri, toplumsal ilişkilerin mirasının neo-liberalleşme sürecinde sokulduğu yeni patikadan çıkmaması için,

³¹ Darbe sonrası süreçte emniyet teşkilatlanmasında öne çıkan bir konu da emniyetin Gülen cemaatiyle bağlantısıdır. 80'li yıllarda Zülfü Livaneli dinlediği için polis akademisinden ilişığının kesildiğini iddia eden gazeteci Zübeyir Kandıra (2001), bu yıllarda daha çok emniyetin eğitim kurumlarında ağırlığını hissettirmeye başlayan cemaatin, 1986 yılından itibaren İstihbarat Daire Başkanlığı'nın ve Personel Daire Başkanlığı'nın atamalarında cemaate ait Işık Evleri'ne gitmenin ölçüt haline geldiğini belirtir (Kandıra, 2001: 151-152). Kitabında bu ilişkiye değinen ve emniyet teşkilatının istihbarat dairelerinin cemaat üyesi polislerce yasadışı dinleme mekânı haline getirildiğini söyleyen eski emniyet müdürü Hanefi Avcı'nın (2010) yanısıra, konuyla ilgili kitabı (İmamın Ordusu) henüz basılmadan bilgisayarlardan emniyet teşkilatınca silinmeye çalışılan gazeteci Ahmet Şık'ın tutuklanması; bu ilişkinin vardığı nokta konusunda oldukça düşündürücüdür.

toplumsal muhalefetin emek ve etnik/mezhepsel gruplar gibi aktörlerinin zor yoluyla caydırılarak kurgulanmasında ve artarak marjinalleşen sınıf-dışı gruplara karşı zorun da eklenildiği düzenlemelere gidilmesinde, bunların etkisizleştirilerek denetlenmesinde etkin rol almıştır (Berksoy, 2007: 53, 55).

Bu yıllarda emniyet teşkilatının milli nizam için zararlı gördükleri kişilere yaygın olarak uyguladığı şiddet denetimsiz bırakılmıştır. 1990'lı yıllarda Mersin, Diyarbakır, İstanbul emniyet birimlerinde idari görevlerde bulunan ve son olarak Eskişehir İl Emniyet Müdürlüğü yapan Hanevi Avcı (2010) anılarını yazdığı kitabında, halkın ve polisin işlediği suçların denkliliğine rağmen cezalandırılmaları konusunda uygulanan çifte standardı ve polisin belli kesimlere yönelik uyguladığı denetimsiz şiddeti (hatta infazı) şöyle anlatır: “Kendi teşkilat mensuplarımızın suçlarını gizlemeye çalışıyorduk ama vatandaşın işlediği suçlara en ufak hoşgörüde bulunmuyorduk. Vatandaşa kötü muamele eden, darp ve işkence eden, görevini kötüye kullanan, rüşvet yiyen meslektaşlarımızı yakalayıp suçlarını ortaya çıkarmak konusunda ne kadar gayretliydik?.. Oysa adam öldürenler, yaralayanlar eğer sıradan insanlarsa veya bir örgüt mensubu ise bu kural işletiliyordu, bunun dışında *devlet görevlileri bazı kişileri kaçıırır, infaz ederse* bu kişiler yakalanmıyordu” (Avcı, 2010: 18, vurgu bana ait).

Berksoy'un (2009) yaptığı dergi taramaları ve mülakatlardan anlaşılan, bu yıllarda düşmanlaştırılan kesimin bir kısmını kimliğe ve kültürel haklara dair taleplerde bulunan Kürtler, Aleviler, Ermeniler ve diğer etnik/dini gruplar oluştururken, diğer bir kısmını bazı sendikalar ile yoksulluk sınırı altında yaşayan ve terör/asayiş suçlarının kaynağı olmakla suçlanan bazı mahalleler teşkil etmektedir. Toplu gösterilerde “dağılın” çağrısına riayet etmeyenler bile polisin zihniyet haritasında, gayet büyük ve sıradan bir kitle olarak, “terörist” konumunda belirebilmektedir... Öte yandan çok sayıda polis memuru, eğitimsiz ve işsiz kişileri potansiyel suçlu olarak gördüklerini ve belli mahallelerin (ki buralarda daha çok Güneydoğu'dan göç etmiş Kürtler ve Romanlar ikamet etmektedirler) suç kaynağı olduğunu belirtmiştir... (Berksoy, 2009: 119, 122). 1997-2000 yılları arasında TBMM İnsan Haklarını İnceleme Komisyonu Başkanlığı yapan Sema Pişkinsüt, konuyla ilgili çeşitli illerde (İstanbul, Ankara, Şanlıurfa, Erzincan, Erzurum, Elazığ, Batman)

yaptıkları çalışmaları ve somut durum saptamalarını kitap haline getirmiştir (Pişkinsüt, 2001). Bu raporlardan da anlaşıldığı üzere bu yıllarda Türkiye'nin pek çok ilinde sistemli olarak uygulanan işkencenin mağdurlarının bir kısmı, sürekli gözaltına alınıp işlemediği suçları kabul etmeye zorlanan yoksullardan, yoksul Romanlardan ve çoğu 18 yaşının altındaki (özellikle İstanbul'daki örnekler) çocuklardan oluşmaktadır. "Potansiyel terörist" olarak farklı illerde yaşayan Tuncelililerin karakollarda karşılaştığı işkenceler de (Pişkinsüt, 2001: 91-93) "iç düşman" olarak ötekileştirilen Kürt algısının 2000 yılına gelindiğinde devam ettiğini göstermektedir.

Yine Berksoy'un polis memurlarıyla yaptığı mülakatlar, polisin ötekileştirdiği kesimler ve bunlara karşı tutumları hakkında aydınlatıcıdır. Örneğin, Beyoğlu İ.E.M. Önleyici Hizmetler Büro Amirliği'nde çalışan bir polis memuru "mala karşı suçların %95'ini Kürtler işliyor. 18 yaş altı çocuklar" ifadesini kullanırken, Kadıköy İ.E.M. Önleyici Hizmetler Büro Amirliği'nde çalışan bir polis memuru "esmer olanları" (Romanları ima ederek) şüpheli olarak gördüğünü beyan etmiştir. Aynı memur, Küçükbakkalköy'deki Roman mahallesine yönelik düşüncelerini oldukça grafik bir şekilde ortaya koymuştur: *"Kimliksiz küçük çocuklar... Bunlar vatandaş değil, hayvanlar. Gecekonduları yıkılırsa kendilerini keserler. Kessinler pislik temizlenir"* (Berksoy, 2009: 122-123).

1990'lı yılların sonlarına doğru Avrupa Birliği uyum çalışmalarıyla birlikte gündeme gelen "insan hakları" söylemi de polisin yetkilerinin kısıtlanması ya da polis şiddetinin yargılanması yönünde etkili olamamıştır. Örneğin 2006 yılında 2559 sayılı Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu'nda yapılan bir değişiklik "kesin belirtilerin elde edilmesi halinde umumi ya da umuma açık yerlerde veya öğrenci yurtlarında veya..." idari mahiyette arama yapılabileceği bendinden "kesin belirtilerin elde edilmesi" kriterinin çıkarılması ile gerçekleştirilmiştir. Buna yönelik olarak Anayasa Mahkemesi'ne yapılan itirazda "Avrupa Birliği'ne girme yolunda insan hak ve hürriyetleri bahsinde birey lehine düzenlemeler yapıldığı ileri sürülerek insan hak ve hürriyetlerinin sınırlandırıldığı, şayanın başka gerçeğin başka olduğu bu nev'i düzenlemelerin tam bir "feliks culpa" (alkışlanan hata) olduğu" belirtilmiş, ancak

Anayasa Mahkemesi tarafından bu itiraz reddedilmiştir.³² Polise verilen hak ve yetkiler ile polisin takdir yetkisi Polis Vazife ve Salahiyeti Kanunu üzerinde yapılan her değişiklikle artırılmış, 2007 yılındaki son değişikliklerle de polisin yetkisine “kendi belirlediği dozda şiddet uygulama hakkı” eklenmiştir. İstatistikler bu hakkın polisler tarafından en ağır şekilde uygulandığını, polisin “dur emri”ne uymayanların dahi vurularak öldürülme yoluna gidildiğini göstermektedir. 2007-2010 yılları arasında aralarında çocukların da bulunduğu 92 kişi, polis kurşunuyla öldürülmüş ya da gözaltında hayatını kaybetmiştir.³³

1990’ların sonundan itibaren polis alt-kültüründe dikkati çektiği belirtilen (Berksoy, 2009: 125) bir husus da “halkla ilişkiler”e verilen önemin artmasıdır. Bu dönemde artan yoksulluğun yol açtığı asayiş suçlarındaki kısmi artış ve bunun etrafında kurgulanan paniğin güçlendirdiği bu süreç teşkilat için, bir yandan daha fazla istihbarî bilgi edinerek suçları önceden önlemenin veya bunlara daha çabuk müdahale edebilmenin bir yolunu teşkil ederken, bir yandan da “makbul vatandaş”ı şüpheli, tedbirli ve sorumlu birer özne olarak kurgulamanın da aracı olmuştur (Berksoy, 2009: 125). Her yıl ünlü şarkıcılar, televizyon programcıları, oyuncular, sporcular, gazetecilerin aralarında bulunduğu kişilerle hazırlanan tanıtım kliplerinin ulusal kanallarda yayınlanması bu yıllarda başlamıştır. Yine televizyon ekranlarında daha önce yer almayan polisiye türünün *Arka Sokaklar*, *Adanalı* gibi polislerin hayatlarına ve mesleki pratiklerine yer veren örneklerin yayına başlama tarihleri, polisliği düzenleyen yasada 2007 yılında yapılan değişikliklerin hemen öncesine denk gelir.

Polis şiddeti konusunda toleransın arttığı Türkiye’deki durum, Batılı ülkelerdeki demokrasi anlayışından farklı bir görüngenü sergiliyor gibi dursa da, aslında onlarla bir tezat oluşturmamaktadır. Dünya ekonomisinin yüzde 65’ini oluşturan ülkelerin (ABD, Japonya, Almanya, İngiltere, Fransa, İtalya, Kanada, Rusya) hükümet başkanlarını bir araya getiren G8 zirvelerine yönelik protestolara, 2007’de Almanya’da olduğu gibi bir konser etkinliği şeklinde gerçekleştiğinde dahi tahammül gösterilmemekte, polis zoruyla dağıtılmaya çalışılan kalabalıkların

³² Resmi Gazete, sayı: 26241, 27 Temmuz 2006.

³³ “Polis dosyası”, Uluslararası Baran Tursun Vakfı, www.baransav.com

üzerine panzerlerle gidilebilmektedir. Kapitalist sistemin egemenliğine halel getirecek, onun ideolojisine dünyanın gözü önünde sataşacak her eylem şiddet ve tutuklamalarla püskürtülmektedir. Üstelik bu tahammülsüzlük, salt uluslararası arenada değil, ülkelerin iç politikalarında da artmaktadır. ABD’de ve Batı Avrupa’da son on yıldır yükseldiği iddia edilen cezaî devlet anlayışı (Wacquant, 2008; Gelsthorpe, 2010); muktedir olanların geliştirdikleri gözetim sistemlerinin yanısıra sahip oldukları şiddet tekeli hissettirme konusunda da oldukça istekli olduklarını göstermektedir. Cezaevlerinin evrimiyle ilgili çalışmasında Vivien (akt. Wacquant, 2008: 18), ABD’den Britanya ve Batı Avrupa ülkelerine ihraç edilen cezaî devlet anlayışının bu ülkelerde “özgürlükten yoksun bırakmanın ender olarak başvurulması gereken bir önlem olduğu yolundaki uzlaşının tümüyle tersyüz edildiğini” ve “ihlâlcinin rehabilitasyonu ve yeniden topluma kazandırılması” idealinin değersizleştirildiğini vurgular. “Son on yıl boyunca ileri ülkelerde ‘serbest piyasa’ya boyun eğmeyi buyuran ve bütün alanlarda ‘bireysel sorumluluğu’ kutsayan ideolojik proje ve hükümet pratikleri olarak neoliberalizmin yükselişi ile sokak suçlarını ve yeni iktisadi ve ahlaksal düzenin saçak ve çatlaklarında sıkışmış kategorilerini hedefleyen cezalandırıcı ve proaktif yasa-dayatma siyasetlerinin yaygınlaşması arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır” diyen Wacquant (2008: 2-3), bu siyasetlerin sergilediği ortak özelliklerden bazılarını şöyle sıralar: “Kamu huzurunu bozucu edimlere, nedenlerini kasıtlı biçimde göz ardı ederek doğrudan saldırma... medyanın felaketli ‘güvensizlik’ söylemi... ‘suça karşı savaşta etkinlik kaygısı’ söylemi ve yeni ‘hak eden yurttaş’ figürü aracılığıyla işçi sınıfı mahallerinden gençleri, işsizleri, evsizleri, dilencileri, uyuşturucu müptelalarını, sokak fahişelerini, Batı’nın eski sömürgelerinden, Sovyet İmparatorluğu’nun yıkıntılarında gelen göçmenleri damgalama.” Gelsthorpe (2010) bu kategorilere, eril devlet anlayışıyla birlikte kadının suç dolayımıyla kontrolünün de eklenmesi gerektiğini söyler [Hatta refah devlet anlayışının da cezaî devlet uygulamalarından ayrılmasının ideolojik olarak güç olması nedeniyle Wacquant’ın (2008) on yıllarını sınırladığı dönüşümün aslında 30 yılı aşkındır sürdüğünü iddia eder (Gelsthorpe 2010: 375, 380)]. Bu özelliklerin, polis şiddetinin meşruiyetinin ülkemizde sağlanması konusunda oluşturulan analiz birimlerinin başlıklarıyla paralelliği oldukça dikkat çekicidir. Sorumlu sosyal devletten cezaî devlete bu dönüş -Türkiye’de daha çok devamlılık içinde varlığını korumakla birlikte-, iktidara ve iktidarın ideolojisine yönelik

eleştirileri marjinalleştiren (milletten illete çeviren) söylemin güçlenmesinde kendini göstermektedir.

Bu durum Batı'da “polis tarama aygıtının yaygınlaşması ve sıklaşmasına, adli süreçlerin sertleşip hızlanmasına ve ceza zincirinin sonunda, kilit altındaki nüfusun orantısız biçimde artışına” (Wacquant, 2008) yol açarken; Türkiye’de de polis aracılığıyla gerçekleşen gözetimin sıklaşmasının yanında, farklı olarak tutuklama süreçlerinin hızlanması, kolaylaşması ve adli sürecin uzatılması ile iktidarın kendi ötekilerini kilit altında tutma ve şiddet yoluyla bunların hayatına kast etme ya da onurlarını zedeleme geleneği devam etmektedir. Amerikan haber ajansı AP’nin, devletlerin sağladığı bilgi edinme hakkını kullanarak dünya nüfusunun %70’ine denk gelen 66 ülkede yaptığı araştırma; son on yıl içinde (2001-2011) dünyada terör suçundan hüküm giyen 35 binden fazla kişinin üçte birinin Türkiye’de bulunduğunu göstermektedir.³⁴ Barışçıl gösterilere katılmış ya da taş atmış, lastik yakmış ve diğer hafif şiddet fiillerine karışmış yetişkin göstericileri yargılamak için 2006’da değişen terörle mücadele yasalarının kullanılmasını inceleyen İnsan Hakları İzleme Örgütü’nün 2010 yılında yayımladığı rapor, bu durumu anlamak açısından oldukça anlamlıdır. Belirsiz ve özensiz terör suçlamaların yanısıra, pek çok davada polis tutanaklarının esas delil olarak sunulması da polis ve devlet ilişkisi bağlamında düşündürücüdür.

Geçmişte Türkiye’de mahkemeler bu protestocuları kamu düzeniyle (asayiş) ilgili yasalar uyarınca ya da “terör örgütü propagandası yapmak”tan (Terörle Mücadele Kanunu Madde 7/2) mahkum ederdi. Ancak son yıllarda ceza yargı mensupları Türkiye’nin Kürtlere yönelik politikalarını protesto eden Kürt göstericilerinin “örgütün üyesi olmamakla birlikte PKK adına suç işlediklerine” (TCK, Madde 220/6) kanaat getiriyor. Sonuç olarak, adeta silahlı PKK “üyleri” olarak devlete karşı savaşıyormuşçasına (TCK Madde 314/2) yargılanıyorlar. Toplantı ve Gösteri Yürüyüşleri Kanunu’nu ihlal etmek gibi daha sıradan suçlamaların üstüne bir de bu ağır suçlamaların eklenmesi 28 yıl, suçun tekrarlanması halinde ise daha da fazla hapis cezasıyla sonuçlanabiliyor. Bugüne dek bu yasalar uyarınca yargılanan yetişkinlerin çoğu yedi ila 15 yıl arası hapis cezasına mahkûm edildiler. Temmuz

³⁴ “Teröristlerin Üçte Biri Türkiye’de”, Milliyet Gazetesi, <http://gundem.milliyet.com.tr/-teroristlerin-ucte-biri-turkiye-de/gundem/gundemdetay/05.09.2011/1434677/default.htm> , alındığı tarih 05/09/2011.

2010'daki yasal düzenleme öncesinde çocuk protestocular 4-5 yıl hapis cezasına çarptırılıyorken 2010 yılında çok sayıda çocuk 7,5 yıl hapis cezası aldı.³⁵

Bu durumda polis şiddetinden ve bu şiddetin temsilinden önce polisliğin kendisi problemlili bir alanı oluşturmaktadır. Emniyet teşkilatlarının eğilimi küresel ve yerel pek çok dinamik içerisinde şekillenmekte ve şiddet de bu eğilimler doğrultusunda denetimi sağlayan bir araç olarak belli farklılıklara yönelmekteyken, polisin “işini yaptığı”na ya da “yasaları uyguladığı”na dair iddialar, bu çalışmanın zemininden tamamen çekilmektedir. Görsel temsillerin şekillenişinde ve görsel hafızamızın inşasında ve güncellenişinde etkili olduğu için polisliğin kendisi hakkında bu art alan bilgisine yer vermek çalışma için gerekli görülmüştür.

1.5.2. Medya Dolayımı ve Medyayı Teorileştirmek

Polis teşkilatı ve polis şiddeti, çok çeşitli nedenlerle medyada temsil olanağı bulmaktadır. Toplum bilgilendirmek amacıyla emniyet teşkilatı tarafından yapılan basın açıklamaları ve çeşitli dönemlerde yürütülen kampanyalar, polislerin konu olduğu haberler, gündemi meşgul eden adli konularda görüş alma, farklı kaynaklar tarafından yapılan kayıtların bu merkezlere aktarılması, televizyon dizilerinde kurgulanan polis karakterlerinin yanı sıra il emniyet müdürleri gibi gerçek kişilerin ya da emniyet teşkilatına ait yapıların kimi zaman bu dizilerde yer alması gibi çoğaltılabilecek örnekler, polislik konusundaki temsilleri oluşturmaktadır. Öte yandan emniyet teşkilatının “psikolojik hareket” adı verilen çalışmalarında propaganda amaçlı olarak medyayı kullandığı da bilinmektedir. Bu temsillerin yer aldığı araç televizyon olduğunda, televizyonun kendi özelliklerinin anlam inşasındaki rolüne de ayrıca bakmak gerekmektedir. Antropolojik bir medya incelemesi, medyanın ve medyada yer alan imaj türünün de teorileştirildiği disiplinlerarası bir çalışmayı zorunlu kılar.

³⁵ Human Rights Watch, “Protestoyu Terör Suçu Saymak: Göstericileri Yargılamak ve Hapsetmek için Terörle Mücadele Yasalarının Keyfi Kullanımı”, 1 Kasım 2010, <http://www.hrw.org/en/reports/2010/11/01/protestoyu-ter-r-su-u-saymak>, alındığı tarih 05/09/2011.

Televizyonda yer alan imajların en önemli özelliği gerçeklikle kurduğu ilişkidir. Fotoğrafın kanıt özelliği, televizyon imajında da sürmektedir. İmaj kelimesinin etimolojik olarak ‘imitasyon’ kelimesiyle bağlantılı olduğunu söyleyen Barthes (2001: 33), fotoğrafik imajın “kodsuz mesaj” ürettiğini söyler:

Fotoğraf, kesinlikle analogik olan doğasının erdemiyle kodsuz mesaj üretir. Çizime karşıt olarak konumlandırılmalıdır... çizmenin etiği fotoğrafla aynı değildir. Fotoğrafta gösteren-gösterilen ilişkisi dönüştürme değil, kaydetmedir ve kodun yokluğu açıkça fotoğrafik doğallık mitini yeniden üretir: görüntü oradadır, mekanik olarak yakalanmıştır, insani şekilde değil. Buradaki mekanik terimi nesnelliğin garantisidir (Barthes, 2001: 40).

Ancak Barthes (2001: 40), hiçbir koda gönderme yapmayan bu imaj türünün ikonik mesajın genel yapısında özel bir rol oynadığını belirtir: Gösterilen imaj, sembolik mesajı doğallaştırır, yan anlamın semantik hilesini masumlaştırır. Tarihsel bir paradoks olarak teknoloji, daha çok bilginin (ve imajların) yayımını geliştirdikçe, verili anlamın görünümü altında yapılandırılmış anlamı maskeleyecek araçların teminini de artırır (Barthes, 2001: 40). Gerçeklikle özdeş tutulan imajların bu ikircikli rolü, farklı kavramlaştırmalar yapılsa da imaj eleştirisinin temel konusudur. Kitle iletişim araçlarının imaj üretimini, bütünlüklü bir toplumsal üretimin parçası olarak gören ve imajların bir araya gelmesinden öte imajlar tarafından aracılık edilen toplumsal iletişim biçimine ‘gösteri’ diyen Guy Debord’un (2001) yaklaşımı, imajların gerçekliğin yerini aldığı günümüz toplumunda gerçekliğin nasıl dönüştürüldüğünün eleştirisini yapar. Barthes gibi Debord (2001: 97) da imajların nesnelliğinin aldatıcılığını vurgular: “Gösterisel ilişkilerin fetişistik, saf nesnel görünümü, aslında bunların insan ve sınıf arasında ilişkiler olduğu gerçeğini gizler: ölümcül yaralarıyla ikinci bir doğa, çevremize baskın geliyor gibi görünmektedir”. Herkesin maddi yaşamını spekülatif bir evrende derecelendiren gösterinin talep ettiği tutum, pasif bir kabul göstermedir. Bütün özel formlarıyla (bilgi, propaganda, reklam ya da eğlence tüketimi) gösteri, toplumsal olarak baskın olan yaşamın *model*idir. Gösterinin biçim ve içeriğinin, var olan sistemin koşul ve amaçlarının genel savunması olduğunu söyleyen Debord (2001: 96), sadece izleyerek ya da duyarak fark edilemeyen gösterinin tek taraflı olduğunu öne sürerek, onun sistemin kendine yatırımını olduğunu ifade eder:

Gösteri, en göze batan yüzeysel tezahürlerinden kitle iletişim araçlarının sınırlı duyusu içinde alınıyorsa, toplumu bir donanım olarak istila ediyor gibidir, bu donanım hiçbir şekilde doğal değildir ama kendisinin bütüncül kişisel-hareketine çok

uygundur. Bu teknikler içinde gelişen toplumun dönemsel ihtiyaçları yalnızca araçsal dolaylılarıyla tatmin edilebiliyorsa, eğer bu toplumun idaresi ve insanlararası iletişim enstantenesel iletişimin gücünün aracılığı olmadan var olamıyorsa, bunun nedeni *iletişimin* aslında *tek taraflı* (unilateral) olmasıdır. İletişimin yoğunluğu bu yolla, var olan sistemin idaresinin elindeki ve bu sistemin devamına izin veren araçların bir birikimidir. Gösterinin genelleştirilen ayrımı, modern devletten, yani toplum içindeki ayrılığın genel biçimlenişinden, toplumsal sınıf ayrımının ürünü ve sınıf baskısının organlarından ayrılamaz... Gösteri, imaja dönüşen bu denli bir birikime yapılan *yatırımdır* (Debord, 2001: 98).

Kitle iletişim araçları ve imajlar etrafında örülen anlam dünyası, var olan sistemin devamlılığını sağlayan “kültür endüstrisi”nin³⁶ sahte dünyası olarak Debord’dan bir süre önce de eleştirilmiştir. Bu eleştiri, medya incelemelerinde önemli bir ekolü oluşturan, 1923 yılında açtıkları enstitüde, maddi ve tinsel kültürü bir arada anlamak amacıyla Marks ve erken dönem Freud’u birleştiren bir açıdan topluma bakma – özellikle yükselen faşizmi anlama- çabasına giren ve sinema, müzik, edebiyat gibi popüler kültür ürünlerini mercek altına alan Frankfurt Okulu tarafından dillendirilmiştir.

Frankfurt Okulu düşünürleri, dönemin toplumsal felsefesinin bireysel mutluluk arayışları içinde kısıp kalmış hayata yeni bir anlam verilmesi özlemiyle karşı karşıya olduğunu iddia eder. “Toplumsal felsefe, umutsuz bireyi anlamlı bütünlükler içine yerleştirme yönünde gösterilen felsefi ve dinsel çabaların bir parçası olarak görünmektedir” (Horkheimer, 2002: 10). Ancak Horkheimer (2002: 9), toplumsal felsefenin insanların durumunu tekil bireyler olarak değil, bir topluluğun parçaları olarak yorumlanması gerektiğini, konusunun her şeyden önce, insanların toplumsal hayatıyla bağıntılı olarak anlaşılabilir olgular olan devlet, hukuk, ekonomi, din, kısaca insanlığın bütün maddi ve tinsel kültürü olduğunu belirtir. Bu anlamda Frankfurt Okulu’nun kültür (ve medya) incelemelerinde de hedefleri, kültür endüstrisinin ortaya çıkardığı ürünlerdir.

³⁶ 1963 yılında okulun temsilcilerinden Adorno, o güne dek “kitle kültürü” olarak kullanılan terimin 1940’lı yıllarda okul tarafından ‘kültür endüstrisi’ olarak neden değiştirildiğini açıklayarak kavramı tanımlar: Kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için ‘kitle kültürü’ ifadesini ‘kültür endüstrisi’ ile değiştirdik. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar (Adorno, 2007: 109).

Okulun edebiyat sosyoloğu olarak çalışan Leo Lowenthal, *Kitle İdollerinin Zaferi* (*The Triumph of Mass Idols, 1961*) adlı çalışmasında, kahramanlarının çoğunluğunun tesadüf eseri bir yerlere geldiği ön plana çıkarılan biyografi örneklerini (dönemin en popüler türü) inceleyerek, kültür endüstrisinin nasıl işlediğini açık hale getirir.³⁷ Kolektif öykünme modelleri yaratan bu ürünler, bireyin direnme imkanını elinden almaktadır. Günümüzde dizi endüstrisinin ikonlarıyla özdeşlik kuran insanların, aynı “katarsis” hissi ile direnişlerinin önü kesilmektedir. Öyle ya, “eğer her erkek Huey Long’un dediği gibi bir kral olabilirse, neden her genç kız da bir sinema kraliçesi olmasın?” diye sorar Horkheimer (2002: 166), “hem de başlıca özelliği tipiklik, yani genellik olan bir kraliçe...”.

Debord’un da sonradan belirttiği gibi pasif alıcılara (kitlelere) dönüştürülen bireyler, ancak bu halleriyle sistemin devamlılığında önemli rol oynamaktadır. Adorno (2007: 110) “kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir” der. İşte kültür endüstrisinin çalışması, bireyi yüceltme değil baskı altına alma yoluyla gerçekleşir:

Arzu duyulanları hiç durmadan gözler önüne sererek, başarısızlığa alışkın olma nedeniyle çoktan mazoşist hale gelmiş zevki tahrik eder. Temelde mutsuz olan bireyin, bilinçli bir şekilde yetinen bireye dönüşmesi söz konusudur. Kültür sanayi, çilecilikte ve esrimede mevcut ıstırabın yerine gülyüzlü, şen başarısızlığı getirir. En önemli yasa, ne pahasına olursa olsun kimsenin kendi payını alamamasıdır ve bununla güle oynaya yetinmeleri gerekmektedir (Adorno ve Horkheimer, 1996: 32).

Medyanın eleştirilere maruz kalan önemli özelliği, yukarıdaki bölümde kavramsal boyutta tartışmalarına yer verilen bu “ideolojik” boyutudur. Medya çalışmalarında ideolojik eleştiri, metni ve izleyici-metin ilişkisini, anlam ve hazzın televizyonun toplumsal, maddi, sınıfsal ilgisinde nasıl temellendirildiğini açığa çıkarmak üzere

³⁷ Amerika’da yayınlanan iki popüler dergide (*The Saturday Evening Post, Collier’s*) yer alan biyografileri inceleyen Lowenthal (1961), yirminci yüzyılın ilk yarısından ortasına kadar gözlenen ilk değişimin, kahramanların işlerindeki değişiklik olduğunu belirtir. Önceleri politika ve iş hayatında yer alan kişiler yerini eğlence, spor, iletişim alanlarından kişilere bırakır. Dolayısıyla üretimin idolleri, tüketimin idollerine dönüşür. 1940-41 yılları arasında yayımlanan 125 biyografi örneğinde pek çok ortak özellik bulunmaktadır. Bütün kahramanlar, hayatlarında zor dönemler yaşamış ancak bir şekilde (birilerinin yardımı ile, keşfedilerek ya da şans eseri) işleri yoluna koyarak ünlü olmuşlardır. Hepsinin bakışlarından karakter analizleri yapılır, hepsinin yapacağı iş doğumlarında adeta belirlenmiştir, tümünün tanıdıkları ve ailesi kahramanın pasifliğine katkıda bulunurlar. Ayrıca biyografiler ‘okur için’ adı taşıyan bir bölümle sonlanarak okurunun özdeşlik kurmasını sağlayacak bir anlatım içerir. Mesaj çok açıktır. Hayatın zorluklarını sorgulamana gerek yok, bütün ünlü ve başarılı kişiler gibi ‘sen’in de bir gün yıldızın parlayabilir, hatta bunun için özellikle bir şey yapman gerekmez, ‘tesadüf’ler belirleyici olacaktır.

sorgular. Bu, programların doğrudan yapımcı-yazar-yönetmenin inançlarının dışavurumu olduğu ya da medyanın fikirleri kontrol ettiğini söylemek demek değildir. Bunun yerine ideolojik perspektif, metinsel pratiklerde sistemli olarak üretilen anlam ve karşılanımlara odaklanır. Mesela bildik anlatı, görsel ya da türsel yapıların gördüklerimizi anlamlandırmaya ve televizyondaki hikâye ve olayları “doğallaştırma” yoluna bakar (White, 1987: 147).

Polis şiddetinin medya aracılığıyla görünür olması, toplumsal bellek kavramını anlatırken yer verildiği üzere, daha önce aleni şekilde uygulanan cezalandırma sistemlerinin gizli alanlarda devam ettiğini açığa çıkararak, onun ve gerisindeki iktidarın baş edilmezliğini hissettirir. Foucault’nun (2006) ifade ettiği gibi, işkencenin gizli alanlara çekilmesi, onun sindirici gücünü yerinde tutar. Görünür hale gelmesi, doğrudan müdahale edilemeyecek medya aracılığıyla gerçekleştiğinden varlığı bilinen ve durdurulması yönünde bir şey yapılamayacak bir güç olarak şiddeti yeniden üretir. Suç ortaklığını da beraberinde getiren bu pasif tanıklık, ancak şiddet mağdurlarının ideolojik çerçeve içinde marjinalleştirilmesi, ötekileştirilmesi ile aklanır. İdeoloji, herkesi konumlandırarak içine alır. Medya bu bağlamda önemli rol oynamaktadır.

Bazılarını marjinalleştirirken onlara yönelik şiddeti de doğallaştıran ideolojiyi, üretim ilişkilerinin ve pratiklerinin dışına taşımadan ele alan Bourdieu (1997: 30), televizyonda yapılan tercihlerin, aslında öznesiz tercihler olduğunu iddia eder. İzlenme oranı gibi bir ölçütün egemenliği, tecimsel başarıyı ön plana çıkardığından, üretim de ‘tutulan’ ya da ‘tutulmayan’a ilişkin kaygılar sonucunda “buyur edilmiş fikirler” içinde sıkışır. Aslında kendi yarattığı izleyicisine yönelik baskısı da bu oranda artar.

İzlenme-oranı, pazarın, ekonominin yani tümüyle tecimsel ve dışarıdaki bir yasallığın koyduğu yaptırımdır ve bu pazarlama aracının taleplerine boyun eğiş de, siyasal alanda kamuoyu yoklamalarıyla yönlendirilen demagoji neyse onun kültür alanındaki birebir eşdeğeridir. İzlenme-oranı tarafından yönetilen televizyon, pazarın, aydınlanmış, akılcı bir kolektif kanaatin, bir kamusal aklın demokratik ifadesiyle bağdaşmayan baskılarını, olanca ağırlığıyla özgür ve aydınlanmış olduğu varsayılan tüketici üzerine yüklemektedir (Bourdieu, 1997: 72-73).

Sonuçta ticari amaçlarla yayın yapan kitle iletişim araçları içeriğini oluşturan görsellerin (ticari nesnelere) Appadurai’nin (2007: 6) belirttiği gibi, prensipte

değişim niyetiyle yapılmış ürünler olduğunu, kapitalizmin kurumsal, psikolojik ve ekonomik koşulları içinde tanımlandığını hatırlamak gerekir. Medyayı politik-ekonomik çerçeve içinde ele alan yaklaşımlar, onun bu yönüne vurgu yapar. Onlara göre, kitle medyasının ekonomi politikası, medyanın ilkin ve öncelikle emtialar üreten ve dağıtan (bu süreçte izleyiciyi de reklamverenlere pazarlanan emtialara çeviren) endüstriyel ve ticari kuruluşlar olduğunun kabul edilmesiyle başlar ve faaliyetleri sadece geniş ekonomik bağlama bakılarak anlaşılabilir. Analiz ayrıca ekonomik ve siyasi yapılar hakkındaki düşüncelerin yayılmasında medyanın ideolojik olarak işleyişini de kapsmalıdır (Body-Barret, 2006: 6).

Televizyonun mülkiyet ilişkileri ve ekonomik sansür boyutunun, en sıradan eleştiricinin bile saptayacağı kadar göze batan, kaba şeyler olduğunu söyleyen Bourdieu (1997: 20), simgesel düzenin korunmasında, televizyonun muhteşem bir aygıt haline getiren her türden sansürlerin işlemesine imkân veren, kimliksiz, görünmez mekanizmaları gizlediğini de belirtir. Nüfusun çok büyük bir bölümünün beyinlerinin oluşturulmasında bir tür tekele sahip olduğunu iddia ettiği (1997: 22) televizyonun, gelgeç olaylara³⁸ önem atfederek, yurttaşın demokratik haklarını kullanmak için sahip olması gereken ve asıl önem taşıyan enformasyonları dışladığına dikkati çeker.

Hiçbir zaman nötr olmayan anlam üretimi ve anlam üretim araçlarının, içeriğinden önce ticari ve ideolojik ilişkiler içerisinde yer aldığını belirtmek önem taşımaktadır. Bir görsel sistemin analizi, bu bağlantıları içermelidir.

1.5.2.1. Televizyonun Dili

Mülkiyet ilişkileri, yasal çerçeveler ve ideolojik boyutu ile kültür endüstrisinin parçası olarak betimlenen televizyonun, temsil boyutundaki özgünlüğüne de değinmek gerekir. Televizyon, diğer iletişim biçimlerinden farklı olarak “ikonik”

³⁸ Bourdieu (1997: 22), *omnibus* (herkes için geçerli) olarak nitelendirdiği, herkesi ilgisini çekecek türden ama hiç kimseyi şaşırtmamak zorunda olan, hiçbir tercih içermeyen, bölmeyen, uzlaşım sağlayan, herkesi ilgilendiren ama hiçbir önemli şeye dokunmayan bir kipte ilgilendiren bu olayların başka şeyleri söylemek için kullanılacak zamanı harcadığı için önemli olduğunu belirtir. Televizyon, enformasyonu daha çok kişi tarafından izlenme kaygısıyla seçerek sunan bir araç olması dolayısıyla içeriğini yapılandırma da tercihi geneli yakalamaktır.

temsiller kullanır. Temsilin, maddi dünyadaki göndergesiyle çakıştırıldığı ve bu yolla kanıt işlevi gördüğü bu tip görsel iletişimin farkı, aynı zamanda dil ve anlamı kültüre bağlayan bu ikonlaştırma düzeyinde gerçekleşen karmaşık etkileşimlerdir. Çelenk'in (2005: 83) deyimiyle "televizyon kültürün yansıtıldığı bir ortam değil, ortak yaşam pratiklerinin kurulduğu, dolaşıma sokulduğu, sonra da televizyonun temsil sistemi içinde yeniden üretime geri döndüğü yer"dir. Buna göre televizyonun ikonik gösterge sistemi, sözelimi bir kadının ait olduğu toplumsal katmanı ve o katmanın gündelik yaşam kültürünü tek bir giysi parçası ile açığa vuracak semiyolojik bir güce sahiptir³⁹. Bu güç, yansıtma ilişkisine dayalı bir temsil sisteminin gücü değil, kendisi tam da kültür olarak dışavurulan ortak anlamlandırmanın bir parçası olarak işlev gören bir temsil sürecinin gücüdür. Televizyonun temsil yeteneğini bu nedenle basit bir yansıtma süreci olarak değil, yoğun göstergeler aracılığıyla, ayrıntılarda kurulan ve kültürün uzlaş ve kodlarının üretimine katılan bir süreç olarak anlamak gerekir (Çelenk, 2005: 84). İzleme de bu kodlarla etkileşim sırasında gerçekleşen karmaşık bir süreçtir.

Televizyonun, özellikle televizyon dizilerinin kültür dünyasına katılımı, doğrudan gerçeklikle kurdukları bağlarla da ilgilidir. Esslin'in (2001: 54) tespitinde yer verdiği gibi izleyiciler TV karakterlerinin hayali olduklarını bildikleri halde, ekranda başlarından geçenlere, gerçeklermiş gibi tepki verirler. Ekranlarda tanınmış bir karakteri canlandıran aktör ve aktrisler umuma mal olduklarında çoğunlukla canlandırdıkları karakterlermiş gibi muamele görürler. "Kurtlar Vadisi" dizisindeki *Çakır* karakterinin ölümünün izleyiciler arasında yarattığı ve cenaze töreni düzenlemeye varan tepkiler, "Asmalı Konak" dizisinde evin kızına tecavüz eden dizi oyuncusunun, bu nedenden dolayı izleyiciler tarafından dövülmesi, dizi setinin turistik turlara konu olması, gibi örnekler çoğaltılabilir. Yaşananların da gerçekmişgibiliği kimi zaman dizilerin "bu programda adı geçen kurum ve kişiler hayal ürünüdür" gibi bir ibare kullanmasına neden olmaktadır. Öte yandan, örneğin *Arka Sokaklar* dizisinde zaman zaman il emniyet müdürünün ya da yaşanmış olayların yer alması, adli olaylar konusunda gerçek hayattan istatistik verilerin

³⁹ Çelenk bu ikonik gösterge örneğinde, koyu renkli bir yelek giyen kadının sınıfsal konumundan soba ile tek odası ısınan bir evde oturduğuna kadar, çeşitli ortak kodların harekete geçirildiğini söyler.

kullanılması, gerçek hayatta yaşanan güncel olayların senaryoya eklenmesi, izleyende uyanan gerçeklik hissini artırmaktadır. Burada üretilen imajlar, gerçek hayatta karşılığı olan ve polislik, adalet, ötekilik konusunda var olan anlam dünyasını harekete geçiren ve bu dünyanın inşasına aktif olarak katılan temsillerdir. Televizyonun anlatım özelliklerine burada kısaca değindikten sonra polislik söz konusu olduğunda akla gelen ilk televizyon dizisi türü olan ancak akademik alanda üzerinde pek durulmayan *polisliğin* niteliklerine bu bölümde yer verilebilir.

1.5.2.2. Tür Olarak Polisiye

Tür (genre) kavramı, yapımcı ve tüketicinin paylaşılan elementlere dayalı bir metin hakkındaki beklentileri ya da metin hakkındaki normlara gönderme yapar. Aktörler, yönetmenler, görsel imajlar, müzik cinsi ve diğer elementlerin hepsi belli bir türün tipleştirilmesine hizmet edebilir diyen Peterson (2002: 68), türlerin sabit değil, dinamik olduğunu da belirtir. Hiçbir metin kesin bir tür olarak ele alınamaz. Onun yerine her metin farklı türsel göstergelerin kümesidir. Polisiye türünde de bu esnekliği, türün tarihi içinde gözlemlemek mümkündür.

Polisiye türünün televizyonun en popüler dizilerinden olduğunu belirten Mutlu (2008: 174), bu türün televizyonun başlangıcından bugüne kadar izleyici için çekiciliğini hiç yitirmemesinin nedenlerinden birini, aynı zamanda televizyon dizisi formatının ölçütlerini (yapım tekniği ve biçimi, süresi, anlatı yapısı, vb.) ilk koyan öncü programın yine polisiye türde, ‘Dragnet’ adlı bir yapım olmasına bağlar.

Nitekim, Dragnet’ten önceki birçok aktarma (radyoda tutan programların televizyona aktarımı kastediyor) denemesi başarısızlıkla sonuçlandı. Dragnet’in başarıya ulaşmasının olasılıkla temel nedeni, bu programın o zamana değin alışlagelen yapım tekniğinden (yani, New York’ta, televizyon stüdyosunda elektronik kameralarla ve canlı olarak gerçekleştirilmesinden) farklı olarak Batı Kıyısı’nda, sinema endüstrisinin merkezi Hollywood’da, bu merkezin geniş stüdyo ve dış-mekân olanaklarından yararlanılarak ve film tekniğiyle gerçekleştirilmesidir. ‘Dragnet’ bu anlamda televizyon filmlerinin de prototipidir (Mutlu, 2008: 175).

Polisliyeler ve anlatı evrenini profesyonellerin dünyasıyla tanımlayan avukatlar, doktorlar ve gazeteciler gibi televizyon dizisi türlerinin ortak olarak iyi-kötü karşıtlığı üzerine kurgulandığını söyleyen Mutlu (2008: 175), polisliyelerde kötünün, suç ve suçlu olduğunu belirtir. Bu dizilerde suç tanımı toplumun yasalarınca sıkı

sıkıya formüle edilmiştir ve üzerinde en küçük bir tartışma bile açılmaz. Dolayısıyla, hiçbir polisiye dizide, suçun ve suçlunun geçmişi, kaynakları, nedenleri araştırılmaz. Her bölüm bir suçun işlenişiyle başlar; suçlunun cezalandırılmasıyla da sonuçlanır (Mutlu, 2008: 175).

Ancak toplumların iyi-kötü ayrımını belirleyen tanımlamalarının değişmesiyle birlikte polisiye dizilerde de geleneksel tür özelliklerini değiştiren örnekleri görmek mümkün olmuştur. Bireyselliğini koruyan, bizimle tehdit arasındaki emniyet supabı olma işlevini kendi bildiğini okuyarak bozan karakterlere yer veren ‘Baretta (1975-1978)’ gibi polisiye dizilerle birlikte, doğru ve yanlışın apaçık kutuplaşmış olarak ortalıkta olmadığını, iyinin her zaman kazanacağı fikrinin de sorgulandığını görmek mümkün hale gelmiştir (Mutlu, 2008: 176-177). Televizyonun polisiye dünyasındaki bu anlayış değişikliğine, 1980’lerin başında Amerikan şebekelerinden NBC’de yayınlanmaya başlayan “Hill Street Blues” adlı bir polisiye dizinin, anlatı yapısında farklı biçimsel arayışlarla yeni bir boyut getirdiği belirtilir (Mutlu, 2008: 177).

‘Hill Street Blues’, kentin yoksul bir kesimindeki polis karakolunu anlatısının özeğine alarak, bu karakoldaki polislerin öykülerini ekrana getiriyordu. Ancak dizinin üslubu, o zamana kadar alışlagelen polisyelerden çok farklıydı. Polisyeler dahil, tüm *prime-time* dizilerinde ana karakter sayısı ikiyi üçü geçmez; diğer yan karakterlerle birlikte bu sayı en fazla on olabilir. Ayrıca dizinin her bölümünde tek bir olay bulunur; yan-olay dizileri varsa, bunlar ana öyküyü ilerletmek içindir ve her bölüm kendi içinde eksiksiz bir öykü anlatır. Oysa ‘Hill Street Blues’da, on üç ana, bir o kadar da sürekli görünen yan karakter bulunuyordu. Ayrıca her bölümde en azından dört öykü birlikte gelişiyor; üstelik bu öyküler bölümün sonunda çözüme bağlanmıyordu (Gitlin’den akt. Mutlu 2008: 177).

Türler arasındaki sınırların belirsizleşmesi gibi son yıllarda görsel medyada gözlenen genel bir eğilimin polisiye türünde de yansımalarını görmekteyiz. Mutlu (2008: 177), bu anlatı yapısı içinde polislerin sadece toplumun suçlu kovalayan görevlileri olarak değil, toplumun diğer üyeleri gibi, kendi özel sorunları olan (aşk, evlilik, para, çocuk, vb.), suç ve suçlu tanımları da dahil dünyaya, topluma, camialarına ilişkin özgül görüş ve düşüncelere sahip ‘karakterler’ olarak görüntülendiğini belirtir.

2000’li yıllarda polisiye türünde bu yeni anlayışın genel özelliklerinin sürdüğünü görürüz. Cnbc-e ekranlarında hâlâ gösterimi devam eden “24”, “Without a Trace”,

“Cold Case” gibi Amerikan polisiye dizilerinin yanı sıra “Arka Sokaklar”, “Adanalı”, “Gece Gündüz”, “Korkusuzlar”, “Behzat Ç.” gibi sayıları hızla artan yerli polisiye dizilerde de polislerin geçmişi, aileleri, suçluya yaklaşımlarında kendilerine özgü fikirleriyle birlikte “karakterler” olarak karşımıza çıktığını görürüz. Örneğin *Arka Sokaklar* dizisinin 25. bölümünde uyuşturucu bağımlısı ve kanun kaçağı bir hırsızın polisle çatışma sırasında intihar etmesi üzerine Rıza Başkomiser ekip arkadaşlarına dönerek onlardan “bir suçluyu mu yakaladıklarını, yoksa bir insanı mı kaybettiklerini” düşünmelerini ister. Diğer türlerde olduğu gibi polisiye türünde de yaşanan bu geçişliliğin en önemli etkilerinden biri, gerçekmişgibiliğin artmasıdır. Yerli polisiye dizileri arasında en uzun süredir ekranlarda yer alan ‘*Arka Sokaklar*’ dizisinin izleyicide gerçeklik hissi uyandıran ve bir önceki başlıkta değinilen özelliklerinin yanı sıra polisiye türündeki değişimin kendisi de gerçekmişgibiliğin sağlanmasındaki belirleyicilerdendir. Polisin ve suçluların “insanlaştırılması” yoluyla artan bu gerçeklik hissi, daha önce belirtildiği üzere, sembolik mesajın doğallaştırılmasına hizmet eder.

Her bölümde çözüme bağlanan olaylarla birlikte birden çok yeni olayın, karakterlerin özel hayatlarında yaşananlarla birlikte iç içe geçtiği bir olay örgüsü ile dizilerin devamlılığı sağlanır. Polisiye türünü, suçlu takibinde yaşanan aksiyon sahnelerinin yanı sıra kimi zaman güldürüye, kimi zaman trajik sahnelere, kimi zaman gerçekliğe dayanan haber görüntülerine yer veren türler olarak görebiliriz. Bu durum, Peterson (2002: 67)’un da belirttiği gibi medya metinleri yalnız kendi içsel elementleriyle değil, diğer metinlerle ilişkileri içinde ele almayı gerektirir. Bu çalışmada da polisiye bir dizinin haberlerle, diğer dizi türleriyle, magazin programlarıyla hatta reklamlarla içinde bulunduğu ilişki göz ardı edilmeyecektir.

BÖLÜM 2.

YÖNTEM: GÖRSEL KÜLTÜR NASIL ÇALIŞILIR

2.1. ARAŞTIRMA SORULARI

Görsellerin polis şiddetini görünür kılarken öte yandan da onu meşrulaştıran temsiller içerdiği sorunundan yola çıkan çalışma, bu sürecin ve iletişimin nasıl gerçekleştiğini sorgulamaktadır. Polis şiddeti konusundaki görsellerin oluşturulması, sunumu ve bunların izlenmesi sürecinde üretilen anlamları ortaya çıkarmak için sorulacak soruları sistematize edersek:

a) Görselin serüveni nerede başlar?

Görsellerin oluşturulma sürecine dahil olan mali ilişkiler, yasal denetim, kişisel tercihler ve özdenetim gibi mekanizmalar nasıl çalışmaktadır? Örneğin televizyon dizisi çekilirken daha yapım aşamasında sınırlar ve içerik nasıl belirlenmektedir? Polis şiddeti ve bu şiddetin mağdurları konusundaki görsel temsiller üretilirken bilinçli ya da bilinçsiz olarak hangi kalıplar (teknik, dekoratif, kostüm vs) kullanılmaktadır, bunlar hangi ortaklıkları ya da farklılıkları içermektedir? Bilinçli olarak yapılan tercihler niyet içermesi, bilinçsiz olarak yapılan tercihlerse niyetten bağımsız bir genel kanının ipuçları olması ya da üretim rutinlerinin kurduğu çerçeveyi görmek açısından önemlidir. Bu soruların cevabı, görsel üretiminin mutfağındaki kişilerle yapılan görüşmelerden edinilebilir.

b) Temsillerin özellikleri nelerdir?

Polis şiddeti konusunda oluşturulmuş olan görseller, nasıl bir zihinsel eğilime ait semboller taşımaktadır? İçinden çıktığı toplumun anlam inşa süreçlerine nasıl eklemlenmekte, izleyici nasıl konumlandırılmakta, yeniden üretim nasıl gerçekleşmektedir? Polis şiddetinin ötekileri konusunda –varsa- nasıl bir ortaklık kurulmakta, şiddet meşruluğunu hangi zeminde sağlamaktadır? Bu bağlamda diğer metinlerle ilişki nasıl kurulmaktadır?

c) Görselin serüveni izleyicide mi sonlanır?

İzleme nasıl bir süreçtir? Görsellerde sunulan temsillerle, izleyicilerde oluşan kanaatler arasında paralellik nasıl bir bağlamda sağlanmakta, direnç hangi noktalarda gösterilmektedir? Polislik nasıl bir kurum olarak şekillendirilmekte, hangi değer, kurum ya da gelenekle bağlantı içinde konumlandırılmaktadır? Bu anlamda polis şiddeti konusundaki görseller hangi art alan bilgisiyle birlikte izlenmektedir? İzleyiciler polis kurumunun şiddet kullanma hakkına hangi durumlarda onay vermekte, şiddetin ötekileri hakkındaki temsillerle benzer ya da farklı olarak neler düşünmektedir? Bütün bu ilişkiler izlemeyi nasıl belirlemektedir?

d) Bu süreç polis şiddetinin meşruluğunu nasıl sağlar?

Bütün veriler ışığında polis şiddeti konusunda anlam üreten temel kaynak olan görsel kültür içinde, bu şiddetin meşruluğu kaynağını nasıl bir zeminde sağlamakta, bu şiddetle görsel dolayımıyla karşılaşmalar nasıl bir etkileşimle sonuçlanmaktadır? Görselin izdüşümleri televizyonu kapattıktan sonra hayatın içinde devam etmekte midir?

Böylelikle hem görselin üretimi, hem bu görsel temsillerin yoğunluğu ve gizemi henüz çözülmeyen bir izleme pratiği; çalışmanın alt başlıkları olarak ortaya çıkmaktadır. Dolaşımı ve yeniden üretimi bu süreçte gerçekleşen görsel kültürün antropolojisini yapmanın, ancak böyle mümkün olduğu söylenebilir.

2.2. GÖRSEL KÜLTÜRÜN ANALİZİ: DİSİPLİNERARASILIK VE ÇOK-ALANLI, ÇOK-ODAKLI GEZİCİ ETNOGRAFYA

Marcus (1986: 166) etnografları, toplumsal hareketten çok kültürel anlamla ilgilendikleri halde, genellikle kültürel dünyaları daha geniş, kişisel olmayan sistemlere ekleyecek yolları temsil etmemekle eleştirir. Antropoloji ve diğer insan bilimlerinde teorinin yükselişini değerlendirirken Marcus (1986: 167), öznelerin yerel dünyasıyla, sistemlerin küresel dünyaları arasındaki çizginin bulanıklaştığı ve bütüncüllükten söz etmenin olanaksızlaştığı modern dünyayı yalnızca etnografik çalışma yaparak anlamanın zorlaştığının da farkındadır.

Disiplinlerarasılaşıma, antropolojide olduğu gibi pek çok alanın kendi içinde yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Özellikle görsel kültür gibi pek çok dinamik ve

süreci kapsayan bir alan, ilgili bazı disiplinlerin sınırlarını da tartışmaya açmıştır. Görsel kültürün incelenmesi için ‘sanat tarihi’ ismini kullanan Pointon (akt. Barnard, 2002: 75-76), aynı zamanda alan için neyin ‘meşru bir araştırma çizgisi’ olabileceğini sorgular. Çünkü görsel kültür ürünleri yalnızca sanat tarihi değil, felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih ve antropolojinin de ilgi alanına girmektedir. Sembolik bir anlam dünyasını inceleme çabası, anlam üretiminin temeli olan insan faktörünü öne çıkaran antropolojinin bakışı ve yöntemleri olmadan eksik kalacaktır. Clifford (1986: 3), etnografinin artık disiplinlerarası bir fenomen olduğunu, otorite ve retorüğının, kültürün problemleri bir tanım ve eleştiri nesnesi olduğu pek çok alana yayıldığını belirtir. Görsel kültür bağlamında yapılan bir çalışma da bu kültürün üretim ve tüketiminde yer alan insanları ve maddi ürünlerinin içerdiği temsilleri incelemek için antropoloji, sanat tarihi, sosyoloji, medya teorileri gibi pek çok disiplini bir araya getirmek durumundadır.

Pointon gibi, Margolin ve Wolff da görsel kültürü çalışmada sosyoloji, kültürel çalışmalar, ekonomi, antropoloji ve tarih gibi disiplinlerin birikimlerinin gerekliliğini vurgular (akt. Barnard, 2002: 80-81). Dolayısıyla görsel kültürü, disiplinlerarası bir alan olarak çalışmak kaçınılmaz olmaktadır. Barthes (akt. Mirzoeff, 2001: 4), disiplinlerarası bir çalışma yapmak için bir konu seçip iki üç disiplinle ilişkilendirmek yeterli değildir, der. Disiplinlerarası bir çalışma, “yeni bir obje yaratmaktır, hiçbirine ait olmayan”. Nitekim görsel kültürün, farklı alanların değişik ilgileri bağlamında farklı şekillerde tanımlanması da bizi bu neticeye götürür.

Marcus (1998: 87), görsel kültürün yaygın kaynaklarından biri olan “medya çalışmaları”nın, çok-alanlı (multi-sited) etnografik araştırmanın ortaya çıktığı en önemli alanlardan biri olduğunu söyler. Bir yandan yapımda (özellikle televizyon ve film endüstrisinde) kullanılan farklı türler, öteki tarafta bu tip yapımların alımlanması. Bu iki işlev, tekil araştırmanın çerçevesinde birbiriyle ilişkilidir, bu nedenle araştırma yapılandırmasında çok-alanlılık eğilimi çoktandır karmaşık araştırma biçimlerinde gözlenmektedir. Çalışma nesnelerini çeşitli biçim ve tekniklerle tanımlayan çok-alanlı etnografileri, model olmaları açısından önemli bulan Marcus’un (1998: 90), *nesnenin takibi (follow the thing)* olarak adlandırdığı

bir teknik, araştırma nesnesi görsel kültür olan çalışmayı ‘görsel’in takibini yapmaya yönlendirir.

Çok alanlı araştırmanın bu tarzda yapılandırılması, çalışmanın maddi nesnesinin farklı bağlamlardaki tezahürleri içindeki döngüsünün izini sürmeyi kapsar; ticari mallar, hediyeler, para, sanat çalışması ve entelektüel özellikler gibi. Kapitalist dünya sisteminde bu teknik, belki de etnografik araştırma sürecine en yaygın olarak yaklaşanıdır... Antropolojide Mintz’in şekerin kültürel tarihini ele aldığı çalışması ‘nesnenin takibi’ tekniğinin örneğidir. Ancak bu tekniğin çok-alanlı araştırmada kullanımı için konumlandırıldığı en önemli ve etkili olan çalışma, Appadurai’nin *The Social Life of Things*’idir (Marcus, 1998: 91).

Appadurai (2007: 41), Marcus’un sözünü ettiği çalışmasında, ticari nesnelere, bilginin çok karmaşık ve toplumsal formlarını ve dağıtımlarını temsil ettiğini iddia eder. Her şeyden önce, kabaca, bu bilgi iki türdür: nesnenin üretim bilgisi (teknik, toplumsal, estetik vs.) ve nesnenin tüketim bilgisi. Appadurai, bu iki okuma biçimi arasında mesafe koysa da diyalektik bir etkileşimin varlığından da şüphe etmez. Bu etkileşim, talebin kontrolüyle doğrudan ilgilidir. Bilgi ve talebin kontrol çabası arasındaki ilişkiye modern kapitalist toplumlarda reklamcılığı örnek veren Appadurai (2007: 55), medyayı tüketici talebinin yegane motoru olarak da tanımlamaz. Doğrudan politik çağrılarca da manipüle edilebilen talep, ne üretim seviyesi ve yapısına yönelik mekanik bir tepki, ne de zemini olmayan doğal bir istektir. Talep, ticari dolaşımın kısa ve uzun dönemli motiflerine aracılık eden karmaşık, toplumsal bir mekanizmadır (Appadurai, 2007: 40-41). Kitle iletişim araçlarının metaları olan görseller ise, “medya halka ne istiyorsa onu veriyor” olarak kabaca özetleyebileceğimiz egemen söylem yerine, sembolik anlamlarının inşası ve tüketimindeki karmaşık ilişkiler açısından, takibinde çok-alanlı ve çok-yöntemli bir çalışma biçimi geliştirmeyi zorunlu kılar. Televizyon ekranlarında izlediğimiz görseller, nihayetinde ticari, kültürel ve ekonomik süreçlerde üretilen metalardır.

Nitekim görsel kültür incelemelerine de uyarlanan “nesnenin takibi” (follow the thing) tekniğiyle yapılan çalışmalar, medyanın yalnızca gündelik hayata nasıl iliştiirildiğini değil, ayrıca tüketiciler ve üreticilerin söylemsel evrenlerle, politik durumlarla, ulusal düzenlemelerle, tarihsel momentlerle, uluslar arası etkilerle nasıl birbirine geçtiğini de görmemize yardımcı olur (Ginsburg, Abu-Lughod ve Larkin, 2002: 2).

Bu örneklerden birini gerçekleştiren Abu-Lughod (1997), Mısır’da görselin takibine girdiği çalışmada, televizyon yayıncılığının, modernleşme projesinin, devletin ve kentli orta sınıfın anlatısının parçası haline geldiğini belirtir. Bu bağlamda ele aldığı televizyon dizisini, yönetmenin bakış açısı, dizinin içeriği ve katılarak gözlem yaptığı bir köy ve kentteki kadınların bu içeriği yorumlama biçimlerini karşılaştırarak inceler. Televizyon, aynı kültürel metnin farklı bağlamlarda farklı etkilerinin olduğunu göstermektedir. Yönetmen kendini feminist bir duyarlılıkla motive ettiğini düşünürken modernleşme projesinin parçası haline gelmekte, kentli ve köylü kadınlar kendi anlam çerçeveleri içinde ve yönetmenden farklı olarak çok çeşitli bağlamlarda görselleri yorumlamaktadır.

Benzer şekilde, Hmong’ların⁴⁰ televizyona yönelik üretimlerini ve bunların tüketimini çalışarak bu görsellerin anlam inşasına katılımını takip eden Schein (2002), yaptığı çalışmayı “çok odaklı” (polyfocal) olarak adlandırır. Medya mesajlarını ve toplumsal bağlantılarının niteliğini anlamanın; bunların üretildiği, yayınlandığı ve tüketildiği biçimlerini haritalandıracak kapsayıcı ‘çok odaklı’ bir çalışma gerektirdiğini belirten Schein (2002: 231), toplum içindeki çeşitliliği ve insanların, nesnelere ve imajların küresel çaptaki dağılımını düşündüğümüzde “çok alanlı” etnografinin uzantısı olan “gezici etnografi” (itinerant ethnography) tarzının da gerekliliğinden söz eder: Mekânsız bir ruhu anlatan gezici etnografi, sorgulanan kültürel politikanın yerinden edilen karakterinin farkına varmaktır. Schein’in gezici etnografisi gibi Abu-Lughod da (1997: 121) yalnızca hareketli (mobile) bir etnografinin farklı dünyaların kesişim yollarını değerlendirebileceğini iddia eder. Nitekim başka bir yerde üretilen televizyon anlamı, toplumsal olarak farklılaşan bilgi söylemler ve anlam sistemlerinde tüketilir, yorumlanır. Bu süreci takip edecek olan etnografi de hareketliliği gerektirir. Ancak bu kesişim, televizyonun daha yoğun bir betimlemesinin (thick description) parçası olmalıdır. Üretim içinde gerçekleştiği teknolojinin ticari ve anlatsal özellikleri, sembollerinin tarihi ve ideolojik bağlantıları ve anlamın sonlandığı izleme aşaması, birbiriyle ilintili süreç ve özellikleri oluşturmaktadır.

⁴⁰ 1975’ten sonra Amerika’ya göç eden Çinli bir grup.

2.2.1. Görseli Çalışmak: Çok-Alanlı ve Çok-Yöntemli Analiz

Metni yapılandırmada tercih edilen ve kabaca farklı yerelliklerin tek metinde yer aldığı etnografik çalışmayla merkezinde bir yerelin bulunduğu farklı arkaplanlı metin olarak adlandırabileceğimiz iki yolu anlatan Marcus (1986: 171-172) önceleri, tek metinde çoğul, birbirinden bağımsız yerellikleri temsil etmeye çalışmaktansa, stratejik olarak seçilmiş bir yerel etrafında, parçası olduğu sistemi arka plana koyan bir metinsel yapılanmayı daha uğraşılabilir bulurken, sonraki yıllarda (Marcus, 1998) özellikle medya çalışmalarının kaçınılmaz olarak çok-alanlı etnografik çalışmaları ortaya çıkardığını belirtir. Dolayısıyla tek metinde, hareketli bir etnografiyle üretim ve tüketimin, öte yandan görsel temsillerin özelliklerini takip edecek olan çalışma, bütün bu farklı yerelliklerin ele alınan problem bağlamında, hangi özellikteki dolayımmlarla bağlantıya geçtiğini ve bu dolayımın nasıl yönlendirildiğini gösterecektir.

Görsel kültür ortamında, farklı aktörler ve çerçeveler tarafından ve farklı süreçler içinde şekillenerek anlam ifade eden görselin takibini yapmak; üretimin ve tüketimin çok-alanlı etnografisinin yanı sıra temsili çözümleyecek teknikleri de gerektirir. Neticede izlenmek üzere hazırlanan ve izlenen görselin barındırdığı, yeniden ürettiği anlamlar, görselin kendisinde sembolleşmektedir.

2.2.1.1. Görsel Sistemin (üretim) Analizi

Görsel üretimin doğası, insana özgü boyutu ve maddi koşulları gözden kaçırılmamalıdır. Ekranlarda devletin tekelindeki şiddeti kullanma yetkisine sahip olan kurumların (askeriye, emniyet teşkilatı) temsil biçimine ilişkin yasal düzenlemeler (halkı askerlikten soğutmanın suç olması, hakaret suçunun polise karşı işlendiğinde cezasının ikiye katlanması gibi), üretimi gerçekleştirenlerin mesleklerini algılama biçimleri (profesyonellik, toplumsal sorumluluk, maddi kaygılar vs.), nihayetinde yapılanın ticari bir ürün olması (girdi masraflarının karşılanma zorunluluğu ile ilgili bağlantılar, izlenme oranına yönelik kaygılar), söylemin kuruluşunu da etkilemektedir. Buna rağmen görsel üretimle uğraşanların sıklıkla bağımsızlıklarına, “gerçek”leri yansıttıklarına yaptıkları vurgu ilginçtir.

Gramsci'nin 'hegemonya' anlayışını bu alana sağladığı en önemli katkı olarak değerlendirerek hegemonyanın, bir ölçüde hukuksal ve meşru zorun yanı sıra, ilke olarak, hegemonya içinde tâbi durumdaki sınıfların ve toplumsal grupların aktif rızalarının kazanılması yoluyla başarıldığında hemfikir olan düşünürlerden Hall (1999: 119, 121), medya kurumlarının, özgürlüğü ve yansızlığı mümkün kılan koşulları yeterince kavramadan, siyasal ya da ekonomik çıkarların dolaysız oyunlarından ve devletten bağımsız oldukları iddiasını taşıdıkları için başat ideolojilerin üretimlerine ve yeniden üretimlerine eklendiklerini belirtir. “Oysa ‘BBC parlamenter demokrasi şartlarının dışında var olamaz’ diyerek, kanalın genel yayın yönetmeni de, öbür devlet kurumları gibi yayıncılığın da toplumun temel siyasal rejim biçimine onay vermesi gerektiği gerçeğine işaret eder”, diyen Hall (1999: 122), yayıncıların da kendilerini bilinçli ya da bilinçsiz bir 'oydaşma' içinde yönlendirdiklerini; bağımsızlık ve yansızlık iddiasının da, yayıncılığın biçimsel usullerini yetkili kılan devlet ve siyasal sistem arasındaki bu daha geniş çakışmaya bağımlı olduğunu vurgular.⁴¹

Görsel sistemin analizinde de bu ekonomi politik, ideolojik çerçeveler gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü “toplumun ideolojik incelenmesi, düşünce fikir ve temsiller sisteminin analiz edilmesi değildir, belirli sayıdaki özgül pratiklerin tekabül ettiği ideolojik aygıtların maddi işleyişlerinin incelenmesidir. Ancak, medya konusunda bu anlayışla yapılan çalışmaların çoğu, bu konuya medya ürünleri biçiminde dolaylı olarak (semyolojik analizin etkisiyle) yaklaşmıştır ” (Golding ve Murdock, 2008: 31). Arthur Asa Berger'in (1993: 36) de belirttiği gibi göstergebilim, daha çok anlama ve kavrama biçimleriyle (metni anlamak için gereken kodlarla) ilgilenmektedir. Örneğin değerlendirilen şey bir yemekse, yemeğin nasıl pişirildiğine ve tadının neye benzediğine bakılmaksızın karşımızdaki maddelerin niteliğini yargılamaya benzer bu. İyi açıklanmış bir eleştiri kuramı yoksa, televizyon metinlerinin göstergebilimsel çözümlemesi, deneme olarak kalacaktır.

⁴¹ Hall'ün bu vurgusuna rağmen kültürel çalışmalar için üretim pratiklerini söylem ve güç problemleriyle birleştirmeleri –ki çoğunlukla çalışmalarını yerleştirdikleri bağlam budur- zor olagelmıştır. Kültür çalışanlar sermayenin ticari medya üretiminde temel rol oynadığını söyleseler de, işin bu kısmını düşünmeyi bırakarak kültürel üretimin söylem, bilgi ve gündelik pratikteki rolüne bakmışlardır (Levine, 2007: 134).

Ancak kültürel alana görece özerklik atfeden ideoloji çalışmaları ile ekonomik dinamiklerin birleştirilmesi, kimi düşünürlere göre, birinin ağır basmasıyla sonuçlanacağından, nafiye bir çabadır. Örneğin ekonomik olanın temel olduğunu söyleyen Dallas Smythe (akt. Golding ve Murdock, 2008: 37), medyanın ideolojileri yeniden üretmedeki bağımsız rolünü görmezden gelir. Ancak ideolojiyi incelemek de ekonomik bağlama ve bundan bağımsız olmayan siyasete bakmayı gerektirir. Türkiye'nin, medyada tek sesliliğe olan özlemini en çok dile getiren başbakanlarından Tayyip Erdoğan'ın her fırsatta medyaya yönelik yaptığı eleştirilerden yola çıkarak, medyanın ekonomik dinamiklerinin daha genel bir ekonomik düzlemlerle ve devletle ilişkisini anlamak zor değildir.⁴²

Arka Sokaklar dizisine bakıldığında *Erler Film* tarafından hazırlanan yapımın, Konyalı bir işadamına ait olan ve aynı zamanda *Kurtlar Vadisi* adlı diziyi⁴³ de uzun süre finanse eden “*Atiker Sıralı Otogaz Sistemleri*” adlı bir şirketin sponsorluğunda çekildiği (sponsor 2010'daki sezonda önce Kosmodisc, sonra Goldmaster Uydu Alıcıları olarak değişmiştir) dikkati çekmektedir. Öte yandan dizi, tüm medya piyasalarının birkaç grubun hâkimiyetinde olduğu yayın ortamında, Türkiye'nin en çok izlenen kanalı olan Kanal D'de⁴⁴ yayınlanmaktadır. 2011 yılında TESEV⁴⁵ tarafından yayımlanan “*Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi*” raporuna göre aynı zamanda enerji, sanayi, ticaret ve turizm alanlarında iş yapan Doğan Grubu; Kanal D dahil beş televizyon kanalı, beş gazetesi, 27 dergisi, bir haber ajansı, iki yayınevi, bir müzik şirketi, internet şirketi, müzik ve kitap mağaza

⁴² Aralık 2009'da köşe yazarlarının hükümetin projelerine yönelik eleştirilerinden rahatsız olan Erdoğan, bu yazarları kamuoyunun eleştirisine hedef göstererek tepkisini dile getirmiştir. Ancak eleştirilerin devam etmesi üzerine bu kez Şubat 2010'da Erdoğan, köşe yazarlarının işine son vermesi ya da yazılarına tam bir denetleme getirmesi için medya patronlarına (işverenlerine) seslenmiş, bunu yaparken de görsel ve yazılı basın ekonomik açıdan hükümetin düzenlemelerine bağımlı olduğunu hatırlatmış ve hükümetin ekonomi politikalarını eleştirmenin ülkenin ekonomik dengesini de bozduğunu iddia etmiştir: “O gazetelerin patronlarına sesleniyorum. ‘Ne yapayım, köşe yazarıma hakim olamıyorum’ diyemezsin. Sen bunun sorumlusun, diyeceksin. Bu ülkeyi germeye, ekonomiyi alt üst etmeye kimsenin hakkı yok. Biz de müsaade edemeyiz. Bir anda ekonomik dengeler ne hale geldi. Köşende yazanın maaşını sen veriyorsun. **Yarın feryat etmeye geldiğin zaman da** buna hakkın yok. Bir taraftan hükümete vuracaksın, öbür taraftan ekonominin çökmesi için köşe yazarlarıyla elinden geleni yapacaksın. Piyasalar yüzde 6,5 puan düşüyorsa, bunun sebebi ortadadır” “Erdoğan: Köşe yazarına hakim olacaksın!” <http://www.ntvmsnbc.com/id/25062661/>, alındığı tarih 11/05/2010).

⁴³ Hâlâ yayınlanmakta olan *Kurtlar Vadisi*, milliyetçiliğin motive ettiği şiddeti estetize etme çabasında olan ve bu konseptte filmleri de vizyona girmiş olan bir mafya dizisidir.

⁴⁴ 2010 Ocak-Eylül döneminde 14, 3; 2009'da 14,0 payla birinci olmuştur (TESEV, Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi, 2011, s. 53).

⁴⁵ Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı

zinciri, basım ve dağıtım şirketleri ile Türkiye'nin en büyük medya grubudur ve tüm mecralarda medya alanındaki reklam payının %54'üne sahiptir. Devlet ihalelerine de giren ve bunun eleştirilmesine karşı çıkan Doğan Grubu'nun sahibi Aydın Doğan, katıldığı bir televizyon programında⁴⁶ “*medya sahipleri ihaleye girmesin sözünü doğru bulmuyorum, medya büyük sanayi kuruluşu olmuştur*” diyerek yurtdışında da benzer örneklerin olduğunu söylemiştir. Televizyon yayıncılığıyla ilgili en önemli sorunun ciddi anlamda yoğunlaşmış (birden fazla kanala sahip medya gruplarının büyük bölümüne hâkim olduğu) bir pazar olduğu belirtilen raporun (Sözeri ve Güney, 2011: 54) yanısıra, başka sektörlerde yatırımları olan bu grupların da devletle bağlarını gördükten sonra, yayıncılığın yerleştiği ekonomik zeminin içeriğe ve çalışma ilişkilerine yansımayacağını düşünmek olanaklı değildir.

Piyasada yaşanan yoğunlaşmanın artmasıyla birlikte sözleşme ve örgütlenme haklarından feragat eden çalışanlar ve medya içerikleri de durumdan etkilenmektedir. Aynı rapora göre bugün medyanın her hemen her sektöründe kıdem yılı ortalaması beş yıldan azdır. Çalışan devir hızının yüksekliği toplumsal işlevi gereği tecrübenin çok önemli olduğu medyada bu niteliklerin geri plana itildiğini ortaya koymakta; aynı zamanda kayıtlı olarak ortalama 1250 TL ücret alan ve daha az bir miktarla kayıtsız olarak çalışanların ücretler yoluyla da baskı altında tutulduğunu göstermektedir. 2010 yılında program türlerinin %66'sını oluşturan televizyon dizileri de sigortasız ve ağır koşullarda çalışan işçilerle hazırlanmaktadır. Sinema Emekçileri Sendikası'nın duyurusuna göre, dizi çalışanlarının günlük çalışma süreleri 18-20 saati bulmaktadır ve son üç yılda beş kişi hayatını kaybetmiş, çok sayıda kaza meydana gelmiştir (akt. Sözeri ve Güney, 2011: 90-98). *Arka Sokaklar* dizisindeki çalışma ilişkilerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir.

Dizinin jeneriğinde katkıları için teşekkür edilen İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü'nün de bir aktör olarak dizi projesinin içinde yer aldığı düşünülmektedir (dizinin dış çekimleri İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü binasında gerçekleştirilmektedir). Aynı yapımcı şirketi (Erler Film), yine Emniyet Müdürlüğü'nün katkılarıyla 2010 yılında yayına başlayan ve çocuk suçluluğunu ele

⁴⁶ “Ruhat Mengi’yle Her Açıdan”, Star TV, 30/05/2010.

alan *Umut Yolcuları* adlı polisiye dizinin de yapımını gerçekleştirmiştir. Her bölüm Emniyet Müdürlüğü'nün görüntüleriyle izleyiciyi gerçek polis merkezlerine taşıdığı izlenimi vermekte, dizinin jeneriğinde “adı geçen kişi ve kuruluşlar hayal ürünüdür” ibaresi yer almamaktadır. Bu anlamda dizi üretiminin ekonomik boyutunun yanı sıra siyasi ve ideolojik bağları da incelenmelidir. Üretimin mutfağının analizinde bu bağlar gözlenmeye çalışılacaktır. Örneğin 22 Mayıs 2007'de Ankara Anafartalar'da yaşanan intihar saldırısının 7 kişinin ölümüne neden olması ya da 23 Mayıs 2007'de Adana'da canlı bomba olduğu iddia edilen bir kadının yakalanması gibi örneklerle şehir merkezlerinin terörize edilmesi, 24 Mayıs 2007'de (olayların hemen akabinde) Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu'nda yapılan değişikliklerin Meclise gelerek kabulü sırasında dizinin de Taksim'in merkezine koyduğu bombayı patlatmak isteyen bir kadının yakalandığı 36. bölümü ekranlardadır. Yine hafta içi her gün tekrar bölümleri yayınlanan dizinin, internet sitesinde sıralama esaslı bölümlerin tekrar edileceği yazılıyken, yayına verilmek üzere seçilen bölümleri gündemdeki konulara göre değişiklik göstermekte, bu değişiklik durumlarında, dizinin sonunda bölümün numarası da verilmemektedir.⁴⁷

Netice itibariyle ekonomik ve siyasi bağlarla, güç/iktidar ilişkileri içerisinde şekillenen medyanın ideolojikliği de öncelikle bu bağlardan kaynağını almaktadır. Ekonomik ve siyasi kaygıların yanı sıra, kârını artırmak için daha fazla reklam almaya, daha çok izlenmeye çalıştıkça, televizyonun içeriği de egemen ve yaygın olanın ideolojisine araç olmayı sürdürür. Görsel temsillerin ideolojik incelemesi bu görsellerin nasıl bir amaçla üretildiğini gözden kaçırmamayı gerektirir. Bu çalışmada da ideolojik analiz, hem televizyon dizisinin güç ilişkileri içerisindeki yönelimini, hem karşısına çıktığı izleyici ile girdiği anlam üretiminin çerçevesini çizme mücadelesini ve bu ilişkideki güç üstünlüğünü dikkate almaktadır.

Üretim bölümünün analizi için dizinin yapımcı, yönetmen ve oyuncularıyla, dizinin setinde görüşmeler planlanmıştır. Daha önce yapılan bazı çalışmalar, görüşmeler sırasında nelere dikkat edileceğini belirlemede yardımcı olacak niteliktedir.

⁴⁷ Örneğin Kanal D Ana Haber Bülteni'nde ilk sırada Diyarbakır'da yaşanan canlı bomba ihbarının yer aldığı 9 Ağustos 2010 tarihinde, haberlerden sonra yayın akışına göre 134. bölümü yayınlanması gereken dizinin, Mesut komiserin oğlunun teröristlerce kaçırılarak canlı bomba haline getirildiği 143. bölümü yayınlanmıştır.

Televizyondaki üretimi anlamak üzere Richard Johnson'un "kültürün dolaşımı modeli"ni elverişli bulan Levine (2007: 134), bu modelin, üretim, metinler, izleyiciler ve bağlam arasındaki karşılıklı etkileşimi ortaya çıkardığını söyler. Bu ilişkiyi elde etmek için Johnson, iki dişli bir üretim analizi önerir. Maddi araçlar ve sınıfın kapitalist organizasyonu, bu dişlilerden birini oluşturmaktadır. Ama Johnson, üretimi çalışırken daha geniş bir yelpazede kültürel elementlerin –dilin kuralları, söylem ve üretim aşamasında görülen sınıflandırılmış, ırklara ayrılmış, toplumsal cinsiyetlendirilmiş bu kurallarla mücadele eden elementler gibi- keşfiyle de ilişkiye geçilmesini önerir. Öncelikle, üretim momentlerinin farklı, belirli, özel olaylar gibi genel koşullara bakmadan sorgulanması gerektiğini vurgular. İkinci ve karşıt olarak üretimin metinler ve izleyicilerden ayrımı olmadığı bir incelemeyi savunur. Üretici elementlerin kültürel tüketim içinde dikkatli bir analizini teşvik eder, böylece kültürel çalışmalarının aktif izleyicilik ısrarını da gözden kaçırmaz. Üretimin ayrılığına çektiği dikkati geçersizleştirmek yerine, ikinci önerisi, izleyici deneyimi ve üretim pratiklerini maddi bir zemine yayarken ekonomik determinizmden de kaçınmasını sağlar (akt. Levine, 2007: 134). Johnson'un modelinden yola çıkarak *General Hospital* adlı dizinin üretimini inceleyen Levine (2007), kendi çalışması için beş kategori belirler: *Üretimin sınırlılıkları, yapıldığı ortam, üretimin rutin ve pratikleri, hikâyelerin ve karakterlerin üretimi ve üretimde izleyicinin rolü.*

Üretimin sınırlılıkları: Kültürel üretimin ilk alanı, üretim sürecinin kendi arka planı tarafından şekillendirilişini daha iyi anlamak için üretimin tarihi ve sınırlılıklarına bakar. Ekonomik bir merkez olsa da, geniş yelpazedeki kısıtlamalar kültürel etkilere de sahiptir. Çalışanların bulunduğu çevreyi, takip ettikleri rutin ve pratikleri etkiler. Bu bölüm sahiplik yapısının geniş çaplı kısıtlamalarına, programın kendi üretim tarihine ve türün çağdaş televizyon endüstrisindeki statüsüne odaklanır (Levine, 2007: 135).

Üretimin yapıldığı çevre: Geniş çaplı endüstriyel faktörlerin yanında incelenen yapıma özgü detaylar üretim sürecinin devamında da belirleyicidir, yapım şirketi çalışanlarının içinde buldukları ortam da. Üretimin içinde gerçekleştiği çevreyi keşfetmek, ilgili ekonomik etkenlerin –üretim sürecinde sendikaların rolü gibi- örtüsünü kaldırmayı sağlar. Ayrıca üretim koşulları içinde tartışma konusu olan

kültürel meseleleri görme fırsatı sunar. Üretim rutin ve pratiklerini de etkileyen, televizyon anlatılarında dikkati çeken, örneğin toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşiler ve kurumsal konumlandırmalar aynı şekilde çalışma sürecinde de görülebilir (Levine, 2007: 137-138).

Üretim rutin ve pratikleri: Bu alan, parasal ve zamansal sınırlamalarla doğrudan ilişkili gibi görünmektedir. Benzer hikâyelerin üretildiği yolların etkisi, yazma ve üretim pratiklerinin takvimi, metinsel anlamda kırılmalar ve sabitlemeler sağlamaktadır. Günlük çalışmanın devamlılık pratikleri, dizi daha izleyiciye sunulmadan önce bazı anlamları sağlamlaştıran temel metodu oluşturmaktadır (Levine, 2007: 141).

Karakterlerin ve hikâyelerin üretimi: Bütün ideolojik karmaşıklıkları ile karakterler ve hikayeler, neredeyse bütün dizi ekibi tarafından üretilmektedir. En belirgin olarak yazarlar, aktörler ve prodüksiyon departmanları karakterleri hayata geçirir, hikayeleri gerçeğe dönüştürür (Levine, 2007: 143). Karakterlerin ve hikâyelerin üretimi, diğerlerine oranla açık biçimde anlam yüklü bölüm gibi görünse de, bunların üretim yollarını keşfetmek, yaratım sürecinin sırrını çözmeye kaynaklık edecektir. Bu demistifikasyon, kültürel ürünlerin ve anlamlarının karşılıklı olarak doğal ya da gerçekmişgibi yapılandırılışını açığa çıkarır. Karakter ya da hikâyelerin yaratılış özelliklerini anlamak, kültürel imaj ve anlatıların güçlerini nasıl uyguladıklarını anlamak demektir (Levine, 2007: 145).

Üretimdeki izleyici faktörü: Johnson'un üretim ile metin ve izleyicinin ayrı düşünülmemesi gerektiği analize en yakın bölümü oluşturmaktadır. Metinsel anlamın sağlamlaştırılması için yapılan devamlılık çabasında belirgin hale gelen izleyicinin anlam üretim süreci –sonraki bölümler için yapılan tahminler, olası bir yanlış enformasyonu karakterin bilgisinden yola çıkarak takip etmek- üretim sırasında da oluşmaktadır (Levine, 2007: 146).

Söz konusu dizi *Arka Sokaklar*'da olduğu gibi, şiddet merkezli ve devlet şiddetini çeşitli hikayeler içinde sunduğundan, izleyicinin neyi nasıl algılayacağı konusunda

üretim aşamasında meydana çıkan fikirler ve “izleyiciye karşı sorumluluk duygusu” da tartışılmalıdır.

2.2.1.2. Görselin Analizi

Frankfurt Okulu düşünürleri, “kitle kültürü” tanımlamasını “kültür endüstrisi”ne çevirirken, kitle kültürünün okur/izleyiciyi merkeze alan hermeneutik ve alımlama merkezli yöntemini de eleştirmesinin nedeni, kültür endüstrisi ürünlerinin ticari ve ideolojik boyutu ve bunların gücünün göz ardı edilmesidir. Onlara göre incelenmesi gereken şey, yönlendirilmiş bilinçler değil, gerisindeki gerçekliği görmek amacıyla kültür endüstrisinde yer alan bu ürünler olmalıdır:

Kitle kültüründe maniple edilmiş bilincin eleştirel bir analiz için sonul data olarak kabul edilmesi yanlış bir işti; anlaşılması, aydınlığa çıkarılması gereken maniple edilmiş bilincin bu durumundan çıkar sağlayan daha derinlerdeki eğilimler, yönsemelerdi. Bu derindeki güçlerin anlaşılması, ancak, kitle kültüründe yer alan ürünlerle daha doğrudan bir karşılaşma ile mümkün olabilir (Jay, 2001: 162).

Medya içeriği, toplumsal hayatla karmaşık ve farklı yollarla ilişkilidir. İçerik, güçlü kaynakların, genellikle ticari ya da devletsel yapıların niyet aktarımı olarak görülebilir. Ya da içeriğe, toplumsal ilişkilerin –politik, ekonomik, cinsel- kristalize edilmiş şekli denebilir veya derin ideolojik ya da psikolojik anlamların kodlanması olabilir, diyen Peterson (2002: 59), her durumda içeriğin açılması sorgulanması gerektiğini belirtir. Televizyon metninin temel içeriği görseldir. Mirzoeff’in de vurguladığı gibi, “televizyon dinlenmez izlenir”:

David Morley’in radyonun resimlisi olarak tarif ettiği televizyon, daha çok bir dekorasyonun parçası gibidir. Metinsel açıya konsantre olma eğilimi, televizyonun soap opera, oyun şovları, doğa ya da spor programları gibi ayırıcı formları hakkında bir şey söylemez. Uzaktan kumandanın ses kısma düğmesi var ama resmi ortadan kaldıracak bir aygıt değildir. Ses olmadan da televizyonu izleyebiliriz. Televizyon izlenir, dinlenmez (Mirzoeff, 2001: 10)

Sınırları çok keskin olmasa da Collier (2001: 36), görsel materyalin analizini iki türe ayırmaktadır; ‘doğrudan imajın içeriğini bilgi kaynağı olarak ele almak’ ya da ‘imajı, kendisinde doğrudan bulunmayan dolaylı olarak bilgi edinmek amacıyla araç olarak kullanmak’. Bağlamsal bir bilgiden yoksun olan görsel kayıtları çalışırken eğer dikkatimizi imajın sınırları içinde yorum yapmak ve bağlamsal ilişkiler kurmaya veriyorsak doğrudan analiz yapılabilir. Ama bağlamsal arka

planlar kurmak genellikle hatırı sayılır bir arşiv çalışması ve diğer araştırmalarla birlikte dolaylı bir analizle yapılır (Collier, 2001: 36). Bu dolaylılama görsele bakma amacı ve onun yerleştirildiği bağlam ile gerçekleşmektedir. ‘Polis şiddeti’ problemi çerçevesinde görsellere bakan çalışmada, hem doğrudan görseller hem de tarihsel süreçlerle birlikte görsellerin içeriği sembol sistemleri olarak *yorumlanacağından*, Geertz’in yönlendirdiği üzere ikonografik bir analiz tekniği uygun görünmektedir. Kültürü “insanın deneyimlerine anlam yüklediği bir simgeler sistemi” olarak tarif eden Geertz, “olağan kapasiteler”⁴⁸ çerçevesinde bilgi edinmeyi de sıradan bir metinden çok “bir şiiri okumaya” benzer bir yorum girişimi olarak görür (Geertz, 2007: 83).

Metin analizi yapmak üzere geliştirilen yöntemlerin görseli anlamada yeterli olmadığı vurgusuyla öne çıkan görsel kültür çalışmalarında da (Howells 2006, Mirzoeff 2001, Evans-Hall 2001) ikonografi, temel çözümleme yöntemlerinden biri olarak yer alır.

2.2.1.2.1. İkonografi

İyi bir görsel araştırmanın hem içsel ve hem de dışsal anlatılara dayanması gerektiğini belirten Banks (2006b: 12), esasında tüm görsel nesnelerin sadece kendilerini temsil ettiğini, dünyadaki maddi nesnelere olarak kendi özerkliğinden başka hiçbir şey kanıtlamadıklarını söyler. Bu nedenle, maddiliklerinin, sınıfları içindeki nesnelere benzerliklerinin, bu sınıftaki tezahürler arasındaki biricikliğinin; içeriğinin bireysel bir okuma tarafından değerlendirilmesine ihtiyacı vardır. Aynı şekilde, bütün filmler, fotoğraflar ve sanat çalışmaları insan eyleminin ürünüdür ve çeşitli derecelerde toplumsal ilişkilerin içine dolaşırlar. Bundan ötürü anlaşılmaları için, görsel metnin ötesine geçen geniş çerçeveli bir analizde okunmalarına ihtiyaç duyulur.

⁴⁸ Kendini bir başkasının yerine koymanın mümkün olmadığını, hatta bunun anlamsız bir çaba olduğunu belirten Geertz (2007: 83), “olağan kapasiteler” derken başka halkların öznellikleri hakkındaki açıklamalara ve iddialara başvurmadan egonun yok edilmesinden ve dostluk duygusuyla kurgulanabilecek bir çerçeveden söz eder.

Polis şiddetini meşrulaştırdığı hipoteziyle yaklaşılan imajlara bakarken, onların üretiminden alımlanışına kadar kültürle, tarihle iç içe olduğunu ve bu bağla kurduğu referanssal ilişkileri açığa çıkaracak bir analiz biçimine ihtiyaç duyulması da kaçınılmaz olur. Bu bağlamda resmin kendisinin incelenmesi için sanat tarihinden imaj bilimine adapte edilen ve sanat eserlerini biçimsel özelliklerinden çok konu ya da anlamları ve tarihsel kültürel bağlantıları açısından inceleyen *ikonografi*; Erwin Panofsky (1962) tarafından geliştirilmiştir. İkonografi resimsel anlamı 3 katmana ayırır: temsili anlam, ikonografik sembolizm ve ikonolojik sembolizm (Leeuwen, 2001: 100). Bu sınıflandırmayı, Panofsky'nin terimleri, örnekleri ve açıklamalarıyla daha belirgin şekilde görebiliriz.

Panofsky (1962), şapka çıkararak selam veren bir adam örneğinde biçimsel bir bakışın genel renk motifleri, hatlar ve görüş dünyasını kuran hacimler dışında pek anlam ifade etmediğini, ancak hareket eden bir *nesne* (adam) ve *olayın* değişiminin detayları (şapka çıkarma) teşhis edildiğinde, zaten formel algının sınırlarının aşıldığını ve konu ya da anlam alanına ilk adımın atıldığını söyler. Böylelikle ulaşılan, başlangıç düzeyinde ve kolay anlaşılır anlamı, *olgusal (factual) anlam* olarak adlandırır: basitçe belli görünür formları gündelik deneyimden bilinen belli objelerle tanımak ve belli hareket ya da olayın değişimi ile ilişkisi içinde teşhis etmek (1962: 3). İkonografide “temsili anlam” olarak da bilinen (Leeuwen, 2001: 100) bu tanım, semiyotikteki ‘gösterme’ye de (denotation) benzemektedir. Buna göre ikonografide olduğu gibi işaretin simgesel olarak düşünülmesi, biçim ve içerik arasındaki ‘kısır’ ikiliği ortadan kaldırır ve metinlere görünüşteki içeriklerinin ötesinde daha geniş gerçeklikleri anlamlandıran simgeler olarak yaklaşılır (Coward, Ellis, 1985: 64-65).

Sonraki aşamada tanımlanan nesne ve olayların kişide doğal olarak belli bir reaksiyon yaratacağını söyler Panofsky. Tanıdıklık ölçüsünde hareketin iyi ya da kötü tarzda yapıldığı, selam veren kişinin verdiği hislerinin kayıtsız, arkadaşça ya da saldırganca olup olmadığı hissedilebilir. Bu psikolojik nüanslar, Panofsky'nin *dışavurumcu/ifadesel (expressional) anlam* dediği bir ileri anlam aşamasına taşır bizi. Olgusal anlamdan farkı basitçe teşhis etmekten çok empati ile yakalanmasıdır. Anlamak için bir duyarlılığa sahip olmak gerekir ama hâlâ bu duyarlılık pratik

deneyimin parçasıdır, yani nesne ve olaylara gündelik hayattaki aşinalıktan kaynağını alır. Bu nedenle olgusal ve dışavurumcu anlam birlikte sınıflandırılabilir ve beraber *ilksel* ya da *doğal* anlamı kurarlar.

Ancak, aynı örnek üzerinden devam edersek, şapka çıkarma eylemini selamlama olarak fark etmek, başka bir yorumlama alanına aittir. Diğerlerine güven ve barışçıl niyeti gösteren Batı'ya özgü bir selamlama biçimini anlamak için yalnızca pratik deneyimler dünyasındaki tanıdıklık değil, aynı zamanda belli bir medeniyetin alışkanlıklar ve kültürel geleneklerine de yabancı olmamak gerekir. İkonografik sembolizm olarak da bilinen bu katman, Panofsky (1962: 4) tarafından *ikincil* ya da *geleneksel* anlam olarak tarif edilir. Geçmişin adetleri, bugünlere göre daha rahat 'gelenek' olarak anlaşılır ama Leeuwen (2001: 101) ikonografik analizin pek tabii günümüz imajlarına da uyarlanabileceğini iddia eder.

Son olarak Panofsky, deneyimli bir gözlemcinin dönemi ve kişiliği karakterize edebileceğini iddia eder. Selam veren kişinin 20. yüzyıla ait olduğu, ulusu, toplumsal ve eğitimsel arka planı, hayatının öncesini, şimdiki donanımı ile bir kişilik konumlandırabilir. Öte yandan bu kişilik bireysel bakış açısı, dünya görüşü ile diğerlerinden de ayrılabilir. Çerçeveye alınan tek bir eylemle bütün bu faktörler kapsamlı bir şekilde kendilerini göstermezler ama belirtisel olarak görünebilirler. Tek bir eylemle kişinin zihinsel portresini oluşturamayız; daha geniş boyutta benzer gözlemleri birbiriyle ilişki içinde ve kişiye ait olan dönem, ulus, sınıf, entelektüel eğilimler gibi genel bilgilerimizle yorumlamamız gerekir. Her tekil eylem bu nitelikler ışığında yorumlanabilir. Böylelikle, Panofsky'nin *içkin (intrinsic) anlam* ya da *içerik* dediği bu yorum, ulaşılmaması gereken temel anlamı oluştururken, *ilksel* ya da *doğal*, ve *ikincil* ya da *geleneksel* dediği anlamlar görüngüsel olarak tanımlanmaktadır. İkonolojik sembolizm olarak da adlandırılan ve sembolik değerlerin keşfinin yapıldığı bu üçüncü katman ya da Panofsky'nin kelimeleriyle bir ulusun, dönemin, sınıfın, din ya da felsefi inancın tutumlarını gösteren prensiplerin anlaşılması, başka bir bağlamda ideolojik analiz olarak da kolaylıkla adlandırılabilirdi (Leeuwen, 2001: 101).

Panofsky, *gelenğin tarihi* çerçevesine aldığı analiz şemasını (Tablo I) daha çok Rönesans Dönemi Batı Avrupa resimlerini çözümlmek üzere kullansa da, bakış açısı her türlü görsel metindeki anlamı açığa çıkarmaya uygundur. Howells (2006: 28), Panofsky'nin resim sanatını incelediği 15. ve 16. yüzyıllarda sembolizmin, dinin ve boyamanın zaten iç içe olduğunu, dolayısıyla ikonografinin bu döneme uygulanmasının günümüz görsellerinin analizinden daha makul olduğunu söyler. Ancak günümüzde, özellikle medya temsillerini düşünürsek, polis şiddeti konusunda anlam üreten bu görsellerin; siyasal, ekonomik, yasal, kültürel pek çok alana yayılmış ve bu alanlarla etkileşim içinde olduğunu gözden kaçırmamız gerekir. 16. yüzyıl Avrupası'nda resim sanatının yerine günümüzde medyayı koymak aşırıya kaçan bir iddia olabilir ancak karşılaştırma yapmanın mümkün olmadığı bu koşulları yan yana getirmek yerine görselleri dönemi ve bağlamları içinde değerlendirmek gerekir. Öte yandan, örneğin Nederveen Pieterse'nin siyahların temsili üzerine yaptığı ve karikatürlerden reklamlara farklı referansların yer aldığı çalışması ikonografinin günümüzde de çalışılabileceğine örnek olarak gösterilmektedir (Leeuwen, 2001: 103-105). Yine bu yöntemle Ebu Garip'te Amerikalı askerlerin Iraklılara uyguladığı işkencenin fotoğraflarının politik ikonolojisini yapan Yıldız'ın (2008) çalışması, görsel hafızamızın alımlamadaki etkisini görmede öne çıkan son çalışmalardandır.

	YORUM NESNESİ	YORUM EYLEMİ	YORUM İÇİN DONANIM	YORUM PRENSİPLERİNİN KONTROLÜ
TEMSİLİ ANLAM	1. <i>İlksel</i> ya da <i>doğal</i> konu – (A) olgusal, (B) ifadesel-sanatsal motif dünyasının oluşturulması	<i>İkonografik tanımlama öncesi</i> (ve formel analiz benzeri)	<i>Pratik deneyim</i> (<i>nesneler</i> ve <i>olaylarla</i> tanıdık olma)	<i>Biçimin tarihi</i> (<i>nesneler</i> ve <i>olayların</i> çeşitli tarihsel durumlardaki anlatım <i>biçimlerine</i> ışık tutma)
İKONOĞRAFİK SEMBOLİZM	2. <i>İkincil</i> ya da <i>geleneksel</i> konu, <i>imajların, hikayelerin</i> ve <i>alegorilerin</i> dünyasını meydana getirme	Daha dar bir dünyada <i>ikonografik analiz</i>	<i>Yazınsal kaynakların bilgisi</i> (spesifik <i>tema</i> ve <i>kavramlara</i> tanıdık olma)	<i>Çeşitlerin tarihi</i> (<i>nesneler</i> ve <i>olaylar</i> tarafından ifade edilen özel <i>tema</i> ve <i>kavramlaştırmaların</i> çeşitli tarihsel durumlardaki tarzına ışık tutma)

İKONOLOJİK SEMBOLİZM	3. İçkin anlam ya da içerik, sembolik değerler dünyasını meydana getirme	Daha derin bir ikonografik yorum (ikonografik sentez)	Kişisel psikoloji ve dünyaya bakış tarafından belirlenen yapay sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşına olma)	Kültürel emarelerin (symptom) ya da sembollerin genel tarihi (çeşitli tarihsel durumlarda, özel tema ve kavramlaştırmalarla ifade edilen insan zihninin temel eğilimlerine ışık tutma)
---------------------------------	--	---	---	--

**Tablo I. Görselin ikonografik çözümlemesi, Erwin Panofsky (1962: 14, 15)
Soldaki ilk sütun, Theo Van Leeuwen (2001: 92)**

Görsel sembolleri çalışmada kullanılan diğer bir yöntemi oluşturan görsel semiyotik ile bu çalışmada tercih edilen ikonografi arasındaki temel fark; Barthes'ın görsel semiyotik çalışmasının imaja odaklanıp, kültürel anlama günümüz popüler kültürü içinde yetişen herkes tarafından paylaşılan ve imajın biçim ve içeriği tarafından aktive edilebilen verili bir gerçeklik birimi olarak yaklaşması; ikonografinin ise imajın üretildiği ve dolaşıma sokulduğu bağlama, kültürel anlamın görsel dışavurumlarının neden ve nasıl tarihsel olduğuna dikkat etmesidir (Leeuwen, 2005: 92). Yorumsamacı antropolojinin temsilcisi Geertz (2007), göstergeleri iletişim aracı olarak gören semiyotiğin de, çözülecek kodlardan çok onları düşünce kipleri, yorumlanması gereken deyimler olarak görmesi gerektiğini belirtir. Şeylerin anlamını, onları çevreleyen yaşamla birlikte saptayacak bir bilime ihtiyaç duyulduğunun altını çizen Geertz (2007: 133), ancak bu yolla bu ortamların ürettiği genel anlamdan onların büyüünün kaynağının keşfedebileceğini vurgularken, sembolik temsillerin yorumu işini de ikonograficilere yönlendirir (Geertz, 2007: 43). Semiyoloji ile birlikte araştırma için tercih edilmeyen bir çalışma biçimi, içerik analizidir. Polis şiddetini görünür ve meşru kılan görsel temsilleri inceleyen çalışmada dikkate alınması gereken tarihsellik ve türler arasındaki etkileşim, içerik analizinde eksik bırakılır. Görseli çözümlemede kullanılan tekniklerden içerik analizi, karşılaştırmalı hipotezleri, karşı içeriklerin kategorilerinin ölçülmesi vasıtasıyla test eden, nesnel kanıtlar arayan, daha çok teknik bir süreç olarak uygulanmaktadır. Görsel içerik analizi çalışılırken çerçeveye alınan imaj ya da sahne ise sunulduğu medyadan ya da dahil olduğu türden izole edilir (Bell, 2004: 10-14).

İncelenen görsel sistem TV dizileri olunca temsillerin; yer aldığı tür, üretim koşulları, diğer metinlerle ilişkileri içinde oluştuğunu belirtmek gerekmektedir. Bu da ikonografik analizin görsel formlara metinlerarası ilişkiler içerisinde yaklaşan bakış açısını zorunlu kılar. Özellikle genel izleyiciyi hedef alan türlerdeki temsillerin oluşumuna ortak bir kültürel zemin kaynaklık etmekte, bu nedenle izleyiciler polis şiddeti konulu görsellerde yalnızca bir vatandaşı tartaklayan emniyet görevlisinden fazlasını görmektedir. Anlam üretimi, kimi zaman bilinçsiz, kimi zaman da yasal dayatmalar nedeniyle egemen olanla eş anlama gelme tehlikesi barındırmaktadır. Bu koşullarda üretilen görsellere, yalnızca maddi varlığı içerisinde değil, gerektiği şekilde onu bağlamına yerleştirmek için, barındırdığı sembolleri ve bu sembollerde ifade edilen zihinsel dünyayı çözecek tarihsel araştırmalar ışığında yaklaşılmalıdır. Yine Barthes'ın görsel semiyotiğinden farklı olarak ikonografi, “hem metinsel analizi hem de bağlamsal araştırmayı kullanırken, metinlerarası karşılaştırmaya, belge araştırmasına da yorumu desteklemek için başvurur” (Leeuwen, 2001: 101).

Diğer yandan sanat ve tasarım çalışmalarına nesne-temelli bir yaklaşım olarak tarif edilen ikonografinin de eleştirilen yönleri bulunmaktadır. Sinema ve televizyon; hikayeler, kavramlar vb. şeylere bağlı biçimsel görünüşler içerdiklerinden dolayı, bu tür bir yaklaşımı kabullenir, hatta parçası oldukları zamanların altında yatan tavırlar hakkında da önemli ipuçları verip tanımlamaya yardımcı olurlar diyerek ikonografik çözümlemenin amacına katılan Barnard (2002: 66), Panofsky'yi ise iki açıdan eleştirir. Birincisi, renkler, çizgiler ve kütlelerdeki değişimlerin ‘şapka kaldırma’ olarak anlaşıldığı doğal anlam alanına girmenin, sadece geleneksel anlamın bir çeşidi olduğu yönündedir. Hatta “motiflerin ‘doğal’ anlamları pek de ‘doğal’ değildir; nesne ve olayların resimlenmelerini yöneten farklı geleneklerin ürünleridirler” diyen Panofsky de bu sorun üzerinde durmuş ancak bunun kısır bir döngü yaratacağı eleştirilerine de bu döngünün, sistemli bir döngü olarak görsel kültürün algılanmasında ihtiyaç duyulan hataları düzeltici etki yapacağını iddiasıyla karşılık vermiştir. Ancak Barnard'ın eleştirisi son derece yerindedir ve geçerliliğini korumaktadır. Televizyon örneğini düşündüğümüzde, çeşitli ideolojik çerçeveler içinde oluşturulan görsel temsiller, analiz nesnesini oluşturmaktadır. Her aşamasının inşası, çeşitli seçimler sonucu oluşturulan görsellerin birincil anlamından söz etmek

zorlaşmaktadır. Kaldı ki anlam hiçbir zaman doğal değil, her zaman kültürel ve çoğunlukla da ideolojik bir inşadır. Dolayısıyla çalışmada ikonografik çözümleme, olay ve nesnelerin birincil anlamları yerine, kültürel düzeyde kendilerine atfedilen anlamların ifşasıyla, yani ikonografik sembolizm ile başlayacaktır. Örneğin, uzun saçlı, ziynet eşyaları takmış ve sallanarak yürüyen bir erkek figürünün ülkemizde ifade ettiği anlam, “eşcinsellik”tir. Bu anlam doğal anlamı değil, medyada sürekli olarak kullanılan ve izleyicinin algısını da belirleyici hale gelen bir klişeyi oluşturmaktadır. Sadece sallanarak yürüyen, takı takmış ve uzun saçlı bir adam tarifini “doğal anlam” olarak kullandığımızda da bize doğal gelen farklılıklardan söz etmiş oluruz. Uzun saçlı olmak ve takı takmak, başka kültürlerde bir erkek için dikkat çekici bir tanımlama biçimi olmayabilir. Dolayısıyla görsel çözümlemede doğal anlam dışarıda bırakılarak, temsillerin betimlenmesi işi, geleneksel konulara aşinalık içinde “ikonografik sembolizm” başlığında yapılacak, sonrasında sembollerin temsil ettiği zihinsel dünyayı açığa çıkarmak “ikonolojik sembolizm” ile mümkün olacaktır.

Barnard’ın (2002) belirttiği ikinci sorun ise, bu çalışmanın da ‘ideoloji’ ve ‘yeniden üretim’ kavramlarına yer vermesinin nedenini daha iyi açıklayacaktır. Bu da, Panofsky’nin yaklaşımının sanat eserine tarafsızmış gibi bakma tehlikesidir.

Panofsky’nin yaklaşımındaki ikinci sorun, sanatsal çalışmalar ve altlarında yatan politik, felsefi ve sosyal eğilimler arasındaki ilişkileri tanımlamakta kullandığı ‘göstermek’, ‘belgelemek’ ya da ‘tanıklık etmek’ gibi sözcüklerdir. Bunlar gibi sözcükler kulağa tarafsız gelen ve sanatla tasarımın masum olduğu izlenimi veren sözcüklerdir. Panofsky, aynı zamanda sanatsal çalışmaların başka şeylerin ‘belirtileri’ olduğunu da söyler. Hatta bir yerde ‘kültürel semptom’dan da bahseder. Bu semptom, görece olarak masumdur, çünkü sadece ‘başka bir şeyin göstergesi’dir. O bir başka şey, önemli olan ve hakkında endişe edilmesi gereken şey, hastalık ya da eğilimdir. Aynı zamanda sanat ve tasarım çalışmalarının masum olmadıkları ve daha önemli şeylerin tarafsız göstergeleri olmadıklarını iddia etmek de mümkündür. Onların kendilerinin o bir başka şey oldukları, sosyal, felsefi, politik ve diğer eğilimleri ortaya koyan araçlar oldukları söylenebilir (Barnard, 2002: 68-69).

Görsel üretimin ideolojik boyutunu, görselin içinde yer aldığı teknolojiyi masum bir araç gibi anlatan Panofsky’de bulamayız. Bu nedenle görselin ikonografik yorumundan sonra ikinci bir yorum girişimi gerekmektedir. Ancak görseli takip eden bu çalışma için, ikonolojik çözümleme dışında yapılacak üretim ve izleyici analizleriyle birlikte, bu sınıfsal ve ideolojik bağı kurup yorumlamak zor

olmayacaktır. Yine ikonografik çözümlemenin ikonolojik sembolizm kısmı, Leeuwen (2001)'in de belirttiği gibi, pek çok araştırmacı tarafından ideolojik analiz olarak yorumlanarak kullanılmaktadır.

Howells de (2006: 29), ikonografik çalışma yaparken dikkat edilmesi gereken bir konuda uyarıda bulunur. Bu sorun “görsellerin aşırı yorumu”dur. Umberto Eco'nun (2008: 106) aşırı yorumdan kaçınmak üzere tutunmayı salık verdiği metin olarak metnin; araştırma nesnesi uzlaşımsal anlamlar içerdiği halde farklı okumalara açık olan sözcükler yerine çok daha çeşitli çağrışımlar oluşturabilen görseller olduğunda çok da tutunabilir tarafı kalmamaktadır. Öte yandan Eco da (2008: 102), metinsel seçimlerin yaratıcı süreçte rastlantıyla ve bilinçdışı mekanizmaların bir sonucu olarak ortaya çıktığını eklemekten edemez. Bu seçimlerin rastlantısallığı çalışma açısından sorgulanmadan kullanılagelen bazı kabullerin ipuçlarını vermesi açısından önem taşımaktadır. Ancak görselin analizinde önemli (ve yorumu yönlendirecek) olan, görselleri yer aldıkları bağlam ve diğer metinlerle ilişkisi içinde inceleme fırsatını ikonografinin sunuyor olmasıdır. Yorum prensipleri son aşamada biçimin ve içeriği oluşturan nesne ve olayların tarihsel ve kültürel olarak sahip olabildiği sembolik anlamlarla sınırlanır. Buna rağmen her durumda yorum eylemi ile gerçekleştirilen bir inşadan söz etmek kaçınılmaz olacaktır. Bu sorun, bir bilim olarak antropolojinin tarihinde önemli yer tutan ve postmodernizm ile birlikte doruğa çıkan bilginin kendisine yönelik sorgulamalarla ilintilidir. Önceden bilgi verici katılımcılar sistematik yapılanma konusunda bilinçli olmasalar da onlardan alınan bilgiler sistematize edilirken, alanda Durkheimci çalışma biçimi zemin kaybedince ve antropologların gerçekte ne yaptıklarına ve ne yaptıkları hakkındaki düşüncelerine ilgi artınca, bilginin antropologların kendi rasyonelitetlerinin ürünü olduğu yolunda şüpheler başlamıştır. Banks (2006a: 12), bu durumun, son dönemde görseli ve görsel formları görsel sistemler olarak ele alma eğilimini geçersiz kılmadığını, görselin materyalliğinin çok çeşitli insan etkinliklerini ve temsili stratejileri görsel antropoloji başlığında gruplandırmayı ve görsel sistemler olarak ele almayı sağladığını vurgular. Elbette antropoloğun katılımı ve bakış açısı da araştırma sürecini etkilemektedir. Görsel kayıtların analizini, karmaşık ve kaçınılmaz olarak biz katılımcıların rolünün zenginleştirdiği deneyimlerin motif ve anlamının araştırılması olarak gören Collier (2001: 35), analiz sürecini de hem

görselin dile dökülür karakterini ve hem de bizim kişisel, kültürel kimlik ve deneyimlerimizin çeşitlenmiş ‘lens’lerini inşa etmek olarak tarif eder.

Öte yandan incelemesini izleyicilerin görsellerle iletişimini değerlendirerek sonlandıran, görsellerin izlenmesi sırasında üretilen anlamlarla da yorumlarını sınavacak olan bu çalışmada, aşırı yorum gibi bir endişe de, en alt düzeye indirgenmektedir.

2.2.1.2.2. Dilsel Mesajın Analizi

Televizyonun izlenen bir kitle iletişim aracı olduğu gerçeği, araştırmanın merkezine görselleri koysa da, televizyon dizisi örneğinde, görselin yanı sıra dilsel kodların kullanımı da incelemeye eklenmelidir. Bu iki mesaj türünün dizi formatındaki bir aradalığı, Sachs-Hombach (2005)’ın hatırlattığı üzere, bu konuda daha önce yapılmış çalışmalardan, bunların yöntemlerinden faydalanmayı gerektirir. Barthes (2001: 37), imajla birlikte yer alan dilsel mesajın iki işlevi olduğunu söyler: ‘dayanak’ (anchorage) ve ‘yerini alma’ (relay). Kendi incelediği tür olan reklamlarda bu metinsel dayanağın temel işlevini, okuru yönlendirmek, imajın çok anlamlılığı içinde bazılarında sakınmasını bazılarını algılamasını sağlamak olarak belirtir. Yerini alma işlevi ise sabitlenmiş imaj türünden karikatürlerde yaygın olarak görülmekle birlikte genelde pek rastlanmayan bir işlevdir. Ancak anlamın tek başına görselde bulunmadığı film gibi türlerde bu işlev çok önemlidir. Elbette dilsel mesajın bu iki işlevi ikonik bütünlüğün yanında ikincil olabilir ama birinin ya da diğerrinin baskınlığı çalışmanın genel ekonomisine bağlıdır (Barthes, 2001: 38). Televizyon dizilerinde dilsel mesaj, hem izleyicinin görseli anlamlandırmasında hem de kimi zaman görselin yerini alarak anlam üretiminde önemli rol oynamaktadır. Örneğin *Arka Sokaklar* dizisinin 151. bölümünde nezarete başka bir kadın tutuklu tarafından öldürüldüğü iddia edilen bir kadının aslında bir otoparkta bir polis memuru tarafından dövülerek öldürüldüğü, güvenlik kameraları tarafından kaydedilmiştir. Bunun üzerine harekete geçen emniyet güçlerinin operasyona “çürük elma” adını vermesi, izleyicinin de şahit olduğu polis şiddeti görüntülerini yorumlamasına yön verebilecek bir mesaj taşımaktadır: Polis şiddeti sistemli bir baskı türü değil, yalnızca görevini suiistimal eden birkaç memurun sebep olduğu ve

bunların da mutlaka cezalandırıldığı yanlış bir eylem biçimidir. Oysa başrol oyuncularından canlandırılan ekibin de sorgulamaları sırasında ya da dışarıda çoğu zaman uyguladıkları şiddet, normalleştirildiği ölçüde görmezden gelinir ve ölümle sonuçlanan bir örnek, dil dolayısıyla marjinalleştirilir. Bu nedenle dilsel mesajlar da, görselin alımlanmasına yön verdikleri ya da görselin yerine geçtikleri ölçüde, analize dahil edilecektir.

2.2.1.3 İzleyici Analizi

İnsanı anlama çabasındaki bir bilimin her şey kültürdür demekten öteye gitmesi gerektiğini hatırlatan Howells (2006: 116), kültürel metinlerin farklı kuruluşu, ne anlam ifade ettikleri, nasıl iletişim kurdukları ve bunların *nasıl okunduğu* gibi soruların önemini vurgular. Görselin antropolojisi, izleyicisiyle etkileşimine bakmadan sonlanmış sayılmaz. Resimlerin algı merkezli araçlar olduğunu iddia eden Sachs-Hombach (2005: 25), bu özelliğinin resmi farklı bağlamlarda inceleme fırsatı da sunduğunu söyler.

Araçsal ve algısal görünüşler iki bileşeni şart koşar. İlki kendileridir, ki bu yalnızca resme özgü değildir. Resimler ayrıca kendilerine gönderme yapmayan bağlamlarda görünürler. Birlikte algı merkezli kaynakların ağını oluştururlar. Böylelikle resim, bu iki bileşen bir arada olduğunda var olur. Bu önermedeki en çarpıcı unsur, resmin farklı türlerinin, işlev ve kullanımlarının bu iki bileşenle gerçekleşen farklı kombinasyonlarının analizinin olanaklı hale gelmesidir.

Yalnızca görsellerin sembolik çözümlemesi, görselin antropolojik incelemesi için yeterli görülmemektedir. Görsel antropoloji, görselin üretimi ve anlamlandırılmasına bir süreç olarak bakar ve bu süreç ancak okurda ya da izleyicide tamamlanabilir.

İzleyici analizi, görselle etkileşimi çerçevesinde ve görmenin niteliklerine odaklanarak yapılacak olsa da daha önce izleyici analizi konusunda geliştirilen çalışmalar, katkıları ve eleştirileriyle birlikte araştırma için önem taşımaktadır.

Konuyla ilgili olarak British Cultural Studies'in geliştirdiği ve örneklerle desteklediği pek çok çalışma da, görsel antropoloji bağlamında yapılan çalışmalara

kaynaklık edebilir. İzleyiciler iletinin hem alıcısı hem de kaynağıdır, çünkü üretim şemaları-kodlama aşaması-televizyon kurumunun izleyiciye ilişkin imgelerine ve mesleki kodlara uygun düşer diyen Stuart Hall'in çözümlemesi izleyiciler açısından üç tip açıklamayı tanımlar: Egemen, karşıt ve müzakereci. Birincisi doğal, meşru, kaçınılmaz, bir toplumsal düzenin ve bir meslek evreninin anlayış biçimi gibi görünen hegemonik bakış açılarına uygun düşer. İkincisi iletiyi bir başka izafet çerçevesine, karşıt bir dünya görüşüne (örneğin 'ulusal çıkarı' 'sınıf çıkarı'na) çevirerek yorumlar. Tartışmacı kod ise, kısmen egemen anlamları ve değerleri benimseyen, ancak yaşanan bir durumdan, örneğin ait olunan grupla ilgili çıkarılardan genellikle paylaşılan tanımlamalara karşı çürütücü tezler çıkararak karşıt mantıkların bir karması, karşıtlık ve uyum öğelerinin bir karışımıdır (akt. Mattelart, 2003: 87-88). Merkezde bundan sonra çalışmalar, metin incelemelerinden çok izleyici çalışmalarına doğru kayar. Postmodernizm sonrasında izleyiciye yönelik ilginin artması, etnografinin de medya çalışmalarına girmesini sağlar. *Living Room Wars* kitabında etnografik izleyici çalışmalarına yer veren Ien Ang (1996:9), 'aktif izleyici' fikrinin kendi tercih ve anlamlarını yaratan özgür tüketici gibi liberal demokrasinin kavramlarıyla özdeşleştirilmemesi yönünde uyarıda bulunarak, bunu günümüz toplumlarında yükselen kültürel çelişkilerin işareti olarak gördüğünü belirtir. Bu bağlamda yapılan çalışma örneklerinden birine burada yer verilebilir. Kadın romans okurları ile yapılan alımlama çalışmaları, kadını ataerkil ideoloji içerisinde sunduğu düşünülen beyaz dizi kitaplarıyla kadın okurların farklı biçimde iletişime girebildiklerini göstermektedir. Janice Radway 1984 yılında bir grup sevda romanı (beyaz dizi) okuru ile etnografik bir çalışma yaparak bu türün popülaritesini ve kadınların yaşamları bağlamında gördüğü işlevleri anlamayı tasarlamıştır. Buna göre araştırdığı okurların, okuma edimlerine, kendilerine birincil aile bakıcıları olarak yüklenen rollerin istemlerinden uzaklaşmak için zaman ve mekan yaratan küçük bir bağımsızlık edimi olarak baktıkları ortaya çıkar ve bu okurlar kadın kahramanlarını zayıf ve edilgin değil, bağımsız ve dirençli olarak gördüklerini ifade ederler (Rakow, 1995: 37). Bu bağlamda metnin çok anlamlılığına gönderme yapan Radway (akt. Ang, 1996: 102), bu romanların gerçek hayatta olmayan şeylere de yer vermekle birlikte cinsler arası ilişkilerde potansiyel bir yeniden yapılanma talebine yer verebileceğini iddia ediyor. Görseller aracılığıyla üretilen sembolik eylemlerin alımlanma biçimi de çeşitlilik göstermekte, farklı okumalara imkan yaratmaktadır.

Hermeneutik alanı da izleyici boyutunda yürütülen araştırmalar için önemli tartışmalar geliştirmiştir. Anlamın merkezinin yazardan ya da metinden çok okura kaydığı bir yorumbilim anlayışı, tarihsel süreç içinde gözlenmektedir.⁴⁹ Alımlama estetiği kuramcılarının yorum problemine getirdikleri açılımlarda gelinen nokta, okurun metni kurduğu yönündedir. Alımlama estetiği ile ilgili olarak merkez konumda duran Almanya-Contance Üniversitesi'nin ünlü temsilcisi Wolfgang Iser (akt. Ergiydiren, 2007: 66), anlamın metnin içinde hazır bir şekilde bulunmadığını, okuma süresince okur tarafından yavaş yavaş kurulduğunu iddia eder. Anlam ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır. Göstergebilimin ünlü düşünürlerinden Roland Barthes (akt. Storey, 2000: 109) da imaj okumasındaki çeşitliliğin kural tanımadığını; yani ulusallık, pratiklik, estetiklik ve kültür üzerine çeşitli bilgilere göre her an değişebileceğini söyler. “Metnin gerçek yazarı okurdur”, diyerek alımlama estetiğinde uç bir noktada duran Amerikalı düşünür Stanley Fish (akt. Moran, 1991: 248) ise, anlamın okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey olmadığını iddia eder. Ancak konumuz görsellerin anlam üretiminde merkezi bir rol üstlendiği polis şiddeti olduğunda (enformasyon alımının da çoğunlukla bu yolla gerçekleştiğini düşünürsek), izleyicide uyanan yaşantıların da görsellerce üretilen söylemin etrafında bir yerlerde olma olasılığı yüksek görünmektedir. Bu nedenle görsellere egemen söylemle ilişkisine ve temsil ettiği zihin dünyasına dair sembollere dikkat edilerek yaklaşılmaktadır.

İzleyici alımlamasının iletişimdeki tek önemli ve çoğulculuğu gösteren aşama olmadığı yönünde Morley'in (2005: 103) uyarı niteliği taşıyan tespiti çok yerindedir. Buna göre bir metin üzerinde söz sahibi olmakla, bu metnin kurulup sunulduğu gündem üzerinde güç sahibi olmak arasında fark vardır. Anlamı yeniden yorumlamakta olan izleyicilerin gücü, merkezi medya kurumlarının metinleri kurmak için kullandıkları söylemsel güce eşit olamaz. Bourdieu (1997: 34)'nün de

⁴⁹ Schleiermacher'in hermeneutüğü din dışında bir çerçeveye taşınmasıyla birlikte, 'tinlerin birliği' temel alınarak epistemolojik boyutta yazarı yazardan daha iyi anlama çabası, Dilthey tarafından geliştirilerek sürmüştür. Heidegger'in öğrencisi olan Gadamer'in anlamayı ontolojik bir zemine çektiği çalışmaları ise yazarın ölümünün ve metnin ön plana çıkışının başlangıcı kabul edilebilir. Onun ünlü tabiri 'ufukların kaynaşması' da okur ve metin ilişkisini temel alır. Postmodernizmin yorumbilim üzerindeki belirleyici etkisiyle birlikte, anlama, okur merkezli bir eylem olarak yorumlanmaya başlar. Burada çok kısaca değinilen geçmişin daha detaylı bilgileri için bkz. Ulin 2003, Ricoeur 1981, Palmer 2003, Moran 1991 vd.

belirttiği gibi “ister bir söylem, ister bir kitap ya da televizyondan yayılan bir mesaj söz konusu olsun, iletişimin başat problemi, kabul etme koşullarının yerine getirilmiş olup olmadıklarının bilinmesidir; acaba dinleyen kişi söylenen şeyin şifresini çözecek anahtara sahip midir?” Görselin takibi (follow the thing) ile gerçekleştirilecek inceleme, üretim ve tüketim (izleme) arasındaki ilişkiyi de aydınlatıcı olacaktır.

Polis şiddeti konusunda anlam üreten görsellerin söylemsel olarak güç üstünlüğünün bulunduğu farkında olmak; zaten bu şiddet biçiminin meşrulaştırılmasında da temel aktör olduğunu söylediğimiz bu görsellerin analizinde ve onlarla iletişime geçen izleyicinin konumlandırılma-karşı konum geliştirebilme mücadelesini anlamada, görmenin pasifize edilen bir süreç olup olmadığını aydınlatmada önem taşımaktadır. Çalışmanın planlanan içeriği anlatıldıktan ve bu içeriği oluştururken kılavuzluk edecek kavramlara ve kuramsal tartışmalara yer verdikten sonra, çalışmanın bu tartışmaların neresinde durduğu, görseli nereye yerleştirdiğini birkaç cümlede toparlamakta fayda var. Kültürel Çalışmalar ve İdeoloji çalışmalarının ekonomik indirgemeciliği eleştirerek alt yapı-üst yapı ilişkisinden özerk bir alana taşıdıkları kültürü, izleyici ile sağlaması yapılan semiyolojik bir çalışmanın içine hapsetmeleri, direnişi farklı okumalarda aramaları, çalışmada problem edinilen “polis şiddetinin doğallaşması”nı anlamada yeterli olmamaktadır. Karşımızdaki toplumsal gerçeklik bu şiddet biçimi nasıl izlenirse izlensin, onayın, kayıtsızlığın ya da tepki vermemenin görsellerle pekiştirildiği bir kültürel/ideolojik/siyasi ortamı işaret etmektedir. İzlemenin analizi, egemen söylemlerin gücüyle seslenen görsellerin bundaki payını anlamak üzere yer almaktadır. Dizinin söylemine paralel biçimde hazırlanan soruları hiç sorgulamadan yanıtlamaları bile bu gerçekliği gösterecektir. Direnişin, çerçevesi baştan çizilmiş ve medya dolayımıyla anlam üretiminde tekelleşmiş bir zihinsel arka planın söylemi karşısında, bilgi üretmek için enformasyon alacağı kaynağı medya ile sınırlanmış izleyicinin farklı okuma yapma becerisi ile gerçekleşmesi beklenmemektedir. Farklı okuma yapabilmek, aksine, medyanın sembolik üretimine alternatiflerin üretilebileceği (ancak medya tarafından ‘kirlileştirilen’) mekânlarda, çeşitliliklerin bir aradalığında, kültürel sermaye edinecek kaynaklara erişim sağlandığında mümkün görünmektedir. Bu bağlamda Sennett’in (2002)

anlattığı “kamusal insanının” “izleyici” olma yolundaki serüveni de bu çalışmada izleyiciye bakışı belirleyen bir art alan bilgisini oluşturmaktadır.

2.2.1.3.1. Anlatı Analizi

İzleyici analizleriyle ilgili olarak yapılan uyarılar dikkate alınarak televizyon izlemenin toplumsal niteliklerini anlamak üzere izleyicilerle yapılacak görüşmeler, anlatı çözümlenmeleriyle değerlendirilecektir. Diziden izletilen parçalar hakkındaki değerlendirmeler, dizinin toplumsal yaşamla ilişkisini belirlemek üzere sorulan sorulara verilen cevaplar, gösterilen fotoğraflarla ilgili olarak dile getirilen görüşler, anlatı verilerini oluşturmaktadır.

Dizinin analiz için seçilen bölümlerinden parçaların yanı sıra izleyiciye yine diziden ve haberlerden alınan bazı fotoğraflar gösterilerek değerlendirme yapmaları beklenmektedir. Görsellerle karşılaşmalarının belleği nasıl harekete geçirdiği, programcılık kalıplarının hayata dair başka olaylarda da belirleyici olup olmadığını anlamak üzere Tematik Algı Testi olarak da adlandırılan ve psikolojiden devşirilen bir tekniğe başvurulmaktadır. “Henry Murray ve arkadaşları tarafından bireyin kişilik özelliklerini, gereksinimlerini, çatışmalarını, duygularını yansıtmaya amacıyla 1930’larda geliştirilmiş olan Tematik Algı Testi (TAT), sadece psikolojide değil, başta kültür-kişilik araştırmaları olmak üzere antropolojide de sıklıkla kullanılmıştır. TAT’ın geliştirilme amacından farklı olarak, bu materyalin son yıllarda sosyal bilimlerde ağırlığını hissettiren niteliksel araştırmalar için de elverişli bir veri toplama aracı olduğu söylenebilir” (Altuntek, 2008: 43).

Anlatı çözümlenmesinin belirli bir toplumsal grubun üyelerinin içinde yaşadıkları kültüre özgü anlatıları tanımak ve yeniden üretmek için gerekli olan bilgiyi paylaştıkları öncülüne dayandığını söyleyen Altuntek (2008: 47), analistin görevini ise kültürün üyelerinin açık veya örtük olarak bildiği kültürel anlayışları teşhis etmek ve kültürel kodları öğrenmek olarak tanımlar. Bu nedenle bazı araştırmacılar anlatı bilgisini bir tür şema veya şablon –deneyim hakkında düşünme ve deneyimi düzenleme yolu- olarak tanımlar (Schuman’dan akt. Altuntek, 2008: 47).

Analizin nesnesini oluşturacak anlatıyı elde etmek üzere izleyiciye sorulacak sorular hazırlanırken, özellikle “izleme kültürü” üzerine Ron Lembo’nun (2007) tespitleri dikkate alınmıştır. Televizyonla etkileşimde, izlemenin nitelikleri ve izleme sonrası televizyonun gündelik yaşamdaki konumu gibi özelliklerin bilgisine ulaşılmaya dikkat edilmiştir.

2.3. ARAŞTIRMA EVRENİ/ÖRNEKLEM SEÇİMİ

Polis şiddetine görseller dolayısıyla bakan çalışmada görsel analizin üretim ve analiz örneklemini, *Arka Sokaklar* adlı televizyon dizisinin çalışanları ve bu diziden seçilecek bölümler oluşturmaktadır. Raymond Williams’ın (2003: 50) televizyondan önce de popüler olduğunu söylediği kurmaca türlerden biri olan polisiye, televizyon yayıncılığının da vazgeçilmez türlerinden biri halini almıştır. Ülkemizde çeşitli televizyon kanallarında emniyet teşkilatını doğrudan ya da düzenli olarak konu alan dizilerin sayısı artmaktadır. *Arka Sokaklar* ilk ve tek olmamakla birlikte hâlâ yeni bölümleri yayınlanmakta olan uzun soluklu ve en çok izlenen dizilerdendir.⁵⁰

İstanbul ilinde, hemen her tür polislik pratiğine ve kimi zaman uygulanan “geleneksel yöntemlere”⁵¹ yer veren televizyon temsillerinden yalnızca bir televizyon dizisinin seçilmesi, detaylı bir ikonografik çözümlemenin uygulanacağı ve izleyiciyle iletişimine bakılacağı çalışmada yeterli görülmektedir. Görsel analiz bölümünde, temsillerin çeşitli tarihlerdeki durumlarına ve diğer metinlerdeki

⁵⁰ 2006 yılından beri yayında olan dizi, hâlâ rating ölçümlerinde de ilk sıralarda yer almaktadır. 19 Nisan 2010 ve 23 Ağustos 2010 tarihlerindeki izlenme oranına ait tablolar, -bazı haftalarda sıra değiştirmekle birlikte- çoğunlukla *Arka Sokaklar* dizisinin yayınlandığı Pazartesi akşamları en çok sayıda izleyiciye ulaştığını göstermektedir.

SIRA NO	PROGRAM ADI	KANAL	SHR %
1	Arka Sokaklar	Kanal D	%24,63
2	Türk Malı	Show TV	%23,16
3	Ezel	Atv	%22,67
4	Arka Sokaklar (özet)	Kanal D	%18,14

1.tablo, <http://www.turuncutime.com/Kategoriler/Medya/Arka-Sokaklar-Turk-Mali-ve-Ezel-reytingleri-kapti-iste-19-Nisan-2010-reytingleri.html>, alındığı tarih 12/05/2010.

⁵¹ Karakolda uygulanan işkenceden “geleneksel yöntem” olarak söz edilmektedir dizide. İleriki bölümlerde “odunu vermek” deyimini de rahatlıkla kullanılmaktadır.

temsillerine bakılacağından incelenecek görseller artacaktır. Seçilen televizyon dizisi, gerçek hayatta yaşanan olaylar, polis şiddeti konusundaki haberlerden de beslenerek güncelliğini korumakta ve metinlerarası ilişkiler, özellikle görüşmeler yapılırken analize dahil edilmektedir. Zaten çalışmanın iddiaları arasında olan ve televizyon dizisi formunda ekranlarda yer alan temsillerin, polis şiddeti konusunda geçmişten bugüne getirilen özellikler ve çelişkilerin ipuçlarını taşıyan ve aynı zamanda bunlar hakkında kanı üreten çok yoğun semboller olduğu görüşü ve izlemenin çağrışımsal yapısı, tek bir sekansı incelerken bile çok zengin bir çalışma alanı yaratmaktadır.

Üretimin analizi, dizinin yapım sorumlusu, senaristi, teknik ekibi ve oyuncularını ile yapılan görüşmelerden oluşmaktadır. Peterson (2003: 162-163) medya üretiminin etnografisi yapılırken sorulan anahtar soruları şöyle sıralar: Araç dolayısıyla kim konuşuyor, izleyicileri kim konumlandırıyor, hangi kapsamda görüş ve niyetleri metinlerde kodlanıyor? Bu sorular bir metin olarak medya içeriklerinin oluşumunu, özellikle bu sürecin ideolojik boyutunu anlamak için önemlidir. Ancak görselin peşindeki çalışmada, bunlara ek olarak çekim açılarından kamera konumlandırmaları, dekor düzenlemelerindeki tercihler, karakter oluşumunda kullanılan fiziksel özellikler ve kostüm dizaynı, izleyiciyi yönlendiren, konumlandıran kurgu kalıpları gibi teknik niteliklerden; bu temsillerin oluşumunda etkili olan amaç ve niyetler (polisye dizi yapma fikri), yasal düzenlemelerin ve sponsorların etkili olduğu mali ilişkilerin etkisi, varsa örnek alınan yerli ya da yabancı dizilerden adapte edilen unsurlar, yayınlanan kanalla ilişkiler, kişisel tercihler, oyuncuların çizdiği karakterler doğrultusunda inisiyatiflerine bırakılan bölümler, öncesinde bu karakterlerin oluşumunda yönetmenin yönlendirmeleri ve bunları temellendirdiği gerçeklik bağı, canlandırdıkları karakterler hakkında oyuncuların düşünceleri ve oyunculuklarını besleyen kaynaklar ile doğrudan seçilen bölüm örneklerinde yapılan tercihler gibi görseli meydana getirirken yaşanan ve etkili olan süreçler ve kaynaklar aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Polis şiddetini meşrulaştıran görsel kültürü anlamak, üretimin ilk aşamasında görsel temsillerin içinden çıktığı toplumla nasıl bir ilişki içinde olduğuna bakmadan mümkün değildir. Bu amaçla, yapım ekibiyle yapılan görüşmelerde, görseli

üretenlerin yaş ve cinsiyetleri, çalışma saatleri, kazançları, iş yoğunluğu gibi görsel üretimiyle ilişkileri hakkında bilgi verici olabilecek genel sorulara cevap alındıktan sonra yaptıkları işi (görselin oluşumunu) belirleyen özellikler; yukarıda yer verilen sorulara alınan cevaplar çerçevesinde oluşturulacaktır.

Dizide yer alan ve genellikle zıtlıklar içeren nesnelere (şiddet uygulayan-uygulamayan polis, suçlu-polis, suçluya destek olanlar-polisin muhbirleri, garibanlar-kurbanlar) ve polis şiddetinin özellikleri konusundaki (nerede, kime, ne gerekçeyle uygulandığı) görsellerin sunum biçimi, suçun, suçlunun, emniyet teşkilatının temsili özellikleri hakkındaki analitik kategoriler; türün tarihsel özellikleri göz önünde bulundurularak ampirik kısmın ikinci bölümünü oluşturan ikonografik çözümleme içerisinde yer alacaktır. Bu amaçla dizinin bölümleri; etnik temsiller ve polis şiddetinin bu farklılıklarla ilişkisi; iktidar ve şiddetin farklı mekânlarla ilişkisi, travestilerin ve eşcinsellerin temsili, iktidarın psikolojik şiddet aracı haline gelen izleme-telefon dinleme pratiğinin temsili, polisin farklı sınıflarla ilişkisi göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Şiddetin üzerinde yoğunlaştığı kişilerin ortak özelliklerinden ve farklılıklarından yola çıkılarak oluşturulan başlıklar altında bu şiddeti “meşru” hale getiren sembolik temsiller incelenecektir. Dizinin mutfağına sorulan sorular da, seçilen bölümlerin ikonografik analizlerinden sonra netleşmiştir.

İnceleme sürecinde araştırma birimini genellikle sekanslar⁵² oluşturmaktadır. Seçilen temsillerin yer aldığı sekanslarda, ikonografik analiz kapsamında nesnelere (kişiler, şeyler) ve olaylar (tartaklama, yardım etme, sorgulama vs) tanımlanacak, bu nesne ve olayların dizideki ve tarihsel süreçteki görünüşleri ve bunların hangi kavramlarla ya da değerlerle birlikte anıldığı açığa çıkarılacaktır. Örneğin, dizinin seçilen bir bölümünde, katilin bir travesti olduğu hayat kadını cinayetleri, bu süreçte yapılan sorgulamalar ve travestinin ölümüyle sonlanan bir dizi olay yer almaktadır. İkonografik analizde incelenen sekanslarda bir travestinin “anormal” olarak izleyiciye sunulan görsel temsilleri (yakın plan çekilen tuhaf bakışları, saldırgan eylemlerinin sunumu, ‘uygunsuz’ kıyafetleri, sakız çiğneyişi vs); diğer bazı görsel sistemlerde,

⁵² Sekans, hareketli film türünün en küçük birimidir. Bütünlüklü bir anlam içeren ve genelde tek bir mekanda geçen planlar dizisidir.

örneğin “Travestiler Yine Ortalığı Karıştırdı” alt yazısıyla haberlerde yer alan görüntülerle ya da Ülker Sokak’ta travestilere yapılan saldırı örneğiyle ilişki içerisinde incelenecek; bu cinsel kimliğe, yer verilen görsellerde atfedilen değerlerin (sapıklık, saldırganlık, ahlaksızlık, kamu düzenini bozma gibi) nasıl bir anlam dünyasında polis şiddetini meşrulaştırmada işlev gördüğü, izleme eylemi için hangi referansları hazırladığı, çağırdığı yorumlanacaktır. Ancak bir bölümün farklı sekanslarında yer verilerek tamamlanan hikâyeler bulunması nedeniyle kimi zaman araştırma birimini bölümün kendisi hatta benzer temsillerin yer aldığı iki bölüm de oluşturmaktadır. Görsel kültürün üretimden sonraki aşamasını oluşturan “temsil”, polis şiddetini meşrulaştıran bir anlam dünyasının anahtarlarını sunmaktadır. Ancak belirtildiği gibi, görselin serüveni dolaşıma sokulan temsilin özellikleriyle de sonlanmaz. Sıradaki aşamayı “izleme” ediminin aydınlatılması oluşturmaktadır.

Çözümleme yapıldıktan sonra, dizide yer alan ya da ima edilen şiddet biçimlerinin izleyiciler tarafından nasıl izlendiği ve alımlandığı, yarı yapılandırılmış bir görüşme ile anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu görüşmelerin yapılacağı kişiler/izleyiciler geniş bir evreni temsil edici nitelikte olmalıdır. Bu geniş evrenin özelliği ise, devlet şiddetine kayıtsız kalan ya da onay veren bir çoğunluğu barındırmasıdır.

Sınırımızın belli olduğu tek alanı ise bir kent olarak Ankara oluşturmaktadır. Örneğin 2009 yılında Cizre’de, sadece valiliğin Ramazan yardımını dağıtmak için gelen polisler kapıyı dahi açmayan bir kesim ya da devletin farklı güvenlik pratikleriyle karşılaşan bir kırsallık araştırma kapsamında yer almamakta, çalışma kentsel bir çoğunluğun şiddete karşı tepkisizliğini üreten, besleyen görsel kaynakları problem edinmektedir. Seçilen dizi örneğindeki polisler de, kimi zaman İstanbul’un kenar mahallelerinde görev yapmakla birlikte, kentin polisleridir. Öte yandan görselle iletişimi doğru anlamada yardımcı olacak önemli bir sına tekniği de yalnızca görseller aracılığıyla değil, kişisel olarak da bu şiddet biçimiyle karşılaşanların araştırma örneğinde yer alması olabilir.

Görüşülen kişilere dizinin görsel çözümlemesi sonucunda oluşturulan kategoriler ve sembolik temsillerin özellikleri kapsamında hazırlanan sorular sorulacak, bazı sekanslar katılımcılarla beraber izlenecek, izleme eylemi sırasında doğrudan

temsiller üzerinde konuşulacak (örneğin travestinin ölümü ya da hayat kadınlarının öldürülüşünün yarattığı etkinin haz boyutu gibi izleme nitelikleri anlaşılmalı çalışılacak) izlemenin nasıl bir çağrışımsal süreç içerdiği ve bu çağrışımların izleyenin özelliklerine göre değişebilirliği, egemen söylemlere karşı izleyicinin kendini konumlandırışı-farkındalığı aydınlatılmaya çalışılacaktır. Analizin bu aşamasında, izlemenin nasıl gerçekleştiği; polis şiddetinin meşruluğunu sağlayan görsel kültürün izleyiciyle etkileşimi sorgulanacaktır.

Böylelikle, başka türlü nasıl işlediğini anlamının mümkün olmadığı, çok-yöntemli ve çok alanlı bir çalışma ile, görsel kültürün, polis şiddetinin meşrulaştırılması problemi etrafında incelenmesi planlanmaktadır. Görsellerin politik, ideolojik, sosyolojik, antropolojik olarak doğru konumlandırılması; bu egzersiz yapılmadan, bu süreç irdelenmeden gerçekleştirilemez.

2.4. METODOLOJİYE YANSIYAN KURAMSAL GERİLİM

Ekonomi-politik yaklaşımların ve eleştirel teorinin medyaya bakarken altını çizdiği noktalar daha çok görsel üretimin politik, ekonomik ve ideolojik bağlamı ile bu bağlamlarda üretilen maddi ürünlerin anlam üretimindeki baskın rolüydü. Ancak görsel kültürü çalışan ve bu amaçla görselin takibi (üretimden-izleyiciye) işine girişen çok alanlı ve yöntemli çalışmada, ekonomik indirgemeci bir yaklaşımı eleştirerek izleyiciye müzakere etme şansı tanıyan ve daha çok izleyici boyutuyla haşır neşir olan kültürel çalışmaların da yönteminden (alımlama analizi) faydalandığı belirtilmişti. Bu durum, hem görsel üretime, hem maddi ürünün temsil özelliklerine ve hem de izleyici alımlamasına bakan çalışmanın kuramsal açıdan tutarlı bir çerçevesi olmadığı izlenimi yaratmamalıdır. Bütün bu uğraşın arka planındaki gerilim; çalışmanın probleminin “gözlemlenebilir bir gerçeklik olarak polis şiddetinin meşru hale gelişi” olduğu düşünüldüğünde, daha çok ilk eğilime yakın bir bakış açısına geri dönülüp dönülmemesi gerektiğini de sorgulatmaktadır.

Garnham (2008: 119), ekonomi politik ve kültürel çalışmaların ilişkisindeki temel problemin; kültürel çalışmaların, kültürel pratiklerin kapitalist üretim tarzı içinde temellendiğine ilişkin kendi iddialarının ima ettiklerini düşünmeyi reddetmeleri

olduğunu belirtir. Kültürel tüketime kültürel üretimden ve boş zamana ilişkin kültürel pratiklere çalışmaya ilişkin olandan daha fazla ve bunaltıcı derece odaklanmalarının; ideolojik saldırılarını büyük ölçüde, insanları üreticiye karşı kendilerini tüketici olarak inşa etmek için iknaya çalışan bir çaba etrafında yapılandırmış bir Sağ'ın işine geldiğini vurgular. İnsanların sıklıkla, kültürel üretim ve dağıtım sisteminin kendilerine sunduğu kültürel malzemeyi ve kültürel metinleri yeniden yorumlamaya ve kendi amaçlarına uygun olarak kullanabilmeye ehil olduklarını, onların bu tür pratiklere yaptıkları duygusal yatırımları ve onlardan aldıkları hazzı tanımanın önemli olduğunu kabul eden Garnham (2008: 120), bu hazzın manipülatif sonlara ulaşmak üzere kullanılmayacağı fikrini ise inandırıcı bulmaz. Yaşam tarzının kültürel politikaları, kimlik politikaları gibi isimlendirilenin çoğu kez vergilendirme, refah, istihdam ve işsizlik konularıyla ilişki ve köklerinin emek pazarının yeniden yapılandırılmasını gerektiren –beyaz, erkek kol emeğinin azalışı ve kadın katkısının artışı, kamu hizmetlerinde istihdamın büyümesi gibi- sorunlarla ilgili olduğunun kültürel çalışmacılar tarafından da inkâr edilemeyeceğini belirten Garnham (2008: 119), sonuç olarak ekonomi-politik yaklaşıma dönüşün, yaşadığımız dünyayı anlamlandırmak için daha gerekli olduğunu vurgular:

Siyasetin ve mücadelenin doğasındaki değişimin, siyasetin toplumsal iletişim kurumlarıyla (örneğin gazeteler ve televizyon kanallarıyla) olan ilişkisindeki ekonomik temelli değişimlerle ve toplumsal grupların ve kültürel tüketicilerin ekonomik temelli fragmentasyonu ile sıkı sıkıya bağlı olan yönlerini nasıl göz ardı edebiliriz? Eğer bu, indirgemecilik ya da ekonomizm ise bırakın öyle olsun. *İyi ya da kötü, gerçekte böyle bir dünyada yaşıyoruz* (Garnham, 2008: 129).

Medya çalışmalarının ancak bu iki gelenekten bir arada beslenerek geliştirilebileceğini söyleyen Kellner (2008) ise, ekonomi-politik geleneğin izleyici ve metni kavramadaki başarısızlığına gönderme yaparak; ekonomi-politiğin metinle ve izleyiciyle buluşmasına aracılık etmek için çok-perspektifli bir kültür çalışmasına ihtiyaç duyulduğunu savunur. Bunun sırrı ise, Thompson'un (1990) da daha önce vurguladığı gibi "ideoloji kategorisini kullanma biçiminde ve ideoloji kavramını, hem sınıfı, hem de toplumsal cinsiyet, ırk ve milliyetçiliği kavrayacak boyutta genişletmesinde" (Kellner, 2008: 158) gizlidir.

İdeoloji kavramı, metinlerin güçle ve egemenlikle özgül ilişkileri bağlamında çözümlenmelerini ve kültürel ürünlerin baskı ve boyun eğmeyi yeniden üretme ya da ona karşı direnme yollarının eleştirilmesini gerektirir. İdeolojik bir çözümleme tam da bu nedenle, metnin var olan baskıcı sistemler bağlamında incelenmesini gerektirir ve bu sistemlerle mücadele eder (Kellner, 2008: 158).

İletişim endüstrilerine yönelik ekonomi-politik eleştirileri derleyen Murdock da (2006); bu tarz bir çalışmanın “ideoloji”den bağımsız olmayacağını gösteren örneklere yer verir. Kitlesele izleyici için üretilen rutin medya içeriğinin kapitalistlerin (doğal olarak medya sahiplerinin) çıkarlarını ve temel değerlerini meşrulaştırırken eleştirel bilincin gelişimini engellediğini söyleyenler için bu iddiayı belgelemek zor görünmektedir. Ancak ideolojik çıkarları, üretimi yöneten örtülü anlayış tarafından garantiye alındığı için mal sahipleri, normal olarak doğrudan müdahale etmek zorunda değildirler... Örneğin, *The Times*’ın editörü, gazetesini solcu bir tabloide dönüştürmekte özgür değildir (Murdock, 2006: 102-105).

İktidarın zor aracı olarak polisliğin görsel temsiline ve bu temsillerin alımlanmasına bakarken; görsel üretimin de içinde gerçekleştiği ekonomik ve siyasi yapılanmanın “düşman” kategorileriyle devlet zorunun “ötekileri” arasındaki bağlantı ve bu ötekiliği farklı kategorilerde (sınıf, cinsiyet, etnisite vs.) meşrulaştıran egemen ideoloji açığa çıkacaktır.

Bireysel hikâyeleriyle birlikte çalışmada yer alan izleyicilerin ve yapımcıların polis şiddetini değerlendirmelerinde referans aldıkları kaynaklar, görsel üretimin kendilerine biçtikleri rolle ilişkileri, içinde buldukları koşullara dair görsel sembollerde hâkim olan söylem ve alternatif izlemeyi sağlayan kaynaklara dair bilgilerle birlikte görsel kültürün üretimi ve izleyicisi ile ilişkisini anlamak mümkün olabilir. Bu soruları dışarıda bırakan bir görsel analizin ya da izleyiciyi ve izlemeyi tarihsizleştirecek bir alımlama çalışmasının “yaşadığımız dünya”ya ayaklarının basması zor olacaktır. Her iki eğilimin tezlerini “görselin takibi” ile bir araya getiren çalışma, bu gerilimi oluşturan dinamikler hakkında da söz söyleme fırsatı yaratmaktadır.

BÖLÜM 3.

MEDYA ETNOGRAFİSİNDE (YETKİ) ALAN(I)

3.1. MEDYA ÇALIŞMALARINDA ÖZ-DÜŞÜNÜMSELLİK

1980’lerden sonra ampirik bir kategori olarak “yerli”nin antropologlarca sorgulanması, bu dönemde etnografyi yöntemlerine ekleyen niteliksel medya çalışmalarında da etkisini gösterir. Teorik gelenekler ve bu çerçevedeki görünmezlikleri içinde başkalarının analizini yapmada kadir-i mutlak görülen ‘araştırmacı’ ile onun sunduğu dünyadaki ‘araştırılan’ ikiliği sorgulanmaya başlanmıştır. 1996 yılında Lindlof ve Grubb-Swetnam (akt. Mayer, 2005: 150); yeni izleyici çalışmalarının çoğunda belirgin biçimde bulunmayan şeyin; “somut bir araştırmacının gerçek bir bilgi üretiminde varlık bulduğu” üzerinde düşünülmemesi olduğunu söylerler.

Etnografik izleyici çalışmalarında uzun süredir tekrarlanan [*ve konularıyla ilişkisinde etnografaların varlıklarını ve kimliklerini açığa vurmalarına gönderme yapan*] öz-düşünümsellik (self-reflexivity) çağrılarına rağmen öz-düşünümselliğin nasıl ortaya çıkacağı konusunda çok az teorik dikkat gösterildiğini belirten Mayer (2005), özellikle etnografin çalıştığı izleyiciyle ilişkisinde nerede ve ne zaman “ben”i (self) kurduğu sorusuna pek yanıt verilmediği değerlendirmesinde bulunur.

Bu konuyu biraz daha aydınlatılabilmek amacıyla Mayer (2005: 149), “beyazlık” (whiteness) teriminin tarihsel olarak izleyici etnografisi çalışmalarında güç ilişkilerinin yokluğunun kuruluşunun anlaşılmasında kilit bir kavram olduğunu belirtir. Buna göre beyazlığın diyalojik yapısını güç üzerinden gerçekleşen bir mücadele olarak karakterize eden “artikülasyon teorisi”, alan deneyimini görmede önemlidir. “Özneleri belli bir kimliğe sabitleyen tanımlama mücadelesi” olarak Laclau tarafından karakterize edilen artikülasyon terimi, yapı ve kurumların baskın olanı kurmadığını, bunun yerine kolektif olanın baskınlığını inşa ettiği nosyonuyla Gramsci’nin hegemonya kavramına kulak verir (Mayer, 2005: 155). Kendi yaptığı

izleyici çalışmalarındaki alan deneyimlerini gözden geçiren Mayer (2005), 1995'te Rio de Janerio'da yaptığı çalışmadaki konumunu “narsist beyazlık”, 1997'de Texas San Antonio'daki etnograf konumunu ise “savunmacı beyazlık” olarak adlandırır. Buna göre ilkindeki ilişki sürecinde diğerlerinin hayran olabileceği ama direnemeyeceği bir pozisyonu işgal eden bir Beyaz olarak, katılımcıların kendilerine yardımcı olmak için abartılı arzularıyla karşılaşan Mayer, ikinci deneyiminde ise bir usturası olsa beyazlığını kazıyacağını açıkça belirtmiş olan katılımcılar arasında savunmacı bir beyazlık konumunda bulur kendini. Bir Amerikalı olarak Meksikalılarla ve Brezilyalılarla çeşitli “ırk” kategorileştirmeleri bağlamında çatışmalar yaşayan Mayer'in aksine benim görüşme yaptığım kişilerin, etnik açıdan benim kimliğimle görünür bir çatışma içinde olmadığı belirtilebilir. *Arka Sokaklar* dizisini ilgiyle takip eden izleyicilerden kendini farklı etnik gruplara dâhil etme potansiyeli olanların ise ilk karşılaşmada bana yönelik böyle bir algılama içinde olmadığı⁵³, büyük oranda televizyonun yeniden ürettiği egemen söylemin genelleştirici kategorilerinden nasiplerini aldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada (kurulmuşsa) yüzleşilmesi ve açığa vurulması gereken “beyazlık” kategorisi, daha çok çatışan sosyal konumlar aracılığıyla kurulabilen ve çalışmaya katılımdaki istek/isteksizlikte görünür olmaktadır. Görüşülen katılımcıların eğitim-yaş-gelir düzeyi açısından çeşitliliği bu beyazlık kategorisinde araştırma yapan bir görevli olarak benim konumumun karşılıklı ilişki içinde inşasında da malzemeyi çeşitlendirmektedir. Katılımcıların motivasyonu “vakit ayırarak yardımcı olma” ile “izlediği dizi hakkında hevesle röportaj verme”/“içtenlikle soruları cevaplama gerekliliği” arasındaki bir yelpazede değişmektedir. Bu ilişki içinde araştırmacının konumunun da “yardım isteyen kişi (ya da anketör)”den “röportaj verilmesi gereken kişi” arasında değiştirildiği hissedilmiştir.

Öte yandan çalışmanın içeriğine bağlı olarak görüşme sırasında gerçekleşen konumlandırmalarda kimi zaman kendimi “siyah” hissettirildiğimi de belirtmeliyim. Kürt ya da göçmen bir siyah olmasam da, özellikle etnik farklılıklara yönelik şiddet hakkında konuşurken katılımcılardan bazıları bu konuyu konuşabiliyor olmama dahi

⁵³ Etnik kimlik, “bir grubun kendisini farklı olarak algılamasına bağlı olan, kültürel kimliğe bitişik, ayrı bir ‘halk olma’, ayrı bir ‘kültürel varlık’ olma bilinciyle, bu bilincin simetrik algısı olan ‘ötekiler’ ile araya çizginin çekildiği noktada” (Aydın, 2009: 62) kurulmaya başlar.

sinirlendiklerini belirterek ırkçı açıklamalarda bulunmuşlardır. Her ne kadar müzakereci bir tutum takınsam da birincil niyetim kanaatlerin sorgulanmasını sağlamak olmadığından söyledikleri şeyleri saygıyla dinlemek zorunda oluşum, kendimi “narsist” ya da “savunmacı beyaz”ın ötesinde, doğrudan “öteki” hissetmeme neden olmuştur. Yine katılımcılardan biri (Murat, 31), “sorguda avukat bulundurma hakkı” ile ilgili konuşurken *“Söylememi beklediğiniz şeyi tahmin edebiliyorum: güvenceye almak için kendini. Suçludur, yanlış bir şey söylemek istemiyordur, şiddet görmemek için”* dedikten sonra polis şiddetine yönelik eleştirel olduğunu sezdiği tavrımı onaya çevirmeye çalışacak açıklamalar yapmayı görüşme boyunca sürdürmüştür. Bu özgül çalışma bağlamında yapılan izleyici görüşmelerinde, hem sorularımın müzakereci ve kimi zaman tahrik edici oluşu, hem konu hakkındaki fikirlerin dünya görüşlerine paralel bir evrende şekillenmesi nedeniyle araştırmacı-araştırılan ikiliğini görmek çoğu zaman zorlaşmaktadır. Oturma odasındaki izleyici kimliğinin ötesinde her soru grubunda cinsiyetçi, milliyetçi, muhafazakâr, şiddet yanlısı (ya da tam tersi) kimlikleriyle öne çıkan katılımcılar, bazı sorularda benimle ama çoğunlukla orada olmayan bir ötekiyle karşıt olarak kendilerini konumlandırmayı daha uygun bulmuşlardır.

Katılımcıların, evlerinde veya kafede yapılan görüşmelerde daha rahat olduğu gözlemlenirken, özellikle ofisimde yapılan görüşmelerde benzer rahatlığın sağlanması için odada oturma pozisyonlarının hazırlanışı ve katılımcının çalışma hakkında bilgilendirilmesi konusunda titizlik gösterilmeye çalışılmıştır.



Dizi setinde yapılan görüşmelerde ise bu kez araştırmacı olarak benim heyecanım, ekibin dikkatini çekmekte zorlanışım (“ünlü” konumlarını genellikle ilk karşılaşma sırasındaki ilgi göstermeme halleriyle kurdukları dikkatimi çekmiştir) ve her an görüşmeyi bırakmaları durumunda yerlerine başka katılımcıların bulunmayacağı gerçeği karşısında sorularımı sorarken yaşadığım tedirginlik ilişkiyi de etkilemiştir. Oyuncular ve yapım ekibi tarafından “yardım edilmeye çalışılan ve (sanırım) vakitlerini alan öğrenci” olarak görüldüğüm yolunda hissim gün boyunca sürmüştür. Dizinin yönetmeni Orhan Oğuz’un dizi konusunda röportaj vermediğini belirtmesi ve arkasından akademik bir çalışma yaptığımı yönelik açıklamamı dinleme konusundaki isteksizliği ve tekrar görüşmeyi reddetmesi, araştırmacı olarak setteki bu “öteki” konumumu (belki Mayer’in tabiriyle “savunmacı etnograf” konumumu) sabitlemiştir. Gerçekten dizi konusunda daha önce röportaj vermeyen yönetmenin, yaz döneminde çektiği yeni filminin tanıtımından önce bu prensibinden vazgeçtiğini ve dizi hakkında da magazin programlarına konuştuğunu görmek, dizi yönetmenlerinin yaptıkları üretim hakkındaki bir görüşmeye katılımlarında (katılımcı olmalarında) başka dinamiklerin daha etkili olduğunu göstermiştir.

Teknik ekibin ise birkaç kez düzeltmeme rağmen beni “gazeteci” olarak görmeleri ise onların görmeye daha aşina olduğu bir ilişki biçiminde kendimi daha rahat hissetmemi sağlamıştır. Onların da, farklı olarak bu kez kamera arkasındaki kişilerle ve figüranlarla konuşan kişiye röportaj verme deneyimlerine (kimi zaman ünlü oyuncularını taklit ettiklerini düşündürse de) oldukça sıcak yaklaştıkları ve görüşme konusunda istekli oldukları gözlenmiştir. Öte yandan onları çalışırken, sohbet ederken, şikâyetleşirken izlediğim sırada not almamdan da rahatsızlık duyulmamış; sadece özel bir konuda söylediklerine yer verip vermeyeceğimi sormuşlardır.

Ancak görüşme sırasındaki bu izlenimlerime rağmen, kayıtları yeniden dinlediğimde izleyicilerle yapılan görüşmelerde onların öne sürdüğü kavramlar, yaptıkları tespitler merkezi bir yer tutarken; oyuncularla ve yapım ekibiyle yapılan görüşmelerde benim sorularımın daha belirleyici olduğu ve çerçeve dışına çıktıklarında müdahalemin gecikmediği dikkatimi çekmiştir. Bu müdahaleyi, hem gerçekten kısıtlı olan zamanı iyi değerlendirme çabası, hem de heyecanımı belli etmemeye çalışmamı biraz abartmak olarak görüyorum.

3.2. ÖRNEKLEMLE KARŞILAŞMALAR VE ALAN İZLENİMLERİ

3.2.1. İzleyicilere Ulaşma ve Görüşmeler

Çok alanlı (multi-sited) çalışmanın ayaklarından birini oluşturan izleyici görüşmeleri için sosyal bir paylaşım sitesi olan Facebook'ta *Arka Sokaklar* dizisinin hayran sayfasına bakıldı. Diziyi beğenen Facebook kullanıcılarının profilleri incelenerek⁵⁴ çoğunluğu oluşturan çocuklar, polis olduğu fotoğrafından anlaşılanlar elendikten sonra, Ankara'da yaşadığını belirten 50'ye yakın izleyiciye çalışmayla ilgili mesaj gönderilmiş, bu kişilerden büyük kısmı geri dönmezken bazıları yardımcı olamayacağını belirtmiştir. 20'li yaşlarda üç genç erkek izleyici ise görüşme yapmayı, yardımcı olmayı severek kabul ettiklerini yazmışlardır. Görüşme yapılacak yer konusunda gençler fikir beyan etmemiş ve Kızılay'da bir kafede buluşma yönündeki teklife sıcak bakmışlardır. Bu sırada tanıdıklarım vasıtasıyla dizinin takipçileri arasından görüşebileceğim insanların sayısı da kartopu tekniğiyle artmaya başlamıştır. Ancak görüşme yapılan mekânlar ve kişilerin dış görünüşleri izlenim sahibi olmam konusunda yeterli görsel malzemeyi elbette sağlamamaktadır, bir görüşmecinin (Naim, 20) montunun üzerindeki "Osmanlının Torunlarıyız" yazan amblemi saymazsak. Kafede ya da iş ortamında gerçekleşen görüşmeler, muhtemelen televizyonla ilişki konusunda ipucu verecek ev gibi bir ortamı gözlemekten ve bir evde fark ettiğim figürlerden o kişinin alevi olduğunu anlamam gibi detaylardan yoksun kalmama neden olmuştur. Ancak katılımcıların tercihi daha çok bu yönde olmuş, kendi güvenliğim açısından bu durum bana da uygun görünmüştür. İzlemede belirleyici etmenlerden olduğu varsayılan dünya görüşleri, yaşam tarzları, televizyonla ilişkiler konusundaki bilgilere daha çok görüşmelerden ulaşılmıştır. Örneğin evde yapılan görüşmelerde televizyonun evdekilerin bir arada oturmayı tercih ettikleri odanın merkezinde yer alması, izlenmediğinde bile (ben oradayken de) genellikle açık duruyor olması, izlemenin gündelik hayatın bir parçası haline geldiğini gösterir nitelikteydi. Araştırma boyunca profilleri (eğitim

⁵⁴ 26 Ocak 2011 tarihi itibarıyla 9.182 Facebook kullanıcısı, diziyi beğenilerine eklemiştir. Doğrudan bu kişilerin bir listesine ulaşmak da teknik olarak olanaklı değildir. Sayfayı güncellemek suretiyle her seferinde 6 kişinin resmini görmek mümkündür ve bu resimler her seferinde aynı kişilerin profillerindeki resimler de olabilmektedir. Elbette böyle bir durumda incelenebilenlerin sayısı sınırlı kalmıştır.

durumları, yaşları, meslekleri, yaşadıkları semtler) farklılık gösteren toplam 20 kişiyle ortalama bir buçuk saat süren derinlemesine görüşmeler yapılmış, dizinin bölümlerinden parçalar izlenerek izleyicilerin tepkisi değerlendirilmiş, izleme sohbetin gelişmesinde de kolaylaştırıcı rol oynamıştır.

Önceden tanımadığım ve polisiye bir dizi üzerine görüşme yapmak istediğim insanların ilk olarak çalışmanın konusu gereği endişeli olduklarını fark ettim. Polislik algısı üzerine çalışan birinin kim olacağı konusunda endişeleri olduğunu paylaşıyorlar, özellikle benim polis olup olmadığımın son derece ilgililerdi. Üniversiteye gelip giderken kullandığım servis aracının, Antropoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olduğumu bilen sürücüsü dahi, “Arka Sokaklar dizisindeki polis imajı”⁵⁵ çalıştığımı söylediğimde bana polisle ilgim olup olmadığını sordu. Sorularına son şeklini vermek için Arka Sokaklar dizisini izleyen ve yılda birkaç kez ailece bir araya geldiğimiz kuzenimle yaptığım görüşmede kendisine “sence ben polis olabilir miyim” sorusunu yönelttikten sonra “olabilir, yani polisle ortak çalışıyor olabilirsiniz” cevabı aldığımı da belirtmeliyim. Bir akrabanız, arkadaşınız, servisinizde yolculuk eden sıradan bir çalışanın polis olma ihtimalini göz önünde bulundurarak yaşamaya (buna göre davranmaya demiyorum) alışılmış olunabilir mi? Gözetim her an her yerde mi? Bunun üzerine bu soruyu görüşme sonunda bilimsel bir çalışma yapıldığından şüphesi kalmayacak izleyicilere de sormaya karar verdim. Sonrasında kurum kimliğimi göstererek endişe duymamalarını sağladım (sanırım). Bu soruyu sorduğumda (arkadaşım vasıtasıyla görüştüğüm) Nejat'tan aldığım yanıt, katılımcının görüşme boyunca temkinli davranmış olabileceğini düşündürebilir (*İstersen polis ol, ben yanlış bir şey söylemedim ki!* demiştir) ancak görüştüğüm kişilerin düşünmedikleri şeyleri söylediklerine dair şüphe yaratacak bir izlenim edinilmemiştir.

Öte yandan görüşme sırasında kayıt cihazı kullanmamın sakıncası olup olmadığını sorduğumda katılımcılar çoğunlukla isminin yazılmaması kaydıyla kayıt cihazı kullanma isteğimi hoş karşılamıştır. Bunun üzerine izleyicilere isimlerinin yer almayacağı baştan belirtilmiş, fazla zamanlarını almamak için faydasının vurgulandığı ses kayıt cihazının kullanımında çoğunlukla bir problem

⁵⁵ Katılımcılara konuyla ilgili olarak “polis algısı/polis imajı” gibi genel bir başlıktan söz edilmiştir.

yaşanmamıştır. Bazı katılımcılar ise kayıt cihazını kullanmama izin vermemişlerdir. Kayıt cihazını kapattıktan sonra sıklıkla devam eden sohbetlerden anlaşıldığı kadarıyla kayıt cihazının varlığı katılımcılar tarafından genellikle görüşme boyunca hissedilmiştir. Kayıt cihazının varlığının hissedilmesi, rahatsızlık yaratmaktan ziyade -görüşmecilerin hemen hepsi tarafından sorulan “nasıldı, iyi oldu mu?” sorusundan, cihaza yaklaşılarak konuşma çabalarından yola çıkarak anlaşıldığı kadarıyla-, çoğunlukla kendileriyle röportaj yapılıyor olduğu konusuyla ilgilidir. Adeta kendilerine mikrofon uzatılmış gibi hissedilen katılımcılardan bazıları (Handan, Özkan, Ufuk, Funda, Gülizar) “ilk defa röportaj yaptıklarımı” belirtmişlerdir.

Polisler konusunda fikirlerinden söz ederken ismini vermek istemeyen izleyicilerin taşıdığı endişenin benzeri benim için de geçerliydi. Ankara’da bir alışveriş merkezinde kantin işleten Mehmet’le kendi isteği üzerine kafeteryasının iç kısmında yaptığım görüşme sırasında orada bulunan, görüşmeyi baştan sona kadar izleyen ve sonradan öğrendiğime göre çalışanlardan birinin akrabası olan 45 yaşlarında bir adam, Mehmet’le görüşmemin sonunda polis olduğunu söyleyerek benden kendisiyle merkeze gelmemi istemiş, polis hakkında ileri geri konuştuğumu iddia ederek kolumdan çekiştirmeye başlamıştır. Önce şaka yaptığını düşünsem de ısrarları üzerine ben de endişelenerek “son derece basit ve bir dizi üzerinden geliştirilen, asla hakaret içermeyen sorularla kurulmuş bir görüşmeyi baştan sona izleyen bir polis memuru bunu yapıyorsa, polis merkezinde kendimi nasıl anlatabilirim” diye düşünmeye başlamıştım. İzleyicilere sorduğum sorulardan biri olan “polise kimlik sorma” meselesi, karşımdaki kişi sivil olduğu halde benim de en son aklıma gelmiş ve olayın bir “şaka” olduğu böylelikle açığa çıkmıştı. Buna rağmen görüşmelerimde daha çok arkadaşlarımın ya da akrabalarımın komşuları, arkadaşları ya da onların ne iş yaptığından emin oldukları kişileri tercih ederek, bir polisle karşılaşma ihtimalimi azaltmayı düşündüm. Bir polisle karşılaşmama isteğinin yanı sıra bu tercihin bir nedeni de Facebook’tan ulaştığım kişilerle kadın bir araştırmacı olarak yaşadığım problemler oldu. Bu yolla ulaştığım kişilerden ikisiyle sabah saatlerinde, kalabalığın olmadığı kafelerde yapılan görüşmeler son derece rahat ve verimli geçmiş, ancak Facebook’tan ulaştığım ilk üç katılımcıdan biri, kendisiyle buluşma yerini ayarlamak için kullanmakta sakınca görmediğim

mobil telefonumdan beni rahatsız etmeye, buluşma teklifini yinelemeye başlamıştır. Yine bu kişilerden biri, diziyile ilgili konuşmadığı, sorularıma cevap vermek yerine konuyu değiştirdiği için çalışmada yer almamaktadır. İnternet üzerinden birilerine ulaşma çabasına da bu aşamada son verilmiştir.

Görüşmeler sırasında dikkati çeken bir durum da özellikle ev ortamında kadınlarla yapılan görüşmelerde; yalnız olduklarında gözlemlenen rahatlıklarının, mutfağa ya da odaya giren biri olduğunda yerini susmalara, düşünmelere bırakmasıdır. Örneğin Kürtlerin tatil beldelerinde işlenen suçların temel aktörü olduğunu iddia ederken mutfağa –görüşme sırasında çocuğuyla ilgilenmekte olan- komşusu gelen Funda'nın (39) birden susması dikkat çekicidir. Kendini tanımlarken siyasi kimliğinin öne çıkmadığını belirten Funda'nın belli ki sosyal ilişkilerinde de pek öne çıkarmadığı başka düşünceleri vardır. Öte yandan katılımcı kadın, su içmeye gelen eşini de mutfaktan dışarı göndermiştir. Bu durum kadının entelektüel olarak yüceltiği – görüşme sırasında da referansta bulunduğu- ve dizi izlemediğini belirttiği eşinin, akademik bir çalışmayla ilgili verdiği cevapları duymasından çekindiğini, dizi izliyor olması konusunda da kendini rahatsız hissettiğini düşündürmüştür. Genel anlamda izleyicilerin dizi izleme ile haber ya da tartışma programlarını izlemeye atfettikleri değerlerin farklı olduğu da gözlenmiştir. Haberleri izlemeyi bir gereklilik olarak gören ve izlediklerini mutlaka vurgulayan izleyicilerin, dizi izlemeyi tam anlamıyla kendilerini katarak gerçekleştirdiklerini söyleme yoğunlukları azdır. Hatta dizi izleyicilerinden bir kısmı, pek çok bölümden örnek verdikten sonra “saçma sapan bir dizi, bu kadar başarılı olur mu polisler her olayda” diyerek diziyi izlemediklerini ve yardımcı olamayacaklarını söylemiştir. Özellikle dizinin kendine bir şey katmadığını düşünen orta-üst gelir grubu izleyiciler, diziyi izlemediklerini söylemeyi tercih etmektedirler. İzleyicilerin dizi ya da polisiye dizi izlemeye atfettikleri değer de sınıf-yaş-cinsiyet dinamiklerine göre değişimler gösterdiği gözlenmiştir. *Arka Sokaklar* dizisini “adeta yaşayarak” izlediğini, severek takip ettiklerini belirtenlerin yanı sıra, diğer dizilere oranla daha keyifli buldukları ya da ailelerinde çok polis olduğu için bunu tercih ettiklerini söyleyenler de bulunmaktadır. Ancak genel anlamda yorgunluk, maddi imkânsızlıklar gibi gerekçelerle evde dizi izlemeyi tercih ettiğini söyleyen katılımcıların tespitleri

izlemenin bağlamını çözmede oldukça anlamlıdır. Oyuncular ve dizinin yapımcıları da izleyicilerin bu tercihinin bilincindedir.

Fikirlerini anlatırken “öyle değil mi ama” gibi sorularla ya da yüz ifadeleriyle sürekli onay bekleyen bazı izleyicilerin benimle ilgili olarak güvenlik arayışını görüşme boyunca devam ettirdikleri de gözlenmiştir. Katılımcıların konuşmalarına mümkün olduğunca az müdahale ederek dinlemeyi daha çok tercih etmeye, yaptığım ilk birkaç görüşmeden sonra karar vermiştim. Polis karakolunda öldürülen biriyle ilgili insanların onay verici görüşleriyle başta tartışmaya girmiş, bunun kabul edilmez olduğunu düşündüğümü belirgin bir şekilde hissettirmiştim. Ancak katılımcılar daha kısa ve temkinli cevap vermeye başlayınca, onların rahat konuşmalarını sağlamam gerektiğini düşünerek daha az konuşmayı tercih ettim. Yine de verdikleri cevapları tekrar düşünmesini sağlayacak sorular sormadan, gözden kaçırdıklarını düşündüğüm detayları hatırlatmadan, benzer örneklerle ilgili düşüncelerini sormadan not almayı da uygun görmedim. Aslında bu diyalojik tavır, analizde de yer alan pek çok konunun iç içe geçmiş bir şekilde izlemeyi nasıl belirlediği konusunda da aydınlatıcı oldu. Örneğin daha izlerken bölümü hatırlayarak hakkında konuşmaya başlayan izleyiciler, öldürülen bir kadını –öyle olmadığı halde- hayat kadını olarak anlatmakta, kendilerine bu detay söylendiğinde kendi tespitlerini haklı gösterecek örnekler vermeye çalışmaktadırlar. Bu durum yalnızca polis algılarını değil, polis şiddetinin mağdurları üzerinden de onay mekanizmasının nasıl çalıştığını anlamak için ipuçları vermektedir.

Kellner’in izleyicinin samimiyeti konusunda yaptığı bir uyarı da, izleyiciler tarafından anlatılan televizyonla ilişkilerinin daha derinlemesine sormacalarla tamamlanması gerektiğini hatırlatır: “İzleyiciler, çoğunlukla, görüş alan kişilere duymak istediklerini ya da kabul edilebilir olduğunu düşündüklerini söylerler” (Kellner, 2008: 169). Aslında her etnografik çalışmada karşılaşılabilecek bu samimiyet sorunu, *Arka Sokaklar* dizisi özelinde sorulan sorularla, benzer olaylara yaklaşımlarına dair sohbetlerle, daha karmaşık bir süreç olan izlemeyi ve izlemeyi besleyen kaynakları anlama çabasıyla aşılmaya çalışılmıştır.

3.2.2. Arka Sokaklar'ın Arka Sokakları

İkonolojik analizden sonra belirlenen sorular çerçevesinde görsel üretiminde rol alanlarla görüşmeler yapmak için, dizinin yapım sorumlusuyla irtibata geçildi. Ancak kendi tanıtımlarında işlevi olacak bir program için röportaj vermek değil de, akademik bir çalışmaya yardım etmek olarak (doğru) algılanan talebim uzunca bir süre ertelendi. Tezimin ilk danışmanı hocam Sibel Özbudun, oyuncularından birini tanıyor olmasaydı ve bu oyuncu sette diğer oyuncularla tanışmamı ve ekiple iletişim kurmamı sağlamasaydı, daha uzunca bir süre de görüşme yapma talebim ertelenecek gibi görünüyordu.

Gerekli ayarlamalar yapıldıktan sonra 22 Eylül 2010 tarihinde, İstanbul Kavacık'taki Erler Film Şirketi'ne gittim. Görüşme için, stüdyo çekimlerin yapıldığı ve hemen hemen bütün oyuncuların ve teknik ekibin çalıştığı gün olan Çarşamba günü seçilmişti. Bu vesileyle sabah saatlerinden akşamın geç saatlerine kadar stüdyoda gerçekleşen çekimleri izleme ve farklı zamanlarda ara veren çalışanlarla görüşme yapma fırsatı yakaladım.

Sabah erken saatte başlayan telaşlı bir koşuşturmaca ve stresin bütün ekibe yayıldığı anlaşılıyordu. Koordinasyonu sağlayan görevlilerden İletişim Fakültesi'nden yeni mezun olmuş bir genç (Taner), “herkes biraz daha sakin olsa işler daha iyi yürür” diye şikâyetlenirken, neden insanların bu denli stres içinde oldukları da gün sonunda daha anlaşılır hale gelmiştir. Çekim yapılacağı gün senaryo⁵⁶ ellerine ulaşan oyuncular makyaj-kostüm hazırlığı sırasında metne göz atabilmekte, ancak neyse ki çekimler sesli değil, suflörler yardımıyla gerçekleşmektedir. Bütün çalışanların ortak şikâyeti, her hafta yetiştirilmesi gereken 90 dakikalık bir bölümün olmasıdır. Bu durum gerçekten insanüstü bir çabayla çalışmayı gerektirmektedir. Ne senarist, ne oyuncular ne de teknik ekip bu yoğunluk içinde kendilerini geliştirecek şeylerle meşgul olmayı bırakın, dizi çekimlerinden başka hiçbir şeye fırsat bulamamaktadır. Yaratıcı bir faaliyet içinde olmaları beklenen dizi oyuncuları açık biçimde

⁵⁶ Dizinin 171. bölümünün yayınlandığı haftada senarist 174. bölümü Erler Film'e henüz teslim etmiştir.

kendilerini haftanın yedi günü sabahtan akşama çekime gelen memurlar gibi hissettiklerini belirtmektedirler.

Bu yoğunluk içinde kimsenin işini aksatmadan bir yandan çalışmalarını izleyip not alarak, bir yandan çekime ara veren oyuncularla, teknik ekiple görüşmeye çalışarak günümü geçirdim.

Bana yardımcı olan oyuncu Şevket Çoruh'la ve beni ilk tanıştırdığı oyuncu Özgür Ozan'la çekim başlamadan önce bir saatten fazla görüştüm. Görüşmenin yarım saatinden sonra ses kayıt cihazını izin alarak açtım. Oyuncularla görüşürken kayıt cihazının açık olması dizi ekibi için hiç sıkıntı yaratmamış, hatta sağlıklı kayıt alınması için sessizliği sağlamada yardımcı olmuşlardır. Şevket Çoruh'un Özgür Ozan'ın cevaplarına "gerçeği söyleyeceksin" diyerek bazı yerlerde espriyle müdahale etmesi ve sevecen tavrı hem sohbetin samimiyetini artırmış hem de heyecanımı yatıştırmıştır. Yine yaptıkları bazı espriler nedeniyle yaşanan yanlış anlaşılmalara ("rolünüzü nasıl besliyorsunuz" sorusuyla dalga geçmeleri ve bir oyuncuya bu sorunun sorulmaması gerektiğini belirtmeleri), sürekli röportaj veren ünlülerin rahatlığı sayesinde çözüme bağlanmıştır. Görüşme yaptığım oyuncular, benim kim olduğum konusunda izleyiciler gibi endişe duymamıştır. Sadece, Şevket Çoruh'un fotoğraf makinemi alarak genç oyuncu Berk Oktay'la (yine espri yaparak) fotoğrafımızı çektiğini gören oyuncu Özlem Çınar bana gerçekten tez yazıp yazmadığımı sorarak teyit etme ihtiyacı hissetmiştir. Teknik ekiptekilerinse bana daha çok gazeteci gibi yaklaştığı ve diğerlerine de öyle tanıttığı belirtilmişti. Teknik ekiptekiler benim kim olduğumla daha çok ilgilenmiş, iletişim mezunu olmam, tesadüfen ekipteki bir öğrencimle karşılaşmam ve onlarla görüşürken genellikle ses kayıt cihazını kullanmamam görüşmedeki samimiyetin sağlanmasını kolaylaştırmıştır.

Görüşmeler sırasında hem oyuncular hem de yapım kadrosundakilerle ortak bir dil geliştirme konusunda çeşitli sıkıntılar yaşanmıştır. Örneğin emniyet teşkilatına hissettikleri sorumluluğa yönelik sorular gayet açık bulunup cevaplanırken, aynı bağlamda izleyiciye yönelik sorumluluk konusunda sadece teknik detaylardan söz edilmiştir. Soru, polis ve şiddet ilişkisi bağlamında yeniden sorulduğunda bu kez de

yalnızca çocukların bu diziden olumsuz etkilenebileceğine yönelik kaygılar dile getirilmiştir. Ancak başka soruları cevaplarken “dizideki polisin sokaktaki sıradan ve suçsuz adamı dövmediği” sıklıkla dile getirildiğinde, polis şiddetinin dizideki temsillerinin hangi zihinsel arka planı yeniden ürettiği konusunu düşünmemiş oldukları, bu zihniyeti paylaştıkları ya da sorguladıklarını belli etmemeye çalıştıkları düşünülmüştür. Üretimin mutfağındaki genel kanı, dizideki polislerin hepsinin “iyi polis” örnekleri olduğudur. Oyuncuların hem işlerini icra etmekte, kendi tabirleriyle “piyasadan uzak kalmamak”ta ve bu işten para kazanmaktaki hevesleri ve “her rolü oynama” olarak tarif ettikleri profesyonellik algılayışları da onları böyle bir sorgulamadan uzak tutmaktadır.

İşlerini bir ışığın kırılmasıyla kaybedebilme endişesi yaşayan, hiçbir iş güvenceleri olmadığı halde bazen haftanın yedi günü çalışan teknik ekipten içerikle ilgili sorgulama yapmalarını beklemek de zorlaşmaktadır.

Senaryo ve yapım sürecinde çalışanların ise emniyet teşkilatını memnun etmenin sevinciyle övünerek soruları cevaplaması da bu kademedekilerin dünya görüşlerinin yaptıkları işle paralel olduğunu düşündürmektedir.

İsim	Dizideki Görevi
Ozan Yurdakul ⁵⁷	Senarist
Semin Güneş	Yapım Sorumlusu
Şevket Çoruh	Oyuncu
Özgür Ozan	Oyuncu
Özlem Çınar	Oyuncu
Çağla Kubat	Oyuncu
Berk Oktay	Oyuncu
Zeynep Beşerler	Oyuncu
Garip Çelik	Figüran

⁵⁷ Dizinin jeneriğinin senaryo kısmında, Ozan Yurdakul’dan başka isimler de yer almaktadır. Bu isimlerden Azime Aktaş’la, kendisinin yoğunluğu nedeniyle yüz yüze görüşme gerçekleştirilememiş, e-posta yoluyla istediği sorulara ise cevap alınamamıştır. Ancak Ozan Yurdakul ile 22 Eylül 2010 tarihinde yapılan görüşmede Yurdakul, jenerikte yazılı olan diğer isimlerin fiili olarak bulunmadığını, babasıyla (Ahmet Yurdakul) birlikte aldıkları senaryo işini bugün tek başına yürütmekte olduğunu söylemiştir. Bu nedenle dizinin senaristi ile, jenerikteki isimlerden yalnızca Ozan Yurdakul kastedilmektedir.

Serkan	Kuaför
--------	--------

Tablo 2. Dizi setindeki görüşme listesi

3.3. İZLEYİCİNİN TELEVİZYONLA ve ÜRETİMİN İZLEYİCİYLE İLİŞKİSİ: İZLEME VE GÖRSEL ÜRETİM KÜLTÜRÜ

Üretimde yoğunlukla görülen ortak pratikler ve bu işle uğraşanların genel anlamda dizi üretimiyle ilgili kanaatleri; dizi üretiminin ekonomik, siyasi, ticari dinamikleri olan bir kültür alanında gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bu üretim kültürü izleyiciden bağımsız da değildir. İzleyicilerin gündelik hayatları içinde genellikle aile bireylerinin bir arada olduğu belirli zaman dilimlerini ayırdığı ve bazı televizyon türleri için bu zamanı ayırmaları gerektiğini düşündükleri bir uğraşı oluşturmaktadır izlemek. Yaşamlarında karşılaştıkları olaylar hakkında kanaat ürettikleri, kanaatlerini pekiştirdikleri ya da hiç karşılaşmadığı çeşitlilikler hakkında değerlendirme yapabildikleri temsillerle yaşanan bir karşılaşma, izleme kültürünün iskeletini oluşturuyor gibi görünmektedir. Bu kültür; kişisel tercihler, izleme sonrası başkalarıyla izlenen görsel hakkındaki sohbetler, gerçek hayatta olan bitenle kurulan bağlantılar, başka türleri yorumlamada kullandıkları referanslarla beslenmektedir. Kanal D Ana Haber Bülteni sunan Mehmet Ali Birand'ın diziyile ilgili bir haberden sonra (19.04.2011, Kanal D Ana Haber Bülteni) “*Arka Sokaklar* ekibine teşekkür etmemiz gerekiyor, onlar bizim en önemli müttefikimiz” cümlesini kurması bu anlamda önemlidir.

3.3.1. İzleyici Kimdir: Örneklemin Çeşitliliği

Bu bölümde izleyicilerin ve üreticilerin anlatımlarından yola çıkarak izleme ve üretimde görülen ortaklıklara ulaşılmaya, özgül örnekler değerlendirilmeye çalışılacaktır. Ortak özellikleri Ankara’da yaşamak ve *Arka Sokaklar* dizisini izlemek olan katılımcı izleyicilerin kendilerini nasıl tanımladıkları ve izleyici olmakla ilgili fikirlerine yer vermeden önce izleyicilerin kim olduğu, kendilerini nasıl tanıttıklarıyla başlanabilir.

Takma İsim	Görüşme Yeri	Kişisel Bilgiler (yaş, eğitim durumu, iş, oturduğu yer)
1. Handan	Araştırmacının evi	18, Üniversite Öğrencisi, Batıkent
2. Naim	Kafe	20, Lise terk, elektrikçi, Kalecik
3. Ufuk	Kafe	23, Üniversite terk, sağlık personeli, Mamak
4. İlkay	Araştırmacının evi	26, Üniversite mezunu, öğretmen, Cebeci
5. Fatma	Araştırmacının ofisi	28, Lise mezunu, devlet memuru, Kolej
6. Fatih	İş yeri	28, lise mezunu, temizlik şirketi elemanı, Yenimahalle
7. Özkan	İş yeri	28, Lise mezunu, güvenlik görevlisi, Sincan
8. Adem	İş yeri	29, İlkokul mezunu, apartman sorumlusu, Çankaya
9. Mehmet	İş yeri	29, İlkokul mezunu, kantin işletmecisi, Mamak
10. İclal	Kendi evi	29, Üniversite mezunu, pratisyen hekim, Batıkent
11. Hakan	Kendi evi	30, Üniversite mezunu, satış temsilcisi, Keçiören
12. Murat	Araştırmacının ofisi	31, Üniversite mezunu, devlet memuru, Basınevleri
13. Nejat	İş yeri	35, Lise mezunu, tiyatro oyuncusu, Eryaman
14. Şenay	Kafe	37, Üniversite mezunu, sigortacı, Çankaya
15. Funda	Komşusunun evi	39, Üniversite mezunu, hemşire, Keçiören
16. Yasin	Araştırmacının evi	40, Lise mezunu, şoför, Sincan
17. Gülizar	Kendi evi	44, İlkokul mezunu, ev hanımı, Çankaya
18. Ömer	Kafe	48, Üniversite mezunu, bankacı, Balgat
19. Nermin	İş yeri	50, İlkokul mezunu, esnaf, Aydınlikevler
20. Nihat	İş yeri	58, İlkokul mezunu, Bakkal işletmecisi, Batıkent

Tablo 3. Katılımcı izleyiciler

Görüşmeler sırasında izleyicilere, belli şıklar doğrultusunda kimlik tanımlarını dayatmak yerine, kendilerini nasıl tanımladıkları soruldu. “Kimdir X (görüşülen kişinin adı)?” sorusuna cevaben yaş-ış-egitim düzeyi bilgilerini veren izleyiciden “kendini nasıl tanımlar X? Bunu yaparken daha çok siyasi, dini kimliği mi, kişisel özellikleri mi öne çıkar?” gibi sorularla dünya görüşünü anlatması beklenmiştir. Bu durumda izleyicilerden “sağ görüşlü Müslüman Türk erkeği” (Fatih, 28) “siyasetten anlamam, kendi halinde Müslüman’ım” (Adem, 29) gibi tanımlamaların yanı sıra “vatansever bir kadın” (Gülizar, 44) ya da “Müslümanım ama kişisel özelliklerim öne çıkar benim, insanseverim, iyimserim ki bu kötü huyum, çok fazla güveniyorum insanlara” (Funda, 39) gibi cevaplar da gelmiştir. Bu emik kavrayışlarda genel olarak siyasi görüşün, özellikle kadın izleyicilerde geri planda tutulduğu dikkati çekmektedir. Neo-liberal söylemin öne çıkan “birey” vurgusunun izleyiciye de nüfuz etmesinin yanı sıra bir ilgi alanı olarak siyasetin kadına ait görülmemesi de eğitim düzeyi gözetmeden güncelliğini korumaktadır. Siyaset, temsil edilme çabasına dayanan bir iletişim biçiminden ziyade, ülke yönetiminde görev alanların dışında gerçekleştirildiğinde düzen bozucu bir faaliyet olarak görülmektedir. “Kadın hakları” konusunun bile siyasi arenayla temas etmemesi gerektiği fikri (analiz bölümünde yer verileceği üzere) kendisi dışındaki her siyasi ve toplumsal hareketi “düşman”laştıran egemen söylemin izlerini taşımakta, izleyicinin görselle iletişiminde de belirleyici olmaktadır. Bunun yanı sıra evindeki figürlerden yola çıkarak ya da görüşmeyi sağlayan kişiler aracılığıyla alevi olduğunu bildiğim izleyiciler (Hakan, 30; İclal, 29) bu kimliklerini veya herhangi başka bir dini kimliği kendilerini tanıtmada kullanmazlarken, onlar dışındaki katılımcılar mutlaka “Müslüman” olduklarını belirtmişlerdir. Ancak bu katılımcılar arasında “ezenle özdeşleşme” konusunda anlamlı bir farklılığın gözlenmemesi dikkat çekicidir. Egemen olan “iç düşman” söyleminin dönem dönem kendilerini de kapsadığı Alevilerin, diğer ötekiliklerin mağduriyetleri konusunda eleştirel bir tutum takınabilmeleri beklenirken, böyle bir bilinç geliştirecek kaynaklarla etkileşimlerinin olmadığı fark edilmiştir. Örneğin pratisyen hekimlik yapan İclal (29), iktidarla ilişkileri iyi olan Memur-Sen’e bağlı Tüm Sağlık Sen’e üyedir (sendikanın adını hatırlamakta güçlük çekmiştir) ve sağlık sisteminde yapılması planlanan ve sivil toplum örgütleri tarafından eleştirilen değişiklikleri dahi takip etmemektedir (zaten bunlar da medyada pek yer almamaktadır). Polis şiddetinin mağdurları söz konusu

olduğunda, ezen-ezilen ilişkisini ebedileştirerek (kendi kimliğinin yaşadıklarını da muhtemelen bu bağlamda okuyarak) bireysel çabalarla özellikle maddi anlamda güçlenip bu genellemelerden (polis şiddetine de neden olan azınlıklar hakkındaki olumsuzlamalardan) sıyrılmanın mümkün olduğunu düşünmektedir.

Kapitalizmin birey vurgusunun ve bireysel başarıyla sınıf atlama hayalinin hemen hemen bütün görüşmecilerde içselleştirilmiş olması da oldukça anlamlıdır ve polis şiddetini izlemede etkili olduğu gözlenmiştir. Bunun mümkün olmadığını dillendiren sesler “düzen bozucu” olarak görülmektedir. Öte yandan bazı siyasi tanımlamalar ve sınırlar arasında da bir kafa karışıklığının bulunduğu ve mevcut iktidarın bu sınırları belirlemede merkez haline geldiği anlaşılmaktadır. Kendini “solcu” olarak tanımlayan Nejat’ın (35) ve Ufuk’un (23) polis şiddetine verdikleri onay ve etnikmerkezci yaklaşımları; solculuğu daha çok “milliyetçilik” ya da “AKP hükümetine tepki duyma” olarak tanımladıklarını düşündürmektedir.

Görüşülen kişilerin dünya görüşleri-sendikacı olup olmamaları ya da hangi sendikayı tercih ettikleri, çeşitli sivil toplum örgütleriyle ilişkilerinin bulunup bulunmadığı ile izlenen görseller üzerine yapılan yorumlar (nasıl bir izleyici oldukları) arasında alternatif okumalar (ya da izlemeler) yapabilme açısından önemli bir ilişki olduğunu göstermektedir. Temizlik şirketinde çalışan ve işten çıkarılma korkusu nedeniyle sendikaya üye olmadığını söyleyen Fatih’in (28), haksız yere defalarca polis şiddetine uğradığını anlattığı halde kendisine şiddet uygulayan polisin *Arka Sokaklar*’daki Mesut Komiser gibi özür dilemesinin yeterli olduğunu düşünmesi gibi. Ekonomik kaygı ve fiziksel şiddet korkusu, insanları daha kaderci ve başlarına geleni kabullenici olmaya sevk ediyor gibi görünmektedir. Yine haksız yere polis tarafından birkaç kez alıkonulup dövüldüğünü anlatan ve bunu kendi “cahilliğine” bağlayan Adem (29), dizinin bölümlerini yorumlarken kendini sürekli şiddet uygulayan polisle özdeşleştirmeyi tercih etmektedir. Dünya görüşleriyle polis şiddetini yorumlama arasındaki ilişkiyi belirleyen şey, verili kimliklerden çok (Alevi olmak, Kürt olmak, yoksul doğmak, eğitim olanaklarından mahrum kalmak gibi) bu kimliğe dair bir bilinç ya da eleştirel bakış geliştirecek kaynaklarla etkileşimde bulunup bulunmadıklarıyla ilgilidir. Yine, Zaza olduğunu söylediği halde Kürt halkını “cahil ve tehlikeli” olarak tanımlayan Nejat’ın (35) yaklaşımında

eksikliği hissedildiği gibi. Ya da katıldığı toplumsal eylemlerde polis şiddetine uğradığı halde İlkay'ın (26) örgütlenerek bir araya gelen insanların karşısında polis dâhil hiçbir gücün duramayacağına inanması gibi.

İzleyici, bütün bu çeşitliliğe rağmen, güçlü bir televizyon söylemine “maruz kalan” ve bunu alışkanlık haline getiren kişilerdir. Örnekleme yer alan izleyicilerin kim oldukları hakkında genel bilgilerden sonra izleme alışkanlıkları hakkındaki görüşlerine yer verilebilir.

3.3.1.1. İzleyicilerin “izleme kültürü” kavrayışları

İzleyici görüşmeleri sırasında izleyicilerin televizyonla ilişkisi, izlemenin özellikleri üzerine görüşlerine başvuruldu. Lembo'nun (2007) “televizyonu açma süreci, televizyonla etkileşim, izlemenin nitelikleri ve izleme sonrası televizyonun gündelik yaşamdaki konumu” başlıklarıyla ilişkilendirdiği izleme kültürü, izleyicilerin kendi anlatımlarıyla dinlendi.

“Haberleri kaçırmam, Uğur Dündar'dan (izlerim), bazen de gülmek için Mehmet Ali Birand'ı (izlerim), gergin bir haberle ilgili saçma sapan yorum yapıp güldürüyor... Dizi izlerim her gün. Dram türü daha çok. Yaprak dökümü, Öyle bir Geçer Zaman ki, Kurtlar Vadisi'ne de bakıyordum, sıkı ama biraz. Çocuklar fazla izlemiyor, eşimle izlerim. Yapacak başka bir şey yok, apartman hayatı, hafta içi film izleme gibi bir şey de yok, her yerde dizi, diziler hepsinin önüne geçti. Bence bağımlılık da yapıyor bu diziler, bir iki bölüm bakınca merak oluşuyor... Bazen olumsuz olaylar oluyor, bölümde, herkes başka türlü bakıyor, eleştiriler oluyor, onları da ailede, arkadaşlar arasında konuşuyoruz” (Gülizar, 44).

“Hafta içi akşamları daha çok izliyorum televizyon, akşamları, haber sonrası mutlaka bir dizi izlerim. Haberleri Kanal D'de izliyorum, Show TV bazen. Kanal D dizilerini izliyorum üç gün, garanti, Öyle Bir Geçer Zaman Ki, Yaprak Dökümü'nü kaçırmıyorum, Fatmagül'ün Suçu Ne, yarışma programlarını çok izliyorum, Bloomberg'de kelime oyununu izliyorum... Arkadaşlarla iş yerinde boş

zamanlarımızda konuşuyoruz diziler hakkında, izlemeyenler dün akşam ne oldu diye soruyor zaten” (Funda, 39).

“Haberler için izliyorum (televizyonu) çoğu zaman. Şu aralar haberlerle sevdiğim bir iki dizi var, onları izliyorum... Otobüste, sınıfta, yemekhanede diziler, haberler hakkında konuşuruz. Eşimle konuşuruz” (Murat, 31).

“Boş zamanlarımı dinlenerek, televizyon izleyerek, ailemle vakit geçirerek değerlendiriyorum. TRT 1 ve Star’ın haberlerini izlerim mutlaka. Arka Sokaklar dışında Sakarya-Fırat dizisini, Akasya Durağı’nu izlerim” (Yasin, 40).

*“Kızım uyuduktan sonra kafamı boşaltmak maksadıyla, 8’den sonra özellikle çok sık televizyon izliyorum. 8’den 12, 1, 2’ye kadar televizyon izlerim. Dizi izliyorum, yarışma programları. Kanal D ve Show TV ağırlıklı izliyorum, Cnbc-e, E2 izliyorum. Talk showları, yarışma programlarını... Haberleri kızımın oynadığı saatte olduğu için yarım yamalak izleyebiliyorum **maalesef**... İş ortamında boş zamanımızın olduğu her an onları konuşuyoruz zaten. Üçüncü sayfa haberlerini konuşuyoruz, dizileri konuşuyoruz daha çok. Ciddi politik haberler üzerine pek konuşmayız” (İclal, 29).*

Güncel olaylar hakkında televizyon haberlerinden bilgi aldıklarını söyleyen *Arka Sokaklar* izleyicileri, bunun için tematik olarak haber türüne ağırlık veren kanallar yerine her tür yayına yer veren ve izlenme oranı yüksek olan ulusal kanalları (Kanal D, Star TV, TRT 1 gibi) tercih etmektedirler. Bu haberlerin söylemini belirleyen temel şey, en fazla insana hitap etme amacıdır. Bu durum yine egemen söylemin dışına çıkmadan yapılan bir haber inşasına neden olmaktadır. Örneğin bu kanallarda, etnik siyaset yapan politikacıların açıklamaları ancak “kızdıracak/tartışılacak sözler” başlığıyla verilebilir. Haberleri çoğunlukla bu çerçevedeki söylemler dolayısıyla izleyen katılımcılar, haberlerin mutlaka izlenmesi gerektiği konusunda hemfikirdirler. Haberler, eğlenceden meraka nedeni çeşitlenen dizi izleme pratiğinin dışında tutulmakta, izleyicilerin kendilerini yetkin kılmaları için tüketilmektedir.

Dizi izleme, evde geçirilen “boş zaman”ı dolduran sürekli bir uğraş olmanın ötesinde, televizyonu kapattıktan sonra da hayatın ve gündelik diyalogların parçası haline gelen, izlemeye başlayınca bağımlılık yapan bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda bir dizi izleyicisi olan oyuncu Özlem Çınar (*Arka Sokaklar*’da anons memuru Aylin), bu durumun kendisi için de geçerli olduğunu söylemektedir: *“Dizi izlemek tek alternatif değil ki hayatta. Ama işi olan insanlar da dizi izliyor, dizi izlemek kötü bir şey değil ki. Ama bu insan zihni. Kolayca bağımlı olabiliyorsunuz, çünkü kolay bir şey. Ben de çok saçma sapan bir şeyin karşısında oturduğum zaman bir yarım saat takılabiliyorum. Bir yandan “napıyorum ya” derken, bir yandan takılmaya devam edebiliyorum. İnsan zihni kolaycılığa alışır, bu çok normal, çok insani bir tepki, insani bir istek, insani bir refleks”.*

Demek ki izleyici, yalnızca severek değil, aynı zaman da kolayca kaçtığı (dizinin kendisine bir şey katmadığını) düşünerek de izlemeyi sürdürebilen, kimi zaman neden izlediği konusunda sorular sorsa da cevapları (insan olarak buna “ihtiyaç duyması”, “bağımlı hale gelmesi”) daha çok kendini izlemeye ikna etmeye çalışırken kullanan kişidir.

Kadın izleyiciler, kendileri hakkında öngörülen “kadın izleyici” profiliyle uyumaktadır. Kadın izleyiciyi (duygusal olduğu yaygın olarak kabul gören cinsiyeti) çekmek üzere hazırlanan “acıklı” aşk ve aile hikâyelerinden oluşan diziler, kadın görüşmeciler tarafından da öncelikle tercih



edilmektedir. Ancak zaten ulusal televizyon kanallarında daha çok “dram” türünde diziler yayınlanmaktadır. İspanyol bir ressam olan Bruno Amadio’nun “ağlayan çocuk” resminin 1980’li ve 1990’lı yıllarda son derece popüler olduğu, hemen her evde rastlanabildiği bir ülkenin televizyon kanalları da bu ilginin ticaretini yapmakta gecikmemiştir. Ağlayanı izlemekten alınan hazzın görsel kültürdeki

yerleşikliği, -kadınlar tarafından daha çok izleniyor gibi görünse de- izleme tercihinde de kendini belli etmektedir. 2010 yılından itibaren Kanal D’de yayınlanan *Öyle Bir Geçer Zaman ki* adlı dizi ve ağlayan çocuk Osman’ın dramı, Türk televizyon tarihinin izlenme rekorlarını kırmaktadır. Görüşülen izleyicilerin de bu diziye ilgisi yoğundur. Zalimin zulmünü ezelleştiren, çileciliği estetize eden pek çok hatırlama figürü hafızamızda varlığını sürdürmektedir. Osman ve ağlayan çocuk resminin benzerliğine dikkat çeken Tekelioğlu (2010), Türkiye gibi sorunlu ve gecikmiş modernleşme yaşayan bir ülkede melodramın ahlaki ve dini değerlerle modern yaşam arasında köprüler kurduğunu söyler. “Hisleriyle “birey” olabilen insanların “hayat galesi” içindeyken ellerinden tutan ya da tutmayan bir başka dertleri, yani “kader”leri de vardır. “Kötü kader”, ne yazık ki, mevcuttur ve ona başkaldırmanız çoğunlukla hiçbir işe yaramaz. His ve davranışlarında sürekli olarak “dalgalanma” yaşayanlar, bunları “kader”leri olarak gördükleri sürece “sorumluluk”tan da kurtulurlar”. Furedi’nin (2001) günümüz toplumunda egemen olduğunu söylediği “korku kültürü”yle birlikte görülen “kolektif teslimiyet” hissini de, 1980’lerden sonra bir yandan bireycilik yüceltilirken öte taraftan özne olarak insanın yıkılışıyla oluştuğunu belirttiği “çaresizlik” halini desteklediği söylenebilir. İnsanlar, kontrol edemediklerini hissettikleri bir dünya içerisinde ve birlik duygusu uyandıracak örgütlenmelerin yoksunluğunda acı çekmeyi topluluk duygusunun temeli olarak görmeye başlamaktadır. Görsel hafızamıza işlenen bu görüntülerin TV görselleriyle sürekli güncellenmesi, belli ki egemen olanın şiddetinin/zulmünün normalize edilmesine, ebedileştirilmesine de zemin hazırlamaktadır.

3.3.1.2. İzleyicileri ‘Arka Sokaklar’ı Neden ve Nasıl İzler

Polisiye türünde bir diziyi izleyenler arasında yaş, cinsiyet, meslek, gelir durumu, aile bağları gibi değişkenler izlemenin nedenlerini çeşitlendirmektedir. Erkek izleyicilerin dizinin aksiyon ayağına vurgusu, takip sahnelerine ve polislik mesleğine ilgisi görüşmenin ilk dakikalarından itibaren kendini göstermektedir. Erkek izleyiciler diziyi özdeşlik kurarak izlediklerini ve kaçırdıkları bölüm olursa üzüldüklerini söylemekten de çekinmemektedirler.

“Arka Sokaklar hoş dizi, zaman geçiriyor. Aksiyonlu konusu var, ondan dolayı hoşuma gidiyor. Arka Sokaklar’ı izlemeden çıkmam buradan (işyerinden). Heyecanlı yerinde bir iş çıkınca üzülüyorum” (Mehmet, 29).

“Adanalı var. Denk gelirse onu da izliyorum ama Arka Sokaklar’ı kesinlikle izlerim hocam, çok gerçekçi... Bu diziyi izlerken ben de içindeymişim gibi hissedebiliyorum, ben de sinirlenebiliyorum, ben de bağırıp çağırabiliyorum, yastığın altını yumrukladığım olabiliyor” (Ufuk, 23).

“Arka Sokaklar benim için daha gerçekçi, polisiye dizi olması, takip halinde olup çözümleyip bulmaları hoşuma gidiyor. Bir yerden hiç aklına gelmeyecek bir ipucu buluyorlar mesela, ders verici özellikleri oluyor” (Hakan, 30).

Elbette polisiye türüne olan ilgisi nedeniyle *Arka Sokaklar*’ı takip eden kadın izleyiciler de bulunmaktadır.

“Arka Sokaklar’ı polisiyeye ilgi duyduğum için izlerim, hareketlilik var. Polisiye roman okumayı da çok severim zaten” (Fatma, 28).

Ancak kadınlar diziyi erkeklerden daha mesafeli izlemektedir. Erkek izleyicilerin tamamının favori oyuncusunu “odunu vermek” fiiliyle özdeşleşen Mesut oluştururken, kadınların dizinin aile ayağına ilgisi daha yüksektir ve favori karakterinin Mesut değil de aile hayatıyla güldürü unsurunu oluşturan Hüsnü Çoban olduğunu söyleyen iki kişi de kadındır. Bu kadınlar diziyi tercih etme nedenlerini şöyle anlatmaktadırlar:

“Her bölümü birbirinden bağımsız, genel olarak karakterleri tanıdığınızda bir bölümü kaçırsanız da bir şey olmuyor. O açıdan seviyorum öncelikle. İkincisi de Türk aile yapısına uygun, komik pek çok şey oluyor. Hüsnü ile onun aile yapısını, komikliklerini filan çok seviyorum, eğleniyorum. O yüzden izliyorum” (İclal, 29).

“Ailede çok asker polis var, polisiye dizileri seviyorum. Aksiyon var, komedi var aynı zamanda... En çok Hüsnü Çoban’ı beğenerek izliyorum. Daha sempatik geliyor, komik. Ailesi komik geliyor, yaşantısı daha doğal geliyor” (Funda, 39).

Kadınların dizideki aile ilişkilerine ilgisinin yanı sıra, kendi ailesinde polis olmasından ötürü polisiye bir dizi de takip edilebilmektedir.

Öte yandan İclal’in dikkati çektiği üzere dizinin her bölümünün kendi içinde tamamlanması, arada bölüm kaçırın kişilerin yeniden diziyi takip edebilmesini kolaylaştırmaktadır. *Arka Sokaklar* dizisini tercih etme sebeplerinden birini oluşturan bu özellik, yapım aşamasında planlanmıştır.

Polisiye türüne yönelik ilgi, bu ilgisini başka kaynaklardan da besleyen izleyicilerin diziyi bu örneklerle karşılaştırma yaparak izlemesine neden olmaktadır. Bu durum *Arka Sokaklar* dizisindeki polislerin şiddet eğilimini rahatsız edici biçimde görünür kılmaktadır. Özellikle Cnbc-e kanalında yayınlanan Amerikan polisiye dizilerini izleyen ve polisiye roman okuyan izleyiciler, bu duruma dikkati çekmiştir:

“Sorguya alıyorlar insanları, konuşturmak için bir şeyler yapıyorlar. Ama biraz daha zekice sorgulama yapılması gerekiyor” (İclal, 29).

“Çok baskı altında tutuyorlar suçluları, onlar da itiraf ediyor. Aslında öyle hemen itiraf etmezler. Daha çok kanıtlar üzerinden gitmeleri gerekiyor. Polisiye romanlar daha gerçekçi” (Fatma, 28).

Türk polisinin “itiraf alma” konusundaki aracının yoğunlukla şiddet olması her ne kadar dikkati çekse de, bu durum izlemeye son vermeye neden olmamakta, kanaatleri doğrultusunda dizinin gerçekliği ile ilgili sorgulamalar yapmaktadırlar. Analizin ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere izlemeyi sürdüren katılımcılar, son kertede bu şiddeti başka kaynaklar aracılığıyla onaylamaktadırlar.

Katılımcılar arasında diziyi oyuncularını nedeniyle severek takip eden, ancak polis şiddeti konusunda eleştirel olduğunu söyleyen iki kadın da bulunmaktadır.

“Arka Sokaklar’ın oyuncu kadrosunu beğeniyorum, Şevket Çoruh’u özellikle. Doğal ve gerçekçi buluyorum. İş takibi, kullanılan araçlar, hızla olayları çözmeleri gerçekçi değil pek ama üslupları, dilleri, aile ilişkileri, polis-vatandaş ilişkisindeki tutumu gerçekçi. Gerçi bir tarafıyla çok halkçı gösteriyorlar ama bazı toplumsal meselelere yaklaşımları gerçekçi. Gözaltındaki birine küfretmeleri, şiddet uygulamaları gerçekçi, onları da veriyor... İzlerken de farkında olarak izliyorum ama sevdiğim oyuncuların olmasından ötürü ve zaten dizi izlediğimiz için takip ediyorum. Biraz da atraksiyonlu bir dizi olduğu için, başladın mı gidiyor, onu tercih ediyorum” (İlkay, 26).

“Diziyi güzellik merkezinde izlemeye başladım önce. Polisiye seviyorum, dizi oyuncularını da iyi. Bazıları hariç. Aslında içeriği ‘polis ne yapsa’ haklıdır dedirttiği için sevmiyorum ama izleniyor” (Şenay, 37).

Arka Sokaklar izleyicilerinin ortak özelliği, Türk polisini izlediklerinin farkında olmaları, dizide gördükleri bazı abartıları ayıklayarak dizinin son derece “gerçekçi” olduğunu düşünmeleridir. İzleyiciler haber izleme pratiğine verdiği önemi dizi izlemeden ayırsalar da, gerçeği izleme konusunda (ileride yer verileceği üzere haberlerin de kurmaca koktuğunu düşünenler oldukça fazladır) ikisi arasında belirgin bir ayrım yapmamaktadırlar. Dizide gerçekliğe uymadığını düşündükleri unsurları ya da abartıları izlerken törpüleyebilmekte, normalleştirmektedirler.

“Dizilerin hepsinde olduğu gibi onda da biraz abartı var, kovalamaca sahnelerinde. Öyle ağır silahlarla takipteyken ateş etmeleri filan arabadan, abartı oluyor bazen. Ama olaylar gerçekte mutlaka oluyor. Yaşanan suçlar filan gerçekçi, çok daha fazlası bile oluyor. Polisin başarısı gerçekçi. Çözülüyor zaten artık olaylar, faili meçhul denen olaylar kalmadı. Genelde çözülüyor ama insanlar bunu bilmiyorlar, çözülemedi zannediyorlar ama çözülüyor bence” (Funda, 39).

“Bir dizilik (bölümlük demek istiyor) oyuncu koyuyorlar, beceremiyor onlar. Başroldekiler dışındakileri beğenmiyorum. Ama oradaki olaylar illa ki oluyordur, olan şeyleri canlandırıyorlar” (Mehmet, 29).

“Çok iyi bir dizi, çok iyi bir ekip, çok iyi bir iş çıkarıyorlar bence. Hani anlatılanlar, başarıları, tutumları, aileleriyle ilişkileri filan çok gerçekçi. Hüsnü Çoban’ın ailesi tam bir Türk ailesi ama Türk polisi bu kadar ilgili değil bizimle, onu biraz abartıyorlar, bu kadar içli dışlı olmuyorlar” (Handan, 18).

Dizide uygulanan şiddetin gerçekçi olmadığını söyleyenler, gerçekte Türk polisinin şiddetten çok kanıt toplama yoluyla neticeye ulaştığını düşünenlerdir.

“Aile ilişkileri filan çok gerçekçi, olaylar da öyle. Ama suçlularla ilişkileri dizide çok fevri. Gerçekte polisler kanıtlarlardan yola çıkıyorlardır” (Fatma, 28).

“Gerçekte bu kadar yapmıyorlardır. Hastaneye nasıl götüreceğ böyle, mahkemeye çıkarmadan önce ağzını yüzünü dağıtmıyorlardır” (Hakan, 30).

3.3.1.3. İzleyicilerin diğer izleyicilere yönelik değerlendirmeleri

Görüşmeler sırasında izleyicilerde, kendilerini diğer izleyicilerden ayıran çizgiler olduğunu düşündüklerini gösteren ifadelerle, “izleyiciler”, “halkımız böyle izler”, “bizim insanımız izlerken” gibi tabirlerle sıklıkla karşılaşılmıştır. Üstelik bu ifade biçimini kullanmada eğitim düzeyi, cinsiyet, yaş gibi ayrımlar bulunmamaktadır. Televizyon anlatımının önemli bir parçasını oluşturan halk röportajlarında (vox populi) kendisine mikrofon uzatılan kişilerin muhakkak konuşarak değerlendirme yapma; kendilerinin de içinde bulunduğu durumlar hakkında konuşurken (aslında bugünün “iç düşman”larından biri olarak suçladıkları entelektüelleri taklit ederek) halktan ayrı karakterlere bürünme “alışkanlığı”, kendilerine ses kayıt cihazı uzatan akademik bir çalışma için gösterdikleri çabaya da yansımaktadır. Gürbilek (2009: 21) 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayan ilk kavram olduğunu söylediği ikiliğin [“sözün bastırılışı” ve (bireyselin) “söz patlaması”] bir yönüne bugün yerleşik hale gelen bu anlatım biçimini de eklemiştir. Ekranı kendilerine hep dışarıdan bakan bir resmiyetin işareti olarak gören, karşılarında kamerayı ya da mikrofonu görünce devlet dairesine adım atmış ya da karakola düşmüş gibi kaskatı kesilen, iki lafı bir türlü bir araya getirememelerinden yakınılan insanlar, 1980’lerden itibaren ekranda

konuşmayı öğrenmekle kalmadılar, bir kurum ya da bir düşünce adına değil, doğrudan kendileri adına konuşmayı da öğrendiler... Kameranın ve mikrofonun artık kendilerini kurumsal değil şahsi, resmi değil teklifsiz bir dille çağırdığını, o halde kendilerinin de bu çağrıya teklifsiz bir dille yanıt vermeleri gerektiğini fark ettiler (Gürbilek, 2009: 110).

Bu durum Gürbilek'e (2009: 40-46), Foucault'nun iktidarın kuruluşunda dikkati çektiği 'bastırma' yerine 'görünür kılarak söylemle kuşatma' stratejisini çağrıştırır: "Normalleşmeyi mümkün kılacak denetleme işlevinin sözün kendisine sindiği süreçte söze dökmek denetlenmeye razı olmaktır –hem de neyi nerede söylediği önemli olan birileri tarafından değil, sahipsiz kalmış bir sözün öznesi olabilecek herkes tarafından". Nitekim daha önce ses kayıt cihazını mikrofon gibi algılayarak "röportaj vermek"ten söz ettiği belirtilen izleyicilerin söze döktüğü "diğer izleyiciler" fikri de, polisin "doğal işbirlikçisi" olma söyleminden bağımsız değildir.

"Halk olarak gerçekten polis deyince polisi öcü gibi görüyorlar. Ama polislerin de sonuçta bir insan olacağını, birebir sıkıntını derdini anlattığında sana yardımcı olacağı, insanların beyninde bir olsa, bunu yerleştirememişler. Polis ne için var? Evine hırsız girer, başına bir iş gelir, saldırıya uğrarsın polisi ararsın, polis sana yardımcı olacağı için. İnşallah diziden insanlar bunu anlıyorlardır. Gerçi 'rahatmış ortamları' da diyebilirler. Gerçek polislerin hayatından daha rahat gösteriyorlardır bence" (Gülizar, 44).

"Ne kadar gerçekçi yansıtırsanız insanlar da o şekilde algılıyor, daha gerçekçi bakabiliyor. Dizi daha objektif olarak gösteriyor, insanların öyle görmelerini sağlıyor. Benim dememle kalmaz, 5-6 yıl sürmesi bir dizinin, o dizinin halk tarafından benimsenmesi demek" (Murat, 31).

"Çocuklar için olumlu bir dizi bence. Polis olmaya teşvik ediyorlar" (Fatma, 28).

İzleyicilerin diğer izleyicilere dair fikirleri, görsele dair fikirlerinden ve (pek öyle düşünmeseler de) kendi izleme pratiklerinden çok da bağımsız değildir. Örneğin *Arka Sokaklar* dizisini izleyenlerin polisler hakkında daha gerçekçi bir bakış

edindiğini söyleyen üniversite mezunu bankacı Ömer (48), bu bakışı abartanları eleştirmektedir: *İnsanlar direkt alıyorlar. Bir Kurtlar Vadisi vardı. Orada bir Çakır öldü diye, cenaze namazı kılıyorlar. Sanal kahramanı o kadar içine almışlar ki, yas tutuyorlar. Bunu söyleyeni de bıçakladılar Samsun’da... Bunu eğitime bağlamak lazım, insanlar kopmuş, eğitim düzeyi sıfır, liseyi üniversiteyi bitirmiş işe girememiş, bir şeylere tutunması lazım, dizideki karakteri kendi hayalinde süzgeçten geçiriyor, kendini de öyle sanıyor”* (Ömer, 48). Kendisini diğer izleyicilerden görülür bir sınırla ayırarak değerlendirmelerini yapan Ömer (48), “izlerken neden size böyle olmuyor” sorusunun cevabını eğitimde aramaktadır.

Ses kayıt cihazı kullanmadan görüşme yapılan 26 yaşındaki öğretmen İlkay da, dizinin izleyicileri üzerinde oldukça etkili olduğunu düşünmekte ancak bu etkinin ideolojik boyutunu sorgulamaktadır: *İnsanlar üzerinde çok etkili olduğunu düşünüyorum. Dolmuşta gördüğüm küçük bir kız çocuğu, büyüyünce Zeynep Başkomiser olacağını söylemişti. Genel olarak küçük-büyük ayrımı yapamam ama pek çok şeyi meşrulaştıracak şekilde görmelerini sağlıyordur. Dizideki polisler iyi insanlar, iyi aile babaları, e bunlar birilerine şiddet uyguluyorsa bu kişiler mutlaka kötüdür gibi bir algı yaratıyorlar.*

3.3.1.4. Arka Sokaklar ekibinin izleyiciler(i) üzerine düşünceleri

Dizinin yapımcısı ve Erler Film’in sahibi olan Türker İnanoğlu, *Arka Sokaklar*’ın 200. Bölümü için yapılan bir kutlamada verdiği röportajda (19/04/2011, Kanal D Ana Haber Bülteni) *Arka Sokaklar* izleyicilerinin gazetelerdeki üçüncü sayfa haberlerini ekonomi sayfasından önce okuyan kişiler olduğunu, çünkü dizide üçüncü sayfa haberlerinin hikâyeleştirildiğini söylemiştir. Bu görüş, dizide yaşananları son derece gerçekçi bulan katılımcılar tarafından da onaylanmaktadır.

Dizinin mutfağında; bir diziyi tercih etmede izleyicilerin gerçekçilik, samimiyet arayışının her şeyden önce geldiği ve izleyicilerin öğretici yayınları tercih etmediği fikrinin hâkim olduğu görülmektedir. Yine izleyicilerin dile getirdiği gibi dizinin her bölüm içerisinde ayrı bir olayı ele alıp sonlandırması, takibi kolaylaştırması için üretim aşamasında planlanmıştır.

-Neden tercih ediyor sizce izleyici bu diziyi?

Ozan Yurdakul (senarist): *“Samimiyet diyelim. Büyük laflar eden bir dizi değil. İnsanlara “gelin bakın ben size bir şey öğreteceğim” diyen bir iş değil. Her zaman her yerde görebileceğiniz insanlar, duyabileceğin diyaloglar, karşılaşılabileceğin gibi de olaylar var. Zaman zaman absürde de kaçabiliyoruz ama heyecan diri tutuluyor. Bir yandan da başlayıp biten olaylar olması, o sıkmayan bir şey... Toplam izleyici bizimki, total izleyici üzerinden gidiyoruz. Ama AB grubu pek sevmiyor”.*

Oyunculardan Şevket Çoruh (Mesut Komiser) ve Özgür Ozan (Hüsnü Çoban) dizinin bu kadar izlenmesinin gerisindeki nedeni, maddi manevi sıkıntılarıyla insan olarak polisin temsil edilmesi ve bu temsillerin dizi içerisindeki çeşitliliği olarak görmektedirler.

Özgür Ozan: *Mutlaka birilerini seçiyor seyirci. Herkes kendinden ya da çevresinden, onu seyrettirecek bir şey buluyor. Ben her zaman söylüyorum, samimi, gerçekçi ve sahici buluyorlar bizim diziyi.*

Şevket Çoruh: *Çünkü şimdiye kadar altı tane çocuğu olan bir polis dünyanın hiçbir televizyonunda yoktu. Altı çocuk, evde bir kayınpeder, bir hala, bir teyze olan kalabalık bir aile olup da hem de devlet memuru olarak yaşayan. Hiç geçim sıkıntısı çeken bir polis gördünüz mü? Ben dünya televizyonlarında da görmedim. MacGyver’ın “param yok ya, bir viski bile içemiyorum” dediğini ya da Komiser Columbo’nun “parasızlıktan öleceğim, bu ne lan, devlet maaşı bu kadar olur mu” dediğini duymadım.*

Özgür Ozan: *Ki en sefilleri Columbo’ydu.*

Şevket Çoruh: *Evet, ama o da parasızlıktan şikayet etmiyordu... Ki evli de değildi çocuğu da yoktu.*

Özgür Ozan: *İnsanlar normalde yüzeysel olarak görüyorlar polisi. Trafik, pasaport, parmak izi, evrak filan... Polisin arka tarafını, polis aileleri bile bilmez aslında. Karısını öper, çocuğunu öper işine gider. O polis aileleri bile bizim işimizi beğendiklerini, izleyerek işin arka tarafını gördüklerini söylüyorlarsa, buna yabancı olan birilerinin izlemesi için de çok büyük neden oluşturuyor. Polislerin insani*

tarafını, nasıl başladıklarını, ne kadar zorluk çektiklerini görüyorlar. Bizde de üniformalı işlerin hep bir gizemi vardır, o **“top secret”ın arkasındaki şeyi bizim izleyicimiz, halkımız çok merak eder.** Sivil halk merak eder bunu. Askeri merak eder, zabıtayı, itfaiyeciyi, polisi de merak ediyor. Polisinki daha insani, kriminal, herkesin bilmemesi gereken şeylerle dolu olduğu için bunun merak edilmesi, bizim dizimizde de bu mesleğin altındaki, suçlunun arkasındaki şeyleri gösteren bir taraf olduğu için... Halk (polisi) medyadan tanıyor, güvenlik kameralarından tanıyor. Halk televizyondan gördükçe öğreniyor.

Şevket Çoruh: *“Türkiye’de polisiye mantığı gelişmemiştir ve polisiye roman okunmaz. Çünkü bizim kriminal meselelere karşı bir şeyimiz var. Çünkü akşamleyin işten eve geldiği zaman bizim Türkiye’deki seyirci, çok da düşünerek “aman bu problem nasıl çözülecek, buradan böyle mi olacak” diye uğraşmaz. İki yemek arasında, iki çay içerken arada da televizyona bakıp biraz da eğlencesine baktığı bir durumdur. Ahmet Ümit’in yazdığı birkaç senaryo vardı televizyona, hiçbiri aynı ilgiyi görmedi. Çünkü o polisiye mantığına Türk seyircisi o kadar sıcak bakmıyor”.*

-Diziyi kimler neden izliyordur sizce? Neden bu kadar izleniyor?

Çağla Kubat: *“Ozan Yurdakul (senarist) bu konuda çok başarılı, çok güzel, esprili hayatlar yaratmış aileler arasında. Çok güzel hikayeler yazıyor. En önemli özelliği de bir konuyu takip etme zorunluluğu yok, her hafta yeni hikayeler. O yüzden istediği yerden başa alabiliyor. Herhangi bir olayı çözerken bildiği karakterler, yeni değil her seferinde. Aynı karakterleri izlemek, aynı esprilerin dönmesi izlenilir kılıyor, çok da kopuk değil, takip edebiliyorlar. İnsanların hayatı devam ederken bambaşka konular giriyor. Hem onların heyecanı var, hem de dediğim gibi sürekli takip etmen gerekmiyor. İki bölüm seyretmeyince üçüncü bölümü yakalayabiliyorsun”.*

İzleyiciyi düşünerek, devamlılık takibi, ses ve görüntü uyumu gibi teknik detaylara dikkat ettiklerinden söz eden yapım sorumlusu Semir Güneş *“siz daha teknik bir okuma yapıyorsunuz, farklı şeylere bakıyorsunuz ama izleyicinin ne düşündüğü fikri işinize yansıyor mu”* sorusundan sonra şunları söylemiştir:

Semin Güneş (yapım sorumlusu): *“Yani şöyle, arkadaşlarımız, ailemiz, çevremiz hep beraber bir şey izlerken aslında onların tepkisini görebiliyorsun. Her sezon, şunu biliyoruz, çok fazla hayatlarına alarak dizileri seyrediyorlar. Bu dizi nasıl olsa, onların orda farklı bir hayatı var demiyorlar. Mesela sürekli bütün oyuncuların koloni halinde, onların gerçek ailelerinin onlar olduğunu düşünerek, nasılsa hepsi bir aradalar, özel hayatlarında da böyleler midir’i düşünerek maalesef ki izliyorlar ve onun etkisinden kurtulamayan bir toplumumuz var”.*

İnsanları karakterleri oyuncuyla özdeşleştirmesinden yakınan yapım sorumlusu, oyuncuların ekrana çıkacakları diğer programların seçiminde de rol aldığını söylemiştir. Ancak sözü edilen sorunu aşmak fırsatı varken, dizi oyuncuları dizide canlandırdıkları karakterler dışında medyada pek görünür olmamaktadır. Oyuncuları ya magazin programlarında dizi seti sırasındaki çalışmaları sırasında yapılan röportajlarla ya da reklamlarda (Hüsnü Çoban ve Ali Komiser) yine dizideki rolleriyle görünmektedir. Şikâyet (!) konusu olan bu özdeşlik bugün, televizyon üretiminin parçası haline gelmiştir. Reklamlarda yer alan oyuncular, dizideki rolleriyle ve isimleriyle oynamakta, hem reklamı yapılan ürün hem de dizinin pazarlanması bu ilişki içinde gerçekleşmektedir. İzleyicinin “gerçeklik” algısı dahi, üretim aşamasında kurulmaktadır.

Yine ekipte rol alan figüranların ve oyuncuları görsel olarak hazırlayan kuaförün izleyicilerin algılamasını sağlayan görsel kodların olduğuna ve gerçeklik başka da olsa, televizyonda bu kodların dışına çıkıldığında istenilen anlamın yaratılamayacağına dair kanaatlerine de analizin ileriki bölümlerinde de yer verilecektir.

Üreticiler tarafından izleyici; başkalarının hayatlarını merak eden, dizi tercihinde “samimiyet” ve “kolayca anlaşılabilirlik” arayan, kafasını rahatlatmak yerine meşgul edecek, yoracak şeyleri zaten izlememeyi tercih eden, iki yemek arasında televizyona “göz atan”, “gelin bakın size bir şey anlatacağım” diyen (bilgi verici) üretilere ilgi duymayan, (belki bu nedenle) yoğun olarak klişelere maruz bırakılan, bu klişeler olmadan anlamayacağı varsayılan, ilgi duyduğu dizidekileri hayatının parçası haline getiren, üretim tekniklerinin sonucunda dizinin “gerçekliğini”

fazlasıyla duyumsayan ancak bunun sonuçlarından kendisinin sorumlu olduğu düşünülen, 7’den 70’e yaş çeşitliliği gösteren ama sınıfsal olarak değil de en fazla AB grubu (aslında zengin üst sınıf) ve TOTAL (toplam) gibi kavramlarla ayrılabilen “tüketiciler” olarak tanımlanmaktadır.

İzleyici, setteki varlığı en az hissedilen unsurunu oluşturmaktadır. Örnek almaması için RTÜK’ün çizdiği çerçeve dışındaki (küfürlü) konuşmalardan “bip”lerle korunurken, polis şiddetiyle dolu görsellerle etkileşimde bulunmadığı varsayılır. Biçimsel olarak diziyi kuran devamlılık takibi, ses-görüntü senkronu, karakterlerin tutarlılığı gibi teknik detaylara izleyici için dikkat edildiği söylenmektedir. Aslında karakterlerin tutarlılığındaki bozulmalar, izleyiciyi diziden soğutabilir. Ancak burada sözü edilen izleyici, insan olarak diziyi etkileşime geçen kişi değil, izlenme oranlarındaki istatistiğin bir parçası olan tüketicidir. Dizinin senaristi Ozan Yurdakul, Mesut’un şiddet eğilimindeki aşırılığı kabul etmekle birlikte, bu noktada öz eleştiri yapabileceklerini, ondaki “arıza” izleyiciler tarafından çok tutulduğu için bundan vazgeçemeyeceklerini de söylemiştir. İzleyiciyi, içerikle etkileşimi dikkate alınmadan rating oranlarında artması gereken yüzdelik dilim olarak görme eğilimi, üretimin izleyici kavrayışının da temelini oluşturmaktadır.

3.3.1.5. Uylaşım Alanı: Hangi İzleyici?

Kafa yorarak izlemeyi tercih etmediği düşünülen izleyicinin nitelikli aksiyon sahnelerinin çekilmesini de beklemediği varsayılmaktadır. İzleyiciler de bunun farkında olmalarına rağmen izleme tercihlerini bu doğrultuda değiştirmemekte, izlerken bu eksikliği tolere edebilmektedir. İzleyici, daha en baştan izleme tercihinde üretimin belirleyici gücü karşısında söz sahibi olmayan taraftır. Yine izleyici, üretim aşamasında izlemeyi daha da kolaylaştırmak için düşünülen “bir bölümde olayın çözülmesi” yöntemini olumlu bularak “izleme” ile karşılık vermektedir. Aslında bir kategori olarak “izleyici”nin görsel kültür içerisinde bağımsız olarak ele alınması, görsel üretim sisteminin izlemeyi belirleyen yönlerini göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Kellner (2008) kodlama ve kod açmanın birbirinden ayrılmasının benzeri bir hatanın izleyici-üretici ayrımında da yapıldığını söyler. Kod açma türlerini belirleyen üretim sistemi, aynı zamanda izleyicileri de

hayli yapılandırılmış kurallara göre anlam üreten (ancak karşıt okumaların yine de mümkün olduğu) metinlerin kod açımlarından aşına oldukları kodlara alıştıırır. Dolayısıyla bir yanıyla izleyicilerin kendisi de üretim sistemi tarafından inşa edilmiştir (Kellner, 2008: 164).

Çeşitli kimlikleri aynı ekran karşısında bir araya getirerek “izleyici” ortak kimliğinde buluşturan televizyon; kendi söylemini dayattığı izleyici kapama düğmesine bastığında dahi onun peşini bırakmaz. “Televizyonda görmüştüm” diyen izleyici dışarıda gördükleri, hatta hiç görme fırsatı bulamayacağı şeyler hakkında bir fikir oluşturur, izleyici televizyon dolayımıyla ve televizyon hakkında konuşur. İzleyici, yeniden televizyonu açtığında görsel hafızasına almış olduğu sembolleri kendisine televizyonun öğrettiği biçimde görmeye devam eder. İzleyici, Eco’nun (1996: 17) tarif ettiği “örnek okur” gibi kurallarını öğrendiği oyunda kalmayı bilir. Zaten başka türlü “izlemesi” mümkün değildir. İzleyici, televizyona anlam yükleyen, televizyonun dilinden anlayandır. O, aynı zamanda, bu dilin inşasına kendisi hakkındaki öngörüler dolayımıyla katılan kişidir. Hakkında fikirler üretilen, kendisine görsel ürünler pazarlanan “tüketici”dir. Ancak oturma odasının başköşesine yerleştirdiği ekrandan kendisine gönderilen konuklarına karşı tutumu hiç de “rasyonel” değildir. Tercih ettiği ürünü tüketen kişi değil, kendisine sunulanı gerçekçilik hissiyle donatarak izleyendir. Ancak bu gerçeklik halesinin oluşturulmasında tek etken izleyicinin kendisi değildir. *Arka Sokaklar* dizisinde polis rolünü canlandıran iki karakterin, bir GSM şebekesinin kamu çalışanlarına yönelik tarifesinin reklamında yine polisleri oynamaları ya da şehit polis ailelerinin yemeğine katılarak “biz de sizlerden biriyiz” (Zafer Ergin) demeleri de, onları gerçek hayatta gören izleyicilerin “merhaba komiserim”⁵⁸ şeklinde bir hitapta bulunmalarında mutlaka etkilidir.

Burada yine izlemenin kamusallıkla, izleyicinin kamusal insanla ilişkisi düşünülebilir. Yaygın olarak tek başına ya da aile ile izlenen medya, kamusalığın ilkesi olan çeşitlilik deneyimine ve toplumun mahrem halkadan belli bir uzaklığı olan bölgesinde yaşanan deneyime aykırıdır, diyen Sennett (2002: 363), bu anlamda

⁵⁸ Özgür Ozan, 22 Eylül 2010’da yapılan görüşmede, karşılaştıkları izleyicilerin kendisini “komiserim” diyerek selamladıklarını belirtmiştir.

bireyselin, mahremin alanında gerçekleşen bir edim olarak izlemenin, bilgiyi politik eyleme dönüştürme konusunda bir iddia taşımadığını söyler. Sennett (2002: 364), radyo ve televizyonun izleyicinin müdahalesine izin vermediğini vurgular: “Size onun bir şeyler anlatabilmesi için sessiz olmak zorundasınız”. 19. yüzyıldan beri kişisel olan tarafından yok edildiğini iddia ettiği kamusalın yasını tutan Sennett’in (2002), politik pasifleştirme sürecinde “izleme”nin giderek öne çıkan rolüne dikkati çektiği belirtilmişti. Görünüşe göre izleyici sessiz olan ve karşılaşmaları gerçekte değil, siyasi-ticari-ideolojik süzgeçlerden geçmiş temsillerle yaşayan taraf olarak karşımızda durmaktadır. Gerçek hayattaki karşılaşmalarını anlamlandırmada bu temsillerin rolüne bakmak, 4. bölümün temel uğraşlarından birini ve “izleyici” olmanın hayattaki karşılığını oluşturacaktır.

Bu noktada, görsel üreticileri tarafından “izlenme oranını” artıracak tüketici olarak görülen izleyicinin güç dengelerini değiştirebilecek ikircikli bir konumu olduğunu da belirtmeliyiz. Kendisine sunulan görsellerin şekillenişinde yerleşik televizyon diline alternatif olamasa da izleyicinin “izleme” edimini gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceği hâlâ üreticileri tedirgin etmektedir. Örneğin Ozan Yurdakul, Türkiye’nin en çok izlenen dizilerinde senaristlik yapmış olsa da, bir dizinin neden izlendiği konusunda fikri olmadığını da vurgulamaktadır: “*Yok öyle bir formül (izlemeyi sağlayacak). Batırdığımız diziler de oldu, biliyorum diyen yalan söyler*”.

3.3.2. Üretim

3.3.2.1. Üretim koşullarına dair üreticilerin fikirleri

Öncelikle Türkiye’de oyuncuların ya da teknik alanda dizi çalışanların çalışma saatlerini, koşullarını belirleyen herhangi bir düzenlemenin bulunmaması, meslek tanımlarının ve sosyal güvencelerinin olmaması; bu durumda ‘vahşi kapitalizmin’ 90 dakika olarak belirlediği dizi sürelerini yetiştirmek için sarf edilen insanüstü çaba, bütün dizi ekibinin dillendirdiği ortak bir şikâyettir.

Berk Oktay: *Genel anlamda bütün oyuncuların sorunu bu sanırım, 90 dakikalık bir kaset verme zorunluluğu kanala. Çünkü haftada yedi gün çok fazla saatlerde*

çalışılıyor. 45 dakikalık kayıtlar şeklinde yapılırsa tabii ki de çok daha iyi olur ama bu da işin maddi boyutuna gelindiğinde kanalın işine gelmiyor sanırım. Onun için, içinden çıkılmaz bir döngü bu. Biz ancak isyan ediyoruz o kadar”.

Özlem Çınar: Tabii ki sendikalaşmak gerekiyor. Bunu bütün oyuncu arkadaşlarım, sektördeki insanlar söyler. Meslek değil aslında oyunculuk, klişe bir laf ama bir meslek grubuna dâhil değilsin. Sigorta yok mesela. Bu da çok önemli bir şey bence. Kendim halletmeye çalışıyorum... Kamera arkasında çalışan insanlar için de bu sendikalaşma çok önemli. Onların da bir sendikaya ihtiyacı var, çünkü bir dizide on kişi oynuyorsa geride elli kişi çalışıyor. Diziyile ilgili söylenecek çok şey var, süreyle ilgili şeyler var, bunu herkes söylüyor zaten. Bu biraz reklamcılarla ilgili bir şey, çok uzun süreler. Bir saati geçiyor herhalde”.

Özgür Ozan: Bir tek bu (dizi) var (yaptığım iş). Haftanın altı-yedi günü çalışıyoruz. Seyrettiğimiz zaman, bu iş bir iki haftada bitecek bir iş değil, ki en iyi şartlarda çalışıyoruz. İşin pratikliği, oturmuşluğu, yönetmenimiz, oyuncularımız, artık polis gibi davranmaları işi kolaylaştırıyor. Bir de 5 senedir artık memur gibi gelip gidiyoruz. 12 ayda 1 ay tatilimiz var”.

Şevket Çoruh: Dizi oyuncululuğuna tabii çok saygılı bakamıyorum. Çünkü bir haftada 90 dakikalık bir iş yapıyorsunuz ve bu, başka bir hıza ve tempoya bağlı. 90 sayfalık bir metnin 6-7 günde bitirilebilmesi bir mucize, büyük bir mucize. Çünkü bir günde 20-30 sayfa çekiyorsunuz, bir sürü mekâna gidiyorsunuz ve oyunculuk açısından size verilen süre iyice kısaltılıyor. Senaryo üzerinde daha düşünmeden kameranın karşısına geçip onu oynuyorsunuz. Elbette uzun soluklu işlerde biraz daha pratikleşiyor ama yine de o süre yetmiyor. Detaylarıyla, iyice ayrıntılarıyla yapmak çekmek istiyoruz ama ne yazık ki dizilerin süreleri çok uzun.

—Memuriyet gibi mi görüyorsunuz siz de işinizi?

Şevket Çoruh: Tabii canım, beş sene sonra emekli olacağız zaten”.

Ozan Yurdakul (senarist): Bir kere telif diye bir sıkıntımız var. Dizinin tekrarları yayınlanıyor ama bana dönüşü yok. Kanal tekrarda reklama giriyor ama şirkete,

bize dönmüyor. Bir de niye bu kadar uzun bir dizi? Yurt dışındaki gibi senede 20 bölüm yazıp çekip yeni bir 20 bölüm hazırlama imkânımız yok”.

Ekipten yalnızca, genç yaşta uzun soluklu bir dizinin yapım sorumluluğunu yürüten Semin Güneş⁵⁹, çalışma koşulları zor da olsa, çalışanların bunu bilerek tercih ettiğini üstüne basarak vurguluyor.

Semin Güneş: 24 saatimizi kapsayan bir işimiz var. Akşam saat altı oldu, ben çıktım, mesaim bitti deme şansınız olan bir işiniz yok maalesef ki ama hepimiz bu işin ne olduğunu bilerek seçtik ve bilerek ne olduğuna devam ediyoruz. O yüzden ben o açıdan dolayı çok mutluyum, çok da huzurluyum, işimi severek yapıyorum ama özel hayatımız yok.

Teknik ekiptekilerin de çalışma koşullarından memnun olmadığını gözlemek zor değildir. Dublaj odasından “*Piyango çıksa da bıraksak bu işleri, bu gece de buradaymışız*”, vardiyasını devretmeyi bekleyen kameramandan “*Bir gün de tamamı plandaki gibi bitsin şu çekimlerin*” cümlelerini duymak için Erler Film’in post-produksiyon katında yarım saat bile kalmaya gerek yoktur. Şirketin her katının aynı zamanda çekimler için de kullanılması, sessizlik ihtiyacı gibi nedenlerle bir taraftan da bu katta işleri yavaşlatabilmektedir. Yine zamandan kaynaklı problemler nedeniyle dizide ekibin gönderildiği adli olayların genellikle Erler Film’e yakın olan Beykoz’da gerçekleştiği belirtilmişti.

Bu koşullar içinde çalışanlar yalnızca yoğunluktan şikâyet etmemekte, kaliteyle ilgili problemler de yaşanmaktadır. Melek komiser rolündeki Zeynep Beşerler, çalışma yoğunluğunun içeriğe de yansıdığını düşünmektedir: “*Beş günde 90 dakika dizi çekiyoruz. Birçok şey daha uzun ve ince elenip sık dokunarak yapılabilir ama*

⁵⁹ Semin Güneş’le konuşurken Levine’in (2007) üretimin antropolojisini yaparken set içindeki toplumsal cinsiyet yapılanmasının da gözlemlenmesine dair önerisi önem kazanmaktadır. Kadınların sayısal olarak ve idari mevkilerde görünürlüğünün az olduğu bu sektörde genç yaşta bir kadının izlenme oranı yüksek bir dizinin yapım sorumluluğunu yürütmek üzere görevlendirilmesi, cinsiyetten çok dünya görüşüyle ilgili bir konu gibi görünmektedir. Türker İnanoğlu’nun Erler Film’in hemen karşısında bulunan özel vakfından mezun olan ve kısa sürede bu işe gelen Semin Güneş, kapitalizmin “ideal bireyi” gibi görünmektedir. Bir yandan “tınaklarıyla kazıyarak bu mevkie geldiğini” söylerken, bir yandan da bu insanüstü çalışma koşullarını “insanlar her koşulda şikâyet eder zaten” diyerek meşrulaştırmaktadır.

vakitsizlikten dolayı bunu yapamıyoruz. Mesela, çatışma sahneleri olsun, bir operasyona hazırlık olsun, çok daha uzun ve detaylı işlenebilir ama bunu yapacak vaktimiz yok". Sinan komiseri canlandıran Berk Oktay bu yoğunluğun kaliteyi etkilediğini düşünmektedir: *"Kaliteyi düşürüyor bence. Senaristlerin halini düşünsenize, biz hadi çekiyoruz yazılan şeyi de, her hafta bir sinema filmi çıkarmak zorunda kalıyor insanlar"*.

Görüşülen izleyicilerden biri (Murat, 31), bir bölüm *Arka Sokaklar* dizisinde oynamış ve dizinin set ortamını, çalışma koşullarını gözleme fırsatı bulmuştur. Bu deneyimle birlikte, dizide sıklıkla aynı konuların işleniyor olduğuna dair kanısının nedenini anladığını belirtmiştir: *"O sette o an bulunan herkes için ortam zor, sabahlara kadar sürer, yarım saatlik iş on saati buluyor, bir çatışma sahnesi veya dizinin 15. Bölümünde yayınlanmış senaryo 155. bölümde (yine) çıkabiliyor karşınıza. Kapkaç, adam kaçıрма, organ mafyası..."*

Çalışma biçiminin kendisi, anlamı kurmada kalıplara ve karakter üretiminde steryotiplere daha çok yer vermeye sebep olmaktadır. Eşcinsel tiplemesi için bir fular, terörist oluşturmak için poşu, fakirliği anlatmak için yelek, eroinman için uzun saçlı erkek kullanımı yeterli görülmektedir. Yüzeysel ve yine televizyon tarafından öğretilmiş kodlar anlamı kurmada kullanılırken, özellikle bölümlük oyuncuların ve suçluların tahlillerini yapmak güçleşmektedir. Bu durumda suçun bağlamını da genellikle "kötülük yapma"ya eğilim yaratan bireysel/psikolojik sorunlar kurmaktadır. İkonolojik analizlerde görsel hafızamıza işlenen bu kalıpların neler olduğu detaylandırılacaktır. Dizinin yapım aşamasında görülen ve çalışma koşulları sonucu kendiliğinden oluşuyormuş izlenimi veren bu karakter yapılandırması, günümüzün mitini, Sennett'in (2002) tarifini kullanırsak "mahremiyet ideolojisi"ni beslemektedir: Her türden toplumsal ilişki, her bir kişinin içsel psikolojik kaygılarına ne denli yaklaşırsa o denli gerçektir, inandırıcıdır ve sahicidir. Bu ideoloji, politik kategorileri, psikolojik kategorilere dönüştürür (Sennett, 2002: 334). Dizinin izleyiciyle ilişkisinde izleyiciyi sadece teknik detayları ve devamlılığı takip eden mekanizmalar ya da samimiyet arayan ama kararlarından kendisi sorumlu olan tüketiciler olarak görmenin dışında üretim-tüketim ilişkileri bağlamında değerlendiren oyuncu (ve aynı zamanda izleyici) Özlem Çınar'ın son derece samimi

görüşleri, televizyonda görsel üretiminin ve tüketimin mantığını kavramak açısından oldukça anlamlıdır: *“Medya bize bir şey veriyor ama biz de onlara bir şey veriyoruz. Bu karşılıklı bir alışveriş. Medya oturup da “ne istiyorsun”, “hadi ben de sana bunu veriyorum” demiyor. Böyle bir durum yok. Bu cümle bir şeyleri kullanmaya, kılıflara bürümeye çok müsait bir cümle. Evet böyle bir talep var, evet insanlar dizi izliyor ama bu daha temel bir şeye dayanıyor. Bu biraz insanların kendisini eğitmesine dayanıyor, eğitici insanların eğitilmek isteyenlere nitelikli eğitim vermesi gerekiyor. Bu, aynı zamanda ona dayanıyor... Üretimin dikkatli olması gerekiyor. Mesele sırf para kazanma üzerinden gitmemeli. Evet, para kazandırmaları bize çok güzel bir şey, diziler bu kadar yokken, ben hatırlıyorum o dönemleri, oyuncular çok daha zor durumdaydı. Ama şimdi bir sürü oyuncu, hatta oyuncu olmayıp bu işte iyi para var diye oyunculığa başlayıp bu işten para kazanan insanlar var. Evet, bu güzel ama bir tarafı yaparken öbür tarafı unutmamak gerek, niteliği korumak gerek ya da ne bileyim her iş mesaj içermek zorunda değil ama yaptığın işi biraz da kaliteli yapmak gerek. Buna engel değil. Amaç sadece para kazanmak, çok şey üretmek ve insanları oraya kilitlemek için ne yapabilirim diye düşünmek olmamalı. Evet, diziyi bırakma, dizi yap devam etsin, yani insanlar izlemekten keyif alıyor, hepimiz izliyoruz. Cnbc-e’de, Digitürk’te bir sürü güzel dizi var. Biraz düşündür, biraz şaşırt mesela ya da böyle de olabilir dedirt bazen, bazen de beklediğini verme, bazı şeyleri riske at, risk al... Bunlar gerçekleşir mi? Zor ihtimal. Bu cümleyi söylemek istemem ama kısa vadede olmayacak gibi. Ya çok zor bir duruma geleceğiz ki, “yok ya, napıyoruz biz, lanet olsun” seviyesine gelip böyle bir dönüşüm yaşayabilir insanlar. Çünkü biraz öyle yapıyoruz, bize ait bir özellik diye düşünüyorum. Çok pişman olacağımız bir yere geleceğiz, ondan sonra dönüşüm yaşayacağız. Şu anda her şey güllük gülistanlık gibi görünüyor ama hayır, öyle değil”.*

Bu değerlendirme, siyasi bağlantılar ve kontrol mekanizmalarını içermese de, üretim kültürünün ticari kaygılar neticesinde belli kalıplar içerisinde sıkışmış olduğunu oldukça iyi ifade etmektedir. Üretim aşamasındakiler de bu durumun farkında olarak işlerini sürdürmeye devam etmektedirler.

3.3.2.2. Üretimi gerçekleştirilen temsile dair kavrayışları: “Polis olmak”

Dizinin yapımcı, senarist ve oyuncularıyla yapılan görüşmelerde öne çıkan ve üretimde belirleyici olan söylemlerden biri *profesyonellik*dir. Oyuncular, her rolü oynayabilme yeteneklerini ve oynama tercihlerini profesyonellikle açıklamakta, özel olarak polis rolünde ekrana çıkmakta tereddüt etmemektedirler. Yalnızca daha önce polis oynamayacağını düşünen Şevket Çoruh (Mesut Komiser), canlandığı karakterin hikayesinin kendisini cezp ettiğini düşünerek teklifi kabul etmiştir. Rol teklifini kabul etmeden önce oyuncuların hiçbiri bir meslek olarak polisliğe yaklaşımlarını gözden geçirmemiştir. Oyunculardan Berk Oktay (Sinan Komiser), sonradan katıldığı diziyeye başlarken *Erler Film* ile daha önce de çalışmış ve memnun kalmış olmanın verdiği rahatlıkla rolü kabul etmiştir. Ekip olarak İstanbul emniyetiyle sıcak ilişkiler içinde olan *Arka Sokaklar* çalışanları, polisi olduğundan da iyi gösterdiklerini ve hatta yaptıkları işin, polisliğin halkla ilişkiler çalışması gibi görülebileceğini belirtmektedirler (analizin ilgili alt başlıklarında bu görüşlere yer verilecektir). Oyunculardan Çağla Kubat (Elif Komiser) ve Özlem Çınar (memur Aylin) küçükken polis olmak istemelerinin rolü kabul etmelerinde de etkili olduğunu, yine Şevket Çoruh, üniformalı asker ve polislere özenerek büyüdüğünü söylemiştir. Bir oyuncu olarak unutulmamak için televizyonda görünürlüğün gerekliliğine vurgu yapan oyuncu Zeynep Beşerler (Melek komiser), kadın bir oyuncu olarak daha sonraki işlerine yapabileceği olumsuz etki nedeniyle, örneğin Mesut Komiser rolü kendisine teklif edilmiş olsa, kabul etmekte tereddüt edeceğini de belirtmiştir. Rol seçiminde, özellikle içeriğin oyuncular tarafından ideolojik bir sorgulamasının yapılmadığı, “profesyonel” seçim ve kaygıların rol tercihlerinde baskın olduğu dikkati çekmektedir. Canlandıkları rollerle ilgili olarak oyuncular; meslek olarak polisliğin zorluğu, insan olarak polislerin şiddet uygulamaya mecbur kaldığı, adaleti sağlama yolunda polislikle şiddetin birbirinden ayrılamayacağı, dizideki şiddetin fazla olmadığı, insanların dizi sayesinde polisi daha objektif değerlendirebildikleri yönündeki görüşlerini sıklıkla belirtmişlerdir. Dizinin arka planına yönelik hem oyuncuların, hem yapımcı ve senaristin ilgisinin olmadığı da dikkati çekmektedir. Senarist Ozan Yurdakul, polisliği düzenleyen yasanın içeriğinden ve dizinin ilk sezonu sırasında bu yasanın değiştiğinden haberdar

olmadığını belirtmiştir. Yapım sorumlusu Semin Güneş ise emniyet müdürlüğünden yetkililerin kendilerine yönelik ilgisinden ve onların da diziyi beğenerek izlemesinden memnun olduğunu dile getirmektedir.

3.3.2.3. İzleyicilerin üretime dair tahayyülleri

Görüşülen izleyicilerin diziler ve izleyiciler konusunda anlattıkları pek çok şeye rağmen, en az üretimdekilere yönelik değerlendirmeler yaptıkları gözlenmiştir. Görsele yönelik kavrayışları daha çok içerik ve izleme etrafında örülmektedir. Ekranın arka planında işlerin nasıl yürütüldüğü üzerinde pek fikir sahibi olmamakla birlikte, izleme tercihinde bulunurken bu bilgiye ihtiyaç da duymamaktadırlar. “Neden böyle bir dizi yapılmıştır” gibi bir soru, izleyicinin en yabancı olduğu sorudur: “*Neden mi? Bilmem*”, “*Aşk-ı Memnu dizisi niye varsa o da öyle var işte*”. Diziler, her evde bulunan televizyonun kendisi gibi verili ve varlığı sorgulanmayan nesnelere biri haline gelmiştir. İzleyiciler; yapımcının, yönetmenin, senaristin kimliği, sponsorların seçimi, üretime dâhil olan kurumlar ve bunların şekillendirici etkisi gibi konularla çoğunlukla ilgilenmemektedirler. İzleyicilerden yalnızca Şenay (37) ve İlkay (26), özellikle Mesut Komiser karakterinin polis uyguladığı şiddeti normal göstermeye yaradığını düşünmekte, bu ürünlerin sadece “izlenmek” için yapıldığını düşünenler ise çoğunluğu oluşturmaktadır.

İzleyicilerin programlara yönelik değerlendirmeleri, haberler dâhil reyting kaygısını temel almaktadır. Görsel üretim, izlenmek üzere görsel materyal hazırlama işinden oluşmaktadır. Elbette bu yaklaşım, ticari bir ürün olan televizyon görseli için temelde doğrudur. Ancak görsel üretiminde, ortaya çıkacak ürünü belirleyen girift ilişkiler izleyicinin ilgisini çekmezken, tek başına program yapımcılarının toplum mühendisliğine soyunduğunu düşünen Ömer (48) gibi izleyiciler de bulunmaktadır: *Televizyon programcıları bir toplumu nasıl şekillendirmek istiyorsa ona göre program yapıyor.*

3.3.2.4. Üretim Kültürü

2008 ekonomik krizinden sonra televizyonların izleyici sayısının en yüksek olduğu akşam saatlerinde yayını birden fazla yapım yerine tek programla sürdürme çabası⁶⁰, her hafta 90 dakikalık dizi çekme gerekliliğini de yerleşik hale getirmiştir. Öte yandan televizyon kanalları bu dizilerin tekrar bölüm yayınlarından elde ettikleri geliri, yapım şirketleriyle paylaşmamaktadır. Bu durum izleyicinin izleme motivasyonuna pek yansımaya da (en azından izlememeye neden olmasa da) üretimi gerçekleştirenler açısından en ciddi şikâyet konusudur. Üretimde kalitenin düşük oluşu, hikâye ve karakter oluşturulduğunda klişelerin ve basmakalıplaşmanın yaygınlığı, dizi yapımcılığı, senaristliği ve oyunculuğunun da saygınlığını azaltmaktadır.

Görsel üretim kültürü, bu ticari ilişkiler üzerinde temellenmektedir. Nitekim televizyonda görsel üretimi sağlayan temel itkiyi “izlenme” oluşturmaktadır, görselin ekrandaki devamlılığı izlenme payıyla doğru orantılıdır. İzlenme kaygısı, içerikle de doğrudan ilişkilidir. En genel (TOTAL) izleyiciyi hedefleyen bu yapımlarda kullanılan temsiller de genel kabul gören kodlardan oluşmakta, bunları yeniden üretmektedir. Şiddet temsillerindeki ideolojik boyut görmezden gelinerek izlenme kaygısıyla meşrulaştırılmaktadır.

Yine bu temsilleri meşru hale getiren şey üretim kültürü içinde bunların sorgulanmıyor oluşudur. Kapitalist sistemin işlerliği her aşamasında belirgin olan görsel üretiminde içerikten de eleştirel bir duruş beklemek zorlaşmaktadır. Çalışma koşulları, iş güvencesizliği içinde teknik ekipten böyle bir sorgulama beklemenin, beklense de bunun çalışmayı reddetme boyutunda bir tepkiye neden olmasını ummanın mümkün olmadığı belirtilmişti. Bu aşamadaki hiç kimse iş planı ve

⁶⁰ Show Tv’de yayınlanmakta olan “Yemekteyiz” programı, bu dönemi en az masrafla atlatma çabasının en iyi örneğidir sanırım. 2009 yılında bir süre gün boyunca yayınlanan program; sabah saatlerinde önceki programın özeti, öğleden sonra yeni bir yarışmacının evinde yemek pişirme çabasının görüntüleri, akşam saatlerinde ise diğer konukların gelerek yemek yemeleri ve puan verirken yaptıkları yorumlardan oluşan çekimlerle yayın gününü kurtarmaktaydı. Bu arada çekimler dışarıda ve yarışmacıların evlerinde yapılmakta olduğundan yayın maliyetini oldukça azaltılmıştır. Pişirilen yemeklerin malzemesi ve haftada bir gün kazanan yarışmacıya verilen para ödülü, izlenme oranı oldukça yüksek olan programın aldığı reklamlar düşünüldüğünde krizden kârlı çıkmanın da örneği gibi görünmektedir.

aldıkları ücret konusunda tatmin olmasa da, işlerini yapıyor ve çalışıyor olma ile yetinmekte, deyim yerindeyse ölümü görüp sıtmaya razı olmaktadırlar. Yönetmenle görüşülmemiş olmasına rağmen, dönemin İstanbul İl Emniyet Müdürü'nün dizinin bir bölümünde yer almasına itiraz etmediğini, etmiş olsa bile dinlenmediğini varsayabiliriz. Oyuncu Özgür Ozan'ın belirttiği gibi “biz o ilişkiyi kurmak zorundayız”. Yapım ekibinin işlerinin ideolojik boyutuyla ilişkisi “teknik”, oyuncuların ise “profesyonellik” maskesi altında gizlenmektedir. Senaristin yaptığı iş konusundaki sorgulaması “kapalı alanda daha az yazma”, oyuncunun “daha çok görünür olma” kararıyla sonlanabilmektedir. Polisi, polisin halkla ilişkiler çalışması çerçevesinde temsil etmekle ilgili üretim kültürü içinde bir sorgulama göze çarpmamaktadır. En ciddi sorgulamayı yapanlar dahi, kendileri olmasa bir başkasının bu işi yapacağını düşünerek işlerine devam etmektedir.

Arka Sokaklar dizisi örneğinde böyle olsa da, eleştirel görünen diğer dizilerde de durum farklı değildir. 2010'dan itibaren Star Tv'de yayınlanan ve sol cenahtan bir yazar olan Emrah Serbes'in bir romanından uyarlanan *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* adlı dizide, *Arka Sokaklar*'daki şiddeti dahi komik hale getiren bir başkomiseri canlandıran oyuncu Erdal Beşikçioğlu'nun,⁶¹ “*polisi sevdiğini söylüyorlar dizinin, ilginç, sevmemeleri için elimden geleni yapıyorum*” demesi, bundan hemen önce söylediği “*eğer biz diziyi romandaki gibi çekseydik, 3. Bölümü RTÜK çekmemize izin vermezdi*” cümlesinden bağımsız değildir. Yasal çerçeveler içerisinde kısıtlanan görsel üretim, her farklılığı içinde törpüleyerek, genele uydurarak, tektipleştirerek varlığını sürdürmektedir. Söz konusu temsil polis olduğunda, bazı davaların üzerine gittiği için romanda açığa alınan Behzat Ç., dizide ödüllendirilebilmekte ya da başına iş açacak dosyalarda görevini tam anlamıyla yerine getirmemesi, “makul” gerekçelerle normalleştirilmektedir. Dizinin en eleştirel görünen bölümlerinde bile, örneğin Behzat Ç'nin Hrant Dink'in katilinin temsilini tokatladığı bir bölümde, davadan sonuç alınamazken, elimizde yalnızca Ogün Samast'a atılan tokatla bir nebze rahatlamış toplum vicdanı kalır. Üretim kültürü içerisinde ilk defa bu raddeye gelirse de TV üretiminin bu rahatlamadan fazlasını izleyiciye vermesi beklenemez. Dayak yiyen kişi Ogün Samast, döven Behzat Ç de olsa, yeniden üretilen şey adaletin şiddetle özdeşliği, polis şiddetinin

⁶¹ “Canlı Ana Haber”, 23/01/2011, NTV.

meşru olabileceğidir. Devletin küçültülmüşü olan polisle konuşurken kollarin masadan indirilmesi, suçlu olmayanın avukat bulundurma hakkından feragat etmesi gereği gibi mesajlar da her bölümün olmazsa olmazıdır. En eleştirel yapımlar bile, televizyonun yerleşik kodları içinde alımlamayı şekillendirmektedir.

Üretim kültürünün kendi içinde göze çarpan bir hiyerarşik yapılanmadan da bu bölümde söz edilebilir. Yönetmen, setin amirini oluşturmakta, oyuncular dahi çekim sırasında kendisiyle saygı çerçevesinde ilişki kurmaktadır. Yerleşik bir dizide oynadıkları için oyuncu olarak inisiyatif kullanmakta bir nebze özgür olduklarını söyleyen bir oyuncunun dahi set düzenlemesiyle ilgili önerisini yönetmene sunma biçiminden bu mesafe anlaşılmaktadır. Öte yandan kendisine sufle verildiği halde dikkati dağıtmak olduğundan çekimi tekrar ettiren bir oyuncu, suflörlük yapan ve aslında kendisine sufle vermiş olan genç öğrenciyi bağırabilmekte, ekip içinde onu azarlayabilmektedir. Yine teknik ekipte, amirlerinin kendilerine yönelik tavırları konusunda tepkiler dile getirilmektedir. Set içinde iktidar ilişkilerinin varlığı, ötekinin işine devam etmesi konusundaki etkiyle şekillenen bir statü ve yaş değişkenlerine bağlı olarak kendini hissettirmektedir.

Polis şiddeti bağlamında incelenen görsel kültürdeki aktörlere böylece göz attıktan sonra, sembolik düzeyde ve izleme sırasında bu kültür içinde gerçekleşen anlam inşasına bakmak üzere görselin takibine devam edebiliriz.

BÖLÜM 4.

GÖRSELİN TAKİBİ

Görselin incelemesi, seçilen bölümlerden parçaların, tanıdık tema ve kavramlarının anlatıldığı ikonografik analizi (Panofsky'nin deyimiyile geleneksel konunun analizi) ve bu ikonografik temsillerin gerisindeki zihinsel dünyanın yorumlandığı (içkin anlamın ifşası) ve anlam üretimine katılımlarının incelendiği ikonolojik analizinden oluşmaktadır. Görselin analizine, gerekli olduğu yerlerde dilsel mesajın analizi de eklenmiş, analiz sırasında edinilen veriler üretimin mutfağına ve izleyicilere sorulacak soruları da şekillendirmiş, alınan yanıtlar çözümlerinin ilgili bölümlerine eklenmiştir.

Analizin alt başlıkları, izleme sonucunda dikkati çeken ve şiddetin ötekilerini oluşturan gruplar ve şiddetin meşruluğına zemin hazırlayan özel durumlar ile egemen söylemin düşmanlaştırdığı kimlikler dikkate alınarak oluşturulmuştur.

Buna göre analiz, aşağıdaki başlıklardır çerçevesinde yapılmaktadır.

1. Cinsel Farklılıklara Yönelik Şiddet: Bende Ne Eksikse Sizde Tam!
2. Kadına Yönelik Şiddet: Kadının Sınırları...
3. Farklılıkları Barındıran Mekanlara Yönelik Şiddet: Barlar "Pislik Yuvaları"
4. Etnik Farklılıklara Yönelik Şiddet: Luke Çıktı Bir De Başımıza!
5. Mesut Komiser'in "Şiddet"i: "Hak eden" Vekilin Oğlu Olsa Döver!
6. Polislik Pratiğinin Gereği Olarak Cezalandırılmayan Şiddetin Gizledikleri: "Siz Olsanız Ne Yaptınız?"
7. Polisi Denetleyecek Etik Çerçevelere Yönelik Saldırı: "Empati Kurdum Arkadaşlarla"
8. Şiddeti Görünür Kılan Medyanın Güvenilirlik Sorunu: "Flaş Flaş!"
9. Üniforma ve Silah: Şiddeti Meşrulaştıran Görsel Yeterlilik
10. "İnsan Doğası" Olarak Meşrulaştırılan Şiddet: Şiddet İnsanın Olduğu Her Yerde, Neden Karakolda Olmasın!
11. Suçun Niteliğine Göre Değişen Şiddet: "Tecavüzcüyü, Eylemciyi Dövsünler"
12. Sınıfın Görünürlüğü ya da Görünmez Kılınışı: Denge Diye Neye Denir?

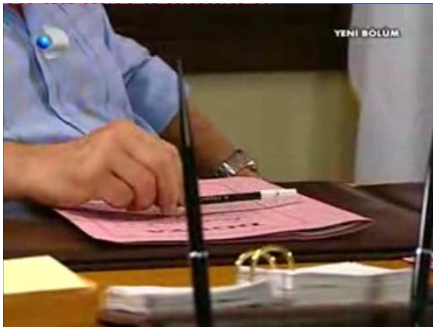
4.1. CİNSEL FARKLILIKLARA YÖNELİK ŞİDDET: “Bende ne eksikse sizde tam!”

Sekans: 4. Bölüm, 18- 20. dakikalar

İkonografik Sembolizm (Spesifik kavram ve temalara tanidik olma)



Resim 4.1.1. Eşcinsel muhbir Süslü



Resim 4.1.2. Rıza Başkomiser'in dinleyişi



Resim 4.1.3. Rıza Başkomiser resmi çevirir

Pratik deneyimlerimizden çok, yine medyada yaygın olarak kullanılan temsillerden yola çıkıldığında, “eşcinsel” olduğunu anladığımız birinin Rıza Başkomiser’in yanına geldiği görülmektedir. Eşcinsellerin yürüyüş ve oturuşlarındaki abartılı “kadınsılık”, kelimeleri uzatarak konuşmaları, konuşurken ellerini kıvrarak kullanışları, makyaj yapmaları gibi özellikler daha çok medya temsillerinde, özellikle televizyon dizilerinde tipleştirilerek sıklıkla karşımıza çıkan eşcinsellerin genel özellikleridir. Hayat kadınlarını öldüren bir seri katili yakalamak üzere kendisinin bilgisine ihtiyaç duyulan ve “Süslü” adıyla hitap edilen eşcinselin aynı zamanda polis muhbiri olduğu da anlaşılmaktadır (Resim 4.1.1).

Ancak Süslü’nün konuşmaları sırasında Rıza Başkomiser, onun yüzüne bakmamakta ve elindeki kalemi sürekli olarak önündeki dosyaya vurmaktadır (Resim 4.1.2).

Bu arada Süslü, Rıza Başkomiser’in masasında duran kızının resmine yönelir. Kızının fotoğrafını masasının üzerine koyan “aile babası” Rıza Başkomiser, Süslü kızını fotoğrafından tanıyıp “Pınar’cığı mı duydum, barda şarkı söylüyormuş, çok da

iyiymiş” dediğinde fotoğrafı kendine doğru çevirir. Kızının barda çalışan ve “cinsî genellemelere uymayan” bir adam tarafından tanınması, onlarla aynı ortamda ve barda çalışıyor olması Rıza Baba’yı rahatsız eder. Resmi çevirmesi de, asık yüz ifadesiyle birleştiğinde onun bu rahatsızlığını ve kendi ‘normal’ ailesiyle ‘onlar’ arasındaki mesafeyi belirginleştirmesini sembolize etmektedir.

İkonolojik Sembolizm (Zihinsel eğilimlere tanıdık olma)

Cinsel farklılıklar hakkındaki zihinsel eğilimlerin görünür olduğu bir bölümdür incelenen. Eşcinsellerin bu bölüm ve diğer bölümlerde suçla ya da suçla özdeşleştirilen mekânlarla bağlantıları içinde yer alması, fiziksel görünümünün abartılarak tiplleştirilmesi, polisle işbirliği yapanların dahi alaya alınarak dışlanmaları, görünüşlerinin ve tavırlarının taklit konusu olması; televizyon tarafından kurulan eşcinsel gerçekliğidir. Bu çerçevede televizyon, cinsel farklılıkların başlarına ölüme varan belaların gelmesini de normalleştirmektedir -bu



Resim 4.1.4. Süslü öldürülür

bölümde rol alan eşcinselin başına geldiği gibi.⁶²

Yapılan analiz polis şiddetini kapsasa da, meşrulaştırılan şiddet bunun da ötesine geçmektedir. Fiziksel anlamdaki şiddet ve işkence de, bu detaylarda açığa çıkan bir ötekileştirme sürecinin sonucunda karşımıza çıkmaktadır.

Eşcinsel muhbir (Süslü), 4. bölümün 30.

dakikasında travesti bir seri katil tarafından öldürülür (Resim 4.2.4).

Eşcinsel belleğinin son yıllarda bizi cinsel olarak endişelendiren, utanç ve suç dinamikleri içinde izole eden güçlerle suç ortaklığı yaptığını belirten Castiglia ve Reed (2007: 266), Amerika’da da çoğu homofobik olan bu girişimleri ekranların antagonistik bir dizisini seçerek incelerler. Yazarların ulaştığı en önemli sonuçlardan

⁶² Haksızlık etmemek adına yakın zamanda dizide yeniden bir eşcinsel karaktere yer verildiğinden söz etmeliyim sanırım. Aynı masada oturdukları bir eşcinselle yan masadan laf atan bir serseri “polisler de bozulmuş, takıldıkları tiplere bak” demiş, bunun üzerine sinirlenen Mesut “o senden daha delikanlı” diyerek adama kafa atmıştır. Erkekliği vurgulamada kullanılan “delikanlı” sözcüğünün eşcinsel bir muhbir için kullanılıyor olması elbette onun kimliğini kabul etmekten ziyade üstün erkeklik konumunu -eşcinselin bu kimliğe yaklaştıkça değerli olduğunu ima ederek- yeniden üretmektedir.

biri, medyanın çok yönlü eşcinsel temsillerinin eşcinselle dair belleğe kaynaklık yaptığı yolundadır. Buna göre medya, baskın kültürün norm ve değerlerini kaçınılmaz kılan bir belleği yaratır. Ancak yine de bireysel etki ve kolektif kurgu arasında bir sürtüşmenin söz konusu olduğunu belirten Castiglia ve Reed (2007: 267), dizilerde kimi zaman farklı cinsiyetten olanların söylemine de yer verilmekle birlikte, arzunun açıklanmak ya da sorgulanmak zorunda bırakılmadığına da dikkati çekerler. Ancak pasif bir tüketimi gerçekleştirdiği düşünülen izleyicinin hazzı dikkate alındığında televizyonun, haz yaratıcı ve bellek sistemlerine kod üretici bir aygıt olma özelliği daha öne çıkmaktadır. “İnsanların kendileri ve dünyaları ve özellikle gündelik deneyimleri dışındaki dünya hakkında fikir sahibi olmalarında televizyon kullanımının yeri büyüktür” diyen Lembo (2007: 465), özellikle yakın çevresinde cinsel açıdan kendilerinden farklı kimlikler bulunmayan kişiler için bu kimliklere yönelik belleği belirlemede televizyonun öneminin bir kez daha altını çizmiş olur.

Aynı bölümde, cinsel durumları sorunlu hale getirilen travestilerin de temsili yer almaktadır (Resim 4.1.5). Daha dördüncü haftada, cinsel farklılıklarla çeşitli suçların bu kadar iç içe bulunduğu, bir travestinin seri katil olduğu bir bölümle



Resim 4.1.5. Travesti seri katil

karşılaşmaktadır izleyiciler. Travestilerin “buradan geçmek yasak” denilerek polisler tarafından dövüldüğü, haber bültenlerinde “yine ortalığı karıştırdılar” gibi başlıklar altında temsil edildiği, İstanbul Ülker Sokak’ta ya da Ankara Eryaman’da milliyetçi gruplarca saldırıya uğradıkları ülkemizde, ekranlarda yer alan bu tip temsillerin

onların marjinalleştirilerek toplumsal kabul sınırlarının dışına itildiğini, kendilerine yönelik şiddetin de meşrulaştırıldığını görürüz. 1 Mayıs 2010’da Ankara’da işçi bayramı etkinliklerine katılmak isteyen Pembe Hayat Derneği üyesi travestilerin ve Bursa’da Gökkuşluğu Derneği’nden gelen eşcinsellerin kontrol noktasında kafa karışıklığına neden olarak sonunda polisler tarafından aranmadan geçmeleri, kadın

ve erkek genellemelerinin dışında kalanlara yönelik bir kabulün henüz oluşmadığının son dönemdeki örneklerindedir.⁶³

Transgender kimliklere yönelik şiddetin kaynaklarını inceleyen ve Mary Douglas'ı (2007) referans alan bir yüksek lisans tezinde (Dünşen, 2010), bu kimliklerin dışa atılmışlık (abjected) pozisyonunun ve kimliğe karşı konumlanan kurumsallaşmış şiddet alanının toplumsal cinsiyet sınırlarının ihlâli temelinde örgütlendiği belirtilmektedir. Bu kimliğe yönelik en korkunç şiddet, milliyetçi erkek gruplar tarafından gerçekleştirilmektedir. Erkek ya da kadın kimliği sınırları içerisinde olmama; “bayrak” gibi toprak bütünlüğü anlamındaki bir sınır imgesini adeta kutsallaştıran ve bu sınır içerisine “Türk, heteroseksüel, Müslüman, erkek” sıfatlarını lâıyk gören milliyetçilerin tepkilerini de açıklamaktadır.⁶⁴ Fromm (1994: 21-23), milliyetçi bu şiddeti “öç alıcı” olarak niteler. Ağır ruh hastalıklarında olduğu gibi geri kalmış topluluklarda da öç alma duygusu olmayınca yalnızca insanın kendine saygısı değil, benlik ve özdeşlik duygusu da yıkılmaya yüz tutar. Bu yüzden sanayileşmiş ulusların en çok ezilen alt-orta sınıfları, ırksal ve ulusal duyguların odaklandığı sınıflar oldukları gibi, öç alma duygularının da toplandığı sınıflardır.



Resim 4.1.6. Travesti seri katilin ölümü

Şiddete bu anlamda eğilim taşıyan grupların şiddetini yönelttikleri kesimin azınlık ya da güçsüzler olması, durumu daha tehlikeli hale getirmektedir.

Bu bölümde, korkunç bakışları, iri vücut yapısı, kabalığı ile görsel açıdan; “bende eksik olan her

şey sizde tam” cümlesinde de dilsel metin desteğiyle toplumsal cinsiyet sınırlarının

⁶³ “Polis eşcinselleri aramadı”, 1/5/2010, Hürriyet, alındığı tarih, 3/5/2010. <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=14589268>.

⁶⁴ Belki bu tespite eklenmesi gereken husus, cinsiyet değişimine yönelik tepkinin dozunun, değişimin yönüne bağlı olarak değişmesi olabilir. Ataerkil gelenek içerisinde kendini kolaylıkla “kadın olmayan” olarak tarif eden ve kadına olan uzaklıkla kimliğini perçinleyen “erkeklik”, “erkek gibi kadın”dan çok “kadın gibi erkek” olana tepki göstermektedir. Dolayısıyla erkek olma kimliğini reddeden kişi, aynı zamanda bu ataerkil ve asimetric cinsiyet yapılanmasını da reddettiğinden eril iktidarla başını derde sokmaktadır. Aynı durum ataerkil ikiliğin ötekisi konumundaki kadın için geçerli değildir. “Kadınlık”, erkekliğe olan mesafe ile tanımlanmamaktadır. Dolayısıyla bir kadın için erkek gibi olmak ya da erkek olmak, görece kabul edilebilir hale gelmektedir. Sınırların dışındakilerin bu sınırın egemenleriyle ilişkisi de Douglas'ın (2007) kavramıyla “kirlileştirme”nin dozunda belirleyici olmaktadır.

dışında olduğu vurgulanan, patolojik bir vakaya dönüştürülerek kadınları öldüren bir seri katil olarak tipeleştirilen travesti, Zeynep komiseri öldürmeye çalışırken polisler tarafından yaralı olarak ele geçirildiğinde intiharı seçmektedir (Resim 4.1.6). Sembolik düzeydeki yeniden üretim de, travestilerin “varlığını” problemlili hale getirmektedir.

Dolayısıyla hem bir bölüm içerisindeki temsiller, hem aynı dizinin farklı bölümlerinde yaşananlar, hem medyada yer alan başka temsiller ve gerçekliklerle birlikte cinsel ötekiliklere yönelik şiddetin meşrulaştırıldığını ve bunun da cinsel farklılıklara atfedilen olumsuzluklardan kaynağını aldığını görürüz. Nitekim sözü edilen tezde (Dünşen, 2010) travestilerin uğradığı ve ciddi yaralar aldığı saldırılarda, “şeytana uyduğuna” ya da travestilerin kendilerini “zorladığına” dair ifade veren faillerin serbest kaldığı mahkemelerden de örnekler bulunmaktadır. Rıza Başkomiser’in Süslü’nün konuşmalarını yüzüne bakmadan, sinirlenerek dinlemesi ve hakkında yorum yaptığı kızının resmini kendine doğru çevirmesi de, Rıza Başkomiser ve Süslü arasındaki, kadın ve erkek ile öteki cinsiyetler arasındaki sınırları belirginleştirmekte ve bu sınırın dışında kalanları suç dünyasına yerleştirerek, gördükleri şiddetin meşruiyetini sağlamaktadır.

Görsel materyallerin üretildiği stüdyoda yapımcı sorumlusu, figüranlar ve saç-kostüm sorumlularıyla yapılan görüşmeler, farklı cinsel kimliklerin nasıl tipeleştirilerek sunulduğunu anlaşılır hale getirmektedir. Kast ajanslardan seçim yapan yapımcı sorumlusu Semin Güneş, “eşcinsel bir muhbir karakterini seçerken örneğin, deneme çekimlerinde neler yaptırırsınız?” sorusuna “*Zaten eşcinsel oyna dediğimiz zaman bize eşcinsel oynarlar onlar. Hepsi tiyatro mezunu, konservatuar mezunu kişiler oldukları için, ben eşcinseli şöyle oyna demem ona. Zaten nasıl oynaması gerektiğini bilir*” diyerek yanıt vermiştir. Dizide bir bölümde yer alan tiyatro oyuncusu G. Çelik’le ise konuyla ilgili olarak aramızda şu diyalog geçmiştir.

-Eşcinsel bir muhbiri canlandıracaksınız diyelim biraz sonra, nelere dikkat edersiniz?

Eşcinselin zaten bir giyiniş tarzı vardır, onlara has bir tarz vardır. Konuşma tarzı, mimikleri, el hareketleri, bu bilgilerle...

-Biraz daha açar mısınız?

Ya eşcinsellerin hareketleri zaten, konuşma tarzları, mimikleri, beden hareketlerini çok yumuşak bir şekilde kullanırlar. Bayan gibi değil tam ama bayanla erkek arası bir şeydir, yumuşak bir tarzdır.

-Eşcinsel bir tanıdığınız var mı?

Yok...

-Eşcinsel tanıdıklarınız var diyelim. Ama bu anlattığınız kalıplara hiç uymuyor, televizyondaki temsillere hiç benzemiyorlar. Oyunculuk yaparken onları mı temel alırsınız?

Hayır, onu oynamam. Çünkü eşcinselin “görsel bir tanım”ı vardır. Dizide, sinemada oynadığın zaman onu izleyiciye vermen lazım, görsellik çok önemli bir şeydir yani. Televizyonda dizilerde eşcinsel, gay ya da travesti oynadığında kesinlikle onu vermek zorundasın.

Yine Hüsnu Çoban karakterini canlandıran Özgür Ozan'ın 4. bölümde eşcinselleştirilme sürecini anlatan Erler Film'in kuaförü Serkan da benzer bir tiplendirmeden söz etmektedir.

Serkan: *Mesela bir fular, makyajı biraz abarttığın zaman hemen yumuşamadı mı zaten?*

-İzleyicinin de böyle anlayacağına dair bir kaygınız var mı?

Serkan: *Zaten ekrana koyduğunda yansır o izleyiciye. Elinin şu duruşu yeter (elini bileğinden bükerek kendine çeviriyor) .*

Dizinin mutfağında konuyla ilgili üretilen fikirlerden anlaşıldığı üzere, cinsel farklılıklara yönelik olarak medya dolayısıyla üretilen basmakalıp görseller ve yargılar, üretimin kendi kendine referans göstererek dayattığı kalıplar haline gelmekte, tartışılmadan kabul edilmektedir. İzleyicilerin farklı cinsel kimliklere yönelik yorumları da, medyanın şekillendirdiklerinden öteye pek geçmemekte, üretilen kanaatler de diziye paralel olarak bu kimliklere yönelik şiddeti sorgulamamakta, hatta meşrulaştırmaktadır.

Katılımcılardan hiçbiri Rıza Başkomiser'in resmi çevirmesini anlamsız bulmamış, haklı gerekçelere bağlamıştır. Çoğunluk Süslü'yü tehlikeli bulurken, bir emniyet amirinin kızının "bu tip" insanlarla görüşmesinden, aynı ortamda bulunmasından rahatsızlık duymasının son derece normal olduğunu belirtmektedirler.

18 yaşında olan ve daha önce bir eşcinselle karşılaşmadığını belirten üniversite öğrencisi Handan'ın, Süslü'yü izlediğinde eşcinsel olduğunu nasıl anladığı sorusuna, Hüsnü Çoban karakterinin canlandığı eşcinsel taklidini referans göstererek yanıt vermesi oldukça anlamlıdır. Televizyonun cinsel farklılıklara yönelik basmakalıp imaj üretimi, insanların gerçekliği algılayışında belirleyici çerçeveyi oluşturmaktadır. Handan, Rıza Başkomiser'in kızının resmini çevirmesini, Süslü'nün tehlikeli olmasına bağlamış, kızını "kötü yola" düşürebileceğinden endişe etmiştir. 23 yaşında, üniversiteyi yarıda bırakan ve asgari ücretle hastanede çalışan Ufuk, "travesti bir komşunuz olsa rahatsız olur musunuz?" diye kendisine sorulduğunda "*rahatsız olmam ama selam da vermem, muhatap olmam*" derken, "gitmesi için imza toplansa katılır mısınız" sorusuna düşünmeden "*katılırım*" diyerek yanıt vermiştir. 30 yaşında ve üniversite mezunu olan Hakan, "*gidip gelme muhabbetimiz olmaz*" dedikten sonra travesti komşularının gitmesi için düzenlenen bir imza kampanyasına katılıp katılmayacağını, rahatsızlığın boyutuna bağlamaktadır: "*Sadece transeksüel olduğu için rahatsızlık duyuyorsa katılmam ama transeksüellerin çoğu hayatını kendini pazarlayarak geçindiriyor. Evine sürekli yabancı insanlar gelip gidiyor ve rahatsızlık veriyorsa imza atarım. Önemli olan çevreye rahatsızlık vermemesi*". Aynı kişi kendisini nasıl tanımladığı sorusuna siyasi veya dini görüşünden önce "*yardımsever ve duygusal*" olduğunu belirterek yanıt vermiştir. 50 yaşında, bir su firmasının dağıtımçı-bayisini işleten Nermin, Süslü için "*Dönme gibi bir tip. Rıza Baba, kızını böyle bir adamla birlikte düşünmek istememekle haklı, biz sevmeyiz öyle şeyler. Erkek olarak tehlikeli olmasa da çocuğunun karakterini kötü etkiler diye düşünebilir*" derken, mahallelerinde bir travesti olsa rahatsız olabileceğini belirtmiştir: "*Aile yeri burası sonuçta, normal insanlar gibi yaşarsa bir şey demezler ama giren çıkan belli değilse evine rahatsız edici sonuçta*". 40 yaşında, şoförlük yapan ve kendini "*Müslüman Türk erkeği*" olarak tanımlayan Yasin, eşcinsel ve travestilerin psikolojilerinin normal olmadığını söylemiş, dizideki temsillerin son derece gerçekçi olduğunu, Eryaman'da yaşayan

travestilere benzediklerini belirtmiş ve konuyla ilgili diğer sorulara ise yanıt vermek istememiştir. 39 yaşında, üniversite mezunu, hemşirelik yapan ve kendini tanımlarken siyasi eğiliminden ya da dini kimliğinden çok “iyimserlik” gibi kişisel özelliklerinin öne çıktığını belirten katılımcı Funda travestiler için *“travestiler dizideki gibi insanlar, yani tanışmıyorum ama haberlerde filan da görüyoruz. Yaygara çıkaran insanlar, her şeyde hemen bağırıp çağıran, soyunan, öyle tipler olduğunu biliyorum, özellikle kavga gürültü çıkaran. Komşum olsa rahatsız olurum. Gitmesi için imza toplansa katılırım. Onların da yaşamaya hakkı var, o açıdan düşünürseniz, ama ben kapımın dibinde yaşamalarını istemem, başka yerde yaşasınlar. Çünkü uyumsuz insanlar, kavgacı gürültücü, sürekli problem yaratan insanlar olduğu için istemem, travesti oldukları için değil. Haberlerde, dizilerde görüyoruz”* değerlendirmesini yapmıştır. Görsel medya yoluyla travestiler hakkında kanaat sahibi olan izleyiciler, onları kendi yaşam alanlarının dışına atmakta tereddüt etmemektedir. Birer travesti olarak yaşadıklarına gösterdikleri tepkilerle medyada kimi zaman yer almaları, izleyicide travesti oldukları için değil de karakterleri uyumsuz olduğu için tepki duydukları yanılmasını yaratmaktadır. Eşcinseller ve travestilerle ilgili değerlendirmelerini aktaran 44 yaşındaki ev hanımı Gülizar, Süslü’nün eşcinsel olduğunu anladığını belirttikten sonra şunları söylemiştir: *“Eşcinseller normal değil, sanmıyorum. Kızımın bir arkadaşı var eşcinsel. Erkek görünümündeydi o gerçi, böyle makyajlı filan görmedim. Süslü’nün hal ve hareketleri, konuşma şeklinden belli oluyor. Bence normal değil, bir erkek neden eşcinselliği seçsin ben anlamıyorum. Bana çok tuhaf geliyorlar. Ben bir bayan olarak da bir travestiye güvenemem, gelip gitmem yani sonuçta. Eğer ki apartmanda çevreye bir zararı varsa, hal ve hareketleriyle, eve sürekli başka erkekler girip çıkıyorsa rahatsız olunabilir. Ben de rahatsız olurum”*. Rıza Başkomiser’in kızının resmini çevirme tepkisine *“bir yandan suçun içinde, ben onun her suçu söylediğine de inanmam. İşine geleni söyler, işine gelmeyeni söylemez. Tanıdıysa onu söylemez, tanımadığını söyler. O anlamda çok dürüstlüğüne de inanmıyorum ama en azından kendi arkadaşı olmayanı söylediğinde, o faydası olur”* diyerek muhbir olarak kendisinden edinilecek faydayla Süslü’yü kabul edilebilir gören ancak yine de Süslü’yü güvenilmez bulan 29 yaşındaki pratisyen hekim İclal, eşcinsel bir tanıdığı olduğunu ve aslında suça bulaşmayan eşcinsellerin zararı olmayan, eğlenceli insanlar olduğunu

düşünmektedir. *“Eşcinsel bir arkadaşımız var, inanılmaz dışavurumu fazla olan ama bir o kadar da eğlenceli biri. O anlatırken gülmekten çenem ağrır. Zararı olmayan, eğlenceli insanlar”*. İclal Hanım’ın travestiler konusundaki değerlendirmeleri ise kaynağını, kendisinin de belirttiği üzere medyadan almaktadır. Eşcinsel tanıdığıının “cinsel içerikli” konuşmalarını eğlenceli bulduğu halde, travestiler söz konusu olduğunda, bir kadın olarak yaşadığı baskıların benzerini yaşadıklarını gözlemlemesine rağmen durumun nedeninin travestilerle daha çok ilgili olduğunu düşünmektedir: *“Birçok dizide, tartışma programlarında görüyoruz travestileri. On travestiden beşi⁶⁵ fuhuş yapıyorsa, travestilere de böyle bir şey kondurulabiliyor, azınlıkların genel dezavantajı budur. Öne çıkan birkaç kişi iyi şeyler yaparsa iyi, kötü şeyler yaparsa kötü anılırlar. Bir tanesi belediye başkanlığına adaylığını koymuştu İstanbul’da. Normal yollardan hayatlarını kazanabilirler, kolay yoldan para kazanma isteğinde olanları yanlış buluyorum ama bu travesti olduğundan değil, normal insanlar içinde de böyle şeyler var. Herkesin iyisi iyi, kötüsü kötüdür. Bunların da hırsızları vardır, bilinçlisi bilinçsizi vardır. Ama baskıysa da hepimiz hissediyoruz. Aşmaları gereken bir şey varsa pes etmemeleri gerekiyor. Eşimin normal karşıladığı kıyafetler ki normal şeyler yüzünden rahatsız ediliyorsam Ankara’da, onların da bunu yaşayabileceğini düşünüyorum. Komşum olsa ve imza toplanıyorsa gitmesi için, demek ki o kadar rahatsız edici bir durum var diye düşünürüm, ben de istemem kalmasını. İnsanlar ajite ettiği zaman kendini, yaralı Emrah gibi (travestilerin mağduriyetlerini Küçük Emrah taklidine benzetiyor), toplumda inanılmaz bir acıma duygusuyla görmezden gelinebiliyorsa da ben hayatın bu kadar kolay olduğunu düşünmüyorum. Normal bir insan da apartman kurallarına uymadığında nasıl tenkit ediliyorsa, onlar da edilebilir”*.

Görsel kültür cinsel kimlikler hakkında kanaat üretiminde başat bir rol üstlenirken, bu kimlikleri ötekileştiren zihinsel arka planı da kullanarak, bir de şiddet ve suçla özdeşleştirmenin nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Zaten toplumun kadınlık ve

⁶⁵ İleriki bölümlerde de dikkati çekeceği üzere izleyicilerin konuşurken sıklıkla istatistikî verilerden söz etmesinde, *“on travestiden beşi”*, *“Kürtlerin yüzde doksanı”*, *“yüz kişiden altmışı”* gibi ciddi bir araştırmaya dayanmayan rakamları deyim gibi kullanmalarında sözün güvenilirliğini sağlamak için yine televizyon tarafından yaygınlaştırılmış bir stratejinin etkileri olabilir mi? *“Ulusa Sesleniş”* programlarıyla başlayan, Turgut Özal’ın elindeki çubuğuyla istatistikleri göstererek inanlırlığını pekiştirdiği bir üslubun televizyon temsilleri hakkında konuşan izleyicide de yansımalarını görüyor olmalıyız.

erkeklik sınırlarını “ihlal” ettikleri gerekçesiyle dışarı atılan, marjinalleştirilen, “yaşama hakkı”ndan söz etme cüretinin rahatlıkla gösterildiği travestilerin “yaygara çıkaran”, “kolay yoldan para kazanmak için fuhuş yapan”, “psikolojileri bozuk olduğu için suç işleyen” kişiler olarak şiddetin nesnelere dönüştürülmelerinde görsel kültür içerisinde gerçekleştirilen yeniden üretimin rolü önemli yer tutmaktadır. Restorana alınmadıklarında, kendilerine şiddet uygulayanlar cezalandırılmadığında gösterdikleri tepkilerin medyada travestilerin karakterlerine özgü “anormallikler” olarak sunulması geleneği, bu cinsel kimliğe yönelik dini, kültürel sınırlar içerisindeki fikirleri daha da keskinleştirerek onların dışarıya atılmasına neden olmaktadır. “Düşman”lık söylemi yalnızca siyasi-etnik-mezhepsel farklılıkları içermemekte, cinsel farklılıklar konusunda da kendini göstermektedir.

“Valla görüyorum midem bulaniyor, Allah belasını versin diyorum. Sevmiyorum. Belki iyi insanlardır tanımıyorum, önyargıda da bulunmayım ama bakıyorsun, sırtı açık, mini etek giymiş. Hani DNA’sı yüzde seksen kadına yakın olduğu için travesti oluyorlarmış. Tanımak istemem. Travesti bir komşum olsa bana bulaşmasın derim, komşuluk kurmam. Beni rahatsız ederse rahatsız ederim. Uzak dursun, gelip gitmesin” (Fatih, 28).

Suçla özdeşleştirilmelerinin, “düşman”laştırmanın başka bir göstergesi de travestilerin buldukları yerlerin bile “pis” olarak tarif edilmesidir.

“Dizideki gibi değil travestiler. Makyaj yaparlar evet ama Ulus’ta görüyorum, Ulus pislik yer. Bekliyor, keser, bakar, saf birini ararlar. Travesti komşum olsa, bu daireyi boşalt derim” (Mehmet, 29).

4.2. KADINA YÖNELİK ŞİDDET: Kadının Sınırları

4.2.1. Bölüm 48: Su Testisi Su Yolunda Hikayesi...

İkonografik Sembolizm



Resim 4.2.1.1. Kadın cinayeti

Yapılan bir cinayet ihbarı üzerine olay yerine giden ekip, bıçaklanmış bir kadın cesedi ile karşılaşır (Resim 4.2.1.1). Kamera hareketleriyle izleyiciler mini etekli kadın cesedini baştan aşağı süzer. Kadının kaydında yapılan araştırma sonucu fuhuştan sabıkalı olduğunu öğreniriz. Hüsnü Çoban, “su testisi su yolunda hikayesi...” der. Bu

söz üzerine Rıza Başkomiser Hüsnü’ye uyarıda bulunur gibi kaşlarını çatarak bakar.

İkonolojik Sembolizm

Aile içinde kadına uygulanan şiddet, dizide olumsuzlanarak ele alınıyor gibi görünmektedir. Hatta bir bölümde, gördüğü şiddetten bunalarak kocasını öldüren bir “ev hanımı”na da son derece anlayışla ve şefkatle yaklaşır polis memurları (Her ne kadar bu kadın Hüsnü Çoban’ın çılgınlıklarına ve dayak yeme seslerine şahit olup müdahale etmediği komşusu olsa da). Polislik mesleğinin en problemlisi olduğu alanlardan biri, kadına yönelik şiddete çoğu zaman göz yumması ve bunu aile içi mesele olarak ele aldığından; kadın şikâyetçi olduğu ve yasal olarak bu durumdaki kadını koruyacak maddeler bulunduğu halde polisin müdahale etmemesi, kayıtsız kalmasıdır. Dizide ise bu şiddet biçimi, doğrudan konu edinilmese de, özellikle “töre cinayeti” adı verilen bağlamda yer alarak aile içinde kadına yönelik şiddetin önüne geçilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu anlayışın yalnızca bazı çerçeveler içerisinde kalan kadınlar için geçerli olduğunu görürüz. Söz konusu kadın fuhuştan sabıkalıysa, 48. bölümde Beykoz’da bulunan bir kadın cesedinin kaydında çıktığı gibi, “su testisi su yolunda hikayesi...” diyebilmektedir komiser Hüsnü Çoban.

Kadın, fuhuş geçmişini bilerek kendisiyle evlenen balıkçı bir adam tarafından öldürülmüştür. Katilin ve kadının “tövbe edip evlenen” eski sevgilisinin ifadesinden yola çıkan polis memurları, kadının “uslanmadığına” ve kocasını aldattığına karar vererek, katilin alması gereken cezadan değil, ceza indiriminden söz ederler. Dizi içerisinde özel alandaki görevlerini eksiksiz biçimde yerine getiren kadın olarak anne⁶⁶, aşık olduğu kişiyle aile gözetiminde görüşen ve onunla mutlaka evlenen genç kız⁶⁷, mesleğini ve ailedeki görevlerini iyi şekilde yerine getiren, kocasını alttan alarak idare edebilen, çocuklarla iletişimini sağlayan kadın⁶⁸ örnekleri olumlanarak pekiştirilirken; bu sınırların dışında kalan kadınlara yönelik şiddet doğallaştırılır. Tıpkı intihar eden travesti örneğinde olduğu gibi, fuhuş yapmış olan kadın da doğrudan polis tarafından şiddete maruz kalmamaktadır. Ancak Hüsnü Çoban’ın “su testisi suyolunda hikâyesi” yorumu ile dilsel ifadenin görselin yerine geçerek sembolleştirdiği zihinsel arka plan, ölü yatan kadın ve travesti görüntüleriyle de yeniden üretilerek meşruluk kazanmaktadır. Bu ceset görüntüleriyle sınırların dışında kalan cinsel kimliklerin “varlığı” problemlili hale gelir. Görseller bu anlamda sadece kültürel arka planı vererek masumiyetini koruyan araçlar değil, aksine bunları gerçeklik bağları içinde yeniden üreterek doğallaştıran sembollerdir. İdeolojik özne sınırlarının dışında kalanlar “suçlu” sınırlarına yanaşmakta ve başlarına ölüme varan cezalar gelebilmektedir. Bu şiddeti uygulayan



Resim 4.2.1.2. Avcılar

kişi bir sivil ya da polis olabilir. Bu bağlamda 24 Ağustos 2008 gecesi, İstanbul Avcılar’da bir müzikhole polis kıyafeti giyerek baskın yapan kişilerin bir kadını saçlarından sürüyerek götürmesine (Resim 4.2.1.2) yönelik kayıtsızlığın gerisinde, ileride değinilecek olan üniforma sembolünün yanı sıra ve en çok, şiddet gören kişinin bir “gece kulübünde” çalışan bir “kadın” olması yer almaktadır. Ahlakî anlamda ve kamusal sınırlarda

⁶⁶ Beş çocuk annesi olarak hemen her bölümde yer alan Suat (Hüsnü Çoban’ın eşi), eşinin maddi durumuna uygun harcamaların dışına çıktığında ya da yemeği saatinde yapmadığında, güldürü unsuru yüksek tutulsa da, sıklıkla Hüsnü tarafından aşağılanmalara maruz kalmaktadır.

⁶⁷ Polis memurları Zeynep ve Murat, Rıza Baba’nın kızı Pınar ve polis memuru Ali’nin evliliğe giden hikayeleri.

⁶⁸ Rıza Başkomiser’in aynı zamanda öğretmen olan eşi Ayla.

kendine çizilen yerlerin dışında yer alan kadınlara yönelik polis şiddetinin meşruluğu bu görseller aracılığıyla da yeniden üretilir.⁶⁹

İzleyicilerin bu ideolojik çerçeve sınırlarındaki izleme süreci, nihaî anlam üretiminde önem kazanmaktadır. Ancak yine, izleyicinin görme biçimi, var olan zihinsel arka planı yeniden üreten görsel üretimin çizdiği çerçevenin dışına çıkmamaktadır. Görüşülen izleyicilerin hemen hepsi Hüsnü Çoban'ın "su testisi su yolunda hikayesi" dediği bıçaklanmış kadının fotoğrafına baktıklarında "hayat kadını" ya da "fuhuş çetesi üyesi" olduğu tahmininde bulunmuş, hiçbiri bu tabiri yadırgamamıştır.

"Fuhuş mu yapıyor? Suçun içerisinde bir yaşamı vardır. Mesela çocuk yetiştirirken yetiştiği ortam çok önemli. Barda çalışan kişi de sigaranın dumanından, alkolün kokusundan etkilenir, vücut bile kabul eder. Yaşadığınız ortamdaki etkilenmemeniz mümkün değildir. Su testisi suyolunda derken de fuhuş yapmış olabilir, belli ortamlarda bulunmuş" (İclal, 29), *"Hayat kadınıydı, adamla evleniyor, adamı aldatıyor, bu gerçek, adam da bunu öldürüyor"* (Nejat, 35), *"Kötü işlerin içindedir, fuhuş çetesinin içindedir"* (Gülizar, 44), *"Su testisi su yolunda kırılır dediğine göre, hayat kadınıdır"* (Hakan, 30), *"Gece hayatından bir insandır sonuçta"* (Fatih, 28). Üç kişi ise uyuşturucu kaçakçısı bir kadının öldürüldüğü bir bölümle bu bölümü karıştırarak kadının uyuşturucu işinde olduğunu söylemiştir.

Rıza Başkomiser'in bu söz üzerine Hüsnü Çoban'a ters bakması bile, patavatsız bir şekilde bir gerçekliği dışarı vuran Çoban'ın yorumunu izleyiciye sorgulatmamıştır. Bu anlamda Rıza Baba, ideal polis tavrını sembolize eden bir figüre dönüşürken Hüsnü Çoban, "gerçekleri" ifade etmektedir.⁷⁰ Avcılar'da 2008 yılında yaşanan

⁶⁹ Nitekim 27 Ekim 2010 tarihinde Kanal D Ana Haber Bülteni'nde yer alan bir habere göre, Avcılar'da başka bir müzikholde çalışan kadınları ve işyeri sahiplerini tutuklayarak Çatalca'ya götüren, işletmecilerden haraç alan ve kadınlardan birine tecavüz eden kişilerin bu kez gerçek polis memurları olmaları son derece anlamlıdır. Konuyla ilgili davada bir tutuklama, bir açığa alma ve iki polis memuru için ise görev yeri değiştirme "cezası" verilmiştir. Bu bağlamda 2008 yılında yaşanan olay sonrasında dönemin İstanbul ili Emniyet Müdürü Celalettin Cerrah'in, mekânda bulunan vatandaşları polis kıyafeti giyen kişilere kimlik sormamaları nedeniyle eleştirmesi, anlamını yitirmektedir. Bu tarz mekânlarda, özellikle kadınlara uygulanan polis şiddeti kanıksanmış bir hal almaktadır.

⁷⁰ Yakın zamanda yaşanan bir tartışma, kadınlara ilgili bu zihinsel arka planın "sembolik seçkinler" düzeyinde dahi geçerli olduğunu göstermiştir. Program sunucusu Defne Joy Foster'ın bir gazetecinin

olayın fotoğrafını gördüklerinde de iki kişi hariç olayı hatırlayan izleyiciler, anlatmalarını istediğimde müzikholde çalışan kadını “*hayat kadını*” olarak hatırlamışlar ve birlikte olmayı reddettiği gençlerin polis kıyafeti giyip döndüklerini belirtmişlerdir. “Orada olsaydınız siz kimlik göstermelerini ister miydiniz?” sorusuna, üniforma olduğu için bu soruyu sormayacak olanların yanı sıra “*mutlaka sorardım*” diyerek yanıt verenler de bulunmaktadır. Temizlik şirketinde çalışan 28 yaşındaki Fatih kimlik soracağını söylemekte, “gerçekten polislerse” dediğimde ise gerçek polislerin insanları öyle götürmeyeceğini düşündüğünü belirtmektedir. Fatih dışındaki görüşmeciler kimlik sorduklarında gerçek polisle karşılaşsalar ne olacağı sorusu karşısında kendi başlarına da bir şey gelebileceğinden endişe etmiş ancak polis olamayacakları yönünde bir görüş belirtmemişlerdir. Polisin böyle bir şiddet eyleminin faili olamayacağını düşünmeyen insanlar, kadının suçunu ön plana çıkararak polisin eylemini doğallaştırmaya çalışmaktadır. İlköğretim mezunu ve Çankaya’da apartman görevlisi olarak çalışan 29 yaşındaki Adem, bir ihbar üzerine gelen polisler direnen kadının zorla götürülebileceğini belirtmiş, polise “niye götürüyorsun” denmeyeceğini belirterek pavyonda çalışan kadının güçlük çıkarmış olabileceğini düşündüğünü söylemiştir.

Bu bölümle ilgili olarak izleyicilere birkaç soru daha sorulmuştur. 20 yaşında, lise ikinci sınıfta okulu bırakan ve elektrikçide çalışan Naim, eskiden hayat kadını olan karısını öldüren balıkçının cezasını çekmesi ancak ceza indirimi de alması gerektiğini söylemiştir. 29 yaşındaki Adem, kadının huyundan vazgeçmediği ve yine kötü yola düştüğü bu durumda kendisini öldüren kocanın ceza indirimi alması gerektiğini savunmaktadır. Dizide balıkçının ceza indirimi alması gerektiğini düşünse de polisler, “aslında sadece katilin ve kadının eski hayatından birinin ifadesiyle bu kanaate varıldığını” belirttiğimde, 23 yaşındaki Ufuk, o işi yapan kadının huyundan vazgeçmeyeceğinde ve kocasını aldatmış olduğunda ısrar etmiştir. Yine kadının kötü işler içinde, fuhuş çetesinde olduğu tahmininde bulunan

oğlunun evinde 2 Şubat 2011’de astım krizi geçirerek ölmesi sonucu köşe yazarı Hıncal Uluç (‘Bu Nasıl Bir Mahalle Baskısıdır?’, 4 Şubat 2011, Sabah) “18 aylık bebeği olan evli genç kadın da, daha o gece tanıştığı erkeğin evine koşmaz... Defne’nin ölümü tipik bir “Su testisi, su yolunda kırıldı” olayıdır!..” şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştur. Ataerkil toplumun ahlaki sınırlarının dışında görülen kadını doğrudan şiddetin nesnesine dönüştüren, hatta ölümünü normalize eden zihniyet, bu olay sonrasında çıkan tartışmalarda yeniden görünür olmuştur.

Gülizar (44), ceza indirimi konusunda “*adamın iyi niyetine bakmalı, vaktiyle çok iyi bir niyet göstermiş, onu o hayattan kurtarıp aile sunmuş, o da ona ihanet etmiş. Bence ceza indirimi uygulanır. Su testisi suyolunu istemiş, orda da kırılmış*” değerlendirmesini yapmıştır. Travestilerin yaşadığı baskıyı herkesin yaşadığını belirten ve onları “kolay yolu” seçmekle eleştiren doktor İclal’in (29), baskıyı yaşayan cinsiyet “erkek” olduğunda ise onları anlamak için daha fazla çaba sarf ettiği söylenebilir: *Ben şiddete tamamen karşı olan bir insan olarak adam öldürmüş birini haklı göreceğim değilim, ama baştan itibaren değerlendirince, o insanın yapısının da çok sağlam olduğunu düşünmem. Biz Türk toplumunda tamamen özgür düşüncemizle yaşamıyoruz, erkeğe de yapılan baskılar var. Şimdi bu kadını bıraksa, hem hayat kadını aldın hem boynuzlandın denilecek. Bunları da dizilerde görüyorum, yakınımda olmuyor ama bu tarz şeylerin olduğunu biliyorum. Bir de baskının nasıl güçlü olabileceğini biliyorum, haklı da olsan, ufak tefek bir meselede bile çoğunluğun düşüncesine uymak durumunda kaldığını, ezildiğini hissediyorsun. Bir insanın da kendi hayatını riske atması o kadar kolay değil, hani en önemlisi kendi hayatınsa. Nasıl bir psikolojiyle bunu yapabiliyor bilmiyorum ama ceza indirimi uygulanabilir. Herkesin bir sebebi vardır zaten. Sadece mesela hastalıklıdır, inanılmaz hazlar duyarak birini öldürüyordur, onu anlamak mümkün değil ama diğerlerinin de -Türk toplumunda özellikle, muhakkak ki bir sebebi vardır. Haklı demiyorum, kesinlikle haksız olduğu için zaten ceza uygulanacaktır ama Türk toplumunda da çok zor. Karım beni aldatıyor dese ona yardımcı olacak bir yer yok, kendini anlatsan dinleyecek polis yok. O yüzden insanlar kendi problemlerini babadan kalma yöntemlerle, duygularıyla, içgüdüleriyle, daha hayvani şeylerle hareket ederek çözüme yoluna gidiyor”.*

Zihinsel eğilimin erilmerkezciliği, izleyicilerin görüşlerinin yanısıra, biri katilin kendisi olmak üzere iki erkeğin ifadesini güvenilir kılan dizide de görünür olmaktadır. Üstelik öldürülen kadının kocasını aldatmış olabileceğine yönelik ifadesine güvenilen adam, önceleri kadın ticaretiyle geçimini sağladıktan sonra tövbe edip evlenmiş birisidir. Aynı esneklik, daha önce hayat kadınıyken evlenen bir kadına ne senarist/yönetmen ne de izleyiciler tarafından gösterilmemekte; bir hayat kadınına uygulanan şiddet ise hiç sorgulanmamaktadır.

Polisin de dizi örneğinde, cinayeti aydınlatıp (!) katili yakalamasına rağmen, değerlendirmelerinde “ceza indirimi”ne öncelik vermesi “suyolunda kırılan su testilerine” polisin gösterdiği kayıtsızlığı açığa vurmakta, ceza indirimini onaylayan izleyicilerin erilmerkezci bir bakışı özümlediğini göstermekte ve sınırların dışında olduğu düşünülen kadınlara yönelik şiddeti ve polis şiddetini⁷¹ doğallaştırmaktadır. Öte yandan katilin aslında masum olduğuna kanaat getiren ve mahkemeyi etkileyecek raporu bu yönde düzenleyen polislerin inisiyatifine olan güven de perçinlenmektedir.

Türk Ceza Kanunu’nun kadına yönelik suçlarda erkeği kollayan tavrı, “edep, töre, ırz, namus, ahlak, ayıp, edebe aykırı davranış, bakire olmamak” gibi gerekçelerle ceza indirimine gitmesine yönelik düzenlemelerin kanundan kaldırılış tarihi sadece 2004 yılıdır. Yaygın ve daha önce hesap sorulmamış erkek egemen bir zihniyetin izlerini bu yasaların uygulanmasına yönelik problemlerde ve kadına yönelik şiddetin sorumlularının cezalandırılmasına yönelik isteksizlikte görmek mümkündür. Türkiye’de 2002-2009 yılları arasında öldürülen kadınların sayısı yüzde 1400 oranında artmıştır.⁷² Son yıllarda daha da genişlediğini belirttiğimiz “düşman” kategorisine, sadece cinsel farklılıkların değil, polis şiddetinin ve gündelik yaşamda şiddetin nesnesi olarak kadının da dâhil edilmiş olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 4.2.1.3. Urfa’da öldürülen bir kadının mezarı, kaynak: S. Altuntek ve Y. S. Erdal’ın arşivi

Sadece medya aracılığıyla görülen bıçaklanmış, vurulmuş, dayak yemiş, öldürülmüş kadın görüntüleri değil; farklı görsel kaynaklar da erilmerkezci sınırların dışına

⁷¹ Dolaylı bir biçimde de olsa, kendisini adalete ulaştırmayan ya da ulaştırmakta isteksizlik gösteren polis de kadına şiddet uygulamaktadır.

⁷² “Kadının adı Mezar Taşında”, Radikal, 20/02/2011, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1040571&Date=20.02.2011&CategoryID=77>, alındığı tarih 28/02/2011.

çıkan kadının başına gelenleri öğretmeye devam etmektedir. Yukarıda, “namus” cinayetine kurban giden bir kadının mezarının resmi bulunmaktadır (Resim 4.2.1.3). Bu kadınların aileleri tarafından alınmayan cenazelerinin, sahip çıkan kuruluşlar tarafından mezarlığa gömülmesi dahi engellenmektedir. Bir kadın örgütü tarafından mezar taşı yaptırılan Yasemin’in diğer mezarlardan izole edilmiş kabri, akrabalık bağlarından atılmışlığını göstermekte, üzerine yazılan dokunaklı şiirse adeta diğer kadınlara ders vermektedir.

Öte yandan kadının sınırlarının yalnızca erilmerkezci anlayış içinde çizilmediği de dikkati çekmektedir. İzleyicilerle yapılan görüşmelerde kadının etnikmerkezci bakışlarla da değerlendirildiğine şahit olunmaktadır. *“Polis vatandaşı yakalarsa onun üzerine gidiyorlar. Polis çocuklara, kadınlara zarar veremeyeceği için en öne çocukları bayanları koyuyorlar, ondan sonra diğerleri. Niye çünkü bayana el kaldıramayacak. Bakıyorum hak eden bayanlar var Kürtlerin yürüyüşlerinde. Tahrik ediyorlar, polis karşılık versin diye, öyle planlıyorlar zaten. 6, 7, 10 tane çocuğu olan kadın böyle şeyler de düşünemez, alıp getiriyorlar onları oraya koyuyorlar, kendi düşüncelerinden çıkmıyorlar”* (Gülizar, 44).

Etnik olarak da kadın kategorisinin ötekileştirilmesi ve düşmanlaştırılması, kadınlar tarafından meşrulaştırılabilmektedir. Erkeklerin kendilerini “kadın olmayan” olarak tanımladığı ve kadına olan uzaklığıyla orantılı olarak erkekliğini katmerlediği zihinsel dünyada, kadınlar kendilerini erkek olmamalarıyla değil, “Kürt kadını olmamaları”, “ahlaksız kadın olmamaları”, “dikkafalı kadın olmamaları” gibi kendi cinsiyetleri içinde ayrımlara tâbi tutmaktadırlar.⁷³

⁷³ Aksu Bora (2005) çalışmasında bu asimetrik yapılandırmaya yer verir.

4.2.2. Sokağa Çıkan Kadın: “Hızlı Feministe Bak, Kocaya Kaçmış Hemen!”

Bölüm: 81

İkonografik Sembolizm



Resim 4.2.2.1. Kadın eylemine müdahale

Görsel ve dilsel anlatımın birbirini tamamlaması ile anlatımın sağlandığı bölümde, polis memuru Hüsnü Çoban’ın eşi Suat’ın Kadının Kurtuluşu Derneği’ne üye olması konu edilir.

Üyeliğinin gerisinde, kocasıyla tartışan ve ona kızdığı için kadın derneğine üye olan arkadaşı Ferda yer almaktadır. Ferda, Suat’ı da derneğe götürerek üye yapar. Dernek, kadına yönelik şiddeti kınamak üzere bir eylem yapma hazırlığı içerisinde. Karısının derneğe üye olduğunu öğrenen Hüsnü, Ferda’yı evden kovar. Bu vesileyle evine giderek kocasıyla barışan Ferda, eyleme de gelmez. Eylem günü kadınlar, kendilerine yönelik şiddeti kınayan sloganlar atmaya başladığında Suat neden bağırdıklarını anlamaz. Sonra genç bir kız, dernek başkanını kürsüden iterek “Yaşasın Devrim, Kahrolsun Faşizm” der. Bunun üzerine gruba müdahale eden polis, bütün kadınları gözaltına alır (Resim 4.2.2.1). Hüsnü Çoban, karısını grubun içinde görünce çılgına döner, çocukları da olaya bir anlam veremezler. Hüsnü



Resim 4.2.2.2. Gözaltından sonra Suat ve ailesi

Çoban, eşi Suat, oğulları Metin ve Tekin ile kızları Zeliha arasında, görsellere (Resim 4.2.2.2) eşlik eden şu diyalog geçer:

*Suat: Tansiyonum düştü, elim ayağım kesildi
Hüsnü.*

*Hüsnü: Kesilir Suat kesilir, sen bu kafayla
gidersen her tarafın kesilir, kırılır, ezilir.*

Metin: Ne işin vardı senin eylemde anne ya?

Suat: Ay eylem deyip durmayın oğlum. Ben kadınlara destek olsun diye gittim, kadın hakları için öyle masum bir yürüyüş yapalım dedik.

Tekin: Senin neyine eylem anne ya! Arada kalıyormuşsun az daha.

Hüsnü: Harcanıyordu resmen ya, harcanıyordu.

Zeliha: Babacığım üstüne gitmeyin kadının, zaten korkmuş benim annem, görmüyor musun?

Suat: Görmez kızım görmez, bu erkek milleti işine gelmeyen hiçbir şeyi görmez.

Hüsnü: Başlayacağım şimdi erkek milleti muhabbetinden, kadın haklarından, bilmem neyinden ya Suat. O Ferda cadısı doldurup seni gitti, başıma bıraktı. Neredeydi hanımefendi, göremedik eylemde?

Suat: Onlar barışmışlar Haydar'la, ikinci balayına Adalar'a gittiler Hüsnü.

Hüsnü: Hah!

Zeliha: Hadi be!

Tekin: Hızlı feministe bak, kocaya kaçmış hemen.

Hüsnü: Kaçar kaçar, bakma cadı ama akıllı kadın. Anneniz gibi öyle olur olmaz tiplerle sokağa atmıyor kendini.

Suat: Ay ben ne bileyim işin böyle olacağını Hüsnü. Bir anda anarşist bir kız ortaya çıkıverdi, başladı emperyalizm, faşizm falan, ben bir şey anlamıyorum. Karıştı ortalık. Valla benim hiçbir şeyden haberim yoktu Hüsnü.

Hüsnü: Hiçbir şeyden haberin yok ama her olayın göbeğindesin, bir eylemden toplamadığımız kalmıştı o da oldu şükür.

Suat, yaşadığı korku ve gerilime dayanamayarak bayılır. Hüsnü, ayılması için kendisini tokatlarken Suat “vurma Hüsnü, kadına şiddete hayır” diye sayıklamaktadır.⁷⁴

İkonolojik Sembolizm

Hüsnü Çoban'ın eşi Suat, dizinin pek çok bölümünde kocasının azarlama, itip kakma, vurmak üzere el kaldırarak susturma, arkadaşlarına hakaret etme gibi pek

⁷⁴ 52 yaşında bir ev hanımı olan annemin benim yüzümden izlediği bölümün bu kısımlarında gülmekten katıldığını fark ediyorum. Bir polislin karısının, eşinden habersiz eyleme katılmasının hoşuna gittiğini söylüyor.

çok aşağılayıcı eylemine maruz kalmaktadır. Ancak Suat'ın para harcama konusundaki düşüncesizliği, Hüsni'yü dinlemeden onun hakkında hüküm vermesi, başını sıklıkla belaya sokması gibi özellikleri ile Hüsni'nün kendisine yönelik bu tutumu, göze batmayacak bir denge içinde sunulmaya çalışılmaktadır. Can güvenliği tehdit altında olduğunda dahi kocasından şikayet etmeyen binlerce kadının bulunduğu ülkemizde, Suat'ın "sopayı hak ettiği"ni söyleyeceklerin sayısı muhtemelen az değildir. Bu bölümde de Suat, "sokağa çıkararak" ya da "eyleme katılarak" başını derde sokmuş, çizgiyi (sınırı) fazla aştığından Hüsni'nün azarlarını "hak etmiş"tir. Sokak eylemleri (adı bile tedirgin edici; "eylem deme oğlum"), anarşistlerin (tanımlamaya gerek yok, doğrudan olumsuz değer atfedilerek "toplumun düzenini bozan" insan yerine anarşist kelimesi kullanılmıştır) illegal hareketlerinden ibarettir, başka bir amaç gütsede (ki bunu yapmayı gerektirecek amaç da sorgulanmalıdır) nihayetinde bu kişiler tarafından sabote edilebileceğinden, sokaklar tehlikeli ve yasaktır. Özellikle kadınlar için sokaklar, güvende olmadıkları alanlar olduğu gibi, taleplerini dile getirmeleri için de doğru bir seçim değildir, toplumsal sınırlarının ötesidir. Suat'ın bağırma sesine bile anlam veremediği kadınlar, Suat'la zıtlık içerisinde kuruluken; gerçekliğe yakın, izleyicinin özdeşleşmesine izin verilen ve dolayısıyla sokağa yabancılaşmayı sağlayan kadın Suat olmaktadır. Gülme unsuru; ev işleri ve çocuk bakımıyla haşır neşir olmakla günleri meşgul olan, eşinin aşağılamalarını anlamayan, anladığında suçlu hissederek, eşinin kendisini sevdiğine olan inancıyla hayata bağlanan (ev kadını izleyici profilini yakalayan) Suat'ın, bu sınırların dışına çıktığı her denemede olduğu gibi, bu kez de başının derde girmesiyle sağlanmaktadır. Suat'ın sokakta/eylemde ne işi vardır? Onunla zıtlık içerisinde kurulan diğer kadınlar ise hayatlarının ve karakterlerinin derinliğine inmeye gerek görülmeden, riyakârlıkla yaftalanır. Eşleriyle tartıştıklarında kadın hakları adı altında "masum" kadınları örgütleyerek onların başlarını derde sokan ve "feminist" denen bu kadınlar (oysa Ferda gibi evlerinde kalmaya devam etseler kocalarıyla barışacaklardı), kendi hayatlarını düzene soktuklarında ortadan kaybolurlar. İlkokul öğrencisi olan Tekin'in ağzından çıkan şu cümle, feminist deyince insanların tüylerinin ürpermesine neden olan algıyı örneklemektedir: *Hızlı feministe bak, kocaya kaçmış hemen*. Suat'ın gülünç hale düşerek yaptığından pişmanlık duyması da anlamı bu doğrultuda kapanmaya zorlamaktadır.

“Sokağa çıkan kadın” söz konusu olduğunda uygulanan/hissedilen şiddet, Bourdieu (1997)’nün “simgesel şiddet” olarak adlandırdığı bir mekanizmayı barındırmaktadır. Bu kavramla, belli bir zihinsel dünyanın dayattıklarının bilinçsizce içselleştirilmesine işaret eden Bourdieu (1997: 21-22), şiddetin sessiz kabullenilişini anlatır:

Simgesel şiddet, ona maruz kalanların ve aynı zamanda çoğu kez, onu uygulayanların sessiz suç ortaklığıyla ve her iki tarafın da onu uyguladıkları ya da ona maruz kaldıklarının bilincinde olmadıkları ölçüde uygulanan bir şiddettir.

Bourdieu (Bourdieu ve Wacquant, 2004: 121), bilhassa kadınları gerçekte (kamusal/eril-özel/dışil ikiliklerine göre) dışlandıkları -özellikle resmi siyaset alanında- kamusal etkinliklerden ve törenlerden kendilerini dışlamaya yönelten, toplumsal olarak oluşturulmuş bir tür agorafobiyi, simgesel şiddet örneği olarak verir. Katılımcı kadınlarla yapılan görüşmeler, görsel kültürün kadınlar için bu agorafobiyi pekiştiren niteliğini gözler önüne sermektedir. Kadınlar sokaklardan korkmakta, görsel üretimin öğrettiği çerçevenin dışına çıkmayanlar “sokaktaki kadın”ı suçlamakta, bu korkuyu yaratan asıl koşullara da yabancılaşmaktadırlar. Kadının sokağa çıkmaması gerektiğine dair zihinsel arka plan, bilinçsizce erkekler tarafından da paylaşılmakta, “*sen bu kafayla gidersen her tarafın kesilir, kırılır, ezilir*” diyen Hüsnü gibi onlar da simgesel düzeydeki bu şiddete ortak olmaktadır.

“Sokağa çıkan kadın” ya da “feminist kadın” konusunda katılımcıların da dillendirdiği olumsuz kanaatin yaygınlaşmasında yine görsel kültürün izlerini görmek mümkündür. Özellikle, “zıt” olduğu söylenen iki görüşe yakın ünlüleri karşı karşıya getirmenin zamanla formatı haline geldiği tartışma programlarının, daha çok izlenme kaygısıyla bilginin yerine gittikçe yüzeysel ve kaba atışmalara yer vermesi, feminizmin de bu çerçevede öğrenilmesine neden olmuştur. Kendini sıradan bir ev hanımı ya da dindar olarak tanımlayan kadınların karşısına konularak iticileştirilen ve genellikle ileri yaşta ve bekârlar arasından seçilen ince sesli “entelektüeller”, hayvan haklarını savunurken insanlara hakarete varan sözler eden ve şiddet uygulayan hayvan severler, bombalı eylemciler “feminist” olarak görsel hafızamıza yerleştirilmiştir. Hatta bazıları için feminist kelimesi, ekranda görünür olan ve kendi

değer yargılarıyla örtüşmeyen şeyler yapan herhangi bir kadını anlatmaktadır. Yine bu bağlamda, kadın haklarından söz eden bir kadının dahi “yanlış anlamayın, ben feminist değilim ama...” ile başlayan cümleler kurmasının, görsel kültür içerisinde üretilen feminist imajıyla doğrudan ilgisi bulunmaktadır. Erilmerkezci toplumun dili, kadın bedenini kadınlar için dahi üzerinde konuşulmaz hale getirirken (çünkü kadının organları küfür ve tacizlerin vazgeçilmez mezesidir⁷⁵) kadın hareketlerine katılanlara yapıştırdığı yaftalarla, feminizm gibi içini boşalttığı kavramlarla kadınların hareket alanlarını, özgürlük arayışlarını da dilsel ve görsel kodları maniple ederek sınırlamaktadır. 29 yaşındaki Mehmet, “kadın dernekleri ne iş yapar” sorusuna *“bilmiyorum ama kadınlar çoğu zaman haklıdır, erkek dışarıdaki sinirini kadından çıkarır, haklılardır”* diyerek yanıt verirken, “eylem yapmakta haklılar mı?” sorusuna *“yok, o kadar da değil”* diye cevap vermiştir.

“Feminist kimdir?” ya da “kadın dernekleri ne iş yapar?” sorularına verilen cevaplar, kadın hareketlerinin görsel üretim tarafından nelerle özdeşleştirilerek sunulduğunun, bu temsillerin nasıl bir zihinsel arka planla ilişki içinde olduğunun göstergeleri gibidir. Feministliğin “erkek düşmanlığı” anlamına geldiği ve kadın derneklerinin de siyaset, ticaret, birilerinin popülerliği gibi şeylerle alakasının olduğu, ünlü olmaya çalışanların başvurduğu, “düzen bozucu” faaliyetler arasında yer aldığı, feministlerin halktan kopuk (hayvanlara daha çok değer veren) entelektüeller olduğu kanaati; farklı yaş, gelir ve eğitim düzeylerinde yaygındır. Entelektüellere karşı büyüyen düşmanlık⁷⁶, özellikle bu entelektüel hayvansever bir kadın olduğunda katmerlenmektedir. Türkiye’de (belki Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinden beri) derin izleri bulunan ve “seçkin müdahaleler” ile “çarıkhlının iktidarı”, “halk” ile “halktan kopuklar” ikiliğinde görülen gerilim; çeşitli politik söylemler tarafından güncellendikçe artmakta; antientelektüalizm şiddet

⁷⁵ Konuyla ilgili olarak bakınız, İlkaracan (2003).

⁷⁶ Mevcut iktidar tarafından da benimsenerek yaygınlaştırılan bu düşmanlık biçiminin (Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın “insanlık anıtı” adlı bir heykel için “ucube”; İstanbul’da su altı otobanı planını geciktiren tarihi kazılarda çıkan eserlere “insandan önemsiz çömlek” nitelendirmelerinde bulunması ve entelektüelleri insandan çok hayvana, çömleğe değer vermekle suçlamasının ardından yargı süreci dahi beklenmeden “insanlık anıtı”nın yıkılması gibi) popüler görsellerde de karşılığı bulunmaktadır. Hatta katılımcılardan İsa (28), eşcinsel Süslü karakteri hakkında konuşurken aşağılar bir şekilde cümlesini “... entel dantel bir tip işte” diye bitirmiştir. Yine Nermin (50), “farklı görünmeye çalışan topsakallı, uzun saçlı erkekleri”, Nihat (58), “modern olduğunu sanan, bunu göstermek için küpe-fular takan adamlar”ı entelektüel olarak tanımlamaktadır.

eylemleriyle yükselmektedir. Kadın haklarından söz eden entelektüel kadınların konumu da, bu çerçevenin uzağında değildir.

Genel anlamda “kadın hakları” gibi özünde siyasi bir konunun siyasetle alakasının olmaması gerektiği fikrinin katılımcılar arasında yaygınlıkla kabul görmesi, “kadınların siyasete alet edildiği”, “bilinçsiz kadınların kandırıldığı” yönünde değerlendirmeler yapılması; topluma özellikle 1980’li yıllarda dayatılan bir kimlik olarak “apolitik”liğin özümsemişi ve yücelttiği bir zihinsel eğilime de işaret etmektedir.

Hakan (30, üniversite mezunu, satış temsilcisi): *Feminist deyince benim aklıma direkt “erkek düşmanı” geliyor. Bir de bana çok saçma geliyor. Kadınların üstünlüğü olsun, egemenliği olsun gibi bir mantıkla bakılması. Duyduğumuz, etrafımızda gördüğümüz budur. Mor Çatı’yı duydum, eşinden dayak yiyen kadınların sığındığı. Bir ara çok revaçtaydı, programlardaydı, bayağı bir reklamı yapıldı ama şey gibi düşün. Bir şarkıcı çıkıyor, adı çok duyuluyor, sonra unutuluyor, öyle. Sanki şey gibi oldu, o dönem bu tür faaliyetlerle ilgilenenlerin popüleritesi arttı, sonra baktılar olacak gibi değil, vazgeçtiler herhalde.*

Yasin (40, şoför): *Bence çok farklı, feministlik o anki psikolojiyle ilgili. Feministim der bomba bağlar üstüne, feministim der kocasından dayak yemiştir, sokakta bağırır, feministim der başbakanlıkta soyunur, sonra şarkıcı olur. Kapıkule cinayetini hatırlarsın, adam öldü, onlar şarkıcı oldu pavyonda. Feministliği biliyorlar da mı yapıyorlar sanki.*

-Nedir peki feministlik?

Yasin: *Bence? Valla, bilemiyorum ki. Aklıma bu örnekler geliyor işte feminist deyince.*

Adem (29, apartman görevlisi): *Feministlik ne bilmiyorum ama Suat’ın devamlı ilginç girişimleri var. Onun da karakter yapısı o. Çoğu şeylerine gülüyoruz. Zaten Suat çoğu şeyi bilinçli yapmıyor ki, o eylemin ne olduğunu da bilmiyordur.*

Ufuk (23): *Çocuklar Duymasın dizisinde de duymuştum feminist lafını, Havuç kızınca ablasına diyordu. Kötü bir söz gibi.*

Çeşitli yaş ve meslek gruplarından kadın katılımcılar da televizyon dolayımıyla feminizm hakkında yerleşik hale getirilen görsel kodları içeren bir belleği harekete geçirerek olumsuz izlenimlerini aktarmakta ya da kendi statülerine uygun gördükleri bir feminizm tanımı yapmaktadırlar. Dayak yiyen hemcinslerine destek olmak üzere eyleme katılan Suat'ın davranışını ise kadın haklarına dair paylaşılan talepleri düşünmek yerine “saflık” ve “bilinçsizlik”e yormaktadırlar. Kadınların verdikleri yanıtlar; ayrımcılığa maruz kaldıklarını fark etseler dahi, “direniş” konusunda medya temsillerinin nasıl daha baskın geldiğini ve yine asimetrik bir cinsiyet yapılanmasının varlığını gösterir niteliktedir. Katılımcı kadınlar tarafından “dikkafalı”, “bilinçsiz” ve “kokoş” kadınlara özgü olarak görülen feministliğin, aynı zamanda politik olanla da kirletildiği düşünülmektedir.

Nermin (50, esnaf): *O eyleme bilinçli gitmedi Suat, bir arkadaşı var ya, onun aklına uydu. Yoksa kadın dernekleri filan bir işe yaramıyor. Zengin kadınların iyi görünmek, ortalarda görünmek için bir şeyler yapıyormuş gibi görünmek istemeleri. Savaş Ay'ın programlarında filan çıkıyorlardı.*

Handan (18, üniversite öğrencisi): *Başının dikine giden, tek başına hareket eden, kimseyi dinlemeyen kulak asmayan, dikkafalıya denir feminist diye.*

- *Dikkafalı erkekler de feminist olur mu o zaman?*

Handan: *Olmaz. Bayanlar için kullanılan bir kavram. Mesela dizideki Zeynep komiser, özel hayatında bence, evliliğinde feminist davranıyor. Pek kocasını dinlemeyen bir tip. Ne dese tersini yapıyor. Boşanmışlar zaten.*

- *Kötü bir şey mi feminist olmak yani?*

Handan: *Evet, bence öyle.*

İclal (29, doktor): *Ben pozitif ayrımcı değilim ama bayandan yana bir anlayışım var normal olarak, çünkü ben de bayanım. Ben toplum içerisinde kendi fonksiyonumun erkekten daha fazla olduğunu görüyorum, mesela ben bir anneyim, ben çalışan bir kadını, ben aynı zamanda evini temizleyen, eviyle uğraşan bir ev hanımıyım.*

Erkeğe bakarsak, erkek işini yapıp diğer işlerle de azıcık uğraşsa aşırı takdir görüyor. Bayanaysa zaten yapmalı diye düşünüp eksiğine bakılıyor. Ama bazı bayanların çok abarttığını düşünüyorum bazı şeyleri. Feminist derken çok geniş bir gruba giriyor. Ben sadece kadınların daha dezavantajlı olduğunu düşünüyorum. Okusanız da eğitilmiş olmasanız da, ki o en beteri Allah göstermesin, öyle. Feministim diyebilirim ama bazı feministleri görünce onlardan da korkuyorum. Yani bayan egemen bir toplum istemiyorum, onlar daha öncelikli demiyorum ama erkekler de değil, bizim toplumumuzda erkek öncelikli. Feministler benim gördüğüm kadarıyla elinde kokoş köpekleriyle gezenler, zaten rahatı yerinde olanlar, hiçbir şeyden haberi olmayan, hayvan sevgisiyle hayvanları koruyalım diye gezen tipler. Televizyonda gördüklerim bunlar, arkasında başka neler var, dernekler, partilerin kadın kolları var, bilmiyorum. Onun içerisine de yine siyaset giriyor, samimi olduklarını düşünmüyorum. Bu tarz konuşan, havadan konuşan kadınlar olduğunu düşünüyorum. Kadın derneklerine ise hiç inanmıyorum, yani samimi bulmuyorum ya. Birkaç kişinin idealist çalışmaları olabilir ama onun ötesine geçtiğini düşünmüyorum. Dernekler, toplu bir güç kazanma çabası gibi, sonra o gücü istedikleri şeyde kullanmayı amaçlıyorlar.

-Ne gibi şeylerde mesela?

İclal: Kadınlardan aldıkları desteği başka amaçlara yönlendiriyorlar, ticari işlerde, siyasi işlerde kullanıyorlar. Toplu oy demek bunlar, dernek başkanlarının söyledikleriyle hareket eden. Suat'ın da çok bilinçli olarak oralara gittiğini sanmıyorum. Burada "kahrolsun faşizm" diyen kızı görüyorsunuz, kadın için gelinen ortamın siyasi şeylere alet edilmesini.

Funda (39, üniversite mezunu, hemşire): Erkeklerin düşüncesini söyleyeyim önce, kendini biraz savunan kadına erkeklerin hemen yapıştırdığı bir şey feminist. Ama bence bütün kadınlar feminist olmalı.

-Siz feminist misiniz?

Funda: Diyebilirim evet. Ama feminist diye, toplum içinde kendine yer edinme hakkı olan kadınlara diyorum ben.

-Bütün kadınların yok mudur hakkı?

Funda: Hayır. "Ben bilmem, beyim bilir" diyen bir sürü kadın var. Şimdi kendi mesleğimden (hemşirelik) örnek vereyim ben, "şu işini hallet" dediğimiz zaman bir

bayana, “ben yapamam eşim gelsin ona sorayım” diye her işini onlara yaptırtan kadınlar var. Bir mesleği bile olmuş olsa, vasıfsız olduklarını düşünüyorum ben kesinlikle. Kadın dernekleri de bir işe yaramıyorlar. Seslerini duyuruyorlar tabii ama toplumumuzda bir işe yaramıyorlar. Görüyorsunuz, günde üç kadın öldürülüyormuş, bu kadar olduğunu bilmiyordum. Korkunç bir rakam. Kadın dernekleri olmalı tabii ama faydası olmuyor çok fazla. Çünkü erkekler birçok şeyi ele geçirmiş durumda. Eğitimsizlik, kadınların maddi gücünün olmaması... Kadın programları var bir sürü evlenme programları var mesela. Kadınlar orada ikinci üçüncü evliliklerini yapacaklar ama yine de aradıkları eşteki özellik: beni çalıştırmayacak, onun bir işi olsun, evi olsun, hep öyle adaylar istiyorlar, evlendikten sonra oturacaklar, mesleklerini bırakmak istiyorlar. Öyle olmamalı, elinde güvencesi olmalı. Ondan sonra da erkek ne isterse yapıyor. Kadınların suçu bu, her şeyi erkeklerin ellerine bırakıyorlar. Dernekler de yetersiz. Ben erkek olsam öyle bir kadın istemezdim.

-Niye güldünüz Suat’ın sahnesine izlerken?

Funda: Kocasından habersiz bir sürü iş yapıyor, sonra da başı belaya giriyor ya, o yüzden komik geliyor. Hemen hemen her bölümde başını belaya sokuyor.

Fatma (28, memur): Kadın haklarıyla ilgili hiçbir şey bilmeden onları savunanlardır feminist, hiç sevmiyorum ben onları. Kadın dernekleri var, görüyorum televizyonda. Halktan kopuk zenginler genelde. Kendi koşulları herkeste var sanıyorlar, herkesi kendileri gibi sanıyorlar. Suat tam bir ev hanımı, ailesine bağlı. Eyleme de destek olsun diye gidiyor, şiddet gördüğünden değil. Saf biraz. Çocukları da kandırıyorlar hep.

Gülizar (44, ev hanımı): Kendini bencilce düşünen kişidir feminist bence.

Polislerin özel alanın dışına çıkan kadınlara uyguladığı şiddeti, genel anlamda kadının konumundan ayırmak mümkün değildir. Erilmerkezci toplumsal hayatta “erkek olmayan” olarak ötekileştirilen kadının ikincil konumu, emniyet teşkilatının kendi içinde de benimsenmiştir. Açıköğretim Fakültesi Jandarma ve Polis Önlisans

Meslek Eğitimi programında çıkan final sorularından biri, polis adaylarından da bu algıya sahip olmalarının beklendiğini gösterir niteliktedir.⁷⁷

“Aşağıdakilerden hangisi kadına özgü bir davranış olarak kabul edilir?

a-) Çokbilmişlik

b-) Baskıcılık

c-) Konuşkanlık

d-) Mantıksal düşünme

e-) Kendine güvenme”

Cevap anahtarına göre sorunun cevabı “c” şıkkı, yani konuşkanlıktır. Dolayısıyla aile içi şiddet, taciz gibi suçlamalarla karakolları aşındıran kadınların polis görevlilerince dikkate alınmaması gibi bir sorunu, yalnızca birkaç polis memurunun görevini ihmal etmeleriyle açıklamak olanaksız gibi görünmektedir. Yanlış şıkların arasında yer alan “mantıksal düşünme” de konuşkanlığın niteliğini öğretir gibidir. Emniyet teşkilatının çeşitli cinsel kimliklere, toplumsal gruplara yönelik belirli eğilimleri bulunmakta, görsel kültür tarafından da bu yargılar pekiştirilmektedir.



Resim 4.2.2.3. Kadına polis müdahalesi

Kadına yönelik şiddete kayıtsızlığın yanısıra, kadına doğrudan polis tarafından uygulanan şiddetin görselliği, daha detaylı olarak incelenmelidir. Ebu Garip’te yapılan işkencenin fotoğraflarının politik ikonolojisini yapan Yıldız’ın (2008) çalışması, geçmişten bugüne benzerlerinin yaşandığı bu olayların görsel hafızamızda ettiği yeri anlamada

faydalıdır. Saçlarından sürüklenerek polis aracına götürülen kadınların ikincil konumları hem şiddet mağduruna hem de bu şiddetin izleyicilerine hatırlatılır. Bu hatırlatma biçimi için başın seçilmesi tesadüf değildir. “İnsanı insan yapan düşüncenin yer ettiği bedensel mekân olarak düşünülen insan başının” işkence tarihindeki yeri (kukuleta takmaktan çuval geçirmeye), Mitchell’e göre işkencenin

⁷⁷ “Açıköğretim Sınavında Skandal Sorular”

[http://www.milliyet.com.tr/Yasam/SonDakika.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1109048&Date=21.06.2009&b=Acikogretim sinavinda skandal sorular&KategoriID=15&ver=11](http://www.milliyet.com.tr/Yasam/SonDakika.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1109048&Date=21.06.2009&b=Acikogretim%20sinavinda%20skandal%20sorular&KategoriID=15&ver=11), alındığı tarih 21 Haziran 2009.

özü olan “kafaya girme” amacının temsili gibidir. Bu anlamda Saddam Hüseyin’i yakalayan askeri personelin Hüseyin’in karmakarışık olmuş saçlarını adeta bit arar gibi incelemesi ve bu görüntülerin medyaya verilmesi de tesadüf değildir (Yıldız, 2008: 21).

Polis şiddetinin mağduru kadın olduğunda, bedene müdahalenin boyutu da değişmektedir. Özellikle öğrenci eylemlerine katılan genç kadınlara polislerin müdahalesi, kıyafetleri çekiştirilen kadınların açılan bedenlerinden görüntülerle medyada yer almaktadır (Resim 4.2.2.3, Resim 4.2.2.4). Kadınların yalnızca kafalarının değil, bedenlerinin sınırları da erkeklerle özdeşleşmiş bir mesleği ifa edenlerce tanınmaz, kameralar karşısında ihlal edilir. Resimdeki gibi, bir polis memuru, ayağını bir kadının (eyleme katılmış öğrenci kadın) bacak arasına doğru itmekte beis görmez. “Sokağa çıkan” kadın, yabancı bir erkeğin temasına karşı dokunulmazlığı olan “evdeki kadın”dan farklılaştırılır, “kirlileştirilir”. Kerelerce karşımıza çıkan bu fotoğraf, sokağa çıkacak kadına bunun bedelini bildiğini hatırlatır, bir dahaki benzer görüntünün sorumluluğunu da kadına yükler. Kadın bir izleyicinin konuyla ilgili olarak “*Yani bu yolla artık bir yere varılmadığını bilmiyorlar mı, cumhurbaşkanı bile çağırmıştı üniversite öğrencilerini yanına,*



Resim 4.2.2.4. Kadına polis müdahalesi

başka yollar var, ne işleri var artık sokaklarda” (Fatma, 28) demesi, bu görsellerin nasıl izlendiğini göstermek için oldukça anlamlıdır.

Görsel hafızamıza tekrarlarla kazınan bu ortaklık, her yeni görselde genç kadını aynı zamanda cinsel bir nesneye dönüştürerek polis şiddetini pornografize eder, erkek izleyicinin seyrine sunar. Tıpkı Avcılar’daki bir müzikholden saçlarından sürüklenerek çıkarılan kadın gibi, polislerle çatışan kadın da “kız mı kadın mı belli değil” diyen başbakanın⁷⁸ açığa vurduğu zihinsel eğilim tarafından seksüalize edilerek kirlileştirilmeye çalışılmaktadır. Ulusal bir gazetenin internet sitesinden alınan ve *Türkiye’de Yılın Fotoğrafları* adlı galerinin aynı

⁷⁸ 3 Haziran 2011’de Konya’da miting yapan Tayyip Erdoğan, Hopa’da bir öğretmenin polis tarafından sıkılan biber gazı nedeniyle kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmesini protesto ederken polis panzerine çıkan ve polislere elindeki bayrakla vuran kadını böyle tarif etmiştir.

zamanda reklamını yapan fotoğrafın (Resim 4.2.2.4) seçiminde bu albeninin göz ardı edilmediğini düşünmek saflık olacaktır. İnternet haberciliğinde gelinen nokta, tıklanmak için haberlere atılan başlıklar göz önünde bulundurulduğunda bu yorumu destekleyebilir. Yine aynı gazete, “İki kızı böbrek hastası olan annenin böbreğini hangi kızına verdiğini öğrenmek için tıklayın” gibi başlıklara yer vermekte, haberlerin “pazarlanması” söz konusu olduğunda sınır tanınmamaktadır. Fotoğraflardan oluşan *Galeri* bölümü incelendiğinde burada binlerce kez tıklanan fotoğrafların çoğunlukla erotik fotoğraflar olduğu da dikkati çekmektedir. İnternet haberlerinin okuyucusunda oluşturduğu görsel hafıza, şiddeti pornografize eden görselleri de bu bağlamda görmeye alışıktır. Nitekim katılımcıların çoğu internet sayfalarından da gazeteleri takip ettiklerini belirtmişlerdir. Daha çok tıklanmak için yaygınlaşan bu haber tarzını sorgulayan etik bir çerçevenin olmadığı bu durumda, kadına yönelik polis şiddeti de seyirlik bir görsel malzemeye dönüşerek normalleşmektedir. Kadınlar dâhil katılımcıların “sokağa çıkmak”la ilgili fikirleri olumsuz olsa da, bu görüntülerin kişide izlemeden alınan haz ile izlenen şeyin gerçekliği/şiddetin kanıtı olmasının verdiği rahatsızlık arasında ikircikli bir his yaratmış olabileceği de düşünülmelidir. Tıpkı “*yani bu kadarı da fazla, bu kadar da yapmasınlar*” diyen Handan (18) ya da zaman zaman “sokağa çıkan” kadınlardan “*bak çıkarsanız, hakkınızı ararsanız, sizin de başınıza bunlar gelir, sorumlusu sizsiniz demek istiyorlar*” diyen İlkay (26) gibi. Ancak “izleyici” olanı saran görsel kültürün nasıl çalıştığını, yukarıdaki fotoğraf hakkında konuşan Nermin’in (50) söyledikleri gözler önüne sermektedir:

Aa evet, öğrenciler eylem yapıyorlardı, sonradan kız hamile çıkmıştı, o olabilir bu resim.

-Hayır, o kadın değil.

Çok hırçınlık yapmıştır da kız, o yüzden onu durdurmak istiyor olabilir polisler. Onu yakalamışlardır ya da müdahale ederken.

-Böyle müdahale edilebilir mi? Şu görüntü sizi rahatsız etmiyor mu?

Evet, ediyor. Onun bayan olması da değil, insan olması. Erkeğe de yapıyorlar bazen, aşırıya kaçıyorlar.

Polisin müdahale biçimindeki aşırılık insanları rahatsız etse de, sokağa çıkan kadının kirlileştirilme çabası (“kızın hamile çıkması”), başarıyla sonuçlanıyor gibi görünmektedir. Resimle karşılaşan kişilerin ilk etapta gördükleri şeyin şiddet olmaması bile, şiddeti görmeyi belirleyen görsel hafızanın güncellenişinde görsel üretimin ne kadar etkileyici olduğunun göstergesidir.

4.2.3. Polis - “Kadın” Polis

Bölüm 109.

İkonografik analiz



Mesut, Murat ve Zeynep komiserler, aradıkları bir zanlının arkadaşını, bulunduğu yeri söylemesi için ormana götürürler. Mesut ve Murat adamı döverken Zeynep de onu korkutacak bir şeyler söyler (Resim 4.2.3.1).

Resim 4.2.3.1. Ormanda sorgu

İkonolojik Sembolizm

“Kişi (person) sözcüğünün ilk anlamının “maske” olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir, der Park (akt. Goffman, 2009: 31). “Daha ziyade herkesin her zaman her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu... Biz birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu rollerde kendimizi tanırız”. Çeşitli rolleri (inanarak ya da kinik olarak) yerine getirerek bir takım performanslar⁷⁹ sergileyen insanlardan oluşan bir dünyadan (sahne) söz eder

⁷⁹ Performans, belirli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri olarak; rol veya rutin ise bir performans sırasında gözler önüne

Goffman (2009). Bir oyuncu önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda, genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğunu görür. O role soyunmasının amacı ister esas olarak belli bir görevi yerine getirmek, ister ona karşılık gelen vitrini devam ettirmek olsun, neticede her ikisini de yapması gerektiğini görecektir (Goffman, 2009: 38). Tıpkı polis olmaya karar veren kadının ikincil konumda olacağı bir mesleki rolün en baştan farkında olması gibi.

Dizide, erkeklerin egemen olduğu bir meslek olan polisliği icra eden kadınların, işlerinin bu cinsiyetçi yapısını sorguladıkları bir bölüm yer almamaktadır. Örneğin idari kadrolarda ya da üstleri arasında bir tane bile kadın bulunmazken, dizideki kadınlar da karar mercilerinde yer almak için çaba göstermemektedir. Bu eril vitrini kabul eden kadın polislerin işlerini yaparken de ikinci planda olmaya “erkek”leşerek cevap verdikleri görülmektedir. Şiddet bağlamında bakıldığında “gerektiğinde odunu verebilmesi” ile övgü alan Aylin memurun memnuniyeti buna örnek verilebilir. Bir zanlının suçsuz olan arkadaşının ormanda dövülerek ifadesinin alınmasına tepki göstermeyen Zeynep, Mesut ve Murat’ın şiddetini izleyerek ve bir erkeği taklit eder gibi tok sesle konuşarak, şiddetin ikinci plandaki faili olma rolünü zevkle üstlenmektedir. “Ulvi” bir amaç uğruna çalışan erkeklere yardımcı olma rolü, dizideki kadın polisleri tatmin eden bir çaba gibi görünmektedir. Kadın olmanın polislik mesleğinde ikincil oluşu da yine kadın polislerin başına gelenler ile anlaşılır hale getirilir. 43. bölümde nikâh masasına oturan Murat ve Zeynep’in bomba ile sabote edilen düğünlerinden sonra herkes suçluların peşine düşmüşken Zeynep ortadan kaybolur, psikolojik desteğe ihtiyaç duyar ve yaşadıklarını uzun süre atlatamaz. Babasının katilini vurmaya üzereyken (rüşünü ispat ederek) durdurulduktan sonra ekibe katılan Elif Komiser, dizinin ilerleyen bölümlerinde erkek arkadaşı olan Sinan Komiseri evlenmeye ikna etmek için çabalayıp durmaktadır. Yine diziyeye sonradan katılan Melek Komiser’in, babası olmadan büyütme çalıştığı bir kızı vardır ve kızına olan zaafi yüzünden eski kocası tarafından kolaylıkla kandırılır. Bu çerçevedeki kadınlık rolleri ve operasyonlarda fiziksel şiddete maruz kaldıklarında ekibe problem yaşatan zayıf halleri ile polisliğin eril bir meslek oluşunun da altı çizilmiş olur. Narkotik şubeden geldiği ve süreci

serilen önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbı olarak tanımlanır (Goffman, 2009: 28).

bildiği için uyuşturucu operasyonuna gitmesi kararlaştırılan Melek'in ardından, bir kadını göndermekten ötürü Mesut'un hayıflanışı, onu kollayamadığı için kendine kızışı boşuna değildir. Kadınlar; erkeklerle aynı eğitimi almış, aynı deneyime sahip ve aynı statüdeki polisler de olsa, erkekler tarafından kollanmaları gereken cinsiyet olarak dizide temsil edilmektedir.

Kadın izleyici için bile polisiye bir dizide “seyredilen” polisler, erkek olanlardır. Kadın izleyicilerin hiçbirinin dizideki favorisi bir kadın polis değildir. Dizide en beğendiği karakterin Mesut olduğunu söyleyen İlkay'ın (26), Fatma'nın (28) ve Şenay'ın (37) “kadın polisleri beğenmiyor musunuz?” sorusuna verdikleri yanıtlar, bu bağlamda oldukça anlamlıdır. Öte yandan izleyicilerin kadın polisleri canlandıranların oyunculukları konusunda da eleştirileri bulunmakta, bu durum üretim aşamasında kadın polisleri karakter olarak silik ancak görsel olarak “izlenir” kılan seçimler yapıldığını düşündürmektedir.

“Polislik daha çok erkeklerin işi, kelle koltukta bir meslek. Kadınları arka planda tutuyorlar, operasyonda filan daha çok yem olarak kullanıyorlar. Öyle olması da normal. Şiddet var, silah var, olay var, kavga var... Erkek daha ne istesin?” (Fatma, 28).⁸⁰ *“Kadın polisleri de bir taraftan operasyona götürüyorlar ama ekipte hepsinin kocası var, çocuk doğurup çekiliyorlar. Erkekler devam ederken onlar başka çelişkiler yaşıyor. Bunlara suikast filan düzenleniyor ya, onlardan sonra Zeynep'in yaşadığı çelişkiler vardı, zaten sonra tayinini istedi. Ya da diziye yeni giren Melek komiser, sürekli ailevi problemleriyle ön planda, çocuğuna bakmak zorunda olması vs. Polis olarak kadınlar daha geri planda veriliyor. Öyle olmaları gerektiği yönünde nasihatler veriliyor dizide de zaten, hasta olmuşsa arabada bekletiyorlar, kollayıcılık var onlara karşı sürekli”* (İlkay, 26). *“Kadın polisleri canlandıran oyuncular iyi değil ki. Gamze Özçelik örneğin, kendini oyuncu sanıp bir de diğer kadın oyuncularını eleştirir. Oysa kendisi iyi değil, bir kere oyuncu değil. Dizide de*

⁸⁰ Polisliğin erkeklere uygun bir meslek olduğu fikri, erkeklerin “doğasıyla” ilgili sorgulanmayan bazı özelliklerle de birleştirildiğinde, aslında devlet şiddetini doğallaştırmaktadır. Bir polisin vatandaşa uyguladığı şiddeti “iki erkeğin birbirine diklenmesi” sonucu çıkan bir kavgaya benzeterek normalleştiren Hakan (30) gibi, erkeğin şiddet eğilimini doğasına bağlayan Fatma (28) da polisliği erkek ve şeditleştirilmekte, polis şiddeti meşrulaştırılmaktadır.

erkek gibi konuşuyor, davranıyor. Özlem Çınar var oyuncu, Aylin'i canlandıran. O da geri planda zaten, büroda çalışıyor” (Şenay, 37).

2005 yılında polis memurlarıyla mülakatlar yapan Berksoy'un (2009: 118) görüştüğü Motorsikletli Polis Timleri'nde çalışan bir kadın memur; teşkilatta ataerkilliğin hâkim olduğundan, kadınların önde olmasının hoş gitmediğinden bahsetmiştir. Kadın ve erkeklerin polislik rollerine dair en “eşitlikçi” an, her iki cinsiyetin de mesleğe seçiminde sayısal olarak olmasa da siyasi olarak eğilimlerinin belirleyici olmasıdır. Berksoy'un görüştüğü kadın polisin, teşkilattaki siyasi yönelimleriyle ilgili soruya “Siyaset ayrımı yok. Hepimiz milliyetçiyiz, ayrım yok” diyerek yanıt vermesi bu anlamda düşündürücüdür. Kadınlık rolleriyle ekipte sorunlu hale gelen kadınların gerçek hayatta milliyetçilik, dizide de “şiddeti kanıksama” konusunda erkek polislerle (ve izleyicilerle) ortaklık kurduğu ve “erkek taklidi yapan” onaylarıyla polis şiddetinin meşruluk kaynaklarından birini oluşturduğu söylenebilir.

Dizi üretiminde ve genel olarak televizyon yayıncılığında görülen erkek egemenliğinin de bu durumun sorgulanmamasında etkili olduğu düşünülebilir. Televizyon yayıncılığı sektöründe erkeklerin oranı (%67), kadınların oranına göre (%33) oldukça yüksektir (Sözeri ve Güney, 2011: 52). Televizyon çalışanlarının %77'sinin kıdem yılının beş yıldan az olduğunu (2011: 52) ve daha önce belirtilen çalışma koşullarını düşündüğümüzde; görsel kültürün “kadın” konusunda hassasiyet gösterecek bir motivasyon içinde olmadığını da söyleyebiliriz.

4.3. FARKLILIKLARI BARINDIRAN MEKÂNLARA YÖNELİK ŞİDDET: Barlar “Pislik Yuvaları”

İkonografik Analiz



Resim 4.3.1. Bar tuvaletinde uyuşturucu komasına giren genç

Rıza Başkomiser, konservatuarda okuyan kızının bir müzik grubuyla barda çalışmasından rahatsızdır, ancak onun rahatsız olmasını haklılaştırılacak nedenler, dördüncü bölüm içerisindeki farklı sekanslarda ve diğer bölümlerde, hatta yine televizyon içerik türlerinden haberlerde sıklıkla yer alan olaylarda görünür olmaktadır. Dördüncü bölümde, Pınar'ın

beraber rock müzik yaptığı ekipten bir genç, bar tuvaletinde aşırı dozda uyuşturucu almış şekilde bulunur (Resim 4.3.1). Yine dizinin 26. bölümünde barda işlenen bir cinayeti hiç kimse fark etmez. 48. bölümde bir komiserin kızı, barda aşırı dozda uyuşturucu verilerek öldürülür.

İkonolojik Sembolizm

Arka Sokaklar dizisinin hiçbir bölümünde polislerin bir bara gidip sohbet ettiğini, alkol aldığını görmeyiz (2011 yılındaki yeni bölümlerin birkaçında böyle sahnelere yer verilmiş, ancak bunlar da mutlaka ortamda çıkan polisiye bir olayla birlikte yer almıştır). Barlar, insanların bir araya gelip zaman geçirdiği, ev ve kamusal alan haricinde kendilerine yaşam alanı yarattıkları, müzik dinlediği yerler değil; insanların yozlaştığı, alkol ya da uyuşturucu alıp aşırılıklar yaptığı, cinayetlerin işlendiği, eşcinsellerin, travestilerin ve hayat kadınlarının pazarlandığı yerler olarak resmedilmektedir. Dizide barlar, sadece suç söz konusu olduğunda bulunan mekânları oluştururken, gerçek hayatta da sıklıkla polis operasyonlarına mekân olan bu yerlerin polisler tarafından denetlenmesi, kimlik taramalarının yapılması, buralarda çalışan ya da bulunan kadınların inceleme için emniyete götürülmesi, yakın zamana kadar ‘satanist’ yakalama amacıyla uzun saçlı, metal müzik dinleyen

gençlerin tutuklanarak günlerce gözaltında bekletilmesi⁸¹, dizideki görsel anlatım içinde normalleştirilmektedir.

Rıza Başkomiser'in kızı Pınar'ın, bölümün sonunda babasının barda çalışmasına getirdiği yasağı; itiraz etmeden, gülümseyerek ve başına gelenleri anlatmadığı için de özür dileyerek kabul etmesi de “kabul edilebilir” sınırlar içinde tanımlanan birinin “diğerleri” ve “diğerlerinin bulunduğu mekânlar” ile arasındaki bu mesafeyi belirginleştirmektedir. Buradaki “diğerleri”ni de polis muamelesine maruz kalmalarına şaşırılmaması gereken ötekilikler oluşturmaktadır. Dizinin bu bölümünde ailesinin sahip çıkmadığı gençlerin alkollü mekanlarda suçla haşır neşir olduğuna dair fikirleri açığa çıkararak, aileye özgü bir özel alan ve sınırları düzenlenmiş bir kamusal alan kavramlaştırmasının dışında kalanı “tehlikeli” bulan bir zihniyetin izlerini görmekteyiz. Bu zihniyetin ideolojik yeniden üretimi, insanların bir araya geldiği ve farklılıkların kendini ifade imkânı bulunduğu mekânlara “suç-tehlike yerleri”, buradaki farklılıklara da “suçlu-tehlikeli kişi” gözüyle yaklaşılmasının doğallaştırılmasıyla bağlantılıdır. Tıpkı şikâyetlerini dillendirmek üzere kadınların çıktığı “sokaklar”, kurdukları “dernekler” gibi. Yeniden üretimin her zaman muhafazakâr olduğu ve belli çıkarlar çerçevesinde çizilen sınırları doğallaştırmakla meşgul olduğunu, üretim pratiklerine bakan Bourdieu'nün (1997) de dillendirdiği belirtilmişti. Dizide, barlarda suçun yoğunlaşması ve dolayısıyla buralarda yoğunlukla görülen polis şiddeti, toplumsal sınırların muğlâklaştığı yerdeki “tehlike”yi bastıran sembolleri oluşturmaktadır.

Polisliğin kuruluşundan beri alt sınıfların ve marjinal çevrelerin denetimi ile haşır neşir olduğu düşünüldüğünde, barların sıkı bir denetimin nesnesi olması da şaşırtıcı değildir. Kişiyi “ideolojik özne”nin sıradanlığının dışına çıkarabilecek bu mekânlar ve mekânlardakiler, “kamu düzeni” gerekçesiyle polis şiddetine uğramakta, buraların “suçla” özdeşleştirilmesi ve buralarda bulunanların “bağımlı”, “çıkarıcı”, “katil”, “özenti”, “kendini bilmez” tanımlamalarıyla olumsuzlanması da kültür endüstrisinin gerçeklikle ilişkisi en yüksek parçası olan televizyon tarafından bu şiddeti meşrulaştırmaktadır.

⁸¹ Örnek için, bkz. “İstanbul Polisinden ‘satanist’ operasyonu”, Radikal 21/01/2002, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=26995>, alındığı tarih 26.03.10.

Handan (18): *Arkadaşlarla gitmiştik bara ama gündüz gittik gece gitmedik. Bir olay çıktığını görmedim ama birkaç yıldır çok arttı olaylar. Hem televizyondan hem bilgisayardan görüyoruz, merkez haline geldi suçta. Bar ortamlarını görüyoruz sonuçta, uyuşturucu kullananlar, bayanlı erkekli iç içe dış dışa olanlar.*

-Bayanlı erkekli oturulmamalı mı?

Handan: *Bence öyle olmamalı, her şeyin yeri ve zamanı vardır. Kardeşimi göndermeyebilirim 18 yaşına gelse de. Çocuğum olana kadar, daha da bozular.*

Ufuk (23): *Kendisi emniyet amiri, kızının barda-eğlence merkezinde şarkı söylemesinden kim hoşlanabilir ki? Valla ben bir kere gittim, başka gitmedim. O gittiğimde suç içeren bir olaya, yanlış bir şeye şahit olmadım. Çocuğum olsa yaşını beklerim göndermek için hocam. Her şeyin bir yeri, zamanı, yaşı vardır. Her şeyin yaşanması gerekir hayatta ama yeri ve zamanı geldiği zaman. Rıza Baba'nın kızı 18'in üzerinde, konservatuarda okuyor ama yine de barda çalışmasına izin verilmemesi normaldir. Barlar, tanıdığınız tanımadığınız herkesin girebildiği yerler, oradaki kişinin niyetlerini bilemeyiz. İnsan bara tek girip iki kişi çıkabiliyor, kız ayarlayıp çıkabiliyor. Sonuçta içki ortamı olduğu için, adam içer kendini bilmez, kontrolü kaybeder.*

Hakan (30): *Ona göre kızının yaptığı iş, çok hoş olmayan bir iş. Düşünürsen anlayabilirsin. Biz Türk halkı olarak kızımızın, eşimizin, içkili bir ortamda şarkı türkü söylemesini ya da gözünün önünde olmasını istemeyiz, çok benimseyen insanlar değiliz. Kıskaç insanlarız. Erkek olarak ailemizdeki bayanı kıskanan insanlarız. Ataerkil bir toplumda yaşadık, yetiştik ve hep şey gördük: kadınıımızı korumalıyız. Barlar tehlikeli yerler. Gece hayatı altıda yedide başlayıp öğlen 12'de bitmiyor. Akşam 9'da başlıyor, gece ikiye üçe dörde kadar sürebiliyor. Ben gittim, gitmedim değil. Birebir şahit olduğum bir şey olmadı ama insanlar alkol aldıktan sonra dengesini kaybedebiliyor, tepkiler, fevri davranışlar artıyor. Rıza baba'nın Pınar'a getirdiği bar yasağını anlayıp hak verebiliyorum.*

Nejat (35): *Adam emniyet amiri, kızının barda çalışmasını tasvip etmez. Başkalarının görmesi, suçla mücadele eden birinin kızının suç ortamında olması iyi*

değil. Ben barlara gidiyorum. Barlarda suç işleniyor diye bir şeye şahit olmadım. Polis taramasına çok şahit oldum. Bence Rıza Baba suç ortamı olduğu için değil de, kızının orada olmasını tasvip etmiyor. Her bara giden suç işlemiyor ama anlayabilirsin Rıza'yı, kendi mantığına göre istemiyor. Tek nedeni de emniyet amiri olması.

Funda (39): *Barlarda hap olayları filan çoğunlukta oluyor, bir de kız muhabbetleri nedeniyle kavgalar oluyor. Ben hiç öyle bir olaya denk gelmedim, eskiden çok gidiyorduk öyle yerlere. Ama yine de olduğunu düşünüyorum. Gönül rahatlığıyla kızımı gönderemem mesela.*

Yasin (40): *Bara gitmem Allah'a şükür ama o barlarda neler var neler yok iyi bilirim, esrarından eroinine. Bak, şunu bil, nereye millet akın ediyorsa, orada her pislik vardır. Sosyete barı derler, tüm sosyete gider, ama oraya bir şey yapmazlar. Onlar yapınca aşk, biz yapınca zina, hapçılık, alkolik oluruz. Haklı buluyorum Rıza Baba'yı. O barda eroinden biri ölmüştü, arkadaşı değil mi?*

Bara giden ve gitmeyen kişilerin ortak bir kanaatte buluşması ve barların “suç ortamı” olduğunu düşünmeleri son derece anlamlıdır. Üstelik bara giden katılımcılar, suç yerine daha çok polis kontrolüyle karşılaştıkları halde, polis ve medya tarafından sürekli olarak yeniden üretilen bar imgesini, bu üretimden öğrendikleri şekilde görmektedirler.

Elbette tek başına *Arka Sokaklar* dizisi bu imgenin yaratıcısı değildir. Dizideki bar temsilleri, emniyet teşkilatının söylemine eklenmekle birlikte, yaygın bir zihinsel arka plandan kaynağını almaktadır. Emniyet teşkilatının, Osmanlı İmparatorluğu zamanında örgütlenişinden bu yana, temel hedeflerinden birisi kahvehaneler gibi insanların bir araya geldikleri yerleri denetlemek olmuştur. Kahvehanelerin, imparatorluk tarafından yasaklandığı halde alkol kullanılan ve canlı insan resmi yapılan yerler olması gerekçesiyle daha 17. yüzyılda Osmanlı imparatoru IV. Murat tarafından yasaklandığı, meyhanelerin yıkıldığı malumdur (Heise, 2001: 22). Avrupa ve İngiltere’de de kahvehaneler; edebiyatçıların, ressamların yanısıra politika yapan kitlelerin de mekânı olagelmiş, pek çok ayaklanmanın temelleri

buralarda yapılan “kahvehane politikası” neticesinde atılmış, kahvehane ve barlar kimi zaman kapatılma tehdidiyle karşı karşıya kalmış, kimi zaman da politikadan tüketimin merkezine dönüştüğü gerekçesiyle eleştirel grupların hedefi olmuştur (Heise, 2001). Bugün iktidarın mekâna yönelik politikaları kahvehaneleri kâğıt ve taş oyunlarıyla erkeklerin boş zamanlarını geçirdiği “zararsız” yerlere dönüştürürken, barlarla problem sonlanmamıştır. 19. Yüzyılda Avrupa’da barların kapatılmasını değerlendiren Sennett (2002: 279-280), kafelerin işçilerin söyleştikleri yerlere dönüştükçe toplumsal düzeni tehdit ettiğini belirtir. Buna göre çoğu kafe-barın kapatılma nedeni “içmenin çığırından çıkması” değil, “buralardaki kalabalığın ayık, öfkeli ve konuşan kişiler olmalarıydı”.

Muhafazakâr bir partinin tek başına iktidarda olduğu son on yıl içerisinde Türkiye’de, büyükşehir belediyelerinin tesislerinde ve sahil yerlerinde uyguladığı alkol yasağı, başbakanın “şarap içmeyin üzüm yeyin” gibi açıklamaları, Ankara Büyükşehir Belediyesi’nin “tecavüzlerin %50’sinin, eş dövmenin %70’inin nedeni alkoldür” gibi bilimsel zemini olmayan verilerin yer aldığı afişlerle toplu taşıma araçlarını donatması⁸², alkollü mekân bulunması konusunda Ankara Bahçelievler’de referandum yapma tartışmaları, alkol ve sigara fiyatlarında ciddi artışa neden olan vergilendirmeler, yine Ankara Keçiören’de içki satan bayii işletmecisinin dövülmesi (bu olay üzerine Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek’in alkol satış izninin denetiminin yoğunlaştırıldığını söylemesi) gibi “içki bütün kötülüklerin anasıdır” hadisini fiiliyata geçirerek alkol tüketimiyle mücadele eden bir eğilim dikkati çekmektedir. 2009 yılı Temmuz ayında Topkapı Sarayı’nda İdil Biret konseri için bir araya gelen gruba, saraydaki ‘kutsal emanetlere’ yakın mekânda şarap içildiği gerekçesiyle saldırı girişiminde bulunulmuş, konuyla ilgili olarak başbakan, olayın medyada abartıldığını söylemiştir.

⁸² Oysa bir önceki bölümden anlaşıldığı kadarıyla, kadına yönelik şiddetin en önemli nedeni kadının sadece “kadın” olarak ikincilleştirilen ve bu tali konumu verili kabul edilen bir cinsiyete sahip olması ve toplumda bu cinsiyetin yaşam alanına ciddi sınırlar çizilmesi gibi görünmektedir. Örneğin, kadına yönelik şiddet bölümünde görüşlerine yer verilen izleyicilerden hiç alkol kullanmayan, bara gitmeyen Mehmet (29), sadece dışarıda başka şeylere sinirlendiği için evde karısına şiddet uyguladığını söylemiştir. Alkol, olsa olsa kadına yönelik bu yaklaşımın pratiğe dökülmesini kolaylaştırır. Zira alkollü olduğu için birinin polise saldırdığına pek şahit olmayız.

Alkol, kamusal alanda insanların biraya gelmelerini engelleme amacının görünürdeki gerekçesi olarak öne çıkmaktadır. Dizi izleyicilerinin de barları “suç ortamı” olarak görmelerinde bu muhafazakâr eleştirinin izleri olan alkol ve karşı cinsle ilişkilerin kontrolsüzlüğünün öne çıkması oldukça anlamlıdır. Alkol alınan bir mekânda farklı cinsiyetlerin bir arada bulunmasının tehlikesine dair görüşler de alkole yönelik tepki gibi rahatlıkla kendini ifade fırsatı bulmaktadır. Buralardaki polis denetimine, sadece görünümüleri dolayısıyla (örneğin uzun saçlı, küpeli, siyah giyen erkekler) insanların gözaltına alınmasına verilen onayın gerisinde de düzenin meşruiyetini içselleştiren ve farklılıkları düşmanlaştıran bu muhafazakâr zihniyet yatmaktadır.

4.4 ETNİK FARKLILIKLARA YÖNELİK ŞİDDET

Bölüm: 48: Luke Çıktı Bir de Başımıza!

İkonografik Sembolizm



Resim 4.4.1. Siyahî gençler

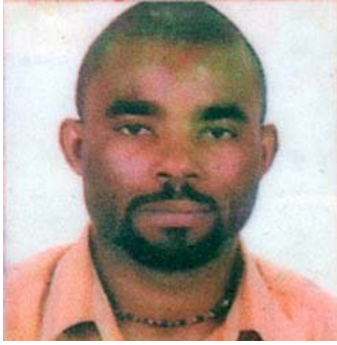


Resim 4.4.2. Polislerin masum genci götürüşü

Afrikalı iki gencin sohbet ettiği ve konuştuklarının altyazıda Türkçeye çevrildiği görülür (Resim 4.4.1). Bir müddet sonra başka bir genç (beyaz) gelerek siyahî gençlerden biriyle saklı bir değiş-tokuş gerçekleştirerek uzaklaşır. Bu arada kendilerini iki polis memuru izlemektedir ve Afrikalı bu iki genci yakalamaya çalışırlar. Yalnızca birini yakalayabilirler. Yakaladıkları genci bir köprü altına götürerek öldüresiye dövdükten sonra orada bırakırlar. Dilsel mesajın desteğiyle anlaşılabilir durum, gençlerden birinin uyuşturucu sattığı ancak diğersinin mezun olmak

üzere olan bir öğrenci olduğu ve bu işlere bulaşmak istemediğidir. Polis memurları başka bir uyuşturucu çetesine destek olmakta ve bu nedenle adının Luke olduğu öğrenilen bu uyuşturucu satıcısı siyah çocuğu ortadan kaldırmak istemektedirler. Ancak Luke kaçmayı başarınca, masum arkadaşını yakalayarak (Resim 4.4.2) komaya sokarlar.

İkonolojik Sembolizm



Dizinin bu bölümünün yayınlandığı tarihten (1 Ekim 2007) iki ay önce, futbolcu olmak için Türkiye'ye gelen Festus Okey adında Nijeryalı bir genç (Resim 4.4.3), İstanbul Beyoğlu Karakolu'nda bir polis memurunun silahından çıkan kurşunla öldürülmüştür:

Resim 4.4.3. Festus Okey

“Okey, 20 Ağustos 2007'de Beyoğlu'nda uyuşturucu kuşkusuyla gözaltına alınarak, Beyoğlu Karakolu'na götürüldü. Kendisini sorgulayan polis Cengiz Yıldız'ın silahından çıkan kurşunla öldü. Polis cinayetten sonra, kameralar bozuk olduğu için ellerinde Okey'in vurulma anına dair kaydın bulunmadığını açıkladı. Cinayetin nasıl işlediğinin en önemli kanıtı olan Okey'in kanlı gömleğinin kaybolduğu ortaya çıktı. Oysaki gömlek, hastaneye götürülürken Festus Okey'in üzerindeydi ama polise teslim edilen eşyalar arasında yoktu.”⁸³

Ticari olmasının yanı sıra, “görmenin biçimini belirlenirken gerçeğin örtbas edilmesi” anlamında ideolojikliğine de vurgu yapılan görsel üretimin, İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nün halkla ilişkiler çalışması olduğu tespiti, bu örnekle doğrulanmaktadır. Dizideki görsel tasarım, Festus Okey'i öldüren polis memurunun ifadesiyle birebir uyuşmaktadır. Yukarıda anlatılan olayı olumlamak ya da “kaza” ile gerçekleştiğine inanmak zordur. Video kaydının ve kanıtların ortadan kaldırılması, emniyet teşkilatının da bu olayda sorumlu olanların arkasında durduğunu ya da sorumluluğunu yerine getirmediğini göstermektedir. Ancak devletin kamusal alandaki yüzü olan polisler, yani “siyasal iktidarın sonsuz küçüğü”ne yönelik tepkilerin de önüne geçilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla emniyet teşkilatı tarafından sistemli olarak uygulanan şiddet, popüler bir kanal

⁸³ “Festus Okey gerçekten Festus Okey mi?”, Türk Hukuk Enstitüsü web sitesi, alındığı tarih 5/5/2010, <http://www.the.org.tr/2010/04/02/festus-okey-gerçekten-festus-okey-mi/>

aracılığıyla onaylanamıyorsa, münferit bir olaya, cezalandırılacak bir “hata”ya dönüştürülmelidir. Bu hata da yine tek başına polise ait değildir. Şiddet mağduru genç, uyuşturucu satıcılarıyla aynı ortamda bulunmaktadır. Yine de dizinin bu bölümünde, sabıkası temiz olduğu halde şiddet gören Nijeryalı genci komaya sokan polisin peşine düşmektedir Rıza Başkomiser ve ekibi.

Emniyetin senaryoya katkıda bulunmadığını vurgulayan senarist Ozan Yurdakul⁸⁴, dizide kimi zaman suçlu polisler de yer verdiklerini belirterek, Emniyet Teşkilatı’nın içerisinde zaten bunlarla mücadele edildiğini söylemektedir: “*Kötü polis gösterdiğimiz de olur bizim. Kötü polis hikâyeleri yapar işleriz. Emniyetin kendi içinde böyle bir branş var, polis suçları, diye*”. Böylelikle, “çürük yumurta” operasyonları ile her meslek grubunda olabileceği gibi polisin içerisinde de suçluların olabildiği ancak bunlarla mücadelenin yine Emniyet teşkilatı içerisinde gerçekleştirileceği görüşü izleyiciye anlatılır. Dizi oyuncularından Şevket Çoruh (Mesut), Özgür Ozan (Hüsni), Berk Oktay (Sinan)’la yapılan görüşmelerde, oyuncuların da emniyetin içinde yanlış yapabilecek ve ayıklanacak olanlar olsa da sistemli bir eğilimin olmadığını düşündükleri ve Emniyet Teşkilatı’nın halkla ilişkiler çalışmasının bir parçası olmakla ilgili bir sorgulamada bulunmadıkları görülebilir.

Ş. Çoruh: *Türkiye’de bütün polisleri aynı kefeye koyamazsınız. İyisi, kötüsü, cahili, saygılısı...*

Ö. Ozan: *Okumuşu, okumamışu...*

Ş. Çoruh: *Bir sürü farklı örnek var. Hatta suçlu polisler var. Meseleye de böyle bakıyor dizi.*

—Sistemli bir polis teşkilatı ve eğilimleri olabileceğini değil de içinde iyisi-kötüsü olan polisler olduğunu düşünüyorsunuz.

Ş. Çoruh: *Böyle düşünmek zorundayız, öyle zaten. Böyle düşünmenin dışında, bu senaryoyu kabul ederken yaratılan karakterlere bakıyorsunuz.*

⁸⁴ Emniyet Teşkilatı yerine bu olayı 3. sayfa haberlerinde görmüş olduğunu varsaysak bile, anlatımı polisin ifadesi çerçevesinde kurmayı tercih etmek de, görsel üretiminde polisi temsil ederken belli çerçevelerin dışına çıkılmadığını göstermektedir.

B. Oktay: *Günümüzdeki polislere baktığımız zaman, dediğim gibi her elma ağacının içinde birkaç çürük çıkabileceği gibi bu teşkilatın içinde de var bu çürük elmalardan. Ama biz bunları daha çok göstermemeye çalışıyoruz. Yani aslında yardımcı oluyoruz biz polislere.*

-Bir anlamda polislik yapmış mı oluyorsunuz, polisin halkla ilişkiler boyutu gibi?

B. Oktay: *Evet. Tabi tabi, doğru.*

Suçlu polislerin az da olsa gösterildiği ve bunların mutlaka cezalandırıldığı izlenimi yaratan dizinin aksine gerçekte Festus Okey'e bunu yapanlar bugün, yukarıdaki haberde belirtildiği gibi görüntü kayıtlarının olmaması, delillerin ortadan kaldırılması gibi sorunlar, uluslararası yazışmaların uzaması gibi gerekçelerle muhtemelen "zaman aşımı" ile düş(ürül)ecek bir davanın muhataplarıdır.⁸⁵

Festus Okey'in ve daha önce yer verilen başka birçok insanın karakolda, cezaevinde öldürülmesi ve katillerinin cezalandırılması sürecinin bir türlü işlememesi, Emniyet Teşkilatı'nın sistemli olarak bazı gruplara yönelik baskı ve işkencelerinin sürdüğünü göstermektedir. Ancak insanların olayları görmelerinde bu egemen çerçevenin rahatlıkla belirleyici olabilmesinin gerisindeki nedenler daha derin olarak incelenmelidir.

Frankfurt Okulu temsilcileri, *Önyargının Dinamiği* başlıklı çalışmalarında, özellikle kişinin toplumsal konumunu gerileten hızlı toplumsal değişimlerin çoğu kez önyargılı olma ile pozitif bir korelasyona sahip olduğunu, güçlü bir egonun oluşmadığı kişilerde, önyargı edinmeden toplumsal değişimin yarattığı sonuçları çözümlenmenin de zor olduğunu bulgulamışlardır (Jay, 2005: 341). O dönemde yaygın olan Yahudi karşıtlığını da Adorno (akt. Jay, 2005: 334) Yahudilerin Batı kültürünün "çalışmadan yaşayıp mutlu olmak" düşünün görünümüne yerine geçtiğini, bu düşün bir türlü gerçekleşmemesinin yarattığı umduğunu bulamama duygusunun da aynı düşü kendi aralarında gerçekleştirmiş gibi görünen Yahudilere karşı duyulan öfke ve düşmanlığa dönüştüğünü anlatarak açıklar. *Otoriteryan Kişilik* çalışmasında

⁸⁵ Olayın ardından bir buçuk sene geçtiğinde, yaşana(maya)n gelişmeler de bu sonuca işaret etmektedir. Dava süreci, Festus Okey'in kimlik tespitinin yapılma çabasından ileri gitmemektedir. <http://www.etha.com.tr/Haber/2010/06/29/guncel/fethus-okey-davasi-15-yildir-nufus-yazisi-bekliyor/>, alındığı tarih 30/06/2010.

Yahudilere, yabancılaşmış üst-ben (süper ego) özelliklerinin yansıtıldığı (ör: Yahudiler ülkeyi yönetiyor), yabancılaşmış id özelliklerinin ise “zencilere” yansıtıldığı (Zenciler pistir, cinsel alanda meşrebi geniş olur vb.) belirtilir (Jay, 2005: 341). Ülkemizde büyük şehre göç sonucu yaşanan değişimler ve gelecek kaygısı, tatmin olamamış egolarda “önyargı” ve “etnik ayrımcılığa” neden olan etmenlerdendir, göçmenlerin daha ucuza çalıştırılması gibi. Türkiye’nin Tanzanya ile vize uygulamasını karşılıklı olarak kaldırma kararının yer aldığı bir habere yapılan yorumlar,⁸⁶ göç yoluyla gelen etnik çeşitliliklere yönelik tepkinin gerisindeki ekonomik kaygıları gözler önüne sermektedir. Yapılan yorumların çoğunluğu, işsiz Afrikalıların ülkemize akın edeceği, işgücü arzını ve dolayısıyla işsizliği artıracığı kaygısını taşımaktadır.

Ülkemizdeki siyahî göçmenlere yönelik önyargıyı besleyecek kaynakları ise daha çok Batı kaynaklı görseller oluşturmaktadır. Festus Okey’in İngiliz değil de Batının ayrımcılığa uğrayan “siyah”ı olması, sahte bir bilinçle birlikte milliyetçiliği harekete geçirmektedir. Irkçılığa varan milliyetçilik, özellikle toplumsal çelişkilerin zayıf tarafını oluşturanları cezbetmek üzere egemen söylemin her fırsatta kullandığı kartlarından birini oluşturmaktadır. “Kendi benliğini çoğaltmaya dönük yaratıcı uğraşların sağlayacağı özsaygıdan yoksun bırakılan kişi, militarizm ve milliyetçilik gibi ikame metaforlarla değerlilik duygusunu yerine koymaya çalışacaktır” (Ryan, Kellner, 1997: 331).

Milliyetçiliğin göçmenlere yönelik ayrımcılığı tetikleyici etkisi ve ayrımcılığın ekonomik temellerinin yanısıra, karakolda polis tarafından işlenen bir cinayeti izleyici için “sıradanlaştırmak” amacıyla televizyonun klişelerinin kullanımından daha etkili bir yol düşünülemezdi. Festus Okey cinayeti üzerine katil polisin ifadesi doğrultusunda çekilen bir bölüm, siyahileri –dolayısıyla Festus’u- eroin satışıyla özdeşleştiren belleği güncellemek yoluyla polis şiddetini, sorgulama alanının dışına atmaktadır. Katılımcılar da, Afrikalı iki gencin fotoğrafını gördüklerinde “uyuşturucu satıcıları” olarak hatırlamakta, o bölümü hatırlamayanlar ise bu gençlerin uyuşturucuyla bağlantısı olabileceğini düşünmektedir: “*İki tane Afrikalı,*

⁸⁶ http://yorum.milliyet.com.tr/Yorumlar.aspx?SayfaNo=1&&HaberKod=S_1258254#Yorumlar, alındığı tarih 5 Temmuz 2010.

Beyoğlu'nun arka sokaklarında oturuyorlar, elinde çanta var. Uyuşturucu satıcısı, mallar üzerine konuşuyorlar gibi” (Murat, 31), “Uyuşturucu ticaretiyle ilgilenen bir ikilidir. Birisi uyuşturucu temin ediyordur, birileri okulda satıyordu. Zenciler genelde uyuşturucu işiyle çıkıyor ekrana. Organ mafyası gelmiyor insanın aklına” (Funda, 39).

Siyahîlere yönelik bu belleği güncellemenin, siyahî bir göçmenin bir polis tarafından karakolda öldürülüşünü nasıl meşru hale getirdiğine geçmeden önce meşrulaştırılan dizide masum olanın korunduğu algısı da kaybedilmemeye çalışılmaktadır. Masum bir gencin komaya sokulduğu olayın takibinin yapılacağına dair temsillere yer verilmesinin gerisinde Luke'un arkadaşının “sabıkalı” olmaması da yatmaktadır. Darp edilen ya da öldürülen kişi Luke olsaydı, tıpkı fuhuştan sabıkalı kadının cinayetinde olduğu gibi, şiddetin doğallaştırılması daha kolay olur, Rıza Başkomiser ve ekibi de muhtemelen cesedin başında “su testisi su yolunda kırılır” diyerek cinayeti doğallaştırırlardı. Mary Douglas (2005: 125), toplumsal sistemde yeri olmayan marjinallerin yalnızca ritüel değil, seküler bağlamda da içinde bulunduğu aykırı durumun yaratacağı tehlike karşısında, başkalarının önlem aldığını belirtir. Bu duruma, bir süre “içeride” kalmış kişilerin, alışılmış toplumsal sistemin daima “dışında” tutulmalarını örnek gösterir. Bu kişilerin marjinalleştirilmesi, onlara yönelik baskı ve şiddetin de doğallaştırılmasında kullanılır. Etnik/cinsel olarak farklı ya da sınıfsal olarak tehlikeli olanlara karşı şiddet “sabıkasız” a yöneldiğinde ise sınırlar, polis teşkilatı içerisinde çizilir. Sorumlu polisi yakalamak için “çürük elma” adlı operasyonlar yapılır, şiddet eylemi bireyselleştirilir, polis teşkilatının adını lekeleyecek söylemler, yasal dayanaklarla denetim altına alınır. Oysa İnsan Hakları Vakfı'nın 2005-2010 yılları arasında hakkında adli soruşturma açılan 309 polisten sadece 2'sinin, yetki sınırlarını aştıkları gerekçesiyle işleme tabi tutulan 2032 polisten 20'sinin ceza aldığına dair bir raporu bulunmaktadır.⁸⁷ Bu tablo da şiddet uygulayarak ya da başka bağlantılarla suça karışan polislerin “çürük elmalardan” fazlası olduğunu göstermektedir.

Öte yandan şiddete maruz kalan kişilerin, cinsel farklılıklara ya da kadına yönelik şiddet örneklerinde olduğu gibi ölü ya da işkence ile darp edilmiş bedenleri

⁸⁷ <http://gunluk-haberler.blogspot.com/2010/07/sayin-basbakanimiza.html>, alındığı tarih 25/07/2010.

görsellerle temsil edilirken; tıpkı bir zamanlar ahlaksızlık suçlamasıyla taşlananlar, isyan etme sonucu meydanlarda asılanlar gibi, toplumsal belleği de harekete geçirmektedirler. Foucault'nun da belirttiği gibi işkencenin gizli alanlara çekilmesi, onun sindirici gücünü yerinde tutmaktadır. Görünür hale gelmesi de, izleyenin doğrudan müdahale edemeyeceği medya aracılığıyla gerçekleştiğinden, varlığı bilinen ve durdurulması yönünde bir şey yapılamayacak bir güç olarak iktidarın şiddetini yeniden üretir. Kültürel ve ideolojik süreçlerin parçaları olarak antropolojinin ilgi alanına giren bu görseller, daha önce halka açık yerlerde gerçekleştirilirken, zamanla gizli alanlara çekilen ve medya dolayısıyla açığa çıkan işkencenin “hatırla(t)ma figürlerini” oluşturarak her türlü farklılığa “ayağına denk alması” gerektiğini salık veren sembollere dönüşmektedir. Bu noktada “izleme” edimi önem kazanmaktadır. İnsanlar bu şiddet görüntülerini izlerken sadece haz mı almaktadır, haberlerde de benzerlerine şahit olduğunu unutup dizinin kurmaca boyutunu öne çıkararak görmezden mi gelmektedir, ilk fırsatta dile getirmek üzere tepkili bir şekilde mi izlemektedir, şiddeti olumlamakta mıdır, tepkili olduğu halde içinden çıkamayacağı bir gözetlemenin içinde olduğunu hissedip korkmakta mıdır ya da bu seçeneklerin hepsi insanları sessiz bir suç ortaklığına doğru mu çekmektedir? Bu konuda dahi katılımcıların özdeşliği polisle kurarak polisleri anlamaya yönelik çaba göstermesi, dizinin, egemen olanın düşmanlaştırdıklarına karşı şiddetinden duyulan korkuyu tam bir uyuma çevirmedeki rolünü anlamak için önemlidir.



Resim 4.4.4. Sorgu odası



Resim 4.4.5. Sorgu odası kaydının durdurulması

Dizinin 48. bölümüne ait olan ve başka bölümlerde de benzerinin görüldüğü (Resim 4.4.4, Resim 4.4.5), sorgu sırasında dayak atılan bölümlerde kaydın durdurulma görüntüsünün (ya da Festus Okey'in sorgusunda olduğu gibi ‘bozulmasının’), “gözaltında kaybetmek”le özdeşleşen sistemli bir yapının varlığını kabul etmekle

birlikte, dizide sıklıkla uygulanmasının bunu doğallaştırdığı, izleyicide kayıtsızlık yarattığı ya da onay mekanizmasını harekete geçirdiği düşünülebilir. Televizyon aracının içinde görünen televizyonun bir “metaresim” olarak, görselin kanıt özelliğine, gerçekliğine yönelik sorgulamaları harekete geçirmesi gereken bir metafor olma işlevi söz konusudur. Bu bölümle ilgili izleyiciye sorulacak soruları belirlerken bu durum göz önünde bulundurulmuştur. Çok çağrışımlı bir süreç olarak izlemenin pasifize edilmeye ve yönlendirilmeye açıklık ile direnç gösterme mücadelesindeki yeri, bu noktalarda açığa çıkmaktadır. İnsanların “*kayıt kapatılıyorsa sıkıştırılmaları gerekiyor, adamın konuşması gerekiyordu, büyük bir suç vardır, konuşmuyordur, mecburen kapatıyorlardır*” (Fatih, 28) yorumuyla anlamı sonlandırabilmeleri, görsel üretimin devlet şiddetine onay vermedeki rolünü gözler önüne sermektedir.

Festus Okey’in fotoğrafını gören izleyiciler, Festus Okey’i hatırlamasalar ya da siyahî biriyle hiç tanışmamış olsalar da görsel kültürümüzün sınırları içinde onun “uyuşturucu, eroin, kokain” işinin içinde olduğunu düşünmektedirler. Festus Okey’in karakolda polis kurşunuyla öldürüldüğünü söylediğimdeki görüşleri ise polis şiddetinin bu kadar eşitsiz koşullarda uygulanışını sorgulamaktan uzaktır.

Naim (20): *(Festus Okey) Polise saldırmıştır, polis de ateş etmiştir.*

Murat (31): *Bir arbede yaşanmış olabilir, karambol olmuş olabilir. Dil bilmemenin getirdiği bir sorun çıkmış olabilir, bir şeylere itiraz etmiş olabilir.*

- Karakolda ensesinden vurulmasını gerektirecek nasıl bir sorun olmuş olabilir?

Murat: *Bir yanlışlık, bir arbede olmuştur fiziki olarak. Çıkmak istemiş olabilir, gitmek istemiş olabilir.*

Bu noktada, sorgudaki bir tutuklunun gücünün donanımlı polisler karşısında öldürülmesini gerektirecek kadar fazla olup olamayacağını düşünmeleri üzere ikinci bir soru sorduğum katılımcılardan biri, bu konuyu tartışmaya açmama sinirlenmiştir. “*Polis kolay kolay insan vurmaz, demek ki çok büyük bir suça karışmıştır diyorum ben size*” (Fatih, 28).

Festus Okey'in gazeteden alınmış olan fotoğrafına bakan izleyiciler bir suçlu profili gördüklerini belirtirken, "genel olarak siyahîlerin Türkiye'de tehlikeli bir azınlık olup olmadığı" sorusu kendilerine yöneltildiğinde, Hacı Bayram Cami'nde gördükleri, yurttan tanıdıkları veya yan apartmanlarında oturan Suudi Arabistanlı, Mısırlı Müslümanları örnek göstererek, suçlu bir Arap tanımadıklarını söylemişlerdir. Siyahî suçlu temsilinin izleyicilerin gündelik hayatlarında bir karşılığı bulunmamakla birlikte, televizyonda gördükleri siyahîler, yine görsel üretiminin öğrettiği biçimde izleyicilerde "suçlu" çağrışımı yapmaktadır.

Handan (18): (Festus Okey'in fotoğrafına bakıyor) *Tipinden anlaşılıyor. Adam ben kötüyüm, diyor. Kadın pazarlamadan ya da uyuşturucudan olabilir, bilmiyorum. Zenci ya, uyuşturucuyla ilgisi vardır.*

Murat (31): *Bu insanların kendileri için yarattıkları imaj uyuşturucu satıcılığı.*

Nermin (50): *Amerika'da bir yeri basmıştı bu adam.*

Mehmet (29): *Ben bu adamı (Festus Okey) göreyim, direkt eroin kaçakçısı derim. Dizide de eroin satıyorlardı, iki üç tane zenci vardı.*

-Türkiye'de siyahîlerin suçla ilişkili bir grup olduklarını mı düşünüyorsunuz?

Mehmet (29): *Yok. Hacı Bayram'da o kadar Arap var, zenci var, çok sakinler. Ben sanmıyorum suç işlediklerini.*

Adem (29): *Hiçbir Arap veya zencilerden suçlu görmedim. Çankaya'da çalışırken lokantanın hemen yanında üç dört dairede kalan Arap vardı.*

Bu durum, daha çok Hollywood kaynaklı bu "sahte bilinç" yaratma sürecini ve görsel üretimin bu süreçteki rolünü açığa çıkarmaktadır. Amerikan televizyon ve sinemasının ötekisi olan "siyah", ülkemizdeki izleyiciler tarafından da bu çerçevede anlamlandırılmaktadır.

Öte yandan Arap dindaşlarını adli suçlarla özdeşleştirmeyen görüşmecilerin tepkileri, Orta Doğu ve Afrika ülkeleriyle vize işlemlerinin kaldırılması yönündeki

gelişmelere sıra geldiğinde değişmekte, milliyetçiliğin dozu artmakta, hatta ırkçılık dahi normalize edilmektedir.

Adem (29): *Ufak ülkelerde, geri kaldığı için yaşam şeyi yok, Türkiye'ye gelip yerleşecekler. Olmasa daha iyi. Bulgaristan'dan çok gelip yerleşen, bedava ev alan oldu. Niye Türkiye kendi vatandaşına sahip çıkmıyor da dışarıdan gelene ev gösteriyor, yer gösteriyor?*

Handan (18): *Tanzanya örneğin, zaten gelişmemiş bir ülke, bana ne faydası olacak? İngiltere ile Amerika ile Fransa ile kalksa vizeler, hem alışveriş gelişir ticaret, hem de bizim kültürümüzü daha ileri taşımak için olabilir ama oralarla olmasın, zaten burada iş ortamı yok.*

Yasin (40): *Türkiye'nin bir beklentisi vardır kesin. Sanki sadece Filistin değil de oralara da yardım götürüyoruz der gibi güya. Ama bütün pislikler oradan gelecek. -Ne gibi pislikler?*

Hastalık, uyuşturucu, ucuz işçi. Bu işsizlikte bir de onlar gelirse tam patlayacak işsizlik. Zenginleri parça parça satın alıyorlar ülkeyi; eroincisi, pisliği bize kaldı.

Mehmet (29): *Oralarla vize kalksa bolluk azalır burada, iyi olmaz.*

Fatma (28): *Buradan gidecek çok az insan olur, merak ettikleri için gezmeye. Oradan Türkiye'ye gelen, hayat koşullarının daha iyi olduğunu düşünüp yerleşebilir. Bence geçim sıkıntısını artırması bir yandan, ırkçılığı da tetikler. Her şeyden faydalanacaklar, artı suça karıştıklarında, kapkaç yaptıklarında turistlermiş gibi dokunulmaz olacaklar. Bir şey yapılmayınca insanlarda tepki oluşacak. Amerika'daki gibi siyah-beyaz ayrımcılığı olacak.*

Ekonomik kaygılarla birlikte önyargının nasıl şekillendiği/şekil değiştirdiği görülmektedir. Göçmenlik meselesinin yanı sıra izleyicilerde Türkiye'de polis şiddetinin “doğal” muhatapları olarak görülen etnikler de bulunmaktadır. “Türkiye'de tehlikeli bir etnik grup var mı” sorusuyla karşılaşan izleyicilerden bazıları temkinli davranarak doğrudan suçlama yoluna gitmezken ve “teröre

yardımcı olanlar” gibi kısa cevaplar verirken, bazıları Kürt halkının Türkiye için tehlikeli olduğuna dair görüşlerini açıkça dile getirmiştir. Bazı izleyiciler ise görüşme içerisinde verdikleri örneklerden anlaşıldığı kadarıyla polis şiddetinin sıklıkla mağduru olan Kürt halkının sorunlarını sadece yok saymakla kalmamakta, varlıkları konusunda da saldırgan bir tedirginlik beslemektedirler. Herhangi bir suç işlemeseler de Kürtler, “potansiyel suçlular”, “olası teröristler”, “dış mihrakların maşası” olarak “düşman”laştırılmaktadır. “Suç” algısının şekillenmesinde yine görsel kültürün önemli belirleyenlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Bölge halkının demokratik yollarla seçtiği temsilcilerine dahi polisin yaptığı muamele, görsel kültür tarafından doğallaştırılmaktadır (belediye başkanlarının kelepçelenmiş halde sıraya sokulduğu fotoğraflarının medyaya servis edilmesi, insanlara ve kendilerine biber gazı sıkan polisle tartışan kadın bir milletvekiline karşı iktidar ve medya tarafından polis memurunun savunulması, gibi). Polisin Doğu illerinde uyguladığı şiddeti yetersiz bunların yanısıra Kürt halkının kimlik, temsil ve dil konusundaki talepleri, onlara ayrıcalık yaratacak bir statü değişimi gibi algılanmakta, Türkiye’de ayrıcalıklı statünün Türklere ait olması gerektiğini ima eden ırkçı tutum dikkati çekmektedir.

Fatma (28): *Irk ayrımı gibi olacak ama Kürt de Türk. PKK Kürtlerin bulunduğu kesim olduğu için terör açısından Kürtleri tehlikeli buluyorum.*

-Talepleri gereksiz mi sizce?

Fatma: *Hem Türk olalım, hem de farklı haklarımız olsun istiyorlar. Hiçbir yerde bunlara sen Kürtsün denilmiyor. Adliyeye gittiklerinde bizle aynı haklardan faydalanıyorlar. Ama onlar daha fazlasını istiyor.*

-Ana dilleriyle ilgili talepleri mi mesela?

Fatma: *Kürt Dili ve Edebiyatı kuruluyor üniversitelerde. Ben buna çok karşıyım.*

-Amerikan Kültür ve Edebiyatı da var?

Fatma: *İngiliz Dili, Fransız Dili de var ama beyin olarak açık olanlar için bunlar bulunmaz nimet. Ama Kürtçe okutulmamalı, zaten bir şey katmaz. Adam Türkçe’yi doğru düzgün kullanamıyor ki. O zaman Lazca da açılsın.*

-Açılsın diyelim, ne olur ki?

Fatma: *Anadilimiz Türkçe, bölmeleri çok yanlış. Aslında hepsi Türkçe. O zaman toprak alsınlar gitsinler bir yerden, yasa çıkarsınlar, Kürtçe kullansınlar. Çok sinirlendim şimdi, bu konuda konuşurken çok sinirleniyorum.*

Nihat (58): *Ya ben bütün insanları severim ama kıroların %95'ini sevmem.*

-Kıro derken, eğitimsiz insanları mı kastediyorsunuz?

Nihat: *Yok yok, Kürtlerden bahsediyorum. Zaten halk dilinde onlardan öyle bahsederler, bir onları sevmem. Ama onların haricinde tüm dünyadaki insanları severim. Şu kapıdan giren insan isterse sokakta çalışan bayan olsun, sana nasıl davranıyorsam ona da öyle davranırım. Ama onlardan biri geldi mi dayanamıyorum. Onların istedikleri bir şey yok, istihbaratın kurduğu bir örgüt, çığrından çıktı zamanla. Ordaki halkın haklarını savundukları yok. Dünyanın uyuşturucu trafiği onların elinde, onun haricinde kimse için bir şey yapmıyorlar. Ben mecbur değilim onların dilini öğrenmeye. Alman vatandaşı Türkçe öğrenmek zorunda mı?*

-Öğrenin mi diyorlar?

Nihat: *Adam diyor mecliste, ben Türkçe biliyorum siz de Kürtçe öğrenin, diyor. Mesela bizim burayı yapan işçileri arabayla götürdüm birkaç kere. En sinir olduğum şey. Arabamda on kişi Kürtçe konuşuyor, bir kişi aval aval bakıyor. Nerden bileyim kardeşim ne konuşuyorsunuz, ben sizi zaten sevmiyorum. Benim hakkımda konuşmadığınızı nerden bileyim, belki bana küfrediyorsun.*

-Zaten ben sizi sevmiyorum derken, Kürt olmalarından ötürü mü?

Aynen öyle. *Ben Antep'teki, Urfa'daki Kürt'e kötü bakmıyorum. Benim kötü baktığım buralardakiler. Zaten büyük şehirlere gelenlerin, göçmen türlerin çoğu PKK'ya yakın görüşlüler. Bazen yasak koyuyorlar bazı yerlere gitmelerine, insanların psikolojilerine göre haklı olarak, hassaslaşıyorsun sonuçta.*

Yasin (40): *Ankara'da (polis) lanlı lunlu konuşur, 'evraklarını versene lan', der. Doğuda taş atıyorlar, adam yine bir şey demiyor, tırsıyorlar, git orada yapsana. Teröriste de bir şey olmuyor, ben askerdeyken kırmızı dosyalı biri vardı, hapiste hiç sorun yaşamamış mesela.*

Funda (39): *Tehlikeli olarak Kürtlerden söz edebilirim. Kadın hakları savunulacak mesela, gösteri yapıyorlar. Hemen o gösteriyi kendi lehlerine çeviriyorlar. Solu da kendilerine yakınmış gibi gösteriyor PKK. Ama ben öyle olduklarını düşünmüyorum. Terörist teröristtir. Terörist yanlısı olanlar tehlikeli çünkü artık İstanbul'da her sokakta bir tane hücre evi var, canlı bomba hazırlayan insanlar var. Onların destek aldıkları yerler farklı, yurtdışı. Her şeylerini oradan temin ediyorlar, ayakkabılarına varana kadar. Tehdit içeriden değil ama çok çabuk etkilenen insanlar o yöne çekildiği için tehdit oluşturduklarını düşünüyorum. Çalışmak için Doğu'dan işsiz güçsüz insanlar geliyor mesela, ondan sonra potansiyel suçlu oluyorlar büyük şehirlerde. Çünkü çalışacak işleri yok, bir şekilde suç işleyerek yaşıyorlar. Yazlık merkezlerde filan inşaat işçileri komple suçlu diye düşünüyorum ben, ayırt bile etmiyorum, hepsi. Tecavüzcü de onlardan çıkıyor, yazın orada çalışıp kışın hırsızlık yapanlar da onlardan çıkıyor, insanlar evini kilitleyip gidiyor, orada kalan inşaat işçileri komple hırsızlık yapıyorlar. Küçük çocuklara zarar veriyorlar.*

Murat (31): *80 yıldır çözülememiş bir terör sorunu var mesela. Masanın üzerinde ne var belli değil, kim ne istiyor kim ne veriyor. Objektif bakmaya çalıştığım zaman sanki dış güçlerin, küresel odakların parmakları varmış gibi geliyor. Bu sorun bittiği zaman arkasından başka bir sorunun ateşleneceğini söyleyebilirim. Dış mihraklar diyorum. Ben Kürt değilim, askerliğimi Güneydoğu'da yaptım. Bitlis Tatvan'da. On yıl bitti, hâlâ görüştüğüm Kürt asker arkadaşlarım var, Kürtçe öğrendim orada. Ne kimse bana niye Kürtçe öğreniyorsun demedi, ne Kürtçe öğrenmemi istemeyen oldu. Okuldan da var arkadaşım Kürt. İçeride bir sorun yok, birileri çok fazla büyütüyor, dilimiz engelleniyor filan diye. Bir dil engelleme durumu olsaydı Orta Asya'daki Türklerde bunu çok net gördük. Dil nasıl engellenir, kültür nasıl yok edilir, asimilasyon nasıl yapılır, alfabe nasıl değiştirilir, bunları çok açık görülürdü. Suriye'de Kürtlere ve Türkmenlere kimlik verilmiyor, ama bizim ülkemizde cumhurbaşkanı olabiliyor, devletin kademelerinde yer alabiliyor. Bizim sorunumuz bir imparatorluğun devamı olması, 42 etnik grup varmış, araştırsak biz de Türk'ten başka bir şey çıkabiliriz. Ama Atatürk milliyetçiliği var ya, Amerika güzel başarıyor bunu, Avrupa'dan gidenler önce Amerikalıym sonra İngiliz'im diyor. Amerikalılık kavramı oluşmuş, bizde oluşamayan. Bunda da yine dış güçlerin etkisi var. Bizim ülkemiz çok önemli bir konumda. Dünya haritasına bakınca tam*

ortasında, İstanbul gibi iki kıtayı birbirine bağlayan bir il yok. Bizden ellerini çektiği zaman dış güçler, sorun kalmayacak.

Gülizar (44): *Haberlere bakıyorum, adam BDP’li, meclise çıkmış konuşuyor. Nereden alıyorsun bu cesareti, onların kökeninde de başka şeyler yer alıyor. Ben İsrail diye düşünüyorum.*

Nermin (50): *Kürtlerden de korkmayız da, arkadan vuruyorlar. Meclistekiler de Kürtleri temsil etmiyor, onların amacı burayı karıştırmak. Amerika’nın İsrail’in işine geliyor. Bizi cephede yıkamadılar, içten içe yıkıyorlar.*

Adem (29): *Bizim burada Kürtler var mesela, onlarda biraz Allah korkusu, biraz polis korkusu olmasa her pisliği yaparlar.*

Nejat (35): *Birçok şeyi ben Kürtlerden yaşıyorum baktığımda. Onların bence suç oranları daha fazla, cahil, okumamış, görmemiş insanlar. Toplumda nasıl yaşanacağını bilmiyorlar. Ben de Zazayım, genelleme yapmayım ama tehlikeliler, gözü kara cahil insanlar ve her türlü şeyi yapabilirler.*

Katılımcıların görüşleri, Kürtlüğün bir “iç düşman” olarak kategorize edilmesinin yerleşik hale geldiğini göstermektedir. Ülkemizin polis şiddetiyle belki en fazla karşı karşıya kalan etnik grubu olan Kürt halkının, dizide de Mesut Komiser’in oğlunu canlı bomba haline getiren Mirza gibi karakterlerle temsil edildiğini görürüz. Bu tarz temsiller her seferinde, dizi izleyicilerinin en sevdiği karakter olan Mesut ile zıtlık içerisinde kurulmaktadır. Örneğin Mirza ve Mesut Kürtçe konuşurlar, ancak biri “devletin polisi” diğeri ise “terörist” olarak dağda bulunmaktadır. Biri üniformasıyla düzeni, diğeri poşusuyla düzen bozuculuğu temsil ederek zıt kutuplara yerleştirilmektedir. Karşılaştırma yapacak bilgiden dahi yoksun bırakılan izleyicinin tarafını ve Mirza’nın ölümüyle yaşadığı rahatlamayı kestirmek ve bu temsillerle etnik sınırların nasıl kalınlaştırıldığını, düşmanlığın nasıl beslendiğini, polis şiddetinin de bu bağlamda meşrulaştırılışını anlamak zor değildir.

Mesut Komiser'i canlandıran oyuncu Şevket Çoruh ise, şiddetin her zaman çözüm üretmediğini söylerken Türkiye'nin Doğu'daki politikalarını örnek verdiği halde, yine aynı konuda şiddete başvuran bir karakteri canlandırmaktadır. Bu durumu açıklarken polisliğin özdeşleştirildiği “adalet” kavramının şiddet olmadan olmayacağını belirterek, polis-şiddet özdeşliğini normalize etmektedir.

Ş. Çoruh: *Her problemin sopayla, silahla, copla çözümediğini, hayatın başka gerçekliği olduğunu da gösteriyorsun dizinin içinde (maddi sıkıntıları kastediyor). Yoksa bunlar Süpermen'dir filan değil, aynı Türkiye'de olduğu gibi. Yani düşünsenize, 20, belki 30 yıldır süren bir yaramız var bizim ve hep şiddetle çözmeye çalıştık, ama hiçbir şey olmuyor.*

-Ama Mesut da şiddetle çözüyor.

Ş. Çoruh: *Ama şey mümkün değil zaten. Melih Cevdet Anday'ın “içeridekiler” diye bir oyunu vardır. Orada bir tutukluyla bir komiserin arasında geçen bir ilişki vardır. O meselede de komiser der ki, bak der, şu koltukta sen olmasaydın başkası olacaktı. Bu koltukta da ben olmasaydım bir başkası olacaktı. Bu bizim tercihimiz değil, der. Bu böyle. Adalet varsa, dünyanın her yerinde, polis olmak zorunda. Suç, mutlaka var zaten. O yüzden polislik de birebir mutlaka adalet dışında şiddeti temsil eder hale geliyor. Adaletin koruması, güvencesi ya o.⁸⁸*

İzleyicilerle yapılan görüşmelerde, Kürt halkına yönelik tepkinin gerisinde “terör”le birlikte egemen söylem tarafından alevlendirilen milliyetçilik duygularının yanı sıra⁸⁹, “ucuz işçilik”, “doğuya yapılan devlet yardımları” gibi maddi anlamda bir

⁸⁸ Şevket Çoruh'un canlandırdığı rolün şiddet eğilimine yönelik mantıklı savunmasının, elbette gerçek düşüncesini yansıttığını kabul etmek durumundayım. Ancak genel olarak oyuncuların “çok da saygı duymadan” yaptıkları işe yönelik bu savunmacı tutumları da dikkat çekicidir. Bu bağlamda heyecanım ve konumumdan ötürü “savunmacı etnograf” olarak gördüğüm pozisyonum, sorularım nedeniyle onlar tarafından “saldırgan”a yakın bir yerde kurulmuş ve bu durum zaman zaman onların bu ‘savunmacı’ tavırlarını teşvik etmiş olabilir.

⁸⁹ Türkiye'nin uluslaşma sürecinden bugüne, özellikle zorunlu eğitim kurumları için hazırlanan müfredata bakmak, milliyetçi-militarist duyguların nasıl kolaylıkla harekete geçirilebildiği daha anlaşılır kılabilir. İlkokulda yapılan resmi törenlerin birinde bayrağımız için coşkuyla ezberleyip okuduğum şu dizeler hâlâ aklımdadır: “Sana benim gözümle bakmayanın/Mezarını kazacağım/Seni selamlamadan uçan kuşun/Yuvasını bozacağım”. İntikam söyleminin popülerleştirilmesini çalışan G. Gürkan Öztan (2008), Osmanlı'nın son dönemlerinden bugüne, milli mevcudiyete düşman olana her türlü şiddeti uygulamanın meşru olduğunu salık veren popüler milliyetçi yazının öç duygusunu kolektif hafızaya naksettiğini belirtir. Katılımcıların da siyasi görüşlerini anlatırken yaptığı “vatanseverlik” vurgusu, ülkelerini insanüstü bir kutsal olarak görme noktasına varabilmektedir. “Siyasetle ilgilenmem, vatansever milliyetçi bir müslümanım ama ülkücüler gibi de değilim. 2001

bölüşüm probleminin yattığı görülmektedir. Tıpkı Ortadoğulu ve Afrikalı dindaşların Türkiye’de çalışma fikrine sıcak bakılmaması gibi, Kürtlerin de ekonomik alandaki girişimlerinden endişe edilmektedir. İzleyicilerin bu tutumu, polis ve şehirlerde emniyet teşkilatının bağlı olduğu valiliklerin ayrımcı tutumlarıyla örtüşmekte,⁹⁰ “iç düşman” olarak kodlanan kimlikler, izleyiciler tarafından da bu şekilde okunmaktadır. “*Devlet orada boş oturan adama para veriyor çocuklarını okutsun diye, adam cebine indiriyor, duyuyoruz. Biz çalışıyoruz burada kıt kanaat, o kahvede oturuyormuş*” (Yasin, 40) diyen izleyici, çalıştığı halde çocuğunu okutmakta zorlanmasının gerekçesini, hâlihazırda yaratılmış “düşman” kategorileriyle açıklamakta, özellikle kız çocuklarının okuma oranının düşük olduğu bölgelere yapılan yardımları bölüşüm probleminin nedeni olarak görmektedir. Yine katılımcılardan Nihat’ın (58), güneydoğuda yaşayan Kürtlerle probleminin olmadığını, asıl probleminin büyük şehirlerdeki Kürtler olduğunu söylemesinin gerisinde de bu bölüşüm probleminin ırksal olarak üstün gördüğü kendi lehinde çözümlenmesine yönelik isteği yatmaktadır. Geçim sıkıntısının daha yoğun olarak hissedildiği dönemlerde, sorunun gerçek kaynaklarına inmek ve çözüm üretmesi gereken mekanizmalara baskı yapmak (muhalif olmak) yerine, sorgulama ve suçlamaların ancak eşitlere ya da daha alt sınıfta yer alanlara yönelmesi; ezilenlerin verili konumlarını kabul ettiklerini göstermekte; bu durum, ötekileştirilen etnisitelere yönelik şiddeti de hazza çevirebilmektedir.

krizinde bana deselerdi ki ver dükkanını işe yarayacak vatan için, hiç tereddüt etmem anahtarını verirdim, neyim varsa verirdim, devlet için vatan için. Öyle anlatayım ben kendimi. ‘Konu vatansa gerisi teferruattır’ diye bir söz vardır ya, onu savunanlardan biriyim” (Nihat, 58).

⁹⁰ Doğu ve Güneydoğu’da giden mevsimlik işçilere yönelik yasaklar ve gidebilenlerin yaşadığı sorunlarla ilgili olarak İnsan Hakları Derneği’nin hazırladığı raporu görmek için linke bakılabilir: <http://bianet.org/bianet/bianet/109106-mevsimlik-isci-yoksullugun-yaninda-ayrimcilikle-ugrasiyor>, 19/08/2008.

4.5. MESUT KOMİSER'İN “ŞİDDET”İ: “Hak eden” vekilin oğlu olsa döver!

Bölüm: 37, 49-50. dakikalar

İkonografik Sembolizm ve Dilsel Metin



Nezaretten geçen Mesut Komiser, aralarında seslerini yükselterek tartışan tutuklularla ilgilenir. Sonrasında tutuklulardan biri ile aralarında başlayan diyalog, Mesut'un tutukluyu dövmesiyle devam eder.

Resim 4.5.1. Mesut'un tutukluyu dövmesi

Tutuklu: Komiserim, keyifler kıyak di mi?

Mesut: Sanane lan!

Tutuklu: Adam gibi konuş benle.

Mesut: Konuşmazsam n' olur?

Tutuklu: Ya bırak artistlik yapma. Ciğerinizi bilirim ben sizin, borunuz garibana ötüyor, ağalara beylere buyur geç.

Mesut Komiser: Açsana lan kapıyı! Aç! Tut şunu (silahını nezarette görevli memura verir). Neydi bunun suçu?

Memur: Kapkaç, darp komiserim.

Tutuklu: Hâkim misin ne soruyorsun?

Mesut: Akıllı ol fena yapacağım.

Tutuklu: Ne yapacaksın, dövecek misin?

Mesut: (döver) Nerden bildin lan, nerden bildin? Sen nerenin manyağsın lan?

İkonolojik Sembolizm ve Dilsel Mesajın Analizi



Resim 4.5.2. Mesut'un polis kimliği



Resim 4.5.3. Mesut milletvekilinin oğlunu döverken

Mesut komiserin bir dakika boyunca, sadece laf atan ve fiziksel olarak kendisine karşılık veremeyen bir tutukluyu dövmesi, görselle iletişime geçen bazı izleyicileri çok rahatsız edebilir. Ancak bu sekansta anlam, bölümde geçen diğer olaylar ve dizinin daha önceki bölümleriyle ilişki içerisinde kurulmaktadır. Öncelikle Mesut komiserle konuşmaya “keyifler kıyak değil mi” gibi izleyenin “laubali” bulduğu bir girişle başlaması, tutukluyu iticileştirmek ve yediği dayağı hak ettiğini düşündürecek şekilde kurulması gereken anlamın yönlendirilmesine katkıda bulunmak için seçilmiştir. Hemen sonrasında Mesut Komiser’e “borunuz garibana öter” diyerek ikinci hatasını da yapar. Dizinin izleyicileri, önceki bölümlerde Mesut’un alkollü halde polislere “haritada yer beğenin” diyen milletvekili oğlunun ağzına harita soktuğunu ve sürülmekten son anda kurtulduğunu bilmektedirler (Resim 4.5.2, 4.5.3).



Resim 4.5.4. Rıza Başkomiser

Her zaman doğru kararlar alan ve ekibine sahip çıkan ideal bir amir olarak resmedilen “Rıza Baba”, Mesut’un milletvekilinin oğluna yönelik hareketinden sonra soruşturma için gelen müfettişin Mesut’u sıkıştırmasına izin vermemiş, tayin kararına da kendi istifasını öne sürerek direnmiştir (Resim 4.5.4).

Milletvekili oğlunun tavırlarına Mesut'un gösterdiği şiddet tepkisi, özellikle ekonomik kaynaklara erişimde sıkıntı yaşayan dar gelirli grubun beğenisine hitap etmesi üzere tasarlanmış, Rıza Başkomiser'in de desteğiyle cezalandırılmamıştır. Başarılı bir polis memurunun kariyeri, bir insanın gördüğü şiddetten daha önemlidir ve böyle bir olay için sonlanmamalıdır. Bu kurgu, alt sınıflarda şekillenen (ya da şekillenmesi muhtemel) ve polise karşı tepki yaratabilecek bir algıyla mücadele eden bir halkla ilişkiler stratejisinin parçasıdır. Polislerin, dolayısıyla devletin, yalnızca alt sınıflarla, garibanlarla şiddet ilişkisine girdiğine yönelik bu kanaat dizide de (bir hırsızlık şüphelisi tarafından da olsa) dillendirilmektedir.

Şiddetle ilişki biçimleri içinde şekillendirilen karakterler, şiddetin meşruiyetinde önemli rol oynamaktadır. Milletvekilinin oğluna bile gerektiğinde çıkışan, şiddet uygulamaktan çekinmeyen Mesut, kapkaç ve darptan içeri girmiş bir “serseri”, mesleğini lekeleyecek bir konuşma yaptığında “elbette” şiddete başvuracaktır. Hatta dizide kimliklerini göstermeyen, kendilerine kimlik soran insanlarla da pek karşılaşmayan polislerden Mesut, en gerçek dışı şiddet vakası olan milletvekilinin oğlunu dövmesinden önce polis kimliğini gösterir. Bu anlamda televizyon görsellerini, sadece zihinsel arka planı açığa vuran semboller değil, son derece ideolojik olarak yönlendir(il)en araçlar şeklinde açıkça görmek mümkündür. İzleyiciye haz veren (vekilin oğluna uygulanan) “haklı” bir şiddetin sonunda Mesut'un başına gelenler, daha çok alt sınıfla girdiği şiddet ilişkisi algısını da yumuşatmaktadır.

Mesut karakteri oluşturulurken, onun özel tim içinde Doğu'da görev yapmış bir vatansever, çatışmalarda arkadaşlarını kaybetmiş, alkolik olduktan sonra tedavi görerek hayata tutunmaya devam etmiş bir insan, zengin bir ailesi olduğu halde maddi getirisi görece az olan polisliği tercih etmiş bir idealist, oğluna düşkün bir baba olarak resmedilmesi, farklı bölümlerde Mesut'un geçmişine dair görsellere yer verilmesi, onun “odunu vermek” fiiliyle özdeşleştirilmesini sağlayan “deli-kanlı” karakterini ve şiddetini de meşrulaştırmaktadır. Bu meşruiyet, “ideal” polis amiri olan Rıza Başkomiser'in ona verdiği destekle de pekiştirilmektedir. Öte yandan eski özel timci olarak Mesut komiseri karakterize eden medya dolayımının gerisinde, Kürtçe şarkı söylediği için Emrah Gezer'i vuran eski özel harekâtçı bir polis

memuru gibi örnekler⁹¹ barındıran çatışmalı bir alan yer almaktadır. Mesut, dağda çarpışacak bir şiddet makinesi olarak yetiştirildikten ve çatışmalarda neredeyse bütün arkadaşlarını kaybettikten sonra kentte polislik yapmak üzere görevlendirilmiştir. Ancak dizi içerisinde bu durum, Mesut Komiser'in müdahalelerini sorunlu hale getirmemekte, aksine karakterin vatanseverliği ve suçlulara karşı gözünü kırpmadan mücadele etme gücü ön plana çıkarılmaktadır.

Bu arka plan göz önünde bulundurulduğunda ise kültür endüstrisinin incelemesinin yanında, bu ürünlerin alımlaması da yine önem kazanmaktadır. Marcuse'un (1989: 235-36) toplumsal yapıda bireysel olanın, "yönetimin bilinçli ya da bilinçsiz nesnesine dönüştüğünü, rolü içindeki bir nesne gibi özgürlük ve tatmin elde ettiğini" söylerken izleyicilere haksızlık edip etmediği, "izleme" ile birlikte anlaşılır olabilir. İkonolojik analizin ardından hazırlanan sorulara izleyicilerin verdiği yanıtlar ilgi çekicidir. Öncelikle izleyiciler (ikisi hariç) "en çok hangi karakteri beğeniyorsunuz" sorusuna Mesut diyerek cevap vermişlerdir. En yoğun şiddet uygulayan karakter olan Mesut'a yönelik bu beğeni, bu başlığın temel problemini oluşturmaktadır. İzleyiciler "neden Mesut'u beğeniyorsunuz" sorusuna; "*daha doğal geliyor davranışları, bir şeyleri görev olduğu için değil de içinden gelerek yapıyor*" (Hakan, 30), "*asi, sinirli, her şeye kızan, hem duygusal hem asi*" (Özkan, 28), "*o da biraz sinirli ben de sinirliyim, sonuçta o yine biraz kendini frenleyebiliyor, şahsen ben polis olsam frenleyemem, bazen daha çok şiddet uygulayım*" (Ufuk, 23), "*Daha gerçekçi geliyor, yaşantımızdaki polislere benziyor*" (Nejat, 35), "*kıvraklık yok, davranması gerektiği gibi davranıyor, pay biçersen de günümüzün polislerinin öyle olmasını isterim, öyle olmasa başa çıkılmaz*" (Fatih, 28), "*kesinlikle gerçekçi bir polis, rolünün hakkını veriyor, her bulduğu suçluya kendi imanlarıyla, odunlarıyla yapıyor ama suçsuzla kesinlikle bir şey yapmıyor, olsa bile özür diliyor, dövmesini de biliyor, gidip özür dilemesini de biliyor, affettirmesini de biliyor kendini*" (Handan, 18), "*o hep doğruya gidiyor*" (Yasin, 40), "*iyi bir komiser, hayatından ders çıkarmış birisi*" (Naim, 20), "*daha dik başlı, gerçekçi oynuyor, iyi oyuncu, gerçekte böyle polisler olmalı, hiç haram yemiyor, suiistimal etmiyor işini, peşinde koşuyor, anında yapıyor*" (Mehmet, 29), "*Yıllardır polislik yapmış birisi gibi*"

⁹¹ Emrah Gezer'in babasıyla yapılmış bir röportaj için bakınız, <http://www.milliyet.com.tr/gunde-15-saatimiz-aglayarak-geciyor/devrim-sevimay/siyaset/yazardetayarsiv/06.05.2010/1214533/default.htm> alındığı tarih, 06/05, 2010.

(Murat, 31). “*Mesut gibi bin tane polis olsa daha iyi olur. Gerçekte de polislerin zaten çoğunluğu Mesut gibi. Hüsnü gibi değil aslında polisler. O da şiddet uyguluyor ama diğer tarafı daha baskın*” (Funda, 39). “*Arka Sokaklar dizisinin Mesut olmayınca hiçbir tadı olmaz. Öbürleri çoğu zaman saçmalıyorlar. Mesut kadar yapmıyorlar, suyu akışına bırakıyorlar. İllaki sorguyu bitireceğiz diye şey yapmıyorlar ama haklı oldukları da oluyor. Mesut işi tam bağlamaya yönelik yapıyor. Bütün polisler Mesut gibi olsa bence daha iyi olur. Çünkü Mesut da suçuna göre muamele yapıyor*” (Adem, 29) yanıtlarını vermişlerdir.

Üniversite mezunu ve kendini “orta sınıftan bir solcu” olarak tanımlayan ve çeşitli eleştirel toplumsal hareketlere katıldığını belirten Şenay (37), bir yandan orantısız şiddet uygulayan Türk polisini eleştirirken, öte yandan Mesut karakterinin, polisin imaj değiştirme çabasının parçası olduğunu düşünmektedir: *Mesut’un her yaptığıının sempatik gösterilmesi hoşuma gitmiyor mesela. Polis ne yapsa iyidir hali var dizide. Arıza olanı bile mesleki anlamda sağlam karar alıyor maşallah. Bendeki polis imajı öyle değil, zaten amaç da imajı değiştirmek galiba. Metin Göktepe, Manisalı gençler filan geliyor benim aklıma. Gerçekçi bulmuyorum diziyi.*

Dizinin senaristi olan Ozan Yurdakul, Mesut’un şiddetle ilişkisinin yoğunluğunun nedenini açıklarken, görsel üretimi hakkında da önemli bir ipucu vermektedir: *Diziyi izletmenin yolu olarak belli karakterlerde aşırıya kaçabiliyoruz. Bu belki hatadır, kabul edebiliriz, şöyle bir savunma da yapabiliriz: ama o da suçlu dövüyor sonuçta, yoldan geçen adamı tokatlamıyor. Bu da bir savunma. Ama o karakterin oluşumunda öyle bir defo var ve o defo da çok sevilen bir defo, dolayısıyla vazgeçemiyoruz.”*

—Yani burada izlenme kaygısı mı var?

Ozan Yurdakul: *Burada özeleştirme yapabiliriz, tabii izlenme kaygısı var. Çünkü izlerken isyan ettiğin bazı şeyleri senin yerine Mesut var, bir tokat atıyor. Sen izlerken hoşuna gidiyor. Aşk filmi izlerken birinin birini öpmesinin hoşuna gitmesi gibi...*

İzleyiciler, bu denli özdeşlik kurarak takip ettikleri bir karakterin, aslında kendilerine bir “rahatlama rüyası” olarak pazarlandığından habersizdirler. Bu yönde

bir fikirleri olsa da, izlenme oranını artıracak karakter için Mesut'un seçilmesi, onun şiddetinin mağduru olan kategorilere yönelik düşmanlıktan beslenmekte ve bu düşmanlığı yeniden üretmektedir. Oysa izleyicinin görsel hafızasında; "beyaz perdeyi kana boyayan", "vurdulu kırdılı 'çirkin kral' filmlerinde gelişigüzel kan akıtan" (Yücel, 2008: 138) ve eril şiddetin her alandaki temsili olarak izleyicisinin özdeşleştiği Yılmaz Güney'in 1970'li yıllarda filmlerinde dayak yiyen, yoksulluğun pençesinde define avına bel bağlayarak deliren bir adama (ve dünya çapında takdir gören bir sinema üstadına) dönüşümü yer almaktadır. Dolayısıyla bugünün görsel üretimi için izleyicinin değişiklikten hoşlanmadığı fikri, basmakalıp işlerin aslında gerçekçi olmayan bir gerekçesini oluşturmaktadır.

Yukarıdaki sekansı birlikte izlediğimiz katılımcıların, Mesut'un şiddet sahnelerini zevkle ve Mesut'la özdeşlik kurarak izlediği anlaşılmaktadır. Ezilenlerin kendini ezilen diğerlerinden çok ezenin yerine koyma yönündeki bu eğilimi, ancak ezenin ilkelerinin egemen olduğu durumda anlaşılır olabilir. Freire (2008: 29) baskıcı/ezen gerçekliğin içindekileri maskeleymesi ve böylece insanların da bilincini kaplamasını, özgürleşmenin önündeki en büyük engel olarak görür. Fromm'un (1994: 24) "ödünleyici şiddet" olarak tarif ettiği görünüşünün bir başka türü, güçsüz bir kişinin, üretici etkinliğin yerine, güçlü bir kişi ya da topluluğa boyun eğmesi ya da onunla özdeşleşmesidir. Başka birisinin yaşamına simgesel bir biçimde katılarak kişi kendisinin etkin olduğu yanılsamasına kapılır. Oysa gerçekte yalnızca etkin olanlara boyun eğmekte, onların bir parçası olarak davranmakta, onların sözünden dışarı çıkmamaktadır. Elbette bir savunma mekanizması işlevini gören bu [irrasyonel] rasyonelleştirmenin olduğu koşullara da değinir Freire (2009: 33). Burada ezilenlerin somut bir baskı ve şiddet durumunda biçimlenmeleri ve bu durum içinde var olmalarından kaynaklanan ikilikleri söz konusudur.

Ancak egemen ideolojinin ve fiziki baskının son derece yoğun olduğu bir ortamda Mesut'un nezarettteki birini boğazlamasına "*o da garibanlığımı bilip Mesut'a laf atmasaydı*", toplumsal hareketlere polisin orantısız müdahalesine "*onlar da şehir dışında yapsınlar eylemini*", bir kadının polis tarafından sürüklenerek götürülmesine "*kimlik göstermemiştir, sorun çıkarmıştır*", görsel kayıtları kapatarak polisin

işkence yapmasına “suçludur, konuşmuyordur” şeklinde yorumlar yapılabilir. Duhm (2009)’un belirttiği gibi “uyum” korkan insanın verdiği tepkidir.

Nermin (50): *Herkesi de dövüyor ama Mesut. Hem suçlu, bir de böyle konuşuyor.*
-Suçlu değil, tutuklu.

Burada ben olsam ben de müdahale edebilirdim, haksızlığa hiç tahammül edemem.

Fatma (28): *Kışkırtma var. En başta da söylediğim gibi polis kışkırtılmadıkça şiddet uygulamaz. Durduk yere kimse dövülmez zaten. Ben olsam ben de döverim bu adamı, yok ağalara beylere buyur geçmiş...*

-Ama polislerin eleştirdiğiniz tek yönünün bu olduğunu siz de söylemişsiniz, zenginlerle fakirlere karşı farklı tutumları var demiştiniz?

Fatma: *Ama bu sahne için konuşuyorum şimdi. Baştan kışkırtmaya başlıyor daha, nasılsın derken Mesut iyi niyetle, o dalga geçiyor. Ayrıca polisin yüzüne de öyle söylenmez, ciğerinizi bilirim diye, kaşınıyor.*

Polisi devletin temsili olarak görme, polisle konuşurken dahi dikkatli olma gereği, katılımcılar tarafından da özümsemiştir.

Dizide en çok şiddet uygulayan karakterin (Mesut) izleyici tarafından bu kadar idealize edilmesinin yanısıra Mesut’un “gerçekçi” bulunması, izleyicinin gerçek hayattaki polis şiddetini anlamlandırmasında da belirleyici olmaktadır. Öyle ki, Mesut’un yöntemlerini en çok beğenen katılımcılardan Fatih (28) ve Adem (29), daha önceki yıllarda sıklıkla ve haksız yere polis şiddetine maruz kaldıklarını belirtmelerine rağmen şiddet temsillerini izlerken polise hak vermekte, özdeşliği polisle kurmaktadırlar.

“Biz küçüktük, kaç yaşlarındaydık, 12-13. Bizim mahallede araba çalmışlar. Gecekonduydu o zamanlar, herkes bahçelerde oturuyor. Biz de arkadaşlarla oturuyoruz. Polis geldi bizi aldı. Sabaha kadar dövdüler. Bu arabayı siz çaldınız, diyor. Ha bir de şu var. Önce Keçiören’e götürdüler doktora, doktor bir şeyin var mı oğlum diyor, yok. Dövdüler mi diyorlar, yok diyorsun. Bir yerinde yara bere izi var mı, yok diyorsun. Rapor veriyor, tamam bunun bir şeyi yok diye. Sonra

dövüyorlar. Ne oldu, nöbetçi mahkemeye çıktık. Temize çıktık ama ne oldu, iş işten geçti. Şimdi, polis var polislik var. Kişisel farklılıklar var polisler arasında. Biri üniformayı giyiyor, bir şey sanıyor kendini. Ben bunlara da canlı şahit oldum. Bizim mahallede daha önce hırsız da vardı, iti de vardı kopuğu da. Sonra polis geliyor, ne diyor mesela, bana teyp bırak diyor. Şu zamana şu teybi isterim, diyor. Ben buna da şahit oldum. Böyle polislik de yapıyor. Sivil polisler var mesela, belinde silahla. Kimse silahla karşı karşıya gelmek istemez, çekse vursa. Polis sıcak, halkla iç içe olmalı ama çok zor. Polis de insan, onun da sabrı bir yere kadar, dayanamıyor artık bir yerden sonra patlıyor. Karakol desen, bir sürü şeyle uğraşıyorlar, üstüne bir de mahalle kavgası gelince bağılıyor çağırıyor, bir de amiri terslediyse, sen o adamdan ne beklersin. Çalışma koşulları zor. Böyle şeyler oluyor.

Şimdi biz suçsuzduk ama mesela Arka Sokaklar'da insan suçsuz yere dayak yese, kusura bakma diyorlar, ya da onu savunuyorlar. Günümüzde böyle değil. Günümüzde bu yok işte, ama şu da var. Şimdi özür dilese adamdan adam uyanıp şikayetçi olacak. O da öyle yapmadı. O zaman benden özür dileseler yeterdi, aklımız da ermiyordu zaten. Şimdi olsa dayak yemem de. Şimdi gerçek hayatta şiddet yok, eskidendi. Abartıyorlar, medya abartıyor yani, öyle bir şiddet olayı yok. İnsanlar daha çok izlesin diye uğraşıyorlar. Büyük balık küçük balığı yutar hesabı, Kurtlar Vadisi'ni izliyorum mesela, halkı huzursuz edelim ki ortalık karışsın biz de rahat edelim diyor mesela teröristlerin başı İskender. Şimdi gitmediğim için karakola bilmiyorum ama gördüğümde de inanmıyorum çoğuna” (Fatih, 28).

“Ben gençliğimde falan çok nezarete düştüm, genelde Mesut'un tekniğini deniyorlar yani. Ama beğeniyorum ben Mesut'u, hak veriyorum davranışlarına. Son on yıldır olmadı polisle problemim. Ondan önce bir trafik kazası geçirdim, polislerle, adliyeyle iç içeydik. Devlet demiryollarıyla davalık olduk, hemzemin geçitte tren traktöre çarptı. Bir buçuk yıl yargıladılar, bir yerde baskın olur da 15-20 kişiyi öldürmüşüm gibi. İlk etapta sana davranışları, başkalarını görüyorsunuz, hoş değildi. Hiçbir şey görmemiş, bir şey bilmemiş oluyorsun. Yaşayıp gördükçe artık onlara başkaldırıyorsun, belli bir yere kadar şiddet uygulayabiliyorlar. Önceleri suçlu suçsuz olup olmadığını bilmediğin için her şeye tamam diyorsun, daha çok üstüne geliyorlar. Sonra sonra, ben 20 tane mahkemeye girdim o zaman, mahkemeler onayladıkça, kendi suçsuzluğunu ispat ettikçe boyun bükmemiş

oluyorsun. Polis benim bekarlık dönemimde daha çok şiddet uyguluyordu. Daha mı çok hakkı vardı, biz mi acemiydik bilmiyorum. Ben lokantada çalışıyordum, 11-12 gibi çıkıyordum. Yürüyerek gittiğim zaman haftada bir defa gidebiliyordum evime. Dükkandan 100 metre uzaklaştığım zaman hemen ekip alıyordu, nereden geliyorsun nereye gidiyorsun... (Dikmen deresi). Cins cins sorgular, gerektiğinde vurmalar, atıyorlar nezarete, zaten çalışmışsın, 3'te bırakıyorlar, sen evine nasıl gidersen git. Sonra dedim ben: Bu saatte beni bırakıyorsan evime bırakacaksın. Tartışa tartışa zamanla evimize de bıraktırdık” (Adem, 29).

Fatih ve Adem, yalnızca diziyi izlerken polisle özdeşlik kurmamakta, gördükleri şiddetten ötürü de kendilerini, cahilliklerini suçlamaktadırlar. Polislerin özellikle 90'lı yıllarda eğitimsiz ve yoksul kişilere, gençlere-çocuklara “çeşitli suçları kabul etmeleri için” uyguladığı şiddet, yine bu kişilerce anlayışla karşılanmakta, zarar gören egoları polisle özdeşlik kurarak sağladıkları “ödünleyici şiddet” aracılığıyla tamir edilmeye çalışılmaktadır. Belki Fatih ve Adem bundan sonra polis şiddetine uğramayacaktır ancak bunun tek nedeni sandıkları gibi “sınıf atlamaları”, “evlenmeleri” ya da “artık cahil olmamaları” değildir. Elbette yoksulluğun tahammül edilmezliğini görünür kılacak potansiyel tehdit anlamını taşımamaktadırlar iktidar için. Ancak buradaki asıl dönüşüm, kendilerini yüksek sesle “Müslüman Türk erkeği” olarak tanımlamaları, aksanlarından anlaşılan kimlikleriyle bağlarını koparmaları, egemen söylemi içselleştirmeleri, “uyum” sağlamış olmalarıdır. Fatih ve Adem, polisin çoğunlukla şiddet uyguladığı farklılıkları “düzen bozucu” olarak nitelemekte, polisler açısından bakmayı öncelik haline getirmektedirler. Risk almayan, Freire'nin (2009) tabiriyle “ihtiyatlı” karakterlere dönüşmüş olmaları, daha fazla gözetim altında tutulmalarının lüzumunu ortadan kaldırmaktadır.

Mesut karakterini canlandıran Şevket Çoruh, polis ve şiddet ilişkisi üzerine konuşurken kendisi için de benzer bir geçmişten söz etmiştir: “*Dünyanın neresinde polis melek? Dünyanın neresinde bir polisten korkulmaz? Ben korkarak büyüdüm mesela. Hem korkarak hem de özenerek. Küçükken o subaylara, üniformalı insanlara karşı hayranlığımız vardı*”

Yine dizi oyuncularından Özlem Çınar (Aylin), dizi teklifi geldiğinde kabul etmesinin nedenini, hem aksiyon dizilerini sevmesine ve hem de küçükken polis olmak istemesine bağlamaktadır.

Bölümün bu sekansında Mesut'un yerinde olsalar aynı tepkiyi göstereceklerini söyleyen katılımcılar “polis olmak ister miydiniz” sorusuna da bu bağlamda anlamlı yanıtlar vermişlerdir.

Ufuk (23): *İsterdim. Girdim sınava, hatta torpilim de vardı ama maalesef torpil bulduğum kişi beni eledi. İzim var yüzümden, küçükken düşmüştüm. Üç defa aynı yere düşünce... Polis olsam Mesut komiser gibi olurum. Ben de sertim. Bu diziyi izlerken ben de içindeymişim gibi hissedebiliyorum, ben de sinirlenebiliyorum, ben de bağırıp çağırabiliyorum, yastığın altını yumrukladığım olabiliyor.*

Murat (31): *Polis olmak isterdim, polislik sınavına girmiştım, 4 puanla kaybettim.*

Özkan (28): *Ben olmadım da, çocuğumun olmasını isterim.*

Öte yandan, Mesut karakterinin kuruluşunda yer verilen özelliklerden biri de Doğu'da özel harekâta çatışmış biri olmasıdır. Mesut'u canlandıran Şevket Çoruh gibi katılımcılar da Mesut'u geçmişiyile birlikte düşünerek değerlendirmekte, Doğu'da çatışmalara katılmış kişilerin şehirde polislik yapmaları neticesinde yaşanan sıkıntılar konusundaki kanaatlerini Mesut örneğiyle şekillendirmektedirler.

Şevket Çoruh: *Özel harekâta bulunmuş, badireler atlatmış, surf tayini nedeniyle karısı onun yanına gitmemiş, sırf bu yüzden bir ayrılık yaşamış, bu ayrılıktan sonra boşanmış, bir çocukla ortada kalmış tek başına ki zor bir meslek. Şu anlamda zor, nöbetleri, operasyonları, hayati tehlikeleriyle bir sürü bambaşka şey taşıyor. Bu insanın hayata bakışının farklılığı gibi. Siz de o karakteri gördüğünüzde öyle bakıyorsunuz.*

Mehmet (29): *Daha önce dağdaydı, eşi bunu terk etti, oğlunun sayesinde Amatem'e gitti. Onun şeyini atlatamadı.*

-Kötü mü etkiliyor?

Mehmet: *Yok, canım, kötü anlamda değil. Altan almıyor işte.*

Nejat (35): *Doğuda çatışmalara katılan kişiler bence şehirde polislik yapabilir. Her dağda görev yapan psikopat olmaz.*

Handan (18): *Mesut dağda görev yapmıştı, psikolojisi bozulmuştu, arkadaşı vardı ölmüştü. Diğer arkadaşı da onu gördüğü için delirmişti. Onlara yardım ediyordu bazı konularda. Sonra eski karısı öldü. Oğluyla, köpeğiyle yaşıyor.*

-Çarpışmalara katılmış kişiler şehirde nasıl polislik yapar?

Handan (18): *Ankara'nın göbeğinde de eline hemen silah alırsa olmaz. Yapmıyorlardır zaten, ben görmedim. İstanbul'da olmuştu mezarlıkta bir çatışmada genç bir polis ölmüştü. Dağda sadece polisler var, sosyal olacak bir ortam yok, merkeze geldiğinde çok zorlanabilir, arkadaşlık konusunda, o ortama uyum sağlama konusunda. Ama çok tecrübeli olurlar, silah konusunda mesela. Daha iyi görev yaparlar. Devlete karşı çıkanlarla karşılaşıyorlar orda.*

Daha önce yer verilen Emrah Gezer gibi örneklerin varlığının önüne geçerek, Doğu'da çatışmalara katılmış kişilerin büyükşehirlerde görev yapmasına verilen onayın gerisinde, genel olarak halkın yaşam alanlarının görseller dolayımıyla terörize edilmesi yatıyor olabilir. Kızılay'da ya da kampüste uygun adım yürüyen polislerin görüntüsüyle sıklıkla karşılaşan kişilerde “güven”den çok “tehlike” izlenimi uyanmaktadır. Görüşülen izleyiciler de her yerde teröristlere ait hücre evi bulunduğu dair fikirlerini ve endişelerini dile getirmektedirler. Ankara, İstanbul gibi büyükşehirlerde yaşanan patlamalar sonrasında değişen şey sadece Polis Vazife ve Salahiyeti Kanunu değildir. Bu kanunu tartışma konusu haline getirmeyen bir zihniyetin egemen hale gelişinden de söz edilebilir, en azından aksini düşünenlerin sayısal olarak azlığı (ya da sessizliği) ve yaygın görsel sistemlerde temsil olanaklarının bulunmadığını düşünürsek...

4.6. POLİSLİK PRATIĞİNİN GEREĞİ OLARAK CEZALANDIRILMAYAN ŞİDDETİN GİZLEDİKLERİ: “Siz olsanız ne yapardınız”

Bölüm: 52: O Galeyanda Ne Yapabilirdik?

Dizinin bu bölümü belirli bir sekansı seçilerek ele alınmayacaktır. Tek bir olayın aydınlatılmasının bütün bölüme yayılması nedeniyle, görsel imajlar ve dilsel metinler olay çerçevesinde birleştirilerek ve yine diğer bölüm ve medya metinleriyle ilişkisi içinde ele alınmaktadır (görüşülen izleyiciler başka bölümler hakkında konuşurken de “Mesut’un özür dilediği bölüm” olarak 52. Bölümü hatırlayıp anlatmışlardır).

İkonografik Sembolizm ve Dilsel Metin



Resim 4.6.1. Göçmen işçiler

Doğudan göç ederek geldiğini, çocuklarının bakımı için para birikmek üzere inşaatlarda çalıştığını aksanından, söylediklerinden ve esmerliğinden anladığımız işçinin (televizyon böyle anlatır bize), tecavüz edilerek öldürülen küçük bir kızın katil zanlısı olarak ekipler tarafından alındığı, bu sırada galeyana gelen halk tarafından linç edilmeye çalışıldığı, gazetecilerin fotoğraflarını çektiği görülür. İzleyiciye ise işçinin masum olduğu, yalnızca fenalaşan bir çocuğu evine bıraktığı önceki sahnede bildirilmiştir. Ancak tutuklanan işçi “suçunu itiraf etmesi için” işkenceye maruz kalmaktadır. Oysa ilk incelemede, suçlunun tespitinde kesinlik arz edecek şekilde, öldürülen kız çocuğunun tırnaklarının arasında derilerin bulunduğu fark edilmiştir. Buna rağmen işkence ile işçiye suç itiraf ettirilmeye çalışılmış, sorgu sırasında yine kamera kayıtları kapatılmıştır. Masum olduğu anlaşılınca da işkenceden yüzü dahi morarmış işçiye Mesut çay ısmarlayarak kendini affettirir. Linçten zor kurtulan, gazetelerde

resimleri çıkan ve işkence gören işçinin masumiyetinin anlaşılması üzerine polis ekibinde görselin yerini alan şu diyalog geçer:

Mesut Komiser: Boşuna mı?

Hüsnü Komiser: Evet, boşuna tepeledin adamı sabaha kadar.

Engin Başkomiser: Neyse artık olan oldu.

Zeynep Komiser: O galeyanda ne yapabiliydik?

Rıza Başkomiser: Soğukkanlı olabiliydiniz.

İkonolojik Sembolizm ve Dilsel Mesajın Analizi

Polisliğin zor bir meslek olduğu hemen her bölümde vurgulanır. “Kelle koltukta” mesleklerini yerine getiren polisler, üstüne üstlük yakınlarının katilinin bulunmasını isteyen, mahallesinde düzen bekleyen, suçluların cezalandırılması için acele eden insanlarla, gerekli-gereksiz yere telefonla kendilerine ulaşarak dertlerini anlatan kişilerle (dizide de) muhatap olmak durumundadırlar. Suçlularla mücadelelerinde de birbirinden farklı tepkilerle karşılaşan polis memurlarının uyguladıkları şiddet, görevlerini yapmalarının rutin bir parçası haline gelmiştir. 98. bölümde, polisle çatışmaya girerek yaralanan iki gencin yerde kıvranarak yattığını, Mesut ve Engin komiserlerin ise bu yaralılara tekme atarak arkadaşlarının yerini sorduklarını görürüz. Çetenin diğer üyeleri suç işlemek üzeredir ve durdurulmaları gerekmektedir. Komiserler sonuçta yaralı gençleri ambulans çağırılmamasıyla tehdit ederek konuşmuşlardır. Polislerin suçu önlemek için hızlı hareket etme zorunlulukları ve şiddete başvurmadıkça bunu gerçekleştiremiyor olmaları, polis eziyetinin meşruluğunu sağlayan kaynaklardan biri olarak izleyiciye öğretilmektedir. Yine 58. bölümde, normalde telefonlara bakarken görmeye alıştığımız bir kadın polis memurun (Aylin), kafasına vurarak bir kadın zanlıyı bayıltması üzerine Mesut Komiser: “*Bu kattaki herkes verir odunu, değil mi?*” dediğinde Rıza Başkomiser “*Evet, mecburen*”, diyerek kendisini yanıtlar. Şiddete başvurmadan polis memurlarının işini yerine getirmesinin mümkün olmadığını vurgulayan örneklere her bölümde yer verilmektedir. İzleyicilerden biri polisin mecburen şiddet uyguladığı durumları şöyle özetlemektedir: *Diziyi izlerken bakıyorsun adam çete örgütü elemanı, bir şeyleri çözmeye çalışıyorlar ve adam*

inatla konuşmuyor. Artık orda konuşturmanın yollarını arıyorlar. En son canı yandığı zaman insan bir şeyleri daha rahat ortaya atabiliyor. İşte orada Mesut adamı dövüyor parçalıyor, adam da “işte şu yaptı” diyor. Buraya kadar düzgünce söyleseydin ya, dediğin oluyor. (Hakan, 30).

Dizinin bu bölümünde Mesut komiser’in yaptığı hatayı değerlendiren bir izleyici de “hak verilebilir şiddet”i gerekçelerine bağlamaktadır:

Ufuk (23): Yani sonuçta ortada da küçük bir kız var. Küçük kıza tecavüz edilmesi kabul edilebilir bir şey değil. Biraz burada erken davranılmış olabilir ama ona da hak verebilirim. Sonuçta kimse hoş göremez küçük bir çocuğa tecavüzü, savunmasız o küçük çocuk.

-Böyle bir hata yapılabilir mi?

Ufuk: *Olabilir.*

Bu bölümde de işkencenin; “*O galeyanda ne yapabildik?*” sorusuyla polislik pratiğinin parçası haline getirildiğini görmekteyiz. Oysa bu durum tespitine şu soruyla yanıt verilebilir: “*Şüphelenilen kişi bir Kürt işçi değil de, oradan geçen zengin bir Türk işadamı olsaydı yine gece boyunca kendisine işkence yapılarak mı ifadesi alınırdı?*” Bu soruyu sormamak, polis şiddetini mesleki pratiklerin ‘gerekli’ bir parçası olarak (tam da bizden istendiği gibi) görmek, “tik” ile “göz kırpma” arasındaki farkı kaçırmak anlamına gelir. Küçük bir kız çocuğunun tecavüze uğrayarak öldürülmesi gibi korkunç bir olayın galeyanyla işkenceye alınması normalleştirilen işçi, polisin öncelikle sınıfsal çelişkiler karşısındaki tutumunun - belki burada senaristin, yönetmenin dahi niyetinden bağımsız olan kültürel kodlar içinde- görünür olduğu sembollerden biridir. Polis, suçu engellemekten çok, belli sınıfları baskı altında tutmayı amaçlayan bir kurum olarak işlev görmektedir. Zengin bir işadamının oğlunun katil zanlısı olarak arandığı Münevver Karabulut cinayetinin aydınlatılması için halk ve bazı medya organları tarafından yetkililere yapılan baskı; polisin üst sınıfların suçluluğu karşısında kayıtsız kaldığına yönelik bu algının sonucudur. Dizinin 115. bölümünde zengin bir siyasetçinin yeğeni, işlediği bir cinayetin hemen ardından, üzerinde maktulün kanının sıçradığı kıyafetleri olduğu halde yakalanır. Yakalandığı sırada “tam Mesutluk” olduğu söylenmesine rağmen,

avukatıyla birlikte sorguya giren ve suçu inkar eden zengin gence hiçbir şekilde şiddet uygulanmaz. Berksoy ‘un (2009) polisin takdir yetkisi bağlamında polis memurlarıyla yaptığı görüşmeler de polisin farklı sınıflar karşısında tutumlarının da farklı olduğunu göstermektedir. Örneğin Kadıköy İ.E.M. Önleyici Hizmetler Büro Amirliği’nde çalışan bir polis memuru; Bağdat Caddesi, Fenerbahçe, Suadiye, Bostancı gibi ilçelerde yaşayan kişilerin “kalburüstü olduğunu”; dolayısıyla polisin buralarda biraz daha “hassas” davrandığını; kendileri haklı olsa bile hitapta daha saygılı olduklarını; aksi takdirde vatandaşın nüfuzlu tanıdıklarını aradığını ve araya koyduğunu belirtmiştir (Berksoy, 2009: 126-127).

Doğudan çalışmak için gelen Kürt bir işçinin polis şiddetinin kolaylıkla mağduru olabilmesi, bu mesleki pratikler içerisinde görünmez kılınmaya çalışılmaktadır. Masumiyeti anlaşıldığında kendisinden dilenen özür, bugüne kadar yapılanların etnik bilinci harekete geçirmemesi gerektiğinin de altını çizer: “O işçi, o galeyanda şanssızlık sonucu haksızlığa uğramış başka herhangi biri olabilirdi”.

Bir yandan da bu işçinin masum olduğunu bildiği halde gördüğü işkenceye şahit olan –özellikle alt sınıf mensubu- izleyiciye, masum da olsa polis teşkilatının eline düşmekten imtina etmesi gerektiğine yönelik bir eğilim içinde olması salık verilir. Nihayetinde işçiyi döven Mesut ve Murat komiserlere bir şey olmadığı gibi, diğerleri de cezalandırılmayacaktır. Foucault’nun (2006: 209), doğrudan ve açıktan şiddet yerine gizliden disiplin yoluyla iktidarın küçültülmüş modellerini, itaatkar bedenleri yaratma stratejisi dediği şey burada şiddet temsili dolayımıyla işlemektedir.

Ancak izleyicilere “siz o işçinin yerinde olsanız Mesut’u affeder miydiniz?” sorusu sorulduğunda alınan yanıtlar, masum olduğunu bildikleri bir “gariban”ın başına gelenler konusunda özdeşliği şiddet uygulayan tarafla kurduklarını göstermektedir. *“Affederim sonuçta, suçlu belirsiz ama deliller onu gösteriyor, sonuçta ortada çocuk var, sonuç anlaşılınca da özür diliyor, affederim”* (Mehmet, 29), *“biraz uğraşır affederdim herhalde, önce biraz huzursuz ederdim ama affederdim, bir de o pisliğin altından kalkmak rahatlatırdı, polisin amacı belli orada, sonuçta bir çocuğa tecavüz etmiş birisi var, polis de dövüyor, insanlar çok görmemeli ona da”* (Murat,

31), “*dövüyor, özür diliyor tamam ama sabaha kadar dövmesi var, daha az dövseydi, belki, ama polis de insan sonuçta*” (Handan, 18), “*Mesut Komiser bu adamı niye dövüyor, ortada bir küçük kız var, tecavüze uğruyor, bu da kimsenin kabul edebileceği bir şey değil. Başka bir şey olsa, dövse, kesinlikle suç duyurusunda bulunmalı ama sonuçta o adam da bu durumu bildiği için, dövülen kişi de, sonuçta kendisi de polis olsa kendisi de aynı şeyi yapabilirdi*” (Ufuk, 23), “*ben olsam, Mesut beni dövse, özür dilediğinde affederim, şikâyetçi olmam*” (Naim, 20).

Oysa asıl katili ve öldürülen kızın tırnaklarında katile ait dokular olduğunu bilerek diziyi seyreden izleyicilerin, uygulanan şiddetin yanlışlığını düşünmesi beklenirdi. Ancak görseli izlemeden hatırlayıp anlatan katılımcılar, bu detayı anımsamamaktadırlar. Polis şiddetinin meşruluğu; kendi sınıfından insanlarla, gördükleri şiddete ve eşitsizliklere yönelik ortak bir tepki geliştirecek mekanizmaların engellendiği bir toplumsal, kültürel yapılanma içinde “uyumluluk-kafalı”, “düzen bozucu-düzen yanlısı”, “polisi tahrik eden-etmeyen”, “polise yardımcı olan-olmayan” gibi egemen söylemi güçlendiren ikiliklerin insanlar tarafından özümsemesi dolayısıyla sağlanmaktadır. Apartman görevlisi Adem’in (29), haklarını arayan işçiler için “*gitsinler boş bir yerde yapsınlar, burada haftalarca kalıyorlar, bağıyorlar çağırıyorlar, saldırıyorlar, git Ankara’nın dışında bağır çağır kendini yırt, yerlere vur, niye gelip insanları rahatsız ediyorsunuz ki*” diyebilmesi gibi.

Mesut’un affedilmesi konusuna dönersek, dizinin senaristi Ozan Yurdakul, “*Mesut’un yaptığını bir polis bana yapsa, ne kadar hukuki hakkım varsa kullanırım*” demektedir. İnsanların diziyi gerçekçi bulması konusunda ise aramızda şu diyalog geçmiştir.

—İnsanlar bu diziyi izleyerek polisler hakkında daha objektif bir bakış açısı ediniyor mudur?

Ozan Yurdakul (senarist): *Etmesinler zaten, edemezler çünkü gerçek polis değiller, gerçek polisi böyle zannetmek tehlikeli bir şey. Çünkü bu öyle değil. Keşke böyle olsalar, onların da kendi dinamikleri var demek ki. Daha değişik insanlar, sıcak, samimi, hemen böyle gelip “abi ne haber” deyip dost olabileceğin insanlar değil polisler. Her zaman biraz mesafelidir onlar. Bunu izleyen insanın polisle ilgili*

ürktüğü, çekindiği, imaj olarak kendini uzak bulduğu bir durum varsa belki bunu kırabilir. Yoksa bu dizi böyle diye bütün polisler de böyle mesajı çıkmasın.

—Peki bu anlamda bir sorumluluk hissediyor musunuz izleyiciye karşı?

Ozan Yurdakul: *Yok.*

—Ama gerçek gibi izliyorlar çoğunlukla.

Ozan Yurdakul: *Gerçek gibi izliyor ama sokakta polisle başı derde girdiğinde ya da herhangi bir sorunu için polisle karşılaştığında bu hemen bertaraf olur. İzleyiciye sorumluluk yok derken, biz ne polisi olumsuz gösteriyoruz, varsa böyle yönde bir katkımız var, olduğundan fazla olumlu gösteriyoruz. Ama insanlar rollere-oyunculara inanıyor daha çok. Hüsnü'ye Mesut'a inanır, önce onlar polis demez, karakterleri sevdiği için gerçek gözüyle bakar. Yoksa onların polisliği değil gerçek yapan, karakterleri oluşturmadaki başarısı.*

Çalışmada da çeşitli başlıklar altında toplanmaya çalışan şiddetin varlığına rağmen, dizide polislerin gerçek hayattakinden olumlu olarak gösterildiği söylenmektedir. Demek ki şiddet, daha üretim aşamasında kanıksanarak sunulmaktadır. İnsanların diziyi, dizi olduğunun bilincinde izlediğini söyleyen ve dizinin gerçekçilik konusundaki başarısını karakterlerin kuruluşuna bağlayan Ozan Yurdakul, izleyiciye karşı bu anlamda bir sorumluluk hissetmemektedir. Ancak emniyet teşkilatına karşı hissettiğini söylediği sorumluluk duygusu, insanların aslında Türk polisini izlediğini senaristin de bildiğini göstermektedir.

-Emniyet Müdürlüğü'ne karşı bir sorumluluk hissediyor musunuz?

Ozan Yurdakul: *Hissediyoruz tabii. Belli başlı şeyleri yapamayız.*

-Ne gibi şeyleri?

O. Y.: *Çok fantastik bir hikâye yazıp polislerimizi kötü hale sokamayız, bunu biz de istemeyiz.*

-Bu size doğrudan söylenen bir şey mi?

O. Y.: *Yok, biraz zamanla otokontrol oluyor, otosansür de diyebiliriz.*

Polis şiddetinin dizideki faillerini canlandıran oyuncuların gerçekleştirdikleri temsillere ve dizideki şiddete dair değerlendirmeleri; şiddetin polislik pratiğinin gerekli bir parçası olarak görüldüğünü ve sorgulanmadığını göstermektedir. Hatta

dizi oyuncularının çoğu, dizide şiddet olmadığını ya da “makul” bir düzeyde olduğunu düşünmekte, tıpkı senarist gibi dizideki polislerin şiddet anlamında gerçek polislerden daha “olumlu” olduğunu belirtmektedirler. Başka bağlamlarda (örneğin haberlerde) şiddet uygulayan polisi gören izleyicilerin diziyi referans alarak değerlendirme yapacağını düşünen oyuncular içinse bu durum sorun teşkil etmemektedir.

-Dizide yer alan şiddeti nasıl değerlendiriyorsunuz?

Berk Oktay (Sinan Komiser): *Dizide şiddet yok. Hayatta olan.*

-İzleyiciler nasıl bakıyordur sizce?

Berk Oktay (Sinan Komiser): *Dizide şiddet olduğunu düşünseler çocuklarına izletmezler herhalde. Bizim çocuk seyirci kitlemiz de çok fazla. Ben zannetmiyorum aşırı dozda bir şiddet olacağını. En azından kimse kimsenin amcasının karısıyla yatmıyor, yani (çok izlenen başka bir dizi olan Aşk-ı Memnu'yu kastediyor).⁹²*

Zeynep Beşerler (Melek Komiser): *Gerçekçiliği açısından bence çok dozunda bir şiddet bulunuyor bizim dizide. Çok zor şartlarda, sürekli bir kurşun altında bir yaşam var burada. Gösterilen kadarıyla çok makul bir şiddet dizi için. Gerçek hayatta belki biraz daha azı fazlası oluyordur bilmiyorum ama mutlaka olduğu yerler de oluyordur.*

-Diziyi izleyenlerin polislere bakışı nasıl oluyordur sizce?

Çağla Kubat (Elif Komiser): *Ben kendi adıma bile bunu söyleyebilirim. Polisleri sürekli görüyoruz, karşılaşıyoruz görev başında ama onların gerçek dünyalarını hiç bilmiyoruz. Gerçekten aileleriyle neler yaşadığını bilmiyoruz, onların kendi içinde gelişen olaylarını göremiyoruz, nasıl ilişkileri olduğunu göremiyoruz. Bunu*

⁹² Neyin şiddet olarak algılandığını, hangi şiddetin meşru sayıldığını problem edinen birinin bunu anlaması için daha can alıcı bir örnek olamazdı. Polisin uyguladığı işkenceyi şiddet olarak görmeyen oyuncu için şiddet cinselliktir, özellikle gayrimeşru olduğunda. Bu cümlelerde somutlaşan zihniyet; polis şiddetini meşrulaştırmanın yanısıra kadına yönelik şiddet ve tecavüzü de haklılaştıran ataerkillik merkezinde konuşlanmaktadır. Özbudun'un (2010) da belirttiği gibi “şiddet ya da tecavüz, hatta salt tecavüz tehdidinin varlığı, kadınlar üzerindeki eril denetimin bir aracıdır. Bir başka deyişle, ataerkinin kendini sürdürüm araçlarından bir tanesidir. Bunu, en iyi, Ankaragücü Kasımpaşa maçında bir ağızdan haykıran erkek topluluğu, kanıtlamaktadır: ‘Fatmagül’ün suçu yok, biz onu Bihter sandık!..’” Tecavüz, “namusuyla” nişanlısını bekleyen Fatmagül’ün başına geldiğinde tartışılabilirken gayrimeşru bir ilişki yaşayan Bihter söz konusu olduğunda meşru hale gelmekte; bu ilişki biçiminin görünürlüğü şiddet olarak yorumlanırken polis tarafından uygulanan zor şiddet kategorisine dahi sokulmamaktadır.

oynadığınız zaman onları daha iyi anlıyorsunuz. Gerçekten hayatını nasıl tehlikeye attığını, beş altı çocuğu da olsa onların her an onu nasıl beklediğini ve kendi aralarındaki dayanışmayı, çünkü sürekli olarak birbirlerinin hayatını korumak da işin içinde. Nasıl arkadaş olabildikleri... Ben bütün bunları aslında biraz burada gördüm. Tabii ki seyirci de böyle görüyordur, bizim dizide yansıtılıyordur ve daha iyi anlıyorlardır diyebilirim. Çünkü kimi zaman kızıyoruz ama aslında onların işleri çok zor. Bunu göstermesi açısından da bence bizim dizi çok değerli.

-Bu diziyi izleyen biri, haberlerde başka bir bağlamda polisi gördüğünde ona bakışı da değişiyor mudur sizce?

Çağla Kubat: Tabii, kesinlikle öyle düşünüyorum. Bazen bir polisin birini vurması olayı oluyor. Bunun nasıl yaşanabileceğini anlıyorsun, anlatabiliyor muyum?

Polisi canlandıran oyuncuların polis şiddeti konusundaki tutumu da, hem insan olarak hem de mesleklerinin gereği olarak polis-şiddet ilişkisini meşrulaştırır niteliktedir.

Polislik mesleğinin zorluğu, hem oyuncular hem de izleyiciler tarafından sıklıkla ön plana çıkarılmaktadır. Mesleklerinin zorluğu ve işlenen suçun niteliği gibi etmenlerle birlikte polislerin uyguladıkları şiddet doğallaşırken, aslında dizideki örnekte olduğu gibi bu şiddetin mağdurları değişmemektedir. Polislik pratiğinin “zorunlu” parçasıymış gibi sunulan şiddetin mağdurunun Kürt bir işçi olarak belirlenmesi tesadüf değildir. Polisin “mesleği gereği” ve işlenen suçun kötülüğüyle doğru orantılı olarak uyguladığı şiddeti meşrulaştıran izleyicilerden Funda (39), kendi başına gelse şikâyetçi olabileceğini söylerken bu olayda sorumluluğu ise şiddetin mağduru olan Kürt işçide bulmaktadır: *“Bu dizi olduğu için böyle, yoksa genelde çocuğu güya evine götüren bu adamlar suçlu çıkıyor. Ben de onu suçlu olarak düşünürdüm”*. Tecavüz şüphelisi kişi Kürt bir işçi olduğu zaman şiddet normalize edilerek savunulmakta, izleyiciler “peki o çocuğa yardım eden kişi zengin bir işadamı olsaydı” sorusu karşısında polisin tavrından şiddeti hemen ayıklamakta, yalnızca Mesut’un bu durumdaki olası tavrı sorulan izleyiciler emin olamamaktadır. *“Onu da öyle dövmezdi Mesut. Sonuçta bu adam inşaat işçisi ve kendini ifade edecek bir adam değil. Anlatamamıştır derdini”* (Nejat, 35), *“İşadamı olsa kesinlikle böyle yapılmazdı, onur madalyası verilirdi hatta”* (Yasin, 40). *“Ona*

yapmazlardı bence, kesinlikle. Arkası vardır diye yapmazlardı. O (Mesut) belki yapabilirdi ama sonra onun da başı yanardı. Yine de işçiye yaptıkları kadar yapmazlardı” (Handan, 18). *“İşadamının oğlu olsa Mesut dışındakiler korkar dövmez, Mesut döver ama”* (Naim, 20).

Polisin sınıfsal farklılıklar karşısındaki tutumu insanlar tarafından bilinmekte, ancak Mesut gibi, izleyicilerin gerçek bir polis örneğine en çok benzettikleri figürün bu ayrımcılığı şiddet dolayımıyla aşacağına dair olan inancı canlı tutması, polisle çatışmayı önlemekte, zayıflatmaktadır.⁹³ Milletvekilinin oğlunu tartakladığı bölümde müfettişlerle muhatap olmak durumunda kalması, yine polisi anlayışla karşılamaya yardımcı olmakta, sınıfsal eşitsizlikten kaynaklanan muamele farklılıklarının değişmesinin zor olduğunu düşündürerek; bu davranış kalıplarının gerekçesini, garibanla zenginin gördüğü muamele arasındaki farklılığı, mistik bir iktidar algısına yönlendirerek normalleştirmektedir. Polis şiddetine verilen onay, her zaman şiddetin mağdurlarının ötekiliklerinden kaynaklanmaz. İktidarın “gizeminden”, polis şiddetinin denetimsizliğinden ve kendi başlarına geleceklerden sakınan insanlar, eziyeti haklı gerekçelere dayandırmaya çalışmaktadır. Bir tür şizofreniyi andıran bu yabancılaşma, görsel kültürün daha geniş düzlemde iktidar algısı ve korku kültürü içinde şekillendiğini de göstermektedir.

4.7. POLİS ŞİDDETİNİ DENETLEYECEK ETİK ÇERÇEVELERE YÖNELİK SALDIRI: Empati Kurdum Arkadaşlarla

Bölüm: 37, 62 – 64. dakikalar

İkonografik Sembolizm ve Dilsel Metin

Daha önce Mesut Komiser karakterinde meşrulaştırılan şiddet başlığında yer verilen bölümün bu sekansı, Mesut’un “öfke kontrol semineri”ne katılımının müdürü tarafından zorunlu tutulmasından sonra gerçekleşmektedir. Mesut, zorla katıldığı derslerin konularıyla, suçlulara insanca muamele etme gereğiyle sürekli dalga geçer.

⁹³ “Sınıfın görünür ya da görünmez kılınışı” bölümünde bu konuya yeniden değinilecektir.

Dizinin seçilen bu bölümünde de “öfke kontrol seminerleri”ni veren psikolog kadın ve arkadaşı tacize uğrarlarken tesadüfen yanlarına Mesut gelir (Resim 4.7.1, Resim 4.7.2).

Psikolog Serpil Hanım: *Şimdi ne yapacaksınız? İşte polis!*

Tacizciler: *Ne, polis mi?*

Mesut: *Lütfen terbiyenizi takının, lütfen.*

Psikolog Serpil Hanım: *Mesut Bey, bir şeyler yapar mısınız?*

Mesut: *Yapacağım, tabi, öğrendiklerimi... Sizinle iletişim kurmam lazım, lütfen*

Tacizciler: *Ya git dedim lan, bas git şurdan (Mesut’u iterler).*

Mesut: *Lütfen beyefendi lütfen... Ama Serpil Hanım yapacak bir şey yok, değil mi? (Mesut tacizcileri döverek uzaklaştırır).*

Mesut: *Serpil Hanım, sabır da bir yere kadar değil mi? Yine de en sağlamı bizim yöntem, empati kurdum arkadaşlarla.*



Resim 4.7.1. Mesut’un tacizcilerle diyalogu



Resim 4.7.2. Mesut’un tacizcilere müdahalesi

İkonolojik Sembolizm

Dizideki polislerin “geleneksel” yöntem dedikleri şiddet edimi, bu sekansta doğrudan ve yine taciz gibi “aşağılık” bir suç dolayımıyla onaylanmaktadır. Oysa burada Mesut Komiser’in şahit olduğu bir taciz olayına polis memuru olarak değil de “sıradan bir vatandaş” gibi müdahale etmesi, aslında emniyet teşkilatının ya da devletin, kadına yönelik tacize olan kayıtsızlığını da göstermektedir. Bir kadını doğrudan rahatsız eden tacizciler, bir polis memuru tarafından resmi işleme tabi

tutulmamaktadır. Ancak burada ağır basan ikonik semboller, metinlerarasılık içinde, polis davranışını ve muhataplarının haklarını denetleyecek bütün etik çerçevelere ve kurumlara yönelen genel bir saldırının bir ayağını oluşturmaktadır.

Sorguda avukat bulundurma hakkı, avukatların suçluya yalan ifade verdirmeleri; psikiyatrin hastası hakkında bilgi vermemesi, gerçeklerin aydınlanmasının önüne geçmesi; telefon dinlemeleriyle kesintiye uğratılan mahremiyet hakkı⁹⁴, suçlulara ulaşmayı zorlaştırması; şiddetin sorgulandığı öfke kontrol seminerleri de gerçekçi olmaması gibi gerekçelerle alay konusu haline getirilerek, dizinin farklı bölümlerinde eleştirilir. Şiddeti kanıtlayacak kayıtlar, işkence sırasında kapatılır, böylelikle ‘meşru’ olarak yapılan işkencenin polislerin başına bela olmaması gereği de anlatılır. Hatta karısının evdeki sorgulaması sırasında ısrarcı ve sert davranan polisler “üstüne gitmeyin, zaten sarsıldı” diyen adamın baş şüpheli olması gibi; polisin davranışına müdahale içeren her tavır, kişi ve kurumun, suçlu ya da suçlularla işbirlikçi olarak resmedildiği temsiller sıklıkla dizide yer almaktadır. 143. bölümde, tecavüz şüphelisinin sorguya giren avukatı zanlıya kızın mazoşist olduğu yönünde ifade verdirirken, sorguda sıkıştığı yerde kendisine “*daha fazla konuşmuyoruz, savcılıkta da bunu söyleyeceğiz, susuyorsun Erdinç*” uyarısıyla yalan ifade verdirerek sorgunun “sağlıklı” işleyişine engel olması gibi. Başka kanalda yayınlanan bir polisiye dizi olan *Behzat Ç.*’nin 12 Aralık 2010’da yayınlanan bölümünde de üniversite öğrencisi gencin babası oğluna avukat ayarladığı halde sorgu, avukat dışarıda başka memurlar tarafından oyalanırken yapılır ve itiraf alınır.

Yine *Arka Sokaklar*’ın 51. bölümde koşan bir gence, şüpheli buldukları için polislerin (kendi kimliklerini göstermeden) kimliğini, nereye gittiğini sormaları; tuvalete yetişmek için koştuğunu söylediğinde bırakmak zorunda kalmaları, ancak gencin aslında uyuşturucu satıcısı olması gibi bir örnek de insanlara “ateş olmayan yerden duman çıkmaz” atasözündeki gibi, polisin peşine takıldığı, sorguladığı herkesi insanların gözünde ‘suçlu’ kategorisine yerleştirmektedir. Polis şiddetinin

⁹⁴ Konu sınırlandırması nedeniyle ayrı bir başlıkta yer almasa da, telefon dinlemeleri, kamera takip sistemlerinin kullanımı dizinin hemen her bölümünde gerekliliklerine vurgu yapılarak ve ilk alternatif olarak uygulanmaktadır. Hatta eksikliklerinin ciddi sıkıntılar yarattığı söylenerek gözetlemenin yaygınlaştırılması konusu sıklıkla gündeme getirilmektedir.

sıklıkla mağduru olan etnik, cinsel ve siyasi farklılıklar ve bu çeşitliliği korumak üzere insan hakları bağlamında yapılan girişimler, izleyicinin gözünde itibar kaybetmektedir, tıpkı Kadının Kurtuluşu Derneği örneği ile kadın haklarını savunan kurumların karikatürize edilmesi gibi. Benzer şekilde, çocukların sorgusu da problemlili hale gelmektedir. Dizinin 115. bölümünde, Mesut komiserin “*çocuk sorgusundan nefret ediyorum*” diyerek sinirlendiğini görürüz. Hakaret, aşağılama ve şiddet ile ifadesini aldığı “tinerci” bir çocuğun sorgusunda Mesut’a müdahale eden pedagog, “işini yapmakta” kendisini geciktirdiği için Mesut’un sinirlenmesine neden olmaktadır. Bu sırada Mesut komiser bir yandan da kayıt alan görevliye, şiddet görüntülerini silmesi için eliyle “makas” işareti yapmaktadır. Pedagog’un müdahalesi, suçlunun “dilinden anlayan” tecrübeli komiser Mesut’un işini zorlaştırmakta, suçluya ulaşmasını geciktirmektedir. Karakaş’ın (2003) Türk polisinin mesleki profilini çıkarmak amacıyla Afyon, Antalya, Isparta, Konya, Burdur, Aksaray, Uşak ve Nevşehir’de 800 civarında polisle yaptığı görüşmelere göre polislerin %74,7’si, insan hakları savunucularının polisin çalışmalarını zorlaştırdığını ifade etmiştir. Üstelik bu oran polislerde eğitim düzeyi yükseldikçe artmaktadır (Karakaş, 2003: 74).

İzlemenin de farklı bölümlerde açığa vurulan bu bağlamı kaçırmadığı, örneğin “sorguda avukat ne yapar?” sorusuna verdikleri yanıtlardan anlaşılmaktadır.

“Avukat oradaki zanlıyı polis kelime oyunuyla belli şeylere zorluyorsa avukat itiraz edebilir, itiraz ediyorum diyor, bu soruyu soramazsınız, diye. Hukuki olarak daha iyi bildiği ve izlediği için müdahale edebiliyor. Genelde avukatımı istiyorum diyen insanlar suçlu insanlar ve açık vermemek için avukat isteyenlerdir. Dizide de görmüştüm.” (Hakan, 30).

“Avukat isteyen adamın hali vakti yerindedir ve yüzde 80 suçludur” (Fatma, 28).

“Avukatımı istiyorum diyen, zaten zengin godamandır, avukatı olan devamlı. Suçlu durumdadır. Suçsuz olsa zaten avukata gerek duymaz. Arka Sokaklar’da da avukatımı istiyorum dediğinde pis bir şey çıkıyor” (Adem, 29).

“Demek ki suçta açığa çıkmış, avukatımı istiyorum diyor” (Mehmet, 29).

“Sorguda avukatlar konuşma derler genelde, konuşturuyorlar. O yüzden isteyene hemen avukat getirtilmiyor, bildiğim kadarıyla. Ben istemem ama suçlu olanlar avukat ister. Kendini savunamayacağını, işin içinden çıkamayacağını düşünen insanlar avukat isterler” (Funda, 39).

“Siz şimdi benim ‘işkence görmemek için’ dememi bekliyorsunuz⁹⁵ ama bu (avukat istemek) şeydir. Ben seni iplemiyorum gibi bir düşüncüyü gösterir. Ekrana yansıyan da o zaten, sen kimsin de bana soracaksın, alt metni odur o cümlelerin” (Murat, 31).

“Haklı da olsa haksız da olsa avukat onu savunduğu için polislerin avukatın yanında bir şey yapamayacağını biliyorlar... Avukat isteyen bir şeyi, korkusu vardır. Ne için? Avukat onu yönlendirecek. Suçluyu bile bazı nedenler sunup haklı gibi gösteriyorlar. Adam suçludur, avukatın dediğine göre konuşacak. Ben olsam istemem niye isteyeyim, suçsuz olduğum anlaşılacaksa sonuçta” (Gülizar, 44).



Resim 4.7.3. Avukatlı sorgu

Dizinin 75. bölümünde de zengin bir katil zanlısı (izleyicinin katil olduğunu bildiği), önce inkâr ettiği suç konusunda polisler kendisini sıkıştırınca “avukatım gelmeden daha fazla konuşmayacağım” demiş ve avukatı geldiğinde vekiline bu iddialara yanıt vermek zorunda olmadığını söylemiştir (Resim 4.7.3). Yine aynı bölümde Zeynep komiserin girdiği bir çatışmanın etkilerinden kurtulmak için gittiği psikiyatr, Zeynep’e aşık olmuş, Zeynep kendisini uyardığı halde cep telefonuna mesaj göndermiştir. Bu mesajı gören Murat komiser (Zeynep’in kocası) ofisini bastığı psikiyatrin (o sırada psikiyatr alkol almaktadır) burnunu kırar. Zeynep de kıskanıldığı için durumdan hoşnut olur.

⁹⁵ Katılımcı bazı sorularda benim polis şiddetini eleştirdiğimi düşündüğü için, bir yandan beni de bu şiddetin meşruluğu konusunda ikna etmeye çalışmaktadır.

Sorguda avukat bulundurma hakkının yanı sıra, yaşadığı sorunlarını hayatına ve mesleğine yansıtılmamak için bir polis memurunun başvurduğu psikiyatrin bu davranışı ve öfke kontrol seminerinde suçlularla empati kurmayı salık veren psikologun başına gelenler, polis şiddetini sınırlandırabilecek etik çalışmaları karikatürize ederek gülünç, olumsuz ve işe yaramaz hale getirmektedir. Sorguda avukat bulundurma hakkına izleyiciler tarafından yapılan yorumlar, öfke kontrol semineri için de geçerliliğini korumakta, izlemenin bağlamı görsel üretimin çizdiği çerçevede oluşmaktadır.

“Doktor öfke seminerinde anlatıyor işte, öfkeli olmayacaksınız, sakın olacaksınız. Sonra Mesut oğluyla beraber kendi mahallesinde dolaşırken iki erkek bayanlara saldırıyor işte, bu arada Mesut komiser geliyor. Yapmayın filan diye konuşuyor, karşı taraf da anlamıyor. Normal kendi anladığı dilden yapınca da kadın yeri geldiği zaman şiddetin haklı olduğunu gösteriyor” (Özkan, 28).

“Şiddet uygulamıyorum ama zorluyorlar diyor. Ben de direkt daldım” (Mehmet, 29).

“Hocasını taciz edenlere kibar davranıyor, hocasına göstermeye çalışıyor aslında, sonra dalıyor. Ben olsam ben de aynı şeyi yapardım. Sabır bir yere kadar. Damarına basıyorsa mecbur kalıyorsun. Polisliği kullanır döverim” (Nejat, 35).

“İnsanlar anlasın diye gösteriyorlar, ne durumda yaptıklarını. Her şeye de sabredilmemesi gerektiğini, sabredilemediğini göstermeye çalışıyor dizi. Polislerin hâkim olamayıp dayak atabildiğini gösteriyor, gerçekte de böyle bence” (Funda, 39).

“Orada da bir olay beni çok sevindirdi hocam. O hocanın, öfke kontrol semineri uygulayan hocanın da böyle bir şiddete maruz kalması, enteresan mı tesadüf mü Mesut’un oradan geçmesi. Diyor yapma, etme. Karşıdaki adamlar işte bunu dinlemiyor... Mesut komiserin ne kadar haklı olduğunu görüyoruz burada, empati kurdu” (Ufuk, 23).

4.8. ŞİDDETİ GÖRÜNÜR KILAN MEDYANIN GÜVENİLİRLİK SORUNU

Bölümler: 124 ve 139

İkonografik Sembolizm, 124. bölüm



Resim 4.8.1. Hüsnü Çoban



Resim 4.8.2. Haber muhabiri

Cüzdanını çalan yan kesici kadını kovalayan Hüsnü Çoban (Resim 4.8.1), inşaata kaçan kızın atlama tehditleriyle uğraşırken, kadın “sapık var, imdat” diye bağırmaktadır. Olay yerine gelen gazeteciler (Resim 4.8.2), ‘namus cinayeti’, ‘aşk cinneti’, ‘sapık saldırısı’ gibi başlıklarla canlı yayından olayı aktarmaya başlar. Bir yandan da birbirleriyle çekişmekte, reyting için haber atlatmaya çalışmaktadırlar. Haberleri izleyen Suat (Hüsnü’nün eşi), gördüklerine inanarak Hüsnü’yü evden kovar.

İkonografik Sembolizm, 139. bölüm



Resim 4.8.3. Adam döven kadına müdahale



Resim 4.8.4. Kadının sorgusu

Bir kadının, yanındaki adamı dövdüğünü gören Hüsnü ve Mesut komiserler ekip otosundan aşağıya inerek kavgayı ayırırlar (Resim 4.8.3). “Adamı zor aldık elinden” diyen polisler rağmen kadın önce dövdüğü adamdan, sonra da kendisini taciz ettiği iddiasıyla Hüsnü Çoban’dan şikâyetçi olur (Resim 4.8.4). Emniyetten açıklama bekleyen haberciler, kadınla röportajlar yapar. Sonra kadının albümü yakında çıkacak bir şarkıcı olduğu ve ünlü olmak için yaygara çıkardığına dair itirafı

kaydedilerek durum aydınlatılır, Hüsnü Çoban'ın mesleki olarak cezalandırılması, onurunun zedelenmesi ve ailesiyle daha fazla sorun yaşamayı engellenir.

İkonolojik Sembolizm

Şiddetin insanlar tarafından görünmesini sağlayan ve kimi zaman Emniyet Teşkilatı'nı soruşturma açma yönünde harekete geçmek durumunda bırakan haberlere, zaman zaman dizide de yer verilmektedir. Ancak polislere yönelik haberlerin bağlamı, polis şiddetini denetleyecek çerçevelerden biri olabilecekken, dizide sansasyon peşinde koşan habercilerin ya da ünlü olmak isteyen kişilerin (özellikle bu kişiler kadın olduğunda) işgüzarlığından öteye geçmez. Kadına yönelik şiddet başlığında da kadınların özelliklerine dair fikir dünyasına ait sembollerin yeniden üretildiğine değinilmiştir.

Bu durum, izleyici için rutin haline gelen haber izlemenin de çerçevesini çizebilmektedir. Gerçek hayatta polisin başarısızlıklarını gördüklerinde polis memurlarına diziyi örnek gösteren izleyiciler, dizi oyuncularını ya da yapımcılarını gördüğünde bu durumdan yakınan polis memurları bulunmaktadır.

İclal (29): *Ben mesela bu olayı (hırsızlık) yaşadığımda inanılmaz güvenerek gittim polise. Parmak izi alacaklar, şunu yapacaklar, bunu yapacaklar diye. Ama gittim, birini bankadan topladık, biri bulunamaz dedi, biri de kendi başına gelenleri anlatınca, bu gerçekten diziymiş dedim. Ben de söyledim aynen böyle. Arka Sokakları izliyorum, Kanıt'ı izliyorum, hiç polisin böyle olacağını düşünmemiştim, dedim. Polis dedi ki, ben de izliyorum, ama oradaki imkânların bizde olması mümkün değil."*

Nejat (35): *Bir kere barda bana bir polis "kalk lan ayağa" dedi, hoşuma gitmemişti o tavrı. Ben de ona "televizyonda daha kibar davranıyorsunuz, burada öyle değilsiniz" demiştim.*

Özgür Ozan (*Arka Sokaklar* dizisinin Hüsnü Çoban'ı): *Polislerin bizi eleştirdiği nokta şudur; bizim bu kadar komiserin olduğu bir ekibimiz yok diyor, mesela. Yok,*

biz zaten bir hayal ürünüyüz. Ama içindeki gerçeklikle biz bu senaryoyu daha samimi hale getirip izleyicinin karşısına koyup izlenebilir kılıyoruz ki sıkıcı olmasın, renkli olsun.

Semin Güneş (*Arka Sokaklar* dizisi yapım sorumlusu): *Ama tabii biz bir bölümde bir şeyleri çözüp bitirdiğimiz için onlar (polisler) da diyorlar ki biz bu kadar çabuk çözüp bitiremiyoruz, gelen halkımız “Arka Sokaklar’da bitiriyorlar, siz nasıl bitiremiyorsunuz” diyorlar. O biraz onlar için sıkıntılı ama sonuçta dizi yapıyoruz.*

İzleyicilerin ekranda gördüğü polis şiddetine yönelik izlenimleri ise medyanın güvenilmezliğini, polisin bir insan olarak sabrını temel alan değerlendirmelere dönüşmektedir. İlk görüşmecilerin medyanın polis hakkında yalan haberler yaptıklarına dair görüşleri sonrasında diğer izleyicilere de herhangi bir görsel materyal sunmadan “Polis şiddetini başka bağlamlarda, örneğin haberlerde gördüğünüzde nasıl bakıyorsunuz?” sorusu sorulmuş, izleyicilerden oldukça anlamlı yanıtlar alınmıştır.

Naim (20): *Haberlerde çok doğru anlatmıyorlar, polise saldırıyor insanlar bazen. Eylemlerde filan polisi zorluyorlar, polis mecbur kalıyor. Bence polisin gösterdiği yerde yapmaları lazım.*

Funda (39): *Ben polisin bazen çok sabırlı olduğunu düşünüyorum. Suçlular yakalandığı zaman ya da gösterilerde filan. Polislerden yanayım gibi durabilir ama insanlar şiddet yanlısı. Diyelim ki trafikte polis durduruyor, ceza yazarken bir dünya laf sayıyor insanlar. Ben diyorum daha kötüsünü yaparım, o sırada haberciler geliyor çekiyor, sanki polis bir şey yapıyormuş gibi. Haberler bir taraftan gösteriyorlar, yanlı yapıyorlar. Kötülemeye çalışıyorlar polisi.*

-Neden yalan olsun?

Funda (39): *Neden mi? Bilmiyorum ki neden”*

Mehmet (29): *Haberlerde şiddet uygulayan polisleri gördüğümde çoğu doğru değildir, diye düşünüyorum, zannetmiyorum doğru gösterdiklerini. Niye mi? Reyting için.*

Handan (18): *Bazen abartıkları oluyor, hepsi de doğru değildir bence. Sen de gazetecisin ama çok abartıyorlar bazı olayları. Televizyonda izlediğimiz zaman, gazetede okuduğum kadar abartılı bir şey olmadığını anlıyoruz yani. Reyting için yapıyorlar. Benim polislerle hiçbir sorunum olmadı zaten şu ana kadar. Ama diziyi izledikten sonra daha çok hak verdim polislere. Diziyi izleyene kadar gördüğümde niye dövüyorsunuz, filan diyordum önce. O diziden sonra, hani gerçek yaşantılar kamera önüne gelince, bu da oluyormuş demek ki, onlar da o yüzden yapıyormuş, demeye başladım. Diziyi bu konuda bilgilendiriyorlar bizi,*

Gülizar (44): *İnanmıyorum, fazlaca çarpıtıyorlar. Basın fazla abartıyor. Çünkü bir olay oluyor, orada adam polisi taşıyor, molotof kokteyli atıyor. Ama orada eğer ki polis birini yakalamışsa, ama onu konuşurması lazım, gerisini bulması lazım, onun için de yakaladığında dolmuş oluyor, zaten taş atıyor sopa atıyor polislere, duracak mı yakalandığında, polis vatandaşı yakalarsa onun üzerine gidiyorlar.*

Başka bağlamlarda, örneğin haberlerde izlenen polis temsillerine yönelik bakışın değişmesi, tıpkı “polis birini vurma olayını artık anlıyorum” diyen Çağla Kubat gibi, diğer oyuncular için de geçerlidir.

Özlem Çınar (*Arka Sokaklar* dizisinin Aylin’i): *İlk defa polislerle ilgili bir mesele işlendi. İlk defa empati yapmaya başladı insanlar polislerle. Dizi anlamında yani, bir sürü insan başka şekillerde empati yapmış olabilir, onu bilmiyorum ama çok izlenen bir dizi olduğu için uzak duranlar ya da antipati besleyenler biraz sevmeye başladı, diyebilirim. Bu iyi-kötü bilmiyorum tartışılır ama kendim için de aynı şeyi söyleyebilirim. Birazcık daha işin içine girince, yanlış önyargılara sahip olduğumu fark ettim. Kendim için bunu söyleyebilirim polislerle ilgili.*



Resim 4.8.5. Dizinin gerçekliği pekiştirilirken haberlerin kurmaca haline geldiği anlardan iki kare.

Polisiye türündeki uzun soluklu ilk dizi *Arka Sokaklar* olsa da polisin medya ile etkileşimi yeni değildir. 26 Ağustos 1986’da kurulan Terörle Mücadele ve Harekât Dairesi Başkanlığı’na 1994 yılında Psikolojik Harekât Şube Müdürlüğü de eklenmiştir. Bu müdürlük görevlerini “terör örgütüne karşı yürütülen mücadeleyi psikolojik yönden desteklemek amacıyla yazılı, görsel işitsel propaganda materyalleri hazırlamak ve propaganda faaliyetlerinde bulunmak, terör örgütlerinin gerçek yüzünü ortaya koymak ve kamuoyunu aydınlatmak amacıyla psikolojik harekât planları hazırlamak ve illerle koordineli olarak icrasını sağlamak” olarak belirlemiştir (Berksoy, 2007: 56). Avcı (2010: 335) kitabında, kendi ülkesine karşı bir devletin uyguladığı ve “doğrudan ya da dolaylı biçimde baskı altına aldığı medya yoluyla gerçekten uzak iddialarla halkı resmi ideoloji doğrultusunda düşünmeye yönlendirdiği” bir strateji olarak psikolojik harekâttan söz etmektedir:

Psikolojik harekât, hedef halk kitlelerinin istenilen istikamette düşünmesini sağlamak ve bu istikamette kanaat sahibi olması için yapılan, olayları ve haberleri (bilgileri) belli bir açıdan veren planlı bir faaliyettir. Daha açık bir dille ifade edilecek olursa, olayları bazen çarpıtarak, gerçeğin bazen bir kısmını vererek, gerekli görüldüğü durumlarda yalan haber ve bilgi üreterek veya gerçeği tümüyle saklayarak, halkın istenilen tarzda düşünce ve kanaat sahibi olmasını ve istenilen doğrultuda hareket etmesini sağlamaya yönelik planlı ve devlet kurumları eliyle yönetilen bir harekâttir... Günümüzde de hâlâ en son hali ile psikolojik harekât adı altında Emniyette, psikolojik harekât birimi olarak MİT’te, önce psikolojik harekât, daha sonra toplumsal ilişkiler dairesinden başlayarak yıprandıkça isim değiştiren ve en son Bilgi Destek Komutanlığı adı ile Silahlı Kuvvetler içerisindeki yapılanmalar devam etmektedir (Avcı, 2010: 336-337).

İzleyicilerin ifadelerine bakılırsa, haberlerin güvenilirliği konusunda şüpheleri olsa da kendilerine dayatılmış olan bu okuma biçiminin sürdürülmesi konusunda sorun

olmadığı görülmektedir. Enformasyon devriminin sistemli bir ihbarcılık devrimi haline geldiğini, beyan veya ihbar edilen olguların hakikati hakkındaki şüpheler ile haber kaynaklarının, dolayısıyla kamuoyunun manipüle edilmesinin kontrolsüz şekilde arttığına dikkati çeken Virilio (2003: 105) da, *gerçek enformasyon devriminin aslında sanal dezenformasyon devrimi olduğunu* vurgular.

4.9. ÜNİFORMA VE SİLAH: Şiddeti Meşrulaştıran Görsel Yeterlilik

Dizi Jeneriği

İkonografik Sembolizm



Resim 4.9.1. Jenerik'ten bir görüntü

İzleyiciyi seyre hazırlaması, izleyeceği şeyin türü, konusu ve konusuna yaklaşımı hakkında onu bilgilendirmesi açısından önem taşıyan jenerik de ikonografik incelemeye dahil edilebilir. İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nün görüntüsüyle başlayan jenerik, siren sesleri ve coşkulu bir müzik eşliğinde akan polis memurları, polis helikopteri, arabaları, oyuncuların çatışmalardan görüntüleri ile

devam etmektedir. Seçilen kare, emniyet teşkilatına ait çeşitli görüntülerden sonra dizinin adının ilk kez verildiği görüntüdür. Bu görüntüde sislerin arkasından kameraya doğru kuşkulu, tedbirli ve cesur bir şekilde yürüyen Rıza Başkomiser ve silahlı ekibi ile polis arabasının ışıklarına benzetilen Arka Sokaklar yazısı görülür (Resim 4.9.1).

İkonolojik Sembolizm

“Arka Sokaklar” tabiri daha çok, kentlerin suçla özdeşleştirilen yerleşim birimleri için kullanılmaktadır. Zaten bu kelimenin polis arabasının ışıklarıyla yazılması da,

arka sokakların bu kriminal özelliğine işaret etmektedir. Ancak kelime olarak “arka sokaklar” için kurulan bu özdeşlik, yine bir dolayım içermektedir. Çünkü öte yanıla “arka sokaklar” izleyici için bilinmeyen, görülmeyen yerdir. Buraların bilgisine haiz oldukları iddiasına sahip olanlar, bize zaman zaman çeşitli medya kanallarıyla ulaşan emniyet güçleridir. Büyüklerin çocuklarının gitmesini engellemesi gereken sokakları, barları, insanların bir araya geldikleri başka mekânları, emniyet güçlerinin bakış açısından görmekteyiz. Kendi deneyimlerimizle, geceleri bu mekânlarda bizim bulunma tecrübelerimizle göremediğimiz bir suç dünyası, gündüzleri karşılaşmalarımızda tanıyamadığımız suçlular, Arka Sokaklar’ın hâkimi olan emniyet güçlerince görünür hale getirilmektedir. Dizi jeneriğinin ardından verilen bazı istatistikler de sadece İstanbul’da günde kaç suçun işlendiğini anlatarak bizi hayrete düşürür: “Bu hikâyede geçen kişi ve kurumlar tamamen gerçektir, hem de hiç bilmediğiniz, bilgisi konusunda bize güvenmeniz gereken gerçekler”. Dolayısıyla jeneriği ile dizi izleyiciden, teslimiyetçi bir izleme biçimi bekler: “*Arka Sokaklar, Türkiye’nin görünmeyen yüzü. Ben bilmem neler oluyor, ama polisler mutlaka biliyordur. Dizide de anlatılıyor işte. Polis bilir kim suçlu, nerde yaşar. Mesela sen ifadende tarif et hırsız, polis der ki yanlış hatırlıyor olmayasın. Çünkü oranın hırsız o değildir, onun çalışma alanı başkadır*” (Yasin, 40).

Birbirinin peşi sıra verilen şarjör yerleştirme görüntüleri, üniformalı polislerin operasyonlarından bölümler, havada helikopterlerden, karada polis otosundan ateş eden görevliler, kesmelerde kullanılan polis otoları ise, sadece izlenilecek dizinin aksiyon içerdiğini belirtmekle kalmamakta, coşkulu müzik ve siren sesleri eşliğinde polisliği görsel olarak da yüceltmektedir. Üniforma, polislerin görsel olarak en ayırt edici sembolü ve dokunulmazlık zırhlarını oluştururken; taşıdıkları silah ise temsil ettikleri gücün (“meşru” şiddetin) maddileşmiş halidir. Üniforma, hem taşıyıcısı için anlamlarla yüklü olan



Resim 4.9.2. Yeniçeri
(kaynak: Emniyet Genel Müdürlüğü internet sitesi)

hem de karşılaşanlar için anlam üreten görsel kodlardır. Örneğin polis karakoluna bir tanıdığının başına gelenleri öğrenmek üzere giden bir arkadaşımın yaka düğmesini ilikleme yönünde aldığı uyarıya, üniformaya göstermesi gereken saygı gerekçe gösterilmiştir. Üniforma ile şiddetin ilişkisi, üniforma görselinin tarihi düşünülmeden anlaşılabilir. Devleti temsil eden güvenlik güçlerinin ihtişamlı ya da zırhlı görünüşleri, dokunulmazlıklarını (bu kişiler üzerinden devletin de dokunulmazlığını) pekiştirmektedir. Duhm'un (2009) *Kapitalizmde Korku* kitabının çevirisine yazdığı önsözde Aziz Nesin'in (1987) anlattığı bir olay, Türk toplumunun üniforma ve üniformanın temsil ettiği "meşru" şiddetle ilişkisini anlamada -tıpkı Nesin hikâyeleri gibi ancak gerçek- çarpıcı bir örneği oluşturmaktadır. Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular Tiyatrosu, oynadıkları "İçinden Tramvay Geçen Şarkı" adlı çeviri bir oyunda Nazi subayı ve SS'leri canlandırmaktadırlar. Bu oyuncular bir gün (Aralık 1986) Nazi subayları giysileriyle İstiklal Caddesi'nde tiyatrunun önüne çıkıp, gelip geçenden kimlik isterler. Hem de tam bir Nazi subayı gibi "Kimlik bitte... (Lütfen kimliğiniz!)" diyerek... Kimlikleri sorulan insanlar, hiç itiraz etmeden, hiçbir soru sormadan kimliklerini gösterip, kendilerine verilen "çök", "otur" gibi buyrukları hiç duraksamadan yerine getirmişlerdir.

Yine yayına devam etmekte olan ve görüşülen izleyicilerin de beğeniyle takip ettiği dizilerden *Geniş Aile*'nin bir bölümünde, sarhoş oldukları halde aralarından birinin polis kıyafeti giydiği bir arkadaş grubu, gece yarısı sokakta gördükleri kişileri sıraya dizip "çalışma izni" sorarlar. Türkiye vatandaşı olduğunu belirten kişiye bu kez anne babalarından izin alıp almadıkları gibi saçma sapan sorular sorarlar. Ancak karşılaştıkları kişiler kendilerine her söyleneni yerine getirir, ellerini arabaya dayar, sıraya girer ve kimliklerini gösterirler. Üniformanın kendisi, taşıdığı kişiye, kimliğini göstermese ve sarhoş da olsa, halkın gözünde belli yetkiler vermektedir. Daha önce "Kadına Yönelik Şiddet" başlığında yer verilen Avcılar Olayı örneğinde de, onlarca kişinin izlediği şiddet eyleminin meşruiyetini sağlayan kaynaklardan biri ve belki de en önemlisi, polis üniformasıdır. Bu konunun (Avcılar olayı) basındaki

temsiliyle ilgili olarak Yıldırım Türker'in⁹⁶ 7 Mart 2011 tarihli köşe yazısında yaptığı tespit son derece yerindedir:

Bu haberi verirken de gazetelerin kullandığı dil, basınımızın pek sık kullandığı tecahülüarif makamındandı. Bir büyük gazetemiz “Böyle zorbalık görülmedi”, diğeriye “Eşkiyanın Cüreti” manşetleriyle sundu haberi. İkisinin de çığırtaan şaşkınlıklarında neredeyse Brechtien bir yabancılaştırma efekti çalışılmıştı. Görülmemiş ilan edilen zorbalık görüntüleri, sırtlarında polis üniformasıyla bir kadını saçından sürükleyen adamlara aitti. Bu görüntülerde insanı çileden çıkaran cüret gösterisi de eşkiyaya ait olduğı için tiksindirmeliydi insanı. Çünkü bir kadını çalıştığı yerden sürüyerek çıkaran adamlar polis değıl, polis kılığına bürünmüş zorbalardı. Bu, onları eşkiya kıldığı gibi eylemlerine de küstahça bir cüret katıyordu. Polise hak olan onlara cüretti. Üniforma sahteyse gözlerimiz önünde gerçekleştirilen eylem eşkiyalık oluyordu. Bu gazetelerden hiçbirinin kameraya yakalanmış bir polis şiddetini ‘cüret’ ya da ‘zorbalık’ olarak adlandırmışlığını hatırlamayız.

“Bir düğmesine dokunmanın 6 aydan başladığı” çeşitli kaynaklar yoluyla öğretilen üniformanın ve mukavemet etmenin suç olduğı, yasaların uygulayacağı şiddeti inisiyatifine bıraktığı polis memurlarının karşısında “kimlik sorma” gibi bir girişimde bulunmak imkânsızlaşmaktadır. İnsanların üniformayla ilişkisini, onun temsili olarak gördüğü devletle içinde olduğı ezen-ezilen ilişkisinin minyatürü gibidir. Üniforma, devletin şiddet kullanma yetkisinin görsel simgesi haline gelmiştir.

“Ben daha hiçbir zaman bir polise kimlik sormadım, bana kimlik sorduklarında. Üniforma genelde inandırıcı oluyor. Bu adam deli değıl ki şimdi sahte polis kıyafeti giyip benim GBT’mi sorgulasın, diye düşünüyorsun” (Hakan, 30).

Ancak üniforma ve silahın çeşitli farklılıklara yönelik şiddet uygulama aracı haline gelmesi ve bu şiddetin “insan” (örneğin polis) dolayımıyla gerçekleşmesi, toplumsalın içinde şekillenmiş hastalıklı, tehlikeli bir psikolojiye işaret eder. Fromm (1994: 25), yaşam yaratmak (yaşamın içine zar gibi rastgele fırlatılıp atılan insanın, salt bir yaratık olma durumunu aşması) için gerekli nitelikleri taşımayan güçsüz insanın, yaşamı yok etmek (yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak) için bir tek niteliğe –şiddete- sahip olmanın yeterli olması sonucu şiddete başvurduğunu belirtir. Güçsüz insan, tabancası, bıçağı ya da kuvvetli bir

⁹⁶ Yıldırım Türker, “Erkek Olun Erkek”, *Radikal Gazetesi*, alındığı tarih 07/03/2011, http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1042117&Yazar=YILDIRIM_TURKER&Date=07.03.2011&CategoryID=97

bileği olduğu sürece başkalarının ya da kendisinin içindeki yaşamı yok ederek aşabilir onu. Böylece kendisini yadsıyan yaşamdan öç almış olur. Buna “ödünleyici şiddet”in bir türü diyen Fromm, güçsüzlüğü, bu şiddetin kaynağı olarak görür. Fromm’un açıklaması, psikolojik düzeyde bu tür bir şiddete eğilimli bir karakter portresi çizer.

Üniforma ve şiddet ilişkisini bu yönde gören izleyiciler bulunmaktadır: *Üniforma meselesi kişilikle ilgili bir şey. Abimin anlattığı bir olay var, bir polis dolmuşa biniyor, toplu taşıma araçlarına ücretsiz biniyorlar normalde. Dolmuşta polis kimliğini göstermiş, (dolmuş şoförü) 'bu bizde geçmez' deyince bu kez silahını göstermiş. Bu kişilikle ilgili bir şey, kendini devletin en yetkili amiri zannediyor kimisi. Ama azınlıktadır bunlar* (Murat, 31).

Görüşmecilerden Fatma (28) ise üniformayı devletin ve devlet düzeninin temsili olarak görmekte ve Murat’ın aksine, polislerin bu üstünlük konumunu gerektiğinde vatandaşa karşı kullanması gerektiğini düşünmektedir:

Fatma (28): *Yakın zamanda sendikaların bir eylemi vardı, orada polis memuruna küfür etmişlerdi, ağza alınmayacak cinsten. Polis de kendisini, ailesini savunmak adına şiddet uyguladı.*

-Birbirine küfreden iki kişiyle, polis-vatandaş karşılaşması bu anlamda aynı şey mi? Güçleri eşit mi?

Fatma: *Hayır tabii. Üniformanın verdiği rahatlık ve biraz da o eylemlerin önünü kesmek, göz korkutmak için uyguluyor şiddet, normal olarak... O üniformaya saygı duyulmalı, çekinilmeli. Bazen hurpalanmayı hak ediyoruz vatandaş olarak.*

Polis şiddeti açısından bakıldığında ödünleyici şiddetin sistemli bir şekilde kullanımından ve belli yönlere kanalize edilme çabasından söz edilmelidir. Örneğin yaşam yaratma yetisinin eksikliğinde daha öne çıkan duygulardan olduğu önceki bölümlerde de belirtilen ve polis seçiminde on yıllardır etkinliği aranan “milliyetçilik”, ellerinde “meşru” şiddet araçları bulunan polislerde daha tehlikeli bir

hal almaktadır. Ankara’da polis seçiminde Sincan, Demetevler⁹⁷ gibi milliyetçi muhafazakâr ve ekonomik olarak alt orta sınıfın ağırlıklı olduğu bölgelerin öne çıkması, “insan olarak sınırları zorlanan polisin şiddeti” yerine “düşman” kategorileri daha geniş olan ve “hoşgörü sınırları görece düşük olan kişilere giydirilen polis üniforması” imgesinin daha gerçekçi bir yorum olduğuna işaret etmektedir. Bu tespit, bu bölgelerde oturanların hoşgörüsüz olduğunu değil, iktidarın burada yaşayanların kimlere ve nelere tahammülünün daha az olduğunu bilme ve bunu kullanma niyetinde olmasını anlatır.

Eğitim-Sen’li bir öğretmen olan ve çeşitli toplumsal eylemlerde polis şiddetine maruz kaldığını belirten İlkay’ın (27) bu konudaki fikirleri ise farklı bir izleme biçimine örnektir: *“Üniformanın eskiden beri değerliliği var, asker polis üniformasını daha devlet temsili, bir düğmesine dokunmanın cezası geyikleri vardır ya, daha devleti simgeleyen şeyler asker-polis üniformaları. Güç temsilinin yarattığı korku kaynaklı bir saygı var aslında onlara karşı”*. Bu farklılığın daha derin bir okuması, değerlendirme kısmında yer alacaktır.

Anadolu halkının “üniforma” ve “üniformalılar” ile karşılaşmaları ve bu görselle özdeşleştirdiği anlamlar, polislik pratikleriyle ve şiddetle birlikte inşa edilmiş; kamu düzeni sağlamak üzere polisin varlığı ezeli ve sorgulanamaz bir kurum olarak zihinlerde yer etmiştir. Yapılan görüşmelerde emniyet teşkilatının kuruluşundan bu yana, Avrupa’da ya da Osmanlı İmparatorluğu’nda gözlemlenen eğilimlerinin Türkiye’de devam ettiği gözlenmektedir. Devletin temsili olarak polisin sınıfsal hareketlere, gösteri düzenleyenlere yönelik aldığı tedbirlerin, hırsızlık ya da cinayetlerde gösterdiği kayıtsızlıkla örtüşmediği izleyicilerin de dikkatini çektiği halde polisin görev tanımı için daha çok ilk eğilim (düzen fikri) polislik işinin de tanımı olarak kabul edilir hale gelmiştir.

“Polisin görevi halka hizmet etmek, asayişi sağlamak, gerektiği yerlerde düzeni korumak. Düzeni korumak lazım. Bunun için polis, eylemlerde filan zorunlu olduğu için şiddeti uyguluyor, diğer durumlarda uygulamamalı. Aslında hiçbirinde

⁹⁷ Ankara’da yaşayıp metro kullanan kişiler, Emniyet Müdürlüğü’nün bulunduğu Akköprü istasyonundan binen polislerin hemen hepsinin Demetevler durağında indiğini gözlemleyebilir.

uygulamamalı ama bazen zorunlu oluyor” (Özkan, 28). “Düzeni koruması gerekiyor. Bu dönemler biraz daha arttı emniyet şeyleri, böyle devam etmesini isterim. Eskiden hiç müdahale edilmiyordu. Mesela bir dönemler çok kapkaç olayları oldu, insanlar kavga ettiler. Bir yere gidip müdahale edeceklerine kendileri şiddet uyguladılar. Eskiye göre şu an eylemlerde biraz daha naipler, eskiden en ufak bir kıvılcım bekliyorlardı. Eylemlerde gördüğüm kadarıyla eskisi gibi değil, daha iyi yapıyorlar işlerini. Yasaların polisin şiddet uygulamasına izin verdiğini zannetmiyorum” (Nejat, 35). “Bir kere öncelikle can, mal güvenliğini sağlamak olmalıdır. Bir hırsızlık olayı yaşadığım ve çalıştığım yerden biri olduğu belli. Bu insanlarda bir korku yok ki, dışlanma-ceza evine girme korkusu yok. Güvenlik kamerası olsa ya da polisin böyle yapanları yakaladığını bilse, polisler bunları yakalasa, ben de yakalanabilirim korkusu olur biraz. Ama işi gücü olan bir insan sonuçta bunu yapıyor ve “ben nasılsa yakalanmam” diye düşündüğünden daha cesaret alıyor. Ama polis işini iyi yapsa, en azından üç suçludan birini yakalasa, bu suçu işleyenlerin de yüzde altmış yetmiş oranında azalacağını düşünüyorum. Ama polis kesinlikle işini iyi yapmıyor. Bir hafta önce gelseydiniz böyle konuşmayabilirdim ama ben bunu yaşadığım için söylüyorum, Allah başka olay yaşatmasın. Benim bir arkadaşımın evine hırsız girdi, polisler parmak izi bulmak için her yere, kanepenin altlarına kadar toz döktüler. Sonuç sıfır, kızın altınları gitti, bir de o pisliği temizledi. Bir daha evime hırsız girse polisi çağırmam dedi, ne hırsız buldu, bir de evimi batırdı. Hırsız darmadağın yapmış, onlar da iyice batırmış” (İclal, 29). “Çok sloganlar atıyorlar, gösteriler yapıyorlar, taşkın hareketlerde bulunanlar oluyor, copluyorlar mecbur kalıp. Çünkü insanların da bir sınırı olmalı” (Handan, 18).

Önceki bölümlerde de yer verilen örneklerden anlaşıldığı üzere “sokağa çıkmak” düzen bozucu bir hareket, “polis şiddeti” zorunlu olarak polislerin uyguladığı tepki gibi izlenmektedir. Oysa Türkiye Cumhuriyeti’nin Anayasası’nın 34. maddesi, açık bir şekilde toplantı ve gösteri yürüyüşü yapmaya izin verir: ”Herkes, önceden izin almadan, silahsız ve saldırısız toplantı ve gösteri yürüyüşü düzenleme hakkına sahiptir”. Ancak 2911 numaralı Toplantı ve Gösteri Yürüyüşleri Kanunu’nda bu hak konusunda detaylı düzenlemeler yapılmıştır. Buna göre toplantı ve yürüyüş yapmanın yasak olduğu yerler belirtilir; valiliklere, suç işleneceğine dair “açık ve

yakın tehlike” sezilen durumlarda toplantıları yasaklama hakkı getirilir. Bu sınırlama, Polis Vazife ve Selahiyeti Kanunu’nun polise, şiddet kullanma dozu konusunda verdiği inisiyatif ile perçinlenir. Aslında son derece muğlâk biçimde kısıtlanan bu anayasal hak karşısında polisin müdahale biçimi ise polisliğin, iktidarın ve eğilimlerinin güvencesi olduğunu ve şiddetinin sadece belli grupları disiplin altına almak amacını güttüğünü gözler önüne sermektedir. Son kertede İç İşleri Bakanlığı’na bağlı olan emniyet teşkilatı için “meşru” şiddeti kullanma biçimi ve dozu, iktidarın neyi “tehlike” olarak gördüğü ile ilişkilidir.



Resim 4.9.3. İsrail protestosu



Resim 4.9.4. Hükümet protestosu

Resim 4.9.3’te,⁹⁸ Türkiye’de Sırbistan’la mücadele edecek olan İsrail kadın milli takımını protesto ederek, spor salonuna girmek için yürüyen linç kalabalığına karşı yalnızca barikat kuran polisi, sağda ise⁹⁹ (Resim 4.9.4) 4 Aralık 2010’da Recep Tayyip Erdoğan’ın rektörlerle buluşmasını protesto etmek için geldikleri İstanbul’da, ile dahi sokulmayan, dakikalar içinde yüzleri tanınmayacak hale getirilen, aralarından birinin karnına ve sırtına aldığı cop darbeleri ve tekmelerle çocuğunu düşürdüğü öğrencilere müdahale eden polisi görmekteyiz. “Kamu düzeni” sağlama gibi bir görevinin bulunduğu fikri geniş düzlemde kabul gören emniyet teşkilatının, düzensizliğin ne olduğuna dair de fikirsel eğilimleri bulunmakta ve polis şiddetini görenlere yapılan açıklamalarda bu fikirler, “yasal çerçeveler” gerekçesiyle meşrulaştırılmaktadır. 5 Aralık 2010 tarihinde Kanal D Ana Haber Bülteni’nde yayınlanan haberde kendisine öğrencilere yapılan sert müdahalenin

⁹⁸ Resim furkanvakfi.net adresinden, yani polisin müdahalesini İslamcı grubun kendi bakışından veren bir siteden alınmıştır.

⁹⁹ Resim, ntvmsnbc.com adresinden 6 Aralık 2010 tarihinde alınmıştır.

sorulduğu İstanbul Emniyet Müdürü Hüseyin Çapkın¹⁰⁰, yasal çerçevelerde görüşlerin dile getirilmesinin insanların en demokratik hakkı olduğunun ancak yasal çerçevelerin dışına çıktığında polisin de yasal olarak müdahale ettiğinin altını çizmiş; öğrencilerin gözaltına alındıkları halde şiddet görmeye devam ettiklerini ise görüntülere rağmen¹⁰¹ inkâr etmiş, olayla ilgili soruşturma yapılmaya gerek duyulmamıştır. 7 Aralık 2010'da devlet bakanı Egemen Bağış'ın polise “yumurta” atan öğrencilerin -ki görüntülerde yoktur- polise aşırı şiddet uyguladığı yönündeki polisi korur tespiti ise görselleri, siyasi iktidarın etkin bir aracı olduğu anlaşılan polis şiddetini izleyiciye hissettiren dolaylı bir baskı aracına (hatırlama figürlerine) çevirmektedir.

Egemen söylemin gücünü yeniden üreten “düzen” kavramı, yalnızca polis şiddetini meşrulaştırmakla kalmamakta, eşitsizliklere karşı verilecek tepkilerin önüne set çekerken sosyalizasyon sürecinde görsellerin önemli yer tuttuğu gençlere sessizliği öğretmektedir. Polis şiddetini eylemlerde gerekli bulan Handan (18), konu kendi yaşadığı eşitsizliklere geldiğinde aynı gerekçelerle kendini çaresiz hissetmekte, yasal haklarını emniyetin açıklamalarıyla kapanan haberler çerçevesinde öğrendiği anlaşılmaktadır.

Handan (18): *Eşitlik eşitlik diyorlar ama eşitlik kesinlikle yok. Erkekler kadın ayrımı var ve kadın hakları pek korunmuyor. Nereye gitsek yaşıyoruz, sen bayansın ayrıl gibi bir tavır oluyor.*

-Değişmesi için bir şey yapar mısın?

Handan: *Yaparım, mesela bayanları örgütleyebilirim. Erkekler ya da polisler yine durduracak zaten. O anda hiçbir şey yapamam galiba.*

¹⁰⁰ 2009 yılında İstanbul Emniyet Müdürlüğü'ne getirilen Hüseyin Çapkın, Manisalı gençler davası olarak kamuoyunda bilinen ve 1995 yılında çoğu lise öğrencisi 16 gence vahşice işkence yapmakla suçlanan, ancak davalara katılmayan ya da resmi araçlarla gönderilen polis memurlarının başında yer alan emniyet müdürüdür (bkz. Can Dünder, “Çapkın'ın Sicili, Milliyet, 7/12/2010).

¹⁰¹ Bu bağlamda belirtilmesi gereken bir husus, yine görselin gücü üzerinedir. Yaşanan olayları öğrenciler kameraya almışlar ve kaydı televizyon kanallarıyla paylaştıklarında temsil olanağı bulmuşlardır. Ancak polis aracılığıyla uygulanan devlet şiddeti, siyasi iktidarların baskıyı artırdığı dönemlerde denetimden muaf tutulmakta, görselin kanıt gücü, cezasız bırakılan bu şiddet örnekleriyle iktidarın gücünün kanıtına dönüşebilmektedir.

Daha önce Şevket Çoruh'un "*adalet varsa, dünyanın her yerinde, polis olmak zorunda. Suç, mutlaka var zaten. O yüzden polislik de birebir mutlaka adalet dışında şiddeti temsil eder hale geliyor. Adaletin koruması, güvencesi ya o...*" dediğine yer verilmişti. Bu bağlamda üniformanın özdeşleştirildiği kavramlardan biri de "adalet"tir. Polisin adaletle ilişkisi; bir taraftan da adalete, adil yargılamaya olan güvensizlik ve bu açığı şiddet kullanımıyla kapatan bir polis algısıyla birlikte şekillenmektedir. Üstelik bu algı, üretimin mutfağındakiler ve izleyicilerin paylaştıkları zihinsel bir eğilime işaret eder.

Özgür Ozan (Hüsnü Çoban): *İspat edilene kadar suçsuzdur ama bunu biz kendi yöntemlerimizle –herkesin kendi yöntemi var, Rıza Baba, Mesut, benim kendi yöntemim var, herkesin suçluya yaklaşımı farklı. Ama o en baştaki inisiyatifi kullanabilmeli sorgudaki insan, suçluya yaklaşan insan.*

Ozan Yurdakul (Senarist): *O da (polis de) suçlu dövüyor sonuçta, sokaktaki adamı tokatlamıyor.*

Gülizar (izleyici, 44): *Onların da mesleki tecrübesi var, tedirgin kaçamak konuşmalardan filan anlıyorlar suçluyu. Yıllarca uğraşıyorlar aynı suçları işleyenlerle, aynı davalarda, onların da mesleki tecrübeleri var.*

Ufuk (izleyici, 23): *Türkiye’de adalet mi var? Banka hortumlayanlara bir şey olmuyorken baklava çalanlara 10 yıl 15 yıl veriyorsa, ben o adalete güvenmem... Şu anda bir polisin görevi zaten güvenliği sağlamak ama sonuçta polislere de biraz şiddet kullanma yetkisinin verilmesi lazım.*

Yasin (izleyici, 40): *Türkiye’de adalet sistemine hiç güvenmiyorum ki... Polisler de adil değil bazen. Esnafa, herkese silah çekebiliyor. Gerçekte hak eden suçluya uygulamalı.*

Adalete olan güvensizlikle pekiştirilen ve polis şiddetini meşrulaştıran zeminlerden biri, üretim ve izleme düzeylerinde paylaşılan ve "ateş olmayan yerden duman çıkmaz" anlayışıyla verilen peşin hükümlerdir. Karakolda geçen sahneleri

yorumlayan izleyiciler, gördükleri kişileri ‘tutuklu’ yerine ‘hükümlü’, ‘zanlı’ yerine ‘suçlu’ olarak görme eğilimini görsel üretimde çalışanlarla paylaşmaktadırlar. “O da sonuçta suçlu dövüyor”, “inisiyatif kullanıyor”, “suçlu olduğunu hissediyor” gibi sözlerde açığa çıkan bu yanılısma, yalnızca “suçu ispat edilene kadar herkes suçsuzdur” ilkesini görünmez kılmakla kalmaz. Adalet sistemi tarafından haksızlığa uğradığını düşünen sınıflarda, polis inisiyatifinin gerekli olduğu fikrini -yine kendilerini ezse de- vazgeçilmez olarak görme tehlikesini beraberinde getirir, tepkiyi kendi eğilimlerini meşrulaştıracak biçimde yanlış kanala yönlendirir. Nihat (58): *“Polisler genelde psikopattır. Ama genelde suçluları dövüyorlar laf alabilmek için, normaldir. Zaten asayişle ilgili olanlar insan sarrafi olmuşlar, onlarınki öyle bir durum. Yalan söyleyenleri doğru söyleyenleri onlar kendileri anlıyorlar. Önemli olan itiraf ettirmeleri, kime şiddet uygulayacaklarını bilirler”*.

Üniforma ile ilgili olarak belirtilmesi gereken önemli bir nokta da görsel olarak üniformanın muadili sayılacak gözetim kaynaklarıdır. Jenerikte sıklıkla görünen üniformaları dizinin başrol oyuncularını kullanmamaktadır. Üniforma giymek, örneğin Mesut için, daha monoton bir hayata geçmek anlamına gelir. Asıl zorlu görevlere, operasyonlara katılanları sivil ekipler oluşturmaktadır. Ancak dizideki sivil ekibin profesyonel bir iş tanımları bulunmamaktadır. Cinayet, uyuşturucu, hırsızlık, kaçakçılık, tecavüz gibi farklı profesyonellik alanlarına giren pek çok konuyla Rıza Başkomiser’in ekibi ilgilenmektedir. Senarist Ozan Yurdakul, Türker İnanoğlu’nun kendilerine senaryosunu yazmalarını istediği dizi için oluşturduğu bir çatıda, her işe bakan bir polis ekibinin çoktan belirlenmiş olduğunu söylemektedir. Dizinin, insanların polislerle karşılaştıkları her alanla ve daha genel anlamda polislik mesleğiyle ilgili kanaat oluşturma (polislin halkla ilişkiler ayağında olma) amacı, bu noktada yine görünür olmaktadır.

Bu çok çeşitli alanlarda polislik yapan kişilerin sivilliği, sıradan vatandaş görünüşleriyle polislin, izleyicilerin etrafındaki herhangi biri olma olasılıklarını artırmaktadır. Ya da aniden yol kesip hakaret etmeye, fiziksel şiddet uygulamaya başlayan, birinin kafasına silah dayayan, bir kadını saçından sürükleyerek götüren, bir öğrenciyi sokak ortasında kurşunlayan, otobüsteki bir yolcuyu yaka paça dışarıya

çıkaran sivil giyimli kişiler dizide ve gerçek hayatta olduğu gibi polis olabilir. İtaatkâr bireyler yaratma, kişilerin sürekli gözetleniyor olduğunu bilme ve bunu içselleştirmeleriyle mümkün olabilir. “Ferman padişahınsa dağlar bizimdir” sözünde olduğu gibi, altyapısal iktidarını kuramamış despotik bir iktidarı anlatan bir yönetim yerine¹⁰² günümüzde güvenlik kameraları, MOBESE gibi gözetim sistemlerinin yaygınlaşması; telefon dinlemeyi sağlayacak sistemlerin emniyet birimlerince sıklıkla kullanılıyor olması; merkezi iktidarın damarlanmasını ve “izleniyor-dinleniyor olma” duygusu ile iktidarın gözünün topluma nüfuz etmesini sağlamaktadır. Görsel medya haberleri, dakikalarca bu kameralara takılan kaza, yaralama, cinayet, hırsızlık gibi olaylardan beslenerek bültenlerini doldurmakta, onlar malzeme sağlarken toplum da bu görsel kayıt cihazlarının her yerdeliğine ve gerekliliği fikrine alışmaktadır. Dizinin hemen her bölümünde adlî bir olayın çözülüşü, güvenlik kamerası olmaması nedeniyle aksar ya da bulunan görüntülerle, hukuki dayanağı olan hâkim kararının sözü bile edilmeden yapılan telefon dinlemeleriyle suçluların tespiti hızlanır. Hakkında anlam üreten tek kaynağın görsel kültürün kendisi olduğu ‘gözetleme sistemleri’ konusunda izleyicilerin görüşleri oldukça anlamlıdır.

“Bizim hastanemizde (güvenlik kamerası) yok mesela. Kesinlikle daha yaygın olmalı. İki tür şeyi var. İlk kez insanları gözetleyen televizyon programları olduğunda şaşırılmışım. Türkiye’nin her yerine kamera konacağı aklıma gelmezdi ama bizim gibi toplumlarda, birbirini uyarmayan, hız limitini aştığı için plakasını alıp polise şikâyet etmek yerine radarın olduğu yerde sinyal verip o kişiyi uyararak insanların olduğu toplumda kameraların gerekli olduğunu düşünüyorum. İdeal bir toplumda kameralara gerek kalmaz, insanlar birbirlerine bu etkiyi yaratmalı. Bir arkadaşım Fransa’da kırmızı ışıkta geçmiş ve diyor ki orada bana ceza verselerdi keşke, öyle bir baktılar ki bana, ben yerin dibine geçtim.

-Ama insanlarda sürekli izleniyor duygusunun olması önemsiz bir şey mi?

Türkiye şartlarındaki insan yapısında bana göre önemsiz. Bir süre konup sonra kaldırılabilir ama bu toplumda bir geçiş aşaması da değil, tamamen birçok konuda

¹⁰² Michael Mann’ın “despotik” ve “altyapısal” olarak ayırdığı iktidar kavramları, Osmanlı İmparatorluğu’nda despotik iktidarın yüksek, topluma nüfuz etme anlamındaki altyapısal iktidarın oldukça sınırlı olduğu örnekleriyle anlaşılabilir (Ergut, 2004: 26).

geri kaldığımızı düşünüyorum. Bu yollarla en azından bir duyan- gören olur gibi bir mekanizmanın bu nesle yerleşmesi gerekiyor ki önümüzdeki nesiller kameraya gerek duymadan gerekeni yapabilsin” (İclal, doktor, 29).

“Bence her yerde olmalı. Trafığe, alışveriş merkezlerine koyuyorlar. Bence her sokakta olmalı. İzlenme duygusu iyi bir şey bence, kesinlikle” (Nejat, 35).

“Bence güzel bir şey, daha çabuk yakalanıyor suçlular. Hem de insanlar kameralardan ötürü suç işlemeye korkar, cinayet işlemeye, hırsızlık yapmaya. Orada kamera varsa rahatlıkla ücra bir yoldan da olsa gidebilirsin, en azından başıma bir iş gelse de kamera görüyor diyerek” (Gülizar, 44).

“(Güvenlik kameraları) polisin işini kolaylaştırıyor, trafikte, hırsızlık, kapkaç, terör olaylarında. Kişinin emniyetle, polisle ilgili bir sıkıntısı varsa eğer tedirgin olur, yoksa mutlu olur, mutluluk duymalı bence” (Fatma, 28).

Katılımcılar görünür olmak konusunda endişe taşımazken, Bentham’ın “panoptikon” tasarımından yola çıkan Foucault (2006: 296) görünürlüğü bir tuzak olarak görür. Merkezdeki bir gözetleme bölümü ve onun etrafında halka şeklinde koşulların yer aldığı hapisane metaforu ile anlatılan durum, gözetleyen bir iktidarın varlığının sürekli hissedilmesini sağlar ve bu düzenleme biçimi eğitim, sağlık, denetim kurumlarında da yaygınlaşmaktadır. Eleştiriler de sürekli varlığı hissedilen bu gözetlenme haline karşı yükselir: “Panoptik sistemde iktidarın görünmeden gözetleyen yapısı, mistifikasyon yaratır. İktidarı bir fetişe dönüştürür, toplum için ulaşılmaz, parçalanmaz, kutsal bir yapı olarak toplumsal bilince yansıtılan iktidarın kendini koruması sürecine yardımcı olur” (Çoban, 2008: 119).

Foucault (2007: 95), iktidarın pek az harcama talep eden bu gözetim stratejisinin mükemmel bir formül olduğunu belirtir: “Yalnızca bir bakış. Gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözetleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Mükemmel formül: Sürekli bir iktidar ve sonuçta gülünç bir maliyet!”. Çoğunlukla iktidarla çatışma içinde olmadıklarını düşünen

katılımcılar, görünür olmayı da sorunlaştırmamakta; dizinin “güvenlik” gerekçeli “gözetim” söylemine ortaklık etmektedirler.

Günümüzde gittikçe yaygınlaşan bu güvenlik endişesi ve risk bilinci konusunda Furedi (2003: 102) ise, toplum-birey ilişkisindeki değişimin önemli bir etken olduğunu söyler. Kaynaklarından birinin emek piyasasındaki neo-liberal değişimler olduğu belirtilen bireyselleşme süreci, geleneksel dayanışma biçimlerinin (aile, sınıf örgütü, cemaatler gibi) zayıflamasıyla birlikte geçmiştekenden daha farklı bir hal almış, yalıtılmışlık hali daha yoğunlaşmıştır. Furedi’ye göre (2003: 103) toplumun karakteristik saplantılarının –sağlık ve güvenlik gibi- birçoğu bu tür bir toplumsal yalıtılmışlığın ürünüdür.¹⁰³ Güvenlik kameralarının yanı sıra, her yerde suçun işlendiğine, işlenebileceğine dair toplumda oluşan korku, kimi yerlerde sadece kameraların değil, polis memurlarının da bulunması gerektiği ya da kameraların sürekli izlenmesi gerektiği görüşüyle de karşılaşılmaya neden olmaktadır. Kimi ebeveynler, ev dışında da çocuklarının takip edilmesini istemektedirler, hem de devlet tarafından.

“Her dükkânın önünde güvenlik kamerası olması, MOBESE’nin olması ile insanların attığı adımın izlendiğini düşünüyorum. Bunun çok olumlu olduğunu düşünüyorum. İnsanlarda izlenme duygusu olsun, iyi bir şey bence. Bir kapkaç oluyor mesela, kadının çantasını alıyor kaçıyor. Kadın eşkal de verse onun bulunmasına imkan yok ama orada bulunan kameralar izlenince adam hemen teşhis edilebiliyor. İzlenince bence herkes zaten. Şimdi mesela en son bildiğim okul polisleri falan var ki ben onun çok iyi olduğunu düşünüyorum. Çünkü artık okullarda suç ilkokula bile indi. İlaç kullanımları vs. okul polisinin olmasının çok yararlı olduğunu düşünüyorum. Çocuk evden çıktıktan sonra ne yaptığını ne ettiğini bilemiyoruz. Son zamanlarda bu kaçırılmaldan filan korkular var ya. Onlar açısından çok iyi olduğunu düşünüyorum” (Funda, 39).

¹⁰³ Elbette bu güvensizlik hissini besleyen değişimle ilgili muhafazakâr kaygılar, gelecek kaygısı, insanın özne rolünün küçültülmesi, pek çok konuda uzmanlar ve danışmanların yaygınlaşmasıyla yaratılan “yardıma ihtiyacı olduğu” hissi, teknolojinin tek hâkim olduğu fikri gibi kaynaklar, insanı sürekli önlem almaya çağırılmaktadır. Furedi (2003) bu kaynaklara da kitabında yer verir.

Devlet gözetimi ve polis müdahalesinin meşruiyet sınırları öyle genişlemiş durumdadır ki, okulda “dik konuşan” ve öğretmeniyle tartışan öğrencilere dahi polisin müdahale edebiliyor olması normal karşılanmakta, hatta haklı görülebilmektedir.

Handan (18): *Çok zıt insanların, her şeye kavgayla yaklaşan insanların polis başında bitebilir. Genç olmalarından kaynaklanıyor olabilir ama arkadaş çevremde var, çok böyle dik konuşurlar, polisler de şey yapar. Okulda da (lisedeyken) kaç kez yaşandı bu olay, polisler alıp götürdü. Zaten her gün okula polisler gelirdi, çekilin oradan tartışmaları filan yüzünden öğrencilerle öğretmenler arasında bir tartışma oldu, çekilmiyoruz dediler, polisle öğrenciler tartıştı. Polisler öğretmenleri koruduğu için, çünkü öğretmenler çok baskı altında kalıyor öğrenciler tarafından. Ben tasvip etmiyorum. Öğretmenler iyi davranmalı ama öğrenciler de öğretmenlere saygılı ve sevgili davranmalı. Sonra polisler müdahale etmek zorunda kalıyor, sonra da polislerle öğrenciler arasında çatışma çıkıyor. Belki gençlikten gelen bir şey ama problemliler. Bir tane de sürekli duran polis vardı zaten o da pek içeriye girmiyordu hep dışarıyla ilgiliydi, bahçeyle ilgiliydi. Güvenlik kameraları var ama pek izleyen olmadığı için işe yaramıyor galiba. Genel anlamda çok işe yarıyor tabii ki de, bankalarda soygunlar olduğunda mesela.*

-Her yerde kamera olması, insanların sürekli izlendiğini düşünmesinin kötü tarafı yok mu hiç?

Handan (18): *Her yerde olmalı bence. Bizim güvenliğimizle ilgili bir şey, izlenme hissinden daha önemli bence. Sonuçta evine takmıyorlar ki o kamerayı, sokağa takıyorlar.*

Einstein’ın 60’lı yılların başında öngördüğü “enformasyon patlaması”¹⁰⁴ fikrinden yola çıkan Virilio (2003), gelecekte yaşanacak olan bir “enformasyon savaşı”nın işaretlerinin görüldüğünü söyler. Buna göre enformasyon savaşı, casusluk ve polis gözetiminin çok önce başlattıkları bir olguyu genelleştirecektir. Hayatı, bütün hayatları “çokyönlü” bir kontrole maruz bırakarak korkutma, buradaki esastır. Tıpkı

¹⁰⁴ Üçüncü bin yılda atom, enformasyon ve demografik patlamanın gündemde olacağını söyleyen Eienstein (akt. Virilio, 2003: 130), uluslararası siberetik suçların (korsanlık, virüs vs) neden olabileceği genel bir kaza tehdidinden söz eder.

Nazi propagandasından sorumlu olan Joseph Goebels'in "*her şeyi bilen hiçbir şeyden korkusu yoktur*" demesi gibi (Virilio, 2003: 135). İnsanların bu sürece dâhil edilmesinde kullanılan en önemli silahı ise, yaygınlaşmasında temel etmenin medya olduğu "korku" oluşturmaktadır. 1994 yılından 2000 yılına kadar İngiliz gazetelerinde kullanılan "risk altında" kelimesinin 9 kat arttığını belirten Furedi (2001: 14), sürekli risk uyarıları eşliğinde güvenliğin yüceltilmesinin, insan düşmanı bir entelektüel ve ideolojik atmosfer yarattığının, toplum ve bireylerin davranışlarına ket vurmaya çağrıldığına altını çizer (Furedi, 2001: 38). Sürekli risk altında kalan çaresiz özne kavramı, insan düşmanı bir dünya görüşü üzerinde yükselir... insan iradesi etkisiz olduğu için kaderimizi kabullenmek zorunda olduğumuz ve başka bir seçeneğimizin olmadığı inancını güçlendirir (Furedi, 2001: 189, 219). Dizinin jeneriğinde, siren sesleri eşliğinde polis lambalarına benzeyen Arka Sokaklar yazısının ardında ellerinde silahla ilerleyen polisler, bu tehlikelerle dolu dünyada mücadele etmek üzere sorumluluk alma iddiasındadırlar. Polis şiddetinin ve gözetiminin meşrulaştırılmasında, ihtiyatlı olmaya çekilen toplumun risklerle mücadele işini bu kuruma devretmesinin gerisinde, bu korku atmosferi de etkili olmaktadır. 2011 yılında Türkiye'de 6 bin 841 vatandaşın Milli İstihbarat Teşkilatı'nı istihbarat ve bilgi paylaşımı amacıyla araması bu anlamda oldukça anlamlıdır.¹⁰⁵

Ancak katılımcı izleyiciler arasından yine farklı olarak İlkay (27), etrafımızı saran bu kayıt sistemlerinden şikayetlenmektedir: "*İnsanlar artık yolda yürürken gerinemeyecek, telefonda konuşamayacak hale geldi. İzlenme duygusu kötü bir şey, apolitik biri bile "aman dur devlet dinliyordur" diye espri yapıyor, herkes bastırılmışlık içinde, korku içinde*".

¹⁰⁵ "Mit Halka Açılma Politikasının Meyvelerini Topluyor", Zaman, 9 Ocak 2012, <http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=1226761&title=mit-halka-acilma-politikasinin-meyvelerini-topluyor>, alındığı tarih: 07/02/2012.

4.10. “İNSAN DOĞASI” OLARAK NORMALLEŞTİRİLEN ŞİDDET: Şiddet Her Yerde, Neden Karakolda da Olmasın

Bölüm109: Rıza “Baba” Bile!

İkonografik Sembolizm



Resim 4.10.1. Rıza Başkomiser sorguda

Polisten kaçtığı ve bir polis memurunu yaraladığı için sorgulanan adamın, daha önce yakın bir arkadaşının oğlunun katil zanlısı olarak da arandığını hatırlayan Rıza Başkomiser, sorgu odasına inerek adamın boğazına sarılır (Resim 4.10.1).

İkonolojik Sembolizm

Dizinin her bölümü; evde, sokakta, iş yerinde, eğlence mekânlarında insanların birbirine uyguladığı şiddete yer vermektedir. Her yerde karşımıza çıkan şiddet, ezeli ve ebedi bir görüngenü olarak sunulmakta, insan doğasının parçası, son kertede her insanın anlayabileceği bir dil haline getirilmektedir. Bugün Türkiye’de yaşayan hemen herkesin bildiği ünlü film ve dizileri düşünürsek; *Hababam Sınıfı*’nın Mahmut Hocası (Münir Özkul), *Hayat Bilgisi* dizisinin Afet Öğretmeni (Perran Kutman) ya da komiser rollerindeki Hulusi Kentmen gibi otoriter, tatlı-sert karakterlerin daha çok idealize edildiği bir görsel hafızanın izlerinden de burada söz edebiliriz. Dizide Rıza Başkomiser’le temsil edilen karakter bu görsel hafızadan beslenmektedir. Otoriter [ki Karakaş’ın (2003) çalışmasında görüştüğü polislerin %76,7’si de polisliğin otoriterlik gerektiren bir meslek olduğunu düşünmektedirler] ama babacan, ekibine sahip çıkan, doğrudan şiddet uygulamaya karşı bir karakter olarak kurulan Rıza Başkomiser, önceleri kendisinden gizlenen şiddetin giderek seyircisi ve birkaç bölümde de faili olmaktadır. “Mahmut Hoca ya da Afet Öğretmen birine tokat atıyorsa ortada ciddi bir kabahat vardır” diye düşünecek

izleyicinin, şiddeti karakolda “Rıza Baba” tarafından uygulanırken gördüğünde de suçun niteliğini düşünmesi beklenmektedir. Rıza Başkomiser’in bile, arkadaşının oğlunun katil zanlısını karşısında gördüğünde kendini tutamayıp onun boğazına sarılması, izleyiciyi de şiddeti “insan doğası” bağlamında düşünmeye zorlamaktadır. İzleyiciden “kim bilir ne yaptılar dayağı hak edecek” sorusunu sorması, kendini şiddet gören değil, uygulayanın yerine koyması beklenmektedir. Yine 150. bölümde Hüsnü Çoban, kendi kızının ahlâksız davranışlarda bulunduğu şüphelendiği sırada, iki kıza uyuşturucu satarken yakalanan bir gencin yanına inerek feci şekilde genci döver. Hatta dizinin 143. bölümünde bir hâkimin bile, kızına tecavüz eden adamın cezasını kendi elleriyle vermek istediğine şahit oluruz. “En kılıcı keskin” olarak tanımlanan hâkim, kızına tecavüz eden adamı öldürebilmek için, bütün delillerin suça işaret etmesine rağmen beraat kararı verir.¹⁰⁶

Muhafazakâr yapısına değindiğimiz yeniden üretimin bu konuda özgürleştirici bir adım atmaması, görsel kültürün de bu zihniyet yapısı üzerinde şekillendiğini göstermektedir. Dizide, Rıza Başkomiser ve Hüsnü Çoban örneklerinde ezenin (şiddet uygulayanın) konumuna yakınlaşma, (ezen/ezilen ilişkisinin varlığı “insan doğası” ardına gizlendiğinden hissedilmesi en aza indirilerek) adeta izleyiciye dayatılmaktadır. Her insanın bazı durumlarda şiddet uygulayabileceğine dair bu ve benzeri anlatılar, aslında ideolojik olanın gizlenmesine, doğallaştırılmasına hizmet eder. Önce Rıza Başkomiser hakkında düşüncelerini sorduğum izleyiciler, sonrasında fotoğrafı gösterdiğimde de (Resim 4.10.1) bu tespiti haklılaştırmışlardır.

“Rıza Baba müsaade ediyor, onlar döverken çıkıyor, göz yumuyor onu biliyorum ama şiddet uygulamıyor. (Yukarıdaki fotoğrafı gösteriyorum) Hum, o da şiddet uygulamış ama kesin kanı olmasa yapmaz Rıza Baba” (Gülizar, 44).

“Dizide Rıza Baba’yı çok seviyorum, babama da benziyor. Vatanına milletine tam düşkün, kimseyi es geçmiyor, o küçük o büyük ayırt etmiyor... (Boğazına sarıldığı adam) ailesine zarar vermiştir kesin ve suçludur” (Handan, 18).

¹⁰⁶ Hâkimin adamı öldürdüğü dizinin ancak finalinde anlaşıldığı için, o zamana kadar zanlı en azından karakolda cezalandırılmış olmalıdır. Ancak tecavüzcü “suçlu olduğunu bildiği için” (7. bölümde ele alındığı gibi) karakola avukatıyla gelmiş ve avukatı komiserlerin kendisini hırpalamasına ve suçunu itiraf ettirecek soruları cevaplamasına izin vermemiştir.

“Rıza Baba diğerlerine göre otokontrolü olan, diğerlerini frenleyen biri. (Fotoğrafa bakıyor) karşısındaki kişi sınırları zorlamıştır. Tecavüzcüdür, organ mafyasıdır” (Murat, 31).

“Herkes karşı iyi, çözüm bulucu ve baba karakter, şiddet uyguladığına da denk gelmedim. (Fotoğrafa bakıyor) Hım, iyi bir suç işlemiştir kesin, Rıza Baba dövdüğüne göre” (Funda, 39).

“Rıza Baba’yı babama benzetiyorum... (Fotoğraftaki) adamın suçu vardır, ülkeyi patlatmaya uğraşıyordur” (Naim, 20).

“Böyle bir bölümü hatırlamıyorum ama Rıza Baba boğazlıyorsa kesin suçludur, kötü bir şey yapmıştır” (Hakan, 30).

“Rıza Baba işine sahip çıkıyor, çok iyi bir örnek bence. Rıza Komiserin böyle sahnesini görmedim, dövüyorsa mutlaka bir şey yapmıştır, kendine de dokunmuştur” (Nejat, 35).

“Demek ki Rıza Baba’yı da çıldırtacak suçlar var orada ya da o da duymak istediğini duyamıyor, biliyordur suçlu olduğunu. Burada da suçludur derim” (Adem, 29).

“Sorgudalar da, çok sinirlenmiş hallerde, o yüzden o hareketi (boğma) yapmıştır. Bu suçlu birisidir, konuşmak istemiyordur, suçlu olduğuna inandığı için yapmıştır” (Nermin, 50).

“Rıza Baba¹⁰⁷ iyi, ekibine karşı her zaman bir baba rolü var, babalık yapıyor. Haklıyı haksız biliyor, haklıyı savunan, bir olayın peşine düştüğü zaman, o olay için

¹⁰⁷ İzleyicilerin Rıza Başkomiser hakkında konuşurken, dizideki ekibinin hitap biçimi olan “Rıza Baba”yı tercih etmeleri ve bir otorite figürü olarak kendi babalarıyla benzerlikler kurmaları da dikkati çekmektedir. “Rıza Baba” karakterinin kuruluşunda “otoriter ama gözetken, sahip çıkan, kendisi dövse de çocuğuna başkasının dokunmasına izin vermeyen baba” görselliğine özellikle dikkat edilmiştir (Mesut Komiser’i sorgulamak için gelen müfettişin önündeki fotoğrafına tekrar bakılabilir).

söz veren bir kişiliğe sahip. (Fotoğrafa bakıyor) Tecavülden almışlardır ya da birini vurmıştır, suçludur kesin” (Özkan, 28).

“Polislik pratiğinin gereği olarak şiddet” başlığında da mesleki anlamda polislerin zor bir iş yaptığına dair görüşün öne çıktığı belirtilmişti. Devleti temsil etmenin, düzeni sağlamanın zorluğuna değinen izleyiciler, şiddet sahnelerini gördüklerinde devletin temsilcilerinin gücüyle vatandaşların gücü arasındaki dengesizlik yerine, yine işlenen suçların niteliğini ve bir insan olarak polisin tahammül sınırlarını ön plana çıkarmakta, polis şiddetini insan ilişkileri bağlamında değerlendirebilmektedirler.

“Nezarette ölenler de var, işkencenin dozunu mu kaçırıyorlar veya o kişinin bir kalp sorunu da olabilir, en ufak bir şiddetten ölüyor da olabilir. Cereyan falan verdiklerini de biliyorum ama her suçluya değil tabii, çileden çıktıkları bir an olabiliyor, 4 yaşındaki birine tecavüz etmiş birini görünce kendi çocuğu aklına geliyor olabilir, kendini kaybedebilir” (Gülizar, 44).

“Bazıları gerçekten hak ediyor. Suçlu olanlara kesinlikle uygulamalılar şiddet, mesela en ufağından bir hırsızlık yapana” (Handan, 18).

“Hocam şimdi polis şiddet uyguluyor ama biraz da karşı tarafa da bakmak lazım. Sonuçta onu gaza getirme olayı da var” (Ufuk, 23).

“Bireysel davranışlardan kaynaklanıyor, diye düşünüyorum. İnsanlar kendi savundukları şeyler için yürüyüşler yapıyorlar, seslerini duyurmak için. O sırada polis müdahale ediyor, yeter artık durun, diye. Oradakiler de daha sesini duyuramadıklarını düşünüyor ya da eylemimizi gerçekleştiremedik, amacımıza ulaşamadık, şuraya gidip basın açıklaması yapmak istiyoruz diyorlar yeri geliyor. Polis gitmelerine izin vermiyor. Bu sefer karşılıklı inatlaşma oluyor. İnsan ilişkilerinde de vardır ya, son raddeye gelince birbirine girmeye başlarsın¹⁰⁸.

¹⁰⁸ İnsan doğası vurgusuyla başka birine uygulanan şiddetin, özellikle erkek izleyiciler tarafından daha anlaşılır bir şey olduğunu da belirtmeliyim. Kadınlar şiddeti suç olarak gördükleri şeye yönelik olduğunda haklı bulurken, erkekler bakma-dokunma-inatlaşma gibi gerekçelerin kolaylıkla şiddetle sonlanabileceğini düşünmektedir.

Oradaki durum da ona dönüşüyor. Polis daha korunaklı ama inatlaşmalar olduğu zaman kaçınılmaz oluyor” (Hakan, 30).

Polisleri devlet zorunun sembolü yerine “insanlar” olarak öne çıkaran, şiddeti de insan doğasının (dolayısıyla polisliğin) bazı durumlarda öne çıkan yönü olarak sunan dizinin niyeti de budur. Senaryoyu hazırlarken polisin danışmanlığından yararlanan senaristten, emniyette yapılacak dış çekimler için izin alan yapımcıya, yasal olarak izin verilmediği halde silah kiralayabilen sanat yönetmenine, emniyetin tanıtım filmlerinde oynayan, şehit ailelerinin yemeklerine katılan oyunculara kadar bütün dizi ekibi, emniyet teşkilatıyla iletişim halindedir. Hatta Rıza Başkomiser rolünü canlandıran Zafer Ergin, şehit polis ailelerinin yemeğinde yaptığı konuşmada¹⁰⁹ “biz de onlardan biriyiz” demektedir. Ergin, katıldığı bir televizyon programında da,¹¹⁰ yakın zamanda görüştüğü İstanbul Valisi’nin diziyi beğenerek izlediğini aktarmış, daha önce polis akademisinde iletişim üzerine ders verdiğini de belirterek polislere sevgilerini göndermiştir.

-Emniyet Müdürlüğü’nün tanıtım klibinde de oynamıştınız.

Özgür Ozan: *Evet, her yıl başka kişiler var. Bir tanesinde oynamıştım ben. O ilişkiyi kurmak zorundayız biz dediler.*

-Kim dedi?

Ö. Ozan: *O ilişkiyi kuruyoruz. Polis haftasıydı, emniyet müdürlerinden bir tanesi sohbet ederken “bizim polisler de örnek alıp sizin gibi davranmaya başladılar”, dedi.*

-Emniyetten birileriyle görüştünüz mü, onlar nasıl destek oluyorlar? Ne düşünüyorlar?

Zeynep Beşerler (Melek Komiser): *Onlar inanılmaz destek oluyorlar. Onlar da büyük bir keyifle seyrediyorlar. Biz kendimizi seyrediyoruz, diyorlar. O kadar gerçekçi buluyorlar.*

-Emniyet teşkilatının rolünüz için bir desteği oldu mu, görüştünüz mü?

¹⁰⁹ 11/09/2010 Kanal D Magazin, Kanal D.

¹¹⁰ 26/01/2011, “Arım Balım Peteğim” programı, TNT.

Özlem Çınar (Aylin): *Biz uzun süre görüştük, yani önce senaristlerle uzun süre bilgi alışverişinde bulundular. Zaten herhangi bir şey, diyelim ki dizide yanlış bir şey oldu, gerçeği gibi olmadı ya da eklemek istedikleri bir şey varsa onlar zaten burayla irtibat halindeydi, biz de onlarla irtibat halindeydik. İkili bir çalışma uzun süre sürdü, şimdi hâlâ öyle mi emin değilim.*

-Emniyetle sizin de çalışmanız oldu mu diğer oyunculara olduğu gibi.

Çağla Kubat (Elif Komiser): *Evet, ben daha ilk gelmeden emniyet birimiyle görüştüler. Oradan birileriyle konuştuk.*

-Neler konuştunuz?

Ç. Kubat: *Poligona gittik. Nasıl durma, anlatabiliyor muyum? Olay yeri inceleme ile olan ilişkileri, bunları bize biraz anlattılar. Dublörlerin spor salonunda çalıştım biraz, hâlâ arada gidiyorum. Onun dışında bir çalışmam olmadı.*

Serkan (Kuaför): *Güzel görünürlerse onur duyarım ama düşün en küçük sakal yüzünden ben fırça yedim burada Emniyet müdüründen. Bizde siviller hariç resmi polislerin hiçbir tanesi sakallı olmayacak. Türkiye’de var mı bu kaide, var. Dizide sakallı oynadığı için oyuncuların bir tanesi, gece aradılar.*

Devlet şiddetinin uygulayıcısı olan polisin bu kadar “insan”laştırılması ve şiddetin bu kadar insanîleştirilmesi, görselin devlet şiddetini gösterirken aslında gizliyor oluşunun nedenlerindedir. *“Her insan şiddet uygulayabilir. Hafifletici nedenler olabilir, belli bir şeye sabredip sabredip patladıysa, anlayış gösterebilir. Sonuçta insanın yapısında savunma sistemi vardır. Her insan kendini savunmaya kalkışır. Kimi diliyle, kimi susarak, kimi şiddete eğilir. Ama herkes son noktada şiddete başvurur”* (Hakan, 30). *“Suçu önce öldürülende bulmalı, her zaman. İnsan kolay kolay can alamaz, mecbur kalmadığı sürece”* (Adem, 29). *“Duvara yumruk atmak da şiddettir. Kendine zarar veriyorsun, sinirleniyorsun zarar veriyorsun. Herkesin bir sinir sınırı da vardır. O sınırı aştığında herkes şiddet uygular kesinlikle”* (Handan, 18). Polisin de bir sınırı olduğunu belirten izleyiciler bu kaniya varırken, her insanın şiddet uygulayacağını, Rıza Baba’nın bile birinin boğazına sarılabileceğini, kendilerinin de uygulamış olduklarını aynı bağlamda düşünmektedirler. Oysa polisin karakoldaki bir tutukluya, sokaktaki öğrenciye,

işçiye, kadına, barda oturan adama uyguladığı şiddet; hem konum/yetke, hem donanım, hem de karşı koymanın da problemlili olduğu bir eşitsizlik içinde gerçekleşmekte, bir taraftan da iktidarın eğilimleri doğrultusunda kendisine mağdurlar yaratmaktadır.

4.11. SUÇUN NİTELİĞİNE GÖRE DEĞİŞEN ve GÜNDELİK HAYATTA KANIKSANAN POLİS ŞİDDETİ: “Tecavüzcüyü Eylemciyi Dövsünler!”

Dizinin her bölümünde farklı amaçlarla çeşitli koşullarda şiddet uygulayan polisler bulunmaktadır. İzleyiciler “polis şiddet uygulamalı mı?” sorusuyla karşılaştıklarında eylem yapanlardan dik kafalılara, uyuşturucu kaçakçılarından polisi tahrik edenlere, çocuklara tecavüz edenlere, hırsızlara kadar geniş bir yelpazede gerçekleşen suç ve eylemlere yönelik polis şiddetini haklı gördüklerini belirtmişlerdir. Hatta 4.6. bölümde yer aldığı gibi, inşaat işçisine haksız yere uygulanan şiddete verilen onaya çoğunlukla, bir çocuğun tecavüz edilerek öldürülmesi gerekçe gösterilmiştir.

Fatma (28): *Polislik çok zor, onlar da insan ve hata yapabilirler. Ben de olsam o çocuk tecavüzcüsüne karşı ben de sabırlı olamam.*

-Çocuğun tırnaklarındaki derinin analizini beklemey misiniz?

Fatma: *Yani o durumda ben de araştırmam, önyargılı davranırım. Çocuk tecavüzünden dolayı bir nevi hırsımı alırım. İtiraf etmiyorsa ben de saldırabilirim.*

Suçun niteliği toplumun zihinsel dünyasında ne kadar kabul görmezse, polisin bu suçtan ötürü zanlılara uyguladığı şiddet de o denli meşrulaşmaktadır. Hatta polisin bazı bölgelerde yeterince şiddet uygulamamasından yakınanlar bulunmaktadır.

Transgender bir temsilin patolojikleştirilen suçuna (4. bölüm) ya da bir çocuğa tecavüz şüphesiyle tutuklanan bir kişiye karşı (51. bölüm) uygulanan devlet şiddetine onay vermenin tehlikeli bir yönü bulunmaktadır. Bu yöne, demokratik toplum ve şiddet ilişkisini problem edinen John Keane (2010) dikkati çeker. Buna göre, şiddete verilecek olan en tehlikeli onay, şiddetleri patolojikleştirilenlere yönelik baskıcı önlemlere verilen onaydır. Hatta Keane, bu durumun, zengin-yoksul ayırımından da kötü olduğunu vurgular: “Çünkü bu şiddet biçimi, kolaylıkla,

güçlünün güçsüze uyguladığı şiddete dönme eğilimi taşımaktadır” (Keane, 2010: 235). En “aşağılık” suçların zanlılarına, psikiyatrik sorunları olan katillere uygulanan şiddete destek verenler; egemen konumdakilerin bu bahaneyle güçsüzlere uygulayacağı şiddetin suç ortakları haline geleceklerdir.

Fatma (28): *En başta çocuklara tecavüz edenlere şiddet uygulamalı polis. Hatta hadım edilmeleri gerek meydanlarda, ibret olsun diye. Uyuşturucu satıcıları, kadın tacirleri, kapkaççılar... Daha sayabilirim.*

Polis şiddetini görünmez ve normal kılan bir detayın daha önemle üzerinde durulmalıdır. Diğer görüşmecilerin çoğundan farklı olarak bazı sivil toplum örgütlerinde çalışan tanıdıkları olan, çeşitli toplumsal hareketlerin içinde yer aldığını belirten Şenay (37), polisin şiddet uygulamasına karşı olduğunu söylemiştir. Ancak Şenay da, “düzen bozucu” olarak görülen ve gösterilen toplumsal hareketlerde uygulanan şiddeti farkında olmadan kanıksamıştır. Görüşmenin başlarında “polisle doğrudan bir karşılaşmanız, probleminiz oldu mu?” sorusuna “hayır” diyerek yanıt vermiş, ancak görüşmenin başka bir yerinde şunları söylemiştir:

-Polis şiddet uygulayabilir mi?

Şenay (37): *Şiddet uygulayanı durdurmak için belli oranda şiddet kullanmalı polis, eğer şiddet uygulayan kişi, vatandaşın canına kast ettiyse. Toplumsal düzeni, vatandaşların güvenliğini sağlamak görevi ama bunu yaparken yargılayıcı ya da cezalandırıcı olmayacak. 1 Mayıs 2009’da Mecidiyeköy’de biber gazı yemiştik bol bol.*

-Şiddet bağlamında bir karşılaşmanız olmadığını söylemiştiniz polisle?

Şenay (37): *Bu, şiddete uğradım sayılır mı?*

Görüşmecilerden Şenay’ın dışında Yasin (şoför, 40) de polis şiddetiyle hiç doğrudan karşılaşmamış olduğunu söylemesine rağmen, görüşmenin ilerleyen dakikalarında suçsuz yere bir ekip otosuna alınıp dövüldüğünü, trafikte polis tarafından defalarca aşağılanmaya, “ıslatma” tehdidine maruz kaldığını anlatmıştır. Ancak yediği dayağın nedenini, taciz olayları yaşanması nedeniyle yeğenini almaya gittiği lisenin önünde bekleyen polislerin kendisinden şüphelenmesi olarak anlatmaktadır. Kimse

kendisine ne için orada beklediğini sormadığı halde şiddet görmüş, yeğenini beklediğini söylediğinde serbest bırakılmıştır. Karısı, kızı, yeğeni olan birisi olarak yediği dayaktan gücenmemiş, sadece biraz kızmıştır, burada yine suçun niteliğine göre şiddete gösterilen toleranstan söz edilebilir. Ancak trafikte yaşadığı olay ise çok “sıradan”dır. Yine Nejat’ın (35) polislin kendisini barda “kalk lan ayağa” diyerek kaldırdığını anlatması üzerine “hani polisle doğrudan bir karşılaşmanız olmamıştı” sorusunu sorduğumda “*ben bunu problem olarak görmüyorum, yapılabilecek bir şey sonuçta*” demesi son derece anlamlıdır. Aynı görüntüye uzun süre baktığında görmemeye başlayan gözü gibi insanoğlu da görmeye alıştığı olayları bir süre sonra algılamamaya (görmemeye) başlar. Kendisine sorulduğunda şiddetle karşılaşmadığını söylemesinin nedeni, bu ve benzeri polis şiddeti olaylarıyla hemen her gün karşılaşılıyor olmasıdır. **“Polis şiddeti görüldükçe, görünürlüğü azalmaktadır”**. Suçun niteliğinin (işleyen polis olduğunda da) “sıradanlaştırılarak” kanıksanması -ki bu kanıksanmada polislerin tavrından ötürü herhangi bir ceza almamaları, bilakis polis memuruna hakaret ya da mukavemetin detaylı ve caydırıcı önlemlerle düzenlenmesi- toplumda polis suçlarına tepki oluşturacak mekanizmaları harekete geçirmeye engel olmaktadır.

Tıpkı 8 Kasım 2009 tarihinde Orhan Tekelioğlu’nun Radikal İki’de yazdığı “Şiddeti Fark Etmeyen Toplum” başlıklı makalesinde, kanıksanarak artık görünmez hale geldiğini anlattığı aile içi şiddet gibi:

Beni bu noktada asıl şaşırtan, birçok dizide, hatta izdivaç programlarında dolaylı ya da dolaysız anlatılan aile içi şiddetin çok az tepki uyandırması. O kadar kanıksanmış durumda olmalı ki, kimse sesini çıkartmaya kalkışmıyor. Açıkça yazalım, birçok atasözünden de bildiğimiz üzere (“kızını dövmeven dizini döver” misali) şiddet, çoğunluk tarafından kabul görüyor, böylece görünmez oluyor. Şiddet mağduruna çok çok acınabiliyor, ne bir eksik ne de bir fazla. Çünkü kimse ailenin “mahremine” girmek istemiyor, dayağı kutsayan, disiplinin temel bir parçası olarak gören bu çocuk yetiştirme zihniyetinin sonuçlarını şiddete tapınan dizilerden de izleyebilirsiniz.

4.12. SINIFIN GÖRÜNÜRLÜĞÜ ya da GÖRÜNMEZ KILINIŞI

Bölüm 150: Denge diye Neye Denir?

İkonografik sembolizm



Resim 4.12.1. Kenar mahalle

Bir suçu araştırmak için gecekondu mahallesine giden Rıza Başkomiser ve Mesut Komiser'in seyahatleri sırasında aralarında, görsellere eşlik eden şu diyalog geçer:

Rıza: Şu evlere baksana, şu insanlara... Kim bilir kimler kırılıp dökülüyor içlerinde, kimleri yutuyor, kimleri dışarı kusuyor.

Mesut: Hayat tuhaf buralarda. Şuradan iki dakika gittin mi plazalar başlıyor, aynalı binalar, pırıl pırıl hayatlar.

Rıza: Oralar da temiz değil ki Mesut. Az nefret kazımadık o fiyakalı hayatlardan, az kan temizlemedik.

Mesut: Terazî tutuyor aslında değil mi Baba? Resimler değişiyor, insanlar aynı.

*Rıza: Suçlular aynı, acılar aynı. **Denge diye ben buna derim işte.***

İkonolojik Sembolizm

Suçun her yerdeliği ile sağlandığı öne sürülen “denge” suçun niteliği ve sınıfsal bağlamını görünmez kılmakta, sınıflı kapitalist toplum modelini doğallaştırmaktadır. Dizinin 51. bölümünde, maddi sıkıntıları yüzünden bunalıma giren ve intihar girişiminde bulunan polis memuru Aydın’a Rıza Başkomiser’in söyledikleri de, sınıfsal çelişkilerin cisimleştiği “para”yı merkezi bir problem olmaktan çıkarmaktadır.

Aydın: Akşama kadar kelle koltukta yaşıyorum, eve dönüp dönemeyeceğim belli değil. Karıma, çocuğuma yetmemek için mi?

Rıza Başkomiser: Para değil, hayırlı evlat yetiştirmek önemli. Parasızlığın özrü olur ama babasızlığın olmaz.



Resim 4.12.2. Hüsnü Çoban ödül töreni

Bu tembihin feyz aldığı ideal polis memuru örneğini yine dizede görürüz. Ekip içerisinde kalabalık ailesi nedeniyle maddi açıdan en çok zorlanan kişi, ekibin çoğu kez kendisine soyadıyla hitap ettiği Hüsnü Çoban'dır. Ancak çoğunlukla da tesadüf eseri gerçekleşen¹¹¹ başarılarından ötürü Çoban, sıklıkla maddi olarak ödüllendirilir (Resim 4.12.2). Böylelikle Çoban'ın sınıfsal konumu yerini, kişisel

başarıya veya şansa bağlı olarak sınırların zorlanabildiği esnek bir statüye bırakır. Farklı sınıflara mensup izleyiciler tarafından da kapitalist sistemin meşruiyet zeminini oluşturan bu mit (sınıf atlama miti) özümsemiş durumdadır. Görüşülen izleyiciler, çalışan ve işinde iyi olan herkesin ya da tesadüfen gerçekleşen olaylar ile kişilerin kariyerinde yükselebileceğini, hatta bir gün zengin olabileceğini düşünmekte, bu miti geleneksel değerleriyle de sentezlemektedirler.

“İşini iyi yapan yükselir, maddi açıdan da rahat eder, ben de dâhil” (Naim, 20),

“İşe başladığın zaman devamlı orda kalacaksın diye bir şey yok. Polis mesela, masa memuru gibi başlıyor. Komiser, baş komiser oluyor amir oluyor müdür oluyor. Her meslekte böyle. Senin de fedakârlık yapman gerek. Bir gün bir şey olur birinin hayatını kurtarırsın önemli birinin, sürekli yükselirsin” (Özkan, 28),

“Bir insan çoluğun çocuğun yetimin hakkını yemiyorsa, işini düzgün yapıyorsa kazanır. Ötekini Allah görüyor zaten, hayrını görmez” (Yasin, 40).

¹¹¹ Tesadüf demişken aklımıza gelen Lowenthal (1961), tesadüf seçiminin hiç de tesadüfi olmadığını hatırlatıyor bize. Tıpkı incelediği ünlü biyografileri gibi, sınıf atlamak tesadüflerle ilişkilidir. E bu durumda şansın yüzüne güldüğü kişi neden siz olmayasınız? Sınıflı toplumun layık gördüğü karşısında çileci ümitvarlığı, sistemi sorgulamaya, eşitlikçi hareketlerin parçası olarak şiddetin nesnesi haline gelmeye tercih etmelidir sahte-birey.

“İnsan iyiye işinde başarılı olur. En doğru mesajı bu dizinin. İşini doğru ve severek yapan insanın rahat edebilmesi. Hastanede de var, işini çok iyi yapan biri her ay ödüllendiriliyor ama çok sağlıklı işlemiyor bizde henüz” (İclal, 29),

“Hüsnü’nün aile hayatını filan gerçekçi buluyorum. Ödüllendiriliyor bir şekilde, idare ediyor. İşinde başarılı olursa ya da şansın yaver gider de mesela doğru kişiye denk gelersen tabii ki yükselir insan mevki olarak, maddi anlamda” (Nejat, 35),

“İşini yeterince iyi yaparsan maddi sıkıntılardan kurtulabilirsin, önün açılır. Benim işimde mesela (satış pazarlama), bir aile şirketi olduğu için yönetici olamam ama ben çok iyi çalışırım, satışta patlama yaparım, sonra kendi işimi yapmaya başlarım. İşini iyi yaparsan önün açılır” (Hakan, 30),

“Hüsnü hak ettiği için aldı ödülleri ama zengin olmanın daha çok şansla ilgisi var” (Funda, 39).

Öte yandan Hüsnü Çoban’ın ev ekonomisinden pek anlamayan eşi Suat’ın yaptığı gereksiz harcamalar, bilinçsiz kredi kartı kullanımı, çocuklarının tüketim sevdası da onu maddi açıdan zorlamaktadır. “Aza kanaat etmeyen çoğu bulamaz” sözüyle simgeleşen bir zihinsel dünyanın yerine “tüketim toplumu” ile özdeşleşen kapitalist sistemde ayakta kalma umudunun yine Hüsnü Çoban aracılığıyla canlı tutulduğunu, sınıfsal çelişkilerden kaynaklanan sorunların da dışarıda bırakıldığını görürüz. Birkaç yıl sonra, 134. bölümde Hüsnü’nün aldığı ödüller hatırlanırken “kul sıkışmayınca Hızır yetişmezmiş” açıklaması getirilir. İzleyici kitlesini yoğunlukla alt sınıfın oluşturduğu dizideki bu temsiller, daha önce pek çok örneğinin görüldüğü bu tesadüflere bel bağlayan izleyiciler için oldukça anlamlıyken; dizinin neden daha çok alt gelir grubu tarafından izlendiği konusunda senarist Ozan Yurdakul’un bir fikri bulunmamaktadır. “Şu ya da bu değil, şunu yazayım da bunlara gitsin diye bir şey yok. Toplam izleyici bizimki, total izleyici üzerinden gidiyoruz. Ama AB grubu pek sevmiyor. Bilmiyorum, tanımıyorum”. Oyunculardan birine de yöneltilen “Hangi sınıf daha çok izliyordur sizce, sınıfsal boyutta düşünürseniz” sorusuna alınan yanıt da sınıfın görünmezliğinin kanıtı gibidir.

Berk Oktay (Sinan Komiser): *Sınıftan kastınız?*

-Sosyo-ekonomik..

Berk Oktay: *Benim öyle bir ayırım yapma gibi bir haddim yok. Bence herkes izliyor. Reytingler ortada zaten. Onu biz değil AGB var, total ve AB grubu diye ayırıyor. Totalde her zaman birinciyiz.*

Oysa çoğunlukla alt sınıflar tarafından izlenen dizi, hem Hüsnü Çoban örneğiyle kapitalizmin mitlerine tutunmayı, hem Mesut Komiser özdeşleşmeleriyle bastırılmış duygularının şiddet dolayımıyla dışavurumunu sağlamaktadır.

Büyükşehirlerde geçinmeye yetmeyen bir ücret karşılığında canlarını tehlikeye atarak çalışan polis memurlarının sınıfsal bir konuma yerleştirilmemeleri ve sınıfın görünmez kılınışı, önemli birkaç mesaj daha üretmektedir. Aslında analiz birimi olarak “sınıf” pek çok alt başlığı kapsamaktadır. Çünkü “düzenin koruyuculuğu” ile özdeşleştirilen polisin koruduğu düzen, kapitalist düzendir. Dolayısıyla şiddetinin daha çok “düzen bozucu” olarak tarif edilen toplumsal hareketliliğe yöneldiğini bildiğimiz polisin görsel üretimdeki amacı da öncelikle bu düzeni yeniden üretmek olacaktır. Örneğin bu koşullarda (aslında alt sınıf mensubu olarak) çalışmaya devam eden polisler, haklarını arayan işçilere yönelik uygulanan devlet şiddetinin bir aracı (aslında çelişkili bir aracı) olarak bu şiddetin meşruiyet kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Sınıfsal çelişkilerin önce teşkilat içinde görünmez kılınma çabasına 1980 darbesinden sonra polis örgütlerinin kapatılmasıyla başlanır. Kurumsal somutların betimlemelerinin yapıldığı bölümde belirtildiği üzere bundan sonra teşkilata eleman alınışında da sınıf algısına yer vermeyen zihniyetlerin ağırlığı hissedilir. Dizideki polis temsillerinin de kapitalist düzenle sorunlarının olmaması beklenir. Maddi sıkıntı yaşamak, bu düzeni sorgulamaya gerekçe teşkil etmez. Sorgulayan “düzen bozuculara” Hüsnü Çoban modeli gösterilirken Hüsnü Çoban’ın şiddeti de meşrulaştırılır. Dizide doğrudan anti-kapitalist bir toplumsal eyleme yapılan müdahale (dahi) gösterilmese de...

Aslında dizide birkaç bölümde suç kavramının sınıfsal ilişkisine gönderme de yapılmaktadır. Bir bölümde Rıza Başkomiser, hasta kızı için bir kutu ilaç çalan işsiz babayı karakola götürürken yolda serbest bırakır. Başka bir bölümde bisikleti olan

çocukların itip kaktığı oğluna bisiklet çalan bir babaya kendi arasında para toplayan ekip bir bisiklet hediye eder. Polislerin bu tavrı, oyuncular tarafından da dillendirilmektedir.

“Gerçekten bunu yaptı mı, yapabildi mi, suçlu mu suçsuz mu gibi (tutuklunun) gözlerine bakarak anlayan Rıza Baba gibi bir insanın, bu ekibin ayrıcalıklı olduğunu gösteriyor (dizi). Bir bölümde adam çocuğuna bisiklet çalıyor ama bir gün önce çocuğunun bisikleti olmadığı için tartaklandığını görüyor, başkasının bisikletine bindiği için. Adam da çocuğuna bisiklet alacak parası olmadığı için çalıyor. Biz buna suçlu olarak mı yaklaşmalıyız, suçsuz olarak mı yaklaşmalıyız. Biz bunun böyle olmadığını düşünüp gidip kendi aramızda para toplayıp adamın çocuğuna bisiklet almıştık mesela” (Özgür Ozan, Arka Sokaklar’da Hüsni Çoban).

Bu örneklerde de belirgin olan alt sınıfların suçla ilişkisinde derinliğe inmek yerine (ki görsel üretimden böyle bir çaba beklemek de tartışmalıdır) bu noktada polisin kullandığı inisiyatif hakkı yüceltilmektedir. Sınıf görünmez olduğunda bir profesyonel olarak polisin inisiyatifi belirleyici olmaktadır. Polisin adaletin temsilcisi ve uygulayıcısı olabileceğine dair oluşturulan bu yanlış inancın tehlikelerine *Üniforma ve Silah* başlıklı bölümde işaret edilmişti. Polisin inisiyatifi, iktidarın eğilimlerinden bağımsız değildir ve bu hakkın güçlenmesi, güçlünün güçsüze uyguladığı şiddete dönüşme tehlikesi taşımaktadır.

Polisin bir “suç” olduğu zaman şiddet uyguladığına yönelik kanı, *Arka Sokaklar* izleyicileri arasında da yaygın olarak benimsenmiştir ve inisiyatif kullanma sınırlarının genişletilmesi meşru görülmektedir. *“Sen bir suç işlediysen de saklamaya çabalyorsan polis üstüne geliyor. Sen ne kadar inkar edersen et üstüne gelir. Suçluysan uygulamalı şiddet, (polis) anladiysa suçunu yapar”* (Mehmet, 29).

4.13. ÖZGÜRLÜĞÜN İDEOLOJİK TANIMI

Çalışmanın problemi bağlamında doğrudan dilsel olarak az ölçüde ifade edilse de kilit rolü oynayan kavramlardan biri de özgürlük ya da özgürlük korkusudur.

Zeynep Komiser: “Özgürlük dışarıda olmaktır ve hiçbir şey için feda etmeye değmez”.

İkonolojik Sembolizm ve Dilsel Metnin Analizi:

İktidarın varlığına yönelik tehdit oluşturacak her adım ve kişi için elindeki en büyük silah, gündelik hayattan izole edilme tehdidinin görsel sembolü olan hapishanelerdir. Dizide de suçluların takibi için kimi zaman ekipteki komiserler farklı isim ve kılıklarda hapishaneye girerler (Resim 4.13.1, Resim 4.13.2). Bu mekânların; özgürlüğün kısıtlandığı yerler olmaktan öte can güvenliğinin de olmadığı yerler olarak resmedilişi, anlatılan haliyle “özgürlüğün” hiçbir şey için feda edilmemesi gerektiği mesajını güçlendirir.



Resim 4.13.1. Mesut Komiser içeride



Resim 4.13.2. Murat Komiser içeride

Örneğin insanların fikirlerini ifade etme, bunun için mekânları-meydanları kullanma özgürlüğü, o sırada buralarda gerçekleşebilecek “alışveriş” ya da “gezinti” yapma özgürlüğünden daha değersiz olarak nitelendirilebilmektedir. Polislerin takdir yetkisini güçlendiren yasal çerçevelerle birlikte düşünüldüğünde, zaten hukuki düzenlemelerle sıkıntılı hale getirilen özgürlükler, bir de söylemsel düzeyde olumsuzlanmaktadır. Özgürlük kavramının kendisi bile sınırlarıyla birlikte tarif edilir hale gelmekte, insan yaşamıyla olan (ya da olması gereken) ontolojik bağı göz ardı edilmektedir. Görüşmecilerden bazıları özgürlük konusunda şunları söylemektedirler:

Ufuk (23): *Mesela insanın evlenince özgür olacağını düşünmüyorum.*

-Bekâr olmak mı özgürlük?

Ufuk: *Evet ama her zaman özgür olmak iyi değildir. Şu açıdan, yani insan kendini kaybedebilir fazla özgürlük olursa. 23 yaşındayım, delikanlıyım mesela. Bazı şeylere merak salabilirim. İyi bir şey değil yani özgürlük. Sonuçta bir sevdiğiniz olsa, sorumluluk sahibi olacaksınız, hayatınız düzene girecek.*

Handan (18): *Hiçbir zaman özgür olamayız bence. Özgürlüğün tanımı da yoktur zaten. Özgürlük bana göre, kimsenin karışmaması. Tek başıma istediğim her saatte, her yerde gidebilmem, mesela.*

-Niye özgür olamayasın ki, bu kadar bir şey?

Handan: *Özgür olamazsın. Çünkü senin de bir sınırın var, senin de yapabileceğin şeyler var. Başkaları senden daha üstün gelebiliyor mesela yeri geldiğinde. Yapamazsın, özgür değilsin. Kuş bile özgür değil ki, sürüsü var onun.*

-Kendin de sınırlar mısın mesela istediğin saatte istediğin yere gitme isteğini?

Handan: *Tabii ki de, insan kendini bildikten sonra özgürdür bence.*

Özkan (28): *Devlet bünyesinde vatandaşlar özgürdür, bir kısıtlama yoktur. Hiçbir şey özgürlüğü feda etmeye değmez, niye edeyim?*

Mehmet (29): *Ben ancak ailem için, biri benim namusumla ilgili bir şeyler söylerse hapse girmeyi göze alırım.*

Tam da Freire'nin (2008) belirttiği gibi, "ezenin imajını içselleştirerek ezenlerin ilkelerini benimsemiş olan ezilenler, özgürlükten korkar haldedirler". Aslında onların bu imajı reddetmelerini, yerine özerkliği ve sorumluluğu getirmelerini gerektiren özgürlüğün kavranışı bile egemen sınırların çerçevesinden uzaklaşmamaktadır. Oysa "özgürlük fethedilir, armağan olarak alınamaz. Özgürlüğün izini, sürekli ve sorumlulukla sürmek gerekir. Özgürlük insanın dışında bir ideal değildir; mit haline gelen bir fikir de değildir. İnsanın yetkinleşme arayışının olmazsa olmaz bir koşuludur" (Freire, 2008: 25).

Görsel aracılığıyla çizilen ideal vatandaş, yaşam yaratacak donanıma sahip olamamasının acısını milliyetçi duygularla bastırır, dışavurur, muhafazakâr

değerlere sarılır, domestik faaliyetlerle oyalanır, suya sabuna dokunmaz, dışarıda (aslında sürekli içeride) olmanın kıymetini bilir. Bu çizime aynı anlamları yeniden inşa ederek izleme yanıtı veren kişiler adeta Frankfurt Okulu düşünürlerinin “otoriteryan insan tipi” dedikleri “antropolojik tür”e benzemektedir. “Uzlaşım sal değerlere kör bir bağlanma ya da teslimiyet; otorite karşısında kör bir itaat ve hemen yanı sıra, muhaliflere ve grubu dışındakilere karşı kör bir nefret ve husumet, kendi içindeki duyguların ve düşüncelerin ne olduğunu yoklamaktan kaçınmak, katı, steryotipleşmiş bir düşünme tarzı, insanüstü varlıklara inanma ve bel bağlama eğilimi, insan doğasının yarı-ahlakçı ve yarı-alaycı bir tutumla horlanıp bastırılması, kendi içindekini dıştaki nesnelere yansıtma” (Jay, 2005: 346) ile tanımlanan bu tür, kültür endüstrisinin görsel ayağındaki üretimin hedefi ve nihaî sonucudur.

Egemen olanın özgürlük tanımını ve kapitalist sistemin “düşman” kategorilerini içselleştiren bireyi, çocukluğundan itibaren aile, okul ve iş yerleri gibi şekillendiren pek çok kurum olduğunu söyleyen Duhm (2009), kapitalizmin itaati sağlamada beslediği en önemli kaynağın “korku” olduğunu söyler. İlk özdeşleşme, ilk otorite figürleri olan ana-babayla gerçekleşir. Suçluluk duygusu, dürtüler, bilinçaltına kaydırılarak ilk “uyum” sağlanır. Kapitalizmin ürünleri olarak görülen başarı korkusu ve rekabete yönelik korkular da yine uyumla sonuçlanır. Devletin “meşru” şiddetine [devlet zoru istediği kadar uygar olsun, gerçekten özgür bir toplum tasarımıyla çelişki içindedir; çevrenin onu tehdit ettiğini hissedenden hastalıklı birey, kapitalizmin normalidir] yönelik korkunun da uyumla sonuçlanmasını sağlayacak kaynaklardan biri aynı zamanda bu şiddeti görünür kılan görsel medyanın kendisidir.

BÖLÜM 5

DEĞERLENDİRME: GÖRSEL KÜLTÜRÜN POLİS ŞİDDETİ BAĞLAMINDA İŞLEYİŞİ

5.1. GÖRSELİ VE İZLEMİYİ ANLAŞILIR KILAN TERCİHLER

İnsanların daha çok görsel medyadan takip ettikleri polis şiddetine yönelik kayıtsızlıklarının gerisinde görsel kültürün kendisinin rolü olduğunu iddia eden ve görselin peşine düşerek bu rolü araştıran bu çalışmada karşılaşılan ilk durum, sanat tarihinden iletişim bilimleri ve görsel antropolojiye kadar pek çok disiplinin konusunu oluştursa da görsel çalışmasını destekleyecek bütünlüklü bir kuramsal çerçevenin eksikliği idi. Bellekten bağımsız olmayan görmeyi ve görseli anlamak üzere tarihselliğin, sembolik anlamın inşasında yer alan aktörlerin ve izlemenin kendisinin bir arada oluşturduğu kültürel dünyayı irdelenecek bir çalışma planı hazırlanarak disiplinlerarası bir alan yaratılması gerekmiştir. Görselin incelenmesi üzerine söz söyleyen ve bu çalışmada da yaklaşımlarından faydalanılan disiplinlerin katkılarının ardından kurumsal somutları oluşturan medya ve emniyet teşkilatının literatürden faydalanılarak yoğun bir betimlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Görsel kültürün polis şiddetinin meşrulaştırılışı bağlamında işleyişini anlamak üzere seçilen dizi (Arka Sokaklar) örneğinde görselin takibine karar verilmiş; hem seçilen türün kendi özellikleri hem de diğer türlerle ilişkisi göz önüne alınarak öncelikle ikonografik çözümlenmeler yapılmıştır. Sanat tarihinden devşirilen bu yöntemin seçilmesinde; anlamın inşasına bakan kültüre dair bir çalışmada, diğer tekniklerin eksik bıraktığı tarihselliğin ve metinlerarasılığın gerekliliği etkili olmuştur. İkonolojik analiz ile görsellerin inşa ettiği, beslendiği ve canlandırdığı görsel bellekle ilişkisini açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Polis şiddetinin meşrulaştırılışında öne çıkan konular (dizi kapsamında) bu şiddetin ötekileri ve polisin devletle ilişkisi çerçevesinde netleştirildikten sonra ikonografik analizin başlıklarını oluşturmuş; görselin üretiminde çalışanların ve görseli takip eden izleyicilerin polis şiddetini meşrulaştıran görsel kültürün anlam inşasındaki rollerini anlama çabasıyla çalışma devam etmiştir. Bu çaba sırasında görsel kodların üretimi ile izlenmesi arasındaki

ontolojik bağ açığa çıkmış, üretimin rolünü abartmakla eleştirilen ekonomi-politik yaklaşımla bu rolü görmezden geldiği söylenen kültürel çalışmalar arasındaki gerilim, hem üretime hem görsel temsillere hem de izleyicilere bakan çalışmanın tutarlılığını sağlamak için sorunlaştırılmıştır.

5.2. GÖRÜLENLER

Polis şiddeti özgül örneğinde, modern devletin olmazsa olmazı ve kamusal alandaki yüzü olan emniyet teşkilatına dair görsel temsillerin üretiminin, sistemin kendi değerlerinden bağımsız olmadığı; bu değerlerin yaşam boyunca çeşitli ajanlar aracılığıyla hatta doğrudan polis zoruyla içselleştirildiği bir kültürel ortamdaki üreticileri ya da izleyicileri dışlamanın mümkün olmadığı gözlenmiştir. Dolayısıyla görsellerde somutlaşan egemen ideolojinin işleyişi anlaşılmadan, yani oturma odasının dışına çıkmadan kültürel çalışmalarla ekonomi-politik yaklaşım arasındaki gerilimin de çözülemeyeceği açıktır. Görselin takibi ve ikonografik analizi, izlemenin yalnızca oturma odasında gerçekleşmediğini göstermektedir. İzleme (görmenin kendisi gibi), çağrışımlarla ilerleyen bilişsel bir süreçtir. İnsanlık dışılığı şüphe götürmeyecek işkence ve darp görüntülerini izleyip de tepki göstermeyen, hatta çoğu yerde onay veren izleyicinin, oturma odasındaki ekranın ışıklarının yarattığı görselden fazlasını gördüğü açıktır. Polisliği özdeşleştirdiği devlet ve adalet gibi kurum ve kavramların yanısıra bu şiddetin ötekilerine yönelik görsel belleğini de güncelleyen izleyicinin, dizide kolaycılığa kaçarak yaratılan ve haberler gibi diğer türlere de gönderme yaparak kurulan “kötü”leri görme biçimi, egemen söylemden sıyrılamamaktadır. İzleme, gerçek hayattaki görmeyle beslenmekte ve onu da belirlemektedir. Bunun en açık örneği, polis şiddetinin devletin idealini bireye dayatan bir “zor” biçimi olarak değil de “gereklilik” olarak uygulandığına dair bir önyargının canlı tutulmasıdır. İzleme süreci televizyon kapatıldığında değil, işçi bayramında yürüyen işçilere ya da analiz başlıklarında yer verildiği gibi polis şiddetinin nesnesi haline gelen diğer kimliklere orantısız güç kullanan polise onay verildiğinde tamamlanmaktadır. İdeolojikliği açığa çıkarılan izleme süreci, izleyicilerin de devlet şiddetine ve parçası haline geldikleri denetim ve gözetim sistemine rıza göstermelerini sağlamaktadır. Egemen söylemin “düşman” ve

“öteki”leri, izleyiciler için de “güvenlik” ve “temizliği” tehdit eden unsurlar olarak algılanmaktadır.

Öte yandan temelde izlenen polis/devlet şiddetinin güncellediği bellek, “meydanda sallandırma”ya dairdir. Sonrasında gizli alanlara çekilmiş olan işkenceyi yeniden görünür kılan bu görseller, iktidarı sorgulamaya yönelik çabaların önünü baştan kesmeye çalışarak, uyumu dayatmakta, görmeyi belirlemektedir.

Üreticiler için de benzer bir bellek güncellemesi söz konusudur. Ancak buradaki yeniden üretimi düzenleyen başka ticari ve siyasi dinamikler de bulunmaktadır. Türk Ceza Kanunu’nun 301. maddesi, emniyet teşkilatını aşağılayan kişilerin altı aydan iki yıla kadar hapis cezasına çarptırılacağını söylemektedir. Artık otokontrol düzeyinde işleyen politik çerçevenin yanısıra, yapım koşullarının basmakalıplaştırıcı baskısı, bu kalıplara alıştıran izleyici tarafından seyredilmeme kaygısı, aynı zamanda Kurtlar Vadisi gibi bir diziyi finanse eden sponsoru hoş tutma çabasıyla egemen olanı anlatmayı sürdürme; üretim aşamasında şiddeti ve şiddetin “meşru” ötekilerini yaratmakta ve yeniden üretmeye devam etmektedir. Bu ötekilikler ise egemen sistemin hâlihazırdaki “düşman” kategorilerine paralel olarak kadınlardan trans kimliklere, göçmenlerden Kürtlere, Romanlardan Alevilere, solculardan garibanlara, sendikal hareketlerden etnik haklar talep edenlere oldukça geniş bir yelpazede çeşitlenmektedir. Hatta bu şiddete müdahalede bulunacak her türlü girişim (hasta hakları, kadın haklarını savunan dernekler, avukat bulundurma hakkı, polislerin eğitime yönelik çabalar) olumsuzlanmakta, marjinalize edilmekte ya da güldürü nesnesine dönüştürülerek işlevsizleştirilmektedir. Üretim ile izleme arasında sınır çizmeyi zorlaştıran bağ; izleyici ile üreticinin paylaştığı ve daha çok üretimin sınırlılıkları içerisinde şekillenen bu ideolojik evrenden kaynağını almaktadır. Polis aracılığıyla uygulanan devlet şiddetinin meşrulaştırılışında televizyon, devletin ideolojik bir aygıtı olarak işlev görmektedir.

Şiddeti doğallaştıran önemli bir etmen de şiddetin her yerdeliği ve sürekliliğidir. Gerçek hayatta cezalandırılmayan polis şiddetinin kanıksanması, görselde en acımasız haliyle yer aldığı dahi şiddetin varlığını sorgulamaya değil, gerekçelerini anlamaya yönelik bir izleme biçimini doğurmaktadır. Toplumsal

sınırlarla sorunu olan bir göçmenin, Romanın, solcunun, Alevinin, kadının, Kürdün, garibanın, eşcinselin, travestinin karşılaştığı ve cezasız kalan devlet şiddeti, “böyle” olunursa şiddetle karşılaşacağı ve “böyle” olmanın suç olduğu izlenimini pekiştirmektedir. Makam sahibi tanıdıkları olmayanların trafik polisinden gördüğü kötü muamelenin “şiddet” olarak görülmemesi bile bu izlenimin parçasıdır. Bu süreçte “haksız” yere polis şiddetine maruz kaldığını söyleyenler (ezilenler) dahi özdeşliği polisle kurmakta, korku uyuma dönüşmekte, polis şiddeti görüldükçe görünmez hale gelmektedir.

Bu özdeşliğin gerisinde Duhm’un (2009) ısrarla vurguladığı “korkuya verilen cevap olarak uyum”un ya da Freire’nin (2008) tabiriyle “irrasyonel de olsa bir savunma mekanizmasının” varlığından söz etmek mümkündür. 12 Haziran 2011 seçimlerinde oyların %50’sine yakını olarak daha güçlü olacağını iddia eden iktidar partisinin liderinin seçimden bir hafta önce (4 Haziran 2011 tarihinde) Samsun’da yaptığı mitingde¹¹², “*nush ile uslanmayı etmeli tekdir, tekdir ile uslanmayanın hakkı kötüdür*” sözünü polis şiddetini eleştirenlere karşı parmağını sallayarak söyleyebilmesi, bu savunma mekanizmasını harekete geçirme konusunda azımsanamayacak bir itki olmalıdır. Nitekim 12 Haziran 2011’de yapılan milletvekili seçiminde iktidar partisinin aldığı %50’ye yakın oy oranı, şiddet konusundaki bu söyleme verilen onayın da göstergesi gibidir.

Polis şiddetinin temsilleri içinde görünür olduğu görsel kültür ise tüm bu süreci olağanlaştırmaya hizmet ederek, izleyicinin zihinsel dünyasında yaratılan ‘hak eden yurttaş’ figürünü besleyecek önemli kanallardan birini oluşturmaktadır. Özellikle etnik çeşitlilik konusunda katılımcıların görüşleri, Kürt halkı üzerindeki mevcut baskının dahi yetersiz bulunduğuna işaret etmektedir.

5.3. ALTERNATİF İZLEME VE DİRENİŞ

Alımlama çalışmalarında “eleştirel” ya da “müzakereci” okuma neticesinde çıkacağı iddia edilen çeşitlilik, incelenen dizideki gibi toplumsal bir problem söz konusu

¹¹² 4 Haziran 2011, Kanal D Ana Haber Bülteni

olduğunda kolaylıkla tek sesliliğe dönüşebilmektedir. Tam da dizide eleştirilen mekân ve toplumsal grupların içerisinde bulunan, sendikal faaliyetlerle uğraşan, barda içeceğini içerken arkadaşlarıyla sohbet edebilen, eleştirel toplumsal hareketliliğin parçası olan kişiler ancak farklı bakış açılarıyla izleyebilmektedir polis şiddetini. 37 yaşındaki Şenay ve 26 yaşındaki İlkay dışındaki izleyicilerin, görüşülen oyuncuların ve dizinin teknik ekibinin tamamının herhangi bir sendika ya da derneğe üyeliği bulunmamaktadır. Düşman kimlikler yaratan, polisi şiddetle özdeşleştiren ve bu düşman kimlikleri de polis şiddetinin nesnelere olarak görmeyi meşrulaştıran bir görseli takip edenler arasında eleştirel görüşler de yine bu iki kadın izleyiciden gelmektedir: Farklı cinsel kimliklerin çalışmalarına katılan ya da bunları takip eden, çeşitli sivil toplum örgütlerinin çalışmalarının içinde yer alan, sendikal faaliyetlerde bulunan, toplumsal hareketlere dâhil olan ve örneğin barda arkadaşlarıyla bu konularda sohbetler eden katılımcılardan. Bu kadınlar kendileriyle benzer görüşlere sahip olan erkekleri de temsil etmektedir. Ancak, genel olarak erkek izleyicilerin kadın izleyicilerden daha fazla noktada şiddeti normalize ettikleri de dikkati çekmektedir. Toplumsal bir eyleme katılan biriyle polis arasında çıkan gerilimi ve polisin bu durumlarda kullandığı orantısız gücü onaylarken kadın izleyiciler yalnızca “düzen” gibi nedenlerden söz ederken erkek izleyiciler “düzen”in yanı sıra polisle bir vatandaşın arasındaki gerilimi, ‘diklenmek’ gibi kendi erillik kodları içinde anlaşılır bulmaktadırlar. Elbette şiddeti eril olanın doğasıyla özdeşleştiren anlayışı benimsemiş ve normalleştirmiş kadın katılımcılar da bulunmaktadır. Şiddete başvurmak, üzerinde çok düşünmeden yapılabilir bir eylem, başvurulacak bir çare gibi düşünülmekte, her insanın ve özellikle erkeklerin bir başkasına şiddet uygulayabileceği fikri ise hem kadın hem erkek katılımcılar tarafından yaygınlıkla kabul görmektedir. Burada işleyen ideoloji polisi insanlaştırırken, insanlık dışı şiddeti de insan doğasının parçası haline getirmekte, bu söylemi diğer görsel sistemlerle de beslemektedir. Böylelikle polis şiddetini *görünür* kılan görseller, aynı zamanda polisin devletle olan bağı ve iktidarın eğilimlerini *görünmez* hale getirmektedir.

İşten çıkarılma korkusuyla sendika üyesi olmayan, buna karşı tepki geliştirecek gruplarla ilişkisi bulunmayan, direniş hareketlerini egemen söylemin hâkim olduğu görsel kaynaklardan takip eden kişiler, farklı bir izleme-okuma biçimini de

geliştirememektedir. Görsel üretim, ticari ve siyasi kaygılarla otokontrol sağlayıp muhafazakârlaştıkça, basmakalıp imajları kullanma eğilimi de artmaktadır. Farklı cinsel kimlikler, kadınlar, kadın hareketleri, dernekleri, toplumsal örgütlülük, etnik çeşitlilik, emniyet teşkilatının eğilimleri gibi konularda görsel kültürden bilgilenen izleyicinin bakışı da yine bu kalıplar çerçevesinde oluşmaktadır. Bu noktada yeniden tartışılması ve güncellenmesi gereken bir “kamusal insan” ideali, direnişin de odağında olabilir. Çünkü bu haliyle görsel kültür, önceki başlıkta da sözü edilen “teması” zorlaştırmaktadır.

Polis şiddetine verilen onayın önüne geçilmesinde bu temasların yanı sıra görmenin bağlamındaki bir sapma da etkili olabilir. Bir zamanlar karşılıklı olarak sevmedikleri düşmanlarına yönelik olduğunda işkenceye onay veren kişiler; kamu vicdanında masum olanlara da sıranın gelmesine tepki göstermeye başlamış, bunun sonucunda işkence “meydan”lardan kalkmıştır.¹¹³ Bu kez gizli alanlara çekilerek devam eden işkenceyi bugün yine görünür kılan görsel kaynaklar bulunmaktadır. Şiddet uygulamadığında dahi polislik pratiğinin, özellikle günümüzde yaygınlaşan gözetim stratejilerinin, özgürlük anlayışıyla bağdaşmadığı ortadadır. Ancak bu pratikleri sorgulayacak ve dönüştürecek olan gücün bir zamanlar meydanlarda gerçekleşen işkenceyi sonlandıran insanlarda olması, önce bu insanların Keane’in (2010) işaret ettiği tehlikelerin farkında olmasını gerektirir. Düşman kategorisinde görülene yönelik şiddete verilen onay en tehlikeli olandır ve kısa sürede gücünün güçsüze uyguladığı şiddet haline dönüşmektedir. Görsel kültürün bugün yaptığı şey ise, polisliği ebedi ve polis şiddetini meşru kılarak, işte bu sorgulamayı gerçekleştirmeye fırsat vermemektir. İzleyiciler tarafından polis şiddetinin kendisi değil ancak kime uygulanıp kime uygulanmadığı (hırsıza mı, teröriste mi, sapığa mı, göstericiye mi) tartışma konusu olabilmektedir. Görsel kültürün üretim, temsil ve izleme pratikleri; sistemin düşman kategorilerini yeniden üretmekte, bunlara uygulanan devlet şiddetini de hazza çevirmektedir. Bu haz, orada olmamanın (izleyici olmanın) hazzından, “öteki” olmamanın hazzına ve kendi “öteki” ve “düşman” kategorilerindekilere özdeşlik kurdukları tarafından uygulanan şiddetten alınan hazza kadar çeşitlenmektedir. Bütün bu nedenlerden dolayı, hem bir bilim insanı olarak izlemeyi anlamının hem de izlenen insanlık-dışı görsellere muhalefet

¹¹³ Konuyla ilgili olarak bkz. Foucault (2006), Scott (2001).

geliştirebilmenin öncelikli şartı “oturma odası”nı terk etmek, üretimin dinamiklerini gözden kaçırmadan görsel hafızanın nasıl şekillendiğine ve güncellendiğine dikkat etmek gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Abu-Lughod, L. (1997), "The Interpretation of Culture(s) after Television", *Representations*, No: 59, Special Issue: The Fate of Culture: Geertz and Beyond, Summer 1997, p. 109-134.
- Adorno, T. W. (2007), *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, çevirenler: Nihat Ünler, Mustafa Tüzer, Elçin Gen, İstanbul: İletişim
- Altunok, G. (2008), "Şiddet: Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar, Arendt ve Foucault", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 43, s. 51-74.
- Altuntek, N. S. (2008), "Benlik ve Kültür: Namus Kavramına Simgesel-Bilişsel Bir Yaklaşım", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, Aralık 2008, s. 37-57.
- Altuntek, N. S. (2009), *Yerli'nin Bakışı, Etnografya: Kuram ve Yöntem*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ang, I. (1996), *Livingroom Wars: Rethinking Media Audiences For a Postmodern World*, New York: Routledge.
- Appadurai, A. (2007), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed: A. Appadurai, UK: Cambridge Univ. Press, 5. basım.
- Arendt, H. (1996), "Şiddet Üzerine", çev: Bülent Paker, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 6-7, s. 7-21.
- Arnheim, R. (2009), *Görsel Düşünme*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis, 2. basım.
- Askew, K. (2008), *The Anthropology of Media*, ed: Kelly Askew, Richard R. Wilk, Blackwell Publishing.

Assmann J.(2001), *Kültürel Bellek*, çev: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Avcı, H. (2010), *Haliç'te Yaşayan Simonlar*, Ankara: Angora, 18. basım.

Avcı, M. (2004), “Türkiye’de Siyasal Şiddet ve Polis (1977-1980)”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Polis Akademisi Başkanlığı, Güvenlik Birimleri Enstitüsü, Ankara.

Aydın, S. (2009), *Terzinin Biçtiği Bedene Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*, Türkiye ve Orta-Doğu Forumu Vakfı, Özgür Üniversite Kitaplığı: 81, Ankara.

Banks M. ve Morphy H. (1999), *Rethinking Visual Anthropology*, USA: Yale University Press.

Banks M. (2006a), “Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation”, içinde: *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, ed: Jon Prosser, London: Routledge-Falmer, 5. basım, s. 9-23.

Banks, M. (2006b), *Visual Methods in Social Research*, Sage Pub, 4. basım.

Barnard, M. (2002), *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çeviren: Güliz Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Barthes, R. (2001), “Rhetoric of the Image”, *Visual Culture: The Reader*, ed: Jessica Evans, Stuart Hall, Sage Pub, ikinci basım, 33-40.

Barthes, R. (1999), *Yazı ve Yorum*, hazırlayan ve çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, 2. basım.

Barthes, R. (1992), *Camera Lucida*, çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

- Bauman, Z. (2011), *Bireyselleşmiş Toplum*, çev: Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ikinci basım.
- Bell, P. (2001), "Content Analysis of Visual Image", içinde *Handbook of Visual Analysis*, ed: Theo van Leeuwen, Carey Jewitt, Sage Publications, 2001, 4. basım, s. 10-35.
- Berger, A. A. (1993), *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, ed: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç, çev: Murat Barkan, Nazlı Bayram vd., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Berger, J. (2002), *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 8. Basım.
- Berksoy, B. (2007), "Neo-liberalizm ve Toplumsalın Yeniden Kurgulanması: 1980 sonrası Batı'da ve Türkiye'de Polis Teşkilatları ve Geçirdikleri Yapısal Dönüşüm", *Toplum ve Bilim*, sayı: 109, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 35-65.
- Berksoy, B. (2009), "Devlet Stratejilerinin bir Tezahürü Olarak Polis Alt-Kültürü: 1960 Sonrası Türkiye'de Polis Teşkilatında Hakim Olan Söylemlere Dair bir Değerlendirme", *Toplum ve Bilim*, sayı: 114, İstanbul: Birikim Yayınları, s. 98-130.
- Body-Barret, O. (2006), "Ekonomi Politik Yaklaşım", çev: Levent Yaylagül, *Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası*, derleyen: Levent Yaylagül, Ankara: Dalbaz Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1997), *Televizyon Üzerine*, çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. & Loic W. (2004); *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev: Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları.

- Burnett, R. (2007), *İmgeler Nasıl Düşünür*, çev: Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Castiglia C. ve Reed C. (2007), “Ah, Yes, I Remember It Well: Memory and Queer Culture in *Will and Grace*”, içinde *Television, The Critical View*, ed: Horace Newcomb, Oxford University Press, 7. ed., s. 249-271.
- Chandler, D. (2007), *Semiotics: The Basics*, Routledge, ikinci basım.
- Clifford, J. (1986), “Introduction”, içinde *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed: James Clifford, George Marcus, University of California Press, s. 1-26.
- Collier, M. (2001), “Approaches to Analysis in Visual Anthropology”, içinde *Handbook of Visual Analysis*, ed: Theo van Leeuwen & Carey Jewitt, London: Sage Publications.
- Couldry, N. (2005), “Media meta-capital: Extending the Range of Bourdieu’s Field Theory”, içinde *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*, ed: David L. Swartz, Vera L. Zolberg, Springer Netherlands.
- Coward, R.; Ellis, J. (1985), *Dil ve Maddecilik*, çeviren: Esen Tarım, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Crary, J. (2004), *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınevi.
- Çelenk, S. (2005), *Televizyon Temsil Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Çoban, B. (2008), “Gözün İktidarı Üzerine”, içinde *Panoptikon: Gözün İktidarı*, İstanbul: Su Yayınları, s. 111-137.

- Debord, G. (2001), "Separation Perfected", *Visual Culture*, London: Sage Pub, ikinci basım, 95-98.
- Depeli, G. (2009), "Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü, Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Douglas, M. (2007), *Saflık ve Tehlike*, çev: Emine Ayhan, İstanbul: Metis.
- Duhm, D. (2009), *Kapitalizmde Korku*, çev: Sargut Şölçün, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Dünşen, Ş. M. (2010), "Sınırların İhlali: Transgender Kimliklere Yönelik Şiddetin Kurumsal Kaynakları", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Bölümü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Eco, U. (1996), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 3. basım.
- Eco, U. (2008), *Yorum ve Aşırı Yorum*, İngilizce'den çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 4. basım.
- Emanetoğlu, H. (2006), "Şiddet Öğelerinin Algılanması ve Öğrenilmesinde, İşitsel ve Görsel Uyarın Olarak Televizyonun Rolü", Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Adli Tıp Enstitüsü, Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.
- Ergut, F. (2004), *Modern Devlet ve Polis: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Toplumsal Denetimin Diyalektiği*, İstanbul: İletişim
- Esslin, M. (2001), *Televizyon Çağı*, İstanbul: Pınar Yayınları, 3. basım.
- Evans, J.; Hall, S. (2001), *Visual Culture*, London: Sage Pub, ikinci basım.

- Fiske, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev: Süleyman İrvan, Ankara: Ark.
- Foucault, M. (2006), *Hapishanenin Doğuşu*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 3. baskı.
- Foucault, M. (2007), *İktidarın Gözü*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım.
- Freire, P. (2008), *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev: Dilek Hattatoğlu, Erol Özbek, İstanbul: Ayrıntı, 6. basım.
- Fromm, E. (1994), *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, çev: Yurdanur Salman, Nalan İçten, İstanbul: Payel, 6. basım.
- Furedi, F. (2001), *Korku Kültürü: Risk Almanın Riskleri*, çev: Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Garnham, N. (2008), “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?”, içinde *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der: Sevilay Çelenk, Ankara: Deki, s. 115-129.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, USA: Basic Books.
- Geertz, C. (2007), *Yerel Bilgi*, çev: Kudret Emiroğlu, Ankara: Dost.
- Geertz, C. (2010), *Kültürlerin Yorumlanması*, çev: Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gelsthorpe, L. (2010), “Woman, Crime and Control”, *Criminology & Criminal Justice*, 10(4) 375–386.
- Giddens, A. (2008), *Ulus Devlet ve Şiddet*, çev: Cumhuriyet Atay, İstanbul: Kalkedon.

- Ginsburg, F. (2003), "Ethnographies on the Airwaves: The Presentation of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television", içinde *Principles of Visual Anthropology*, ed: Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, third edition, s. 363-398.
- Ginsburg F., Abu-Lughod L., Larkin (2002) ed., *Media Worlds*, University of California Press.
- Golding P., Murdock G. (2008), "İdeoloji ve Kitle İletişim Araçları: Belirlenim Sorunu", çev: Levent Yaylagül, içinde *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*, der: Levent Yaylagül, Nilüfer Korkmaz, Ankara: Dipnot Yayınevi.
- Goffman, E. (2009), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev: Barış Cezar, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2009), *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis.
- Hall, S. (1999), "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü", içinde: *Medya İktidar İdeoloji*, derleyen ve çeviren: Mehmet Küçük, Ankara: Bilim ve Sanat, 2. baskı, s. 77-126.
- Heise, U. (2001), *Kahve ve Kahvehane*, çev: Mustafa Tüzel, Ankara: Dost.
- Hockings, P. ed. (2003), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin: Mouton de Gruyter, third edition
- Horkheimer, M. (2002), *Akıl Tutulması*, çev: Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 5. basım.
- Horkheimer, M., Adorno T. (1996), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev: Oğuz Özgül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Howells, R. (2006), *Visual Culture*, UK: Polity Pres, 4. basım.

- İlkkaracan, P. (2003), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*, İstanbul: İletişim Yayınları,
- Jay, M. (2005), *Diyalektik İmgelem*, çev: Ünsal Oskay, İstanbul: Belge.
- Jay, M. (1996), “Vision in Context: Reflections and Refractions”, içinde *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, ed: Teresa Brennan, Martin Jay, USA: Routledge, s. 1-15.
- Kandıra, Z. (2001), *Fethullah’ın Cipları*, Ankara: Su Yayınları, 2. Baskı.
- Karakaş, M. (2003), *Türk Polisinin Mesleki Profili*, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yayın No: 55, Afyon: Özboy Matbaacılık.
- Keane, J. (2010), *Şiddet ve Demokrasi*, çev: Meral Üst, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kellner, D. (2008), “Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik”, çev: Hakan Ergül, *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der: Sevilay Çelenk, Ankara: De Ki.
- Kottak, C. P. (2002), *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*, çev: Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Erdal vd., Ankara: Ütopya yayınevi.
- Leeuwen, T. V. (2001), “Semiotics and Iconography”, içinde *Handbook of Visual Analysis*, ed: Theo van Leeuwen, Carey Jewitt, Sage Publications, 4. basım, s. 92-118.
- Lembo, R. (2007), “Components of a Viewing Culture”, içinde *Television, The Critical View*, ed: Horace Newcomb, Oxford University Press, 7. ed., s. 455-470.

- Levine, E. (2007), "Toward a Paradigm for Media Production Research: Behind the Scenes at *General Hospital*", içinde *Television, The Critical View*, ed: Horace Newcomb, Oxford University Press, s. 133-149.
- Lowenthal, L. (1961), "The Triumph of Mass Idols", *Literature Popular Culture and Society*, USA: Prentice Hall.
- MacDougall, D. (1999), "The Visual Anthropology", içinde *Rethinking Visual Anthropology*, ed: Marcus Banks, Howard Morphy, Yale University Press, s. 276-295.
- Marcus, G. E. (1986), "Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System", içinde *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed: James Clifford, George Marcus, University of California Press, s. 165-193.
- Marcus, G. (1998), *Ethnography Through Thick & Thin*, USA: Princeton University Press.
- Marcuse, H. (1989), "The Obsolescence of the Freudian Concept of Man", *Critical Theory and Society*, ed: Stephen Eric Bronner, Douglas MacKay Kellner, London: Routledge.
- Marvin, G. (1989), "İspanyol Boğa Güreşinde Şeref, Haysiyet ve Şiddet Sorunu", içinde *Antropolojik Açıdan Şiddet*, hazırlayan: David Riches, çev: Dilek Hattatoğlu, s. 148-168.
- Mattelart, A. (2003), *İletişim Kuramları Tarihi*, çev: Melih Zillioğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2. baskı.
- Mayer, V. (2005), "Research Beyond Pale: Whiteness in Audience Studies and Media Ethnography", *Communication Theory*, 15/2, p. 148-167.

- Mead, M. (2003), "Visual Anthropology in a Discipline of Words", içinde *Principles of Visual Anthropology*, ed: Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, third edition, s. 3-10.
- Merleau-Ponty, M. (2008), *Algılanan Dünya*, çev: Ömer Aygün, İstanbul: Metis, 2. basım.
- Michaud, Y. (1991), *Şiddet*, çev: Cem Muhtaroglu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mirzoeff, N. (2001), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, USA: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T (2005), *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji*, çev: Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Moran, B. (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morley, D. (2005), "Etkin İzleyici Kuramı: Sarkaçlar, Tuzaklar", çev: Yiğit Yavuz, içinde *Medya ve İzleyici: Bitmeyen Tartışma*, der: Şahinde Yavuz, Ankara: Vadi Yayınları, s. 99-104.
- Murdock, G. (2006), "Büyük Şirketler ve İletişim Endüstrilerinin Kontrolü", içinde *Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası*, çeviren ve derleyen: Levent Yaylagül, Ankara: Dalbaz, s. 61-126.
- Mutlu, E. (1998), *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Ark, 3. basım.
- Mutlu, E. (2008), *Televizyonu Anlamak*, Ankara: Ayraç.
- Neocleous, M. (2006), *Toplumsal Düzenin İnşası: Polis Erkinin Eleştirel Teorisi*, çev: Ahmet Bekmen, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Nesin, A. (1987), “Korkudan Korkmak”, içinde *Kapitalizmde Korku*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2009, s. 11-39.
- O’Neill, J. (2008), “Disiplin Toplumu: Weber’den Foucault’ya”, çev: Mine Yıldırım, *Doğu Batı*, yıl: 10, sayı: 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, s. 233-252.
- Önder, S. (2003), *Halkın Polisi: Pol-Der Anıları*, İstanbul: İletişim.
- Özbudun S., Şafak, B. (2005), *Antropoloji: Kuramlar, Kuramcılar*, Ankara: Dipnot.
- Özbudun, S. (2010), “Fatmagül’ün Suçu Yok, Biz Onu Bihter Sandık!”, alındığı yer Düşün Adası, alındığı tarih 31/05/2011, http://www.dusunadası.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1118:sibel&catid=11:s&Itemid=9
- Öztan, G. G. (2008), “Şiddetin Modern Meşruiyet Zemini: Ulusun İntikamı”, *Doğu Batı*, yıl: 10, sayı: 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, s. 139-149.
- Öztürk, A. (2007), “Bir Haklı Savaş Tartışması: Şiddet Meşru Olabilir mi?”, *Doğu Batı*, yıl: 10, sayı: 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, s. 115-128.
- Palmer, R. (2003), *Hermenötik*, çev: İbrahim Görener, İstanbul: Anka Yayınları, 2. basım.
- Panofsky, E. (1962), *Studies in Iconology*, New York: Harper Tochbooks
- Peterson, M. A. (2003), *Anthropology & Mass Communication*, USA: Berghahn Books.
- Pişkinsüt, S. (2001), *Filistin Askısından Fezlekeye: İşkencenin Kitabı*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- Poloma, M. M. (1993), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, çev: Hayriye Erbaş, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Rakow, L. (1995), “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerkinin Hakkını Temsil Etmek”, *Kadın ve Popüler Kültür*, derleyen ve çevirenler: Süleyman İrvan, Mutlu Binark, Ankara: Ark Yayınevi.
- Ranciere, J. (2010), *Özgürleşen Seyirci*, çev: E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınevi
- Ricoeur, P. (1981), *Hermeneutics & the Human Sciences*, edited and translated by John B. Thompson, Cambridge University Press.
- Rogoff, I. (2007), “Kuramcı Kimdir”, çev: Nermin Saybaşılı, *Toplumbilim, Görsel Kültür Özel Sayısı*, sayı: 22, s. 49-55.
- Rothenbuhler, E. W. (2008), “Media Anthropology as a Field of Interdisciplinary Contact”, alındığı tarih: 29.04.2009, http://www.media-anthropology.net/rothenbuhler_interdiscontact.pdf.
- Ruby, J. (1996), “Visual Anthropology”, In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4: 1345-1351.
- Ruby, J. (2000), *Picturing Culture: Exploration of Film & Anthropology*, The University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2005), “The Last 20 Years of Visual Anthropology: A Critical Review”, *Visual Studies*, 20: 2, 159-170.
- Ryan, M.; Kellner D. (1997), *Politik Kamera*, çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

- Sachs-Hombach (2005), "Arguments in Favour of a General Image Science", *Image: Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 1 vom 15. Januar 2005, s. 20-30.
- Sartori, G. (2006), *Görmenin İktidarı*, çev: Gül Batuş, Bahar Ulukan, İstanbul: Karakutu, 2. basım.
- Saybaşı, N. (2007), "Giriş", *Toplumbilim, Görsel Kültür Özel Sayısı*, sayı: 22, s. 17-32.
- Schein, L. (2002), "Mapping Hmong Media in Diasporic Spaces", *Media Worlds*, ed: Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin, University of California Press, s. 229-244.
- Sennett, R. (2002), *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım.
- Sözeri, C. ve Güney, Z. (2011), *Türkiye'de Medyanın Ekonomi Politikası: Sektör Analizi*, Demokratikleşme Programı Medya Raporları Serisi – 2, TESEV Yayınları, İstanbul.
- Stevenson, N. (2008), *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*, çev: Göze Orhon, Barış Engin Aksoy, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Storey, J. (2000), *Popüler Kültür Çalışmaları*, çeviren: Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları.
- Sturken M., Cartwright L. (2001), *Practices of Looking*, New York: Oxford University Press.
- Tanrıverdi, M. (2006), "Yetişkinlerin Televizyon Programlarındaki Şiddet Ögesi İçeren Yayınların Etkilerine İlişkin Görüşleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Tekelioğlu, O. (2010), "ıko'nun Dönüşü", *Radikal İki*, 24/10/2010.
- Thompson, J. B. (1990), *Ideology and Modern Culture*, USA: Standford University Press.
- Toksoy, N. G. (2012), "Giriş", *Bellek İzleri: Kurgudan Kurama Görüntüler*, ed: N. Gamze Toksoy, İstanbul: Kalkedon.
- Toprak, B. (2008), *Türkiye'de Farklı Olmak: Din ve Muhafazakarlık Ekseninde Ötekileştirilenler*, Boğaziçi Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi Raporu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, Yayın No: 1025.
- Ünsal, A. (1996), "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi", *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, sayı: 6-7, s. 29-36.
- Üşür, Serpil S. (1997), *İdeolojinin Serüveni*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Virilio, P. (2003), *Enformasyon Bombası*, çev: Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Wacquant, L. (2008), "Ordering Insecurity: Social Polarization and the Punitive Upsurge", *Radical Philosophy Review*, vol. 11, no. 1, Spring 2008, p. 9-27.
- Weakland, J. H. (2003), "Feature Films as Cultural Documents", içinde *Principles of Visual Anthropology*, ed: Paul Hockings, Berlin: Mouton de Gruyter, third edition, s. 45-67.
- Weber, M. (1995), *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*, çev: Özer Ozankaya, Ankara: İmge Kitabevi.
- White, M. (1987), "Ideological Analysis and Television", *Channels of Discourse*, ed: Robert C. Allen, USA: The Unv. of Carolina Pres, 134-171.

Williams, R. (2003), *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*, çev: Ahmet Ulvi Türkbağ, Ankara: Dost.

Yıldız, P. U. (2008), “Ebu Garip İşkence Fotoğrafları: Şiddetin Politik İkonografisi, *Doğu Batı*, yıl: 10, sayı: 43, Kasım-Aralık-Ocak 2007-08, s. 11-28.

Yücel, M. (2008), *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

EK

İZLEYİCİYE SORULAR

- 1.Cinsiyet, yaş, öğrenim, gelir durumunuz?
- 2.İşiniz? Sendikalı mısınız?
- 3.Kendinizi nasıl tanımlarsınız?
- 4.Hafta içi ve hafta sonu boş zamanlarınızı nasıl geçirirsiniz?
- 5.Güncel olaylar hakkında hangi kaynaklardan bilgi ediniyorsunuz? Bu konularda fikir alışverişi yaptığınız ortamlar, kişiler var mı?
- 6.Hangi kanalları izliyorsunuz?
- 7.Hangi kanalın haber bülteni/hangi diziler?
- 8.Arka Sokaklar dizisini gerçekçi buluyor musunuz?

Hangilerini?

-Adli olaylar gerçekçi mi?

-Polisin olaylara yaklaşımı gerçekçi mi (hızı, başarıları vs)?

-Aile ilişkileri gerçekçi mi?

-Karakterler gerçekçi mi?

9. Arka Sokaklar dizisinin en beğendiğiniz ya da aklınıza ilk gelen bölümü hangisi?
10. En çok hangi karakteri beğeniyorsunuz? Neden?
11. En çok hangi karaktere gülüyorsunuz? Neden?
12. Kendinizle ya da yakınınızdakilerle ortak yönler olduğunu düşündüğünüz karakterler var mı?
13. Polisle doğrudan bir karşılaşmanız, probleminiz oldu mu? Neden?
14. Olabileceğini düşünür müsünüz?
15. Bir yakınınızın? Neden?
16. Polislerin görevi nedir, ne olmalıdır? (Kamu düzeni? Düzenin sağlanması neden önemli?)
17. Türkiye’de polislerin görevlerini iyi bir şekilde yerine getirdiklerini düşünüyor musunuz?
18. Polis şiddet uygulayabilir mi?
19. İnsanlar ne zaman polis şiddetine uğrar? Kimlere şiddet uygular polis? Bu, olağan bir durum mudur?
20. Polis ne zaman ve nasıl telefon dinleyebilir?
21. Güvenlik kameraları polisin çalışmalarına yardımcı olur mu? Gerekli mi?
22. (Konuya değinirse) İnsanlarda izlendikleri duygusunun olması iyi bir şey mi?

1. CİNSEL FARKLILIKLARA YÖNELİK ŞİDDET

4. BÖLÜM

1. Rıza Başkomiser'in burada resmi çevirmesi ne ifade ediyor size?
2. Eşcinsel bir tanıdığınız var mı? Eşcinsel imgesini başka nerde gördünüz? (Televizyonun cinsel farklılıklara yönelik anlam inşasındaki yerini görmek amaçlı)
3. Travestiler nasıl kişilerdir? Travestilerle ilgili başka bir medya temsili hatırlıyor musunuz? (Metinlerarasılık ve izleyicinin kendi kendine şiddetin meşruluğunu tamamlamasını sağlayan görsel mesajı sınamak amaçlı)
4. Travesti bir komşunuz olsa?

2. KADINA YÖNELİK ŞİDDET

48. BÖLÜM

1. Balıkçının karısını öldürmesi konusunda anlattıkları doğru mudur?
2. Ceza indirimi almalı mı? (Hayırsa, bu hikâyeyi izlemek rahatsız ediyor mu sizi? Yoksa normal mi balıkçının ve polislerin davranışı? Neden?)
3. Su testisi su yolunda... lafı burada ne ifade ediyor size?
4. (Fotoğraf göster)Avcılar'da polis kılığına girerek bir kadını saçlarından sürüklediğini hatırlıyor musunuz? (Hatırlamıyorlarsa, kadının kim olabileceği, oranın neresi olabileceğini sor. Gerçek olayı anlattıktan sonra neden kimsenin müdahale etmemiş olabileceğini sor)
5. Siz orada olsanız kimlik sorar mıydınız?
6. Polis kılığına girerek sizi (ya da erkekse eşinizi) böyle götürebilir mi polis? Sizin başınıza gelebilir mi böyle bir olay?

81. BÖLÜM

1. Feminist kime denir? "Ben feministim", diyen bir kadın hakkında ne düşünürsünüz.
2. (Fotoğrafları göster)

3. FARKLILIKLARI BARINDIRAN MEKÂNLARA YÖNELİK ŞİDDET

1. Bara gider misiniz? Barda yaşanan bir suça denk geldiniz mi? Buralarda çok suç işleniyor mudur sizce? Çocuğunuzun bara gitmesinden endişe eder misiniz?

4. ETNİK FARKLILIKLARA YÖNELİK ŞİDDET

48. BÖLÜM

1. Festus Okey'in fotoğrafını göster.
2. Türkiye'de tehlikeli bulduğunuz etnik farklılıklar var mı? Siyahlar bunlardan biri mi?
3. Bazı Afrika ülkeleriyle vize işlemlerinin kaldırılması hakkında ne düşünüyorsunuz?
4. Sorgu sırasında dayığa başvurulduğunda kaydın kapatılması hakkında ne düşünüyorsunuz?

5. MESUT KOMİSER'İN “ŞİDDET”İ:

37. BÖLÜM

1. Mesut'un karakoldaki bu genci dövmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?
2. Mesut bu davranışından sonra bir tepkiyle/cezayla karşılaştı mı? Hatırlıyor musunuz?
3. Polisin garibana mı gücü yetiyor gerçekten? Mesut da böyle bir polis mi? (Mesut'un vekil oğluna saldırısını hatırlayarak mı izliyor görselleri?)
4. (Hatırlarsa) Polis, gerçekte bir milletvekili oğlunu dövebilir mi? Milletvekili oğluna yaptığı saldırı gerekli miydi sizce? Başka bir şey yapamaz mıydı?
5. Mesut nasıl bir polis memuru örneğidir? (Geçmişle ilgili bilgilerle birlikte mi düşünüyorlar?)
6. (Özel tim geçmişinden söz ederse) Kürtçe şarkı söylediği için Emrah'ı vuran eski özel hareketçi polis memurunu hatırlıyor musunuz? Mesut gibi çatışmalara katılmış kişilerin polis memuru olarak görev yapmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

6. POLİSLİK PRATIĞİNİN GEREĞİ OLARAK CEZALANDIRILMAYAN ŞİDDET

52. BÖLÜM

1. İşçinin başına gelen hakkında ne düşünüyorsunuz? Kaçınılmaz olarak mı gerçekleşti?
2. Kürt işçi değil de orada yardımcı olan, yoldan geçen zengin bir işadamı olsa yine işkenceye maruz kalır mıydı, yoksa tırnakların arasındaki derinin tespiti mi beklenirdi?
3. Adalet sistemine güveniyor musunuz? Hakkınızı arayabilir misiniz?

7. ŞİDDETI DENETLEYECEK ETİK ÇERÇEVELERE YÖNELİK SALDIRI

37. BÖLÜM

1. Sorgu sırasında “avukatımı istiyorum” diyen biri hakkında ne düşünürsünüz?
2. Mesut Komiser'in suçlulara müdahalesini nasıl değerlendiriyorsunuz?
3. Bir polis memuru tacize şahit olursa nasıl müdahale etmeli?
4. Polisin birini dövdüğüne dair bir haber okusanız, değerlendirmek için neleri bilmeniz gerekir?
5. Polisin şiddet kullanmasını gerektiren durumlar var mıdır?
6. Polisin gerek olmadığı halde şiddet kullanması ne zaman son bulur? Bunun önlenmesi mümkün mü sizce?

8. ÜNİFORMA VE SİLAH

Dizi Jeneriği

1. Arka Sokaklar kelimesi ne ifade ediyor size? Kim sahiptir buranın bilgisine?
2. Kapkaççının, yankesicinin ya da bir tinercinin saldırısına hiç uğradınız mı? Bunların oranı nedir sizce? Nasıl korunursunuz, nerelerde-ne vakitlerde nelere dikkat edersiniz? Ülkede en çok işlenen, en birincil suç nedir sizce?
3. Üniformalı biri gördüğünüzde aklınıza ilk ne gelir?
4. Bir polis memuru yanınıza otursa (parkta, trende) bir şey düşünür ya da hisseder misiniz?
5. Etrafınızdaki birinin polis olabileceğini düşündüğünüz oldu mu?

6. (Arkadaşlarım aracılığıyla görüştüklerime) Sizce ben polis olabilir miyim ya da polis için bu çalışmayı yapıyor olabilir miyim aslında?

9. “İNSAN DOĞASI” OLARAK ŞİDDET

109. Bölüm

1. Rıza Başkomiser nasıl bir polis örneğidir?
2. Sorguda bir suçluyu dövüyorsa ne düşünürsünüz?
3. Her insanın şiddet uygulama konusunda bir sınırı var mıdır, geçildiğinde şiddeti kaçınılmaz kılan?

Özgürlük

1. Özgürlük nedir? İnsan ne zaman özgür olur?
2. Hangi durumda hapse girmek göze alınabilir? Özgürlüğü feda etmek?

Hüsnü ödül

1. Hüsnü Çoban'ın başarılarıyla sık sık ödüllendirilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?
2. Kişi işinde başarılı olursa maddi açıdan rahat eder mi? Nasıl kurtulunur maddi sıkıntıdan?