“AVLU” VE “KADIN” TÜRK TV DİZİLERİNDEKİ ŞİDDET UNSURLARININ “KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Evren ERSOY

T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2021

“AVLU” VE “KADIN” TÜRK TV DİZİLERİNDEKİ ŞİDDET UNSURLARININ “KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Evren ERSOY

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir,2021

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Evren ERSOY tarafından hazırlanan "Avlu" ve "Kadın" Türk TV Dizilerindeki Şiddet Unsurlarının "Kültür Endüstrisi" Kavramı Çerçevesinde Değerlendirilmesi başlıklı bu çalışma 16.06.2021 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan …….

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

(Danışman)

Üye …….

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

ONAY

…/ …/ 20…

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

EVREN ERSOY

ÖZET

"AVLU" VE "KADIN" TÜRK TV DİZİLERİNDEKİ ŞİDDET UNSURLARININ "KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ" KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

ERSOY, Evren
Yüksek Lisans-2021
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülen GÖKTÜRK

Kültür, amorf yapısıyla tanımlaması güç bir kavramdır. Kültürün bu yapısı, kitle kültürü, popüler kültür ve en nihayetinde kültür endüstrisi gibi kavramların anlaşılmasını da güçleştirmiştir. Şiddeti tanımlamak da kültür kadar zor olmaktadır. Öte yandan koca bir yüzyılın "şiddet yüzyılı" olarak nitelendirilmesine neden olan şiddet, günümüzde yalnızca içi boşaltılmış bir kelimeden ibarettir. Bunu gerçekleştiren ise kültür endüstrisidir. Kültürel ürünlerin salt metaya dönüştürülmesini ifade eden kültür endüstrisi, şiddeti standartlaştırmış, sıradan hale getirmiş, estetize etmiş ve kimi zaman da meşru göstermiştir. Çalışmanın konusu, televizyon dizilerinde yer alan şiddettir. Bu bağlamda çalışma, kültür ürünleri olan dizilerdeki şiddetin sunumunu kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde değerlendirmeyi amaç edinmiştir. Bu amaca yönelik "AVLU" ve "KADIN" dizileri karma araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Buna göre, incelenen dizilerde şiddet, standartlaştırılmış bir öge olarak karşımıza çıkarken, kimi durumlarda da şiddetin sıradan ve meşru görüldüğünün tespiti yapılmıştır. Ayrıca şiddetin, sorunların çözümünde en sık başvurulan yöntemlerden biri olduğu da tespit edilmiştir. Bu bakımdan çalışmada, televizyon dizileri ve şiddet ilişkisi kültür endüstrisi aracılığıyla yorumlanmakta ve şiddetin televizyon dizileri aracılığıyla sıradan ve normal bir olgu olarak gösterilmesinin toplumsal sorunlara yol açabileceği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültür Endüstrisi, Şiddet, Televizyon Dizileri

ABSTRACT

THE EVALUATION OF VIOLENCE ELEMENTS IN TURKISH TV SERIES OF "AVLU" AND "KADIN" WITHIN THE CONCEPT OF "CULTURE INDUSTRY"

ERSOY, Evren

Master Degree-2021

Department of Political Science and Public Administration

Advisor: Asist. Prof. Gülen GÖKTÜRK

Culture is a difficult concept to define with its amorphous structure. This structure of culture has also made it difficult to understand concepts such as mass culture, popular culture, and ultimately the culture industry. Defining violence is as difficult as culture. On the other hand, violence, which has caused an entire century to be described as "the century of violence", is just an empty word today. It is the culture industry that contributes to this. The culture industry, which expresses the transformation of cultural products into merely commodities, has standardized violence, made it ordinary, aestheticized and sometimes legitimized it. The subject of the study is violence in television series. In this context, the study aims to evaluate the presentation of violence in TV series, which are products of the culture within the framework of the culture industry concept. To this purpose, the series "AVLU" and "KADIN" were analyzed with mixed research method. In accordance with that, while violence appears as a standardized element in the analyzed series, it has been evaluated that it is seen as ordinary and legitimate in some cases. In addition, it has been determined that violence is one of the most frequently used methods of solving problems. In this respect, the interprets the relationship between television series and violence through the culture industry and emphasizes that showing violence as an ordinary and normal phenomenon through television series may cause social problems.

Key Words: Culture, Culture Industry, Violence, TV Series

İÇİNDEKİLER

ÖZET I

ABSTRACT II

İÇİNDEKİLER III

TABLOLAR LİSTESİ V

KISALTMALAR VI

ÖNSÖZ VII

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KÖKENLERİ

1.1. Kültür: Kavramı ve Türleri 9

1.1.1. Kültür Kavramı 9

1.1.2. Kültür Türleri 14

1.1.2.1. *Kitle Kültürü* 15

1.1.2.2. *Halk Kültürü* 26

1.1.2.3. *Popüler Kültür* 30

1.2. Kültür Endüstrisi: Kökenleri ve Özellikleri 39

1.2.1. Kültür Endüstrisinin Kökenleri "Araçsal Aklın Eleştirisi" 39

1.2.2. Kültür Endüstrisi Özellikleri 43

1.3. Birinci Bölümün Sonucu 57

2. BÖLÜM

ŞİDDET VE TELEVİZYON

2.1. Şiddet: Anlamı ve Türleri 58

2.1.1. Şiddet Nedir? 58

2.1.2. Şiddetin Türleri 61

2.1.2.1. *Fiziksel Şiddet* 61

2.1.2.2. *Psikolojik/Sözel/Duygusal/Manevi Şiddet* 63
2.1.2.3. *Cinsel Şiddet*.....65
2.1.2.4. *Ekonomik Şiddet*.....67
2.2. Şiddete Farklı Yaklaşımlar 69
2.2.1. Şiddete İçgüdüsel Yaklaşımlar.....69
2.2.2. Şiddeti Dışarıda Aramak.....74
2.2.3. Şiddetin Politik Yönü 76
2.3. Televizyon ve Şiddet İlişkisi.....86
2.3.1. Televizyonun İzleyiciye Etkisi.....86
2.3.2. Televizyon Şiddetinin Ekonomi Politiği.....93
2.4. İkinci Bölümün Sonu.....100

3. BÖLÜM

"AVLU" VE "KADIN" TV DİZİLERİNDE ŞİDDET

3.1. "Avlu" TV Dizisinde Şiddet 101
3.1.1. "Avlu" TV Dizisinin Konusu 102
3.1.2. "Avlu" TV Dizisinde Şiddeti Tespit Etmeye Yönelik İçerik Analizi 103
3.2. "Kadın" TV Dizisinde Şiddet 115
3.2.1. "Kadın" TV Dizisinin Konusu 116
3.2.2. "Kadın" TV Dizisinde Şiddeti Tespit Etmeye Yönelik İçerik Analizi...116
3.3. Üçüncü Bölümün Sonucu 124
4. SONUÇ 124
KAYNAKÇA 133

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1:Şiddet Türleri/Süresi (Dakika).....96
Tablo 2: Fiziksel Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar.....96
Tablo 3: Fiziksel Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar.....97
Tablo 4: Psikolojik Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar.....99
Tablo 5: Psikolojik Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar 100
Tablo 6: Şiddet Türleri/Süresi (Dakika).....108
Tablo 7: Psikolojik Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar 108
Tablo 8: Psikolojik Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar.....109
Tablo 9: Fiziksel Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar.....111
Tablo 10: Fiziksel Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar 114

KISALTMALAR

AÇSHB	**: Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı**
EUROSTAT	**: European Statistics**
OECD	**: Organisation for Economic Co-operation and Development**
RTÜK	**: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu**
TÜİK	**: Türkiye İstatistik Kurumu**

ÖNSÖZ

Tezin yazım aşamasında, yönlendirici ve yapıcı eleştirileri ile değerli vaktini ayıran ve hatalarımı nazik bir dille ifade eden tez danışmanım, sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Gülen GÖKTÜRK'e, çok teşekkür ederim.

Aynı zamanda tezin daha iyi hale gelmesi amacıyla yapıcı eleştiri ve önerileriyle katkı sağlayan Doç. Dr. Rukiye TINAS hocama ve Doç. Dr. Alaaddin F. PAKSOY hocama sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Kültür, tanımlaması güç olan bir kavramdır. Kültürü tanımlamanın bu denli güç olmasını Eagleton, onun çok yönlü olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. (2019: 13). Gerçekten de kültür, hangi kavramın önüne veya sonrasına gelirse kavramın tanımını genişletmektedir. Kitle kültürü, popüler kültür ve kültür endüstrisi kavramları da kültür kavramı ile olan ilişkilerinden ötürü anlaşılması güç kavramlardır. Bu bağlamda kültürü ve içinde kültür kelimesini barındıran kavramları tanımlamaktan ziyade onları anlamaya çalışmak daha anlamlıdır.

Kültüre bakış açısı olumlu olabildiği gibi, olumsuz bakış açısıyla da değerlendirmeler yapılmıştır. Kültüre eleştirel yaklaşımlar çoğunlukla Marksist çevreler tarafından yapılmıştır. Bu çevreler kültürün araçsallaştığını iddia etmekte, dolayısıyla da onu var olan maddi koşulların bir gizleyicisi olarak görmektedirler. Eleştirel okul, bu gizleyici araçları kitle kültürü, popüler kültür ve kültür endüstrisi gibi kavramlarla açıklamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda sanat eserlerinin, kültürel faydalarının ötesinde üreticisine sağladıkları maddi faydalar çerçevesinde kıymetli oldukları iddia edilmektedir. Bir anlamda sanat eserinin maddi getirisi kültürel çıktısını ötelemektedir. Bu esasen kültürün endüstriyle olan bağının yansımasıdır.

Endüstrileşmeyle birlikte kültürün kendisi de endüstriyel hale gelmiştir. Kültür endüstrisi tüketicisinde sahte ihtiyaçlar ve sahte mutluluk yaratmaktadır. Dolayısıyla kültürel ürünlerin meta formuna dönüşmesi kültür endüstricileri için elzemdir. Bu zorunlu olduğu düşünülen ekonomik faaliyetin eleştirisinde, Frankfurt Okulu düşünürleri önemli bir yere sahiptir. Horkheimer ve Adorno tarafından yazılan Aydınlanmanın Diyalektiği'nde, bireyin nasıl kalıplara dökülüp biçimlendirildiğini anlatılırken, tektipleştirilen toplumun da kültür endüstrisi aracılığıyla nasıl uyuşturulduğu eleştirel bir dille anlatılır. Kültür endüstrisiyle birlikte bireysellik bir yanılsama haline gelmiştir. Bu yanılsama bireyde "sahte bireysellik" algısı yaratmıştır. Kendi yaşantısında, kendi tercihlerinde özgür olduğu hissi bireyin zihnine kazınmıştır. Sunulan ürünler de bir anlamda sahtedir. Birbirleriyle değiştirilebilir kılınmış ve standartlaştırılarak tektipleştirilmiştir.

Ancak burada bahsi geçen standartlaşma kültürel bir standartlaşmayı ifade etmez. Daha çok endüstriyel bir standartlaşma kastedilmektedir. Standartlaşma

ürünlerdeki temel benzerlikleri vurgulamaktadır. Ürünler ne kadar benzer olursa maliyetleri de bir o kadar düşük olmaktadır. Dolayısıyla kültür endüstrisinde parçaların birbirlerinin yerine konabilir olması ticari beklenti açısından kaçınılmaz gibi görünmektedir. Öte yandan sahte bireyselleşme ise standartlaşmanın tamamlayıcı görünümündedir. Sahte bireyselleşme ile tüketici, kendisine sunulan ürünün sadece kendisine özel yapıldığı düşünmektedir. Her ürün kendisinden öncekilerden farklı olduğu iddiasıyla pazarlanmaktadır. Sahte bireyselleşme temelde ürünlerin temel iç dinamiklerinden öte yanıltıcı dış süslemeleriyle ilgilidir.

Standartlaşma bugün neredeyse her yerdedir. İzlenen filmlerde ve dizilerde, okunan kitaplarda, dinlenen müziklerde. Tutan bir film ya da dizi konusu bir sonrakinde dozu artırılarak sunulur. Yeniden çekilen filmler, dizilerin yıllarca sürmesi ve ardından sinema filmine dönüştürülmesi standartlaşmanın en görünen yanlarındandır. Pop müzik şarkılarının ve kliplerinin birbirinin neredeyse aynısı olması da bir başka standartlaşma göstergeleridir. Tüm bunlar yeni olarak sunulmakta ve pazarlanmaktadır. Farklılık iddiasıyla eskinin yeni olarak sunulmasıdır. Dolayısıyla standartlaşma ve sahte bireyselleşme kültür endüstrisinde belirleyici iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir çerçeve içerisinde bu çalışmada yapılacak olan ilk şey, kültürü ve kültürün endüstrileşmiş biçimleri olan kitle kültürü, popüler kültür ve kültür endüstrisi kavramlarını anlamak olacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümü ise şiddet üzerinedir. Şiddet denilince akla ilk gelen şüphesiz fiziksel şiddet olmaktadır. Şiddeti salt fiziksel şiddet olarak görmek, onu güç kavramıyla bir görmenin uzantısıdır. Bu düşünce, güçlü tarafın güçsüz tarafa fiziksel güç kullanmak suretiyle acı vermesiyle sonuçlanmaktadır. Ancak şiddeti salt fiziksel şiddet olarak görmek onu anlamada yetersizliğe neden olmaktadır. Bu nedenle şiddeti anlamak için şiddetin vücut bulduğu diğer uygulama biçimlerini de irdelemek gerekmektedir. Bunu ortaya koymak amacıyla, öncelikle şiddetin ne olduğuna, şiddetin kaynağının neler olabileceğine, şiddetin politik yanının nasıl olabileceğine ve en nihayetinde şiddetin hangi türlere ayrıldığı üzerine durulacaktır.

Öte yandan şiddetin televizyondaki sunumu da çalışmanın bir başka konusudur. Televizyon dizileri ve şiddet ilişkisinin oldukça çetrefilli bir ilişki olduğu uzun süredir tartışılmaktadır. Özellikle şiddetin televizyon dizilerindeki sunumu ilk bakışta üreticilerin ticari kaygılarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bununla birlikte seyirci şiddeti görmek istiyor ve o sebeple dizi ve filmlerde işleniyor denilmesi

de söz konusu olabilmektedir. Şiddetin izler kitle tarafından talep edilmesi ise, şiddetin insanın "id"ine hitap etmesinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bu düşünceye göre şiddeti izlemek, ondan keyif almakla eş değerdir. Dolayısıyla medyada şiddetin bireyi rahatlattığı ve psikolojik bir arınma yaşattığı (Olgundeniz & Bilis, 2019: 610; Bayram, 2020: 347) söylenmektedir. Bu şiddetin sunuluş biçimiyle de ilgilidir. Şiddet gelişen sinema teknikleriyle olduğundan daha farklı şekilde sunulmakta ve bir anlamda estetize edilmektedir. Bu bağlamda şiddetin çeşitli araçlarla güzellenmesi izlenirliğini artırmakta ve seyirci şiddeti talep ediyor argümanı kendisine destek bulmaktadır.

Bununla birlikte kültür endüstrisi, şiddetin ekranlardaki varlığının devamı noktasında önemli bir araçtır. Kültür endüstrisi, şiddeti kendi varlığının devamı için metalaştırmıştır. Günümüzde şiddet metasının kapitalist sistem içerisinde devamını sağlayan en önemli araç ise televizyon dizileridir. Bu noktada şiddetin sunumunun devam etmesi, kültür endüstrisi teorisyenlerince sistemin devamı için gerekliliktir. Dolayısıyla şiddetin günümüz televizyon dizilerinde fazlaca yer buluyor olması esasen kültür endüstrisinin bir marifetidir. Buradan hareketle dizilerdeki şiddetin sunumunu kültür endüstrisi kavramı çerçevesinden değerlendirmek önemli olmaktadır.

Günümüz yerli televizyon dizilerinin işlediği konulara bakıldığında karşımıza bilindik temalar çıkmaktadır. Dram, aşk çıkmazları, entrika, mafyatik ilişkiler, zenginlik, güç ilişkileri ve şiddet. Televizyon dizileri, televizyon yayıncılığının en büyük mücadele alanı olan ana-yayın kuşağında yayınlanmaktadır. Bu mücadele, televizyon dizilerinde çeşitliliğin aksine tektipleşme ile sonuçlanmaktadır (Dağdaş:2008: 169). Dolayısıyla aynı temaların sürekli işleniyor olması günümüz televizyon dizilerinde bir standartlaşma eğilimi olduğunu göstermektedir. Televizyon dizilerini standartlaşmaya iten güç, izlenme oranlarına göre dağıtılan reklam gelirleridir. Bir kanalda yayınlanan ve izlenme oranlarıyla dikkat çeken bir dizinin benzeri, bir başka kanalda çok geçmeden gösterime sunulmaktadır. Gösterime yeni etiketiyle sunulan dizi, aslında bir öncekinin aynısıdır. Fakat bu aynılık, kültür endüstrisi tarafından farklılık olarak sunulmaktadır (Kejanlıoğlu, 2005: 186). Dolayısıyla kültür endüstrisi için "kusursuz benzerlik, mutlak ayrımın ta kendisidir" (Adorno, 2011: 80). Bununla birlikte televizyon içeriklerindeki standartlaşma, kesin formulleri gerekli kılmaktadır. Standartlaşma bir dizi stereotip üretir. Bu stereotipler, karmaşık yaşamın anlaşılır kılınmasını ve daha fazla kişinin klişelere sıkıca

bağlanmasına neden olur (Akt. Aksoy & Narmanlı, 2019: 541). Bu da dizi tüketicilerinin aynı yapımları sürekli talep etmesine anlam katar. Son dönem dizilerin en dikkat çeken konusu bilhassa şiddettir. Günümüzde sanki içinde şiddet barındırmayan bir yapımın başarıya ulaşamayacağına yönelik bir inanış hâkim olmaya başlamıştır (Green, 2010: 71). Dolayısıyla bu noktada çıkmaz sokakmış gibi görünen televizyon dizileri ve şiddet ilişkisini anlamak oldukça önemlidir.

Çalışmanın Konusu

Tezin konusunu 29 Mart 2018 tarihinde ilk bölümü yayınlanan "Avlu" ve 24 Ekim 2017 tarihinde ilk bölümü yayınlanan "Kadın" dizinde yer alan şiddet unsurlarının M. Horkheimer ve T. Adorno tarafından kavramsallaştırılan "kültür endüstrisi" kavramı çerçevesinde değerlendirilmesi oluşturmaktadır.

Günümüz Türk yerli dizileri benzer içerik, tema, konu, kurgu, senaryo, mekân, oyuncu gibi niteliklere sahiptir. Diğer dizilerden farklı bir yanı olduğu iddiasıyla yayınlanan dizilerin içeriklerine bakıldığında aşk, zenginlik, ikili ilişkilerdeki çıkmazlar, mafyatik ilişkiler, dram, aile içi anlaşmazlık, acı, eğlence ve şiddet göze çarpmaktadır. Barındırdıkları bu ögeler dizilerde bir standartlaşma eğilimi olduğunu göstermektedir. Öte yandan kültür endüstrisi teorisyenlerine göre yukarıda bahsi geçen dizi ögeleri gündelik yaşamın tekdüzeliğinden kaçmak isteyen bireyler tarafından fazlaca talep edilen içeriklerdir. Dolayısıyla bir "boş zaman" unsuru olarak görülen TV dizileri kültür endüstrisi tarafından idare edilmektedir. Şiddet ise bu idare sürecinde endüstri üreticileri tarafından sıkça kullanılan bir tema haline gelmiştir. Şiddetin dizilerde oldukça sık işleniyor olması endüstrinin devamı açısından gerekli görünmektedir. Dolayısıyla bu ilişkinin incelenmesi önemlidir.

Çalışmanın Amacı

Bu tezin amacı, kitle iletişim araçlarıyla gösterime sunulan şiddetin, televizyon dizileri aracılığıyla standartlaştırıldığını, ticari kaygılar amacıyla endüstriyel hale getirildiğini, estetize edilerek izlenirliğini ve dolayısıyla talep edilmesinin kolaylaştırıldığını, şiddetin dizi karakterleri aracılığıyla sıradanlaştırıldığını ve meşru bir olgu olarak temsil edildiğini ortaya koymaktır.

Çalışmanın Önemi

Bu tez, kültür endüstrisinin sürdürülmesi ve yeniden üretilmesi noktasında, endüstri üreticileri tarafından televizyon dizilerinde oldukça sık bir şekilde işleniyor olan şiddet olgusunun önemli toplumsal sorunlara neden olabileceğini vurgulaması açısından önemlidir. Medya şiddetine sadece yetişkin bireyler değil, azımsanmayacak ölçüde çocuklar da maruz kalmaktadır. Dolayısıyla medya şiddetine maruz kalmanın, şiddet davranışı gösterme üzerindeki etkisinin vurgulanması da önemlidir. Medya şiddetine maruz kalma süresi artıkça, şiddete olan tutumlarda değişimler gözlemlenmiştir. Böylelikle dizilerde yer alan şiddet unsurlarının oldukça fazla işleniyor olması izleyicide şiddete karşı duyarsızlık oluşturma tehlikesi taşımaktadır. Kimi çalışmalar da bu iddiayı kanıtlar niteliktedir. Medyada şiddete maruz kalmanın süresi artıkça şiddete karşı duyarsızlaşmanın arttığı gözlemlenmiştir. Dahası şiddeti meşru ve sıradan bir olgu olarak görmek, medya şiddetinin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Bu noktada çalışma, şiddetin diziler aracılığıyla yeniden üretildiğini vurgulaması açısından da önemlidir. Ayrıca şiddet olgusunun kültür endüstrisi kavramıyla bağdaştırılmaya çalışılması da çalışmanın özgün tarafıdır.

Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamını yerli televizyon dizileri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise ilk bölümü 29 Mart 2018 tarihinde STAR TV'de yayınlanmaya başlanan "Avlu" dizisi ve ilk bölümü 24 Ekim 2017 tarihinde FOX TV'de yayınlanan "Kadın" dizisi oluşturmaktadır. Ancak çalışma kapsamında her iki dizi için rastgele olmak kaydıyla beşer bölüm olmak üzere toplam on bölüm seçilmiştir. Çalışmanın on bölümle sınırlandırılması ise tespit edilecek şiddet unsurlarının niteliğinde bir değişimin olmayacağı sadece süre bazlı olarak artacağının düşünülmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla çalışma kapsamında analiz için toplam on bölüm seçilmesi dizilerdeki şiddetin değerlendirilmesi noktasında yeterli görülmüştür.

Çalışma kapsamın bu iki dizinin seçilmesi nedeni ise her iki dizideki şiddetin failinin gerçek yaşamın aksi yönünde olmasıdır. Bilindiği üzere gerçek yaşamda şiddetin ve şiddete bağlı suçların "erkek" cinsiyeti tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Birçok istatistiki veri de şiddetin çoğunlukla erkekler tarafından

gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Gerçek yaşamın aksine "Avlu" ve "Kadın" dizilerinde ise şiddetin faili kadın veya kadınlar olmaktadır. Her iki dizide de kadınlar şiddetin uygulayıcısı konumundadır. Aynı zamanda şiddetin mağduru da yine kadın veya kadınlardır. Dolayısıyla gerçek yaşamda karşılaşılan şiddetin mağdurunun kadın olması gerçeği dizilerde de varlığını sürdürmektedir. Dizilerin gerçek yaşamla olan bu farklılığı Avlu ve Kadın dizilerinin seçilmesindeki ana nedendir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada karma araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Karma yöntem, nicel verilerden faydalandığı kadar nitel araçlardan da faydalanmaktadır. Son yıllarda karma yöntem araştırması çeşitli alanlarda ve ülkelerde çekicilik kazanmış ve araştırmacıların birden fazla yaklaşımı, izlek ve paradigmayı birleştirerek araştırma sorunlarına çözümler aramasına olanak tanımıştır (Toraman, 2021: 1).

Son yıllarda araştırmacılar, aralarında seçim yapmak yerine hem nicel hem de nitel metodolojileri birleştirerek araştırma güvenilirliğini artırmak için karma araştırma yaklaşımını benimsemeye başlamışlardır (Tunalı, Gözü, & Özen, 2016: 107). Karma yöntem, nitel ve nicel araştırma yöntemleri arasında bir köprü kurmasından ötürü de araştırmacılar için üçüncü bir değerler dizisi olarak görülmektedir (Onwuegbuzie & Leech, 2004 Akt. Baki & Gökçek, 2012: 2).

Creswell, nitel araştırmaların sosyal bilimler, davranış ve sağlık bilimlerinde geleneksel yöntemlerin uygulandığı bir araştırma olduğunu belirtir (2019: 3). Bu noktada nitel bir araştırma, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi amaç edinir (Karataş, Z. 2015: 63). Nitel araştırmalar "kompleks bir konuya ayrıntılı bir anlayış getirmek için" (Cresswell, 2013: 48) yapılmaktadır. Buna paralel olarak "nitel araştırmacılar genellikle, özelden (örneğin veri) genele (örneğin kuram) savunmayı gerektiren tümevarımsal mantık ya da muhakemeden yararlanmaktadırlar" (Teddlie & Tashakkori, 2020: 30). Dolayısıyla nitel olarak ifade edilen araştırmaların anlamacı perspektife dayandığı söylenebilir. Nicel araştırmalar ise temelde pozitivizme ilişkindir. Bu araştırmalar nesnel, genellenebilir, geçerli ve güvenli bilgi elde etme amacı güderler (Kuş, 2003: 106). Bununla birlikte nicel bir araştırma Teddlie ve Tashakkori'ye göre "genellikle doğrulayıcı bir doğaya sahip

olmakla birlikte araştırılan fenomen/olgu ile ilgili kuram ve bilginin mevcut durumu araştırmaya yön vermektedir" (2020: 28).

Öte yandan nitel yöntemler, "ayrıntılı betimleme", "karşı-olgusal analiz", "az sayıda vaka incelemesi ve karşılaştırılması", "süreç izleme", "nitel içerik çözümleme", "söylem analizi", "metin çözümleme" gibi yöntemler kullanarak konu hakkında oldukça geniş ayrıntılara değinilmesini sağlayabilmektedir. Buna karşın nicel yöntemler ise geniş örneklere dayana verilerin genellenebiliği yüksek, ölçülebilir ve sayısal bulgular sağlayabilmesi açısından güçlü olduğu düşünülmektedir. (Çakır & Kılıç, 2020: 3).

Karma yöntem araştırması, Creswell ve Plano Clark tarafından felsefi ve teorik anlayışlarla şekillenen nitel ve nicel verilerin toplanmasını ve analizini, ayrıca analizlerden elde edilen sonuçların amaca yönelik uyumu (kombinasyonunu) içeren bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (Akt. Toraman, 2021: 8). Bir başka tanıma göre de "araştırma problemlerini anlamak için hem nicel veriler (kapalı uçlu) hem de nitel veriler (açık uçlu) topladığı iki veri setini birbiriyle bütünleştirdiği ve daha sonra bu iki veri setini bütünleştirmenin avantajlarını kullanarak sonuçlar çıkardığı, sağlık, sosyal ve davranış bilimleri alanında kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır" (Creswell, 2017: 2).

Karma yöntemin avantajları kısaca şöyledir. Aynı çalışmada bir yöntemin zayıf yanlarını kapatmak için başka bir yöntemin güçlü yanlarını kullanır. Araştırma tek bir yönteme sıkıştırılmadığı için daha geniş araştırma soruları cevaplanabilir. Kelime, resim ve olaylara hem anlam katmak hem de onları açıklamak için kullanılabilir (Akt. Baki & Gökçek, 2012: 3). Bununla birlikte karma yöntem, nitel ve nicel yöntemin birbirini desteklemesi ve onaylaması, detaylı analizlere izin vermesi ve yeni araştırma konularının ortaya çıkmasını sağlaması açısından faydalı görülmektedir (Akt. Tunalı, Gözü, & Özen, 2016: 107).

Çalışmada karma yöntemin seçilmesinin ana amacı bir araştırmanın (nitel veya nicel) zayıf yanlarının bir başka araştırmanın (nitel veya nicel) güçlü yanlarıyla tamamlamaktır. Nitekim "tamamlayıcılık (complementarity), bir çalışmada nitel veya nicel verilerden elde edilen sonuçlardan birinin diğerinden elde edilen sonuçları açıklığa kavuşturmasını, detaylandırmasını ve güçlendirmesini esas alır" (Greene ve ark., 1998 Akt. Toraman, 2021: 12). Bu noktada karma araştırma, tek bir çalışma veya

bir dizi çalışma bağlamında nitel ve nicel araştırma verilerinin toplanmasını, analiz edilmesini ve yorumlanmasını gerektirir (Akt. Tunalı, Gözü, & Özen, 2016: 107). Dolayısıyla karma yöntemdeki amaç, nitel ve nicel desenlerin avantajlarını kullanmak suretiyle bir olgunun detaylandırılmasıdır (Mills & Gay, 2016 Akt. Alkan, Şimşek, & Erbil, 2019: 562). Sonuç olarak, karma yöntemin araştırmalarda bir denge kurucu olduğu söylenebilir.

Çalışmada öncelik nicel verilerin toplanmasına verilmiştir. Bu ise, açıklayıcı sıralı (nicel → nitel) karma yöntemler araştırma deseni olarak ifade edilmektedir. "Açıklayıcı ardışık desen; bu desende amaç öncelikli olarak nicel yöntemleri kullanmak ve daha sonra ise nicel sonuçlara daha derinlemesine açıklama getirmek için nitel yöntemleri kullanmaktır" (Creswell, 2017: 6). Bu desen, konu hakkındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlayan nicel veri toplama ve analizi ile başlar. Devamında elde edilen nicel sonuçlar nitel yollarla açıklamaya çalışılır (Creswell & Plano Clark, 2018 Akt. Toraman, 2021: 17). Dolayısıyla bu amaçla her iki diziden rastgele seçilen beşer bölüm[1] (toplamda on bölüm) izlenmiştir. İzlenen bölümlerde tespit edilen şiddet unsurları; süre, şiddetin faili/mağduru (erkek/kadın, erkek/erkek, kadın/erkek ya da kadın/kadın) ve şiddeti uygulama biçimi (fiziksel/psikolojik/cinsel/ekonomik) olarak kategorize edilmiştir. Bu koşullar dikkate alınarak her dizi için tespit edilen şiddet unsurları ayrı ayrı olmak kaydıyla bölüm bazlı olarak tablo haline getirilmiştir. Elde edilen nicel veriler doğrultusunda şiddet unsurları nitel içerik analiziyle yorumlanmıştır.

Şiddet olgusunun günümüz televizyon dizilerinde fazlaca yer buluyor olması özellikle üreticilerin ticari kaygılarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla toplumsal bir gerçeklik olan şiddetin dizilerde sık işleniyor olması kültür endüstrisi teorisyenlerince mevcut sistemin devamı için gerekliliktir. Bu gereklilik ise şiddetin dizilerde standart hale getirilmesiyle sağlandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla çalışma, karma araştırma yöntem aracılığıyla şiddet olgusu televizyon dizilerinde standartlaşmakta mıdır? sorusunu merkeze almaktadır. Şiddetin kültür endüstrisi aracılığıyla dizilerin standart bir ögesi haline getirilmesi, ilerleyen süreçlerde şiddetin toplumsal düzeyde olağan ve meşru görülmesine ve şiddete karşı duyarsızlaşma tehlikesi taşımaktadır.

[1] Avlu dizisi analiz edilmek üzere seçilen bölümler, 1., 5., 14., 23. ve 30. bölümlerdir. Kadın dizisinde ise 7., 22., 35., 49. ve 63. Bölümler seçilmiştir.

1. BÖLÜM

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KÖKENLERİ

Bu bölümde kültür endüstrisinden bahsetmeden önce kültür kavramını anlamlandırma çabası söz konusu olacaktır. Ardından kültürün türlere bölündüğünden ve bunların neler olduğundan bahsedilecektir. Son olarak kültür endüstrisinden detaylıca bahsedilecektir.

1.1. Kültür: Kavramı ve Türleri

Kültür endüstrisini anlayabilmek için öncelikle kültür kavramı üzerinde durmak ve kültürün endüstriyel hale getirilmesini ifade eden kültür biçimlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla önceliğimiz kültür kavramını anlamak olacaktır.

1.1.1. Kültür Kavramı

Günümüzün modern yüzyılı içinde tanımlama getirmekte güçlük çektiğimiz başlıca kavramlardan biri şüphesiz "kültür" kavramıdır. Sahip olduğu geniş anlamlar bütünü normatif bir kültür tanımı yapmayı zorlaştırmakta ve hatta imkânsız hale getirmektedir. Bu bakımdan kültürün amorf yapıya sahip olmasıyla tanımdan kaçan bir kavram olduğu rahatlıkla söylenebilir. Terry Eagleton, kavramın sahip olduğu çok yönlülük nedeniyle bütünlükçü bir kültür tanımının yapılmasının güç olduğunu savunur (2019: 13). Kültürü tanımlamanın zor olduğunu düşünen bir başka isim olan Geertz de kültürü ne kadar tanımlamaya çalışırsak onu aslında daha tanımlanamaz hale getirdiğimizi belirtir (2010: 45). Gerçekten de kültüre bir tanım getirmeye çalışmak onu daha karmaşık hale getirmektedir. Ortaya çıkan karmaşa, kavramın anlamına ulaşmada bulanıklığa yol açmaktadır. Dolayısıyla kavram, herkesçe kabul edilen bir tanıma sahip olmaktan fazlasıyla uzaklaşmaktadır. Kavramın herkes tarafından kabul edilen bir tanımının olmaması onu kavranamaz hale getirmiş ve bir anlamda kavrama karşı olumsuz bir tutum söz konusu olmaya başlamıştır (Dollot, 1991: 11-12).

Belli bir grup insan tarafından benimsenen değer ve nitelikler "kitle" düşüncesini oluşturmaktadır. Kültür kavramı da kitlelere hitap eder ve kitlesel olarak paylaşılan değerler ve inanışlarla anlam kazanır. Dolayısıyla kültür, insanların diğer başka insanlarla paylaştığı fikir, değer, inanış vs. bütünü olarak değerlendirilebilir.

Böylece kültür denilen olgu, “kitlesel” ya da topluluğa atfedilen düşünce biçimleri olarak anılmaya başlanır (Cuche, 2013: 133). Fakat kültürün ne anlama geldiği sorusu karşısında, bir noktada yakınlaşmalar söz konusu olsa da bazı noktalarda uzaklaşmaların olması kaçınılmaz olacaktır (Bulut, 2019: 119).

Latince “colere” fiilinden türetilmiş olan kültür kavramı, işlemek, yetiştirmek, düzenlemek, onarmak, inşa etmek, bakım ve özen göstermek, ekip biçmek, iyileştirmek, eğitmek vb. anlamları içinde barındırır (Özlem, 2008: 153; Thompson, 2020: 149). Buna ek olarak Raymond Williams da kültürün, “zihnin etkin olarak geliştirilmesi” (1993: 9) olarak tanımlanabileceğini ifade eder. Raymond’un böyle düşünmesinin altında yatan şey, Aydınlanma düşünürlerinin tıpkı toprak ve bitki gibi insanın da yetiştirilip geliştirilebileceğine olan inançtır (Gökalp, 2018: 132). Bu düşünce, insan zihninin tahılın ekilip biçilmesi gibi veya hayvanların bakımı, beslenmesi, yetiştirilmesi gibi işlemlerden geçirilmesiyle oluşturulduğu düşüncesidir (Erdoğan ve Alemdar, 2005 a: 20).

Matthew Arnold, kültürü insanlığın ideal topluma ulaşmasının bir yolu olarak görür. Kültürün bir “büyüme ve varoluş” olduğunu söylemektedir (2020: 61). Arnold’un bu düşüncesi, kültürün insanın ekin gibi görülüp ekilip büyütülmesi ve nihayetinde olgunluğa ulaştırılması düşüncesiyle örtüşmektedir. Bu bağlamıyla kültür, eğiten ve yetiştiren insanlar ile eğitilmeye ve yetiştirilmeye muhtaç insanlar arasındaki ilişkiyi ifade eder (Bauman, 2015: 10). Bu düşünceler ışığında kültür kuramında, Simmel’in de işaret ettiği gibi, insanın kusursuzluğa olan maddi ve manevi, ruhsal ve nesnel düşünce ürünlerinin yaratımlarıyla yaptığı bir yolculuk ve bu yolculuk sonucunda ulaştığı bir sentez sonucuna ulaşabiliriz (2015: 330-346).

Neredeyse her şeyin bir kültürü olduğundan bahsedilmektedir. Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn geniş literatür çalışmalarında, farklı disiplin ve anlayışa bağlı olarak değişen yüz altmış dört farklı kültür tanımı yapıldığını göstermiştir (Bulut, 2019:119; Kulak, 2017: 25; Güvenç, 2011: 121).

Kavram, bu çerçevede ele alındığında oldukça geniş bir kavramlar dizgesi oluşturmaktadır. Bu kavramlardan bazıları şunlardır: “İslam kültürü”, “Katolik kültürü”, “Amerikan kültürü”, İngiliz kültürü”, “popüler kültür”, “kitle kültürü”, “halk kültürü”, “elit kültürü”, “şiddet kültürü”, “mahalle kültürü”, “köy kültürü”, “medya kültürü”, “hamam kültürü”, “burjuva kültürü”, “caz kültürü”, “rock kültürü”, vs.

(Gökalp, 2018: 131). İşte bu sebeplerden ötürü günümüzde tanımlama yapması en güç kavramlardan birisi olarak "kültür"ü görmek yanlış olmayacaktır.

Kültür kavramına antropolojik pencereden bakan Edward Burnett Tylor'ın *Primitive Culture* adlı eserinde kültür tanımı oldukça kapsayıcıdır. Tylor'a göre; (Akt. Thompson, 2020)

> "Kültür ya da Uygarlık, geniş etnografik anlamıyla ele alındığında, insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlâk, yasa, adet ve diğer kabiliyet ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür." (s.153).

Tylor'un bu ifadesi, kültürün insanın sosyal yaşantısının tümünü kuşattığını göstermektedir. Tylor'un antropolojik kültür tanımına ilave olarak antropolojinin kültür kavramıyla ilişkisi üzerine söyleyecekleri olan Clifford Geertz (2010: 18), antropoloji biliminin kültür kavramıyla temelden bir olduğunu, dahası antropolojinin bütünüyle bu kavram çerçevesinde gelişme gösterdiğinin altını çizer. Bununla birlikte çoğu antropolog bugün artık, kültür olgusunu, her türlü yaşam tarzlarını içine alan, sanatsal etkinlikleri de kapsayan yeri ve zamanı belli olan çok kapsamlı bir toplu hayat bütünlüğü olduğu konusunda anlaşmışlardır (Sarıgül, 2019: 18).

Kültürün antropolojik tanımlamalarına ek olarak, kültürün ulus yaratma sürecindeki rolüne vurgu yapan Bauman, kimlik sorunlarını ve ütopik yaşam biçimlerini ulus devlet bağlamında düşünürken, kültürün bu süreçteki rolüne değinir. O, kültürü inşa etmek derken aslında kültürün ulus inşa etmedeki rolüne vurgu yapmaktadır (Çapıcıoğlu & Ömek, 2015: ix). Ulusun inşasında kültürün etkin rolünün yanında, Bauman, *Akışkan Modern Toplumda Kültür* adlı yapıtında, Pierre Bourdieu'nun *Ayrım* adlı eserine atıfta bulunarak inşa edilen bir ulusta, hiyerarşik bir sosyal düzen oluşturulması ve korunması noktasında kültürü icat edilmiş bir araç olarak görmektedir (2015: 6). Gerçekten de Bourdieu, kültürel tüketim olarak adlandırılabilecek olan süreçlerin toplumda ne tür hiyerarşiler, ayrımlar ve bir anlamda ideolojiler yarattığını belirtir (2015: 9). İnsanların tükettikçe bölünme yaşadığını, farklılaştığını dahası sınıf farklılığını daha görünür hale getirdiğini söylemektedir. Bourdieu'nun "kültürel sermaye" dediği şey aslında şudur: kaideyi bozmayan istisnalar bulunuyor olsa da ekonomik refah düzeyi yüksek olan insanlar, işin gereği olarak yüksek kültür düzeyine de sahip olacaktır (Akt. Laughey, 2010: 62-63). Bu biçimiyle kültür aslında bir sınıflaştırma aracı haline gelir.

Öte yandan, kültürün icat edilmiş ve bu icadın siyasal amaçlar doğrultusunda kullanıldığının vurgusu, Antonio Gramsci tarafından yapılmıştır. O, yönetimin güler yüzlü yanını temsil eden hegemonya kavramıyla, sınıflar arasında köprü görevi gören ideolojinin, kültür aracılığıyla tahakkümü tamamlaması ve toplumsal grupların rızasının alınmasını göstermeye çabalar (Gramsci, 2014: 28). Gramsci'nin "kültürel hegemonya" dediği şey doğrudan, açık bir şekilde zor kullanarak elde edilen bir iktidarın oluşumuna değil, aksine zor kullanmadan elde edilen bir tahakküm ilişkisine denk gelir. Bu bakımdan kültür, bir tahakküm kurma aracıdır. Dolayısıyla hegemonik kültür, güç ilişkilerinin odağındaki fikirlerin "dışarıdan dayatılan" veyahut "yönetici fikirler"in mutlaklığından öte, tahakküm araçlarının zorla değil, fakat kültürel liderlikle sağlanmasında kritik role sahiptir (Subaşı, 2018: 499). Şu da var ki kültürel hegemonya aracılığıyla ezilen sınıf kendi üzerindeki baskıcı tahakkümün gücüne karşı koyma yetisini zaten kaybetmiştir (Gottdiener, 2005: 247).

Kültürün ve kültürel araçların ideoloji yaratma ve devamını sağlamada etkin rolü üzerinde düşünen bir başka isim de Louis Althussser'dir. Devletin baskı aygıtlarının yanında gücünü zor kullanmaya dayandırmayan ve devletin ideolojik aygıtları olarak adlandırdığı ve içerisinde kültürel faaliyetlerin (edebiyat, sanat, spor vs.) yer aldığı kültürel aygıt, hâkim ideolojinin üretilmesinde ve yeniden üretilmesinde etkin rol alır. Althusser, bu aygıtların her birinin tek bir hedef doğrultusunda kendilerine biçilen görevi yerine getirdiğini belirtir. O tek hedef ise, üretim ilişkilerinin yeniden üretimidir (2017: 60). Bu düşünce sistemi bir anlamda kültürün araçsallaştırılması ifadesine anlam katmaktadır. Bu noktada ise kültür, Thompson'a göre; "egemen ideolojiyi" sürdürme, kapitalizmin maddi koşullarının sağlamasının yanında, toplumsal değer ve inançların üretiminde de kendisini biçimlendirir. Egemen ideolojinin devamının sağlanması esasen, kendisini kısmen de olsa toplumsal değer ve inançların varlığına bağımlı hisseder. Bu süreçte ideoloji ise, bir aradalığı sağlamak adına "toplumsal çimento" vazifesi görür (2020: 108-112).

Gramsci'nin ve Althusser'in kültürün araçsal işlevi düşüncesine bu kez olumlu anlamda destek Zygmunt Bauman'dan gelir. Kültür, bir amaca hizmet eder. Bu amaç toplumu eğitmek ve geliştirmek onu olduğu yerden daha yükseğe çıkarmaktır. Kültür bir yön gösterme aracıdır. Topluma ışık tutan bir "ışık demeti"dir (Bauman, 2015: 9). Kültür, bir düzen yaratma, onu şekillendirme, onu koruma ve en nihayetinde yarattığı düzeni bozacak kargaşa ortamıyla mücadele etme işidir (Bauman, 2017: 131).

Kültür kuramını olumsuzlamayı sürdüren bir başka isim de Theodor Adorno'dur. Onun kültüre bakış açısı diğer pek çok kişiye göre daha olumsuzdur. Adorno'ya göre kültür; "insana yaraşır bir toplumda yaşandığı yanılsamasını yaratmakta, bütün insan ürünlerinin temelinde yatan maddi koşulları gözlerden saklamakta ve rahatlatıp uyuşturarak, varoluşun kötü ekonomik belirleniminin sürüp gitmesine hizmet etmektedir" (Adorno, 2017: 45). Böylece insanların reel dünyayı algılama biçimlerinin temelini oyarak bir anlamda insanların bilincine hükmeder. Kültürün endüstriyel rolüne ilişkin olarak ifade edilen bu ide, kendisini "kültür endüstrisi" kavramıyla eş bulur, başka bir düşünüşle ideolojik işlev görmüş olur. Bu sebepten ötürüdür ki, kültür endüstrisine aynı zamanda "bilinç endüstrisi" de denilmektedir. Yine Adorno'ya göre kültürden bahsedildiğinde dolaylı ya da dolaysız olarak yönetimden de bahsedilmektedir. Birbiriyle yakın ilişkili olan ve çıkmazları da içinde barındıran felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi olguların "kültür" kavramıyla özetinin geçilmesi, daha en başından bunları yöneten, biçimlendiren ve organize eden ilahi bir gücün olduğunun işaretidir (Adorno, 2011: 121).

Öyleyse yukarıdaki tüm anlatıların ışığında ve kültüre yönelik yüz altmış dört farklı tanımı da göz önünde bulundurarak genel bir kültür tanımı yapılabilir. Bu noktada Nermi Uygur'un yapmış olduğu oldukça geniş kültür tanımına yer vermek isabetli olacaktır. Uygur (1996)'a göre;

> "kültür: insanın ortaya koyduğu, içinde varolduğu tüm gerçeklik demektir. Öyleyse "kültür" deyimiyle insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verimdir. Kültür, insanın kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır. Buna göre kültür, böylesi bir dünyanın anlam-varlığına ilişkin tüm düşünebilirlikleri içerir: insan varoluşunun nasıl ve ne olduğudur kültür. İnsanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği; insanın kendisine nasıl baktığı, özünü nasıl gördüğü; değerlerini, ülkülerini, isteklerini nasıl düzenlediği, - bütün bunlar hep kültürün ögeleridir. İnsanın ne tür bir yaşama-biçemi, ne tür bir varolma programı, ne tür bir eylem-kalıbı benimsediği kültürdür hep… İnsanlar arasındaki her çeşit karşılıklı etki-leşmelere, her türlü yapıp yaratma alışkanlıklarına, bütün "manevi" ve "maddesel" yapıt ve ürünlere kültür denir (s.17).

Uygur'un kültüre yönelik birçok olguyu kapsayan tanımına ek olarak ve yine bütünlükçü bir yaklaşımla ele alınan kültür, insan toplumu tarafından kuşaklar boyunca sosyal olarak aktarılan somut ve soyut nesneler, simgesel ve öğrenilmiş

ürünler ve özellikler bütünü olarak ifade edilebilir (Cevizci, 1999: 536). Tüm bu özellikler, değerler, inançlar, tutarlı davranış kodları birbirine eklemlenir, geliştirilir, değişime uğratılır ve son kertede nesilden nesille aktarımı sağlanır. Bu nedenle kültür dinamik bir olgudur (Dağdemir, 2020: 17). Kültür gelişme ve ilerlemedir. Bu bakımdan Almanların Bildung[2] dediği kelimeyle eşdeğerdir.

Kültür olgusunun gerçekliğinin dikkatlice incelenmesi onun gündelik yaşamda çok kez kullanılıyor olması bir gerçeği bizlere göstermektedir. Nasıl ki iktidar "her yerde hazır ve nazır" (Foucault, 2013: 69) ise kültür de artık hayatın her alanında ve her yerindedir (Dollot, 1991: 10). Kültürün her yerde olması onun kitlesel olduğunun bir göstergesidir. Kültür, sadece bireye hitap etmez. Onun ulaşmak istediği son noktada kitleler vardır. Kolektif olduğuna inanılan her türlü düşünce biçimi kültür adını almıştır artık. Kitleler tarafından benimsenmiş ve onun aracılığıyla yayılmış olan bir kültür, insanı yetiştirme, büyütme onu geliştirme idealin koparak farklı ideolojik amaçlara hizmet etme tehlikesini taşır. Bu bağlamda kitlesel kültür ya da kültürel bir ögenin kitleselleşmesi onun ileride bir tahakküm aracına ve ideolojik bir baskı unsuruna dönüşmesine neden olabilir. Bu tahakküm aracı endüstriyel bir vaziyet alarak zihinleri ele geçirmeyi kolay kılmakta ve kitleler tarafından direnç gösterilmeden kabul edilmektedir. Aslında burada kültürün endüstrileşmesinden bahsedilmektedir. Endüstriyel olan şeyin ise artık kitlesel olduğu tartışma götürmez bir gerçektir (Fiske, 1996: 34). Kültür kavramını bu bağlamıyla değerlendirdiğimizde kitle ve kültür ilişkisini kavramanın önemli olduğunu söylemek yerinde olacaktır. O sebeple çalışmanın bir sonraki bölümünün konusu kitle ve kültür kavramlarının ilişkisi üzerine olacaktır.

1.1.2. Kültür Türleri

Bir önceki bölümde kültür kavramının literatürdeki kullanımlarına geniş bir şekilde yer verilmiştir. Bu bölümde ise, kitle ve kitle toplumu kavramlarına bakılacak ardından kitle kültürünün ne ifade ettiği üzerine durulacaktır.

[2] Bildung kavramı, Türkçe'de eğitim, oluşma ve geliştirme olarak karşılık bulmaktadır. Lakin kavram daha geniş anlamlara sahiptir. Kavram hakkında daha kapsamlı anlamlara ulaşmak adına bkz. Deniz Soysal, "İnsan Bilimlerinde Bildung Kavramının Yeri", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2006, N.1, s.117-122.

Şunu söylememiz gerekir ki kültür kavramını tanımlarken karşılaşılan güçlüklerle onun alt konusu sayılabilecek kitle kültürü, halk kültürü ve popüler kültür kavramlarını tanımlarken de karşılaşılacaktır. O nedenle en başından belirtmeliyiz ki içerisinde kültür kavramını barındıran hiçbir kavram net değildir. Zira anlamlar kavrama hangi açıdan bakıldığıyla doğru orantılı olarak değişebilmektedir.

1.1.2.1. *Kitle Kültürü*

Bir kitlenin kültür oluşturmasından öte, "kitle" derken kastedilen şeyin ne olduğu üzerinde biraz durmak hem kitle psikolojisini anlamayı hem de çalışmanın kuramsal alt yapısını oluşturan "kültür endüstrisi"'nin kavranmasını daha mümkün hale getirecektir.

Kitle toplumuna, onun kültürüne ve iletişim biçimlerine yönelik çalışmaların birçok kişi tarafından on dokuzuncu yüz yıl dolaylarında başladığı kabul edilir (Özçetin, 2018: 39). Buna paralel olarak Swingewood (1996: 17-18) da kitle toplumunun ilk ortaya çıkış zamanının modern sınıflı toplumun her açıdan belirgin hale geldiği ve endüstrileşmenin hızla arttığı on dokuzuncu yüzyılın ikinci dönemine denk düştüğünü söyler. Ona göre kitle sözcüğü ticaret ve sanayinin ideallerini ve uygulamalarını eleştirirken, aristokrat ve anti-kapitalist ideologlar tarafından olumsuz anlamda kullanılmıştır.

Endüstriyel toplumları eleştirme noktasında kitle kavramına olumsuzluk atfeden birçok düşünür söz konusudur. Kitle toplumu kuramına katkı yapan bu isimler genellikle endüstri toplumunun karşısında yer almakta ve kitleye karşı seçkinci ve aristokratik bir bakış açısıyla yaklaşmaktalardır. Kitle toplumuna yönelik ilk dönem tartışmalarının odağında, kitlenin aşağı, bayağı, sıradan ve tembel olarak nitelendirilmesi ve kitlenin seçkin sınıf için bir tehlike olarak görülmesi vardır (Aksoy, 2019: 602).

Bu isimlerden biri olan Fransız aristokrat Alexis de Tocqueville kitleyi, modern kapitalist toplumlarda yüksek kültüre karşıt, onu alt edecek, yüksek kültürün incelikli güzelliklerini engelleyici bir unsur olarak görmektedir (Akt. Sarıgül, 2019: 96). Tocqueville için kitleler, tahayyül yeteneğinden oldukça uzak olduğu için kendisine sunulan bir konunun ne önem arz ettiğini kolayca kavrayamaz (2016: 514). Tocqueville, bilhassa aristokratik bir zevk olarak gördüğü tiyatronun kitleler

tarafından işgal edilmesini yadırgar. Bununla birlikte bu durumun demokratik toplumlarda kaçınılmaz olacağını da savunur. O, aydın sınıf ile halk sınıfının beğenilerinin bir araya geldiği ve birbirine katıştığı yer olarak tiyatroyu görmektedir. Demokrasilerde sanatsal etkinliklerin içinin boşaltıldığının, edebiyatta ve tiyatroda aranan anlamın zihinsel bir zevkten öte, kitleyi heyecanlandıran, ona coşku veren duygular olduğunu söyleyen Tocqueville, kitlenin "bir edebi eser değil, bir gösteri bulmayı" beklediğinin altını çizer (2016: 514-518). Bu bağlamda kişi ya da kitle kendisine dokunulmak ister. Kitleler, hislerinin fark edildiğinin, kendisinin bir gerçek olduğunun anlaşılmasını ister. O sebepledir ki kitleler kendisini dışlamayan, onu verili bir gerçeklik olduğunu kabul eden her toplum, kurum ya da kişi altında diş göstermeye başlar.

Kitle kavramını "işçi" sınıfıyla özdeşleştiren Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı* adlı yapıtında, işçi sınıfının hareketlenmesinin başa bela bir şey olacağını söylemektedir. O, işçi sınıfının varlığının bile tehlike oduğunu, üstelik işçi sınıfının varlığını kabul etmenin "aptallık" olacağını, her türlü aptallığın sebebinin de işçi sınıfının varlığına dayandığını söyleyerek bir ölçüde halkı dışlayıcı çizgide yer alır (Nietzsche, 2010: 90). O, bireyin, "budanarak" yani istenmeyen niteliklerin kesilip atılarak geliştirilmesi gerektiğini söyler; fakat bunun tam tersi gelişmeler yaşanmaktadır. Bu gelişmeler neticesinde birey yerine dizginlemenin mümkün olamayacağı kitleler tarafından yürütülen politika ve sanat etkinlikleri ciddi bir dekadansın eşiğindedir (Nietzsche, 2010: 91). O halde Nietzsche'yi de Tocqueville'nin minvalinde değerlendirerek kitleleri aşağı gören, modernliğe karşı ve daha en başından olmaması gereken bir tehdit unsuru olarak gören düşünce kalıbına dahil edebiliriz.

İspanyol düşünür Gasset de tıpkı öncülleri gibi "kitle" kavramını olumsuz algılamış ve kitleye aristokratik bir bakış açısıyla yaklaşmayı sürdürmüştür. Onun fikrine göre toplum aristokratik olduğu ölçüde toplum olabileceği için kitle kavramına aristokratik bir gözle bakılmalıdır (Gasset, 2010: 48). Kitlelerin tarih sahnesinde yer edinmeye başlamasından duyduğu rahatsızlığı dile getiren Gasset kitleyi; eğitilmemiş ve eğitilememiş insan yığını olarak görür. O sebeple kitleler ne kendi yaşantılarını yönetebilirler ne de bir toplumu yönetebilirler. Onun gözünden kitlelerin bir ayaklanışı başa gelebilecek en vahim olaylardan biridir. Toplum, sürekli olarak iki unsurdan oluşan benzersiz bir ilişkidir; azınlıklar ve kitleler. Azınlıklar, açıkça nitelikli kişiler

veya insan topluluklarıdır. Diğer taraftan kitle, olağanüstü yeteneklere sahip olmayan bireylerin toplamıdır (Gasset, 2010: 39-42).

Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Gasset, kitleyi ele almada Nietzsche'den belli oranda farklıdır. O, kitleyi yalnızca işçi sınıfı olarak ele almamaktadır. Onun gözünde kitle, vasatlığın vücut bulmuş halidir. Dolayısıyla "kitle "vasat adam"dır" (Gasset, 2010: 42) söylemi son derece yerindedir. Bununla birlikte kitle ya da kitleleşme salt bireylerin bir araya geldiği topluluk değildir. Onun düşüncesinde, kitle, kümelenmiş bireylerin ortaya çıkmasını beklemeden psikolojik bir fenomen olarak tanımlanabilir (Gasset, 2010: 43). Gasset'e göre kitleleşme aslında zihinde olup biten, bireylerin bir araya gelmesinden çok öncesinde gerçekleşen bir şeydir. Dolayısıyla kişi kendisini başkalarıyla aynı hissettiğinde, kendisini bir bütünün parçası olarak gördüğünde kitledir demektedir. Zira kitleleşme tahayyül etmekle başlar.

Gasset gibi kitlelerin zihinsel yapısının önemini vurgulayan diğer isim Gustave Le Bon'dur. Kitlelerin psikolojik yapısını çözmek ve betimlemek adına akla gelen ilk isimlerden biri olan Le Bon'u diğer kitle kuramcılarından ayıran nokta, kitleyi, bireyler tarafından oluşturulan ve bazı özellikleri olması açısından kendine has psikolojik bir topluluk olarak görmesinden gelir (Akt. Özçetin, 2018: 45). Bu düşüncesinin temelinde yatan şey, geçmişte meydana gelmiş büyük değişimlerin "fikirlerde, anlayışlarda ve inançlarda oluşan değişikliklerdir. Unutulmaz tarihi olaylar, insanların iç dünyalarındaki görünmez değişikliklerin, görünen eseridir. Bu değişikliklerin şayet pek seyrek olarak meydana gelmiyorsa, bunun sebebi, o ırkın psikolojik yapısının temelinde bulunan, istikrarlı, köklü, sabit unsurların ağır basmasıdır" (Le Bon, 2014: 12). Bununla beraber Le Bon, kitle düşüncesinin ortaya çıkışını ise şöyle açıklar;

> "Kitle gücünün doğuşu, önce zihinlerde yavaş yavaş ekilen bazı fikirlerin yayılmasıyla, sonra da o zamana kadar sadece teoride kalmış bazı düşünceleri eyleme geçiren kimselerin tek tek birleşmesiyle ortaya çıkmıştır" (2014: 13).

Bir fikir altında bir araya gelen bu kimseler tek-tipleşir. Bir fikir bütünlüğü altında gerçekleşen tek-tipleşme ve ona olan inanç Eric Hoffer'da şöyle tezahür eder.

> "Bütün kitle hareketleri, taraftarlarında ölümü göze alma duygusu ve birlikte eyleme geçme yatkınlığı doğurur; ortaya koydukları program ve telkin ettikleri öğreti ne olursa olsun, bütün kitle hareketleri fanatizmi, coşkuyu, hararetli umudu, nefreti ve hoşgörüsüzlüğü körükler; tüm kitle hareketleri hayatın belli bölümlerinde güçlü bir faaliyet akışı yaratmaya muktedirdir ve körü körüne bir inanç ve sadakat ister" (2019: 11).

Böylece kitle içerisinde bireylerden ziyade artık "tek bir birey" olgusundan bahsedilmeye başlanır. Kitle, tek bir vücutta birleşir. Bundan da öte, Le Bon da Gasset'in ilerlediği yoldan giderek kitlelerin, ille de her zaman bir arada bulunmasının gereğinin olmadığını, duygu ve fikirleri aynı eğilimde olan insanların belli bir alan ve zamanda toplanabilecek psikolojik bir unsur olduğunun altını çizer.

Le Bon için kitle, normalde bireye yapamayacağı, üstesinden gelemeyeceği bir durumu alt etmesini sağlayacak gücü ve kudreti veren şeydir. Birey, kitle içerisinde tamamen farklı bir bireye dönüşebilir. Birey, kendi halinde farklı düşünürken, kitle içerisinde o düşüncesinin tam aksi yönünde hareket edebilir. Bu noktada "psikolojik kitle" olarak ifade ettiği ve bazı fikir ve hislerin ancak kitle halinde bulunan kişilerde karşılık bulacağını ve eyleme dökülebileceğini söylemektedir (Le Bon, 2014: 24-27). Güçlü bir lider altında toplanan itaatkâr kitlenin büyüklüğü kişiye yenilmez bir güç verirken, kitlenin sahip olduğu anonimlik bireye yaptığı eylemlerden dolayı sorumsuzluk katar.

Le Bon'un kitlenin niteliğine yönelik bu düşüncesini Ellias Canetti de *Kitle ve İktidar* eserinde ele alır. "İnsanı, bilinmeyenin dokunmasıyla daha çok korkutan hiçbir şey"in (Canetti, 2017: 13) olmadığını söyler. Bilinmeyenin ve görülemeyenin vermiş olduğu korkuyu anlatırken aynı zamanda bu korkudan ve endişeden çıkış yolunu da gösterir bizlere. Kitle, "her şeyi tek ve aynı bedende" (Canetti, 2017: 14) hissettirerek insanı korkularından ve endişelerinden arındırır. Kitleye dâhil olmanın rahatlığı korkuların karşıtında yer alır. O zaman kitle, insanı bir anlamda yaşamda tutan, onu var eden ve ona anlam katan şeydir. Bu bağlamda kitle kavramı, güçlü bir lider altında var olması gereken olgu olarak ele alınmaktadır.

Le Bon'un kitle analizinde kitlelerin telkine açıklığı oldukça önemli yer işgal etmektedir. Çünkü kitleler neredeyse tamamen "bilinçaltı" tarafından yönetilirler ve yönlendirilirler. Bilinci kontrol edilen kitle, bütün dış uyaranlara karşı savunmasız hale gelir ve böylece ardı arkası kesilmeyen değişimlere maruz kalabilir (Le Bon, 2014: 37). O zaman diyebiliriz ki Le Bon'a göre kitleyi anlamak onun halet-i ruhiyesini anlamaktan geçer. Ruhsal çözümlemesi yapılan her kitle, şüphesiz yönlendirilmesi en kolay kitledir. Kitleyi yönetmenin bilinci yönetmekle bir olduğu fikri, ileride "kültür endüstrisi" düşüncesinde karşımıza çıkmaktadır. Kültür endüstrisinde de bilinci

kontrol etmenin ne denli önemli olduğu vurgulanacak hatta kültür endüstrisine "bilinç endüstirisi"[3] de denilmesine neden olacaktır.

Öte yandan Le Bon'un kitle psikolojisine eklemeler, bazı noktalarda yanıtlar ve bazı görüşlerine de eleştiri *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi*'yle Sigmund Freud'dan gelir. O, Le Bon'un kitlenin sahip olduğu anonimlik, büyüklük ve bireye kattığı yeni nitelikler üzerinde fazla durmamakta, bunun yerine, bireyin bilinçaltında yatan kötülüğe olan eğilimi ve iç güdüsel dürtülerine yoğunlaşmaktadır. Freud'a göre kitleye dahil olan bireyin kazandığı yeni niteliğin temelinde yatan şey aslında "sosyal kaygı" olarak tanımladığı "bilinç"tir (Freud, 2014: 13). Freud, kitle içinde birey düşüncesinin kaybolduğunu, kitleyle birlikte homojen bir birliktelik oluştuğunu kabul eder fakat, kitleyi oluşturan, kitle içindeki bireylerin bir aradalığını sağlayan şeyin güçlü bir lider ya da kitlenin telkine olan yatkınlığı değil, "libido" olduğu fikriyle Le Bon'dan ayrılır. Freud'un yapmak istediği şey, sonucu kitleye varan psikolojik güçlerin varlığını ortaya koymaktır aslında (Adorno, 2006: 30). Freud, kitlenin oluşmasında en etkili olan şeyin insanın kendi belleğindeki "ideal ben"i olduğunu dile getirir. Bu "ideal ben"in vücut bulmuş hali ise korkulan figür olan "ilkel babadır" (Freud, 2014: 73).

Grup psikolojisini etkileyen, kitleyi oluşturan ve grup içindeki üyelerin bağını kuran şey "özdeşleşme"dir (Freud, 2014: 51). Özdeşleşme, kişinin kendisini ego idealindeki başka bir nesne ile bir tutmasıdır. Birey kendi "ben ideali"nin vücut bulacağı bir özdeşleşme nesnesi arar. Ancak zihinde canlandırılan ideal nesnenin bir konudaki davranışı kitle oluşturmada ön koşul oluşturmaktadır. Freud'a göre özdeşleşme nesnesi olan kişi, grup üyelerinin tümüne aynı şekilde yaklaşmalı ve herkesi bir tutmalı dahası herkesi aynı derecede sevmelidir (Freud, 2014: 67). Grup liderinin en başlıca görevi sosyal adaleti sağlamasıdır. Çünkü grup içerisinde bireyler eşit oldukları ve grup lideri tarafından sevildiklerini bildikleri ölçüde gruba aidiyet beslemektedirler. Lider, bu sevilme eşiğini hipnotik bir şekilde bile olsa sağlamalıdır. Lidere olan bu düşkünlüğün azalmasının grup içinde yaratacağı paniğe değinen Freud, grup liderinin aslında "ilkel baba" olduğunu ve ona olan bağlılığın temelinde "tutku" olduğunu söyler. Grup üyesi kudretli ilkel babadan hem korkar hem de ona gururla bakar ve kendini onunla özdeşleştirdiği kadarıyla gruba dahil olur.

[3] Kitle kültürü, kültür endüstrisi ya da eğlence endüstrisi gibi kavramların yerine kullanılan bilinç endüstrisi terimi Hans Enzersberger tarafından önerilmiştir. İfade biçimleri değişse de onlardan anlaşılan anlamlar birdir. Üç kavram da temel olarak aynı şeyleri anlatır. Aynı ifadeyi Fredric Jameson, kültürün mekanikleşmesini vurgulamak için kullanır (Jameson, 2011: 120).

Bununla birlikte Le Bon ve Freud'un kitle analizlerindeki ortak yan şudur; her iki kuramcıya göre de kitleler kolay bir şekilde manipüle edilir. Başka bir söyleyişle, kitleler son derece naif ve bir bakıma güdülenmeye açık yapıdadır. Dollot'un (1991: 79) ifadesiyle kitle uysaldır fakat sadece uysal değil aynı zamanda ahenksiz, istikrarsız, çabucak değişebilen ve doğal olmayan süreçlere de sahiptir ve dolayısıyla bu süreçler oldukça kötü sonuçlara da imkân verebilir.

Kitleye karşı tutumları oldukça muhafazakâr belki de gerici denilebilecek kuramcıların "kitle" kavramından ne anladığını ve kitlenin psikolojik yapısını irdeledikten sonra yapılması gereken ilk şey onun sosyolojik yapısını analiz etmektir. Bu amaçla modern endüstri toplumlarının iyice kök saldığı yirminci yüz yılla birlikte modern toplumun sosyolojik analizine girişen C. Wright Mills ve Frankfurt Okulu[4] temsilcileri, kitle toplumu ve kitle kültürü eleştirisi yapmaya başlamışlardır. Bu kişiler analiz etme girişimlerinde kitle iletişim araçlarına fazlasıyla önem vermektedirler. Onların temel gayesi, içinde bulunduğumuz sanayileşmiş toplumun insandan götürüleri olan insanı sınıf ayrımına sürükleme, tahakküm ilişkisinde bireyi güçsüz kılma, bireyin kendisine yabancılaştırma ve toplumun tek boyutlu bir hale gelme olgularını alt etmedir. Aslında bu isimler kitle ve kitle toplumu gibi soyut olan kavramları öncülleri gibi korkulası şeyler olarak görmek yerine var olan reel dünyanın ideolojik yapısının tasviri için kullanmaktadırlar.

C. Wright Mills'in sosyal bilimler ve siyaset bilim alanında kült haline gelen *İktidar Seçkinleri* eserinde, iktisadi, politik ve askeri mümtazlardan oluşan iktidar sistemini Amerikan cemiyeti özelinde incelerken, öne sürdüğü argümanlar hiç şüphesiz tüm modern kapitalist yaşayışların hâkim olduğu toplumlar için de geçerlidir. Mills, bugün artık kamuya dayanan klasik demokratik toplum anlayışından hızla vazgeçilerek aynı hızla kitle toplumuna geçildiğini vurgular (Mills, 2017: 552).

Mills'in analizinde öncelik, bir toplumun kamu toplumu mu yoksa kitle toplumu mu olduğunu kavramaya verilir. Mills, kamu ve kitle ayrımının en belirgin yanının iletişim biçimlerinin farklılaşmasından ileri geldiğini söyler. Kamu tarafında

[4] Frankfurt Okulu veya resmi adıyla Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde kurulmuştur. Marksizme yeni bir boyut kazandırmayı amaçlayan Okul, kuruluşunun ilerleyen dönemlerinde ağırlıklı olarak kapitalizmin toplumu ele geçirmede kullandığı kültürel araçları da şiddetle eleştirir. Marksist felsefede sıkça işlenen "metalaşma", fetişleşme", "yabancılaşma", "şeyleşme", "kitle kültürü" gibi kavramlara önemli katkılar sağlamıştır. Okul, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tekrardan bahis konusu olacaktır.

haberleşme tek tek ve yüz yüze iletişimle sağlanırken, diğer uçta kitle haberleşme araçları aracılığıyla tek seferde milyonlarca dinleyiciye ve izleyiciye ulaşılmaktadır ve dahası kamunun bilgisi kitle iletişim araçlarının onu bilgilendirmesiyle sınırlıdır (Mills, 2017: 555-556).

Kitle iletişim araçları kamu toplumunda ve kitle toplumunda oldukça aktif rol oynamaktadır. Siyasetçiler kitle iletişim araçlarıyla siyasi eylemlerini ve ideolojilerini ışıklar eşliğinde estetize ederek kitlelere sunmaktadır (Hillach, 2015: 94). Mills, eserinde kamu toplumuyla ne ifade ettiğini detaylı bir şekilde sıralar, ne var ki burada asıl merak konusu, onun kitle toplumundan ne anladığıdır. Kitle toplumunun en belirgin dört niteliği şunlardır. (1) Kendini ifade edibilenlerin sayısının başkalarının fikir ve düşüncelerini dinleyenlerden daha az olduğu toplumdur. Bu toplum tamamen kitle iletişim araçları tarafından şekillendirilir. (2) Bireye yanıt hakkı kitle iletişim araçlarınca engellenir. (3) Kamusal eylemler iktidar çevrelerince denetlenir. (4) İktidar kurumları kamunun bağımsızlığını yok saymakta, bu kurumlar kitleler üzerine açıktan ya da dolaylı yollarla nüfuz etmeye çalışır, kamuoyu ve özgürlük yaratabilme imkanları yine bu kurumlar tarafından engellenir. Ona göre konuyu çok farklı açılardan değerlendirsek bile artık kitle toplumunda yaşadığımız gerçeğini değiştirmez (Mills, 2017: 558).

Kitle iletişim araçlarının kullanımındaki muazzam artış toplumun kültürel yapısında da değişimlere vesile olmaktadır. Yüksek kültür ile alt kültür arasındaki ayrım çizgisi kitle toplumunda ortadan kalkar veya daha spesifik olarak ifade edilirse, hem geleneksel toplumun yüksek kültürünü hem de halk kültürünü ortadan kaldıran ve iştiraki, birliği, pasifliği ve kaçışı teşvik eden yüksek kültürün yerine kitle kültürü ortaya çıkar. Böylece, kitle kültürü, kitle toplumunun kültürel bir yansıması sonucu ortaya çıkar (Cevizci, 1999: 515).

Adorno ve Horkheimer'ın hafif sanat için söylediği, "ciddi sanatın toplumsal vicdan azabı" (Horkheimer & Adorno, 2014: 181) sözü belki de kitle kültürü için söylenebilir. O halde kitle kültürü yüksek kültürün hatta belki de sadece kültürün toplumsal vicdan azabıdır. Başka bir söyleyişle "seçkinler kültürü, kitle kültürünün ikamesidir" (Lefebvre, 2007: 85).

Kitle iletişim araçlarının kullanımının artmasıyla birlikte kitleler üzerinde yoğunlaşan ve çözümü belli olmayan "kültürel tekdüzeleşme" bireyde kültürel

yabancılaşmaya sebep olmakta ve bunun da fazlası bireyin, bu durumdan kurtuluş imkânının kısıtlı olduğu söylenmektedir (Cuche, 2013: 103). Özellikle günümüzün ileri kapitalist ülkelerinde hâkim olan kitle kültürü, bireye toplum içinde ya "av" ya da "avcı" olabileceği inancını aşılayarak kendisine dayatılan her şeyin koşulsuz bir şekilde benimsenmesini, sisteme karşı çıkılmamasını dikteler (Oskay, 2001: 155).

Mills'in kamu toplumunda varlığından alenen bahsedilen iktidar seçkinleri gerçeği hâlihazırda kitle kültüründe de mevcuttur. Dolayısıyla kitle kültürü söz konusu olduğunda halk adına işlev yürüttüğünü iddia eden seçkin bir sınıfın varlığından da bahsedilir (Swingewood, 1996: 13). Bu nokta önemlidir, halk adına karar almada ve dahası halkı ya da kitleyi kendi menfaatleri doğrultusunda yönlendirmede kitle iletişim araçları devreye girer. Yine aynı noktada kitle iletişim araçları hali hazırda iktidardaki seçkinler tarafından alıkonulmuştur. Zaten medya, "kendisini denetleyen ve onların lehine propaganda yapan" seçkin sınıfa hizmet etmektedir (Herman & Chomsky, 2012: 15). Bu noktada modern toplumlarda kültürel alanın ve ideolojilerin, medyanın kontrolü altında olduğu ve dahası medya tarafından kolonileştirildiği söylense de bu kolonileştirmeye karşıt seslerin varlığı da pekâlâ söz konusu olabilmektedir. İşte burada medya, azınlık görüşlerin varlığını ortaya koyarak "çoğulcu" bir toplumda yaşandığı hissiyatı oluşturur. Bu, medyanın toplumsal "uylaşım"ın sağlanması ve devamı adına üstlendiği kültürel ve ideolojik bir görevdir (Hall, 1994: 200-203). Bu görevin tabiatı müphem değildir, zira medyanın kurumsal görevi, rızanın imal edilmesi dolayısıyla "uylaşım"ın sağlanmasıdır (Hall, 1994 a: 98). Bununla birlikte Mills'in kamu toplumundaki iktidar seçkinleri, kamuoyuna hakim olma güdüsüyle hareket ederken kamu toplumun kültürel yansıması olan kitle kültüründe ise, kültürel boyutu ele geçirme arzusundadırlar.

Yukarıdaki anlatılara ek olarak Frankfurt Okulu temsilcileri, sistem karşıtı tepkilerde ve kitle kültürü eleştirilerinde kilit öneme sahiptir. Ekol, kitle iletişim araçlarının gücü karşısında sağlamlığını yitiren ve çözülen toplumsal bağları göstermek istemektedirler. Bundan başka faşizmin ve seçkin kültürün, kitle iletişim araçlarının propagandası ve yanlış yönlendirmesiyle kitleler üzerinde hâkimiyet kurmasının en çarpıcı felsefi eleştirisi yine Frankfurt Okulu tarafından gerçekleştirilir. Onlar daha da ileri giderek faşizmi, modernizm ve onun vaatlerinin, kapitalizm ve kitle iletişim araçlarının yanlış yola saptırılmasıyla gerçekleşeceğini dolayısıyla faşizmi

sadece baskıcı yönetimlere mahsus bir durum değil, aynı zamanda sözüm ona demokratik toplumlarda da gerçekleşebileceğinin altını çizer (Hall, 1994 a: 59).

Kültür endüstrisi bölümünde çok daha detaylı bahsedilecek olsa da Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü kuramında iki ana yönelim söz konusudur. Bunlardan ilki, endüstrileşmenin ve artan teknolojik gelişmeler karşısında toplumsal bir gerileme; diğeri ise, insan emeğinin çıktılarının bir araya geldiği kültürün kontrol edilemez halinin somutlaşmasıdır (Swingewood, 1996: 32). Bu açıdan değerlendirildiğinde zayıflayan toplumsal bağlar, kültürel bir kopuşa neden olmuş ve bireyin kontrolü dışında gelişmeler yaşanmıştır. Böyle bir toplum yapısı içinde oluşması beklenen şey, bireyin ikincil duruma itildiği ve edilgen bireylerin yoğun olduğu bir kitle toplumudur. Fiske, kitle kültürünü, toplumsal bağları zayıf ve bunun neticesinde edilgen bir halk kitlesinin olduğu, kültürel dayanışmanın dibe çökmesiyle varlığı hissedilen sınıf bilincinin farkına varamayan ve yaşadığı değişimlere karşı tepki veremeyen aciz bir toplumun kültür biçemi olarak görür (1996: 33).

Esasen kültürel ürünlerin bireye hükmetmek amacıyla kitlesel olarak üretilmesi düşüncesiyle kitle kültürü kavramının ortaya çıkması aynı zaman dilimine denk düşmektedir. Bu zaman dilimi, endüstrileşmenin toplumun tüm alanlarını kapladığı, her şeyin meta olarak alınıp satılabileceği düşüncesinin filizlendiği dönemdir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl dönemlerinde, bireyin çalışma yaşantısından kurtulma ve ondan bir kaçış imkanı sunan kültürel etkinlikler "boş zaman" kılıfı altında ele geçirilmiştir (Koluaçık, 2017: 138-139).

Gerçekten de ileri endüstri toplumlarının yükselmesiyle farkedilir bir şekilde kitle kültürü olgusu da büyük ölçüde yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Jameson, 2011: 111). Boş vakit, gündelik hayatın karmaşasından kurtulma alanı, yani kaygıların, zorunlulukların, yükümlüklüklerin olmadığı aksine eğlencenin ve oyalanmanın, rahatlamanın ve zevk arayışının olduğu zaman dilimidir (Lefebvre, 2012: 38). Ancak kitle kültüründe boş zaman etkinliklerinin de içi boşaltılmaktadır. Çoğunluğu bu zaman diliminde gerçekleştirilen "anlamsızlaşmış olan zevkler ve antipatiler ya eğlence, boş zaman faaliyetleri, sosyal temaslar gibi bir başlık altında sınıflandırılır ya da azar azar ölmeye bırakılır" (Horkheimer, 2018: 85).

Frankfurt Okulu'nun önemli figürlerinden Walter Benjamin, kitle toplumunun ve onun kültürünün belirleyici özelliğinin teknolojik gelişmelerle birlikte kitlesel bir

meta üretiminin hâkim olduğu ve buna bağlı olarak insan ilişkilerinin "şeyleşme"si olduğunu söylemektedir (Akt. Oskay, 2015: 121). Teknolojik ilerleme sayesinde kültürel ürünler de kitlesel olmaya başlamış ve böylece sahip olduğu ayırt edici özelliğini yani biricikliğini kaybeder olmuştur (Benjamin, 2015: 16).

Kitle kültürü terimi, kültürel ürünleri pazarda kitlesel olarak tüketilmek adına yine kitlesel olarak üretilmesi süreçlerini anlatmak için kullanılmaktadır (Bulut, 2019: 124; Yaylagül, 2010: 88). Bu kitlesel üretimde malların fiyatını belirleyen pazar ekonomisi, ürünlerin de iş yapıp yapmayacağını belirler. Bir ürün saygınlık kazanmak isterse şayet, bilinmelidir ki o ürün iyi bir gelir getirmelidir (Horkheimer, 2018: 87).

Kitle kültürü esasen liberalizmin bir ürünüdür. Liberalizmin hedefi kültürel ürünlerin kitleselleşmesini sağlamaktır (Horkheimer & Adorno, 2014: 176). Bu dönemle birlikte kapitalizm artık "vahşi" olarak adlandırılacak ve bazı toplumsal gerçeklikler gün yüzüne çıkacaktır. Bu gerçekliklerden biri şüphesiz sınıf ayrımıdır. Bununla birlikte, sınıf ayrımının görünür olduğu toplumlarda kitle kültürünün başat görevi, bireyin bilincine hükmetmektir. Bilinç üzerinde hakimiyet kuran kapitalist sınıf, zenginliğini artırırken bu zenginliğinin devamını da bir bakıma garanti altına almış olur (Gottdiener, 2005: 247-248).

Sınıf ayrımının en görünür olduğu toplumlarda birey, kendi yaşamları üzerindeki söz hakkını artık devretmiştir. Doğrusunu isterseniz kitle kültürü de bireyin etkin değil, ikincil durumda olduğu toplumlarda hüküm sürer. Bunun aksi söz konusu olamaz. Kitle içinde kaybolan bireyselliğin kültür endüstrisindeki karşılığı pasifleşmedir. Kitle kültüründe önemli olan toplumsal bütünleşmedir ve kitlenin meşruluğu verili olarak kabul edilir (Alemdar & Erdoğan, 1994: 116).

Horkheimer, kitle kültürü içinde hapsolmuş insanları, "örgütlü burjuva yaşamlarının, iyimserliklerinin ve coşkularının" altında ezilen "ürkek", "şaşkın, "perişan" ve hatta daha vahimi "tarih öncesi" canlılar olarak görür (Horkheimer, 2005: 490). Kaldı ki, gerçekliğini yitirmiş, kendisine yabancılaştırılmış birey, kitle kültürünün "yanlış-sahte" gereksinimler üretmesi karşısında çaresizdir. O yüzden gerçek ihtiyacının ne olduğunu bilemeyen birey, bireyselliğini gerçekleştirme noktasında başarısız olur (Atiker, 1998: 46). Bu noktada Marcuse'ye kulak verip sahte ve gerçek ihtiyacın ne olduğunu anlamaya çalışmalıyız. Yanlış ya da sahte ihtiyaç,

yukarıdan dayatılan ve geçici bir tatmin yaratan buna karşın sonucunda bireye "mutsuzluk içinde kendinden geçme" hali veren gereksinimlerdir (Marcuse, 1990: 5).

Bununla birlikte Okul temsilcilerinden Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü kavramının yerine kültür endüstrisi kavramını kullanmayı yeğlemişlerdir. Böyle bir tercih yapmanın gerekçesini Adorno, "kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en başından olanaksızlaştırmak" (Adorno, 2011: 109) olarak açıklar. Bu düşünce, Adorno ve Horkheimer'in kültürü eleştirirken "otantikliği" vurgulamasının bir yansımasıdır (Mutlu, 2004: 22). Kaldı ki kültür endüstrisi o şekilde tanımlanan bir kültürden oldukça farklıdır; tepeden dayatılan, her şeyin büsbütün planlandığı ve her şeyin bir arada ve iç içe geçtiği kültürdür. Böylece endüstriyel süreçlerin kültürü ve onun biçimlerini şekillendirmede kitlenin kendisinden daha etkin olduğu, kültür oluşturmada kitlenin ikincil planda kaldığı söylenebilir.

Kısaca özetleyecek olursak, kitle kültürü, adından çokça söz edilmeye başlanan, kimi düşünürlerin rahatsızlığını dile getirdiği, kimilerinin olmaması gerektiğini söylediği, aristokrasi yanlısı düşünürlerin seçkin sınıfa tehlike olarak gördüğü, kimi düşünürlerin ise hepten "ahmak" bir güruh olarak varsaydığı kitle kavramının tarih sahnesine çıkmaya başlamasından sonra oluşmuştur. Önceleri kitle olgusunun ve kitleleşmenin sadece psikolojik çözümlenmesi söz konusu iken, modernleşmeyle ve onun getirisi olan kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla artık sıra onun sosyolojik analizine gelmiştir. Kitle iletişimin artması, kültürel etkinliklerin de kitlesel olarak üretimini ve tüketimini olanaklı kılmıştır. Kültür, kitle iletişim araçlarının keşfi ile birlikte bizâtihî endüstriyel bir anlam kazanmıştır (Modleski, 2016: 8). Tüketim kültürü, kültürün tüketimi mahiyetinde tezahür etmektedir artık. Kitleler, kültürel ögeleri sadece tek bir amaç güderek tüketmektedirler. Bu amaç eğlenmek ve vakit geçirmektir. Bu bakımdan kitle kültürünün tıpkı kitlenin kendisi gibi bayağı ve zevksiz olduğu söylenebilir (Alemdar & Erdoğan, 1994: 125).

Kültürel etkinliklerin salt ekonomik kaygılar güdülerek kitlesel olarak üretilmesi ve tüketilmesinin ideolojik eleştirisi yapma noktasında Frankfurt Okulu teorisyenleri devreye girmektedir. Bu noktada onlar, hâkim üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde kültürün araçsallaştırılmasına tepki göstermişlerdir. Onların gözünde kitle kültürü kâr güdüsüyle hareket etmektedir (Adorno, 2011: 110). Yine

onlara göre, kitle kültürü, amacı kitlesel üretim yapmak olan makineleşmiş toplumun düşünsel arka planıdır (Sarıgül, 2019: 98). Kitle kültürü, insanları özne olarak görmez, insanlar onun gözünde nesnedir artık. Kitle kültürü, geri dönülmez bir biçimde kitlelerin insani özelliklerini yok eder, insanlıktan uzaklaştırır; insanların yaşamlarını sömürür, zevklerini biçimsizleştirir, standartlaştırır ve değersiz kılar; insanları kandırır, manipüle eder ve onları sürekli endişeye sevk eder (Mutlu, 2004: 24).

Bundan ötürüdür ki, kitle kültüründen bahsederken bireyin herhangi bir öneminin kalmadığını ve bireyin ikincil plana itildiğini söylemek zorundayız. Dolayısıyla bireyin gerilemesi kitle kültürünün ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Löwenthal, 2020: 39). Kapitalist üretim süreci hem kendine araç olacak hem de ona karşı koyacak olan bireyi yok etme arzusundadır; böylece birey sadece istatiksel bir veri haline getirilir. Ortaya konulan ürünler birey için değil, sadece ve sadece sınırsız kâr uğruna üretilir (Kraucauer, 2011: 52).

Kitle kültüründe birey, özne konumunu kaybetmiş dahası artık kitle kültürünün nesnesi konumuna gelmiştir (Adorno, 2011: 110). Bireyselliğin yok olduğu, gerçek ihtiyaçların yerine sahte ihtiyaçlarının ikame edildiği, kültürel etkinliklerin salt ekonomik hassasiyetler için üretilip satıldığı, aynı ürünlerin yeniymiş gibi sunulduğu ve daha nice sebeplerden ötürü Frankfurt Okulu düşünürleri, kitle kültürü kavramını olumsuzlamaktadırlar. Kitle kültürü kavramı, okul üyeleri tarafından daha çok kültür endüstrisi olarak kullanıldığı için, kültür endüstrisi bölümünde konuya daha yakından bakılacaktır. Şimdilik konuyu burada sonlandıracak ve bir başka kültür çeşidi olan "halk kültürü" kavramını irdeleyeceğiz.

1.1.2.2. *Halk Kültürü*

Kültür, kitle ve kitle kültürü kavramlarını tanımlamak nasıl zor olduysa, halkı ve halk kültürü kavramlarını tanımlamak da bir o kadar zordur. Daha en başından "halk kimdir?" sorusunun cevabı net değilken, halk kültürünü tanımlamaya kalkmanın tartışmalara neden olacağını söyleyen Burke, halktan bahsedilirken "herkes"mi yoksa "seçkin"lerin dışında kalanlar mı kastediliyor? diye sormak gerektiğini belirtir (Burke, 2008: 38).

Kavramın tanımlanmasındaki zorluklar bir yana, bir halk tanımı yapmanın mümkün olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Bu çerçevede Türk Dil Kurumuna

başvurduğumuzda, halk sözcüğünün tanımının şu şekilde yapıldığını görmekteyiz: "Aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki, insan topluluğu, folk"(TDK, 2020). Burada "folk" kelimesinin altını çizmeliyiz, çünkü geçmişten günümüze "halk" kavramının karşılığı "folk" sözcüğü içinde aranmıştır. Folk, halkların bütün yaratıcı faaliyetleridir. Burada halktan kastedilen aristokrat sınıf değil, daha çok alt ve orta sınıf olarak görülen kesimdir. Dolayısıyla alt ve orta kesimin tüm sanatsal üretimleri folkloru oluşturur (Propp, 1998: 11-12).

Türkiye'de "folk" kelimesinin ne anlama geldiğine, Türkçe karşılığının ne olduğuna yönelik çeşitli açıklamalar mevcuttur. Bu açıklamalarda Ziya Gökalp ve Fuat Köprülü gibi düşünürler önemli katkılarda bulunmuştur. Folk kelimesine yönelik bazı Türkçe karşılıklar önerilmiş olsa da herkes tarafından kabul edilen bir karşılık konusunda uzlaşı sağlanamamıştır (Düzgün, 2019: 65). Bu noktada şunu belirtmemiz gerekir ki folklorun tanımlanmasındaki güçlük, folklorun kendi doğasından gelmektedir (Ben-Amos, 1997: 74).

Batılı toplumların aristokratik bir bakış açısıyla halk kelimesini tanımlarken neyi kastettiklerine yönelik benzer bir açıklamaya göre ise; "okur-yazar bir toplumda cahil kısım" olup, "eğitim görmüş, seçkin veya aydın zümre ile aynı millet içinde veya ona yakın bir yerde" yaşayan topluluklar işaret edilmektedir. Burada asıl vurgulanmak istenen düşünce, halka olan aristokratik bakış açısıdır. Halk medeni değildir, cahildir ve seçkin sınıfın karşıtındadır (Ekici, 2000: 3). Bu bakımdan "halk"a olan tutum oldukça tahrip edici ve dışlayıcıdır. Dolayısıyla halkı medeniyet karşıtı, medenileşmesi gereken veya ilkel, vahşi ve barbar olarak görmek gibi aşırıya kaçan bir durumun söz konusu olduğu söylenmektedir (Dundes, 1998: 139). Bu bağlamda değerkendirirsek, halk ve halk kültüründen bahsederken aristokrasi yanlısı düşünürlerin iki kavrama olan bakış açısı, kitle ve kitle kültürü üzerine düşünenlerden pek farklı değildir.

İlk kez 1846 yılında William Thoms tarafından ortaya atılan "Folklore" kelimesinin karşılığı olarak Türkçede "halkiyat", "halk bilgisi", "halk bilimi" ve " halk kültürü" gibi sözcükler kullanılmıştır (Ekici, 2000: 2). Ziya Gökalp'e göre halk, milletin ruhunun temsil edildiği "aile, aşiret, cemiyetler, dini ve lisani cemaatler" gibi birtakım ocaklardan oluşur (Gökalp, 1981: 8). Gökalp'in saydığı bu kurumlar sahiden de toplum içerisinde birlik ve beraberliğin yaratılmasında ve bu yaratımın gelecek kuşaklara aktarılmasında kilit rol oynamaktadır. Özellikle "aile" kurumunun fazlaca

önem arz ettiği toplumlar "halk" ve "halk" kültürü unsurlarının aktarımında olabildiğince başarılıdır. Gerçek şu ki halk kavramı, belli bir yer, zaman ve gelenek içinde oluşmuş yaratımlar sayesinde birlik olup, birbirine bağlanan, yarattığı ürünleri kendine ait hisseden ve onu benimseyen topluluktur (Ekici, 2000: 7).

Halk kültürü ifadesi, esasen endüstrileşme öncesi toplumlarının gündelik kültür yaşantıları anlatan genellikle yazanı, yapanı, söyleneni bilinmeyen, kuşaklar boyunca aktarılan kültür biçimine denk düşer (Gökalp, 2018: 135; Bulut, 2019: 123-124). Halk kültürü kaynağını ise, elbette halktan alır. Bu kaynaktan gelen kültürel etkinliklerin, inanışların, gelenek ve göreneklerin, değer kalıplarının tümü halk kültürü olarak ifade edilir. Bundan dolayı "halk kültürünün halkın bilgi, beceri ve deneyimlerinden" (Evcin, 2013: 226) kaynaklandığını da ifade edebiliriz.

Gökalp (1981: 5)'e göre halk kültürü, "halkiyât" yani yazılı olmayan ve ağızdan ağıza aktarmak suretiyle kuşaklar boyunca devam eden ilme denir. Gökalp'in halk kültürü tanımını genişletmeye kalktığımızda karşımıza şöyle bir tanım çıkmaktadır: Ne olduğu önemli olmayan bir faktör altında birleşen, kendisine ait bazı gelenek ve görenekleri benimseyen ve bunları sözlü ya da yazılı olmak kaydıyla aktarma niyeti güden insanların kültürüdür (Düzgün, 2019: 67). Bu açıklamaya ilave olarak halk kültürü, dengeli bir yapıda olup nispeten tutarlı ve toplumsal düşünce birliği içerisinde olan geleneksel toplum düzeninin ürünüdür (Fiske, 1999: 207).

Başka bir yönden ele alındığında halk kültürü ürünleri, diğer kültür ürünleriyle kıyaslandığında dış etkilere nispeten daha kapalı olduğundan görece gerçekçi ve otantik ürünler olduğu söylenebilir. Gerçekçilik ve otantiklik bağlamında değerlendirildiğinde halk kültürü ürünleri, insanları eğlendirmenin yanı sıra onlara protestocu bir özellik de ekler (Oktay, 1995: 18). Fakat bu noktada şunun altını özellikle çizmeliyiz ki, son dönemlerde, halk kültürüne ait unsurların "otantik" sıfatıyla standartlaştırılarak tüketime sunulması, halk kültüründe anlam kaybına ve aşınmaya neden olmaktadır. Bu düşüncenin görünmeyen kısmındaki varsayım, çağın gereksinimlerine uygun olmayan, kendini çağın ihtiyaçlarına göre değiştirmeyen hiçbir olgunun devamının mümkün olmadığıdır. Dolayısıyla halk kültürünün de "kültürel bir kalıntı" olmak yerine otantikliğini muhafaza ederek devamının

sağlanması fikrinden güç almaktadır. "Küyerelleşme (glocalization)[5]" kavramıyla açıklanabilecek bu düşünce, yerel ya da halk kültürünün ancak endüstriyel süreçlerin hakîm olduğu günümüz postmodern tüketim biçimine, koşulsuz bir biçimde uyum sağlayıp kâr getiren bir yapıya dönüştüğü sürece varlığını devam ettirebileceğini savunur (Gülüm, 2015: 95-97). Dahası kitle kültürü gibi halk kültürü de katılımın kitlesel boyutlara ulaştığı kültürdür. Bu bakımdan halk kültürü, kitle kültürü ve popüler kültüre benzerlik gösterir (Sarıgül, 2019: 99).

Yukarıdaki değişime açıklık varsayımına tezat olabilecek ilginç bir nokta bulunmaktadır. Halk kültürü, diğer kültür biçimleriyle kıyas edildiğinde, kendi içinde tutarlı, üyeleri tarafından oldukça katı bir şekilde benimsenen ve değişime kapalı yapısıyla diğer kültür biçimlerinin yanında belki de en muhafazakâr olanıdır. Diğer iki kültür ayrımına göre ticari amaç güdmeyen ve yerelden öteye geçmeyen ve buna direnen tarafta kalır. Popüler kültür ya da kitle kültürü gibi satın alınan ya da ticari amaçlar güden bir kültür değil, imal edilen ve ticari amacı olmayan kültürdür (Alemdar & Erdoğan, 1994: 120). Fakat tutucu bir yanı olduğu düşünülen bu kültür biçiminin ve onun ürünlerinin değişime uğratılarak tüketim dünyasına sunulması kuşkusuz kültür endüstrisinin başarısıdır. Her şeyi bir arada sunan kültür endüstrisi, farklı olanı kendisine çeker ve o farklılığı yok ederek onu kendine benzetir. Eskiyi türlü tekniklerle yeni gibi sunarak tüketime yeniden ve yeniden dahil eder. Doğal olarak bu dolaşımdan halk kültürü de nasibini alır. Zaten kültür endüstrisine göre halk sanatına ait olan şeyler günümüzde artık şüpheli olarak değerlendirilmektedir (Adorno, 2017: 211).

Sonuç olarak öyle görünüyor ki, kitlenin maruz kaldığı aristoktarik bakış açısı halk kavramına da bulaşmış, halkı medeni olmayan, cahil, barbar, vahşi gibi sıfatlarla yaftalamıştır. Başlangıçta Batılı toplumlarda hâkim olan bu inanış, endüstrileşme ve yine onun ürünü olan kitlesel üretim nedeniyle değişime uğramıştır. Halkın çok eski geçmişinden günümüze tüm bilgi, beceri ve değerlerini ifade eden halk kültürü bu değişimin en görünür yanını oluşturmaktadır. Niyeti ticari olmayan, gelenekselliği korumak, yaşatmak ve geleceğe aktarmak olan halk kültürünün, sanayileşmeyle

[5] Küyerelleşme, Roland Robertson tarafından yerel olanın küresel olanla artan etkileşiminin sonucunda ortaya çıkan melez kültürü vurgulamak için ortaya atılmıştır. Bu açıdan Küyerelleşme, yerel ile küresel olanın iç içe geçmesidir (Akt. Şavran, 2018: 93).

birlikte maruz kaldığı metalaşma olgusu karşısında kendini ne derece savunabildiği tartışmalıdır.

Halk kültürü unsurlarının kitlesel boyuta ulaşması ve teknolojik icatlarla yeni şekillere bürünmesi, onun kitle kültürü ve popüler kültür olgularıyla bir görülmesine neden olmaktadır. Varlığını devam ettirme noktasında kendisine dayatılan "değişim" şartı, halk kültürü unsurlarının içeriğinin boşaltılması sonucunu doğurmaktadır. Bunun en güzel örneklerini halk kültürü unsuru olarak görülebilecek "türkü"lerin pop müzik şarkıcıları tarafından seslendirilmesiyle, aynı biçimde halk kültürünün yaşam biçimlerinin ve değerlerinin yanlış işlendiği, o değerlerin plaza yaşantıları karşısında hor görüldüğü TV dizilerinde tüm çıplaklığıyla görmekteyiz. Halk kültürü değerlerinin, popüler kültür ve kitle kültürüyle bir tutulmasında kültür endüstrisi önemli rol oynamaktadır. Kültür endüstrisinin her şeye benzerlik bulaştırmasıyla (Horkheimer & Adorno, 2014: 162) halk kültürü, popüler kültür ve kitle kültürü tek bir çatı altında toplanmakta ve tek bir amacı hizmet etmektedir. Amaç "insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır" (Adorno, 2011: 74).

1.1.2.3. *Popüler Kültür*

İçinde kültür terimini barındıran her kavram mutlak surette karışıklığı da içinde barındırır. Daha kültür kelimesinin bile ne anlam ifade ettiğine yönelik fikir birliği söz konusu değilken, onu içinde barındıran diğer kavramları tanımlamak daha zordur. O yüzden popüler kültür kavramı da üzerinde herkesin anlaşabileceği bir tanıma sahiptir diyemeyiz.

Popüler kültür kavramına da hem kitle kavramına hem de kitle kütürü kavramına olduğu gibi seçkinçi ve dışlayıcı bir yaklaşım bulunmaktadır. Popüler kültüre karşı dışlayıcı tutumun düşünsel arka planında şöyle bir gerçek yatıyor olabilir. Fransız antropolog Levi-Strauss (1994: 12), bize kültürel, ahlaki, toplumsal ya da estetik açıdan benzemeyen her durum karşısında içgüdüsel olarak ortaya çıkan tavrın, onu inkâr etmek olduğunu ifade ederek herhangi bir kültürel benzeşmenin altında yatan gerçeğin onunla kendimizi özdeşleştirme olduğunu belirtir. Levi-Strauss'un bu düşüncesinin sonucu, belli bir kültüre, inanışa ve yaşam biçimine sahip topluluğun diğerlerine olan bakış açısını belirlemektedir. Bu bakış açısı, kimi zaman diğerine

imrenme, özenme biçiminde olurken kimi zaman da diğerini küçümseme, aşağılama şeklinde tezahür eder. Diğerini yüceltirken karşı kültür, "kültürlü" olarak nitelenir fakat aksi durum olan küçümsemede "kültürsüz" olarak karşılık bulur. İşte kültüre bakış açıları seçkinci-aristokratik olanların kitle kültürüne ve popüler kültüre olan dışlayıcı ve onu alçaltıcı görüşlerinin sebebi budur (Erdoğan, 1999: 21).

Öncelikle popüler kelimesinin anlamı üzerinde kısaca durmak popüler kültürü anlamak noktasında yerinde olacaktır. Belirtmeliyiz ki buradaki amaç nihai bir popüler kültür tanımına ulaşmak değildir; kaldı ki öyle bir sonuca varmak pek mümkün değil gibi görünmektedir. Çünkü halihazırda popüler kültür konusunda literatür oldukça genişse de kabul görmüş bir tanımın varlığından söz etmek mümkün değildir (Mutlu, 2004: 26).

Popüler kelimesi önceleri "halkın" anlamına gelirken zamanla değişime uğrayarak çoğunluk tarafından seçilen ya da beğenilen anlamlarına gelmiştir (Alemdar & Erdoğan, 1994: 99). "Popüler dediğimiz şey halka ait olandır. Popüler kelimesinin arkasındaki aslında halktır, halk kültürüdür" (Soykan, Keskin, & Dellaoğlu, 2003: 55). Popüler kültür, modernleşmeyle birlikte çalışan kesimin, çalışma sonrası dinlenme fırsatı bulduğu ve yaşamın zorluklarını unuttuğu "gündelik hayatı kültürü" olarak benimsenmeye başlamıştır (Güllüoğlu, 2012: 65). Bu gibi tanımlamalara bakarak diyebiliriz ki popüler kültür, yukarıdan dayatılan bir kültür olmasının yanında, ayrıca toplumun içinden türeyen yani bizzat toplum tarafından üretilen bir kültürdür. Bu bakımdan popüler kültür tasarlanan ve biçimlendirilen ve sonrasında halka sunulan bir kültürdür (Kahraman, 2003: xi-xii).

Popüler kültür incelemelerinde farklı yaklaşımları görmek mümkündür. Kimi yaklaşımlarda popüler kültür kırsal yaşantıya yani halka ait bir olgu olarak ele alınırken, kimilerinde ise, kent yaşamının bir ürünü, başka bir deyişle medeni yaşamın kültürel bir çıktısı olarak değerlendirilmektedir (Güngör, 1999: 9).

Popüler kültürün tarihine bakıldığında Löwenthal, onu, uygarlığın başlangıcına kadar götürür ancak bir tartışma konusu olarak incelenmesinin, teknolojik gelişmelerin ve sınıf farklılığının görünür kılındığı modern zamanlara denk geldiğini söyler (Löwenthal, 2020: 16). Öte yandan incelenmeye başlandığı tarih görece günümüze yakın bir zaman dilimi olsa da gelişme göstermesi oldukça hızlı olan bir kavramdır (Güngör, 1999: 7).

Çoğunluğun ya da halkın beğenisinin dışa vurumu olarak görülen popüler kültürde, halkın zevkinin hangi düzeyde olduğu üzerine fikir birliğine varmak güçtür. Bu konudaki egemen görüş, halkın beğenisinin estetikten yoksun, zevksiz ve kötü olduğudur (Löwenthal, 2020: 39). Halkı ve onun zevkini dışlayıcı bu düşüncenin en keskin görünümünü Stuart Hall'de görmekteyiz. O, halkı, kendilerine sunulan şeyin, çağdaş bir uyuşturucu olduğunun farkına bile varamayan, kültürel ahmaklar (Hall'dan Akt. Bennett, 1999: 68) olarak değerlendirerek halkı, belki de kültür endüstrisinin olmasını istediği "edilgen" insanlar topluluğu kategorisine yerleştirir. Buna karşın Bauman, sözüm ona elit insanların kültürel zevklerini yüceltmenin gereksiz olduğunu aynı zamanda halkın zevkinin de dışlanmasının yersiz olduğunu belirtir. Bauman'a göre, kültürel tüketimde var olan gerçeklik zevkler arasında bir hiyerarşi kurmak değil, "daha fazla tüketin" düşüncesini bireylere aşılamaktır. Kendini elit dünyanın içinde sanan bireyler de çoğu zaman popüler kültür ürünlerini tüketir. Onun düşüncesinde kültür artık, halkı ya da kitleleri aydınlığa ulaştırma işinden elini eteğini çekmiştir (Bauman, 2011: 78-79). Bauman, bu söyleminde ziyadesiyle haklı gibi görünmektedir. Gerçekten de kültür ve kültürün her türlü bileşeni, artık başka amaçlar uğruna faaliyet göstermektedir. Kültürel bir ögeyi tüketmek, onu sadece tüketiyor olduğunu göstermek için tüketilir. Bu tarz bir tüketim günümüz modern toplum biçimini de değiştirmiştir. İçinde bulunduğumuz toplum, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* olarak nitelendirdiği toplumdur. Gösteri Toplumu'nda çok önceden planlanan ve üretilen ürünün kitlesel tüketimi söz konusudur. Onu irdeleme, ondan bir anlam çıkarma söz konusu değildir; var olan sistemin koşullarının tümüyle onaylanması söz konusudur. Sadece tüketmek ve onu göstermek en öncelikli amaçtır zira gösterinin en temel amacı da budur zaten. Çünkü "görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür" olandır (Debord, 1996: 14-16). Tüketimin amacı tükettiğini dolayısıyla gösteri dünyasında yer aldığını göstermektedir.

Öte yandan kültürlerin bütünlüğünden de bahsedilmektedir. Kültürlerin birbirine karıştığı, sadece halkın değil, tüm değerlerin bir arada toplanıp bütünleştiği yerler bulunmaktadır. Bahtin, herkesin eşitlendiği, tüm yüce değerlerin alaşağı edildiği, halk kültürü değerlerinin ise yüceltildiği yerleri Orta çağ ve Rönesans dönemlerindeki karnaval kavramıyla anlatır. Orta çağ toplumlarında egemen olan güçlü bir hiyerarşik yapı olduğunu ve karnaval dönemlerinde normal zamanda kurulu hiyerarşik yapı yüzünden bir araya gelemeyecek insanların bir araya geldiğini ifade

eder (Bahtin, 2005: 27-36). Orta çağ ve Rönesans dönemleri halk kültürünü ve bunun Rabelais, Cervantes ve Shakespeare eserlerindeki yansımasını ele alır. O, karnaval ile totaliter, baskıcı ve resmî ideolojileri halk kültürü ile alaşağı eden bir durumu yansıtır. Karnavallar sadece halkın bir şeyleri kutlamasından öte, kolektif olarak başka şeyleri simgeleştiriyor olmasından ötürü de önemlidir Dolayısıyla burada bahsi geçen kültürler iç içedir. Ancak üzerine inşa edildikleri ideolojik temel farklıdır.

Halk kültürü ve yüksek kültür denilen olgular bireye, hâkim olan ideolojik, ekonomik, sosyolojik kısacası baskın olan toplumsal gerçekliği en iyi ihtimalle sorgulatmaya çalışırken, egemen olanın devamını sağlamak noktasında ise popüler kültür ve ekseriyetle kitle kültürü dizginleri ele almaktadır. İlk ikisinde birey, olabildiğince "etkin" olmaya çabalarken, diğer ikisindeyse birey, "etkin" olmak bir yana varlığı sorgulanır hale gelmiş, nazik bir tabirle "edilgen" vaziyettedir.

Popüler kültür, Marksist çevreler tarafından "homojen tüketiciler kitlesi olarak algılanan halkın, denetleme olanağının olmadığı ve onu, herhangi bir yaratıcı ve geliştirici niteliğe sahip olarak tanımayan ticari araçlar tarafından üretilen ve dağıtılan zorlama bir kitle kültürü olarak algılanır" (Bennett, 1999: 67). Burası önemlidir, zira kültürel ürünlerin ticari amaçlar uğruna standartlaştırılarak meta haline getirilmesi ve bunun kitlelere sunulması Frankfurt Okulu teorisyenlerinin de dikkatini çekmiştir. Aydınlığa ulaşma vaadiyle insanlar tek bir kalıba dökülmüş, her şeyin kültür aracılığıyla birbirine benzetilmiş ve her şey kültür endüstrisinin süzgecine tabi tutulmuştur (Horkheimer & Adorno, 2014: 169). Onların gözünde popüler kültür ürünleri, hakiki sanat olarak adlandırılamaz. Bununla birlikte popüler kültür ürünlerinin kendine has hakiki nitelikleri vardır. Bunlar, standartlaşmış olması, basmakalıp yargıları bünyesinde bulundurması, yalancı bir karaktere sahip olması ve manipüle etme amacı güdmeleridir (Löwenthal, 2020: 39).

Kendine has değeri olan sanat yapıtının bu niteliğinin elinden alınmasını Frankfurt Okulu temsilcilerinden Walter Benjamin, teknik ve teknolojik olanakların artmasına bağlar. Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı denemesinde, teknik olanaklarla sanat yapıtının "biricikliğini" ve "kendine has olan atmosferini" (aura) kaybettiğini dolayısıyla "hakikiliği"ni de kaybettini savunur. Bir sanat yapıtının yeniden-üretilebilirliği karşısında sanatın hakikilik ölçütünün bir önemi kalmamış, kopya bir yapıtın özgün yapıtla aynı değeri taşıyıp taşımadığı sorusu da bir o kadar önemsiz hale gelmiştir. Bu gelişmelerle birlikte

sanat yapıtı artık başka işlevleri olan bir olguya dönüşmüştür (Benjamin, 2015: 11-18). Böylece endüstri çağıyla birlikte kültür ürünleri, sadece popüler tüketim ürünleri haline gelmekle kalmayıp aynı zamanda kendi değerlerini kaybetmiş dolayısıyla kültür kavramının içinin de boşaltılmıştır (Bigsby, 1999: 83).

Okul temsilcilerinden Löwenthal, popüler kültür ürünlerini hakiki sanatın karşı kıyısında değerlendirir. Hakiki sanatın karşısında yer alan popüler kültür, iş yapacak her türlü olguyu kayda geçirir ve onu en kârlı bir şekilde değerlendirmesini iyi bilmektedir (Löwenthal, 2020: 31).

Frankfurt Okulu temsilcileri, popüler kültürü, kitle kültürü ile bir tutmakta ve aynı kefede değerlendirmekte dolayısıyla kültür endüstrisinin bir yansıması olarak ele alıp tümüyle olumsuzlamaktadır (Güngör, 1999: 14). Çünkü, onların gözünde popüler kültür ideolojik anlamlara sahiptir. Oktay da popüler kültürün ideolojik temeller üzerinde kurulduğunu dolayısıyla bu denli irdelenen bir gerçeklik olmasının sebebini de yine bu temellere sahip olması olarak görmektedir (Oktay, 1995: 23).

Gündelik yaşamda kitle iletişimin dayattığı popüler kültür unsurlarından bir haber kalmak günümüz insanını korkutmaktadır. Süregelen durumun korunması adına kitlesel olarak üretilen popüler kültür ögeleri günümüz toplum yaşantısını şekillendirmektedir. Dolayısıyla popüler kültür denilen şey sadece metayı biçimlendiren bir şey olmaktan çok daha fazlasıdır. Bu olgu aynı zamanda ideolojileri, yaşam biçimlerini ve durumlar hakkındaki davranış kodlarını da popüler kılar, onlara biçim verir. Tekrar edilirse şayet ulaşılmak istenen nihai hedef hâkim ticari kültürün ve onun dayattığı ideolojik yaşam biçimlerinin devamını ve yeniden üretimini sağlamaktır (Alemdar & Erdoğan, 1994: 10-11).

Popüler kültüre Lacancı psikanalitik çerçeveden yaklaşan Slavoj Žižek, popüler kültür ürünlerinin tüketiminin altında yatan şeyin karşı konulmaz "arzu" olduğunu ve kişinin de bu arzusunu mutlak surette gidermeye çabaladığını söylemektedir. Terminatör filminde siborg'un paramparça olmasına rağmen programlandığı görevi yerine getirmeye çabalamasının trajikomik bir şekilde sunulmasını, postmodern olarak adlandırılan günümüz dünyasının bireyinin hazza ve doyuma ulaşma çabası olarak yorumlamaktadır (Žižek, 2005: 39). Yine Žižek, *Bir Sapığın İdeoloji Rehberi* (2012) adlı belgeselde, postmodern yaşantının bizleri her şeyden zevk almaya mecbur kıldığını savunmaktadır. Nitekim bu "zevk mecburiyeti"

adeta sapkınca bir göreve dönüşür. Žižek, özellikle kola (Coca Cola) üzerinden verdiği örnekle, popüler ürünlerin tüketilmesindeki açmazları çok iyi bir şekilde özetlemektedir. Popüler kültür ürünleri tüketildikçe bireyde onu daha fazla tüketme hissiyatı oluşturmaktadır. Birey tüketmekten ziyade artık, tüketmeye olan arzusundan dolayı tüketir. Žižek'e göre bu durum "arzulanmaya karşı duyulan bir arzu"nun göstergesidir (Žižek, Bir Sapığın İdeoloji Rehberi, 2012). İşte kültür endüstrisinin yapmaya çabaladığı şey de budur. Sürekli bir şey arzulatmak ve hiç bir zaman doyuma ulaştırmamak.

Her ne kadar Žižek, tüketimin altında yatan nedenin "arzu" olduğunu söylese de Baudrillard, nesnenin kendisini tüketmenin yanı sıra onun, simgesel ve gösterge değerlerinin de önemli olduğunu savunduğu *Tüketim Toplumu* adlı yapıtında, tüketimin aslında hazzı dışlamak ile eş değer olduğunu ifade etmektedir. Tüketimden haz duyurlur ancak, burada hazza ulaşmak istenen yegâne amaç değildir. Onun "tüketici-insan" olarak tanımladığı modern dünyanın bireyi, iletişim şekli olarak tüketimi kullanmaktadır. "Dolaşım, satın alma, satış, farklılaşmış mallar ve nesneler/göstergelerin sahiplenişi günümüzde dilimizi, kodumuzu tüm toplumun iletişime geçmek ve konuşmak için kullandığı şeyi oluşturur" (Baudrillard, 2013: 85). Bundan ötürü günümüz iletişim dilinde bireyler birbirleriyle sürekli yeni ihtiyaçların yaratımı üzerine iletişim kurarak yurttaşlık görevlerini yerine getirmiş olurlar (Baudrillard, 2013: 83-85). Popüler kültür ürünlerinin tüketilmesinden alınan hazzın temelinde bu anlatıların yatıyor olması muhtemeldir. Popüler kültür arzulara hitap eder; lakin doyuma ulaşmak ne kadar mümkündür bilemeyiz. Tüketimden alınan haz geçiçi, aynı biçimde tüketimin verdiği mutluluk da geçici ve sahtedir.

Yirminci yüzyılın sonunda kapitalizm, büyük ölçüde hâkim ekonomik ve toplumsal gerçeklik haline gelmiştir. Bu toplumsal formasyonda bireyler, popüler tüketim nesnelerinin kendi gerçek ihtiyaçları olduğu yanılsamasına kendilerini kaptırmışlardır. Daha doğrusu bu durum bireye öğretilmiştir. Başka bir deyişle birey, tüketmeye arzu duymaları için zorlanmaktadır (Bocock, 1997: 60-61). Bu bakımdan günümüz toplumunda tüketmek en büyük erdem sayılmaktadır. Günümüz toplumunda ihtiyaçların hiyerarşisi ve bu ihtiyaçların tatminini sağlayan araçlar tamamen değişmiştir artık (Illich, 2000: 32). Temel ihtiyaçlar yerini ikincil hatta üçüncül ihtiyaçlara bırakmıştır. Bu durumun yansımasını Bauman (2020) şu sözleriyle özetler.

> "Dua kitaplarımız olan alışveriş listelerimizle mağazalarda gezinerek de hac görevlerimizi yerine getiriyoruz. Şuursuzca satın almak ve yerlerine daha albenili olanları koyabilmek için artık yeterince hoşumuza gitmeyen eşyalarımızdan kurtulmak bize en çok heyecan veren duygular haline geldi. Tüketmekten alınan zevkin tam olması hayatın doluluğu anlamına geliyor Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım. Alışveriş yapmak ya da yapmamak… diye bir mesele yok artık". (s.51)

Bauman (2020), günümüz tüketim dünyasını tarif ederken bu tüketim dünyasında var olmaya çabalayan insanın betimlemesini de yapar. Ayrıca tüketimin insan benliğinde açtığı yaraları da göstermek adına şunları söyler;

> "Alışveriş yapmamak, güncellenmiş versiyonlara sahip olmayan kusurlu tüketiciler için, değersizliğin ve işe yaramazlığın bir işaretidir; yaşanmamış bir hayatı simgeleyen çirkin ve cerahatli bir lekedir. Sadece zevkten yoksunluğun değil, insan haysiyetinin yoksunluğun da lekesidir. Nihayetinde, insanlıktan kendine ve başkalarına saygı zemininden yoksunluğun lekesidir. (s.51)

Bu nokta ilginçtir çünkü tüketmeyen ya da çeşitli sebeplerden ötürü tüketimden mahrum kalan birey, kendini toplumdan dışlanmış hissetmektedir. Daha doğrusu kültür endüstrisi insana böyle hissettir ki birey tüketmeye mecbur bırakılsın. Tüketmekten kaçısın olmadığını bireye kabul ettirmeye çalışılır.

Burada bahsedilen günümüz tüketim toplumunun alışkanlıklarının daha doğru bir ifadeyle "boş zaman" faaliyetlerinin giderildiği yerleri, George Ritzer, *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* adlı eserinde "Tüketim katedralleri" olarak adlandırmıştır. Bu tüketim merkezleri, daha fazla tüketiciye ulaşmak adına sürekli kendini yenileyen, "büyülü, fantastik, sihirli" bir mekan tasarımı sunmaktadır. Günümüzün egemen dini artık "tüketim dini"dir ve bu dine zorunlu bir şekilde mensup olan birey, hac görevini bu mekânlarda ifa etmektedir. Her ne kadar bu katedraller dış mekânlar olarak düşünülse de tüketme baskısı gündelik yaşantımızın her alanını işgal etmiş; dolayısıyla özel alanlarımız olan evler de tüketimin aracı haline gelmiştir (2000: 14-16, 26).

Gerçekten de popüler kültürün yansımaları hayatın her alanında hissedilmektedir. Popüler kültürü televziyon programlarında[6], dizi ve filmlerde[7],

[6] Biri Bizi Gözetliyor, MasterChief, Survivor, O Ses Türkiye, Yetenek Sizsiniz gibi programlar akla ilk gelen popüler kültür programlardır.
[7] Fight Club, V for Vendetta, Scarface, Pulp Fiction, Matrix, Marvel filmleri, Game of Thrones, Friends gibi film ve diziler oldukça popüler yapımlardır.

mağazalarda ve dükkanlarda çalınan müziklerde[8], giyilen kıyafetlerde, yiyecek ve içeçeklerde[9], oyuncaklarda, bedenler üzerinde (body building) ve daha birçok alanda görülmektedir (Alemdar & Erdoğan, 1994: 12-76).

Popüler kültür, bizden popüler olanla bütünleşmemizi ister. Popüler kültür, toplumun gerisinde kalmamak adına sürekli popüler olan bir ülkeye, şehire, mekâna gitmemizi, popüler olan her türlü yiyecek ve içeciği tüketmemizi, popüler olan yarışmalara katılmamızı, popüler olan müzikleri dinlememizi, popüler/moda olan giysileri giymemizi, popüler olan insanları sevmemizi ya da nefret etmemizi, popüler olan sinema filmlerini ve dizileri izlememiz gerektiğini söylemektedir. Bu sebeple popüler kültür aslında gündelik yaşamla ilgilidir. Sözen'in de belirttiği gibi "muteber olanla değil, rağbette olanla sınırları çizilen popüler kültür, gündelik hayata ilişkindir ve gündelik hayat bilgisine, diğer kültürlerden çok daha fazla bel bağlar. Gündelik hayat ile kurulan bir retoriktir popüler kültür retoriği" (Sözen, 2004: 57).

Öte yandan kültür biçimlerinin birbiriyle karıştırılmaması gerektiğini söyleyen Oskay, kitle kültürü ve onun ürünlerinin, o ürünlerin tüketicisi durumunda olanların insiyatifi dışında üretilen, tüketicileri tarafından denetlenme imkânı bulunmayan işletmelerde ve kurumlarda üretildiğini söylemektedir. Kitle kültürü, bireyin yaşam biçimini tasarlar nasıl yaşaması gerektiğini ona dikte eder. Buna karşın popüler kültür ise, bağdaşık bir yapıda olmayan ve tek-tipleştirilememiş toplumlarda gerçekleşebilir. Bunun iki şekilde mümkün olduğunu söyleyen Oskay, popüler kültürün, ya sanayileşme öncesi toplumlarda ya da tek-tipleşmenin aşırı boyutlara ulaştığı ileri demokrasi toplumlarında açığa çıkabileceğini savunur (Oskay, 2001: 154-156). Diğer taraftan Oskay, kitle kültürü içinde yaşanan yabancılaşmanın popüler kültürde daha az görünür olduğunu söyler fakat kitle kültürü bünyesindeki birey, içine düştüğü yabancılaşmanın bile farkına varamadığını belirtmektedir. Oskay'ın kendi ifadesiyle birey "mutlu eblehler" hali gelir. Ancak popüler kültür içindeki birey ise, kısmen de olsa sisteme başkaldırı imkânın var olduğunun bilincindedir. Sistem de hâlihazırda bireye kısmi bir "özgürlük", "kendiliğindenlik" ve farklı yaşama fırsatı sunmaktadır (Oskay, 2001: 156-157). Böylelikle, kitle kültürünün popüler kültüre nazaran daha kapsayıcı ve katı olduğunu bireyi kendisine bağımlı kıldığını söyleyebilir, popüler

[8] Gazapizm, Zeynep Bastık, Aleyna Tilki, gibi isimler bir anda ortaya çıkıp popüler olan isimlerdir.
[9] Nusr-Et, McDonalds, Burger King, KFC, Coca Cola gibi yiyecek ve içecek markaları günümüz popüler kültür ürünleridir.

kültürün, kitle kültürünün bir türevi, onun bir alt kümesi olduğu değerlendirmesini yapabiliriz. Oskay'ın düşüncesine paralel olarak Ahmet Oktay da kitle kültürü, halk kültürü ve popüler kültür unsurlarının bir potada eritilmesine karşı çıkar ancak en nihayetinde kitle kültürünün diğer iki kültür ögelerini kapsayacağı düşüncesindedir. Bu durumun özellikle popüler kültürün doğası gereği kitlelere hitap etmesinden kaynaklandığı belirtmektedir (Oktay, 1995: 20).

İrfan Erdoğan (1999: 22), popüler kültürün bariz bir şekilde kitle kültürünün yansıması olduğunu ileri sürmektedir. O, popüler kültür ürünlerinin, tekelci kapitalizm şartlarına göre sürekli yenilik ve değişim adı altında, kitlesel olarak tüketilme arzusuyla planlı bir şekilde ve kitlesel olarak üretilen ürünler olduğunu belirtir. Bununla beraber popüler kültürün popülerleşmesinde kitlenin rolü de azımsanmayacak derecede önemlidir. Popüler her olguyu (müzik, sporcu, film, giyim-kuşam, sanat eseri vs.) değerlendiren, popüler kültür, bunu kitlelere benimsetme konusunda fevkalade başarılıdır. Bu ürünlere düşüncelerinde, bedenlerinde, gündelik yaşantılarında yer vererek pazarlayan kitleler, popüler kültürün genişlemesinin bizatihi sorumlusudur. Gerçeği söylemek gerekirse, süreç sonunda hem popüler kültür ürünlerini piyasaya sunanlar memnun hem o süreçte araç haline gelenler memnun hem de onları tüketen kitleler memnundur.

Halk kültürü, popüler kültür ve üst-seçkin kültür arasındaki ayırt edici özeliklere bakıldığında, popüler kültürün belli başlı niteliklerinin, orta karışıklıkta olma, teknoloji aracılığıyla iletim, üretici bir kaynağa sahiplik, kültürel değerleri yeni gibi sunma, tüketime yönelik olma ve parasal karşılığı ucuz ve kolay elde edilebilme olarak sıralanabilir (Oktay, 1995: 21).

Son kertede "ister popüler kültür denilsin ister kitle kültürü olarak adlandırılsın özde aynı şey söz konusu; kültürel olgu egemen konumdakiler tarafından, bağımlı konumdakiler üzerinde kurmuş oldukları egemenliklerini güçlendirmek ve sürekli kılmak için kullandıkları önemli araçtır" (Güngör, 1999: 12-13).

Gerek kitle kültürünü gerekse halk kültürünü gerekse de popüler kültürü değerlendirme süreci, bu kavramlara karşı bakış açımızla aynı doğrultudadır. Kavramlarda aradığımız anlam ona yüklediğimiz görevle aynıdır. Ancak şunu söylemekte çekince görmüyoruz ki, kültür biçimleri egemen ideolojinin devamı noktasında artık birer araç haline gelmiştir. Günümüzde iş yapacak her olgunun

kapitalist sistem tarafından göz ardı edilmediği, her fırsatı değerlendiren, yaşadığı krizlerden bile kendine pay çıkarmayı başarabilen sistemde bundan farklı olması beklenemezdi zaten. Sonraki bölümde buraya kadar bahsi geçen kültür biçimlerini tek bir çatı altında birleştiren kültür endüstrisi kavramına yakından bakılacaktır. Ancak bu noktada halk kültürünü diğer kültür biçimlerinden ayrı tuttuğumuzu belirtmek durumundayız. Halk kültürü diğer kültür biçimlerine her ne kadar son dönemlerde benzerlikler göstermeye başladıysa da kendine has nitelikleri nispeten koruduğunu, kültür endüstrisini baskıcı tahakkümüne direnç göstermeye çalıştığını söylemeliyiz. O sebeple kültür endüstrisinin halk kültürünü kendi bünyesine katmaya çalıştığını ancak ne derece başarılı olduğunun tartışılması gerektiğini söylüyor ve diğer kültür biçimlerinin bütünleştiricisi olarak görüyoruz.

1.2. Kültür Endüstrisi: Kökenleri ve Özellikleri

Bir önceki bölümün son kısmında kültür endüstrisini, kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarının tamamlayıcısı, onları bir araya getiren ve birbirlerinin yerine kullanılabileceğini gösteren bir kavram olarak görüldüğü belirtmiştilmiştir. Kültür endüstrisini bütünleştirici bir kavram olarak görmenin, kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını anlamayı kolaylaştıracağını varsaymaktayız. Kitle kültüründen bahsederken popüler kültür unsurlarına yer verilmiş, keza popüler kültür üzerine konuşurken de kavramın birçok kişi tarafından kitle kültürüyle özdeş görüldüğü belirtilmiştir. Zaten kültür endüstrisi kavramının yaratıcısı olan Adorno ve Horkheimer da her ne kadar kültür endüstrisi sözcüğünü kullanıyor olsalar da onların kastettikleri şey kitle kültürü ya da popüler kültürdür (Kellner, 2013: 171). Bu nedenle konuyu tartışırken yeri geldiğinde kitle kültürü denilecek yeri geldiğinde ise popüler kültür kavramı tercih edilecektir.

1.2.1. Kültür Endüstrisinin Kökenleri "Araçsal Aklın Eleştirisi"

Kültür endüstrisini oluşturan düşünsel arka plana baktığımızda karşımıza çıkan ilk şey, pozitivizm eleştirisidir. Bu, Aydınlanma düşüncesiyle birlikte gelen "araçsal akıl" (Zweckrationalität) ya da başka deyişle biçimsel rasyonalite eleştirisidir. On yedinci yüzyılla birlikte yaşama yön veren gücün mitsel kavramlardan ziyade akla yöneldiği görülmektedir. Bu dönemden itibaren artık kilise ya da mitsel inanışlar

rasyonel düşünceyle birlikte önemini yitirmiştir (Altınkaya, 2016: 88). Mitsel inanışlar, Aydınlanmayla birlikte akıl tarafından geri dönmemek umuduyla yıkıma uğratılmıştır.

Horkheimer'a göre akıl, uyum ilkesi demektir. Akıllı olmak, var olan gerçekliğe uyum sağlamak buna direnmemektir. Aklın dinden ayrılması onun nesnelliğinin zayıflamasına ve biçimselleşmesine ön ayak olmuştur. Dolayısıyla akıl artık onu, siyasal propaganda aracı olarak kullanabilecek bilginlerin ve devlet adamlarının aracı haline gelmektedir. İşte tam da bu noktada akıl, özerkliğini yitirmiş ve araç haline gelmiştir. Aklın kendisi tıpkı bireyi uyuma zorlaması gibi toplumsal süreçlere boyun eğmek zorunda kalmıştır. Böylelikle akıl, insanın doğaya hükmetme amacındaki en önemli aracı haline gelmenin yanı sıra üretimin de bir parçası olmuştur (Horkheimer, 2018: 64-72).

Aklın nesnelliğini yitirip araçsal hale gelmesi sanatı da etkilemiştir. Önceleri sanat yapıtı var olan gerçekliği sorgulamak, onu eleştirmek onun hakkında bir yargıda bulunmayı anlatmaktaydı. Ancak bu, şeyleştirilmiş *(*reified*)* sanat ile kökten değiştirilmiş ve sanat yapıtı artık kültürel bir meta haline dönüşmüştür. Bu durum Horkheimer'a göre aklın araçsallaştırılmasıyla özdeşleştirilebilecek bir şeydir (Horkheimer, 2018: 86).

Dolayısıyla Frankfurt Okulu'nun öncelikli eleştiri konularının "rasyonelleşme" ve "şeyleşme" olduğunu söyleyebiliriz. Onlar, Marksizm ve Weberyan teorinin izinden giderek gelişmekte olan "araçsal akıl" ve "şeyleşme"yi şiddetle eleştirmektedirler. Frankfurt Okulu, araçsal aklın, hesaplamanın ve denetimin egemenliğini artırmasının eleştirisini yapmak istiyordu (Therborn, 2019: 26). Eleştirel Teorisyenler, biçimsel rasyonalitenin nihai hedeflerden ziyade araç odaklı bir olgu olduğunun altını çizerek, onun toplum içinde dolanan sinsi bir güç olduğunu iddia etmişlerdir (Smith, 2007: 65).

Frankfurt Okulu'nun temel gayesi, Aydınlanmanın, kapitalist modernizmin ve bunların yarattığı toplumsal ve ideolojik etkilerini eleştirmektir. Enstitü düşünürlerine göre, kapitalist modernlik "bireyin sonu"nu hazırlama tehdidini içinde barındırıyordu. Frankfurt Okulu'nun manifestosu mahiyetindeki Aydınlanmanın Diyalektiği'nde, Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisiyle, bilim ve teknolojiyle, devlet kapitalizmiyle ve bürokrasiyle eleştirel düşünce ve devrimsel toplumsal davranışların

olmadığı tek boyutlu bir toplum yaratılmasının şiddetli bir eleştirisini yapmaktadırlar. Aydınlanma aklının ve ilerlemesinin aslında bir ilerleme değil, aksine araçsal aklın hegemonyasında toplumsal bir gerilemeye neden olduğunu savunmaktadırlar. Bu savunuyla bilimin ve aklın bir mit haline geldiğinin altını çizmektedirler (Best & Kellner, 1998: 263-265).

Horkheimer ve Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Marx, Nietzsche ve Weber'i de içine alan değişik perspektiflerle araçsal aklın birey üzerindeki habis etkisini ele almaktadırlar (Jay, 1992: 149-151). Öteden beri nihai hedefi insanları korkularından arındırmak, dünyanın büyüsünü bozmak olan Aydınlanma, kendi içinde çelişkiye düşmüştür (Horkheimer & Adorno, 2014: 19). Aydınlanmaya içkin olan bu diyalektik, aklın insanlığı aydınlığa ulaştırması yerine onu, Aydınlanma öncesi karanlığa göndermesinde saklıdır. O nedenle Aydınlanma kendi karşıtını kendisi yaratmış, dahası kendisini de karşıtı olan karanlığa dönüştürmüştür.

Aydınlanmanın ilerleyen safhalarında karşılaşılan şey totaliterliktir. Horkheimer ve Adorno Aydınlanmanın bizatihi totaliter olduğunu savunmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2014: 45). Jay'a göre Aydınlanmanın Diyalektiği'nde, asıl korkunç temalardan biri aslında Aydınlanmanın totaliterliğe olan bu yatkınlığıdır. Özgürleşim iddiasıyla gelen Aydınlanma, bireyin özne olma gücünü elinden alır, onu nesne konumuna iter. Böylelikle totalitarizm, liberal düşüncesinin ve Aydınlanmanın kıymetli değerlerini hiçe sayarak değil, onları içkin hale getirerek işler hale gelir (Jay, 2014: 402).

Adorno açıkça ifade etmemiş olsa bile liberal kapitalizmi ve faşizmi, araçsal aklın bir zaferi olarak görür. Araçsal aklın marifeti esasen, liberal kapitalizmi yaratması ve ardından kültür endüstrisi aracılığıyla himayesi altına aldığı toplumu "uyumlu", "dirençsiz", "edilgen" ve "standart" bir hale getirmek suretiyle negatif bir bütünleşme sağlamasıdır. Böylelikle sözde liberal demokratik toplumlarda faşizm tarafından siyasi yoldan gerçekleştirilemeyen tahakküm, kültür endüstrisince "tam özgürlük" kisvesi altında gerçekleştirilir (Bernstein, 2011: 13). Martin Jay da Bernstein'e paralel olarak otoriteryan ülkelerde zorla gerçekleştirilen siyasal gücün, demokratik denen ülkelerde daha yumuşak ve ince yollarla gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (1992: 151).

Öte yandan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü üyeleri, modernliği bireyin sonu ile bir tutmakta, dahası yine kültür endüstrisi aracılığıyla edilgen bir tek boyutlu toplum yaratıldığını savunmaktadır (Best & Kellner, 1998: 263). Dolayısıyla tek boyutlu bir toplumda bireyin varlığından söz edilmesi mümkün görünmemektedir. Böylesi bir toplumda olması beklenen tek biçimli bir düşünce yapısı ve ardından gelen bireyselliğin yitimidir. Bu düşünce, Aydınlanmayla gelen doğaya hükmetme dürtüsünün esasen insana hükmetme dürtüsüne yol açtığını vurgulamaktadır (Çiğdem, 2008: 51). Aydınlanmanın bu niteliği Frankfurt Okulu için "faşizm" demektir. Onların nazarında faşizm, irrasyonel, akla karşı bir tutum olarak ele alınmaz, aksine aklın bir yönlendirmesi ya da yönlendirici rasyonelliğin zaferi olarak görülür (Therborn, 2019: 34).

Bununla birlikte Horkheimer ve Adorno'ya göre, Aydınlanmanın temeli hesaplanabilirliğe ve yararlılık ölçütüne dayanır. Bunların dışındaki her şey kuşkuludur. Sayılara bel bağlamayan her şeyin bir yanılsama olduğu vurgulanmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2014: 22-24). Buna göre, kesinliğe dayalı olan modernlik düşüncesi de Aydınlanmanın bir çıktısı olmuştur. Rasyonel düşünce artık modernlik olgusunun karşılığı, onun var edicisi olarak görülmeye başlanmıştır. Nitekim eleştirel teorisyenler de modernliği Aydınlanma aklının ve dolayısıyla kapitalist ekonomik sistemin bir sonucu olarak görmektedirler (Best & Kellner, 1998: 266).

Aydınlanmanın aklın yanında insanı da biçimlendirici gücü kültür endüstrisiyle de bağlantılıdır. Aydınlanmanın matematiğe dayanan bu biçimlendirici gücü sayesinde bireyin toplumsal yaşantısı da matematiğe indirgenmiş ve bireyin her adımı önceden tasarlanmaya başlamıştır. Adorno ve Horkheimer için kültür endüstrisi, teknolojik ilerlemenin ve bürokratikleşmenin toplumsal yaşantıyı tümüyle biçimlendirdiği bir sürecin zirve noktasıdır (Kellner, 2013: 172). Aydınlanmanın doğa üzerindeki hakimiyet arzusu, kitlesel bir aldatmacaya dönüşür ve insan bilinci de Aydınlanmayla birlikte zincire vurulmuş olur (Adorno, 2011: 119). Böylece kitlesel aldatma kitlesel bir bilinç kontrolüne evrilir. Bu bilinç günümüzde ideolojilerden çok bilinç endüstrisi aygıtlarıyla biçimlendirilmektedir (Gouldner, 2017: 357).

Bununla birlikte Eleştirel Teorisyenlerin kitle kültürü eleştirilerinin ilk dönemi Nazi Almanya'sıyla kitle iletişimin artan kullanımıyla başlamıştır. Kellner'a göre, Sosyal Araştırmalar Enstitüsü, Amerika'ya sürgünden önce kültür endüstrisi teorisi geliştirmemişlerdi. Onları böyle bir teori geliştirmeye iten güç, Amerikan toplumu gibi

ileri kapitalist toplumlarda görünen kültürün ve ideolojilerin farklılaşması ve bunun toplum üzerindeki tahrip edici etkisidir. Amerika'ya göç ile tüketim toplumuyla karşılaşılmış, dergi, çizgi roman, ucuz ve ticari amaç güden romanların popülerliğine şahit olunmuş ve kitle iletişim araçlarının siyasi elitler tarafından etkin kullanılması kültür endüstrisi düşüncesinin olgunlaşmasını sağlamıştır (Kellner, 2013: 172).

Frankfurt Okulu temsilcileri ABD'de, tekelci kapitalist ve neredeyse faşizm kadar manipülatif bir kültürel dünya ile karşılaşmışlardır (Slater, 1998: 224). Dolayısıyla gördükleri bu manzara karşısında olağanca güçleriyle kitle kültürünü eleştirmeye koyulmuşlardır. Adorno ve Horkheimer, daha önceden de söylediğimiz gibi kitle kültürü kavramı yerine anti-popülist çağrışımları engellemek adına kültür endüstrisini kullanmıştır. Kültürün yukarıdan dayatıldığını ifade etmek için kültür endüstrisi kavramını tercih etmişlerdir (Aksoy & Narmanlı, 2019: 539). Frankfurt Okulu'nun kitle kültürüne olan hoşnutsuz tavrı, ona ideolojik bir bakış açısıyla yaklaşmayı da beraberinde getirmektedir. Onların gözünde kültür endüstrisi, şeyleştirilmiş bir kültürden ibarettir (Jay, 2014: 340).

1.2.2. Kültür Endüstrisi Özellikleri

Kültür endüstrisi herhangi bir kültürden oldukça farklıdır. Öncelikle kültür endüstrisindeki endüstrisi kelimesi, fabrika üretimi gibi bir süreci ifade etmez. Buradaki endüstri sözcüğü, kültürel ürünlerin "standartlaşması" ve "yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleşmesini" ifade eder (Adorno, 2011: 112).

Adorno, kültür endüstrisine yönelik ilk eleştirilerine Müziğin Toplumsal Konumu Üzerine adlı makalesinde değinmiştir. Adorno standartlaşmış ve şeyleşmiş müziği "popüler müzik" olarak isimlendirirken, bunun aksi yönünde yer alan ve nitelikli olduğunu düşündüğü müziği de "ciddi müzik" olarak tanımlamıştır (Kuyucu, 2016: 190). Adorno, özellikle popüler müzik türünü metalaşmasından, şeyleşmesinden ve standart hale gelmesinden ötürü eleştirir ve bunu müzikte yaşanan bir gerileme olarak görür (Kellner, 2013: 172). O, konuyu önceleri bilhassa müzik üzerinden ele almış olsa da genel anlamda vurgulamak istediği şey, sanatta yaşanan metalaşma ve estetik deneyimin yok edilmesiydi. Müzikteki anlam kaybının müziğin anlaşılamayacak hale getirilmesinden yani metalaştırılmasından kaynaklandığını belirtir (Kejanlıoğlu, 2005: 173-174). Müziğin bu denli gerilemesinin neticesinde,

dinleyici, daha müziğin en başında nasıl devam edeceğini ve sonunun nasıl biteceğini tahmin eder olmuş ve bununla övünür hale gelmiştir (Horkheimer & Adorno, 2014: 168).

Kültür endüstrisi müzik, sinema, edebiyat vs. gibi çeşitli kültürel ürünlerin meta olarak alınıp satılabilen olgulara dönüşmesini ifade eder. Kültür endüstrileri tarafından kâr amacıyla imal edilen kültürel metalar, kitlenin içinden kendiliğinden ortaya çıkmaktan öte, kitlelerin tüketimine sunulmak için özel olarak tasarlanır ve üretilir. Metalaşma, kültüre bir hastalık gibi sirayet ederek sanatın özerkliğini yok etmekle kalmaz, aynı zamanda sahip olduğu kendine has eleştirel gücü de yok etmektedir (Thompson, 2020: 121). Okul'un önemli isimlerinden Walter Benjamin, bunu sanat eserinin biricikliğinin ve aurasının elinden alınması olarak görmektedir. Benjamin, kültürün metalaşmasını eleştirirken hedef aldığı nokta, teknolojik ve teknik ilerlemeler neticesinde sanat eserinin niteliğinin değişmesidir. Sanat eserinin şimdi ve burada olma halinin yarattığı "biriciklik" ve "kendine has olma" (aurası) niteliği, baskı teknolojileriyle işgale uğratılmıştır. Benjamin'e göre, sanat eserinin niteliğindeki bu köklü değişim altında yatan neden kitlelerin gitgide artan yoğunlaşmasıdır. O, "kitlelerin nesnelere 'yakın olma' isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik eşit ölçüde tutkulu merakları" (Benjamin, 2015: 15-18) nedeniyle gerçekleştiğini dolayısıyla aslında her şeyin benzer olduğu algısının yerleşmeye başladığını belirtir.

Kültür endüstrisiyle birlikte sanat eserleri sadece mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından salt meta haline dönüşmüşlerdir (Bernstein, 2011: 21). Kültürün meta haline gelmesi burjavaziye özgü bir niteliktir. Dolayısyla sanat eserinin metalaşması kültürün endüstrileştiği liberal ülkelerde gerçekleşmektedir (Claussen, 2012: 174). Bu noktada diyebiliriz ki Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi, yükselen post-liberal kapitalist anlayışın, kültüre yansımasının metalaşmayla sonuçlandığını ve sanatsal değerlerinin yıkıma uğratıldığı üzerinedir (Boucher, 2016: 49).

Kültür endüstrisi, kültürel alanda yozlaşmanın, gerilemenin, kültürel değerlerin metalaştırılmasının, standartlaştırılarak kendine özgü gerçekliklerinin kaybının eleştirisidir. Kültürün endüstrileşmesi, iyi bir kitap okuma düşüncesinin çağ dışı görüldüğü düzendir (Adorno, 2004: 41). Kitlesel üretimin ve tüketimin söz konusu olduğu bu düzen, her defasında kendisini kendi metaları içinde ideolojik olarak yeniden üretir. Süregiden bu düzen içinde ideolojiyi maddi hale getiren şey metadan

başka bir şey değildir (Fiske, 1996: 26). Metanın bu niteliği, Debord'un Gösteri Toplumu'unda anlam ifade eden tek şey haline gelmiştir. Debord (1996: 30), "gösteri paranın öteki yüzüdür" ifadesini kullanırken doğrudan kültür endüstrisine gönderme yaparak metanın kültür endüstrisindeki biçimlendirici ve yönlendirici etkisine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla meta kültür endüstrisinde her şeydir. Ondandır ki her şey olabildiğince metalaştırılmaktadır. O yüzden "her şey, kendisi bir şey olduğu sürece değil, alınıp verilebildiği sürece değerlidir" (Horkheimer & Adorno, 2014: 211).

Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisi aracılığıyla oluşturulan kitle bilincinin insanların eleştirel düşünebilme yeteneklerini nasıl yıkıma uğrattığını, popüler kültürün ve çeşitli popüler eğlencelerin tüketicilerini nasıl "asalak" hale getirdiğini göstermek istiyorlardı (Jay, 1992: 51). Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, Adorno'nun standartlaşma eleştirisindeki odak noktası kültürel standartlaşma değildir. O, daha ziyade endüstriyel standartlaşmadan şikâyet etmektedir. Standartlaşmanın yaratımı olan parçaların birbirleri yerine kullanılabilirliği ve sahte bireyselleşme durumlarını eleştirmekteydi (Alemdar & Erdoğan, 1994: 38;Gendron, 2016: 50). Burada bahsedilen "sahte bireyselleşme" ise şu anlama gelir;

> "Sahte bireyselleşme parçaların birbirinin yerine konabilir olmasının kaçınılmaz kapitalist tamamlayıcısıdır. Parçaların değiştirilebilirliği endüstriyel ürünlerin temel iç mekanizmalarıyla ilgilidir, sahte bireyselleşme ise dışsal süslemeleriyle. Birincisi temel benzerlikleri anlatır, ikincisiyse görünür (ve yanıltıcı) farklılıklarını. Parçaların değiştirilebilirliği üretim maliyetini asgariye indirme dürtüsünden kaynaklanır; sahte bireyselleşmeyse satışları artırma zorunluluğundan" (Gendron, 2016: 50-51).

Kültür endüstrisi, ürünlerini önceden denenmiş ve belli bir ticari başarı elde etmiş tür, içerik, tema, mekân ve konulardan seçmektedir. Kültür endüstrisinde üreticiler, denenmemişi her zaman bir risk faktörü olarak görmekte, çok satan dışındakilere kuşkuyla bakmaktadırlar (Horkheimer & Adorno, 2014: 180). Horkheimer ve Adorno'nun bu tespiti günümüz koşullarında değerlendirildiğinde oldukça yerinde bir tespittir. Bugün televizyonlarda, Youtube, Netflix, Amazon Prime, Blu Tv vb. dijital platformlarda, Twitter ve Instagram gibi sosyal medya mecralarında karşılaştığımız içerikler, önceden denenmiş ve belli ölçüde başarı elde etmiş ürünlerdir. Burada sanatsal veyahut estetik açıdan bir başarı değil, ticari anlamda bir başarıdan söz edilmektedir. Ortaya konan bu kültürel ürünler, daha en başından ticari kaygılar güdülerek üretilmektedir. Bir ülkede epey popüler olan ve ticari olarak fevkalade başarılı olan yapımlar, kısa süre diğer ülkeler tarafından ithal edilmektedir.

“Tekrar eden her şey sağlıklıdır” (Horkheimer & Adorno, 2014: 198) düsturuyla hareket eden kültür endüstrisinde “kusursuz benzerlik mutlak ayrımdır” (Horkheimer & Adorno, 2014: 194) denilerek sahte bir bireysellik düşüncesi de oluşturulmaktadır. Benzer içeriklerin tamamen farklı birer yapım olduğu sabah-akşam reklamlarda bizlere dayatılmaktadır.

Kültür endüstrisinin en etkili “sanatsal” ya da “kültürel” yanını oluşturan sinema ve diziler de kültürel etkinlikler zamanını ele geçirmek adına birbiriyle yarışmaktadır. Aksiyonun, rekabetin, hırsın ve ekseriyetle şiddetin bir saniye bile azalmadığı savaş, bilim kurgu, aksiyon, süper kahraman filmleri her dönem kendini tekrar etmektedir. Önceki yıllarda çekilmesine rağmen elde ettiği ticari başarı sayesinde gelişmiş sinema teknolojileriyle yeniden çekilen ve vizyona giren devam filmleri yine kültür endüstrisi tarafından sunulmaktadır. Bir öncekinde tutan içerik her neyse bir sonrakinde dozu daha da artırılarak sunulur. Ama bu kez yeni ve farklı olduğu iddiasıyla gelir. Vizyona giren bu filmler, her ne kadar özgün yapımlar olduğunu iddia ediyor olsalar da tıpkı hafif müziğin devamının tahmin edilebilir olması gibi yüksek tahmin edilebilirliğe sahip projelerdir. “Her film başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır” (Adorno, 2011: 54) bir niteliğe sahiptir. Bu durum sadece filmlerin standartlaştırılmasıyla sonuçlanmaz aynı zamanda bireylerin de standart hale getirilmesiyle de sonuçlanır. Film karakterleri birbirinin kopyası haline gelirken, karakterle kendini özdeşleştiren izleyiciler de birbirinin kopyası haline gelmektedir. Dolayısıyla bir oyuncu başka bir oyuncuyla, bir izleyici de başka bir izleyiciyle değiştirilebilen standart canlılardır. Kültür endüstrisinde herkes bir başkasıyla değiştirilebilir konumdadır. Herkes yalnızca tek bir türün ürünüdür ve kesinlikle yeri doldurulabilir niteliktedir (Horkheimer & Adorno, 2014: 194).

Yukarıda anlatılan tektipleşmeyi, Türkiye’deki televizyon yayıncılığı açısından değerlendirdiğimizde, tektipleştirilmiş içeriklerin mücadele alanı olarak ana-yayın kuşağı[10]nı görmekteyiz. Bu yayın kuşağı, hem televizyon izlenme sürelerinin en çok olduğu zaman dilimi, hem de bu izlenme sürelerinin bir getirisi olarak daha fazla reklam alındığı zaman dilimidir. Türkiye’de 2000 yılından beridir

[10] Türkiye’de ana-yayın kuşağının yer aldığı saat dilimi 20.00-23.00 olarak kabul edilmekte ve bu zaman diliminde birçok kanalda arka arkaya iki yerli diziye yer verilmektedir (Dağdaş, 2008: 169).

artış göstererek devam eden ana-yayın kuşağında en çok yer verilen program türü yerli dizilerdir[11]. Yayınlanan dizilerin devamını sağlayan en önemli gösterge reyting oranlarıdır. Yüksek izlenme oranına sahip dizi yayına devam ederken reytingi düşük kalan diziler çok geçmeden yayından kaldırılmaktadır (Dağdaş, 2008: 170). Yerli dizilerin televizyonu bu denli hakimiyeti altında tutmasının nedeni, dizilerin en heyecan verici yerinde bitirilerek devamının sonraki bölüme saklanmasını sağlayarak bir anlamda tüketiciye "kanca "atılması"dır (Akt.Aksoy, 2019: 616). Yarışma programlarında da durum böyledir. Kazananın belli olacağı jüri kararımım hemen öncesinde verilen reklam, izleyiciyi ekrana bağlı kılmak adına yapılan kanca tekniklerinden yalnızca biridir.

Yayınlanan dizilerin içeriklerine bakıldığında bariz bir şekilde standartlaşmanın ve tektipleşmenin hâkim olduğunu görmekteyiz. Son yıllarda büyük izlenme oranları yakalayan Kurtlar Vadisi, Ezel, Behzat Ç., Aşk-ı Memnu, Asmalı Konak, Diriliş Ertuğrul, Çukur, İçerde, Avlu, Kadın, Arka Sokaklar vs. dizilerin birçoğunun ortak yanı benzer içeriklere yer verilmesidir. Bu listeyi uzatmak pekâlâ mümkündür ancak karşımıza çıkan içerik türü değişmeyecektir. Dizilerin birçoğunda zenginlik ve güç ilişkileri ana faktör olurken, bu içerikleri dram, aşk, mafyatik ilişkiler, suç, şiddet, aksiyon, entrika ve komedi takip etmektedir. Bu içeriklerden başarıya ulaşmış olanların devamı niteliğinde sinema filminin çekilmesi muhtemel görünmektedir[12].

Standartlaşma sadece dizi ve sinema sektörü için geçerli değildir. Televizyonda gösterilen diğer pek çok program da içerik açısından tektipleşmiş bir yapı sergilemektedir. Yarışma programları bunun için yerinde bir örnek olacaktır. Çoğunluğu Amerikan yapımı olan bu televizyon programlarının hepsinin sonunda büyük ödül bulunmaktadır. "Survivor", "MasterChef", "O Ses Türkiye", "Yetenek Sizsiniz", "Kim Milyoner Olmak İster?" vs. bu programlara birkaç örnektir. Birbiriyle belki içerik açısından farklı olarak görünüyor olsalar da amaçları bakımından aynı

[11]2018 yılından RTÜK tarafından yayınlanan Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'nda hafta içi günlük ortalama televizyon izleme süresi 3 saat 34 dakika, hafta sonu günlük televizyon izleme süresi ise 3 saat 45 dakika olduğu tespit edilmiştir. Yine aynı araştırmanın sonucuna göre, katılımcıların "Haber" programlarından sonra en çok takip ettiği program türü aylık ortlama 15 gün ile "Yerli Diziler" olmuştur.https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/televizyonizlemeegilimleriarastirmasi2018.pdf (Çevrimiçi) 3 Ocak 2020

[12] Örneğin çok izlenen dizilerden olan Kurtlar Vadisi dizisinin, 2006 yılında "Kurtlar Vadisi Irak", 2009 yılında "Kurtlar Vadisi Gladio" ve 2012 yılında Kurtlar Vadisi Filistin" filmleri çekilmiştir. http://www.panafilm.com/tr/ (Çevrimiçi) 15 Kasım 2020

türden yapımlardır. Dolayısıyla önümüze sunulan ürünlerin bu yapısı, kültür endüstrisinin "standartlaşma" ve "tektipleşme" kalıbına fazlasıyla uygundur. Bu, kültür endüstrisinde standartlaşmanın en öncelikle hedeflerden biri olduğunun göstergesidir. Sonuçta yayınlanan programlar öylesine titizlikle planlanır ki, kültür endüstrisinin jargonuna uymayacak hiçbir şey aslında var olamaz (Horkheimer & Adorno, 2014: 172). Kültürdeki bu standartlaşmanın yegâne amacı bireyi mevcut kapitalist sistem içinde muhafaza etmektir. Üretim tarzındaki bu standartlaşma, bireyin kültür endüstrisi içinde yanılsama haline dönüşmesine neden olmaktadır. Kendini yönetenle bir kılmak, kayıtsız şartsız özdeş olmayı daha en başından kabul etmeyi gerektirir. Aksi olursa şayet, birey kültür endüstrisi tarafından kabul görmeyecektir (Horkheimer & Adorno, 2014: 204-205).

Her şeyden öte, kültür endüstrisi, teknolojinin ilerlemesini kendisine sunulan bir nimet olarak görür. Kültür endüstrisinin hakimiyet kurmak için kullandığı tüm araçlar teknolojik ilerleme sayesinde mümkün olmuştur. Günümüzde kültür endüstrisi, egemen yaşam biçimlerini toplum nezdinde geçerli kılmak adına Youtube, Netflix, Twitter, Instagram, Tiktok gibi sosyal medya mecralarına fazlasıyla bel bağlamaktadır. Tüketicinin zihnini ele geçirmek amacıyla birçok yeni teknik uygulanmaktadır. Google'ın eski tasarım etiği çalışanı Tristan Harris, Teknoloji Zihnini Nasıl Ele Geçirir? *(*How Technology is Hijacking Your Mind?*)* adlı makalesinde teknolojinin insanı kontrol etmedeki etkin rolünü ve insanları telefonlara nasıl bağımlı kıldıklarını, insanların sosyal medyada daha fazla vakit geçirmeye yönelik ne gibi araçlar ve yöntemler kullandıklarını anlatmaktadır[13]. Kültür endüstrisi fikrinin ilk oluştuğu dönemlerde bu araçlar yalnızca radyo ve kısmen televizyon iken, bugün bu araçlar muazzam bir çeşitlilik göstermiştir. Radyo artık etki gücünü neredeyse tamamen kaybetmiş, televizyon bu gücünü büyük oranda sosyal medya araçlarına devretmiştir. Dolayısıyla bugün kültür endüstrisinin kullanım araçları biçim değiştirmiştir. Bu değişim sayesinde eskiye oranla daha fazla kitlelere ulaşmakta ve bunu artık daha kolay bir şekilde gerçekleştirmektedir. Böylece kültür endüstrisi etki gücünü giderek artırmış, eskisinden daha güçlü hale gelmiştir.

Kültür endüstrisinde bireyin, çalışma sonrası zamanı yani "boş zaman"ı kültür endüstrisinin eğlence ürünleri tarafından işgal edilmektedir. Horkheimer ve Adorno'ya

[13] Harris, T. (2016). How Technology is Hijacking Your Mind — from a Magician and Google Design Ethicist, https://bit.ly/36sx0d6 (Çevrimiçi) 20 Kasım 2020

göre her şeyin eşitlenebilir kılınması ve her şeyin bir araya getirilmesi, işte harcanan zaman ile çalışma dışındaki zamanın *(boş zaman)* arasındaki farkın görünmez hale gelmesi demektir. Bu durum bireyin çalışma saatleri dışındaki yaşantısının iş yaşantısının mantığı tarafından ele geçirilmesi demektir aynı zamanda. Boş zaman *(leisure)* ile çalışmanın birbiriyle değiştirilebilir kılınması pek tabii kültür endüstrisinin marifetidir (Oskay, 1994: 186-187). Kültür endüstrisiyle tüketiciler artık boş zamanlarnda üretimin çarklarının dönmesine hizmet etmek zorunda bırakılmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2014: 167). Böylece eğlence denen şey, "geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısı" (Adorno, 2011: 68) haline gelmektedir.

Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda belirttiği, bireyin hazza ve mutluluğa ulaşma istenci kültür endüstrisinin temel dinamiğini oluşturur. Freud, insanı faaliyete geçiren gücü hazza ve yarara ulaşma çabası olarak görmektedir (Freud, 2019: 53). Buna ulaşmanın ilk adımı olarak istemi görür. Bu istemin, kendi kendini oluşturması ya da başkası tarafından güdülenmesinin bir önemli yoktur. İstem oluşur ve mutlak surette giderilmesi gerekir. Baudrillard ise, bireyin tüketime duyduğu arzu ve istencinin, hiçbir şey arzulamamak korkusundan kaynaklandığını, dolayısıyla tüketmenin insanın yazgısında olan bir olgu olduğunu, tüketmekten başka çaremiz olmadığını savunur (Baudrillard, 2012: 27). Tüketimin bu görüngüsü, Bocock'a göre (1997: 58), yabancılaşmaya getirilen yeni bir boyuttur. Bu boyutta birey, artık fiziksel olarak pasiftir ancak zihinsel olarak oldukça aktiftir. Tüketim artık zihinlerde çözülmesi gereken bir olgudur. Kültür endüstrisinde de bireyi tüketime zorlayan şey, aslında bu karşı konulamaz istektir.

Kitle kültürü ürünleri tüketicisi tarafından kötü olduğu bilinse de tüketmekten alı konulamayan ürünlerdir. Tüketici, bu ürünleri tüketirken geçici de olsa bir haz duyar ve mutluluğa ulaştığı yanılsamasına kapılır. Ancak kültür endüstrisinde tüketimden alınan haz sahtedir. Bu haz, sahte olmakla kalmaz aynı zamanda tüketiciye hiçbir zaman verilmez. Gerçek hazza ulaşma her defasında türlü hinliklerle ertelenir; doyuma ulaşmak her zaman baskılanır (Horkheimer & Adorno, 2014: 186-187). Kültür endüstrisinin "erotik", "pornografik" ve iffetli" olmasının nedeni de işte bu hazzın gizli tutulmasında saklıdır. Hazza ulaşmak ertelenmezse şayet, onu arzulayacak kitlelere ulaşmak pek mümkün görünmemektedir. Sonuç olarak insanın arzularının sonsuz olduğunu düşünürsek, kültür endüstrisinin insanın arzularına yönelmesinden daha doğal bir şey olamaz. İnsanın hazza ulaşma dolayısıyla da mutluluğa ulaşma

çabası neticesinde elde edilen mutluluğun ne denli sahte olabileceğine ilişkin Schopenhauer (2010) şunları söylemektedir:

> "…o zamana kadar arzusu sınırsız, taleplerinin sonu gelmezdir ve her tatmin edilmiş arzu bir yenisini doğurur. Bu dünyada imkân dahilinde olan hiçbir tatmin onun şiddetli arzusunu dindirmeye, taleplerinin önüne nihai bir hedef koymaya ve yüreğinin dipsiz kuyusunu doldurmaya kifayet etmez. Bu çerçeve içerisinde şimdi düşünelim, hangisi olursa olsun bu tatminlerle genel olarak nedir insanın eline geçen? Çok kere her gün bitip tükenmez çaba ve sürekli tasa ile sefalet ve ihtiyaç ve kapıda bekleyen ölümle boğuşarak zorla elde edilen bu hayatın safi sürdürülmesinden başka hiçbir şey. Bu hayatta her şey dünya mutluluğunun boşa çıkmaya yahut bir vehim olarak anlaşılmaya yazgılı olduğunu ilan eder. Bunun sebepleri derinlerde, bizzat eşyanın tabiatında yatar." (s.9)

Schopenhauer'in söylediklerinin, kültür endüstrisindeki karşılığı sahte mutluluktur. Kültür endüstrisinde gülmek bile insanların mutlu oldukları yanılması yaratmaktadır. Tüketici arzuladıkları şeyden sürekli mahrum bırakılır. Tüketiciler bu yoksunluk içinde, dizginleri kültür endüstrisinin elinde olan birer nesne haline dönüşür. Burada tüketiciye yapılan şey, her türlü ihtiyacının endüstri tarafından karşılandığı hissiyatını aşılamak, dahası tüketicinin yaşadıklarına karşı direnme gücünü elinden almaktır (Horkheimer & Adorno, 2014: 188-189). Böylece kültür endüstrisi üyelerine ulaşılması güç icat edilmiş sahte yeni hayatlar sunar. Ulaşılması güçtür. Ona ulaşmak amaç değil aslında araçtır. Çünkü ona ulaşmayı arzulamak, kültür endüstrisi tarafından sürekli olarak bir kamçı gibi insanın sırtına vurulur.

Kültür endüstrisinde kitleler tıpkı bir makinenin eklentisi gibi ikincil planda bırakılmaktadır. Kitle kültürü insanları tepeden bütünleştirir (Adorno, 2011: 110). Kültür endüstrisinin bu denli başarı elde etmesi, var olan gerçekliğin bir alternatifinin olmadığının toplum tarafından kabul edilmesiyle mümkündür.

> "Eğlenmek hem fikir olmaktır. Bu da ancak eğlence kendisini toplumsal sürecin bütününden soyutlarsa, aptallaşırsa ve en başından bu yana her yapıt, hatta en önemsizi bile kaçınılmaz olarak bulunduğu iddiadan, tüm kısıtlılığıyla bütünü yansıtma iddiasından mantıksız bir biçimde vazgeçerse mümkün olur. Eğlenmek her zaman bir şeyler düşünmemek, gösterildiği yerde acıyı unutmak demektir" (Horkheimer & Adorno, 2014: 193).

Toplumun bu hale getirilmesi direnç gösterirken bile endüstriye hizmet etmek anlamına gelmektedir. Düşüncenin susturulmasıyla araçsal akıl, artık özne karşıtı bir hal alır. Böylece birey nesne konumuna itilir ve "düşünümün bu şekilde baskılanması,

aydınlanmış aklın özündeki akıldışılık" (Bernstein, 2011: 21-22) olarak karşımıza çıkar.

Günümüz modern insanı dünyayı bilinç endüstrisinin sunduğu enformasyonla tanımakta ve düzene sorun çıkarmayacak ilgilenimler bulmak için yine kültür endüstrisinin ürünü olan fantazyaları aldatıcı niteliklerine rağmen tercih etmektedir (Oskay, 2015: 149-150).

Kitle kültüründe yabancılaşma, bireyler arası ilişkileri yıkarken gösteri toplumunda bu ilişkiler yanılsama perdesiyle tekrar birleştirilir. Ancak bu birleşme aslında "sefaletin birliğidir". Yabancılaşmış birey mutluluk imajıyla kendini kandırır. Gösteri, yarattığı bu imajları öylesine tutkulu bir şekilde över ki, yaratılan tüm sahte ihtiyaçlara karşı konulamaz. Tüketimle birlikte insanlar mutlu bir şekilde birleşmiş bir toplum imajına kendini kaptırmaktadır. Ancak Debord, bunun gerçekdışı birlik olduğunu ve böylelikle kapitalist üretim biçiminin temelinde yatan sınıf ayrımının gizlendiğini savunmaktadır (Debord, 1996: 36-39).

Yaratılan bu gerçekdışı birliktelik içinde bireyin yapması gereken tek şey, tüketimin devamını sağlayarak vatandaşlık görevlerini yerine getirmek olacaktır. 11 Eylül saldırılarının hemen ardından Başkan George W. Bush'un "alışverişinize geri dönün" demesi, zaten gündelik yaşamın gerçekliğinin tüketim olduğunun en iyi göstergelerinden biridir (Bauman, 2011: 74).

Kitle kültüründe farklı olanın damgalanması söz konusudur. Kültür endüstrisinin amacı, farklılıkları ortaya koymak değil farklı olanı törpülemektir. Onun amacı tüketiciyi sınıflandırmak, kategorize etmek ve kayda geçirmektir. Tüketiciler birer istatistik malzemesine dönüştürülmüştür. Böylelikle herkesin beğenisine, zevkine göre içerik üretir ki sistem dışına çıkmak mümkün olmasın (Horkheimer & Adorno, 2014: 165-166). Sisteme uymayan birey radikallikle suçlanır, harici[14] olarak görülür ve sonucunda damga[15]lanır. Bireye gizliden veya açıktan dışlanma korkusu

[14] Harici olmak, bir düzenin dışında görülmektir. Bir sistemin yaratıcılarının çizdiği sınırların dışına çıkmak demektir. Toplumsal yaşantı inşa edenler, toplumu düzen içinde tutmak adına birtakım kurallar koymakta ve bunları çoğu zaman dayatmaktadır. Bu kurallardan bazıları doğru olarak kabul edilirken, bazıları yanlış olarak kabul edilip yasaklanır. Dolayısıyla yanlış olarak görülen davranışı sergileyen birey, toplumsal grup içinde kural ihlal edici olarak görülecektir ve harici olarak algılanacaktır (Becker, 2013: 21). Böylece kültür endüstrisinde "harici" olarak görülen kişi de sistemin öngördüğü davranışları sergilemeyen kişi olacaktır.

[15] Erving Goffman'ana göre damga kavramı, toplumsal yaşantıda olağandışı olarak görülen, suçlu, hain, köle vs. durumlarını kişinin bedenine işleyen ve böylece kirletilmiş, lekelenmiş olan kişi, kamusal

aşılanır. Horkheimer ve Adorno (2014), kültür endüstrisinden çıkmaya kalkışmanın bedelinin ne olacağını Tocqueville'den alıntıyla çok güzel özetlemektedirler:

> "-Özel kültür tekellerinin egemenliği altında 'tiranlık, bedeni özgür bırakır ve saldırısını dosdoğru ruha yöneltir. Hükümdar artık şöyle demez: Ya benim gibi düşün ya da öl. Şöyle der: Benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşamın, malın, mülkün, her şeyin senin olarak kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın-". (s.178)

Kültür endüstrisinin tüketiciler üzerindeki bu baskısı bireyi, dışlanmış, damgalı, harici, sapkın, yabancı gibi sıfatlarla yaftalama korkusuna itecek ve böylece kültür endüstrisinin demir kafesinden çıkış mümkün olmayacaktır. Kültür endüstrisi tüm bunlara öylesine hazırlıklıdır ki, kitleleri hiçbir sapmanın kabul edilmeyeceği ve her daim belirtilen davranış kalıplarıyla hareket etmesini sağlayacak şekilde eğitmektedir (Adorno, 2011: 118). Kültür endüstrisi bununla da yetinmez, kendisine yönelik itirazları da duymazdan gelir. Yaratılan sistem, bireyi sürekli tercih yapma korkusuyla yüzleştirir. Tüketicisini, ya bizimle birlikte yaşamaya ya da sistemin hor gördüğü alanlarda yaşamaya zorlamaktadır (Horkheimer & Adorno, 2014: 197). Kültür endüstrisi birey üzerinde tüm hakimiyet araçlarını kullanır. Kişi, sistemin içinde öylesine hapsolmuştur ki, merkezi denetimden kurtulsa bile sistemin yarattığı bireysel denetimin pençesinden kurtulamaz (Horkheimer & Adorno, 2014: 164). Ancak Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisi kıskacındaki bireyin, bu durumundan kurtulmak için pek de hevesli olmadıklarını ifade etmektedirler. Onların gözünde kitleler, bedenlerini, zihinlerini köle kılan ideolojide öylesine ısrar ederler ki, konuyu savunanlardan bile daha etkili şekilde kültür endüstrisini savunmaktadırlar (Horkheimer & Adorno, 2014: 179).

Kültürel ürünlerin tüketimi sırasında alınan doyum kültür endüstrisiyle birlikte biçim değiştirmiştir. Tüketimden artık keyif almak, eğlenmek yerine orada bulunmak artık daha tercih edilir olmuştur (Horkheimer & Adorno, 2014: 210). Her şeyin sahip olunmak için var olduğu kültür endüstrisinde bireyler de alınıp satılan birer metaya dönüşmüştür. İnsan emeğinin taşıyıcı olan meta (Harvey, 2012: 32), bizatihi insanın kendisine dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarıyla dağıtıma sunulan içerikler sadece izleyicisi tarafından tüketilmez, aynı zamanda kendisine gösterdikleri ilginin

---

alanlarda kaçınılması gereken kişi olarak algılanmasına neden olmaktadır (Goffman, 2014: 29). Dolayısıyla var olan düzenden farklı olan kişi "damga"lanmış birey olarak görünecektir. Kültür endüstrisinin dışına çıkmaya teşebbüs eden kişi de böylece sapkın bir suçlu gibi "damga"lanacaktır.

reklamcılara satılmasıyla (Akt. Dağdaş & Yıldız, 2015: 125) izleyicisini de metaya dönüştürür.

Geçerli tek ideolojinin tüketmek ve daha fazla tüketmek olduğu dünyada tüketim alışkanlıklarının da değiştiği söylenebilir. Bugün artık aynı olmaktan ziyade bireysel olmak, farklılığı vurgulamak önem kazanmış dolayısıyla tüketici de farkını ortaya koymak adına rekabetçi olmuştur (Göktürk, G. 2020: 211). Ancak şunu da belirtmemiz gerekir ki, tüketim toplumunda bireylere sunulan her ürün kişiye özel anlatısıyla üretilmektedir. Her ürünün amacı kişiye kendini özel hissettirme, olağanca benzerliklerine rağmen herkesten farklı olduğunu göstermektir. Reklamlarda gördüğümüz "Farkını Ortaya Koy", "Size Özel", "Bir Gömlek Üstün", "Bir Farkınız Olsun", "Kendi Kurallarını Yarat", "There's Only One", "Exclusive", "Premium" vs. gibi reklam sloganlarıyla bireyin kendisini özel hissetmesini sağlayarak sürekli tüketim içinde bulunması istenmektedir. Bu tipik bir sahte bireyselleşme örneğidir. Tüketici, birbirinin aynı olan ürünler arasından sözde kendi beğenisine göre seçim yapar. Böylece birey, kendisini tercihlerini kendi yapan bir birey yanılsamasına kendini kaptırır. Bu bağlamda reklam kültür endüstrisinde kilit öneme sahiptir

Reklam kültür endüstrisinin hareket ettirici gücüdür. Reklamla kültür endüstrisi bütünleşmiş, birbirinin tamamlayıcısı olmuştur. "Reklam kültür endüstrisinin yaşam iksiridir" (Horkheimer & Adorno, 2014: 215). Bugün beş dakikalık bir Youtube videosu izlemeden önce dayatılan reklamlar, satış rakamlarını doğrudan artırıcı etkiye sahiptir. Yeni çıkan bir filmin ya da dizinin reklamını bugün artık sadece televizyon, radyo ya da sosyal medya araçları yapmaz, bireyler de bu süreçte etkindir. Gördüğü reklamı en yakınındakiyle paylaşarak reklamın dağıtım sürecine doğrudan katkıda bulunmaktadır.

Kültür endüstrisinde reklamı yapılmayan her ürün şaibelidir (Horkheimer & Adorno, 2014: 216). Mcluhan, reklamın etkili olmasının altında yatan gerçeğin, onun ürünü büyük bir toplumsal amaç uğruna sunmasında saklı olduğunu belirtir (Akt, Wernick, 1996:202; Akt. Çetin, 2014: 566). Reklam, bizi kültür endüstrisiyle bütünleştiren güçtür. Bugün artık bir reklam, sadece bir ürünü istemek ya da ona ihtiyaç duymamızı sağlamanın yanında, ona muhtaç olma dürtüsünü bizlere aşılar (Wernick, 1996: 63). Dolayısıyla reklam sadece kültür endüstrisinin ayakta kalmasını sağlayan şey değildir; tüketim uğruna üretilen her şeyin var edicisi konumuna

yükselmiştir. Reklamın kitle iletişim araçlarının ulaşamadığı yerlerde biz bireyler tarafından yapılıyor olmasının nedeni de işte bu var edici gücüdür.

Sonuç olarak, bugün kültür endüstrisi bir ideoloji haline gelmiştir. Yaşamış ve halen yaşayan birçok düşünür bugün artık çağımızın belirleyici özelliğinin kültür endüstrisi, şeyleşme, fetişleşme, kitle kültürü, popüler kültür, meta fetişizmi gibi olgular olduğunu belirtir (Duman, 2016: 16). Kültür endüstrisi ideolojisinin kitlelerden beklentisi son derece açıktır. Biz tüketicilerin yapması gerek tek şey "tüketim ritüeline" hazır hale gelmektir (Sözen, 2004: 62). Dolayısıyla kültür endüstrisi bizlerden birer makbul vatandaş olmamızı istemektedir.

Kısaca kültürel ürünlerin kendine özgü sanatsal değerlerinin hiçe sayılıp birer metaya dönüştürülmesini ifade eden kültür endüstrisi, günümüz tüketim çılgınlığı içinde bulunan dünyanın bir gerçekliğidir. Adorno ve Horkheimer tarafından yaratılan kültür endüstrisi kavramı, kültürel ürünlerin tekelci bir şekilde merkezileştirilmesinin, sanatsal değerlerinin yerine standartlaştırılarak değişim değerlerinin ön plana alındığı, tüketicilere hiçbir kaçış fırsatının sunulmadığı düzenin etkili bir eleştiri aracıdır (Wernick, 1996:281). Küreselleşmeyle birlikte kültür, hem metalaşarak endüstriyel bir vaziyet almış hem de tüketim nesnesi haline dönüşerek küreselleşme ideolojisinin önemli bir figürü haline gelmiştir (Duman, 2016: 31). Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisini ele aldıkları dönemde sinema için kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir (Horkheimer & Adorno, 2014: 163), diyerek belki de günümüz sinema anlayışını çok önceden tahmin etmişlerdi. Kültür endüstrisinin varmak istediği son noktayı Herbert Marcuse (1990), tek boyutta indirilmiş bir toplum olarak görmekteydi.

Günümüz kitle iletişim araçlarının tüm toplumsal değerlere yabancılaştığı düzende, medyanın düzene baş kaldırcı eğilimleri eğlenceden başka bir şey sunmayarak, bolluk, macera, tutkulu aşk gibi arzularla süslenerek törpülenmekte ve yatıştırılmaktadır (Löwenthal, 2020: 39-40). Jameson'a göre bugün gerçekleşen şey, estetik üretimin meta üretimiyle bir hareket ediyor olmasıdır. Buradaki temel endişe daha fazla ticari kazanç elde edilip edilmeyeceğine yöneliktir. Bundandır ki "yeni imajıyla" ortaya atılan ürünlerin sonu bir türlü gelmemektedir (Jameson, 2011: 33). O sebeple eski olanın yeni gibi sunulması kültür endüstrisiyle bağlantılıdır. Önceden denemişliğin verdiği güven, bugün her alanda kendini hissettirir.

Bu güven duygusunun en görünür yanını sinema ve bu çalışma kapsamında ele alınacak olan televizyon dizilerinde görmekteyiz. Televizyon dizileri eskiyi yeni gibi sunma noktasında önemli rol oynar. Kültür endüstrisinde denenmemişin verdiği endişe televizyonu buna iter. Önceki filmin veya dizinin başarısı, yenisi için bir referans olarak kullanılır. Bu noktada başarıya ulaşmış, fazlasıyla kâr elde etmiş yapımın, ya devam filmi/dizisi çekilir ya da aynı film/dizi farklıymış gibi sunulur. Ancak burada tüketicinin beklentisi de önemlidir; zira tüketici öncekilerden aldığı hazzı yenilerden de almak istemektedir. Tüketici neyle karşılaşacağını bilmek ister, çünkü bilinmeyenin korkusu içinde yaşamaktadır. O nedenle "Matrix 1" gişe başarısı elde ederken, ikincisinin, üçüncüsünün ve yakın zamanda çıkacak dördüncüsünün[16] gişede başarısız olması beklenemez. Beklenemez çünkü seyirci bunu istemektedir. Seyirci aynılığın içinde farklılık yaşamak istemektedir. Bunu sağlayan güç ise, kültür endüstrisidir. Aynı olanı farklı gibi sunarak tüketiciyi aldatır, eski düzenin hüküm sürmesini sağlar.

Dizi ve filmlerin yaratılan sahte dünyalarda, dizi ve film karakterlerine özenen insanlar, onların yaşadıkları hayatı ne derece gerçekten yaşamak istedikleri şüphelidir. Onlar, sadece dizideki karakterler gibi görünmek isterler. Birey, dizi ve filmlerdeki kadın veya erkek oyuncular gibi güzel, başarılı, zengin, güç sahibi kişiler olarak görünmek isterken, içinde bulunduğu toplumsal sınıfı unutur. Akşamları dizilerde ve filmlerde servet değerindeki süper lüks araba ve evlerde zengin yaşamına doyarız, ama sabahları, iki göz odalı evlerde uyanır, tıklım tıklım olan toplu taşımalarda gerçek lüks hayatı acı bir şekilde deneyimleriz. Günümüz dünyasında sahip olmak yerine sahipmiş gibi görünmek ulaşılması daha kolay bir hedeftir birçok kişi için. Twitter ve Instagram gibi sosyal medya mecralarında, sahte hesaplar açarak sahip olmadıkları hayatları sergileyen insanları trajikomik bir biçimde görmekte ve onları ifşa eden hesapları ilgiyle takip edilmeketedir. Özenerek yaşadıkları o sahte hayatları ne kadar çok arzuladıkları tartışmalı bu insanlar, açık bir şekilde gösteri toplumunun kurbanlarıdır. "İzleyiciler, olduklarından başka kimseler olmak zorunda olmadıklarına ve yapamayacaklarını bildikleri şeyleri yapmadan da başarılı olabileceklerine inandırılırlar" (Horkheimer & Adorno, 2014: 195). İşte kültür endüstrisinde bireyin metalaşması böyle gerçekleştirilir.

[16] "The Matrix 4" filminin 2021 yılının aralık ayında gösterime sunulması beklenmektedir. https://imdb.to/36u4VlE (Çevrimiçi) 27 Nisan 2021

2000'li yılların başında "Asmalı Konak" dizisinin muzzam izlenme oranlarına ulaşmasının neticesinde, zenginliğin, aşkın, şiddetin, acının, dramın, entrikanın yoğun olduğu benzer içeriklere sahip Kapadokya dizilerin ardı arkası kesilmemiştir. Aynı şekilde Kurtlar Vadisi'nin elde ettiği ticari başarı, ilerleyen yıllarda "Çukur", "Ezel", "Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz" gibi mafyatik dizilerin varlık nedeni olmuştur. "Gülbeyaz" ile başlayan ve defalarca kez aynı konuların işlendiği Karadeniz dizileri halen daha varlığını sürdürmektedir. Bu dizilerin öncekilerinden farklıymış gibi önümüze konulmasının altında yatan neden diğer dizilerin nedenleriyle aynıdır. İzlenme oranları ve gişe başarılarıdır. Komedi filmlerinin başında gelen "Recep İvedik"'in seri film haline dönüşmesinin altında yatan neden de yine gişede elde ettiği ticari başarıdır. Eskinin ticari başarısı yeninin yaratıcısı olmuştur. Eski olanda kullanılan içerik, tür, konu, oyuncu, mekân vs. yeni olanda şaşmaz bir biçimde kullanılır. Örneğin işlenen konulara bakıldığında, karşımıza sürekli "zengin-fakir çatışması", "aşk üçgenleri", "güç ilişkileri", "entrika", "yeraltı dünyasının kirli işleri" ve pek tabii "şiddet". Bu ortak içeriklerden en dikkat çekeni şüphesiz "şiddet"tir. Şiddet hayatın bir gerçeğidir ancak; şiddetin sırf bu gerçekliğinden ötürü dizi ve filmlerde bu denli işleniyor olması kabul edilmemelidir. Internet Movie Database (IMDb) tarafından yayınlanan "en iyi yüz film[17]/dizi[18]" arasında ilk onda yer alan film ve dizilere bakıldığında, listede yer alan tüm yapımlarda şiddetin olgusunun en az bir yanının yansıtıldığı görülebilmektedir. Şiddet olgusunun hayatın bir gerçeği olduğu için yansıtıldığını düşünmek fazla iyimserlik olacaktır ve o sebeple altının eşelenmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Freudyen psikolojide içgüdüsel olduğu düşünülen şiddettin, ekranlarda gösterime sunulması yine bu içgüdüye hizmet etmektedir. Bu bakımdan film ve diziler aracılığıyla şiddeti isteme, onu her yerde yaşama ve hissetme güdüsü oluşturulmaktadır. Bu, bir bakıma şiddet içgüdüsünü televizyon ya da sinema aracılığıyla dışarı atarak rahatlamak demektir. Belki de kitle iletişim araçları bunun farkındadır ve dolayısıyla kendini bu farkındalığa göre şekillendirmektedir. Çalışmanın ilerleyen kısmında bu konunun üzerine daha fazla durulacaktır.

[17]IMDb "Top 100" (Sorted by IMDb Rating Descending) https://imdb.to/36pdP3P (Çevrimiçi) 4 Ocak 2021

[18]"Top 100 TV Series" https://www.imdb.com/list/ls057886464/ (Çevrimiçi) 4 Ocak 2021

Dolayısıyla son yıllarda kitle iletişim araçları tarafından "şiddetin pornografisi"[19] ne maruz bırakıldığımız açıktır. Bu maruz bırakılmayı, güne başlarken kahvaltılarımızla birlikte sabah haberlerinde görüyor, gün içinde kahvelerimizi yudumlarken "reality show"larda destekliyor, akşamüstü sözde sosyalleştiğimiz sosyal medya hesaplarımızdan takip ediyor, akşamları da dizi ve filmler aracılığıyla tamamen sindiriyoruz. O sebeple bu çalışma, maruz bırakıldığımız bu şiddet döngüsünün gerçeklik olarak sunulmasının bir eleştirisi olacaktır. Çalışma kapsamında şiddet olgusunun fazlaca yer aldığı "Avlu" ve "Kadın" dizileri analiz edilecek; her iki dizide de şiddetin nasıl temsil edildiğine değinilecektir. Ardından şiddetin günümüzün doğal bir gerçekliği olarak gösterilmesinin eleştirisi yapılacaktır. En nihayetinde diziler aracılığıyla şiddete bu kadar yer verilmesinin nedeni kültür endüstrisinin konuya bakış açısıyla değerlendirilecektir. Ancak tüm bunları gerçekleştirmeden önce şiddetin ne olduğuna, toplumda nasıl algılandığına ve bunun kitle iletişim araçlarıyla nasıl estetize edildiğine ve nasıl dolaşıma sokulduğu üzerine odaklanılacaktır. O nedenle çalışmanın bir sonraki konusu şiddet üzerine olacaktır.

1.3. Birinci Bölümün Sonucu

Görüldüğü üzere kültür kavramı tanımlaması güç bir kavramdır. Kültürün tanımlanmasının zor olması onun eklemlendiği diğer kültür türlerinin de tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla kavramlara tanım getirmek yerine onu farklı yönleriyle anlamaya çalışmak öncelikli olmaktadır.

Kültür, endüstrileşmeyle birlikte endüstrinin bir alanı haline gelmiştir. Kültürel ürünler artık sağladığı ekonomik fayda açısından önemlidir. Kültürel bir fayda ekonomik çıkarlar tarafından ötekileştirilmiştir. Böylece kültür dünyası artık kitle kültürü, popüler kültür, kültür endüstrisi gibi kavramlarla anılmaktadır. Halk kültürü ise buna direnmeye çalışmaktadır. Horkheimer ve Adorno tarafından kavramsallaştırılan kültür endüstrisi kavramı tüm bu süreçlerin eleştirilmesinde etkili bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

[19] Şiddetin pornografik olarak sunulması, Baudrillard ve Susan Sontag gibi isimlerce acı çeken insan bedenlerinin gösterilişi ve izleyici tarafından alımlanışını ifade eder. Şiddete maruz kalanın bedeninin ve şiddet fiilinin teşhiri ile izleyicinin aldığı hazzı vurgulamaktadır (Erdem, 2020: 1199).

2. BÖLÜM
ŞİDDET VE TELEVİZYON

Bu bölümün temel konusu televizyon ve şiddet arasındaki ilişkidir. Bu amaçla öncelik şiddeti anlamak üzerine olacaktır. Çalışma boyunca ele aldığımız kültür, kitle kültürü, halk kültürü, popüler kültür gibi kavramların nihai bir tanıma ulaşmalarının güç olduğunu belirtmişti. Bu güçlüğün temel sebebi kavramlara bireysel veyahut toplumsal yaklaşımların farklı olmasıdır. Kavramlara olan yaklaşımların çeşitliliği bu bölümün konusu olan şiddet kavramında da görülmektedir.

2.1.Şiddet: Anlamı ve Türleri

Şiddetin anlamı ve kapsamı, onun hangi yönüyle ele alındığıyla doğru orantılı olarak çeşitlenmekte ve dolayısıyla nihai bir sonuca ulaşmak pek olası görünmemektedir. Ayrıca şiddet sorununun çok eskilere dayandığı ve çözüme ulaştırılmasının da zor olduğu bilinmektedir (Moses, 1996: 24). Bununla birlikte, şiddetin birçok farklı disiplinin araştırma konusunu oluşturması farklı tanımları da beraberinde getirmektedir. Şiddetin bu yönü onun ne kadar karmaşık ve çok boyutlu bir yapıda olduğunu göstermektedir (Kızmaz, 2006: 248). Dolayısıyla bu bölümün temel amacı, şiddet kavramını belli bir görüş çerçevesinde tanımlamaktan ziyade onu anlamak, şiddetin ortaya çıkış biçimlerini tanımlamak ve sonunda televizyon ve şiddet ilişkisini tartışmaktır.

2.1.1. Şiddet Nedir?

Şiddetin etimolojik incelemesini yapan çalışmalara göz atıldığında kavramın "kuvvet", "güç", "bozma", "ihlal etme" gibi anlamlarla ifade edildiği görülmektedir (Dursun, 2011: 4). Bu noktada kavramın en dikkat çeken anlamı *güç* kullanmak olanıdır, çünkü şiddetin temelini güç oluşturur görüşü oldukça hâkimdir. Şiddeti çeşitli yönleriyle ele alan Yves Michaud da şiddeti tanımlarken çekirdek kavram olarak "güç"ü görmektedir. O sebeple şiddet denildiğinde akla ilk gelenin "güç kullanmak" olması şaşırtıcı değildir (Michaud, 1991: 5). Bu görüşe binaen gücün olduğu yerde şiddetin varlığından da söz edilebilir diyebiliriz.

Öte yandan şiddetin salt güç olmadığını, gücün ötesine geçen bir olgu olduğunu belirtmekte fayda vardır. Aynı zamanda gücün kötücül amaçla yani başkasının canına kastetme, yaralama, sakat bırakmak gibi fiziksel veyahut korkutmak, tehdit etmek,

aşağılamak gibi ruhsal anlamda zarar verme amacıyla uygulandığının da belirtilmesi yine bu çerçevede önemlidir (Kocacık, 2001: 1). Bu doğrultuda gücün bu kötücül niteliğindeki amaç, esasen kişiye istemediği bir şeyi yaptırmaktır. Bu bakımdan "şiddet, istenmeyen, kasıtlı, planlı ve de yıkıcı ve zarar verici enerji ve kuvvet kullanımı olarak tanımlanabilmektedir" (Dursun, 2011: 6). Buna paralel olarak istenmeyenin zorla yerinde getirilmesi veya istenmeyenin temizlenmesi noktasında şiddet, psikolojik bir işlev ve bir eylem tarzı olarak anlaşılabilmektedir (Oğuz, 2017: 318).

Bununla birlikte gücün kötü niyetli kullanımının yanında, iyilik amaçlı kullanımı da pekâlâ söz konusu olabilmektedir (Güleç, Topaloğlu, Ünsal, & Altıntaş, 2012: 114). İşte bu noktada insanı bu gücü iyiye ya da kötüye kullanmaya iten çeşitli etkenler olduğu birçok kişi tarafından ileri sürülmüştür. Hayatta kalmak için başvurulan bir yol, egemenlik kurmak adına kullanılan bir araç, nefsin giderilmesinin bir sonucu ya da ölüm dürtüsünün bir dışavurumu olarak görülmesi bu etkenlerden bazılarıdır (Güleç, Topaloğlu, Ünsal, & Altıntaş, 2012: 116).

Dünya Sağlık Örgütü raporuna göre şiddet, bir kişinin kendisine, bir gruba ya da bir topluluğa karşı, kasıtlı bir biçimde tehdit ya da fiili olarak ölüm, yaralanma gibi fiziksel ya da psikolojik etkilere neden olabilecek şekilde güç ya da kuvvet kullanması olarak tanımlanmaktadır (Dahlberg & Krug, 2002: 5).

Şiddeti kavramsal açıdan ele alan yaklaşımlarda göze çarpan en önemli özellik, şiddetin güç ile benzer anlamlarda kullanıldığıdır. Ancak şunu söylemek gerekir ki, şiddeti salt güç, kuvvet, baskı vs. unsurlarıyla irdelemek şiddeti anlamada yetersiz kalabilmektedir. Şiddetin güç, zor kullanma, baskı gibi fiziksel veya ruhsal zarar vermeye yönelik eylem, tutum veya söylem olmasının yanında, sosyal alanda özgüven ve öz saygıyı tahrip edici her türlü ifade, davranış, tutum, tehdit, hakaret, ekonomik kısıtlama, korku yaratma, endişeye neden olma, huzursuzluk verme ve özgürlüğü kısıtlama gibi durumlar da pekâlâ şiddetin tanımına aittir (Erdem, 2020: 1201). Şiddeti bu şekilde değerlendirdiğimizde tek bir şiddet olmadığı, şiddetin uygulanış biçimiyle değişime uğradığı ve türlere bölündüğü gerçeğine ulaşırız. Dolayısıyla güç kullanmanın fiziksel şiddet olarak anlam bulmasının yanında, "cinsel şiddet", "psikolojik ve manevi şiddet", "ekonomik şiddet" gibi şiddet türlerine de ulaşılabilmektedir. Fiziksel şiddet, insanın bedensel bütünlüğüne dışarıdan yöneltilen bir edimdir, dar anlamda şiddet olarak da ifade edilebilir (Ünsal, 1996: 31). Psikolojik

şiddet ise, şiddetin belki de en sinsi görünümüdür. Sözel, duygusal, manevi şiddet gibi çeşitli kavramlar üzerinden tartışılmaktadır. Cinsel şiddette kilit kavram "rıza"dır; zira cinsel şiddette karşıdakinin rızası olmadan yapılan bir eylem söz konusu olmaktadır. Ekonomik anlamda kişinin (çoğunlukla kadın) hürriyetinin kısıtlandığı ve çeşitli engellerle karşılaşması söz konusu olduğunda ise ekonomik şiddeten söz edilmektedir. Bu şiddet türleri çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tekrar ele alınacaktır. Bu noktada esasen şiddetin kendisini nasıl gösterdiğinin bir önemi yoktur. Şiddet sorundur ve olmaya da devam edecek gibi görünmektedir.

Şiddet irdelenirken genellikle insanın kendi türüyle olan münasabetiyle açıklama yapılmaya çalışılır. Ancak gözardı edilmemesi gereken kimi noktalarda bulunmaktadır. Örneğin, spor etkinliği olarak adlandırılan avcılık, eğlence ya da kültürel etkinlik olarak görülen boğa güreşleri, kötü şartlar altında hayvanların gösterime sunulduğu sirk ve hayvanat bahçelerinin varlığı ve kürkleri için katledilen hayvanlara yönelik davranışlar da şiddet dahilinde tartışılması gereken konulardır (Erdem, 2020: 1201-1202).

Şiddet üzerine yürütülen tartışmalarda en önemli sorunsallardan biri şüphesiz, şiddetin doğal, içten gelen bir dürtü mü yoksa sonradan öğrenilen bir gerçeklik mi olduğu üzerinedir. Şiddetin nasıl tanımlandığı, hangi davranışların şiddet olarak görüldüğü toplumların değer yargılarıyla farklılaşmaktadır. Bazı toplumlarda şiddet olarak tanımlanan bir davranış başka bir toplumda olağan kabul edilerek meşrulaştırılabilmektedir (Zülâl, 2001: 36). Dahası meşrulaştırılan şiddet, toplumsal yaşamda sorunları çözüme kavuşturma aracı haline gelebilmekte ve bir kültür haline dönüşebilmektedir (Ergil, 2001: 41). Şiddetin meşruluğu onun "çekirdek amacı"[20] ile doğrudan bağlantılıdır. Çekirden amaç, şiddetin meşruluğunu onaylar, şiddettin gerekli bir koşuludur. Sorunu şiddet ile çözmenin yolunu açar ve onu meşru kılar (Riches, 1989: 17). Şu da söylenebilir ki, şiddetin meşrulaştırılması ona karşı duyarsızlaşmaya da neden olabilmektedir. Şiddet olaylarının gerçekleştiği her toplum giderek şiddeti görmezden gelmekte, medyada yer alan şiddet haberlerini sıradanlaştırılmaktadır (Moses, 1996: 25). İşte tehlikeli olan da budur; çünkü şiddeti

[20] Çekirdek amaç, bir eylemin şiddet kategorisinde değerlendirilip değerlendirilmeyeceğini belirleyen, bakış açısına göre değişen bir durumdur. Kimi zaman bir insan öldürmek şiddet olarak ele alınırken, kimi durumlarda kahramanlık olarak görülebilmektedir. Dolayısıyla belirli bir edimin nihai amacının ve hedefinin belirlenmesi önem kazanmaktadır (Riches, 1989: 15-16).

görüp onu kabullenmek, bir süre sonra şiddetin faili ya da kurbanı olmayı da beraberinde getirme tehlikesi taşımaktadır.

Şiddeti ele alan yaklaşımlara bakıldığında hâkim bazı görüşlerin varlığından söz etmek mümkündür. Konunun tartışılması genel hatlarıyla ele alındığında, şiddeti doğuranın dış etkenler olduğunu savunanlar ve şiddetin ortaya çıkışını insanın kendi doğasında arayanlar yani içgüdücüler arasında geçtiği söylenebilir.

2.1.2. Şiddetin Türleri

Şiddetin birçok görünümü vardır. Şiddeti tek bir görünüm üzerinden ele almak onu anlamayı zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla şiddeti vücut bulduğu türleriyle birlikte irdelemek önemli olmaktadır. Öte yandan şiddet türleri arasında bir hiyerarşi kurmak da sakıncılıdır. Şiddetin amacı zarar vermek ise, bunun fiziksel, psikolojik, cinsel, ekonomik olmasının bir önemi yoktur. Bu bağlamda ele alınacak şiddet türleri arasında hiyerarşik bir ayrım gözetilmediğini belirtmek isteriz, çünkü şiddet şiddettir.

2.1.2.1. *Fiziksel Şiddet*

Şiddetin en bilinen yüzü, en fark edileni ve en fazla hissedilen yanı fiziksel şiddettir. Fiziksel şiddetin amacı karşı tarafa doğrudan zarar vermektir. Bu amaçla fiziksel şiddet alet kullanılarak da gerçekleştirilebilir, alet kullanmadan da karşı tarafa istenilen zarar verilebilir. Alet kullanılarak gerçekleştirilen saldırılar, silah, bıçak, sopa, sigara, kemer kısacası vücut üzerinde lezyonların oluşumuna neden olacak her türlü alet (bardak, tava, tencere, kumanda vs. araçlarla bile) ile gerçekleştirilir. Aletsiz saldırılar ise, tokat, yumruk, tekme, itme-kakma, sarsma gibi daha çok beden organlarıyla gerçekleştirilir (Polat, 2016: 25). Bu tür şiddetin maksatı, karşıdakini kontrol etmek, istemediği bir şeyi yapmaya zorlamak, bir şeyi yapmayı engellemek ve fiziksel olarak acı vermektir.

Michaud'un şiddeti tanımlamasından hareketle, denilebilir ki şiddetin çekirdek kavramı "güç"tür. O nedenle şiddet denilince imgelenen bedensel bir davranış ve eylem olmaktadır (Michaud, 1991: 6). Dolayısıyla şiddet, dar anlamıyla ele alındığında karşılığını fiziksel şiddet ile bulmaktadır. Bu noktada fiziksel şiddet insanın vücut bütünlüğüne yönelik dışarıdan gelen sert ve acı verici edimdir (Ünsal, 1996: 31). Ne var ki şiddeti dar anlamıyla irdelemek onu sadece fiziksel zarar

verebilme kudretiyle sınamak belli bir perspektif kazandırıyor olsa da şiddeti anlamada eksik kaldığı söylenmelidir.

Fiziksel şiddette çoğunlukla kişinin kendisinden daha güçsüz olduğunu düşündüğü karşı tarafa yönelik bir eylem söz konusudur. Bu noktada belirleyici olan olgu aslında "güç"tür. Bu güç kullanımı genellikle bir tarafın diğer taraftan daha güçlü olduğu durumdan hareketle gerçekleşir. Örneğin, birçok kişi tarafından erkeklerin kadınlardan fiziksel olarak daha güçlü olduğu kabul edilmektedir. Bu kabul edilişin olumsuz dışavurumu da erkeğin kadına karşı şiddet uygulamasıyla gerçekleşir. Kadına yönelik şiddetin en görünür yanını da fiziksel şiddetin oluşturmasının birincil nedeni de çoğunluğun bu kabul edişidir.

Kadına yönelik şiddet üzerinden ilerlersek, kadına yönelik fiziksel şiddetin uygulanmasındaki temel amaç, bedensel güç veya üstünlüğün, kadını kontrol etmek, denetlemek, küçük düşürmek, aşağılamak veya cezalandırmaktır. Bu amaçla, bedensel üstünlük kurarak, karşı bedene alet ya da aletsiz vurarak veyahut bağırmak, yumrukla tehdit etmek, korkutucu şekilde bakmak, eşyalara vurmak, tekmelemek, kırmak ya da sağlık kuruluşlarına gitmesine engel olmak suretiyle fiziksel şiddet uygulanmaktadır (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı: 2021) .

Dünya Sağlık örgütünün 2013 yılı raporuna göre *15-49* yaş arasındaki kadınların *%13* ile *%61*'i hayatlarında en bir kez partnerleri tarafından fiziksel şiddete uğradığını belirtmiş, *%6* ile *%59*'i cinsel ilişkiye zorlanmış ya da teşebbüs edilmiş, *%1*'den *%28*'e kadar oranda kadının hamilelik dönemi boyunca partnerleri tarafından fiziksel olarak istismara uğradığı rapor edilmiştir (WHO, 2013: 10). Ayrıca, *TBMM İnsan Haklarını İnceleme Komisyonu*'nun hazırladığı 2011 yılı raporuna göre, "*15* ila *44* yaş arası kadınlara yönelik şiddet; kanser, trafik kazaları, sıtma ve savaşların tamamının neden olduğu ölüm ve sakatlıklardan daha fazla ölüm ve sakatlığa neden olmaktadır. Aile içi şiddetin maliyeti Kanada'da *1.16* milyar dolar, ABD'de *5.8* milyar dolar, Avustralya'da ise yılda *11.38* milyar dolar" olarak hesaplanmıştır (Kadına ve Aile Bireylerine Yönelik Şiddet İnceleme Raporu, 2011: 14).

Kadına yönelik şiddette, Türkiye için de durum dünya genelinden farksızdır. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'nın 2014 yılında hazırladığı *Türkiye Kadına Yönelik Şiddet Araştırması*na göre, ülkede fiziksel şiddete maruz kaldığını belirten kadınların oranı *%36*'dır (Kaptanoğlu & Çavlin, 2015: 83). Fiziksel şiddetin kadınlar

üzerindeki olumsuz etkileri kendini değersiz hissetme, özsaygıyı yitirme, kaygı ve korku olarak göze çarğmaktadır (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 19). Ayrıca yapılan araştırmalarda Türkiye'de şiddet deneyimi yaşayan kadınların *%50*'sinin travma sonrası stres bozukluğu tedavisine ihtiyaç duyduğu belirtilmektedir (DATEM.com.tr, t.y).

Kadına yönelik şiddet Türkiye açısından ciddi bir sorundur. Bu sorunu önlemeye yönelik 2011 yılında imzalanan İstanbul Sözleşmesi'nin 20 Mart 2021 tarihinde Cumhurbaşkanı kararı[21] ile feshedilmesi, kadına yönelik şiddet sorununda ciddi endişelere sebebiyet vermektedir. Daha da korkunç olan ise, birçok kesim tarafından "şiddetle" eleştirilen kararın ardından, Twitter ve Facebook gibi sosyal medya kanallarında, kararı destekleyen ve bunun bir "intikam" savaşına dönüşeceğinin sinyalini veren açıklamalardır. Kararın ardından birçok kadın örgütü, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlardan tepki yükselmiştir [22][23].

2.1.2.2. *Psikolojik/Sözel/Duygusal/Manevi Şiddet*

Fiziksel şiddet ile birlikte en fazla maruz kalınan şiddet türlerinden birisi psikolojik şiddettir. Yeni bir olgu olmamasına rağmen, 1980'lerde derinlemesine araştırılmaya başlanmıştır. Psikolojik şiddet, daha önceleri ayrı bir kavram olarak kabul edilmiyordu, çünkü ortaya çıkışı ve sonuçları gerektiği gibi tanınmamaktaydı (Özen, 2007: 2). Bugünlerde ise, psikolojik saldırganlık, duygsal istismar, psikolojik kötü muamele, duygusal şiddet gibi kavramlarla inceleme alanı bulan bir şiddet türüdür (Boyacıoğlu, Uysal, & Erdugan, 2020: 5).

Psikoloijk şiddetin uygulanış biçimleri farklılık göstermektedir. Söz ve hareketlerin sistematik olarak korkutmak, sindirmek, cezalandırmak amacıyla kullanılması uygulanış biçimlerinin bazı örnekleridir. "Reddetme", "tek başına

---

[21] 11/5/2011 tarihinde imzalanan "Kadına Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi" 9 sayılı Cumhurbaşkanlığı Kararnamesinin 3 üncü maddesi gereğince feshedilmiştir. https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2021/03/20210320.pdf (20 Mart 2021, Sayı: 31429, syf. 268). (Çevrimiçi) 4 Nisan 2021

[22]"İstanbul Sözleşmesi'nden çekilme kararına tepkiler" https://bit.ly/3hZSZNT (Çevrimiçi) 4 Nisan 2021

[23]"Avrupa'dan Türkiye'ye İstanbul Sözleşmesi Tepkisi. Kim ne dedi? https://bit.ly/3qZGjul (Çevrimiçi) 4 Nisan 2021

bırakma", "yıldırma", "suça yöneltme", "duygusal tepki vermeyi reddetme", "aşağılama", "kendi çıkarına kullanma" başlıca duygusal şiddet davranışlarıdır (Polat, 2016: 31-32).

Özellikle kadına yönelik psikolojik şiddet, tanımlanması ve kanıtlanması en zor şiddet biçimi olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, bu tür saldırganlık eylemlerinin ilk etapta nesnel olarak tanımlanmasının zor olması ve klinik tanıyı gerektirmesidir. (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 20). Romantik ilişkilerdeki psikolojik şiddet genel hatlarıyla, kişisel alanı ve özgürlüğü kısıtlamak, kişinin öz saygısını ve öz imajını zarara uğratmak, ilişkinin gerektirdiği duygusal desteği kesmek ve eşten düşmanca bir davranışla uzaklaşmak, karşı tarafı korkutmak, sindirmek, tahakküm altına almak ve tehdit etmek suretiyle gerçekleştirilir (Akt. Boyacıoğlu, Uysal, & Erdugan, 2020: 6). Türkiye'de birçok katılımcıyla yapılan görüşmelerde yaşamının bir döneminde psikolojik şiddete maruz kaldığını belirten kadınların oranı *%44*'tür (Jansen, Yüksel, & Çağatay, 2009: 52; Kaptanoğlu & Çavlin, 2015: 92).

Öte yandan, son zamanlarda psikolojik şiddeti tanımlamak adına farklı bir kavram popülerleşmeye başlamıştır. Gaslighting[24], son yıllarda tacizci insanların hem siyasette hem de kişilerarası ilişkilerde zihin kontrol taktiklerini tanımlamak için yaygın hale gelen bir kelimedir (Sweet, 2019: 851). Gaslighting, failin karşı tarafı sürekli kendi hafızasından, algılamasından ve gerçeklikliğinden şüphe duymaya zorlaması olarak tanımlamaktadır (Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği, 2019). Temel amacı karşı tarafın yaşamı üzerinde kontrol sağlamak olan Gaslighting, idealleştirme, değersizleştirme ve gözden çıkarma olmak üzere üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama olan idealeştirmede, yönlendirme yapan kişi ilişkinin çok güzel ilerlediği imajı yaratır. En zorlu aşama olan değersizleştirme de, mağdur artık saygı duyulan birinden elinden hiçbir iş gelmeyen birine dönüştürülmektedir. Bu aşamada mağdur, işleri eski haline çevirmek adına çaresizce çabalar. Son aşamada ise, kurban artık gözden çıkartılır ve terk edilir (bbc.com.tr, 2020).

Marie-France Hirigoyen bu şiddet türünü "sapkın şiddet" ya da "manevi şiddet" olarak nitelendirir. Oldukça sıradan bir saygısızlıkla, yalanla ya da manipüle bir davranışla başlayan sapkın şiddet, kişisel ya da toplumsal olarak tepkisiz kalındıkça

[24] Gaslighting terimi, 1944 yapımı Gaslight filminden türetilmiştir. Bir kocanın karısının kendi akıl sağlığından şüphe etmeye zorlayacak şekilde yönlendirmesinin tasviri sonucunda tartışılmaya başlanmıştır. https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zvy3t39 (Çevrimiçi) 10 Nisan 2021

mağdur üzerinde ciddi izler bırakabilmektedir (Hirigoyen, 2018: 19). Manevi taciz, insan ilişkilerinin yürütüldüğü tüm ortamlarda (aile içi, iş yeri vs.) kendini gösterebilmektedir (Cengiz, 2007: 2).

Manevi şiddette sapkın tarafından kullanılan en önemli araç, iletişimden kaçmaktır. Mağdur kişi sorunlara çözüm bulmaya çalışırken hem soru sorar hem de soruları kendisi cevaplar. Bu çabanın sonucunda ortaya çıkan hata, şiddet uygulayan kişi tarafından kurbanın beceriksizliğinin kanıtı olarak gösterilir (Hirigoyen, 2018: 48).

Sapkın şiddet, özel hayatta ve iş yaşantısınında kendisini göstemektedir. Sapkın şiddete maruz kalan kişinin tepki göstermesini engellemek adına uygulayıcı tarafından şu yollara başvurulmaktadır: Doğrudan iletişimin reddetme: Sorunların çözüme kavuşması engellenir ve kurban sorunlarla başbaşa bırakılır. Dışlamak: Karşıdakini görmezden gelmeye, onu selamlamamaya, ondan bir nesne olarak bahsetmeye dayanır. Şakalar, gizli alaylar da buna dahildir. Gözden düşürmek: Kurbanın kendisine olan güveni sarsılır, kurban alaya alınır, aşağılanır. Tecrit edilme: Kurban yalnız bırakılır, diğer insanlarla ilişkileri mümkün mertebe kısıtlanır. Angaraya işler vermek: Gereksiz veya küçük düşürücü işler vermek ya da yeteneklerini aşan bir işin verilmesiyle gerçekleştirilir. Hataya zorlamak: Kurban aşağılayıcı bir tavırla kışkırtılır ve öfkelenmesi sağlanır ve dolayısıyla hataya zorlanır. Cinsel taciz: Manevi tacizin bir üst basamağıdır. Kurbanın zorba tarafından kontrol altına alınmasına neden olur ve kurban el altında biri olduğu düşüncesine zorlanır (Hirigoyen, 2018: 80-85).

Görüldüğü üzere psikolojik şiddetin sonuçları, fiziksel şiddetin neden olduğu sonuçlar kadar görünür olmasa da şiddete maruz kalan birey üzerinde etkileri aynıdır. Dolayısıyla psikolojik şiddet İşte bu nedenle şiddetin insana vermiş olduğu bu zararlı etkilerden dolayı şiddeti türleştirmenin gerekliliğini tartışmamız gerekmektedir. Şiddeti türlere ayırmak şiddetin açığa çıkarılmasında bizlere yardımcı olabilecektir.

2.1.2.3. *Cinsel Şiddet*

Cinsel şiddet, araştırmalara fiziksel şiddetten sonra konu edilmeye başlanmıştır. Bundan önce fiziksel şiddet ile birlikte değerledirilen bir durum olmaktaydı (Afşar, 2015: 728). Günümüzde ekseriyetle kadına yönelik cinsel şiddetin varlığından bahsediliyor olsa da cinsel şiddet her iki cins için de geçerli bir durumdur.

Dolayısıyla "cinsel saldırı, her yaş grubunda ve cinsiyet ayrımı olmaksızın meydana gelen bir suçtur. Mağdurlar kadınlar, çocuklar, yaşlılar, fiziksel ve zihinsel yetersizliği olan kişiler, erkekler olmak üzere herkestir. Ama en çok kadınlar ve çocukların cinsel saldırıya maruz kaldıkları görülmektedir" (Polat, 2016: 26).

Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü'nün tanımına göre, "cinsel şiddet; birini istemediği yerde, zamanda veya şekilde cinsel ilişkiye zorlamak; kişinin rızası olmaksızın cinsel nitelikli eylemlerde bulunmak; cinselliği bir tehdit, sindirme ve kontrol etme aracı olarak kullanmaktır" (KSGM, 2016: 5).

Dünya Sağlık Örgütü ise cinsel şiddeti, "cinsel bir eylem gerçekleştirmeye, istenmeyen cinsel sözler söylemeye, cinsel yaklaşım ve tekliflerde bulunmaya ya da bir kişiyi ticari amaçla cinsel olarak kullanmaya yönelik eylemlerin tümünü kapsamakta olup, kurbanla fail arasındaki ilişki her ne olursa olsun, kurbanın evinde ya da işyerinde sınırlı kalmaksızın her türlü koşulda bir kişinin cinselliğine karşı dolaylı ya da direkt olarak ve zorlamayla yapılan cinsel bir eylem"(Akt. Polat, 2016: 21) olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte cinsel şiddet, "tecavüz", "cinsel kölelik ve/veya ticaret", "cinsel taciz", "cinsel istismar, "hamileliğe zorlama", "kürtaja zorlama" dahil olmak üzere birçok görünümde kendini gösterebilmektedir (Inter-Agency Standing Committee, 2005: 8).

Kadına karşı cinsel şiddet ise, kadının rızası dışında kadına yönelik her türlü cinsel davranış olarak ifade edilmektedir (Çakmut, 2016: 9).

Türkiye'de 2008 ve 2014 yıllarında kadına yönelik şiddetin kaynağının ve türlerinin ne olduğuna yönelik yapılan *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetin Araştırması*'na göre yaşamının herhangi bir döneminde cinsel şiddete maruz kalan kadınların oranı 2008 yılında *%15* iken 2014 yılında bu oran *%12* olmuştur. Araştırmaların sonuçlarına göre, yaşamının herhangi bir döneminde hem fiziksel hem de cinsel şiddete maruz kalanların oranı 2008'de *%42* iken 2014 yılında *% 38*'e düşmüştür (KSGM, 2020: 57-58).

Türkiye'de *Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması* raporuna göre, ülkede kadınların en sık karşılaştığı cinsel şiddet biçimi "istemediği halde korktuğu için cinsel ilişkiye girmesi" olmuştur. Aynı rapora göre evlenmiş kadınların *% 9*'u yaşamının herhangi döneminde, *% 4*'ü ise son bir yıl içinde bu şiddet biçimine maruz kalmıştır. Yine aynı araştırmanın bulgularına göre, cinsel şiddetin sık görülen bir başka biçimi de "zorla ilişkiye girme"dir. Ülkede kadınların *% 7*'si yaşamının herhangi bir döneminde, *% 3*'ü ise son bir yılda zorla ilişkiye girdiklerini belirtmişlerdir. Diğer

cinsel şiddet biçimi ise," kadının cinsel olarak aşağılayıcı ya da küçük düşürücü eyleme zorlanması" olarak tespit edilmiştir (Kaptanoğlu & Çavlin, 2015: 88-89).

Yapılan bazı araştırmalarda kadınların maruz kaldıkları şiddeti adli makamlara bildirmelerinin önündeki en önemli engelin, toplumsal yaşamda hâkim olan toplumsal cinsiyet anlaşıyışı olduğu belirtilmektedir (Çamaş & Meşe, 2016: 63). Bu bağlamda 2003 yılında yapılan *Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması (TNSA)*'nda kocanın karısını, "yemeği yakması", "kocasına karşılık vermesi", "kadının parayı lüzumsuz yere harcaması", "çocukların bakımını ihmal etmesi" ve "cinsel münasebette bulunmayı reddetmesi" gibi sorunlar karşısında dövmesinin kadınlarca ne kadar içselleştirildiğinin ve haklı bulunup bulunmadığının tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Araştırmaya göre, araştırmaya katılan *15-49* yaş arasındaki kadınların *%39*'u, yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı kocanın karısını dövmesini haklı görmektedir. Yine aynı araştırmaya göre, eğitim düzeyi, coğrafi bölgeler, çalışma ve gelire sahip olma durumuna göre oranlar azalmakta ya da yükselmektedir. Eğitim düzeyi arttıkça, doğu bölgelerden batı bölgelere doğru gidildikçe ve çalışma ya da gelirse sahip olma oranı arttıkça, kocanın karısını dövmesinin haklı bulma oranı azalmaktadır (KSGM 2008: 32). Ataerkil değer sistemlerininin bir yansıması olan bu sonuç kadına yönelik cinsel şiddetin -özellikle kadın cinselliğinin tabu olduğu ve namus, şeref gibi kavramların da kadın cinselliği üzerinden tanımladığı toplumlarda- açığa çıkarılmasını güçleştirmektedir (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 21-22).

2.1.2.4. *Ekonomik Şiddet*

Ekonomik şiddet genel anlamda kişinin ekonomik hürriyeti üzerinde kontrol sağlamak olarak tanımlanabilir. Ekonomik şiddet de diğer şiddet türlerinde olduğu gibi çoğunlukla erkeğin kadın üzerinde şiddeti olarak tezahür etmektedir. Bu bağlamda ekonomik bir gücün kadın üzerinde kontrol, denetleme, küçük düşürme, aşağılama ve cezalandırma amacıyla kullanılması noktasında ekonomik şiddetten bahsedilmektedir (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 2021). Dolayısıyla ekonomik şiddet, kadını erkeğe bağımlı hale getiren ve kadını fakirleştiren bir şiddet türüdür (Akt. Gürkan & Coşar, 2009: 125). Kadının ekonomik anlamda bağımlı kılınması ise, fiziksel, psikolojik ve cinsel şiddete maruz kalmasının kapısını aralamaktadır (Gökkaya, 2011: 104). Bu noktada yapılan araştırmalar gösteriyor ki ekonomik şiddet de diğer şiddet türleri gibi

kadınları her alanda zora sokan şiddet türüdür. Yapılan araştırmalarda Türkiye'de her 10 kadından 4'ünün ekonomik olarak istismara uğradığı belirtilmektedir (Jansen, Yüksel, & Çağatay, 2009: 56).

Bununla birlikte İçli (1994: 13), ekonomik şiddetin iki yönlü olabileceğini söylemektedir. Ona göre ya kadın ekonomik olarak erkeğe bağımlıdır ya da kadın erkekten daha fazla kazanç elde etmektedir. Ekonomik bağımlı halde bulunan kadın, erkek tarafından pasif hale getirilir ve erkek için bir tehdit unsuru değildir. Ancak ikinci durumda ise, daha fazla kazanç elde eden kadın erkek için bi tehdit unsuru haline gelmektedir. Dolayısıyla erkek, tehdit haline gelen unsurun ortadan kaldırılması ve kaybettiğini düşündüğü gücü/erki geri kazanmak adına kadına şiddet uygular (Gökkaya, 2011: 104). Ataerkil toplum yapısının dayattığı erkek üstündür ve her şekilde kadından daha fazla kazanmalıdır anlayışının sonucu olan şiddet, kadın üzerinde ciddi fiziksel ve ruhsal sorunlara neden olmaktadır.

Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Ulusal Eylem Planı'nda yer alan tanıma göre ekonomik şiddette kadın pasif hale getirilmekte, ekonomik hürriyetine kendisi karar verememektedir. Bu anlamda kadınının harcamaları üzerinde kontrol sağlama, zorla çalıştırma veyahut çalışmasına engel olma, kadının elde ettiği gelire el koyma, ev ihtiyaçlarını karşılaması için gereken maddiyatı sağlamama (Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Ulusal Eylem Planı, 2016: 5) gibi unsurlarla kadın üzerinde ekonomik hakimiyet sağlanmaktadır. Esasen bu gibi unsurlar ataerkil toplum yapısıyla da yakından ilintilidir. Bu toplum anlayışına göre, kadının öncelikli görevi "annelik" yapmaktır. Dolayısıyla kadının yeri evidir anlayışı hâkim olmaktadır. Hal böyleyken ekonomik şiddetin ataerkil toplumlarda açığa çıkartılması güç olmaktadır. Örneğin ev işlerindeki kadının görünmeyen ve kadın tarafından karşılığının alınmadığı emeği, esasen kadın üzerinde bir ekonomik şiddettir. Dolayısıyla kadının ev işlerindeki karşılıksız emeğinin sonucunda iş hayatından kariyer yapamıyor olması da ekonomik şiddetin sınırlarına dahil edilmelidir (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 22).

Öte yandan tüm dünyada kadının işgücüne katılımı konusu ekonomik şiddet açısından değerlendirildiğinde oldukça sorunludur. Bu konuda yapılan araştırmalar da sorunun ciddiyetini gözler önünde sermektedir. Disk/Genel-İş sendikasının TÜİK, OECD, EUROSTAT VE AÇSHB' nin verilerine dayandırarak hazırladığı *Mart 2020 Türkiye'de Kadın Emeği* raporuna göre, ülkedeki içgücü içindeki her 10 kadından sadece 3'ü çalışmaktadır. AB üyesi ülkelerinde ise, kadınların istihdama katılım oranı

%48.7 iken, OECD üye ülkelerinin ortalaması *%50* olarak gösterilmektedir (DİSK/GENEL-İŞ, 2020). Görüldüğü gibi, Türkiye'de kadınların işgücüne katılım oranlarının gelişmiş ülkelere göre çok düşük bir seviyededir. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri toplumun sosyoekonomik ve sosyokültürel yönden ataerkil toplum yapısına sahip olmasıdır (Levent, 2020: 3).

Gelgelelim ekonomik şiddet yalnızca erkeğin kadın üzerinde hakimiyet kurma adına gerçekleştirdiği bir dizi eylem olarak görülmemelidir. Bu noktada devletin vatandaşları üzerinde ekonomik şiddetinden de bahsedilebilir. Örneğin yüksek enflasyon oranları, işsizlik oranının yüksek olması, sosyal güvenlik uygulamalarının yetersiz olması da bu anlamda ekonomik şiddet olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan çalışanlarına emeğinin karşılığı olan ücretin çok düşük tutulması ve dahası yüksek enflasyon karşısında işçinin aldığı ücretin de bir anlamının kalmaması, insanlar üzerinde ciddi gerilimlere neden olabilecek ve sonunda şiddete olanak tanıyabilecektir (Ünsal, 1996: 33).

2.2.Şiddete Farklı Yaklaşımlar

Şiddetin kaynağı konusunda farklı yaklaşımlar söz konusudur. Tartışmaların genel hatlarıyla içgüdücüler ve şiddetin kaynağının dış koşullar olduğunu savunanlar arasında geçtiği söylenebilir. Şiddetin kaynağını içgüdücülerde arayanlar arasında Freud'un yaşam ve ölüm içgüdüsü çatışması ilginçtir. Şiddeti dış kaynaklarda arayanlarda ise şiddeti bir davranış bozukluğu görme eğilimi söz konusudur. Bununla birlikte şiddeti farklı yönleriyle de ele almak şiddet anlamak için gereklidir. Dolayısıyla Steven Pinker, Michel Foucault, Hannah Arendt gibi isimlerin de burada anılması önemlidir.

2.2.1. Şiddete İçgüdüsel Yaklaşımlar

Şiddetin insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğunu savunan "içgüdücüler"e kısaca baktığımızda karşımıza çıkan ilk isim kuşkusuz Sigmund Freud olacaktır. Freud, şiddeti ele alırken birbirine zıt iki kavram üzerinden tartışma yürütür. Bunlar ölüm ve yaşam içgüdüleridir. Ne var ki bu düşünceden önce Freud, birçok olguyu açıklamaya çabalarken her şeyden üstün tuttuğu cinsellik (libido) ve kendini savunma içgüdülerine başvurmaktaydı. Fakat bu düşünce, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı sonuçları karşısında değişime uğramış, insanın kendini koruma

içgüdüsünden ziyade saldırganlık içgüdüsüne sahip olduğunu ileri sürmüştür (Akt. Erdem, 2020: 1203). Böyle düşünmek Freud'u, özellikle yaşanan savaşların, insanı kendisinin ölümüne inanmayan ilkel canlılara geri döndürdüğünü, kendisi dışındaki yabancıların öldürülmesi gerektiği fikrine giderek yaklaştırmaktydı. Bu bir yabancıyı katletme hevesiydi bir anlamda (Freud, 2016: 54).

Freud'a göre, yaşamın ortaya çıkışı, ölüme ulaşma arzusunu da beraberinde getirmektedir (2011: 99-100). İlk bakışta anlamsız gelebilecek olan bu düşünce, canlı bir organizmanın nihai hedefinin ölüme ulaşmak olduğunu söylemek istemektedir. Yani belki de Freud için yaşamı anlamlı kılan şey ölüm içgüdüsüydü. Bireyin yaşamı en temelde ölüm ve yaşam içgüdülerinin çatışma alanıdır (Fromm, 1990: 48). Freud'a göre canlı bir organizmanın başlangıç durumuna yani inorganik duruma dönme hevesi olduğu fikri oldukça tutarlı gelmekteydi[25]. Ona göre "tüm yaşamın hedefi ölümdür. Bunu tersinden alırsak da şunu söyleyebiliriz: Cansız varlıklar, canlılardan önce vardı" (Freud, 2011: 48). Dolayısıyla "yineleme zorlantısı" ile ölüm içgüdüsü arasında bir bağ olduğundan rahatlıkla söz edebiliriz; zira canlı bir organizma için inorganik biçime dönmek de haz veren bir durum olabilmektedir.

Bununla birlikte yaşam içgüdüsü olan Eros'la birlikte var olan ölüm içgüdüsü (thanatos[26]) kendini saldırganlıkla ifade etmektedir. Freud'a göre insan ölüm içgüdüsünü yansıtarak ve onu kendi bedenini yok etmekten alıkoyarak varlığını devam ettirebilmektedir. Ona göre insan temelde kendisine zarar vermek adına içgüdüsel bir istek duyar, ancak bunu güçlü bir benlik yapısı sayesinde engeller ve bu içgüdüyü dışa yansıtır (Yavuzer, 2013: 48). Böylece insan, ölüm dürtüsünü kas organı aracılığıyla kısmen veya tamamen dış dünyaya aktarmakta ve "yıkıcı dürtü" olarak ifade edilen durum ortaya çıkmaktadır (Freud, 2011: 100). Ölüm içgüdüsü (thanatos) insanın kendisine yönelik yıkıcı bir dürtüdür; ancak bunun önüne geçerek bu içgüdüyü dış dünyaya aktarmakta ve dolayısıyla saldırgan davranış ortaya çıkmaktadır (Fromm, 1993: 35). Freud'a göre, "insanlar sevgi arayan nazik, bununla birlikte saldırı altındayken kendilerini savunmayı becerebilen yaratıklar değildir; kuvvetli bir

[25] Freud bu durumu "yineleme zorlantısı" adını verdiği durumla açıklamaya çalışır. Eskiye dönmenin, eskiyi muhafaza etmenin, yinelemenin haz ilkesiyle uyumlu olduğunu da belirtmektedir (Freud, 2011: 46-47).

[26] Bu ifadeyi Freud'un kendi ağzından duymamış olsak da ruh çözümleme incelemelerinde Thanatos diye adlandırılmıştır. Eros'un tersine koparıcı, çözüştürücü, yıkıcı bir işlevi vardır (Fromm, 1990: 48).

saldırganlık arzusunun da insanların içgüdülerinin arasında bulunduğu kabul edilmelidir" (2017: 100).

İlginçtir ki yıkıcı dürtü (ölüm dürtüsü) kendini gerçekleştirmekle kalmaz aynı zamanda kendisinin karşıtı olan Eros'a da hizmet etmektedir (Freud, 2011: 100). O halde ölüm dürtüsü yaşam içgüdüsünün yani Eros'un varmak isteyeceği bir durak, yaşam içgüdüsünün ulaşmak istediği hazdır diyebiliriz. Freud'a göre libidonun hedefi zaten hazza ulaşmaktır (2011: 103). Haz ilkesinin gereği olarak libido doyuma ulaşmak ister, yani hoşnutsuzluk yaratan -insanın kendine zarar verme içgüdüsü- gerilimlerden kurtulmak istemektedir. Bunun için sürekli yeni boşaltım yolları aramaktadır.

Her ne kadar Freud, insan yaşamını bu iki içgüdüye dayandırıyor olsa da Erich Fromm bu düşünceyi değiştirmeyi önermektedir. Fromm için ölüm ve yaşam arasındaki diyalektik, yaşam içgüdüsünün kendini gerçekleştiremediği zaman ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Freud'un ölüm içgüdüsü dediği şey, aslında Eros'un ortaya çıkamadığı durumda var olan hastalıklı bir olgudur. Dolayısıyla ölüm içgüdüsü biyolojik değil, psikopatolojik bir durumdur. Bu açıdan Fromm (1990: 48-49) için yaşam içgüdüsü birincil yeti, ölüm içgüdüsü ise, ikincil yetidir. Fromm, tam da bu noktada psikopatolojik durum olan ölüm içgüdüsünü var eden durumların ne olduğunu ve bunların engellenmesi gerektiği durumları da sıralamaktadır. Özellikle çocukluk yaşlarından itibaren yaşam sevgisinin gelişimine katkıda bulunacak çevresel koşullara -sevgi dolu bir aile ve toplum, özgürlük, güvenlik, adalet, tehlikesiz yaşam, yaşama sanatını öğretecek bir önder vs.- dikkat çekmektedir. Bu koşulların tersi her gelişmede ölüm içgüdüsü kendini gerçekleştirme fırsatı bulacaktır (Fromm, 1990: 50-51). Kaldı ki ölüm içgüdüsü ölümseverlikle yakından ilintilidir. Fromm'a göre insanlardaki şiddete yatkınlık içinde barındırdıkları ölüm sevgisine dayanmaktadır. Ölüm sever kişi dolaylı yoldan şiddeti de sevmektedir (1990: 37). Ancak ölümseverlikle ilgili daha fena olan bir gerçek varsa, o da ölümseverlerin dışında kalanların ölümseverlerin peşinden gitmeleridir. Ölümseverlerin dışındakiler ölümseverden korkarlar ve ona hayranlık beslerler. Daha da korkunç olanı ise, onu bir kurtarıcı, iyi yürekli, babacan biri olarak görmeleridir ki onun peşinden gitmelerinin en açık nedenidir (Fromm, 1990: 38).

Şiddetin içgüdüsel bir davranış olduğunun vurgusu yapan bir başka isim de Konrad Lorenz'dir. Aslen bir etnolog olan Lorenz, saldırganlık davranışı üzerine

düşünen diğer pek çok kişinin aksine, saldırgan davranışın ortaya çıkışını hayvan davranışları üzerinden ele almaktadır. Lorenz (2008), *İşte İnsan (Saldırganlığın Doğası)* adlı eserinde, hayvanlar arasındaki saldırgan davranışların temel nedeninin, insanlardaki saldırganlık dürtüsünün de nedeni olduğu görüşünü savunmaktadır. Lorenz, her şeyden önce saldırgan davranışın, gelecek nesli koruma, rekabet sayesinde seleksiyonu gerçekleştirme ve kullanılabilir yaşam alanları üzerinde dağılımı dengeleme gibi üç işlevi olduğu ifade eder (Lorenz, 2008: 87).

Lorenz, insanlardaki saldırganlık dürtüsünün hayvanlarda olduğu gibi türü korumaya yönelik, rekabet olasılıkları gibi bir içgüdü olduğu fikrindedir. Dahası bu içgüdü "insanın bağrından kendiliğinden kopup" gelen bir içgüdüdür (Lorenz, 2008: 98-99). Öte yandan Lorenz, insanların kanına işlemiş bu içgüdüsel saldırganlığın tehlikesinin de farkındadır. İnsanlık kendi türünden olmayanlar üzerinde hakimiyet kurmakla yetinmemiş, bunun da ötesine geçerek "homo homini lupus" deyimiyle neredeyse kendi türünün düşmanı haline gelmiştir (2008: 85).

Lorenz'in saldırganlık davranışının ortaya çıkışına yönelik düşüncesi ise oldukça ilginçtir. O, saldırgan davranışın dış etkenlere karşı verilen bir tepki olduğuna daha en başından karşıdır. Saldırgan davranışı dış etkenlere karşı verilen bir tepki (re-aktif) olarak görmek yetersiz kalmakta, onun yerine saldırgan davranışın esasen spontane bir şekilde ortaya çıktığını öne sürmektedir. Dahası saldırganlığın bu denli tehlikeli olması da saldırganlığın sıradan olmasından kaynaklanmaktadır (Lorenz, 2008: 98). Bununla birlikte Lorenz, içgüdüsel bu davranışın ortaya çıkışının engellenmesinin pek de mümkün olmadığını ileri sürmektedir. Dışavurumu engellenen her türlü içgüdüsel davranış harekete geçme istediğini olabildiğince artırmakla kalmaz, aynı zamanda ileriki süreçlerde organizma üzerinde ciddi etkilere neden olur. Baskılanan bu dürtüler canlı üzerinde rahatsız edici bir ruh hali yaratır ve içgüdüleri giderecek uyarım kaynakları bulmak için fazlaca çaba harcar (Lorenz, 2008: 103).

Saldırganlığın ortaya çıkışını ele alan bir başka isim de *Haset ve Şükran* kitabıyla Melaine Klein'dir. Klein de konuya Freudyen bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve saldırganlığın içgüdüsel olduğunu ve bunun yaşamın ilk evrelerinde yani bebeğin annesiyle kurduğu ilk ilişkilerinde bile görülebileceği fikrindedir.

Klein'e göre doğumdan önce anne karnında bebeğin tüm ihtiyaçları karşılanmakta, ancak doğum sonrasında ise bebek, ihtiyaçlarının giderilememesi,

benliğinin yok edilmesi ve zulmedilme kaygısı yaşamaya başlamaktadır. Bu kaygı yaşam ve ölüm içgüdüleri arasındaki mücadelede (benlik üzerinde yıkıcı itkilere neden olabilen) belirleyici olabilmektedir. Dolayısıyla doğum sonrası anne ve memeyle kurulan ilk ilişki oldukça önemlidir (2011: 20-21).

Kleine göre, bebek anneyle kurduğu ilk ilişkide, önce memeden sonra da anneden bu benliğindeki yıkıcı itkileri gidermesini arzulamaktadır. Doğumdan sonra gelişen kuvvetli ya da kuvvetsiz olabilecek bu ilişkide[27] bebek, memeyi sadece bir nesne olarak algılamaz, aynı zamanda tüm içgüdüsel arzularını ve bilinçdışı fantezilerini de gidermenin bir aracı olarak görür. Dolayısıyla bebek, kendi bünyesiyle memeyi olabildiğince içselleştir ve zihninde tükenmez bir meme fantazisi oluştur (Klein, 2011: 21-22,26). Bebeğin amacı sonsuz beslenme ve aslında sonsuz hazza ulaşmaktır bir anlamda. İşte bu noktada Klein, saldırgan davranışın ortaya çıkışını, yani bütün arzularının yöneldiği memenin yokluğunu "haset" kavramıyla anlatmaya çabalar. Öncelikle haset kavramı sözlüklerde kıskançlık ve çekememezlik kelimeleriyle anlam buluyor olsa da Klein için durum bunun da ötesindedir. Ona göre haset;

> "…arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur; hasetli itki, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya ve kirletmeye yönelir" (2011: 23).

Böylece haset, saldırganlığın ve yıkıcılığın kaynağı haline gelmektedir. Haset, hiçbir zaman tatmin olmamayı beraberinde getirir, bununla da kalmaz benliğindeki kötülüğü annesine ve memesine yansıtır, annenin yaratıcılığını bozar, onu tahrip eder (Klein, 2011: 23-24).

Hasete başka deyişle yıkıcı itkilere neden olan şey, hazza ve yol açtığı şükran duygusunun engellenmesidir. Yani, ilk nesne olarak görülen anne ve tükenmez memenin yokluğudur. O halde diyebiliriz ki bebeğin tüm ihtiyaçlarını karşılayan, onunla kalmayıp bebeğin içgüdüsel tüm arzularının boşaltım yolu olan nesnenin kaybı saldırganlık olarak karşılık bulmaktadır.

[27] Bu aşamada bebek iyi meme kötü meme ayrımı yapmaktadır. Bebeğin yeterli bakım görüp görmediği, annenin bu bakımdan keyif duyup duymadığı ve bakım dönemlerinde kaygı duyma düzeyi, bebeğin iyi meme kötü meme ayrımı yapmasını etkilemektedir (Klein, 2011: 21).

2.2.2. Şiddeti Dışarıda Aramak

Şiddetin kaynağını insanın kendi içinde arayanlara kısaca baktıktan sonra, şiddeti doğuranın dış etkenler olduğunu düşünenlere göz atmak şiddeti anlayabilmek noktasında faydalı olacaktır. Şiddetin içgüdülerden ziyade dış koşullardan etkilenerek ortaya çıkan bir olgu, onun öğrenilen bir davranış bozukluğu olduğunu savunan birçok isim mevcuttur. Çevre koşullarının önemine dikkat çekenlere göre, insan kökeninde iyi ve ussal bir canlıdır ve insan davranışı toplumsal ve çevresel koşullara göre değişir ve biçimlenir; dolayısıyla saldırganlık davranışı da bu koşullar dahilinde ortaya çıkmaktadır (Fromm, 1993: 57).

Albert Bandura "sosyal öğrenme" olarak adlandırdığı kuramında, saldırganlığın sosyalleşme ile öğrenilen bir davranış olarak ortaya çıktığını söyleyerek çevresel koşullara dikkat çekmektedir (Akt. Hasta & Güler, 2013: 67). Ona göre insan doğrudan olduğu kadar, dolaylı yani başkalarını gözlemleme yoluyla onları model alarak da birçok şeyi öğrenebilmektedir (Akt.Bahar, 2019: 239). Dolayısıyla saldırgan davranış, bireyin rol model olarak aldığı kişinin davranışlarıyla yakından ilintili olmaktadır.

Bandura'nın teorisi gözlemsel öğrenme[28] olarak da anılmaktadır. Saldırgan davranışa şahit olan bir bireyin, şayet saldırgan davranış cezalandırılmadıysa o davranışı taklit etmesi olası görünmektedir. Aynı çerçevede özellikle 2-7 yaş arası çocuklarda model alınan kişinin saldırgan davranışını benimseme olasılığı daha yüksektir (Ülken, 2011: 198). Saldırgan davranış yalnızca yakın sosyal çevreyle (aile, okul, arkadaş ortamı) öğrenilmez, aynı zamanda medyadan da öğrenilebilmektedir. Burada önemli olan ise, çocuğun medyada gözlemlediği saldıgan davranışın ebeveyn tarafından onaylanıp onaylanmadığıdır. Saldırgan davranış ebeveyn tarafından ne kadar onaylanırsa çocuk tarafından benimsenmesi o kadar olası olmaktadır (Akt. Ülken, 2011: 199).

[28] Albert Bandura, şiddetin gözlemlenerek öğrenildiğini ortaya koymak adına Bobo Doll Deneyi adı verilen bir deney tasarlamıştır. İki gruba ayrılan çocuklardan ilk gruba, hacıyatmaz oyuncağına şiddet uygulayan bir yetişkinin görüntüleri izletilirken, diğer gruba saldırgan olmayan bir yetişkin modeli gösterilmiştir. Deney sonucunda şiddet görüntülerini izleyen çocukların yetişkini taklit ettiği tespit edilmiştir. Kimi çocukların ise, gösterdikleri sözel ve fiziksel şiddet, model aldıkları yetişkinden fazla olmuştur. Şiddet görüntüleri izletilmeyen çocukların ise şiddet tutumu sergilemedikleri aksine oyun oynadıkları tespit edilmiştir. Dolayısıyla deneyin sonuçları Bandura'nın sosyal öğrenme teorisini destekler niteliktedir (Akt. Dönmez, 2019: 300-301).

Saldırgan davranışın açıklamaya çalışan bir başka yaklaşım da Dollard ve arkadaşları tarafından ortaya atılan, saldırgan davranışın bir engelleme sonucunda ortaya çıktığını savunan engelleme-saldırganlık kuramıdır (Hasta & Güler, 2013: 67). Bu kurama göre saldırganlığın temelinde bir gereksinimin veya sürmekte olan bir faaliyetin engellenmesi yatmaktadır. Bu engelleme ile kişiye bir sınırlama getirilmekte ve istemediği bir şeyin yaptırılması söz konusu olmakta; kişi de buna bir tepki olarak saldırganlaşmaktadır (Berkowitz 1993'ten akt. Odacı & Çelik, 2017). Öte yandan engellemeyle karşılaşan her bireyde saldırganlık oluşmadığı, bilişsel ve sosyal etkenlerle saldırganlığın engellenebildiği görülmüş, saldırganlığa daha çok keyfi engellemenin neden olduğu belirtilmiştir (Berkowitz 1989'dan ve Pastore 1952'den akt. Karslı, 2020: 310).

Şiddetin sosyokültürel kaynaklarını aramaya kalktığımızda ise karşımıza birçok faktör çıkmaktadır. "Ataerkil aile yapısı", "şeref", "namus", "erkeklik", "kıskançlık", "hakarete uğrama" "dedikodu", "intikam", "ekonomik sorunlar", "prestij ve statüye ilişkin algılamalar", "kan davası", "fanatiklik", "kitle iletişim araçlarının etkisi" gibi olgular bunlardan bazılarıdır (Kızmaz, 2006: 251-254). Şiddetin sosyokültürel kaynakları kendini özellikle "kadına şiddet"te göstermektedir. Geleneksel cinsiyetçi tutumun egemen olduğu toplumlarda, erkeğin kadın üzerinde hakimiyet kurma ve onu kontrol etme isteği (Çalışkan & Çevik, 2018: 219) kendini, "şeref", "namus", "erkeklik", "kışkançlık" gibi altının doldurulması güç kavramlarla ifade etmektedir.

Duyuşsal ve bilişsel faktörlerin de saldırganlık davranışını tetiklediği bilinmektedir. "Kendilik algısı, benlik saygısı, narsisizm[29], akılcı olmayan inanışlar, bilimsel çarpıtmalar, denetim odağı gibi bilişsel değişkenler ve düşmanlık, öfke, depresyon, anksiyete, yalnızlık gibi duyuşsal değişkenlerin saldırganlıkla ilişkili olduğu bilinmektedir" (Akt. Odacı & Çelik, 2017: 220).

Saldırganlık ve şiddete neyin sebep olduğu konusunda ortaya atılan her teorinin belli oranda doğru olduğu söylenebilir. Dolayısıyla şiddete neyin sebep olduğu soru

[29] Rochlin'e göre narsisist duygular tehdit edildiğinde saldırganlık davranışının ortaya çıkmaktadır. O, özdeğerin yeniden kurulmasında, benimsediğimiz ilke ve değerleri çevremize kabul ettirmek noktasında saldırganlığa başvurulabileceğini düşünmektedir. Freud'un içgüdü teorisini klinik gözlemlere uymadığı gerekçesiyle reddeden Rochlin göre saldırganlık, bir iştah ya da bir arzu değildir. Narsisistik ya da başka kaynaklı yaralanmaların sonucu gözlemlenen aşırı hoşnutsuzluk olmalıdır. Dolayısıyla narsisizm ve saldırganlık arasında sıkı bir bağ vardır; saldırganlık narsisizmin emrindedir (Akt. Erten & Ardalı, 1996: 150).

karşısında en kestirme cevap büyük olasılıkla “her ikisi de” olacaktır. Birçok çalışma, şiddetin biyolojik içgüdüsel olabileceği kadar, dış koşullar neticesinde ortaya çıkabileceğini göstermektedir (Kesebir, 2018: 146).

Gelgelelim şiddetin içgüdüsel bir davranış olduğunu söylemek veyahut dış koşulların bir sonucu olarak nitelendirmek onu anlamayı kolaylaştırmakta ancak bizi sonuca götürmemektedir. Tüm bunlar bize sadece onu anlamlandırmada bir yorum kapısı açmaktadır. Dolayısıyla şiddeti anlayabilmek adına farklı perspektiflere de aşina olmalıyız. Bu bağlamda şiddeti farklı yönleriyle ele almak önemli olmaktadır. Foucault vari bir söylemle söylersek şiddet her yerdedir. Dolayısıyla şiddeti başka yerlerde de aramak bir zorunluluktur.

2.2.3. Şiddetin Politik Yönü

Şiddetin siyasal alanla ilişkisini irdeleyen, şiddet-iktidar ayrımı yapan çokça isim mevut olmakla birlikte, kimi düşünceler şiddeti iktidarın bir görünümü, kimi düşünceler ise, şiddeti iktidarın karşısına koymaktadır. Örneğin siyasal ideolojilerden biri olan anarşizmde, insanın özgürlüğü esastır. Buna karşın şiddetin amacı özgürlüğü kısıtlamak, istenmeyeni yaptırmaktır. İşte çatışma burada başlamaktadır; bir tarafta amacı özgürlüğü kurmak olan, diğer tarafta özgürlüğü yıkmak olan vardır. Anarşist düşüncede özgürlüğü kısıtlayıcı her türlü kural, yaptırım ve kaideler reddedilirken, bunları gerçekleştiren erkin kullandığı şiddet de pek tabii kabul edilmez. Dolayısıyla baskı ve tahakkümün olduğu yerde şiddet de vardır dersek; anarşist düşünce için bunu ortadan kaldırmak bir zorunluluktur, fakat bunu şiddetle mi yoksa şiddete başvurmadan mı yapacağı sorun olmaktadır (Bakır, 2007: 100-101).

Bu noktada sorun teşkil eden insan özgürlüğü üzerinde baskı ve zor kullanan bir erkin varlığıdır. Bu erk, şiddetin varlığının nedeni olmaktadır ve şiddetin kendisidir. Bu şiddeti ortadan kaldırmak adına şiddete başvurmak meşru kabul edilmektedir. Şiddete karşı şiddettir bu (Bakır, 2007: 105).

Günümüzde birçok kişi şiddetin giderek arttığını ve hatta özellikle medya tarafından şiddet bombardımanına tutulduğumuzu söylerken, Steven Pinker *Doğamızın İyilik Melekleri Şiddet Neden Azaldı?* adlı eserinde arkaik dönemlerden bu yana şiddetin giderek azaldığını ve insanlık olarak belki de en barışçıl dönemlerimizde yaşadığımızı savunmaktadır (Pinker, 2019). Pinker, saldırganlığın sarmal bir dürtü

hatta bir güdü bile sayılmayacağını belirtir. Saldırganlık, değişen çevresel nedenlere, mantıksal yapılara, nörobiyolojik temellere ve sosyal dağılımlara sahip bir dizi psikolojik sistemin ürünüdür (Pinker, 2019: 13).

Pinker'a göre şiddet ne biyolojik bir hastalık ne de dışarıdan öğrenilen (medya ya da sosyal çevreden) bir davranış bozukluğudur. Şiddet aslında evrimsel bir gerçekliktir ve buna inanmak için birçok sebep vardır (Pinker, 2016: 376). Pinker, çeşitli araştırmalara dayandırarak şiddetin, geçmişte ve şuan bile tüm insan topluluklarında görülmüş ve görülüyor olmasını, onun evrimsel bir güç olduğunun işareti olarak yorumlar. Ona göre insan bedeni ve beyni incelendiğinde saldırganlığa yönelik belirtilerin olduğu görülecektir. Özellikle erkek bedeninin tasarımı (kadına göre daha iri, güçlü ve kütleli oluşu) ya da testosteronun baskınlık düzeyi bunda önemli belirleyicilerdir. Keza tüm kültürlerde erkek çocuklarının itiş kakışlı oyunları oynamaları ilerisi için dövüş alıştırması olarak görülmektedir. Dahası insanların şiddete en çok başvurdukları yaşları yetişkin oldukları değil, yeni yürümeye başladıkları dönemdir. Bu döneme dair yapılan araştırmalarda erkek çocukların kız çocuklarında daha fazla olmak üzere vurma, ısırma, tekme gibi saldırganlık özellikleri gösterdiği görülmüştür (Akt. Pinker, 2016: 377-378). Bu noktada yapılan yanlış şiddeti anlayabilmek ve dolayısıyla onu ortadan kaldırmak adına yapılan çalışmaların yıllardır yanlış soru üzerinden yürütüldüğüdür.

Pinker, aynı araştırma[30]nın yöneticisine referans vererek şöyle der; "bebekler birbirlerini öldürmez, çünkü ellerinde bıçak veya tabanca vermeyiz. Son otuz yıldır cevaplamaya çalıştığımız soru, çocukların saldırganlığı nasıl öğrendiğidir. Fakat yanlış bir soru bu. Doğru soru, saldırganlaşmamayı nasıl öğreniyorlar olmalıdır" (Akt. Pinker, 2016: 378). Belki de şiddet üzerine bir çözüm getiremeyişimizin nedeni yanlış sorular üzerinde cevap arıyor oluşumuzdur.

Bununla birlikte Pinker, toplumsal yaşantımızın da saldırganlık gerçeğiyle şekillendiğini belirtir. Kahramanlık efsanelerinin ve epik şiirlerin popülerliği, spor olarak estetize edilmiş şiddet gösterilerin varlığı (özellikle Kolezyum[31]'da yapılan gladyatör dövüşleri), dövüşme yarışlarının olması, yenilen ve kazanan kavramlarının olması ya da entelektüel tartışmalarda bile bir fikri alt etmeden, onu yenmekten

[30] Pinker'in bahsettiği araştırma için bknz. Holden, C. (2000). The Violence of the Lambs. *Science, 289(5479)*, 580-581. doi:10.1126/science.289.5479.580

[31] Erich Fromm da Roma'daki Kolezyum'u "sadizm için dikilmiş en büyük anıt" (Fromm, 1990: 29) olarak görmesi Pinker'i destekler niteliktedir.

bahsedilmesi, sosyal reform adıyla suçla, fakirlikle, uyuşturucuyla savaşın yapılıyor olması, tıbbi tedavi olarak hastalıklarla mücade etmek, AIDS ve kansere karşı savaş vermek belki de bu gerçekliğin göstergeleridir (Pinker, 2016: 380).

Aslında Pinker, şiddetin var olduğunu ve bunun bir gerçeklik ve insanlar her zaman bu gerçekliğe hazır olduğunu söylemektedir. Burada kavranılması gereken, insanların neden şiddete hazır oldduğu ve neden sadece belli koşullarda ona başvurduğudur. Dolayısıyla cevaplanması gereken sorular, şiddet ne zaman, en azından birazcık akılcı ve ne zaman açıkça yersizdir sorularıdır (Pinker, 2016: 379-380).

Pinker bu soruları Hobbes'un Leviathan'ı üzerinden cevaplamaya çalışır. Öncelikle Hobbes için insan doğasında kavga nedeni olarak üç temel düşünce görülür; rekabet, güvensizlik ve şan ve şeref. İlki olan rekabete göre, insanlar başka insanların karılarına, çocuklarına, hayvanlarına sahip olmak için şiddet uygular; ikincisi, kendi güvenliğini sağlamak için; üçüncüsü ise, tüm sahip olduklarına yönelik bir söz, gülümseme, farklı bir görüş ve aşağılamalara karşı şiddet kullanır (Hobbes, 2007: 94).

Pinker'a göre insan ihtiyaç duyduğu nesnenin önünde bir engel görürse, onu ortadan kaldırmalıdır ve dolayısıyla bu noktada şiddete başvurabilir. Bu engel, bir insan da olabilir, bir topluluk da. Verimli toprakları el geçirmek için girişilen savaşlar -modern savaşlardaki çıkar çatışmasına benzerdir- buna örnek olarak gösterilebilir (Pinker, 2016: 381). Esasen bu düşünce Lorenz'in türü korumak adına girişilen mücadeye denktir. Lorenz de soyun devamı adına aynı türden canlıların mücadeleye girdiğini söylemekteydi. Başka bir bakış açısıyla değerlendirdiğimiz de hayatta kalmak adına girişilen mücadeledir ki bu noktada şiddet meşru hale getirilmektedir.

İkinci etken olan "güvensizlik"in bugünkü anlamı "Hobbesçu tuzak"tır. Başkalarına duyduğumuz bu güvensizlik, bizi nükleer silahlanma yarışına sokmuş, sürekli ittifak arayışına itmiş, ilk vuranın, silahı ilk ateşleyenin biz olmasını arzulatmıştır. Aynı şekilde öteki tarafından öldürülme korkusu da saplantı haline getirilmiştir. Böylece, tarihte görülen Birinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş dönemi, Arap-İsrail Savaşı, 1990'lardaki Yugoslavya savaşları Hobbesçu tuzağın eserleri haline gelmiştir (Akt. Pinker, 2016: 386-387). O sebeple caydırıcı düşünceyle bile hareket edildiğinde karşı tarafın bunu tehdit olarak algılayabileceği gerçeği söz konusudur. Gündelik yaşantımızda kendi canımızı korumak adına elimizde

tuttuğumuz bir sopa belki de ölüm sebebimiz olabilecektir. Bu düşünce çerçevesinde güvensizlik korkusunu yenmek adına girişilen önlemler aslında şiddeti doğuran nedenler de olabilmektedir.

Son olarak "şan ve şeref" uğruna şiddet ise, bugünkü anlamıyla "tartışma"ya karşılık gelmektedir. Günümüzde öylesine trajikomik tartışma sebeplerinden dolayı şiddet ortaya çıkmaktadır ki yaşanan cinayetlerin temel nedeni olarak "tartışma" olarak gösterilmektedir. Çoğu rapora göre, oldukça önemsiz nedenlerden dolayı ağız dalaşına girmek, küfürleşmek, hakaret etmek şiddet olaylarını doğurmaktadır (Akt. Pinker, 2016: 388). Örneğin bugün bir bardak[32] yüzünden bile insanlar birbirlerini yaralayabilmekte, trafikte yol verme[33] kavgasına tutuşmakta, yan baktın[34] diye ortalığı savaş alanına döndürmektedir. Dahası geçmişte girişilen birçok savaşın, özellikle maddi getirisi az olan savaşların "ulusal onur" kılıfıyla çıkartıldığı da aşikardır (Pinker, 2016: 390). Dolayısıyla şiddetin diğer nedeni olarak sözüm ona "şan ve şeref" görülmektedir.

Son kertede şiddet dediğimiz olgu Pinker açısından ne patolojik bir durumdur ne sonradan öğrenilen bir durum ne de içgüdüsel bir durumdur. O, şiddeti mantık dışı bir olgu olarak görmez, aksine "kendi çıkarlarını gözeten, akıllı sosyal organizmaların dinamiklerinin neredeyse kaçınılmaz bir sonucu" (Pinker, 2016: 393-394) olarak görür. Dolayısıyla birçok durumda şiddet kaçınılmaz olarak ortaya çıkmakta, dahası birçok durumda da meşru kabul edilmektedir. Hobbes, bu tür şiddetin ortaya çıkmasını engelleyici güç olarak "Leviathan"ı önermekteydi. Pinker da bir anlamda Hobbes'un izinden giderek yasal hükümleri şiddeti azaltmada en etikili yöntem olarak görmektedir (Pinker, 2016: 394-395). Tersi bir durum ise, Hobbes doğa durumu olarak tasvir ettiği düzene, korkunun, şiddetin, savaşın olduğu yani "homo homini lupus"a dönüş demektir.

Şiddetin azaldığı görüşünü savunan bir başka isim de Michel Foucault'dur. Ancak şunun altını hemen çizmeliyiz ki, Foucault'nun azaldığını iddia etti şiddet, iktidarın uyguladığı şiddettir. Foucault, şiddet ve iktidar arasındaki ilişkinin

---

[32]"'Benim bardak sana geldi' tartışması yüzünden çıkan kavgada iki kişi yaralandı" https://bit.ly/3xyvVvZ (Çevrimiçi) 6 Nisan.2021

[33]"Samsun'da yol verme kavgası: 3 yaralı" https://bit.ly/3AO0Whs (Çevrimiçi) 6 Nisan 2021

[34]"Filipinler lideri: Bir kişiyi bana baktı diye bıçaklayarak öldürdüm" https://bit.ly/3AMHguz (Çevrimiçi) 6 Nisan 2021

değiştiğini, görünen/dışsal-fiziki şiddet yerine disiplinci iktidar anlayışıyla şiddetin içselleştirildiğini düşünmektedir (İlhan, 2019).

Öncelikle Foucault'a göre Klasik çağda iktidar bir tasarruf merciiiydi ve buna şiddete başvurma tasarrufu da dahildi. Bu bağlamda hükümdar ve temsil ettiği iktidar şiddete başvurma ve yaşamı ortadan kaldırma ayrıcalığına sahipti (Foucault, 2013: 97). Modern öncesi dönemde iktidarın ölüm ve yaşam üzerindeki kudretini ve onun aslında ne anlama geldiğini Byung-Chul Han, şöyle ifade etmektedir (Han, 2018: 16);

> "Modernite öncesi zamanlarda şiddet her yerde hazır ve nazırdı, gündelik hayatın bir parçasıdır ve alenidir…Hükümdar iktidarını öldürme fiili üzerinden, kan dökmek vasıtasıyla ilan eder. Kamusal alanlarda sahlenenen kanlı seyirlikler, iktidarını ve haşmetini kurgulamak içindir. Şiddet ve şiddetin teatral sahnelenişi burada iktidarın ve hegemonyanın önemli birer aracıdır"

Demek oluyor ki modern öncesi dönemde iktidar kendisini bizzat şiddet aracılığıyla var etmekte ve şiddet, Han'ın da işaret ettiği gibi bir hegemonya aracıydı. Ancak modern çağ ile birlikte şiddet uygulayan iktidar anlayışı kökten değişime uğramıştır. Öldürme kudretini elinde bulunduran iktidar, artık yaşatan iktidara evrilmiştir. "Hükümdarın kendini savunmaya ya da kendisinin savunulmasını talep etme hakkı üzerinde kurulan bu ölüm, toplumsal bünye için yaşamı sağlama, ayakta tutma ya da geliştirme hakkının öbür yüzü olarak ortaya çıkacaktır" (Foucault, 2013: 97). Kapitalizmle birlikte bireyin yaşatılması ve daha verimli hale getirilmesi en öncelikli amaç haline getirilmiştir. Özne artık kendi haline bırakılamayacak kadar değerli kılınmış, kapitalist düzen için öznenin bedenine müdahale edilmeye başlanmış, özel yaşamı da denetim altına alınmıştır (Bayır, 2020: 3). Böylece şiddet uygulayan egemen iktidar anlayışından vazgeçilmiş, bireyin eylemlerini ve bedenlerini merkeze alan *disiplinci iktidar* modeline geçilmiştir (Altunok, 2008: 16).

Foucault, iktidarın daha etkili ve topluma daha fazla nüfuz etmiş bir yapıda olması amacıyla geliştirilmiş iktidar teknikleri sayesinde, geçmişe nazaran şiddet uygulamalarının azaldığı saptamasını yapar. Bu amaçla 18. yüzyılla birlikte akıl hastanesi, hapishane, okul, fabrika gibi yaygınlaşan kurumlar, iktidarı farklı bir boyuta taşımış, cezalandırıcı iktidar yerine disiplin edici iktidar anlayışına dönüştürmüştür. Ölümlerin törenler eşliğinde sunulması artık iktidarın kaybedildiği anlamına gelmektedir. "Ölümü çevreleyen şatafat, siyasal tören alanına giriyordu. Ama bugün, iktidar, etkisini yaşam üzerinde ve bu yaşam sürdükçe kurar; ölüm bunun sınırı,

iktidarın elinden kaçan andır; böylece ölüm varoluşun en gizli, en "özel" noktası olur" (Foucault, 2013: 99). Böylece iktidarın görünmezliği şiddetin de görünmezliğini belgelemiştir. Şiddet artık ulu orta gerçekleştirilmiyor kapalı kapılar ardında kendisini gösteriyordu.

Modernleşmeyle değişen bu iktidar anlayışına Foucault, *biyo-iktidar* adını vermektedir. Bu iktidar anlayışı kapitalizmin gelişmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Foucault'a göre kapitalizm, bedenlerin kapitalist üretim sürecine en etkin bir biçimde sokulmasını isterken, aynı zamanda o bedenlerin itaatkârlıklarının da güçlenmesini de istemektedir (2013: 100). Bu daha fazla yaşatırken daha fazla bağımlı kılmak üzerine kurulu bir iktidar anlayışının vuku bulmasıdır. Dolayısıyla değişen bu iktidar anlayışının temeli yaşatmak üzerine kurulduğunda, iktidar ile şiddetin varlığı sorgulanmak durumda kalmıştır. Geleneksel iktidar anlayışında uygulanan şiddet, egemen adına uygulanırken, biyo-iktidar ile şiddet ancak toplumların refahı ve devamı adına uygulanmakta olan şiddet haline dönüşmüştür. Böylece modern dönemlerde gerçekleştirilen savaşlar, soykırımlar, katliamlar toplumun refahına ve devamına bir tehdit olarak görülen unsurlara karşı yapılan şiddettir ve dolayısıyla meşru bir şiddet olarak görülmektedir (Altunok, 2008: 18-19).

Foucault'un "Modernitenin eşiği" olarak adlandırdığı biyo-iktidar, cezalandırma tekniklerinde şiddetin dışlandığı onun yerine ıslah edici ve yeniden kazanımcı bir ceza tekniği üzerine kurulmuştur. Okul, hapishane, aile, ordu, akıl hastanesi gibi kurumlar bu ceza tekniklerinin daha doğru işlemesini başka deyişle bireyi ıslah etmek ve üretim süreçlerine uygun bedenler yaratmak için görev yaparlar. "Çıplak yaşamın kendisi artık politikanın tam merkezindedir ve ona yönelik şiddet karşısına iktidarı alır" (Keskin, 1996: 122). Bundan ötürü, Foucault açısından şiddetin azaldığını, en azından görünür şiddetin azaldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak şiddetin halen varlığını sürdürdüğünü, görünmezlik perdesi arkasından da varlığını hissettirdiğinin de vurgulanması şarttır. Bu çerçevede değerlendirilirse belki de şiddet aslında azalmamış yalnızca kılıf değiştirmiştir. Gelgelelim iktidarın bu görünmez yapısı onu etkisiz kılmamış aksine, onu her yerde hissedilir kılmasıyla daha etkin hale getirmiştir. Böylece geleneksel iktidardan farklılaşan ve türlü teknikler sayesinde birey üzerindeki gücünü hissettiren iktidar, "her yerde hazır ve nazırdır" söylemi ile kendini bir anlamda ispatlamaktadır.

Şiddeti, iktidar kavramıyla olan ilişkisi çerçevesinde ele alan bir başka isim Hannah Arendt'tir. Arendt, kendisinden önce bu ilişkiye yönelik yaklaşımlarda sağ ve sol tüm kuramcıların ortak yan taşıdığını ifade eder (Yılmaz Z., 2015: 200). Bu kuramların dayanak noktası Arendt'e göre, "egemen Avrupa ulus-devletlerinin yükselişine eşlik eden, yetkin ifadelerini en erken ve hâlâ büyük sözcüleri olan 16. yüzyıl Fransa'sında Jean Bodin'de ve 17. yüzyıl İngiltere'sinde Thomas Hobbes'da bulan şu eski mutlak iktidar nosyonu"dur (Arendt, 2012: 48). Bu iktidar nosyonu genel anlamıyla şiddeti kullanabilme ayrılacağına sahip iktidar anlayışına dayanmaktaydı. Bu anlayış "kurumsallaşmış kuvvet" ya da "insanın insan üzerindeki iktidarı" olarak değerlendirilmektedir (Akt. Arendt, 2012: 47-48). Dolayısıyla bu kuramcılar bir anlamda iktidarı şiddetle ile bir tutmuş, birbirinin varoluş nedeni olarak değerlendirmişlerdir.

İşte Arendt için şiddet de burada başlamaktadır. Ona göre hükümet kavramı "insanın insan üzerindeki şiddet araçlarına dayalı iktidarı'dır (Arendt, 2012: 63). Başka şekilde ifade edecek olursak bireyin iradesinin başka birinin iradesine bağlanması şiddeti doğurmaktadır. Bu ilişkide taraflardan biri mutlak şekilde özne olma yeteneğini yitimiştir (Oskay, 1996: 186). "Şiddet iktidarın yanlış kullanıldığı, yıkıcı olduğu yerde ortaya çıkar…Şiddet iktidar siyasetinin bir parçasıdır" (Çelebi, 2014: 11-12). Bu noktada Hobart, iktidarın zor ve şiddet gibi olgularla görülebileceğini söyler ancak, son kertede iktidarın ne salt bir şekilde zora dayandığını ne de salt bir şekilde şiddet olduğunu söyler (1996: 54). Dolayısıyla şiddet ve iktidar arasındaki nüansın farkına varmamız konusunda bizleri uyarır.

Buna karşın Arendt, iktidar ve şiddetin aynı şeyler değil, aksine birbirinin karşıtı olduğunu ileri sürmektedir. Arendt'e göre şiddet iktidarın olduğu yerde barınamaz, iktidarın tehlikeye girdiği yerde ortaya çıkar. Şiddet iktidar yaratma kudretine sahip değildir ancak, kendi başına bırakıldığında iktidarı yıkabilecek kudrete sahiptir (Arendt, 2012: 67-68). İktidarın şiddete olan bu tutkunluğu bir noktada iktidarın kendisiyle ödenecek bir borç haline gelir. İktidarını şiddetle sağlayan ya da iktidarın yerine şiddeti koyanların bedeli iktidarları olacaktır. Öte yandan iktidar ve şiddet kavramları ayrı birer fenomen olsalar bile çoğu zaman birlikte ortaya çıkmaktadırlar (Arendt, 2012: 63-64). Buradaki asıl sorun şiddetin kim tarafından kullanıldığıdır. İnsani olarak kullanılan bir şiddet sorun yaratmayabilirken, gayesi

iktidar olan şiddet sorundur. Dolayısıyla şiddetin yıkıcı kudreti iktidar kurmaz, iktidarı bozar.

Arendt için iktidar asla tek birey olarak görülemez. İktidar, bir gruba aittir ve grup birarada durduğu sürece var olabilir. Bir kişinin iktidar olduğunu söylediğimizde, bir grup insan tarafından onlar adına karar alma insiyatifiyle donatıldığını ifade etmiş olmaktayız. Dolayısıyla iktidarı var eden halk ya da gruptur (Arendt, 2012: 55). Buna karşın şiddet ise "araçsal karakteriyle ayrılır. Fenomenolojik açıdan baktığımızda kuvvete yakındır. Çünkü tüm başka alet edevat gibi şiddetin araçları da, doğal kuvveti çoğaltmak amacıyla tasarlanır ve kullanılır; ta ki gelişimlerinin son safhasında doğal kuvvetin yerine gelinceye değin" (Arendt, 2012: 556-57).

Arendt'e göre iktidar her zaman sayılara ihtiyaç duyarken, şiddet bu olmadan da bir noktaya kadar varlığını devam ettirebilir, zira şiddet sayılara değil, araçlara dayalıdır (2012: 52). İktidar kavramı devletin özündedir ancak şiddet buna dahil değildir. Şiddet doğası gereği, araçsaldır ve tüm araçlar gibi amaca hizmet eder (Arendt, 2012: 62). İktadarın devletin özünde olması onun araçsal olmadığının bir ifadesidir. Ancak Arendt iktadarın kendi başına bir amaç olmasının, onun hükümetlerin politikalarına uygun şekilde bir araca dönüştürülmeyeceğinin kanıtı olmayacağını da ifade eder. Onun asıl vurgulamak istediği, iktidarın amacın aracı değil aksine tüm araçlardan önce var olduğu ve onlardan sonra da devam edeceği gerçeğidir (Yılmaz Z., 2015: 204).

Arendt, iktidar ve şiddet çözümlemesinde iktidarın bir amaç olduğunu ve bu nedenle haklılaştırmaya ihtiyaç duymayacağını belirtir. Haklılaştırmak ve meşruiyet sorgulandığında görülecek olan şey geleceğe ilişkin olduğudur, yani ulaşılmak istenendir. Ancak şiddet ise bir amaç değil araçtır. Şiddet, kimi nedenlerle haklılaştırılabilir (meşru müdafa) ancak hiçbir zaman meşrulaştırılamaz. Dolayısıyla şiddette amaç aramak boşunadır (Arendt, 2012: 62-63). Öte yandan şiddetin sayılara ve görüşlere değil araçlara muhtaç olduğunun altını çizen Arendt, bugünkü şiddet araçlarının durumuna da değinir. Bu araçlar teknik açıdan öylesine gelişme göstermiştir ki, hiçbir siyasal amaçla bu araçların kullanımı ne meşru kılınabilir ne de haklılaştırılabilir. O nedenle insan amaçlarının öngörülemezliği ve bu amaçlar doğrultusunda kullanılan araçlar, amaçlar üzerinde belirleyici olabilmektedir (Arendt, 2012: 9-10). Dolaylı olarak ölümü amaç edinebilecek bir aracın siyasetle bağının

olması Arendt'in düşüncesinde yeri yoktur. Dolayısıyla iktidar ve şiddet kavramları birbirinin zıttıdır ve bir arada bulunmaması gerekir.

Arendt için insan iki türlü rasyonel görülebilecek ve kimi zamanda doğal kabul edilebilecek şekilde şiddete başvururur. Birisi adalet duygusunun zedenlenmesi ve adaletsizliğe uğratılması, diğeri ikiyüzlülüğe maruz kalmasıdır. İnsan adalet duygusu rencide edildiğinde hiddetlenir ve adalet terazisini yeniden dengelemek adına şiddete başvurur. Bu sebeple Arendt, hiddet duygusunun ve açığa çıkardığı şiddetin bir noktaya kadar doğal insan duyguları olarak kabul edilebileceğini belirtir. Diğeri olan ikiyüzlükte gerçekleri ortaya çıkarmak adına başvurulan bir şiddet söz konusudur (Arendt, 2012: 76-78).

Arendt, şiddete başvurulan bu yöntemleri akıldışı olarak görmez ve dahası önce de söylediğimiz gibi doğal insan duyguları olarak görülebileceğini belirtir. Ancak onun için asıl sorun şiddetin rasyonel olmayanı yani akıldışı olanıdır. Akıldışı olan şiddet, şiddetin en tehlikeli biçimi olan "kolektif şiddet"tir (Arendt, 2012: 80). Kolektif şiddet, "sosyal, politik ve ekonomik açılardan diğer şiddet türleri ile karşılaştırıldığında daha geniş sosyal gruplar ya da devletler tarafından uygulanan şiddet biçimlerinin sınıflandırılmasına yöneliktir ve kolektif kimlik örüntüsü entegrasyonu biçimleri olarak, sınıfsal, etnik, dinsel-mezhepsel inançsal ve toplumsal cinsiyete yönelik örüntü entegrasyonu biçimleri üzerinden geniş bir kesimi hedef alabilecek türden şiddet biçimlerine dikkat çekmektedir" (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 17). Arendt kolektif olarak yürütülen şiddetin grup bilinciyle, kitle psikolojisiyle doğrudan bağlantılı olduğunun farkındadır. Kitle psikolojisinin büyüsü altında bireyin yapamayacağı pek az şeyin olduğunu, Le Bon ve Freud gibi isimler söylemişti. Arendt de bireyin şiddet cemaatine kabul edilmesiyle "şiddet pratiğinin sarhoş edici büyüsü altına" gireceğini söylemektedir. Dahası bu şiddet cemaatinde bireyin ölümü aslında cemaatin potansiyel ölümsüzlüğüdür (Arendt, 2012: 80-81). Yani birey, şiddet cemaatinin devamı adına kendini ölümle yüzleştirmekten imtina etmez.

Arendt, iktidarın tümüyle ortadan kalktığı anın totaliter tahakkümle geleceğini söyler, çünkü totaliter rejim teröre dayalıdır ve şiddeti sadece düşmanlarına değil aynı zamanda korktuğu dostlarına yöneltir (Arendt, 2012: 67). Bunun en çarpıcı örneklerini, Stalin'in muhalif ya da düşmanlardan ziyade masum insanları kamplara göndermesinde, aynı şekilde Hitler Almanyasında hiç muhalif kalmamasına karşın

kamp sayısının giderek artmasında görebiliriz (Altunok, 2008: 5-6). Katıksız iktidara dayalı bir yönetim, iktidarın kaybedildiği bir süreçte devreye girer. Rusya'nın Çekoslovakya sorununu şiddette başvurarak çözmeye çalışması onun içeride ve dışarıda iktidarını yitirmesiyle olmuştur (Arendt, 2012: 64). Dolayısıyla terörün totaliterleşmesi saf kötülük olarak açıklanabilir. Şiddetin en acımasız hale döndüğü, yıldırmak, korkutmak, sindirmek, direnci kırmak amacıyla kendini ifade ettiği alandır aslında. Özellikle dikta yönetimlerde zuhur eden bu şiddet, baskı, zulüm, kıyım ve işkence ile, şiddetin en merhametsizce uygulandığı biçimidir (İnam, 2001: 47).

Arendt için şiddet, kamusal alan[35] için tehlikeli ve onu yıkabilcek yegâne unsurdur. Totaliter rejim de ancak insanların kamusal alanının yıkılmasıyla varolabilir. Kamusal alanın yıkılmasıyla ortaya çıkan şiddet toplumsal ve dolayısyla kolektiftir. Şiddetin en uç noktası ise, savaş, katliam ve soykırımlardır (Alperen & Salur, 2008: 72).

Arendt, totalitarizmin bu saf kötüğünün sanılanın aksine modern tiranlık değil, onu aşan daha ve sistematik bir yapıya sahip olduğunu söyler. Yine Nazi Almanyası ve Stalin Rusyasını buna örnek göstererek gelecekte bu tehditlerin tekrar yaşanmaması için totaliter anlayışı iyice çözümlemek gerektiği uyarısını yapmaktadır (Yazıcı, 2018: 192). Bununla birlikte, Arendt, kötülüğü sıradan bir eylem olarak görür. Kötülüğü sıradan olarak görmesinin nedeni ise, günlük yaşamda oldukça sıradan bir deneyim olan "düşüncesizlik"liğin bir sonucu olmasıdır (Bakır, 2015: 107-108). Nazi subayı Eichmann'ın da insanları ölüme gönderirken yaptığı şey "düşüncesizlik"ti. Tersini söylersek yaptığı şeyleri hiç düşünmemiş olmasıydı. Aredt'in ifadesiyle, "Eichmann sadece gündelik dilde söyleyecek olursak, *ne yaptığını hiç fark etmemişti* (Arendt, 2012 a: 292). Belki de insanlık suçu işleyenlerin fark etmedikleri şey de buydu. Yaptıklarnın sıradan işler olduğunu düşünmeleri, görevlerinin bir parçası olarak görmeleridir. "Oldukça normal insanların normal sayılamayacak bir normallik içerisinde herhangi bir rasyonel gerekçe ile açıklanamayan suçlara bulaşması ve sonrasında yaşananları sorgulama gereği bile duymadan hiçbir şey olmamışçasına hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeyi başarabilmesidir" (Bakır, 2015: 109). Dahası bu düşüncesizlik Arendt'e göre son derece korkunç bir şeydir.

[35] Arendt, kamusal alanı "açıklık/alenileşme mekânı" ve "ortaklaşa sahip olunan dünya" olarak iki anlamda kullanır. İlkinde her şeyin herkes tarafından görülebilmesi ve duyulabilmesi anlamı vardır. İkincisinde ise, insanların birlikte yaşayabilme şartlarını oluşturdukları dünya anlamı vardır (Yılmaz, 2009: 57-58).

Son olarak Arendt, 20. yüzyılı şiddetin yüzyılı olarak görmektedir (2012: 9). Aslına bakılırsa Arendt'i bu düşüncesinden ötürü yanlışlayamayız. İki dünya savaşı görmüş, Hitler Almanyasının yıkıcılığına şahit olmuş ve canını kurtarmak için kaçmak durumunda kalmış bir Yahudi'nin dönemini bu şekilde değerlendirilmesine şaşırılmamalıdır. Aslında sadece yirminci yüzyıl değil tarihin tüm dönemleri şiddete bulanmıştır. "Tarih adeta şiddetin tarihi zaten…Denilebilir ki tarih, şiddetin sonuçlarının, insanların şiddeti denetim altına alma çabalarının ve bunu yaparken yeni şiddet biçimleri üretmelerinin tarihi…insanlık tarihini ve toplumu, en azından bugüne kadar varolan toplumları, şiddet dışında düşünmek olanaksız. Her hücresinden tarihin şiddet fışkırıyor" (Kuyaş, Berktay, & Toprak, 1996: 198). Dolayısıyla şiddet tarihle bütünleşmiştir diyebiliriz.

2.3. Televizyon ve Şiddet İlişkisi

Bu başlık altında tartışılacak konular sırasıyla televizyonun izleyicisi üzerindeki olası etkileri ve televizyon ile şiddet ilişkisinin ekonomi politiğidir. Televizyonun ve sunduğu şiddet içeriklerinin izleyici üzerindeki etkisi üzerine tartışmalar halen devam etmektedir. Öte yandan şiddetin medyada temsilinin arka planında yatan gerçeklik ise "ekonomik çıkar" gibi görünmektedir.

2.3.1. Televizyonun İzleyiciye Etkisi

Televizyon son dönemlerde sıklıkla şiddetin kaynağı olarak gösterilir. En azından şiddetin sunumu açısından kesinlikle öyledir. Özer'e göre de medya şiddeti denilince akla televizyon gelmektedir (Özer, 2010: 17). Sabah haberlerinden başlayan şiddetin sunumu, sabah kuşağı programlarıyla devam ederken, akşamları ana haber bültenlerinde[36] ve ardından gelen yerli ve yabancı dizilerde doruk noktaya ulaşır.

Şiddetin azaldığı iddiasından bulunan Pinker'dan farklı olarak Gerbner, insanlık tarihinin hiçbir döneminin şimdi olduğu kadar suç ve şiddet görüntüleriyle dolu olmadığını belirtir. Şiddet içeren suç oranları esasen sabit kalırken bunların

[36]Ana-akım medya kanallarının özellikle ana haber bültenlerinde şiddet içeren haberlere sıklıkla yer vermektedirler. Şiddet haberleri ya geniş bir şekilde ele alınmakta ya da üzerinde fazlaca durularak dramatize edilmekte ve böylece şiddetin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadırlar (Kasap, Mırçık, & Dolunay, 2018: 697). Buna ilave olarak haberlerde şiddetin sürekli yer ediniyor olması aslında "eğer kan varsa, iş yapar (If it bleeds, it leads)" anlayışının bir ürünü olduğu da söylenebilir (Akt. Çığ, 2006: 53).

haberleştirilmesi ise zirveye ulaşmıştır. Bu bağlamda Gerbner'e göre belki de kana susamış bir dönemin içerisindeyizdir (1999: 12). Bu bakımdan şiddetin en önemli gösterim aracı televizyondur desek yanılıyor olmayız. Aslında burada medya, şiddetin kendisidir (Al, 2017: 49) söylemi kendini doğrular niteliktedir çünkü televizyon, şiddet kültürünün oluşturulmasına ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlamaktadır. Böylece şiddet bir kamu sorunu haline gelir ve televizyon aracılığıyla ölçülemez bir biçimde evlere taşınır (Morgan, 1995 Akt: Özer, 2017: 15). Bu çerçevede değerlendirildiğinde medya ürettiği içeriklerle şiddetin öznesi haline gelmekte ve dolayısıyla şiddetin kitlelere yayılmasına sebep olmaktadır (Bayram, 2020: 346). Bununla birlikte sürekli yeni medya biçimlerinin ortaya çıkmasına rağmen televizyonun kitlesel rolünde bir zayıflama emaresi görülmemektedir (Gerbner, Gross, Morgan, & Shanahan, 2001: 43). Bu da aslında televizyonun hala en etkili mesaj iletme aracı olduğunu göstermektedir. Gerbner'e göre de televizyon başat öykü anlatıcı haline gelerek suç ve şiddet gibi içerikleri zihnimize hiç olmadığı kadar kazımaktadır (1998: 17). Ancak burada medya şiddetinin kaynağının sadece televizyon olmadığı, gazeteler, radyo, sinema filmleri, internet dolayısıyla sosyal medya gibi aktörlerin de bunda rol aldığı söylenmelidir.

Şiddeti Freudyen teoriye göre değerlendirenler, saldırganlık güdüsünün insanın içinde var olan bir güdü olduğunu savunurlar. Bununla birlikte saldırganlık güdüsünün bireyin kendisine zarar vermekten alıkoymak adına başka kanallara yönlendirildiğini dile getirirler. Medya ve şiddet ilişkisine yönelik kimi çalışmalarda, gündelik yaşamda saldırganlık güdüsünü törpüleyemeyen bireyin, bunu televizyonda izlediği şiddet aracılığıyla yapmaya çalıştığı savunulur. Bu bağlamda medyada şiddetin sunumu da izler kitle tarafından kendi saldırganlığının bir dışavurum aracı olarak görülmektedir. Böylece izleyicinin, medyada temsil edilen şiddeti tüketerek psikolojik bir arınma (katarsis[37]) yaşadığı ve saldırganlığını azalttığı düşünülmektedir (Olgundeniz & Bilis, 2019:610; Bayram, 2020: 347). Freud da bunu psikolojik bir öğe olarak değerlendirmiş ve saldırganlıkta duygu boşalımı olarak görmüştür (Koç, 2018: 30).

Öte yandan taklit hipotezine göre şiddetin televizyondaki sunumunun, bireyin onu taklit etmesiyle sonuçlandığını ve dolayısıyla şiddet davranışının ortaya çıkmasına

[37] Aristoteles'e atfedilen katarsis kavramı, tragedyaların birey üzerinde uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu duygusal olarak rahatlatmayı ifade eder. "Tragedyanın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)" (Aristoteles, 1987: 22).

neden olduğu savunulmaktadır (Bayram, 2020: 347). Bu kuramla bağlantılı olarak çocuk ve gençlerin medya şiddetine maruz kalma süreleri arttıkça daha saldırgan olmaya eğilimli oldukları belirtilmektedir (Özer, 2007: 124).

Taklit hipotezine ilave olarak, stimülasyon kuramı da medyada şiddetin temsilinin izler kitlenin saldırganlığı üzerinde bir sibop işlevi görmediğini, aksine saldırganlık güdüsünü tetiklediğini öne sürmektedir (Berkowitz, 1970 Akt. Olgundeniz & Bilis, 2019: 610). Bununla bağlantılı olarak (Özer, 2007: 128);

> "medya şiddetine uğramak, geliştirilmiş ve öğrenilmiş, saldırgan davranışı engelleyen sosyal yaptırımları yok sayma yönünde işlev görebilir. Bu durum gerçekleştiğinde, medya şiddetini izlemek insanların gerçek yaşamda şiddet kullanımını meşrulaştırmasına yol açacağından inhibe etmeyi azaltacaktır. Böylece de medya da şiddete uğrayan insanlar daha saldırgan olacaktır".

Duyarızlaşma hipotezine göre ise şiddetin medya aracılığıyla sürekli sunulması, izler kitlenin şiddete karşı duyarsızlaşmasına sebebiyet verebileceği ve şiddeti gündelik hayatın sıradan bir eylemi ve sorun çözme aracı olarak algılamasına neden olabileceği düşünülmektedir (Krahê, 2001: 96 Akt. Olgundeniz & Bilis, 2019: 610).

Bu düşüncelere paralel olarak Potter da televizyon şiddetine maruz kalmanın kısa ve uzun dönem etkileri bulunduğunu ifade etmektedir. Kısa dönem etkileri genellikle şartlı refleks yitimine yol açmakta, bu da izleyicide saldırganlık ya da şiddete karşı duyarsızlaşma olarak tezahür etmektedir. Uzun süre şiddet içeriklerine maruz kalmada ise, birey kendini kurban olarak görme eğilimi gösteririr ki bu da şiddeti kabullenmeyi beraberinde getirir (Akt. Vatandaş, 2021: 411). Bu durumda insanlar sosyal gerçekliği, televizyonun sosyal gerçekleri çarpıtmasıyla yanlış şekilde algılar; dolayısıyla da dünyayı yanlış bir biçimde algılarlar (Özer, 2017: 15). Gerçekten de şiddet artık televizyon yayınları aracılığıyla gündelik yaşamın gerçekliği haline getirilerek, insanlar için sıradan hale dönüştürülmüş ve bu nedenle birey de duyarsız hale getirilmiştir. Böylece şiddetin sıradanlaşması onu daha kolay uygulanabilir hale getirmiştir. (Kasap, Mırçık, & Dolunay, 2018: 697-698).

Dünyanın yanlış algılanma biçimi kendini sadece şiddet üzerinden göstermez. Bu durum gündelik yaşamın temsil edildiği her alanda geçerlidir. Örneğin Amerikan toplumunun hizmet sektörü dahil *%67*'ni oluşturan işçi sınıfı, televizyonda sadece *%10* olarak temsil edilir. Dolayısıyla televizyon dünyasının bu eksik temsili, "izleyicilerin sınırlı yaşam koşullarını, sınırlı etkinlikler alanını ve katı bir şekilde

önyargılanmış imajlarını ekmeyi[38]" ifade etmektedir (Gerbner 1979: 180 ve 1982: 106 Akt. Erdoğan, 1998: 153). Gerçekliğin bu şekilde eksik temsil edilmesi, insanların varolan gerçekliği yanlış deneyimlemesine neden olmaktadır. Yanlış deneyimleme sonucunda, televizyon başında aşırı vakit harcayan bireylerde tehlikeli ve güvensiz bir dünyada yaşandığı hissiyatı oluşmaktadır. Gerbner bunu "Acımasız Dünya Sendromu (The Mean World Syndrome)" olarak isimlendir (Erdoğan, 1998: 154; Çığ, 2018: 14).

Acımasız dünya sendromuna göre kişi, şiddetin neredeyse kaçınılmaz olduğu televizyona uzun süreli maruz kalmanın nispeten kötü ve tehlikeli bir dünya imajı geliştirme eğilimi geliştirmektedir (Gerbner, Gross, Morgan, & Shanahan, 2002: 52). Bu insanlar, kendilerinden daha az televizyon seyreden insanlara göre dünyanın tehlikeli bir yer olduğunu ve bu tehlikelerin giderilmesi adına katı kanun ve düzen uygulamalarına daha fazla destek verme eğilimi göstermektedir (Çığ, 2006: 50-51). Güvensizlik duygusuna kapılan insanlar, daha fazla korunma talebinde bulunur ve dolayısıyla daha kontrol edilebilir hale getirilir (Akt.Kaya, 2019: 1146). Dolayısıyla televizyon başında fazla zaman geçirenler televizyon tarafından sunulan ortak ve yinelenen mesajları ve dersleri benimsemeye meyillidirler (Akt. Özer, 2005: 77)

Gerbner tarafından ortaya atılan acımasız dünya sendromuna göre televizyon şiddetine fazlaca maruz kalmak ile şiddet davranışı gösterme arasında pozitif ilişki bulunur. Televizyon şiddetine maruz kalmanın korkularımızı hareket geçireceğini, dolayısıyla paranoyaklaştırıcı etkisiyle şiddet altında kaldığımız hissiyatını oluşturacağı ve böylece şiddete olan eğilimimizi artıracağı savunulmaktadır. Dahası bu durum, şiddeti kabullenmeye, ona karşı duyarsızlaşmaya ve onu sorun gidermenin etkili bir aracı olarak kanıksamamıza neden olur (Akt. Çığ, 2006: 51). Bu bakımdan dünyanın yanlış algılanışı, tedirginliği, kızgınlığı, yabancı düşmanlığını, korkuları artırıcı bir etkiye sahiptir (Çığ, 2018: 15). Ancak burada önemli olan şiddetin sunumu değil, şiddetin kim tarafından(ırktan, cinsiyetten, sınıftan) kime, nasıl, hangi ortamda, hangi bağlamda uygulandığıdır. Bu şiddetten kimin kazançlı çıktığı, kimin kahraman kimin mağdur olduğu önemlidir (Morgan, Shanahan ve Signorielli, 2015: 681 Akt. Çığ, 2018: 14). Bu bakımdan şiddet, hâkim güç ilişkisinin bir yansımadır. Bu ilişkide egemen beyaz erkekler kurban değil, kurban eden konumdadır. Buna karşın, yaşlılar, azınlık ırkın kadınları ve genç oğlanlar kurban edilenlerdir (Çığ, 2006: 49). Bu kurban kategorisinde, izleyici kendisini şiddet uygulayan yerine koymaz, aksine şiddete

[38] George Gerbner'in "Cultivation" (Yetiştirme-Ekme) teorisi, bir ideolojiyi, kültürü, düşünceyi vs. izleyicinin bilincine ekmeyi ve yetiştirmeyi ifade eder (Koç, 2018: 30).

maruz kalan ile kendini özdeşleştirmesi daha olasıdır (Gerbner, 2014: 23 Akt. Kaya, 2019: 1443-1444).

Bununla birlikte televizyon şiddetine maruz kalan her bireyin saldırganlık davranışı göstermeyeceği gerçeği de gözardı edilmemelidir. Televizyon dünyasının etkisi küçük, dolaylı ancak artarak devam eden ve üst üste biriktiğinde anlamlı olan etkilerdir (Erdoğan, 1998: 160; Yaylagül, 2006: 64). Bu noktada Bushman ve Anderson'un (2001: 481-482), sigara içme ve kansere yakalanma ile medya şiddetine maruz kalma arasında yürüttükleri anoloji aydınlatıcıdır. Onlara göre nasıl ki sigara içen her insan akciğer kanserine yakalanmıyorsa televizyonda şiddet gören her insan da şiddet davranışı sergilemez. Onlara göre sigara içmek kanserin tek nedeni değildir ancak önemli bir etkenidir. Tıpkı medyadaki şiddetin saldırganlığın tek nedeni olmadığı ancak önemli bir etkeni olduğu gibi. Başka bir açıdan yaklaşıldığında, sigara içmek ilk başta mide bulandırabilirken sigaranın tekrar tekrar içilmesiyle kişinin sigara içmeye duyduğu istek artmaktadır. Bu durumda medya şiddetine maruz kalan bir kişi önce endişe ve korku duyar, ancak tekrar tekrar maruz kalmakla birlikte bu etkiler giderek azalır; dahası izleyici, şiddeti daha fazla ister hale gelir. Ayrıca uzun süre sigara içmek (örneğin 15 yıl boyunca günde bir paket) ciddi sağlık sorunlarına yol açabilmektedir. Benzer şekilde uzun süre medya şiddetine maruz kalmanın (örneğin 15 yıl boyunca günde birkaç saat) da ileride saldırgan kişilik davranışları göstermeyle ya da şiddete dayalı bir suçlu olma arasında yakın ilişki vardır. Kısacası Bushman ve Anderson'a göre şiddete maruz kalmanın süresi ne kadar çok artarsa, kişinin saldırganlığı benimsemesi ve şiddet göstermesi o kadar olasıdır.

Nitekim Kahya (2016) tarafından yapılan İstanbul Kadıköy ve Sultangazi ilçelerinde şiddet ve sapma davranışlarının medya ve iletişim araçlarıyla ilişkisini araştırdığı çalışma, yukarıdaki varsayımları destekler niteliktedir. Kahya'nın çalışmasına göre, 15-24 yaş arasındaki gençlerin en çok izlediği televizyon yapımları, şiddet görüntülerinin yoğun olduğu yapımlar olarak tespit edilmiştir. Bunlar sırasıyla diziler, haberler, spor programları ve sinema filmleridir. Araştırmanın sonuçlarına göre, televizyon karşısında geçen süreyle şiddet davranışı göstermek ve onaylamak arasında pozitif ilişki bulunmaktadır. Bu program türlerini takip eden gençler, şiddet davranışlarını onaylamaktadırlar. Benzer şekilde internette geçirilen zaman arttıkça sapma davranış gösterme sıklığı da aynı ölçüde artmaktadır (2018: 49-53). Bu çalışma taklit, tetikleme ve duyarsızlaşma hipotezlerini destekler niteliktedir. Akçay ve Akçay'ın yaptığı araştırmaya göre de şiddet içeren içeriklere (televizyon, sosyal ağ,

bilgisayar oyunları ve müzik) maruz kalmanın süresi arttıkça saldırganlık davranışını gösterme sıklığı artmaktadır (Akçay & Akçay, 2018: 4). İkilinin elde ettikleri sonuçlar da önceki çalışmaları destekler niteliktedir.

Günümüzde televizyon, içinde barındırdığı tüm içerikleri eğlence temeline yerleştirerek eğlenceli olmayanları dışında bırakmaktadır (Al, 2017: 54). Kitle iletişim araçlarıyla birlikte şiddet de eğlence kültüründe giderek daha fazla paya sahip olmuştur. Şiddet ile eğlence arasındaki bu sıkı bağ, sinema ve televizyon gibi kurgusal ve sanatsal yönüyle öne çıkan kitle iletişim araçlarında kendini gösterme fırsatı bulmaktadır. Gerbner, şiddetin eğlenceli hale getirilmesini "mutlu şiddet (happy violence)" kavramıyla açıklamaktadır.

Gerbner, şiddetin her yerde olduğunu (oyunlarda, masallarda, mitolojide vs.) kabul eder ve hatta kimi zaman da gerekli olabileceğini düşünür. Ancak ona göre her şiddet aynı değildir. Şiddet artık dramatik montaj hatlarında üretilen "mutlu" sonlarla biten şiddetle yer değiştirmiştir. Mutlu şiddet, havalıdır, hızlıdır, acısızdır ve çoğu zaman göz alıcıdır. Bu şiddet izleyiciyi üzmek için değil izleyiciyi satın almak için tasarlanmıştır (Gerbner, 1994). Çizgi filmlerde ve filmlerdeki şiddet sorun çözücü şiddettir. Sorunlar şiddet ile çözülür ancak burada şiddete başvurmak sorun oluşturmaz, çünkü şiddet başvurmak gerekli kılınmıştır. Örneğin Hollywood filmlerindeki kahramanların kanun adına adaleti yeniden sağlamak için şiddete başvurması ve bunun gerekli tek çözüm yolu olarak gösterilmesi "mutlu şiddet" kavramının en iyi göstergelerindendir. Böylece şiddet yüceltilerek eğlenceli hale getirilmekte, estetize edilmekte ve çoğu zaman da gündelik yaşamın bir gerekliliği olarak zihinlere kazınmaktadır.

Bu durumun kültür endüstrisindeki yansıması, eğlencenin, acının olmadığı yer haline gelmesidir. Adorno ve Horkheimer'a göre "eğlencenin anlamı her zaman şudur: Hâlâ gösterilen acıları düşünme zorunda kalmamak, unutmak" (Horkheimer & Adorno, 1996: 36). Birey kandırılma isteğini eğlence aracılığıyla yerine getirmek istemektedir. Kişi gerçeklikten kaçışı şiddeti arzulayarak, onu televizyondan talep ederek tamamlar. Gerçek yaşamında çektiği acıların öcünü televizyonda gördüğü şiddet ile almaktadır. Televizyondaki süper kahramanların şiddetini, güçlünün güçsüzü ezmesini kendi ezilmişliğine bir tepki olark görür ve onları sindirir, meşrulaştırır. Bu nedenle bireyin televizyondan beklediği şey onu eğlendirmesi değil, yaşamın acı dolu gerçekliğini gizlemesidir. Bunu da boş zaman etkinliği olarak gördüğü eğlencenin kılıfı altına talep eder.

Buna ek olarak kitle iletişim araçları bugün artık sadece şiddetin gösterim alanı olarak değil aynı zamanda deneyimlendiği alan olarak da varlık göstermektedir (Vatandaş, 2021: 394-395). Televizyonun bir deneyim alanı haline gelmesi kişiler üzerindeki (özellikle çocuklar) etkisini de giderek artırmıştır. Bu nokta önemlidir, zira geçmişte yaşanmış olaylar televizyonun özellikle çocuklar üzerindeki etkisinin ne denli güçlü olabileceğini göstermektedir. Örneğin, kendini pokemon sanıp pencereden atlayan çocuğun haberi "işte gerçek pokemon"[39] başlığıyla bir dönem haberlere konu olmuştu. Televizyonun çocuklar üzerindeki etkisini ortaya koyan bir başka haber de Saddam Hüseyin'in idam edilmesinin çocuklar tarafından taklit edilmesidir[40] (Akt. Özer, 2010: 17). Bir başka örnek ise "Kurtlar Vadisi" dizisinin ana karakteri olan "Polat Alemdar"'a özenerek cinayet işleyen çocuktur. Arkadaşını öldüren bu çocuğun varlığı medya şiddetinin çocuklar üzerindeki etkisinin en açık göstergelerindendir[41].

Trajikomik olayların yanı sıra sürekli ekran başında olan çocukların "ders çalışmaya olan isteklerinde azalma", "kendini ekrandaki kahramının yerine koyarak gerçeklikten kopma", "kendini ifade edememe", "şiddete başvurma ve saldırganlığın artması" gibi sorunlar yaşadığı ifade edilmektedir (Büyükbaykal, 2007: 35). Özellikle ilköğretim çağındaki çocukların boş zaman etkinlikliğinin bir parçasının televizyon seyretmek olduğu[42] hesaba katılırsa, durumun ciddiyeti daha önemli hale gelmektedir.

Amerika'da yapılan araştırmalara göre, televizyon programlarının yaklaşık *%60'ı* şiddet içermektedir. Dahası ortalama bir Amerikan çocuğunun ilkokuldan mezun olduğunda "8 binden" fazla cinayet ve "100 bin" fazla şiddet eylemine şahit olacağı öngörülmektedir (Bushman & Anderson, 2001: 478). Televizyon tarafından verilen bu elektronik eğitim sayesinde çocuk, sanal gerçekliğin içine hapsolur. Bugün artık televizyon, izleyicilerini elektronik olarak üretilen insan sesi taklitleriyle karşılaşıldığında, hareketsiz oturmaya, ağızlarını kapalı tutmaya, dinlemeye ve duyduklarını ve gördüklerini pasif bir şekilde tolere etmeye teşvik eder (Sanders, 2017: 154).

Adorno'ya göre de 1950'li yılların televizyon programları itaati ve uyumu yeniden üretici kalıplardır. Tüm bunlar, sterotipleştirilmiş, gerçekliği sahte ve

---

[39] "İşte gerçek pokemon" https://bit.ly/3hXGDWi (Çevrimiçi) 22 Nisan 2021
[40] "Saddam'ın idamı çocukları öldürdü" https://bit.ly/3yJuzid (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021
[41] "Polat Alemdar'a özendim, öldürdüm" https://bit.ly/2TWjJGT (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021
[42] İlköğretim Çağındaki Çocukların Televizyon İzleme Alışkanlıkları Araştırması (2006)'na göre, ilköğretim çağındaki çocukların boş zaman etkinliklerini ilk sırada *%64,9* ile "kitap okumak" oluştururken ikinci sırada *%64,6* ile "televizyon seyretmek" olmuştur. https://bit.ly/2VnUmxXhtml (Çevrimiçi) 22 Nisan 2021

basmakalıp programlardır (Kellner, 2011: 121). Ana akım olarak adlandırılan bu programlar, televizyonun ekmeye çalıştığı ideolojiyi yansıtır. Toplumun tüm sektörlerine sirayet eden televizyon, tekrarlanan yaygın kalıplar yoluyla belli bir dünya görüşünü ortaya koyar (Gerbner'den Akt. Erdoğan, 1998: 152). Bunu eğlence adı altında gerçekleştirilen dizilerle, filmlerle, spor programları ve yarışma programlarıyla gerçekleştirir. Bu tür programların içinde yerleştirilmiş reklam da bu görevi layıkıyla yerine getirir.

2.3.2. Televizyon Şiddetinin Ekonomi Politiği

Medyada şiddetin sunumu karmaşık bir siyasi tartışmaya dönüşmüş durumdadır. Ömer Özer, medyada sunulan şiddetinin tartışılmasında iki karşıt tarafın olduğunu belirtir. Bir yanda medya şiddetinin toplumda şiddet yarattığını ve bunun denetlenmesi gerektiğini savunanlar bulunmaktadır. Öte tarafta ise medya şiddetini gizlemenin aslında medyaya karşı bir sansür uygulaması demek olduğunu savunanlar bulunmaktadır. Bunun da aslında şiddetin gerçek köklerini gizleyen bir uygulama olacağını belirtirler (2010: 50). Bu tartışma esasen kitle iletişim araçlarının dünyanın neredeyse her köşesine ulaşmasıyla birlikte medya şiddetinin toplumsal etkilerinin tartışılmasına evrilmiştir. Birçok kişi için medyada şiddetin sunumu artık tamamen ekonomik çıkar temellidir. Dolayısıyla Özer'in ifadesiyle "medyanın aç karnı, şiddetle gelen paraya tapmaktadır" (2010: 21).

Televizyonun bu yapıda olmasının en bilindik nedenlerinden biri reklam sektörüyle olan bağımlı ilişkisidir. Özellikle ticari yayıncılığın başladığı dönemle birlikte medya sektörü faaliyetlerini yürütebilmek adına büyük oranda reklam gelirlerine bağlıdır. Reklam gelirinin en fazla sağlandığı zaman aralığı ise, "prime time" olarak adlandırlan ana yayın kuşağıdır. Bu yayın kuşağının temelini ise, televizyon dizileri oluşturmaktadır. Önde gelen kanalların "prime time" kuşağındaki yayınların dağılımına bakıldığında yaklaşık %60- 65 oranında dizi[43] ve tekrarlarının olduğu gözlemlenmiştir (Deloitte, 2014: 8).

Bu dönemle birlikte ana yayın kuşağında dizilerden başka yapım görmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Türkiye'de her sezon yaklaşık 50-70 yeni dizi

[43] Yapılan bir çalışmada, en çok reyting alan 7 televizyon kanalının prime time saatlerindeki dizilerin içerikleri neredeyse tamamen, "cinsiyetler arası ilişkiler, aşk", "ev, aile, evlilik, aile içi sorunlar, ailenin önemi", "suç", "ölüm", "polis yargılama, mahkeme", "fakirlik, zenginlik" temaları çerçevesinde sunulmaktadır (Çelik & Van Het Hof, 2020: 1417).

gösterime sunulmaktadır. Bunlar arasında en çok talep gören diziler romatizm öğelerini barındıran yapımlardır. Ancak bu dizilerin yarısından fazlası aynı sezon içinde beğenilmeyerek yayından kaldırılmaktadır (Deloitte, 2014: 17). Tutan dizilerin başarısı reyting başarısının yanı sıra, dizinin işleyiş mantığıyla da ilgilidir. Bu gizli mantık, dizilerin izleyiciyi ekran başına çekmenin en bilindik ve en pratik yolu olan arkası yarın mantığıyla üretilmesidir (Aksoy & Narmanlı, 2019:538). Dahası bu mantık kendini de aşmaktadır. Yeni bölüm öncesinde gösterilen tekrar bölümleri bile bölümün kendisi kadar izlenebilmektedir. Deloitte (2014: 11) tarafından hazırlanan rapora göre, bilinirliği yüksek olan dizilerin tekrarları ya da önceki bölümün özetleri, yüksek reyting alabilmekte, bu da yayıncı kuruluş için ilave bir reklam geliri demektir. 2000'li yıllarla birlikte hızlanan yerli dizi sektörü, reklam gelirlerinden olabildiğince fazla pay kapmak adına birbiri ardına yayınlanmaktadır. Bu bağlamda reklamlar medya sektörüne hayat veren damarlardır. Adorno ve Horkheimer'ın deyimiyle "reklam kültür endüstrisinin yaşam iksiridir" (Horkheimer & Adorno, 2014: 215).

Dizi ve reklam sektörü öylesine içiçe geçmiş bir vaziyettedir ki devasa bir ekonomi yaratılmıştır. Dahası reklamcılık genel anlamda büyük bir ekonomi kaynağıdır. IPSOS ve Boğaziçi Üniversitesinin ortaklaşa hazırladığı rapora göre, reklamcılık sektörü Türkiye GSYİH'sinin %0,87'ni oluşturmaktadır. Bu da 15.142 milyon TL'ye karşılık gelmektedir (Reklamın Türkiye Ekonomisine Katkısı, 2017: 10).

Deloitte'nin raporuna göre dizilere ödenen tutarlar çeşitli faktörlere değişmektedir. Net bir rakam verilememesine karşın 200.000 ile 700.000 dolar arası bir tutar söz konusu olabilmektedir. Ayrı raporda, tutarın bu denli yüksek olmasının nedeni reyting rekabetinin bir sonucu olarak gösterilmektedir. Yüksek maliyetin büyük kısmını (%45'e kadar ulaşabilmekte) ünlü oyunculara yüksek reyting ve sponsorluk geliri beklentisiyle ödenmesi oluşturmaktadır (Deloitte, 2014: 27). Bu demek oluyor ki, reklam veren için dizi ne kadar fazla reyting elde ederse geliri de o kadar artacaktır. Bu sebeple reklam verenlerin reklam vermeyi en çok istediği yayın saatleri "prime time" kuşağıdır. Bu yayın saatleri hedef kitlesini barındırmasından ötürü kilit önem sahiptir.

Coronavirüs salgını neticesinde evde geçirilen zamanın artması televizyon izleme sürelerinini artmasına neden olmuştur. Bu dönemde haber kanallarının izlenme süresi artarken, reklam verenler de faaliyetlerini bu alanlara yöneltmiştir. Artan izleme süreleri televizyon yatırımlarını da etkilemiş, bir önceki döneme göre %23 büyüme

sağlanmıştır (Deloitte, 2021). Bu büyümenin de dolaylı yoldan reklam gelirlerine etkisi söz konusu olduğu düşünülmektedir.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmasıyla, medya araçları ve tüketiciler artık bütünleşmiştir. Artan bütünleşmeyle birlikte kültür endüstrisinin bu iki unsuru da birbirine bağımlı hale gelmiştir. Medya araçları varlığını sürdürebilmek adına büyük oranda reklam gelirlerine bağımlıdır. Bununla birlikte bu gelirin büyük bir kısmı, reklamların hedef kitlesini oluşturan izleyicinin ekran başında olduğu "prime time" kuşağından geldiği için, reklam gelirleriyle izler kitlenin ekran başında geçirdiği süre doğru orantılıdır. Bu da medya araçlarının neden tüketicisine bağımlı olduğunu izah eder.

Neil Postman reklamın en özgül ve kapsayıcı iletişim biçimi olduğunu belirtir. Ortalama bir Amerikalı kırk yaşına kadar bir milyondan fazla televizyon reklamı izleyeceğini ve bunun insanların düşüncelerini ne denli değiştirebileceğini kanıtlamanın zor olmayacağı ifade eder (2019: 157). Postman'ın burada vurgulamak istediği, reklamın tüketici kararları üzerindeki yön verici gücüdür. Burada reklam denilen şey, tanıtımını yaptığı ürünü rakipleri karşısında yüceltmek değil, aksine hedef aldığı kitleyi yüceltmektir. Ona göre "televizyon reklamıyla ürünlerin değerli bulunması değil, tüketicilerin kendilerini değerli hissetmeleri amaçlanmaktadır; yani şu anda işletmecilik işi sahte bir terapiye dönüşmüş durumdadır. Tüketici, psikodramalarla yatıştırılan bir hastadır" (Postman, 2019: 159). Ayrıca tüketici televizyon sektörü için bir üründen farksızdır, çünkü bir televizyon programı ekrana verildiğinde tam anlamıyla görevinin tamamlamaz; program biçim değişerek tüketilen değil üreten güç haline gelir. Burada üretilen şey, reklamcılara satılan izler kitledir (Fiske, 1996: 38). En önemli şeyin reklam olduğunu söyleyen Baudrillard'a göre reklam bir toplumsallaşma aracıdır. Reklamın günümüzdeki amacı toplumsal bir düzenin inşa edilmesi ve toplumsallığı yüce kılmaktır (Baudrillard, 2018: 127-128). Toplumsal düzen hipermarketler ve alışveriş merkezleriyle bezenmiş halde bulunan tüketim temelli toplumdur. Bu toplumda en önemli olan şey tüketimin kendisidir.

Öte yandan kitle iletişim araçlarının tüketicisi olan bireyler de gündelik hayatın karmaşasından kaçış alanı olarak gördüğü televizyona bağımlıdır. Zaten bunu bir boş zaman etkinliği olarak görmektedir. Ancak buradaki boş zaman, çalışanın çalışma sonrası bir etkinlik alanı olarak gördüğü bir zaman dilimi değil, bizzat medyanın kendisi tarafından oluşturulan ve günlük yaşamın diğer alanlarını da tahakkümü altına alan zaman dilimidir. Dolayısıyla medya kendi boş zamanını kendisi yaratır (Al,

2017:53) ve insanları buna uymaya zorlar. Bu sebeple aslında boş zaman dediğimiz şey, kapitalist sistemin çalışma üzerindeki denetiminin çalışma sonrası süreçteki devamı anlamına gelir (Aytaç, 2005: 8)

Çalışma hayatından bıkan işçi, çalışma sonrası yaşamında biraz olsun rahatlayabilmek adına televizyonunun sunduğu içeriklere bel bağlamaktadır. Kültür endüstisinin sunduğu oldukça ucuz olan bu eğlence hizmeti, tüketici için vazgeçilmezdir. İzlenme oranları da bunu destekler niteliktedir[44]. Bu süreç olan biten karşısında bireyi edilgen kılar ki, kültür endüstrisinin yapmak istediği de budur zaten. Kapitalist üretimin kıskacındaki bireyin direnci öyle kırılmıştır ki, bedenleri ve ruhları öyle kuşatılmıştır ki, kendisine sunulan her şeyi direnmeden kabul ederler; kendilerine hükmeden bu ideolojide şaşmadan ısrar ederler (Horkheimer & Adorno, 2014: 179).

Ne var ki endüstrinin sunduğu bu hizmetler tıpkı sanayi üretimi bir ürün gibi aynı özelliklere sahip standart ürünlerdir. Bu stadartlaşmanın en bilinen örnekleri de kuşkusuz televizyon dizileridir. İşte tam da bu noktada kültür endüstirisi, bu standartlaşmayı ve tektipleşmeyi farklı gibi sunmaya çabalar; aynılık farklılık olarak sunulur (Kejanlıoğlu, 2005: 186). Aslında bu çaba, kültür endüstrisinin tüketicilerini gelir gruplarına göre sınıflandırmasının ve tüketicisini bir istatistik malzemesine dönüştürmesinin çabasıdır. Zaten kültür endüstrisi de tüketicisini öncelikle sınıflandırır ve kategorize eder. Tüketici de bunu sınıflandırmaya uygun şekilde kendi "level"ına göre seçim yapar. Böylece herkesin zevkine uygun içerikler sunulur ki kimse kaçış imkânı bulamasın (Horkheimer & Adorno, 2014: 166).

Aynılığın içinde farklılık iddiasıyla sunulan dizileri standart hale getiren sahip oldukları anlatı yapılarıdır. Son yirmi yıllık dönemde ana-yayın kuşağında yayınlanan dizilerin içeriklerine bakıldığında benzer kalıpların ve temaların kullanıldığı görülmektedir. Bunlar arasında alt-orta sınıf ailelerin veya mahalle sakinlerinin yaşamlarının konu edildiği diziler ve üst gelir düzeyine sahip insanların para, ün, aşk, tutku, holding ilişkilerininin konu edildiği diziler bulunmaktadır (Akt. Aksoy & Narmanlı, 2019: 543-544). Ancak standartlaşma bununla da kalmaz giderek çeşitlenir. 2000'li yıllarda "Asmalı Konak'la başlayan ağa dizileri epey bir süre ana-yayın kuşağını işgal etmiştir. Başka standart hale gelen tür ise, güç ilişkilerinin egemen

[44] Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun 2018 yılı "Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması'na göre, ülkede ortalama televizyon izleme süresi 3-4 saat olarak tespit edilmiştir. Aynı araştırmaya göre, en çok izlenen televizyon yapımı ise "haber" programlarının ardından "yerli diziler" olmuştur (RTÜK, 2018: 13-14).

olduğu “mafyatik” dizilerdir. Özellikle genç yaştaki erkeklerin tercihi ettiği “Çukur”, “Kurtlar Vadisi”, “Ezel”, “Eşkıya Dünya’ya Hükümdar Olmaz” vs. bu tür dizilerin en bilinenleridir. Karadeniz yöresinin güya toplumsal yapılarının yansıtıldığı “Gülbeyaz”, “Sevdaluk”, “Aşk Yeniden” gibi diziler yine son dönemim popüler ve standart yapımları arasındadır. Durumun böyle olması bize aslında şunu göstermektedir. Eğlence sektörünü kontrol edenler her ne kadar aykırı, farklı, yenilikçi, cesur ve orijinal görünmek amacı taşıyor gibi görünse de esasen istedikleri şey değişmez olmaktır (Green, 2010: 75). Aynı olmak aslında farklı olmaktır. Bunu her televizyon yapımında görmek ise bunun en güzel kanıtıdır. Bu durum aslında Ritzer’in “Mcdonaldlaşma” dediği duruma eş değerdir. Öngörülebilirlik her şeyin üstüne çıkmış gibi görünmektedir. Bu, üretici için kârın öngörülebilirliği dolayısıyla başarının öngörülmesidir. Bu aşamada seyirci de alışık olduğu ortamları, aktörleri, konuları ve temaları her gördüğünde rahatlama yaşar. İzleyici sinemada yeni bir film izlemektense bilindik, “güvenli” bir filme gitmeyi tercih etmektedir. Bu nedenle tüketici tıpkı bir Mcdonald’s yermiş gibi dizide ya da filmde neyle karşılaşacağını bilmek ister (Ritzer, 2011: 142).

Tematik olarak benzer dizilerin en dikkat çeken yanlarından biri de yayınlandıkları süre boyunca şiddete oldukça fazla yer vermeleridir. Şiddet, sinema ve dizi ile bütünleşmiş, şiddet barındırmayan bir yapım başarıya ulaşamayacakmış gibi bir inanış hâkim olmuştur. Bu inanışa göre izleyici şiddet olmadan ekran başına çekilemez, dolayısıyla izleyiciyi ekrana çekmek için yapılması gereken filmlerin ya da dizilerin sonsuz şiddet barındıran video oyunlarına dönüştürülmesidir (Green, 2010: 71).

Türkiye’de yerli dizileri ve şiddet ilişkisini ele aldığımızda, CHP Ankara Milletvekili Gamze Taşcıer’in hazırladığı “Dizilerin Şiddet Karnesi” bize önemli fikirler verecektir. Rapora göre, yalnızca bir bölümü incelenen 8 dizide toplam 14 sahnede “kadına yönelik şiddet” bulunmaktadır. 41 sahnede “genel şiddet” bulunduğu tespit edilmiştir. Bunlar arasında “ormanda ayaklarından bağlayıp dövme ve sallandırma”, “traktörün arkasına iple bağlayıp tarlada sürükleme”, “sinirlendiği kadının evini benzin dökerek yakma”, “cinnet” gibi sahneler yer almıştır. Dizilerde en az 300 kez “silah” gösterilmiş, ateşlenmiş ya da silahla ilgili söylemde bulunulmuştur. Şiddete davetiye çıkaran unsurlardan biri olan “bağırma” eylemi de incelenen dizilerde sıkça yansıtılmıştır. İncelenen dizilerde sadece fiziksel şiddet değil, psikolojik şiddete ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini destekleyici ifadelere de sıkça rastlanmıştır (Taşcıer,

2019: 1-4). Raporun da gösterdiği gibi yerli diziler ile şiddet birbirlerini tamamlar vaziyettedir. Şiddet olmadan başarı olmayacakmış inanışı son yıllarda yayınlanan diziler için geçerli bir tespittir. Ancak burada yapılması gereken şiddetin neden tercih edildiği sorusuna cevap aramaktır.

O halde televizyon dizilerinde şiddet neden bu kadar tercih edilir soruna yöneldiğimizde, karşımıza çıkacak cevap ticari kaygılar olacaktır. Bu cevap, dizi yapımcıları açısından böyledir. Şiddetin ekonomisini anlamak medya ekonomisini anlamaktan geçmektedir. Burada şiddet ekonomisi, medyada yer alan şiddet içerikli yapımların üretim ve tüketiminde açığa çıkan kârı ifade eder (Özer, 2017: 5). Medyada şiddete yer verilmesinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Bunlar şiddetin kolay pazarlanabiliyor olması, medya kuruluşları arasındaki rekabet ve şiddetin kültürel kodlara takılmıyor oluşudur. Buna karşın medya yöneticilerine göre bu durum toplumun şiddetle dolu olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda medyanın, şiddeti topluma göstermekle sorumlu olduğunu da ifade edilmektedir. Ancak böyle düşünmek Ömer Özer'e göre olayın arka planını göstermemektir. Bu işin özündeki gerçeklik kısaca paradır (2010: 51-52).

Özellikle 1950 yılından itibaren baskın televizyon program türü haline gelen televizyon dizileri, günümüzün en önemli televizyon yapımları haline gelmiştir (Yener & Geçer, 2021: 152). Şiddet içeren programların en yoğun olduğu yayın kuşağı yaş ve cinsiyet ayrımının pek olmadığı prime-time ve gece kuşağıdır. Şiddet unsuru taşıyan görüntülere en çok yer verilen program türleri ise yerli ve yabancı dizilerdir (Görmez ve ark., 1998: 232-233). Bu tür yapımlar günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş, toplumsal yapıları yansıtırken zaman zaman da bu yapıları biçimlendirebilmektedir. Dolayısıyla belli oranlarda insanların davranış ve tutumları üzerinde etkili olduğu söylenebilir (Gerbner vd., 1967:22 Akt. Yener & Geçer, 2021: 149). Televizyonun yarattığı imajlar, izleyicisine çeşitli arketipler sunar ve bu sunumlarla onların inançlarını şekillendirir (Akt. Çelik & Van Het Hof, 2020: 1411)

Bu popülerlik haliyle reklam verenlerin de dikkatinden kaçmamıştır. Bu bakımdan diziler reklam verenler için bulunmaz birer nimettirler. Dolayısıyla son yıllarda televizyon yayıncılığını en motive edici etken, reyting oranları ve elde edilen reytinglerin bir getirisi olarak reklam gelirleridir. O nedenle kanallar da bu gelirlerini artırmak amacıyla ana yayın kuşağında çok tutan dizilere yer vermekte, tutmayan dizileri yayından kaldırmaktadır (Aksoy & Narmanlı, 2019: 538). Gösterime sunulan dizilerde yoğun biçimde şiddet ve cinsellik gibi insanların içgüdülerine hitap eden

yapımlardır. Bu noktada televizyon yayıncılığı için izleyicinin ne istediğinin bir önemi yoktur çünkü onlar, sezonluk, aylık, haftalık gibi kategorilere ayrılan birer figürdür. Dolayısıyla da bu kategorideki insanlara sunulmak için hazırlanan programların çoğu, ticari çıkarlara göre düzenlenir (Gerbner, 1990:254 Akt. Özer, 2017: 129).

Bu aşamada seyircinin şiddeti talep edip etmediğinin pek bir önemi yoktur. Şu veya bu nedenle popülerlik kazanan şiddet, onu pazarlayanların hizmetindedir. Medya kendi ahlaki, estetik ve varoluşsal zemininden hareketle, insanların düşünsel yapılarını biçimlendirmekte ve kontrolü kendi elinde olmak şartıyla bunu bir yaşam biçimi olarak sunmaktadır (Al, 2017: 49). Medya kuruluşlarının yegâne amacı kâr elde etme ve piyasaya hâkim olmaktır. Dolayısıyla şiddet gibi görece az maliyetli bir konunun medyada yer ediniyor olması anlaşılabilir bir durumdur (Özer, 2010: 50). Medyanın bu yapısından ötürü, seyirci "şiddet görmek istiyor" ya da "seyircilerin talepleri" bu yönde söylemi böylelikle hava kalmış oluyor.

Önceleri amacı halkı bilgilendirmek, eğitmek olan medya, bu görevinden hızla uzaklaşmış, onun yerine insanları eğlendirmeyi yegâne amaç edinmiştir. Bu yanıyla çeşitli araçlara ihtiyaç duyan medya, izleyicisini ekran başına çekmek için şiddeti masum göstermekten geri durmaz. İzleyicideki heyecanı dinamik tutmak adına, her azaldığında şiddetin dozu giderek artırılır. Bu noktada medya yöneticileri seyircinin dikkatinin kısa olduğunun bilincindedir. Seyircinin dikkatini sabit tutmak için başvurulacak yolun şiddet ve travma yaratacak görüntüler olduğunun da farkındadırlar (Uluç, 2002: 5). Örneğin ID Channel'dan yapılan bir alıntı bunu destekler niteliktedir. "Suç ilgimizi çeker. Cinayet merakımız uyandırır. Gizem bizi tahrik eder…" cümlesi esasen medya ve izlerkitlesinin konuya bakış açısını özetler niteliktedir (Erdem, 2020: 1207).

Şiddet içeriklerine bu denli yer verilmesinin ve bunun izleyiciden rağbet görmesi asıl irdelenmesi gerekendir. *Spartacus* dizisinden aşina olduğumuz Roma döneminin gladyatör dövüşleri Kolezyumda izleyenleri nasıl büyülüyorsa, günümüz televizyon dizilerindeki şiddet de ekranları başındakileri o denli büyülemektedir. Aslında bu durum, "şiddetin pornogragfik" olarak sunulmasından başka bir şey değildir. Yalnız buradaki "pornografik" olan cinselliğe yapılan bir vurgu değil, herkesin gözünün önünde yapılan, bazen menfur ama aynı zamanda ilgi çekici, mıktatıs gibi kendine çeken eylemlerin vurgusudur (Erdem, 2020: 1207). Zevk temeline dayalı "id"in cinsel olana ilişkin merakı aynı zamanda şiddete olan merakını da tetikler. Şiddet içgüdesel bir davranış sonucu ortaya çıkıyorsa "id"in bir ürünüdür

denilebilir. O zaman Freudyen teori göre şiddet, içgüdel bir dürtünün sonucu olduğunda ona, doğrudan uygulamak yoluyla ya da dolaylı bir şekilde (izleyerek) ulaşılırsa kişi bundan haz duyacaktır. Buna göre izleyici tarafından şiddetin beğenilmesi, kişinin içgüdülerini harekete geçirmesinin ve "id"nin palazlanmasını bir sonucudur. O halde şiddet barındıran içeriklerin tercih ediliyor olmasının temelinde şiddetten duyulan haz vardır (Weaver ve Wilson, 2009: 443 Akt.Erdem, 2020: 1199).

Ancak burada hazzın nerede biteceği sorunu ortaya çıkmaktadır. Televizyondaki şiddeti tüketince haz doyuma ulaşmakta mıdır? yoksa onu bir sonraki sefere daha fazla mı arzulayacaktır? Ya da ondan tiksinti duyarak uzaklaşacak mıdır? Buna verilecek bir cevap kesin doğru olmayacaktır. Ancak söylenebilir ki şiddete maruz kalma süresi artıkça onu arzulamak ve ondan haz alma doğru oranda artmaktadır (Bushman & Anderson, 2001: 481-482; Krahé, 2011:631 Akt.Erdem, 2020: 1199). İd'in şiddete ulaşma isteğini baskılamaya çalışan birey, kimi durumlarda açığa çıktığı görülse de bunda çoğu zaman başarılı olur. İçgüdüsel bu türtünün boşaltılması televizyon dizileri aracılığıyla da gerçekleştirilmektedir. Ekranda şahit olduğu şiddeti, gerçek yaşantısında gördüğü şiddetin bir dışa vurumu olarak gören birey, arınma yaşayarak rahatlar. Medyada şiddeti tüketirken aynı zamanda saldırganlık içgüdülerinden de arınır (Olgundeniz & Bilis, 2019: 610; Bayram, 2020: 347).

Sonuç olarak var oluşumuzdan bu yana şiddeti bir şekilde ya uyguladık ya da ona maruz kaldık. Kabul etmeliyiz ki şiddet günümüzün bir gerçekliğidir. Ancak gerçekliğin bu olması, şiddetin televizyon dizilerinde, sinema filmlerinde ya da bilgisayar oyunlarında yüceltiliyor olması, bir gerçeği tartışmamız gerektiğini bizlere söylüyor. Şiddet son yıllarda yanlış olduğu bilinse bile neden halâ yüceltilmekte ve türlü araçlarla devamı sağlanmaktadır? Başka deyişle yapılması gereken "şiddetin ideolojisini"n kavranmasıdır (Bernstein, Leys, & Panitch, 2010: 15).

2.4. İkinci Bölümün Sonu

Bu bölümle birlikte televizyon ve şiddet ilişkisin gerçekten de içinden çıkılamayacak kadar karmaşık olduğu görülmüştür. Bu durum kendini televizyonun izleyici üzerindeki etkisinde gösterdiği gibi şiddetin televizyonda sunulmasının arka planında da göstermiştir. Televizyonun etkisi genel hatlarıyla kısa ve anlık değil daha çok uzun sürelidir. Dolayısıyla ne kadar çok televizyon ve onun sunduğu zararlı içeriklere maruz kalınırsa bu etkiler artacaktır. Şiddetin televizyon aracılığıyla yeniden

üretilmesinde ekonomik çıkarlar izleyicinin taleplerini ötelemektedir. Bu noktada ise televizyon dizileri şiddetin yeniden üretilmesinde önemli role sahiptir. Diziler aracılığıyla sunulan şiddetin izleyici nezdindeki karşılığı da belirsizdir. İzleyicinin bundan keyif aldığı ve psikolojik bir arınma yaşadığını söylemek mümkündür. Ancak bunun tersini söylemek de bir o kadar mümkün görünmektedir. İzleyicinin medyada gördüğü şiddet ile bir rahatlama yaşamadığı aksine şiddet davranışının tetiklendiği ve dahası şiddete duyarsızlaşma ve onu meşru görme durumunun da var olduğu söylenebilir.

3. BÖLÜM

"AVLU" VE "KADIN" TV DİZİLERİNDE ŞİDDET

Bu bölüm, Avlu ve Kadın dizilerinin barındırdığı şiddeti anlamaya yöneliktir. Dizilerde temsil edilen şiddeti anlamayı kolaylaştırmak için tespit edilen şiddet unsurları tablo haline getirilmiştir. Tablolar, şiddetin failinin kim olduğunu, şiddetin bölüm boyunca toplam ne kadar süre uygulandığını ve kaç kez uygulandığını anlatmaktadır. Her bölüm için ayrı ayrı kaç kez şiddet unsuru tespit edildiği de belirtilmiştir.

3.1. "Avlu" TV Dizisinde Şiddet

Bu başlık altında Avlu dizisinin konusu ve şiddet nasıl temsil edildiği tartışılacaktır. Bunu yapmadan önce dizinin bilgileri aşağıda verilmiştir.

Avlu dizisi, Avustralya yapımı "Wentworth" dizisinin bir uyarlamasıdır. Dram türündeki dizi iki sezon ve toplam 44 bölüm sürmüştür. İlk bölümü 29 Mart 2018 yılında Star TV'de yayınlanmış ve 30 Mayıs 2019 tarihinde sona ermiştir. Dizinin yönetmenliğini Yüksek Aksu ve Hülya Gezer yapmıştır. Yapımcılığını Hayri Aslan'nın üstlendiği dizinin başrollerinde Demet Evgar, Ceren Moray ve Nursel Köse yer almaktadır.

Avlu dizisi şiddetin failinin kadın olduğu bir dizidir. Öte yandan dizide şiddet çoğunlukla kadınlar tarafından işleniyor olsa da şiddetin mağduru yine kadın ya da kadınlar olmaktadır. Şiddetin failinin kadın olması gerçek yaşamdaki şiddet-erkek

eşitliğinin yıkılmasında önemlidir. Buna paralel olarak dizide Azra Kaya rolündeki Ceren Moray verdiği bir röportajda Avlu dizisinin ve oyuncuların gerçek yaşamdaki kadına şiddetin ve kadınların çektiği sıkıntıların dillendirilmesinde önemli rol alabileceğini söyler. Aynı zamanda dizinin toplumdaki erkek egemen anlayışını da yıkmaya çalıştığını ifade eder.[45] Dolayısıyla diziyi aslında ataerkil toplum anlayışına bir direniş olarak yorumlamak da mümkündür.

Buna ek olarak dizide Deniz karakterini canlandıran Demet Evgar da bir röportajında, şiddetin genellikle erkeklikle özdeşleştirildiğini ancak Avlu dizisinin bunu yıktığını ve kadının da şiddet uygulayabileceğini göstermesi açısından önemli olabileceğini ifade eder. Dolayısıyla bunun Türkiye için yeni bir şey olduğunu belirtir (Medyatava.com.tr, 2018).

3.1.1. "Avlu" TV Dizisinin Konusu

Avlu dizisi kocasını vurduğu gerekçesiyle mahkûm edilen Deniz adlı kadının hapishanede başından geçen olayları ele alır. İlk bölümü 29 Mart 2018 tarihinde yayınlanmıştır ve oldukça yüksek izlenme oranı elde etmiştir. [46]

Deniz, eşinden şiddet gören bir kadındır. Bir gün yine eşinden şiddet gördüğü sırada kızı Ecem, babasını silahla vurur. Kızının hapis yatmasını istemeyen Deniz, suçu üstlenir ve hapishaneye gönderilir.

Hapishane ise, Azra ve Kudret karakterlerinin süregiden hâkimiyet mücadeleleri nedeniyle oldukça gergindir. Azra, katıldığı bir yarışmada izleyicilerden birini yaraladığı gerekçesiyle hapishanedeyken, Kudret, eşinin ortağını öldürdüğü için hapis yatmaktadır.

Deniz'in hapishaneye gelmesiyle, Azra ve Kudret arasında Deniz'i kendi gruplarına çekme mücadelesi yaşanır, ancak ilk başta ikisi de başarılı olamaz. Azra, Deniz'e hem kendi isteklerini yaptırmak hem de kendi safına çekmek için tehditlerde bulunur. Bunun üzerine zorda kalan Deniz, Azra'nın hapishaneye sim kart sokulması isteğini yerine getirir. Ancak bunu fark eden hapishane müdiresi Nihal (Şebnem Dönmez), koğuşlarda arama yaptırır fakat sim kart bulunamaz. Buna çok sinirlenen

---

[45] "Ceren Moray: 'Avlu, bu coğrafyadaki büyük bir çoğunluğu kucaklayan bir iş oldu'". https://episodedergi.com/roportaj-ceren-moray/ (Çevrimiçi) 10 Temmuz 2021

[46] Dizi, yayınlandığı ilk gün 6.15 rating puanıyla en çok izlenen üçüncü televizyon programı olmuştur. "29 Mart 2018 Rating Sonuçları" https://www.medyafaresi.com/ratingler/2018-03-29 (Çevrimiçi) 7 Mayıs 2021

müdire Nihal, Azra'nın hasmı Kudret'i Azra'nın bulunduğu bloğa gönderir. Zaten oldukça gergin olan hapishane ortamı Kudret'in gelmesiyle daha da gerilir ve bir gün avluda büyük bir kavga çıkar. Kavga sırasında Müdire Nihal, kim tarafından yapıldığı bilinmeyen bir şekilde öldürülür. Kavga sırasında Deniz, gözetlemekten sorumlu olduğu çocuğu ararken (mahkûmlardan birinin kız çocuğudur ve kavga öncesi Deniz'e emanet edilmiştir) kimsenin olmadığı bir yerde Nihal'in cesediyle karşılaşır. Diğer tüm mahkûmlar ve hapishane görevlileri Deniz'i cesedin başında görünce, Nihal'i Deniz'in öldürdüğünü düşüneceklerdir.

Yaşanan bu olaydan sonra Kudret, Deniz'e kendi safına geçtiği takdirde bu sorunu çözebileceğini teklif eder ancak Deniz teklifi kabul etmez. Bunun üzerine Kudret, müdire Nihal'e ait bilekliği Deniz'in hücresine koydurur. Ardından gelen hücre araması sırasında bilekliğin Deniz'in hücresinden çıkması üzerine Deniz, müdire Nihal'i öldürdüğü gerekçesiyle yargılanır ve ağırlaştırılmış müebbet hapse mahkûm edilir. Yaşanan bu olaylardan sonra Deniz kendi adaletini kendi aramaya başlayacaktır.

3.1.2. "Avlu" TV Dizisinde Şiddeti Tespit Etmeye Yönelik İçerik Analizi

Dizinin incelenen beş bölümünde epeyce fiziksel ve psikolojik şiddet unsurları tespit edilmiştir. Dizinin daha ilk dakikalarında kocası tarafından şiddete maruz kalan bir kadının çığlıkları duyulurken, yan odada ailenin kız çocuğu olan biten yüzünden ağlamaktadır. Dizinin başında şiddetli bir karı koca kavgasına şahit olunmaktadır. Daha ilk dakikalarında başlayan şiddet, dizinin tüm bölümlerine hâkimdir. Dizi, çok fazla şiddet unsuru barındırmasından ötürü çocukları ve gençleri olumsuz etkilediği gerekçesiyle RTÜK'ten uyarı almıştır.[47]

İşlediği düşünülen suç yüzünden hapishaneye getirilen Deniz'e, hapishane müdür yardımcısı hapishanenin tehlikelerle dolu olduğunu, kimseyle kötü olmaması gerektiği söyler. Aksi halde ise, işinin zor olacağı söylenerek Deniz karakteri üzerinde bir korku yaratılır. Dizinin ilerleyen dakikalarında Deniz'in avukatı da gerek hapishane yönetimi gerekse de diğer mahkûmlarla olan ilişkilerine dikkat etmesi gerektiğini Deniz'e hatırlatır. Burada hapishane ortamlarının kötücül ortamlar olduğu, sadece bu ortamdan kurtulmak için değil aynı zamanda can güvenliğini sağlamak için

[47] "Avlu dizisi ya değişecek, ya da ceza yiyecek!" https://televizyongazetesi.com/avlu-dizisi-ya-degisecek-ya-da-ceza-yiyecek/744679 (Çevrimiçi) 30 Nisan 2021

de fazlasıyla dikkat etmesi gerektiği ima edilir. Bu, aslında daha en başından Deniz karakteri üzerinde oluşturulan bir korkutma ve sindirme çabasıdır. Böylece ondan hapishane yönetiminin istediği uyumlu, sorun çıkartmayan biri olması istenir ki kontrol edilmesi ve gözetlenmesi kolay olsun.

Dizinin incelenen beş bölümünde tespit edilen şiddet türleri ve bunların süreleri tablodaki gibidir.

Dizi Adı	**Şiddet Türleri/Süresi**			
Avlu Dizisi İncelenen Bölümler	***Fiziksel Şiddet***	***Psikolojik Şiddet***	***Cinsel Şiddet***	***Ekonomik Şiddet***
1. Bölüm	**10'22"**	**9'46"**	**0'49"**	**-**
5. Bölüm	**1'41"**	**3'56"**	**-**	**-**
14. Bölüm	**2'43"**	**5'23"**	**-**	**-**
23. Bölüm	**10'14"**	**6'55"**	**-**	**-**
30. Bölüm	**2'30"**	**4'18"**	**-**	**-**
Toplam	**27'30"**	**30'18"**	**0'49"**	**-**

Tablo 1:*Şiddet Türleri/Süresi (Dakika)*

Tablo 1 dizide tespit edilen şiddet unsurlarını her bölüm için süre bazlı olarak göstermektedir. İzlenen bölümlerden elde edilen bulgulara göre toplam 1650 saniye fiziksel şiddet unsuru net biçimde tespit edilmiştir. Bu da 27 dakika 30 saniye yapmaktadır. İncelenen beş bölümün toplam süresi 685 dakikadır. Buna göre, bu sürenin %4,01'lik kısmında fiziksel şiddet unsurları tespit edilmiştir. Dizide tespit edilen fiziksel şiddetin failinin ve mağdurunun kim olduğu ve kaç kez şiddet uygulandığını gösteren tablolar aşağıdaki gibidir.

Şiddet Mağduru	Fiziksel Şiddetin Faili Kadın					Toplam
	1. Bölüm	*5.Bölüm*	*14.Bölüm*	*23.Bölüm*	*30.Bölüm*	
Kadın	**15**	**7**	**3**	**6**	**3**	**34**
Erkek	**3**	**-**	**1**	**3**	**2**	**9**
						43

Tablo 2: *Fiziksel Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar*

Tablo 2 ve 3'te gösterildiği üzere dizide toplam 69 kez fiziksel şiddet unsuru tespit edilmiştir. Tespit edilen fiziksel şiddetin faillerine bakıldığında, 43 kez bir kadın (tablo 2) tarafından gerçekleştirilmiştir. 26 kez de bir erkek (tablo 3) tarafından uygulanmıştır.

Şiddet Mağduru	Fiziksel Şiddetin Faili Erkek					Toplam
	1. Bölüm	*5.Bölüm*	*14.Bölüm*	*23.Bölüm*	*30.Bölüm*	
Kadın	**6**	**-**	**3**	**9**	**2**	**20**
Erkek	**-**	**1**	**1**	**3**	**1**	**6**
						26

Tablo 3: *Fiziksel Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar*

Elde edilen bulgulara göre fiziksel şiddet 54 kez (tablo 2 ve tablo 3) bir kadına uygulanmıştır. 15 kez de bir erkeğe (tablo 2 ve tablo 3) uygulanmıştır. Aynı verilere göre fiziksel şiddet, 20 kez bir erkek (tablo 3) tarafından bir kadına uygulanmıştır. Bunlar genel olarak "tokat atma", "itme kakma", "kuvvetlice sarsma", "bileği sıkma" ve "boğazı sıkma"dır. Erkek tarafından uygulanan fiziksel şiddetin bu görünümü, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı'nın tanımında yer alan bedensel üstünlüğün karşı tarafa kabul ettirilmesi ve kadını kontrol etmek ve cezalandırmak amacıyla yapılması (Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 2021) tanımına uygundur.

Fiziksel şiddet, 9 kez bir kadın (tablo 2) tarafından bir erkeğe uygulanmıştır. Ancak burada bir noktaya dikkat edilmelidir. Bir kadın tarafından erkeğe yönelik fiziksel şiddetin bazıları, kocasından dayak yiyen kadının tepki olarak kocasını itme ve vurması (tokat-yumruk) şeklinde gerçekleşmiştir[48]. Bunu bir meşru müdafaa olarak görmek gerekmektedir çünkü kendisine yapılan bir saldırıdan korunmak amaçlı yapılmıştır. Bu şiddet türü Fromm'un "tepkisel şiddet" olarak tanımladığı şiddete karşılık gelir. Tepkisel şiddet, kişinin temelde kendi yaşamını ya da başkasının yaşamını korumak adına başvurduğu yoldur. Buradaki amaç öldürme değil esasen korumadır ve dolaylı yoldan da ölüme değil, yaşama hizmet etmektedir (Fromm, 1990: 21).

Tablo 2'de görüldüğü üzere fiziksel şiddet 34 kez bir kadın tarafından başka bir kadına uygulanmıştır. Bunlar genel hatlarıyla, zorla alıkoyma, tutsak etme, elleri ve kolları sıkı sıkı tutma, ağzı kapama, boğazı sıkma, itme kakma, saç çekme, saçları zorla kesme, tekme, tokat, kerpeten ile işkence etme, sopayla ve kürekle vurma, dövme, insan öldürme (iki kez) ve bıçak gibi kesici/delici bir alet ile yaralamadır. Bu şiddet uygulama biçimlerinin bazıları şu şekilde gerçekleşmiştir: Deniz karakteri, kızının ölümünden sorumlu tuttuğu Alp'i silahla vurarak öldürür. Azra karakteri ve arkadaşları, Kudret karakterinin takım arkadaşlarından birini boş bir odada ağzını kapatarak, elleri ve kollarını sıkı sıkı tutularak tutsak eder ve sonrasında kerpeten ile işkence eder. Yine, bu sırada Kudret'in elemanının saçları zorla kesilir. Başka bir sahnede ise, Azra ve Kudret'in ekipleri avluda birbirleriyle kavgaya tutuşmaktadır ki tekme, tokat, yumruk, bazı kesici aletlerle zarar verme gibi durumlar oldukça fazladır. Bununla birlikte fiziksel şiddet sahnelerinin olduğu yerde sindirme, korkutma, öldürmekle tehdit etme, bıçak gibi kesici/delici bir alet ile yaralama tehdidinde bulunma, alay etme, küçümseme gibi psikolojik şiddet unsurları da söz konusudur. Dizide fiziksel şiddetin uygulama biçimleri Ünsal'ın da önceden belirttiği gibi vücut bütünlüğüne karşı yapılan acı verici bir eylemdir (1996: 31). Ayrıca uygulanan fiziksel şiddet biçimleri bir tarafın kendisini diğer taraftan güçlü olduğunu düşüncesiyle uygulanmıştır. Bu düşünce şiddetin dar anlamda kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu tür bir şiddette temel düşünce karşı tarafa güç uygulamaktır. Bu da Michaud'un bahsettiği gibi şiddetin çekirdek kavramının güç olmasıyla ilişkilidir ((Michaud, 1991: 6).

[48] Dizinin 1. Bölümünün ilk dakikalarında gerçekleşen bu sahnede Deniz adlı karakter kocasının uyguladığı şiddete karşı kendini savunmak amaçlı olarak kocasına saldırır.

Tespit edilen fiziksel şiddet biçimleri, bir önceki bölümde tanımı verilen fiziksel şiddet unsurlarıyla örtüşmektedir. Fiziksel şiddetin, karşı tarafa acı vermek, istediği bir şeyi yaptırmak ya da bir şeyi yapmayı engellemek ve kısıtlama amaçlı yapıldığı tespit edilmiştir. Uygulanan şiddet biçimleri amaçları bakımından ele alındığında, ilk amacın istediğini yaptırma olduğu tespit edilmiştir. Diğer amaçlar korkutma, sindirme, yıldırma, öldürmekle tehdit olarak tespit edilmiştir. Bu amaçların hepsi kişi üzerinde hâkimiyet kurma, kontrol sağlama ve kendi istediklerini yaptırma amacı taşmaktadır.

Fiziksel şiddetin kadınlar üzerindeki olumsuz etkileri kendini değersiz hissetme, özsaygıyı yitirme, kaygı ve korku olarak kendini göstermektedir (Uluocak, Gökulu, Bilir, Karacık, & Özbay, 2014: 19). Avlu dizisindeki fiziksel/psikolojik şiddetin karakterler üzerindeki etkisi, tanıma uygun şekilde gerçekleştiği söylenebilir. Dahası dizideki fiziksel ya da psikolojik şiddetin sonucunda kişilerin karakter yapılarının da değişime uğradığı gözlemlenmiştir. Örneğin, suçsuz yere hapse düşen Deniz karakteri, normal yaşamda sakin bir insan olarak nitelendirilirken, hapis sürecinde gördüğü şiddet sonucu şiddete maruz kalandan ziyade şiddeti uygulayan birine dönüşmüştür.

Şiddet Mağduru	**Psikolojik Şiddetin Faili Erkek**					**Toplam**
	1. Bölüm	***5.Bölüm***	***14. Bölüm***	***23.Bölüm***	***30.Bölüm***	
Kadın	**6**	**1**	**1**	**5**	**3**	**16**
Erkek	**-**	**-**	**1**	**1**	**2**	**4**
						20

Tablo 4: *Psikolojik Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar*

İncelenen bölümlerde toplam 1818 saniye psikolojik/sözel/duygusal şiddet durumu (tablo 1) tespit edilmiştir. Bu da 30 dakika 18 saniye yapmaktadır. İncelenen beş bölümün toplam süresi 685 dakika olduğu hesaba katılırsa, bu süre de dizinin incelenen bölümlerinin %4,42'lik kısmında psikolojik şiddet unsurlarının temsil edildiğini göstermektedir.

Tablo 4'te gösterildiği üzere psikolojik şiddet, 16 kez bir erkek tarafından bir kadına uygulanmıştır. 4 kez de bir erkek tarafından başka bir erkeğe uygulanmıştır. Bir erkek tarafından kadına uygulanan psikolojik şiddet biçimleri teorik kısımda bahsi geçen uygulama biçimlerine eş değerdir. Örneğin söz ya da hareketlerin korkutmak, yıldırmak, cezalandırmak ya da aşağılamak amacıyla sistematik bir şekilde uygulanması (Polat, 2016: 31-32) veyahut tehdit etmek suretiyle korkutmak, sindirmek ve tahakküm altına almak amacıyla uygulanan psikolojik şiddet (Akt. Boyacıoğlu, Uysal, & Erdugan, 2020: 6) dizide kendini göstermektedir. Dizideki erkek karakterlerin kadına karşı uyguladığı psikolojik şiddetin başlıcaları şunlarıdır: Silahla tehdit etmek, bağırmak, beceriksiz olarak etiketlemek, azarlamak, korkutmak, sorguya çekmek, terslemek gibi unsurlardır. Erkeğin kadına karşı kullandığı psikolojik şiddetin temsili, gerçek yaşamdaki erkeğin kadına uyguladığı psikolojik şiddetle ile aynı kefede değerlendirilebilir. Gerçek yaşamda erkek, psikolojik şiddeti kadını kontrolü altına almak amacıyla uygularken, bu amaç dizide de erkek karakterler tarafından uygulanmıştır.

Şiddet Mağduru	**Psikolojik Şiddetin Faili Kadın**					**Toplam**
	1.Bölüm	***5.Bölüm***	***14. Bölüm***	***23.Bölüm***	***30.Bölüm***	
Kadın	**47**	**16**	**10**	**12**	**13**	**98**
Erkek	**-**	**1**	**3**	**2**	**3**	**9**
						107

Tablo 5: *Psikolojik Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar*

Tablo 5'te de görüldüğü üzere psikolojik şiddet, 98 kez bir kadın tarafından başka bir kadına uygulanırken, 9 kez de bir kadın tarafından bir erkeğe uygulanmıştır. Kadın tarafından erkeğe uygulanan psikolojik şiddet unsuru oldukça azdır, zira şiddete maruz kalan kesim çoğunlukla kadınlar olmaktadır. Türkiye'de yaşamının bir döneminde psikolojik şiddete maruz kalan kadınların oranının %44 (Jansen, Yüksel, & Çağatay, 2009: 52; Kaptanoğlu & Çavlin, 2015: 92) olduğu hesaba katılırsa, bu durum pek şaşırtıcı değildir. Bu nedenle gerçek yaşamdaki istatistiki veriler ile

dizideki durum örtüştüğü söylenebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, gerçek yaşamda uygulanan şiddetin failleri çoğunlukla erkektir. Buna karşın dizide şiddetin faili kadın/kadınlar olurken bu şiddetten zarar gören ise gerçekte olduğu gibi yine kadın veya kadınlardır. Elbette bu durum dizinin bir kadın hapishanesinde geçmesiyle de alakalıdır. Görünen o ki kadınlar gerçek yaşamdaki şiddetten, kültür ürünü olan dizilerde de kurtulamamaktadır. Dizinin bu karakteri, çalışma kapsamında analiz edilmek için tercih edilmesinde önemli olmuştur. Dizi, gerçek yaşamdaki şiddetin failinin çoğunlukla erkek olduğu gerçeğini yıkmaktadır. Dolayısıyla şiddet olgusunun erkek cinsiyetiyle özdeşleştirilmesin de önüne geçilmiş olmaktadır. Şiddetin sadece erkekler özgü bir durum değil aynı biçimde, aynı sertlikte kadınlar tarafından da uygulanabileceğini göstermektedir. Bu durum aynı zamanda toplumda hâkim olan toplumsal cinsiyet algısını da değiştirmektedir. Bu algı kadını pasif, güçsüz, korumaya muhtaç, naif bir görüntüde değerlendirmektedir. Buna karşın erkek cinsiyeti ise saldırganlıkla, aktif olmakla, söz sahibi ve kudretli olmakla ilişkilendirilir. Dolayısıyla şiddetin faili açısından değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet anlayışı yer değiştirmiş ve şiddetteki erkek iktidarı yıkılmış görünmektedir.

Kadın tarafından uygulanan psikolojik şiddet unsurları gerçekte erkekler tarafından uygulanan biçimleriyle aynıdır. Bunlar sindirmek, itaat ve iş yaptırmak amaçlı korkutma, alay etme, küçümseme, kesici/delici bir aletle ölümle ya da canını yakmakla tehdit, bağırma, küfür, sataşma, hakaret, emir verici ifadeler, beceriksiz olarak etiketleme, silah doğrultma, değersiz ve kendini kötü hissettirme ve sert/kızgın bir ifade ile bakmak olarak tespit edilmiştir. Buna göre bazı psikolojik şiddet unsurları aşağıda belirtildiği gibi uygulanmıştır. Hapishaneye girişten önce muayene sırasında kadın memur mahkûma azarlar biçimde komutlar vermektedir. Ayrıca burada kadın memurun ses tonunun yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Koğuş liderlerinden Azra'nın Deniz karakterine bağırması, istediklerini yapmadığı takdirde çeşitli tehditlerde bulunması (örneğin kızıyla telefonla görüşmesine izin vermemekle tehdit), hapishane müdiresinin Deniz karakterine "burada devlet de benim kanun da" diyerek onun sindirme ve korkutma amacı gütmesi, koğuş liderlerinden Azra'nın diğer koğuş lideri Kudret'in yaşıyla ve dış görünüşüyle alay etmesi bunlardan bazılarıdır. Şiddet türleri her zaman ideal tip olarak tek başlarına görülmeyebilir. Fiziksel şiddet psikolojik, cinsel ya da ekonomik şiddet türleri de eşlik edebilir (Afşar, 2015: 729). Bunun

örnekleri Avlu dizisinde sıkça tespit edilmiştir. Psikolojik şiddet unsurlarına bazı durumlarda fiziksel şiddet de eşlik etmiştir.

Dizide psikolojik bir şiddet türü olan "mobbing" de tespit edilmiştir. İşyerinde çoğunlukla üstlerin astlarına karşı sistematik bir biçimde, kötü muamele, tehdit, aşağılama (Tınaz, 2006: 13-14) şeklinde kendini gösteren mobbing, dizide hapishane müdiresi tarafından diğer memurlara karşı sert bir biçimde uygulanmaktadır. Örneğin verdiği görevin sonucundan tatmin olmayan hapishane müdiresi odasına çağırdığı tüm personele demediğini bırakmaz, hakaretler savurur, beceriksiz addeder ve aşağılar. Ayrıca dizinin bir bölümünde diğer memurlara üstesinden gelmesi zor işler verdiği de tespit edilmiştir. Bu durum Hirigoyen'in manevi taciz olarak ifade ettiği durumla örtüşür. Hirigoyen'e göre, işyerindeki manevi taciz küçük düşürücü ya da çalışanın yapmakta zorlanacağı bir iş vermekle de gerçekleştirilebilir (2018: 84). Örneğin, 14. bölümün 116. Dakikasında hapishane müdiresinin Murat adlı memura, duygusal bir yakınlık beslediği Deniz karakterinin ölen kızının kıyafetlerini ve fotoğraflarını tüm mahkûmların gözünün önünde yakmasını emretmesi tanımda verilen manevi şiddetin bariz bir örneğidir. Öte yandan psikolojik şiddet uygulayan kişinin sorunları çözüme kavuşturmaktan ziyade iletişimden kaçınması ve şiddet uyguladığı kişiyi sorunlarla baş başa bırakması (Hirigoyen, 2018: 80) da psikolojik şiddetin bir başka boyutudur. Hapishane müdiresi, aralarındaki sorunları çözmekten kaçınmak için Murat memurun görülme taleplerine karşılık vermeyerek iletişim kanallarını kapatmaktadır. Böylelikle kişi üzerinde kurulan bu baskı, kişiye duygusal bir eziyet vermekte, kişiyi işyerinden dışlamayı hedeflemektedir (Akt. Yılmaz C., 2020: 20).

Avlu dizisinde dikkat çeken olan bir başka durum ise şiddet sahnelerinin bazılarının küçük çocukların gözleri önünde gerçekleşmesidir. Bu durum küçük çocukların yaşanan şiddetin "görünmez mağdurları" (Akt. Kahraman & Çokamay, 2016: 322) olmasına neden olmaktadır. Daha da kötüsü dizinin 5. bölümünün bir sahnesinde küçük bir kız çocuğuna fiziksel ve psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Hapishane memurlarından Özlem karakterinin küçüklüğünün gösterildiği bir sahnede, küçük kız makyaj yapmaktadır. Çocuğunun makyaj yaptığını gören anne ise, çocuğuna bağırır, kızın dudağına sürdüğü ruju çenesinden sert bir şekilde sıkarak siler. Ayrıca bunu yaparken çocuğuna söylediği cümle de bir hayli korkutucudur. Annenin kurduğu cümle şudur: "-kırmızı rujları kimler sürer biliyor musun? Ahlaksız kadınlar sürer ahlaksız…". Küçük kızın yaşadığı bu şiddetin sonuçları, yetişkinliğe ulaştığında

Özlem karakterinde görülmektedir. Özlem karakteri, karar vermekte zorlanan, aldığı kararların arkasında duramayan, pasif bir karakteri yansıtmaktadır. Öte yandan şiddetin küçük çocuklar üzerindeki etkisinin yıllarca devam ettiği de birçok araştırma tarafından ortaya konulmuştur[49]. Dünya Sağlık Örgütü tarafından ailesinden kötü muamele görmüş bir çocuğun ilerleyen yaşlarda fiziksel ve ruhsal sorunlar yaşayabileceği uyarısı yapılmaktadır (WHO, 2020). Özlem karakteri üzerinden yansıtılan bu durum gerçek yaşamda ya da televizyon ekranında şiddete maruz kalan çocukların gelecekte ne gibi sorunlar yaşayabileceğinin bir yansımasıdır.

Tüm bunlara ek olarak izleyenler üzerinde psikolojik etkide bulunabilecek sahnelerin uzun süre boyunca gösterilmesi dikkat çekmektedir. Örneğin 1. bölümün son dakikalarında kim tarafından yapıldığı belli olmayan bir cinayet sahnesinde kanlar içindeki cesettin uzun süre boyunca ekranda gösterilmesi dikkat çekicidir. Olayın bu şekildeki sunumu, izleyiciyi "acaba cinayeti kim işledi" sorusuna yönlendirmektedir. Dizilerde yapılan bu ince teknik "arkası yarın mantığı" olarak bilinir. Bu tekniğin amacı izleyicinin merakını en yüksek seviyede tutmaktır. Böylece izleyici bir sonraki bölümü izlemesi için garanti altına alınmış olunur. Esasen bu durum kültür endüstrisinin tüketicisine doyumu hiçbir zaman vermemesi demektir.

> "Estetik yüceltmenin sırrı budur: doyumun gerçekleşmesi kırık dökük bir biçimde sergilemek. Kültür endüstrisi yüceltmez baskılar. Arzunun nesnesini, kazağın içindeki göğüsleri ya da atletik kahramanın çıplak gövdesini sürekli sergileyerek, doyumun esirgenmesi alışkanlığıyla çoktandır mazoşist kılınarak güdük bırakılan yüceltilmemiş ön-hazzı kışkırtır yalnızca." (Horkheimer & Adorno, 2014: 187).

Buradan hareketle kültür endüstrisinin en önemli yasası açığa çıkartılmaktadır: "En önemli yasa, insanların hiçbir şekilde arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır" (Horkheimer & Adorno, 2014: 188-189). Diziler en heyecanlı, en dramatik, en merak uyandırıcı yerinde bitirilir ve izleyicinin doyuma ulaşması bir sonraki bölüme ertelenir.

Bunun yanı sıra kanlı cesettin ekranda uzun süre gösterimi izleyici üzerinde psikolojik bir baskı yaratmaktadır. Dramatik ve gizemli sahnelerin uzun süre ekranda gösterilmesi izleyiciyi ekrana bağlı tutmaktadır. Bu durum ID Channel yöneticisinin "suç ilgimizi çeker. Cinayet merakımızı uyandırır. Gizem bizi tahrik eder…" (Erdem, 2020: 1207) cümlesini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca kan, ceset gibi olguların ekrandaki dramatik sunumu olayın ciddiyetini izleyiciden gizler niteliktedir. Şiddetin bu

[49]"Psikolojik şiddetin etkisi 40 yıl geçmiyor" https://bbc.in/36uS1Ue (Çevrimiçi) 10 Mayıs 2021

şekildeki temsili Gerbner'in "acımasız dünya sendromu"'yla ilişkilendirilebilir. Hatırlanacağı üzerine "acımasız dünya sendromu", televizyon şiddetini gerçek yaşamdaki şiddetle aynı kefede değerlendirir ve izleyici de dünyanın acımasız bir yer olduğu inancına kapılır (Koç, 2018: 31). Ayrıca bu varsayıma göre,şiddete maruz kalma arttıkça kişi kendini şiddete maruz kalan değil, şiddeti uygulayan olarak görmektedir. Dolayısıyla ölü bir bedenin gösterimi, izleyicide acımasız dünyanın tehlikeleri karşısında şiddete başvuralabileceği hissiyatını oluşturabilecektir. Bu da dizi ve şiddet ilişkisinin izleyiciye olumsuz olarak yansıyan yönlerinden biridir. Bu aynı zamanda şiddetin pornografik olarak sunulmasıyla da ilgilidir. Şiddetin tüm çıplaklığıyla aleni şekilde gösterilmesi izleyiciyi cezbetmektedir. Ayrıca kültür endüstrisinin "iffetli" "çileci", "utanmaz" ve "pornografik" olduğunu unutmamak gerekir. Endüstri tarafından sunulan içerikler kendi gerçekliğinde sunulmaz. Nasıl ki aşkı, romantik bir aşk öyküsüne indirgeyerek onun pazarlamasını kolaylaştırıyorsa (Horkheimer & Adorno, 2014: 187), şiddeti de gerçekliğinden kopararak iyi göstermeye çalışır.

Öte yandan dizide silah ve bıçak gibi şiddeti çağrıştırıcı aletlerin uzun süre gösterimi söz konusudur. Ayrıca mahkûmlardan birinin kendisini kapatıldığı hücrede "ekmek" ile boğmaya çalışarak intihara kalkışma sahnesi yaklaşık 40 saniye boyunca gösterilmiştir. Kitle iletişim araçlarının gücünün azımsanmayacak kadar yüksek olduğu şu günlerde "intihar" gibi bireysel ve toplumsal bir sorunun dizilerde işleniyor olması oldukça sakıncalıdır. Haberlerde sıklıkla dramatize şekilde sunulan intihar haberlerinin intihara meyilli insanlar olumsuz etkileri olduğu bilinmektedir[50]. İntihara meyilli bireylerin medyanın özendirici ve yönlendirici etkisi altında kaldığı bilindiğine göre intihar gibi bir olgunun dizi ve filmlerde de sunulmasına dikkat edilmelidir[51].

Ek olarak dizi karakterlerinin kullandığı dil de şiddet içermektedir. Birçok karakterin ağzından "öldürmek", "gebertmek", "küfretmek" (sansürleniyor olsa bile ne söylendiği anlaşılmaktadır), "gırtlağını kesmek" gibi sözler duyulmaktadır. Örneğin sinir krizi geçiren Deniz karakteri, kendisine fiziksel ve psikolojik şiddet uygulayan Kudret karakterine defalarca kez "seni öldüreceğim", "ölümün benim elimden olacak" gibi tehditler savurmaktadır. Tüm bu göstergeler, Taşcıer tarafından

[50] "İntihar haberi yapılırken nelere dikkat edilmeli?" https://bit.ly/2UGL1Rq (Çevrimiçi) 18 Mayıs 2021

[51] Ayrıca son yıllarda Türkiye'de intihar vakalarının giderek artığı gözlemlenmiştir. TÜİK'in 2018 verilerine göre her gün ortalama 9 kişi intihar etmektedir. https://bit.ly/3xwjd0T (Çevrimiçi) 18 Mayıs 2021

hazırlanan "Dizilerin Şiddet Karnesi" raporundaki verilerle örtüşmektedir. Rapora göre de diziler "şiddet", "ağlama", "ölüm", "bağırma" gibi olgularla bezenmiş durumdadır (Taşcıer, 2019:4). Analizi yapılan dizilerde de sıkça şiddet, ağlama, ölüm sahneleri, bağırma gibi olgular görülmüştür. Bu da dizilerin tektipleştiğinin bariz göstergelerindendir. Dolayısıyla kültür endüstrisi dizi içirikleri açısından kendini göstermektedir. Başka bir çalışmada da yerli dizilerin fragmanlarında bile şiddet unsurlarının diziye olan merakı uyandırmak ve dolayısıyla da izlenirliği artırmak amacıyla sıkça kullanıldığı belirtilmektedir (Olgundeniz & Bilis, 2019).

Her iki şiddet biçiminin uygulanışı sırasında, gösteriyi daha çekici kılmak adına arka planda çalan müzikler, izleyicide endişe ve gerilim yaratacak türdendir. Buna karşın bazı şiddet sahnelerinde ise arka planda "klasik müzik çalınması" ilginçtir. Örneğin, dizinin 1. bölümünün ilk dakikalarında eşinden şiddet gören kadının gösterildiği sahnede arka planda klasik müzik[52] çalmaktadır. Çoğu kişi üzerinde endişe ve korku yaratabilecek olan şiddet sahneleri, klasik müzik gibi insanları dinginleştirici etkisi olduğu düşünülen bir müzik ile desteklenmesi, şiddet sahnelerinin izlenirliğini kolaylaştırıcı etkisi olduğu düşünülmektedir. Dizide yaşanan öldürme sahnelerinin de dramatik ve estetik hale getirilmesi önemlidir. Ağır çekimler, ölen kişinin çarpıcı bir yüz ifadesiyle katiliyle göz göze gelmesi durumun vahametini gizleyerek izleyicide durumun yanlış algılanmasına sebep olabilmektedir. Aslında bu durum şiddetin gerçekliğini gizlemektir. Şiddetin kötü yanı, türlü tekniklerle süslenerek izleyiciye sunulur ve böylece şiddet olduğundan farklı biçimde algılanır. Şiddetin estetize edilerek sunulması, izler kitlenin şiddeti beğenmesine, onu meşru ve olağan görmesine neden olabilmektedir. Dahası şiddete maruz kalma süresi arttıkça da onu arzulama isteği artabilmektedir (Akt. Vatandaş, 2021: 411).

Şiddetin normalleştirilmesi ilerleyen safhalarda şiddete maruz kalanların şiddete karşı ses çıkarmasına engel olma tehlikesini taşır (Söğüt, 2020: 253). Bu da şiddete duyarsızlaşmayı beraberinde getirmektedir. Literatürde bu savı destekleyici bazı çalışmalar mevcuttur. Şiddete karşı duyarsızlaşma üzerine yapılan çalışmalarda, tekrar eden bir şekilde medya şiddetine maruz kalındıkça şiddetin psikolojik etkisinin azaldığı dolayısıyla da izleyicinin şiddete karşı duyarsızlaştığı belirtilmektedir. Böylece şiddet sonucu mağdur olanlara karşı daha az sempati duyulduğu ve şiddetten keyif alma eğiliminin de arttığı ifade edilmektedir (Fanti, Vanman, Henrich, &

[52] Şiddet sahnesinde arka planda çalan müzik için bknz. Piano Sonata no. 14 in C-Sharp Minor, Op. 27 No.2 "Moonlight": Adagio Sostenuto https://bit.ly/3yO0Tk9 (Çevrimiçi) 18 Mayıs 2021

Avraamides, 2009: 179). Buna ek olarak şiddet içeren ya da içermeyen bir oyun ya da film izledikten sonra şiddet içeren bir olaya müdahale veya yaralanmış birine yardım etme noktasında bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Buna göre, şiddet içerikli oyun oynayanların şiddete olan tepkileri oynamayanlara göre daha uzun sürmüştür. Ayrıca, şiddet içerikli film izleyen katılımcıların yaralanmış bir kadına yardım etmeleri de izlemeyenlere göre daha uzun sürmüştür (Bushman & Anderson, 2009: 273).

İncelenen bölümlerde dikkat çeken bir başka durum da cinsiyetçi söylemlerin varlığıdır. Örneğin, erkek bir memur tarafından diğer erkek bir memura "bizim hatunu uyutalım da gidelim iki tek atalım" ifadesi cinsiyetçi bir yaklaşım olarak görülebilir. Bu ifadeyle kadının gece yarısı dışarılarda olmaması gerektiği düşüncesi alt metin olarak verilmektedir. Aynı zamanda gecenin tehlikelerle dolu olduğu ve kadının bu tehlikelerle baş etmesinin mümkün olmadığı düşüncesi de gizlice zihinlere kazınır. Ayrıca hapishane müdiresinin Azra karakterine "Kudret'ten adam olmaz ama sen…" ifadesi toplumda hâkim olan cinsiyetçi yaklaşımın bir görünümüdür. Burada hem ifadeyi gerçekleştiren kadındır hem de bahsedilen Kudret karakteri kadındır. Benzer şekilde Azra karakterinin Deniz karakterine "delikanlı kızmışsın" ifadesi de bir kadın tarafından başka bir kadına söylenmiştir. Dolayısıyla buradan hâkim olan cinsiyetçi söylemlerin kadınlar tarafından da bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sürdürüldüğü ve yeniden üretildi söylenebilir.

Dizinin birinci bölümünde 49 saniye cinsel saldırı unsuru tespit edilmiştir. Bu da dizinin %0,61'lik kısmına denk gelmektedir. Cinsel saldırı, 2 kez bir erkek tarafından bir kadına uygulanmıştır. 2 kez de bir kadın tarafından başka bir kadına uygulanmıştır.

Erkek tarafından uygulanan cinsel saldırı, "sarılmak", "boyun bölgesinden öpmek" ve "saçları okşamak" olarak tespit edilmiştir. Bu durum sözde ziyaretçi olan bir erkek karakter Cemal Kara[53] tarafından, öncesinde korkutularak ve tehdit edilerek[54] görüşmeye gönderilen Deniz'e uygulanmıştır. Yaşanan duruma Deniz'in rızasının olmadığı yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Ancak korkutulduğu ve tehdit edildiği için sarılmaya ve öpülmeye karşı koyamamıştır. Ayrıca sarılma sırasında Cemal Kara sansürlenmiş bir cümle kurar ve bunun üzerine kendini güvende hissetmeyen Deniz

[53] Bu karakter Azra'nın arkadaşıdır ve aralıklı olarak Azra'yı ziyarete gelir ve hapishaneye dışarıdan gizlice bir şeyler sokulmasına yardım eder.
[54] Deniz karakteri, hapishaneye sim kart sokulmasına yardım etmesi için önceden tehdit edilmiş ve korkutulmuştur.

sarılmak durumunda kalır. Dolayısıyla rızasız gerçekleştirilen bu durum, cinsel saldırı olarak nitelendirilmiştir. Başka bir durumda ise, üst araması yapacak olan kadın memurun kadın mahkûmdan soyunmasını ("atlet, don ne varsa çıkart" ifadesini yüksek ses tonuyla söyleyerek) istemektedir. Bu sahnede de kadın mahkûmun yaşananlara rızasının olmadığı açıktır. Diğer sahne de ise, kadın mahkûm Kudret, kendi elemanlarının zorla alı koyduğu Azra karakterinin göğüslerine dokunur ve bıçakla göğsüne çizik atar. Bu sırada psikolojik ve fiziksel şiddet unsurları da varlığını devam ettirir.

3.2. "Kadın" TV Dizisinde Şiddet

Bu başlık altında Kadın dizisinde tespit edilen şiddet unsurlarının ne anlama gelebileceği tartışılmaktadır. Bunu yapmadan önce dizinin künye bilgileri verilecektir.

Dizi, senaristliğini Yuji Sakamoto[55]'nun yaptığı Japon dizisi Woman'dan uyarlanmıştır. Dizinin yönetmenliğini Merve Girgin yaparken yapımcılığını MED yapım ve MF yapımdan Fatih Aksoy ve Faruk Bayhan üstlenmiştir. Senaryosunun Hande Altaylı tarafından kaleme alındığı dram türündeki dizinin başrollerinde Özge Özpirinçci, Caner Cindoruk, Bennu Yıldırımlar gibi isimler bulunmaktadır.

Kadın dizisi, Avlu dizisi kadar olmasa da içinde şiddet barından bir yapımdır. Avlu dizisinde şiddet çoğunlukla kadın/kadınlar tarafından (dizinin kadın hapishanesinde geçmesi bunda önemlidir) uygulanırken Kadın dizisinde, erkekler kadınlara oranla biraz daha fazla şiddet uygulamıştır. Ancak kadınların uyguladığı şiddet de azımsanmayacak düzeydedir.

Kadın dizisi de şiddetin failinin kadın olması noktasında Avlu dizisine benzemektedir. Avlu dizisinin yıkmaya çalıştığı şiddet-erkek ilişkisi Kadın dizisi aracılığıyla da yıkılmaya çalışılmaktadır.

Dizi oyuncuları verdikleri röportajda[56] dizinin izlenirliğinin yüksek olmasının ana nedenin gerçek yaşamı yansıtması olduğunu ifade etmektedirler. Dizinin Türkiye'de bir kadının başına neler gelebileceğini göstermesi açısından samimi bulunduğunu ve böylece izlenirliğinin yüksek olduğunu ifade ederler. Bu durum

---

[55] "Televizyon Endüstrisinde Türk-Japon İşbirliği" etkinliğinde konuşan senarist, dizinin amacını kadına dayatılan annelik rolünü eleştirmek olduğunu belirtir. Annelik rolünün negatif bir durum olarak algılandığı ve bunun kadını sınırlayan bir yanı olduğunu ifade etmektedir. https://bit.ly/3hXziWU (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021.

[56] "Kadın" dizisi oyuncularının mutlu günü!" https://bit.ly/2UwImdb (Çevrimiçi) 1 Temmuz 2021

dizilerin gerçek yaşamdan kesitler sunmasının izleyici nezdinde kabul gördüğünü göstermektedir.

3.2.1. "Kadın" TV Dizisinin Konusu

Kadın dizisi, kocası Sarp'ın ölümünden sonra iki çocuğuyla birlikte yaşam mücadelesi veren bir kadının hikâyesini anlatmaktadır. Bahar karakteri, küçük yaşta annesi tarafından terk edilmiş ve babası tarafından büyütülmüştür. Sarp ile olan mutlu evliliği, Sarp'ın beklenmedik kaybıyla son bulur. Ancak Bahar'ı yaşadığı felaketlere rağmen yaşamda tutan iki şey vardır; çocukları 7 yaşındaki Nisan ve 4 yaşındaki Doruk. Sarp'ın, bir vapur kazasında yaşamını yitirdiği düşünülür, ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde, Pırıl karakteri tarafından kurtarıldığı görülür.

Kocasının ölümünden sonra uzun süre iki çocuğuyla yalnız yaşayan Bahar, ailesinin yanına gelmeye karar verir. Ancak dertler Bahar'ı burada da yalnız bırakmamaktadır. Üvey kardeşi Şirin'nin, kocası Sarp ile ilişkisini öğrenmesi üzerine ikili arasında şiddetin eksilmediği olaylar silsilesi başlar. Anne ve baba ise, ikili arasındaki gerilimleri azaltma mücadelesi vermektedir. Şirin hem annesi ve babası üzerinde psikolojik baskı uygular, hem de Bahar karakterinin sıkıntılarla dolu geçmişini sürekli gündeme getirerek ve Bahar'a karşı entrikalar düzenleyerek güçlü kalmanın hesaplarını yapar.

Sarp nasıl olduğu tam anlaşılmayan bir şekilde Pırıl ile evlenir. Ancak geçmişini bir türlü unutamayan Sarp, Bahar'ı bulmak için harekete geçmesiyle kimi zaman hüzünlü, kimi zaman gerilimli kimi zaman da şiddet dolu olaylar silsilesi başlar.

3.2.2. "Kadın" TV Dizisinde Şiddeti Tespit Etmeye Yönelik İçerik Analizi

Kadın dizisi de Avlu dizisi gibi oldukça fazla şiddet unsuru barındıran bir yapımdır. Tablo 6'da belirtildiği gibi dizinin incelenen beş bölümünde toplam 9 dakika 52 saniye fiziksel şiddet, 12 dakika 31 saniye psikolojik/sözel/manevi şiddet unsurları tespit edilmiştir. Fiziksel şiddet unsurları, incelenen bölümlerin toplam süresinin %1,46'sını oluştururken, tespit edilen psikolojik şiddet unsurları ise, %1,85'ini oluşturmaktadır. Analizi yapılan bölümlerde cinsel şiddet ve ekonomik şiddet unsurları tespit edilmemiştir.

Dizi Adı	Şiddet Türleri/Süresi (dakika)			
Kadın Dizisi İncelenen Bölümler	***Fiziksel Şiddet***	***Psikolojik Şiddet***	***Cinsel Şiddet***	***Ekonomik Şiddet***
7. Bölüm	**0'22''**	**2'24"**	**-**	**-**
22. Bölüm	**5'35"**	**3'23"**	**-**	**-**
35. Bölüm	**0'15"**	**2'05"**	**-**	**-**
49. Bölüm	**2'30"**	**2'04"**	**-**	**-**
63. Bölüm	**1'10"**	**2'35"**	**-**	**-**
Toplam	**9'52"**	**12'31"**	**-**	**-**

Tablo 6: *Şiddet Türleri/Süresi (Dakika)*

Tablo 7'de dizide psikolojik şiddetin toplam 25 kez bir kadın tarafından uygulandığı gösterilmektedir.

Şiddet Mağduru	Psikolojik Şiddetin Faili Kadın					Toplam
	7. Bölüm	***22.Bölüm***	***35. Bölüm***	***49.Bölüm***	***63.Bölüm***	
Kadın	**1**	**4**	**-**	**1**	**7**	**13**
Erkek	**5**	**3**	**-**	**2**	**2**	**12**
						25

Tablo 7: *Psikolojik Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar*

Şiddetin failinin kadın olduğu durumlarda, psikolojik şiddet 12 kez bir erkeğe uygulanırken, 13 kez de bir kadına karşı uygulanmıştır. Psikolojik şiddet unsuru, bir kez de kendi kendine sinirlenme ve bağırma olarak kendini göstermiştir. Tespit edilen başlıca psikolojik şiddet türleri ise şunlardır: Bağırma, öldürmekle tehdit etme, azarlama, sert/sinirli/korkutucu bir biçimde bakma, hakaret, imada bulunma, aşağılama, kendini kötü ve değersiz hissettirme, korkutmak amaçlı kapıyı çarpma ya

da masaya vurma, silah doğrultma ve psikolojik baskı altına almadır. Ayrıca dizide kanlı sahnelerin (örneğin Ceyda karakterinin bulaşık yıkarken elini kesmesi ve sonucunda elinin kanlar içinde kalması) uzun süre gösteriliyor olması da izleyici üzerinde psikolojik bir etki bırakmaktadır. Bazı psikolojik şiddet sahneleri bir kişiye karşı değil sadece kendi kendine sinirlenme, tek başınayken bağırma, sinirden bir şeyleri yumruklama ve tekmeleme şeklinde olmuştur.

Kadın tarafından uygulanan psikolojik şiddetin temel amacı, karşındaki kontrol altına almak ve korkutmaktır. Bu amaçla en sık karşılaşılan eylem bağırma ve tehdit olarak tespit edilmiştir. Örneğin iki kez intihara kalkışan Şirin karakteri, annesi ve babası üzerinde kontrol sağlamak amacıyla intihar edebileceğini imasında bulunur. Bunun için birkaç kez elindeki ilaç kutusunu göstererek ailesi üzerinde psikolojik baskı uygulamaktadır. Böylece bazı istekleri ailesi tarafından yerine getirilmektedir. Ayrıca Şirin karakteri güçlü olmak isteyen bir kadındır. Gücünü kullanarak insanları kontrol etmek, isteklerini yaptırmak istemektedir. Bu amaçla çok kez, tehditlerde bulunmuş, entrikalar düzenlemiş, imalı konuşmalar gerçekleştirmiş, karşındakini kendisini kötü hissetmeye sevk etmiştir. Şirin'in ailesine karşı bu tavrı tipik bir psikolojik şiddet örneğidir, zira psikolojik şiddetin temel amaçlarından birisi karşı taraf üzerinde tahakküm kurmak ve isteklerini fiziksel şiddete başvurmadan gerçekleştirmektir. Söz ya da hareketlerin sistematik bir şekilde korkutmak amaçlı kullanılması psikolojik şiddetin göstergelerindendir (Polat, 2016: 31-32).

Şiddet Mağduru	**Psikolojik Şiddetin Faili Erkek**					**Toplam**
	7. Bölüm	***22.Bölüm***	***35. Bölüm***	***49.Bölüm***	***63.Bölüm***	
Kadın	**8**	**8**	**3**	**4**	**2**	**25**
Erkek	**-**	**2**	**5**	**-**	**-**	**7**
						32

Tablo 8: *Psikolojik Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar*

Tablo 8'de görüldüğü üzere psikolojik şiddet, 25 kez bir erkek tarafından bir kadına karşı uygulanmıştır. 7 kez de bir erkek tarafından başka bir erkeğe uygulanmıştır. 9 kez de sinirden bağırma, bir şeyler fırlatma, kapıyı çarpma, sinirden

arabayı tekmeleme şeklinde gerçekleşmiştir. Kendi kendine sinirlenme durumunun erkeklerde daha fazla görülmesi dikkat çekicidir. Bunu erkek cinsiyetinin kontrolü elinde tutan taraf olma istediğinin bir tezahürü olarak yorumlamak mümkündür. Dizide özellikle Sarp karakteri kontrolü kaybettiğini düşündüğünde şiddete başvurma eğilimi göstermektedir.

Dizide ayrıca silah gibi şiddeti çağrıştırıcı aletler uzun süre boyunca ekranda erkek karakterler tarafından gösterilmiştir. Erkekler tarafından başvurulan psikolojik şiddet, Polat'ın da ifade ettiği gibi korkutmak, sindirmek ya da cezalandırmak (Polat, 2016: 31) amaçlı uygulanmıştır. Bağırmak sıkça kullanılan psikolojik şiddet yöntemlerinden biridir. Buna sert bakış eşlik ederken, bazı durumlarda da kadının konuşması erkek tarafından azarlanarak kesilmiştir. Erkeğin kadının sözünü azarlayarak kesmesi, ataerkil toplum yapısının dizi karakteri üzerinden pekiştirilmesidir. Bu toplumlarda kadının söz hakkı elinden zorla alınır. İktidar erkeklik üzerinden sunulurken kimin konuşacağına da yine erkek karar verir. Dolayısıyla dizide erkekliğin sunumu tipik bir ataerkil erkek sunumudur.

Dizi boyunca karakterler sıkça ufak tefek meselelere aşırı sinirlenme ile tepki vermektedir. Bu, izleyenler üzerinde merak uyandırıcı bir etkiye sahiptir. Acaba bir şey mi olacak sorusu izleyicinin zihninde belirir. Bunlardan en bariz olanı, Sarp karakterinin arabasının çalışmaması üzerine göstermiş olduğu tepkidir. Sarp, eşiyle birlikte nikâh randevusuna yetişmek için aceleci davranırken, arabanın çalışmaması üzerine şiddetli bir tepki göstermiş, arabanın direksiyonunu yumruklamış, araçtan indikten sonra da aracı tekmelemiştir. Aynı karakter dizinin başka bir sahnesinde eşiyle tartıştıktan sonra bahçeye çıkıp el arabasını tekmelemiş, elindeki telefonu yere fırlatmıştır. Dizi boyunca gözlemlendiği kadarıyla Sarp karakteri, kontrol düşkünü bir insandır ki bu da neden şiddete başvurduğunu açıklar. Kontrolü kaybettiğini düşündüğünde ise şiddete başvurmaktan geri durmaz.

Öte yandan dizideki bazı bağırma sahneleri, olay örgüsünü daha dramatik, gerçekçi ve heyecanlı kılmak adına gerçekleştirilmektedir. Örneğin araçla hastaneye götürülme sahnesinde karakterlerden birinin baygınlık geçirmesi üzerine, araçtaki diğer karakter telaşa kapılır, çığlık atar, diğer karakter de onu sakinleştirmek için bağırır. Benzer şekilde hastaneye getirilen Bahar karakterinin annesinin kızını baygın halde görünce çığlık atıp bayılması da izleyicide acıma duygusu oluşturmaktadır.

Olayın bu denli dramatik halde sunulması kültür endüstrisinde gerçek yaşamın ekrandaki devamı anlamına gelir. Horkheimer ve Adorno'ya göre (2014: 170);

> "Film, gündelik algı dünyasını yeniden vermeyi amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi yapımın temel ilkesi haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve eksiksiz kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyazperdede gösterilen kesintisiz bir uzantı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur".

Bu da izleyicinin kendi yaşamından kesitler gördüğü dizi ya da filmleri beğeniyle takip edip izlemesine anlam katar. İzleyici bir anlamda kendini ekranda görür, kendini dizi/film karakteriyle özdeşleştirir.

Öte yandan özdeşleşme, yalnızca acıma duygusu üzerinden belirmez. Şiddetin failini kendisiyle özdeşleştirmek suretiyle de gerçekleşebilir. Asıl sorun olan da budur zaten. Böylece izleyici dizi karakteriyle kendini özdeşleştirerek farkında olmadan ekrana bağımlı olmaktadır. Kültür endüstrisi bireyi düşünmeye sevk etmek istemez. Kültür endüstrisi ürünleri, izleyicinin düşünsel etkinliğine izin vermemelidir (Horkheimer & Adorno, 2014: 170). O nedenle dizilerdeki en basit olaylar bile aksiyon dolu bir film gibi işlenir ki izleyici düşünsel bir faaliyete girişmesin, olay örgüsü içinde hapsolsun.

Dizilerde özdeşleşme nesneleri olarak görülen kişileri Debord, "ünlü kişi" olarak nitelendirir. Bu kişiler, "çeşitli yaşam tarzlarını ve toplumun kavrayış tarzlarını canlandırmak için vardırlar (Debord, 1996: 34). Şiddet içerikli dizilerdeki ünlü kişileri de Debord'un "yaşam tarzlarını" üreten ve devam ettiren ünlü kişileri gibi nitelemek mümkündür. Dolayısıyla dizilerdeki ünlü kişilerin, şiddetin bir yaşam biçimi olarak benimsenmesi ve devamının sağlanması noktasında var olduklarını söylemek mümkündür.

Dizide normal bir eylem olarak sunulan şiddet, karakterle kendini özdeşleştiren bir izleyicinin başvuracağı bir eylem olabilme tehlikesi taşımaktadır. İzleyicinin dizi karakteriyle kendini özdeşleştirmesi yapımcılar tarafından olması istenen şeydir zaten. Böylelikle izleyici dizideki karakteri ve dizide yaşananları gerçekmiş gibi algılar. Bu da izleyicinin gerçek dünyayı yanlış algılamasına neden olur (Özer, 2017: 15). Ayrıca bu durum kültür endüstrisinin tüketicisine sunduğu sahte gerçeklik olgusuna da eş değerdir. İzleyici dünyayı kültür endüstrisinin sunduğu sahte gerçeklikle algıyacak, böylece gerçek dünyada çektiği sıkıntıları unutacaktır.

Bu durum bir noktada Debord'un "gerçek anlamda altüst edilmiş bir dünyada doğru, bir yanlışlık anıdır" 1996: 156) söyleminin diziler aracılığıyla temsilidir. Debord burada sadece sanatın ya da zevkin değerinin azalmasına vurgu yapmaz aynı

zamanda yanlışlığın yükselişine de göndermede bulunur. Burada yanlış olarak vurgulanan durum şiddetin kültür endüstrisince normalleştirilmesidir. Kulak (2018), şiddetin sıradanlaşmasının, siyasal ve hukuki düzenin bireysel şiddeti engelleyememesi ve kendi meşruiyetini sarsmadığı sürece de esneklik tanımasıyla da mümkün olabileceğine dikkat çeker. Bireyin şiddetin faili olmasındaki kritik nokta, başkaları tarafından zarara uğrayabileceğine olan inancıdır. Bu yüzden birey, olası zarar verici önlemlere karşı kendini sakınır. Ancak zararına olacak eylemle karşılaştığında kendini koruyabileceği gibi bizzat eylemin faili de olabilir. Dolayısıyla şiddetin diziler aracılığıyla meşrulaştırılması, şiddetin yeniden üretimiyle sonuçlanabilecektir.

Şiddet Mağduru	**Fiziksel Şiddetin Faili Kadın**					**Toplam**
	7. Bölüm	***22.Bölüm***	***35.Bölüm***	***49.Bölüm***	***63.Bölüm***	
Kadın	**-**	**4**	**-**	**1**	**4**	**9**
Erkek	**-**	**-**	**-**	**2**	**-**	**2**
						11

Tablo 9: *Fiziksel Şiddetin Failinin Kadın Olduğu Durumlar*

Tablo 9'da fiziksel şiddetin failinin kadın olduğu durumlar gösterilmektedir. Fiziksel şiddet, 2 kez bir erkeğe karşı uygulanırken, kadın ya da kadınların maruz kaldığı fiziksel şiddet unsuru ise 9 olarak tespit edilmiştir. Bu da gerçek yaşamda olduğu gibi şiddetin mağdurunun kadın olduğu durumla örtüşmektedir. Bir kez de bir kadın kendine karşı fiziksel şiddet uygulamıştır (kadın karakter yerden aldığı taş ile kendi başını yaralar).

Kadın tarafından uygulanan başlıca fiziksel şiddet uygulamaları şöyle gerçekleşmiştir: Dövme, boğazı sıkma, tokat, ısırma, elleri kolları bağlayarak tutsak etme, kafayı asfalta vurma ve başı sıcak keke basmadır.

Kadın tarafından gerçekleştirilen fiziksel şiddet bazı durumlarda oldukça olağan bir şeymiş gibi sunulmaktadır. Örneğin 22. bölümde Yeliz ve Ceyda karakterleri Şirin'i evin içinde dövdükten sonra, bu duruma kızan Arif karakterine "aman ne olacak iki gün yatar çıkarız" diyerek şiddeti sıradanlaştırmaları iyi bir örnektir. Dizinin 63. bölümünün bir sahnesinde de Ceyda karakteri Şirin karakterini

başından tutup sıcak ıslak keke bastırır ve bu süre zarfında hakaretlerle öldürme tehdidinde bulunur. Ardından içeri giren baba karakterinin "ne oldu kızım yüzüne" diye sorması üzerine, Ceyda karakterinin oldukça sakin ve olağan bir yüz ifadesiyle "ya bir şey yok alt tarafı sıcak ıslak keke suratını bastım" demesi bir hayli sorunludur. Ek olarak bu sırada arka planda çalan müzik ise, olayın ciddiyetinin ört bas edercesine neşeli, eğlencelidir. Durum komedilerinde aşina olduğumuz sesle etkileme etkisini, şiddet sahnelerinde arka planda çalınan ve sahneyle ilgisi olmayan müzikler gerçekleştirir. Şiddetin bu şekilde estetize edilmesi, şiddetin olağan, sıradan bir gerçeklik olarak sunulmasına neden olurken, şiddet unsurunun meşrulaştırılmasına da neden olmaktadır. Dizide şiddetin sıradan bir durum olarak temsil edilmesi, izleyicide şiddetin normal olarak algılanması potansiyelini taşımaktadır. Durumun böyle sunulması ilerleyen safhalarda şiddeti içselleştirme ve duyarsızlaşmayla sonuçlanabilecektir (Yumrukuz, 2017: 102). Dolayısıyla şiddeti içselleştiren izleyici onu sıradan bir eylem olarak görebilir ve sorun çözme aracı olarak kullanabilir (Krahê, 2001:96 Akt Olgundeniz & Bilis, 2019: 610). Şiddetin sorun çözme aracı olarak görülmesi ise, şiddetin uygulanmasını daha mümkün hale getirebilir (Kasap, Mırçık, & Dolunay, 2018: 697-698).

Öte yandan şiddet uygulayan kadınların yüz ifadesinden şiddet eyleminden sonra rahatlandığı[57] ve gülümsendiği tespiti edilmiştir. Bu durum, saldırganlık güdüsünün dış çevreye yansıtıldıktan sonra haz duyulduğumu söyleyen Freudyen teorileri destekler görünmektedir. Bu teoriye göre ölüm içgüdüsü aynı zamanda Eros'un hizmetkarıdır, dolayısıyla ortaya çıkan saldırganlık da kişiye haz vermektedir (Freud, 2011: 103). Ceyda karakterinin bu sahnelerde yüzündeki ifade şiddet uygulamaktan keyif aldığını göstermektedir. Bu noktada Horkheimer ve Adorno, film karakterlerine uygulanan şiddetten alınan zevkin kısa süre sonra izleyiciye karşı şiddete dönüştüğünü söyler (Horkheimer & Adorno, 2014: 185). Ancak filmlerde ya da dizilerde şiddet sahneleri öylesine güzel sunulmaktadır ki izleyici kendisine uygulanan şiddeti görmez.

Bununla birlikte şiddet sahnelerinin estetik hale getirilerek sunulması da söz konusudur. Ağır çekim ve flashback gibi teknikler kullanılarak şiddet sahneleri daha dramatik ve etkili kılınmaya çalışılmıştır. Örneğin, Bahar karakterinin Şirin'i sokağın ortasında döverken, Şirin'in kafasını yere çarpacağı sahne ağır çekim tekniğiyle

[57] Dizinin 22. bölümünde Ceyda karakteri, Şirin'i dövdükten sonra araçla giderken "oh ya rahatladım vallahi" der.

sunulmaktadır. Ek olarak arka plandaki müzikler de heyecan ve gerilim türündendir. Müzikle desteklenen bu tür sahneler şiddetin gerçek değerini göstermez, onu gizler. Müzikle şiddet ilişkisine pek çok sinema filmimde de rastlanmaktadır. Örneğin *Otomatik Portakal* filminde klasik müzik şiddeti vurgulayıcı bir etkiye sahipken, *Kuzuların Sessizliği*'nde Hannibal karakteri cinayetlerini klasik müzik eşliğinde işler (Çelik & Van Het Hof, 2020: 1212).

Sinematik tekniklerle aynı sahnelerin tekrar tekrar gösterilmesi de izleyici üzerinde en yüksek etkiyi sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Son dönem dizilerde oldukça sık karşımıza çıkan böyle tekniklerin izleyiciler üzerinde etki bıraktığı şüphe götürmezdir. Adorno'ya göre, "yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirlerse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur" (Adorno, 2011: 55). Buradaki asıl amaç izleyicinin pasifliğinin devamını sağlamaktır. İzleyicinin edilgenliğinin perçinlenmesi adına yapılan, "düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmış" (Adorno, 2011: 56) ürünlerin çeşitli tekniklerle süslenmesidir. Dolayısıyla şiddetin izlenirliğini kolaylaştırmak, televizyon dizileri aracılığıyla kültür endüstrisinin devamını sağlamakta kilit öneme sahiptir.

Şiddet Mağduru	**Fiziksel Şiddetin Faili Erkek**					**Toplam**
	7. Bölüm	***22.Bölüm***	***35.Bölüm***	***49.Bölüm***	***63.Bölüm***	
Kadın	**1**	**3**	**-**	**-**	**-**	**4**
Erkek	**-**	**-**	**1**	**2**	**-**	**3**
						7

Tablo 10: *Fiziksel Şiddetin Failinin Erkek Olduğu Durumlar*

Tablo 10'da gösterildiği üzere failin erkek olduğu fiziksel şiddet durumlarında, 4 kez bir kadın bir erkek tarafından fiziksel şiddete maruz bırakılmış, 3 kez de bir erkek fiziksel şiddet görmüştür. Uygulanan başlıca fiziksel şiddet biçimleri şunlardır: İnsan öldürme, bilek sıkma, sarsma, kafaya silahın ucuyla vurma ve iteklemedir.

Şiddetin sıradanlaşması ve uygulanmasının kolaylaşması erkek tarafından uygulanan fiziksel şiddette de kendini göstermiştir. Bunun en bariz göstergesi, dizinin

zengin ve güç sahibi karakterlerinden Nezir'in kendi korumasını hiçbir sebep yokken odasının penceresinden uzun namlulu tüfekle vurarak öldürmesidir. Bu sahnede Nezir karakterinin soğukkanlı tavrı dikkatlerden kaçmamıştır. Durumun bu biçimde sunulması izleyicinin zihninde şiddetin normal olduğu düşüncesini tetikleyebilecektir. Dizide şiddetin bu biçimiyle gösterilmesi, aslında şiddetin televizyon tarafından teşvik edilmesi anlamına gelir. Baudrillard, bunun korkulası bir şey olduğunu söylemektedir. Kitle iletişim araçları tarafından sunulan şiddet, bir güdüye ya da tutkuya dayanan bir şiddet değil, bizatihi ekran tarafından yaratılan şiddettir. Bu şiddet, öyküsel bir anlatımla sunulur ve kişi şiddetin gerçekliğinin farkına varamaz ve böylece şiddetin bu teknolojik haline karşı bireyin savunmasız kaldığı gözlemlenir (Baudrillard, 2004: 78).

3.3. Üçüncü Bölümün Sonucu

Görüldüğü üzere ele alınan iki dizide de şiddet sıkça işlenmektedir. Şiddet, Avlu dizisinin daha ilk dakikalarında başlamaktadır ve dizinin incelenen diğer bölümlerinde de devam etmektedir. Avlu dizisi, Kadın dizisine kıyasla daha fazla şiddet unsuru barındırmaktadır. Bu durum dizinin çoğunlukla suçluların kapatıldığı yer olan hapishanede geçmesiyle de ilgilidir. Suç olgusu şiddet ile bağıntılıdır. Dolayısıyla Avlu dizisindeki şiddet unsurlarının fazla olması zaten beklenmektedir. Kadın dizisinde ise şiddet, olay örgüsü içinde kimi zaman zirve yaparken kimi zaman da oldukça basit sunulmaktadır. Tespiti yapılan şiddet unsurları teorik kısımda tanımlaması yapılan şiddet türleriyle uyuşmaktadır. Her iki dizi içinde gerçerli olan bir durum da şiddet sahnelerinin oldukça dramatik, ilgi uyandırıcı ve çeşitli sinematik tekniklerle sunulmasıdır.

4. SONUÇ

Çalışmanın başında kültür endüstrisinden bahsetmeden önce kitle kültürü ve popüler kültür gibi kavramlardan bahsedilmişti. Ancak bu çalışmada, kültür endüstrisi kavramı diğer iki kavramı da içine alan hepsini tek bir çatı altında birleştiren bir kavram olarak görülmüştür. Gerçekten de kitle kültürü ve popüler kültürden bahsedilirken söylenen birçok söz kültür endüstrisi için de söylenmiştir. Hepsinin özü kâr esasına dayanır. Hepsi, tepeden dayatmacı, standart, basmakalıp, yalancı ve manipüle edicidir. Özetle kültürün endüstriyel hale getirilmiş yansımalarıdır. Kültürün

endüstriyel hale getirilmesi kitle kültürü, popüler kültür ve kültür endüstrisi kavramlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Kültür endüstrisinin en dikkat çeken yanı standartlaşma ve sahte bireyselleşme unsurlarını içinde barındırmasıdır. Standartlaşma temel benzerlikleri vurgularken, sahte bireyseleşme ise bu benzerliklerin farklı olduğu iddiasını bireylere empoze eder. Standartlaşma maliyet hesabı yapar ve en düşük maliyeti hedeflerken, sahte bireyselleşme düşük maliyetli olan ürünü en çok kişiye satmayı hedefler.

Standartlaşma her şeyin tekrar etmesi gerektiği düşüncesine dolayısıyla "tekrar eden her şey sağlıklıdır" (Horkheimer & Adorno, 2014:198) felsefesine, denenmemiş olanın risksiz olduğu ya da "kusursuz benzerlik mutlak ayrımın ta kendisidir" (Adorno, 2011:80) düşüncesine anlam katar. Bu anlamda kültür endüstrisi aslında eski olanın yeni olarak pazarlanmasıdır. Bunu gerçekleştiren ise tabii ki reklamdır. Reklamlar satmaya çalıştığı ürünü kişiye özel anlatısıyla pazarlayarak sahte bireyselleşmeyi sürdürür. Ürünler ona muhtaçmış gibi, ondan mahrum bırakılmış gibi tüketicilere pazarlanır.

Kültür endüstrisinde bireylerin de daha en başından kategorize edilip sınıflara ayrılması bireyin de standartlaşması demektir. Dahası birey artık alınıp satılan bir metadır. Bir oyuncu başka bir oyuncuyla, bir izleyici de başka bir izleyiciyle değiştirilebilir kılınmıştır. Kültür endüstrisinde artık herkesin bir yenisi vardır. Dolayısıyla birey de kendi sınıfına göre hareket etmeli, kendi sınıfına ait tüketim alışkanlıklarını devam ettirmelidir.

Kültür endüstrisindeki standartlaşma her alanda görülmektedir. Televizyon dizilerinde, sinema filmlerinde, müzik sektöründe ya da edebiyat alanında görmekteyiz. Ticari başarı elde etmiş bir filmin seri filme dönüştürülmesi, dizilerin yıllarca devam ettirilmesi, pop müzik şarkılarının birbirinin neredeyse aynı olması standartlaşmanın dikkat çeken yansımalarıdır. Durumu bu hale getiren denenmişin verdiği güvendir. Denenmişin verdiği ekonomik güven kültür endüstrisini standartlaşmaya zorlar. Sonuçta kültür endüstrisi kâr güdüsüyle hareket eder. Kâr onun için esastır. Bu nedenle kültür ürünleri mübadele edilebildikleri ölçüde değerlidir. Dolayısıyla Horkheimer ve Adorno tarafından kavramsallaştırılan kültür endüstrisi bunu eleştirme noktasında geçmişte olduğu gibi bugünde okuyucusuna ışık tutar.

Şiddeti tanımlamak ve onu anlamak da kültür endüstrisi kadar zordur. Çünkü günümüzde bile neyin şiddet olduğu neyin olmadığı üzerine tartışmalar sürmektedir.

Şiddet farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Genellikle fiziksel, psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddet olarak türlere bölünmektedir. Fiziksel şiddet, insanın bedensel bütünlüğüne dışarıdan yöneltilen bir edimdir ve dar anlamda şiddet olarak da ifade edilebilir (Ünsal, 1996:31). Psikolojik şiddet ise şiddetin belki de en sinsi görünümüdür. Sözel, duygusal, manevi şiddet gibi çeşitli kavramlar üzerinden tartışılmaktadır. Cinsel şiddette kilit kavram "rıza"dır; zira cinsel şiddette karşıdakinin rızası olmadan yapılan bir eylem söz konusu olmaktadır. Kişinin (çoğunlukla kadın) ekonomik hürriyetinin kısıtlanması ve çeşitli ekonomik engellerle karşılaşması söz konusu olduğunda ekonomik şiddeten söz edilmektedir.

Öte yandan şiddetin kaynağının ne olduğu üzerine de bir fikir birliği bulunmamaktadır. Tartışmaların içgüdücüler ve şiddetin kaynağını dışarıda arayanlar arasında geçtiği söylenebilir. Şiddetin kaynağını içgüdülere bağlayanlar arasında en dikkat çekini şüphesiz Freud'un yaşam içgüdüsü ve ölüm içgüdüsü düşüncesidir. Saldırganlığın içgüdüsel olduğunu ve bireyin bunu kendi benliğine değil de dış çevreye yansıtması sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır. Aynı zamanda saldırganlığın yaşam içgüdüsü yani Eros'a hizmet ettiğini ve böylece saldırganlıktan keyif alındığını da söylemektedir.

Şiddetin kaynağının dış koşullar olduğunu söyleyenler ise saldırganlığı bir davranış bozukluğu olarak görme eğilimindedirler. Saldırganlığın, bir yetişkini model alma ile öğrenilebileceğini savunan Bandura'nın yanında, saldırganlığın bir engelleme sonucu ortaya çıktığını savunanlar da mevcuttur. Ayrıca saldırganlığın ortaya çıkışında çeşitli sosyo-kültürel, duyuşsal ve bilişsel faktörlerin de etkili olabileceği düşünülmektedir.

Bununla birlikte şiddetin kaynağının ne olduğu kadar şiddetin kitle iletişim araçlarında nasıl temsil edildiği de önemlidir. Medyanın şiddetin kitlelere ulaştırılmasında önemli bir rol oynadığı herkesçe bilinen bir durumdur. Medya da yer alan şiddetin izleyici üzerindeki yansımaları konusunda da bir fikir birliği söz konusu değildir.

Medyada şiddet görmenin insanları rahatlattığını, onlara bir katarsis yaşatarak psikolojik bir arınma sağladığını söyleyenler olduğu gibi medyada şiddet görmenin

insanları yatıştırmadığı aksine şiddet davranışını tetiklediğini söyleyenler de mevcuttur. Öte yandan medyada uzun süre şiddet görmenin izleyenleri şiddete karşı duyarsızlaştırdığını savunanlar da bulunmaktadır.

Dolayısıyla şiddet ve televizyon ilişkisinde bir fikir birliğine varmak güçtür. Buna karşın şiddetin medyada özellikle televizyon dizilerinde sıkça işleniyor olması yapımcıların ticari kaygılarından kaynaklanıyor gibi görünmektedir çünkü şiddetin evrensel olduğu ve kültürel kodlara takılmadığı düşünülmektedir. Şiddetin bu yapısı, onun medyada kolay işlenebilmesini sağlamıştır.

Şiddetin kolay işlenebiliyor olması onu, yapımcılar açısından cinsellikle birlikte en tercih edilir içerik yapmaktadır. Şiddetin konu olarak işlenme maliyetinin düşük olması onun endüstrileşmesine ön ayak olmuştur.

Şiddetin endüstrileşmesini gerçekleştiren güç ise kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisi kültürü endüstriyel bir metaya dönüştürdüğü gibi şiddeti de metaya dönüştürerek standartlaştırmıştır.

Bu standartlaşmayı kolay kılıcı bazı teknikler kullanmaktadır. Şiddetin çeşitli araçlarla, müziklerle, sinematik tekniklerle estetize edilmesi bu tekniklerden bazılarıdır. Böylece şiddet birçok dizide standart bir öge olarak sunularak bir anlamda pornografik hale getirilir. Ancak buradaki pornografik sözcüğü cinsel olana yapılan bir vurgu değildir, şiddetin aleni, herkesin gözü önünde tüm çıplaklığıyla gösterilmesini vurgular. Kültür endüstrisiyle birlikte şiddet televizyonda bir eğlence türü olarak sunulmaktadır. Kültür endüstrisi, televizyonda izleyicinin kendi acılarını tetikleyebilecek unsurları göstermez. Aksine acılarının unutulduğu yerdir televizyon dünyası. Televizyonda sunulan sahte yaşamlar, izleyici tarafından alımlanırken çalışma yaşantısının zorlukları, gündelik yaşamda çektiği sıkıntılar bir köşede bırakılır. Kültür endüstrisi için eğlenmek en öncelikli amaçtır.

Şiddetin eğlenceli hale getirilmesi onun estetize edilmesiyle alakalıdır. Şiddet ne kadar güzellenirse izlenmesi bir o kadar kolay olmaktadır. Şiddete maruz kalanın acısı yapılan güzellemelerle görünmez hale gelmektedir. Böylece izleyici kendini şiddete maruz kalanla özdeşleştirmez aksine şiddetin uygulayıcısıyla özdeşleştirir. Çizgi filmlerde, dizilerde ya da filmlerde yenilen dayaklar izleyiciye gerçek yaşamda yediği dayakları unuttur. İzleyici gerçek yaşamın zorluğunun acısını, gerçek yaşamda gördüğü şiddetin öcünü televizyonda şiddeti alımlayarak onu benimseyerek alır. Bu

da aslında izleyicinin şiddetten keyif aldığını açıklar. Canının yanmasındansa can yakan olmayı yeğleyen birey, televizyon şiddetini kolaylıkla sindirir. Şiddetin gündelik yaşamın sıradan bir eylemi olarak görülmesi dizilerde güçlünün güçsüze uyguladığı şiddetin türlü aldatmacalarla sunulmasıya başlamaktadır. Şiddetin habis yanı onu güzelleyerek gizlenir.

Standartlaşmaya etki eden bir diğer etken de izleyicinin şiddete olan bakış açısıdır. Şiddetin izleyicinin içgüdülerine hitap ettiği düşüncesi burada önemlidir. Şiddeti görmekten keyif almak, şiddetin "id"imizi harekete geçirmesi dizilerde şiddetin standartlaşmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca şiddet içermeyen bir yapım başarıya ulaşamaz anlayışı da bunda etkilidir.

Bununla birlikte şiddetin standartlaşması onun anlamının da değişmesine neden olmuştur. Şiddet medyada o kadar çok işlenmektedir ki şiddetin içi boşaltılmakta, estetize edilerek olduğunda farklı gösterilmekte ve böylece şiddetin kötücül yanı gizlenmektedir. Bunu yapan en önemli araç tabii ki kültür endüstrisidir. Teknolojinin gelişmesi kültür endüstrisi için nimettir sözü boşuna söylenmiş bir söz değildir. Yeni teknolojilerle, yeni sinema teknikleriyle şiddet öylesine güzel bir biçimde sunulur ki, onu kötülemek sanattan "anlamayan", "bayağı" insan olarak yaftalanma tehlikesini taşır. Bu bağlamda kültür endüstrisi sistem dışına çıkmak isteyenleri damgalarken, sunduğu hizmetleri beğenmeyenleri de dışlar. Dolayısıyla kültür endüstrisi şiddeti beğenmeyi zorunlu kılar.

Şiddetin habis yanının gizlenmesi, onun sıradanlaşmasına, olağan görülmesine, ona karşı duyarsızlaşmaya ve sorıunların çözümü için onun başvurulacak bir araç olarak görülmesine yönelik bir tehlike taşır.

Avlu ve Kadın dizileri diğer dizilerle şiddetin varlığı noktasında benzerlik gösteriyor olsalar da şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalanlar bağlamında diğer dizilerden ayrışmaktadırlar. Her iki dizide de sıklıkla şiddet temsil edilmektedir. Ancak şiddeti uygulayanlara bakıldığında kadın karakterlerin şiddete daha fazla başvurduğu ve maruz kaldığı tespit edilmiştir. Durumun böyle olması, her iki dizinin de olay örgüsünün kadın karakterler üzerinden şekillenmesinden kaynaklanmaktadır.

Dizilerde tespiti yapılan şiddet, Afşar'ın da ifade ettiği gibi, izin verilmeyen ve meşru olarak kabul görmeyen bir eyleme maruz kalan kişinin, bedeni, psikolojisi, özgürlüğü ve değer yargılarına karşı yapılan bir tahribat (Afşar, 2015:723) olarak

kendini göstermektedir. Şiddeti bu biçimiyle yorumlamak her iki dizi için de geçerlidir. Kısaca tespit edilen şiddet biçimlerinin en temel amacı karşı tarafa hasar vermektir.

Analizi yapılan dizilerin ortak yanlarından biri de şiddetin fazlaca gösteriliyor olmasıdır. Bu durum Avlu dizisinde hem daha sık hem de oldukça dramatik bir biçimde işlenmektedir. Çalışmada elde edilen veriler, Kadın dizisinde bölüm başı yaklaşık 2 dakika fiziksel şiddetin olduğunu gösterirken, bu süre psikolojik şiddet için yaklaşık 2 buçuk dakikadır. Avlu dizisinde ise, bölüm başı yaklaşık 5 buçuk dakika fiziksel şiddet unsuru tespit edilmiştir. Psikolojik şiddet ise, bölüm başı 6 dakikadan biraz fazladır. Dizilerdeki şiddetin varlığına dikkat çeken bir çalışmada, incelenen 24 dizide, 183 şiddet sahnesi kodlanmıştır, bu da ortalama 2 saat süren bir dizinin 5 dakika 35 saniyesinin sadece fiziksel şiddet sahneleriyle dolu olduğunu göstermektedir (Çelik&Van Het Hof, 2020:1423). Çalışmanın ortaya koyduğu veriler, bizim bu çalışmada elde ettiğimiz verileri destekler niteliktedir. Bu da dizilerdeki şiddetin varlığının yıllardır eleştirilmesine rağmen devam ettiğini göstermektedir. Şiddetin kültürel kodlara takılmaması ve birçok toplum için geçerli bir olgu olması yapımcılar için en çok tercih edilen tema olmasına neden olmaktadır (Çelik & Van Het Hof, 2020:1418).

Bununla birlikte burada tüm suçu yapımcılara atmak da doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Biz bireyler de medyada sunulan şiddeti beğeniyle izleyerek medya şiddetinin yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktayız. Pek çok kişi bir yandan şiddeti eleştirirken, öte yandan şiddet içeren yapımları izlemekten kendini alıkoyamamaktadır. Freudyen teoriden hareketle "id"e yani içgüdülerimize hitap eden şiddeti ekranlarda görmek kişiye haz vermektedir. İnsanın medya şiddetini görmeyi arzulaması bir anlamda yapımcıların ekmeğine yağ sürmektedir. Yapımcılar, "izleyici şiddeti görmek istiyor" bahanesinin arkasına sığınarak ekranları şiddet ile doldururken, izleyiciler de estetize edilerek sunulan şiddeti hoşnutlukla kabul etmektedir[58]. Bu (Erdem, 2020:1206)'a göre insanın şiddete olan tutumundaki ikiyüzlülüğün göstergesidir. Bu bakımdan birey, şiddet eylemlerine karşı bir duruş

[58] Dizilerde şiddete oldukça sık bir şekilde yer verilmesi, izleyicinin talepleri doğrultusunda gerçekleştiğini söylemek şu an için pek mümkün görünmemektedir. Bu, daha çok şiddet içerikli dizilerin trend haline gelmesiyle açıklanmaktadır. Şiddetin tıpkı cinsellik gibi evrensel bir dil olması, kültürel bariyerlere takılmamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla da karmaşık olay örgülerine gerek duymadan şiddet içerikli yapımlar popüler olmaya başlamıştır. https://mag.bilgi.edu.tr/tr/haber/ekran-her-seyin-asirilastirildigi-bir-semboller-du/ (Çevrimiçi) 24 Mayıs 2021.

sergiliyor gibi görünse de esasen şiddet temelli içeriklere ilgi duymaktadır. Nitekim şiddet görüldüğü yerde ayıpladıktan kısa bir süre sonra onun yeniden üretilmesinde etkin rol alınmaktadır. Bu, ya şiddet içerikli dizi veya filmler izlenerek ya sosyal medyada görülen şiddeti çevreyle paylaşılarak ya da şiddetin bizzat uygulayıcısı olarak gerçekleştirilir.

Bu durum sadece izler kitle açısından geçerli değil, dizi ve sinema oyuncuları için de geçerlidir. Oyuncular, kadına şiddeti eleştirirken kadına şiddetin işlendiği bir dizi ya da filmde rol almaktan geri durmamaktadırlar. Oyuncu tarafından alınan bu kararı elbette ki ekonomik kaygılar belirlemektedir. Ancak yine bu, şiddete olan "ikiyüzlü" tutumu değiştirmez. Şiddetin yeniden üretilmesinde sistem içindeki tüm aktörler belli oranlarda rol almaktadır. Dolayısıyla televizyon ve şiddet çıkmazında, ilk eleştirisi yapılacak olan televizyon dizilerinin şiddetin pençesinden kurtulamayışı ve bireylerin şiddete karşı olan tutumudur. Şiddetin işlenmediği bir dizinin başarı elde etmesinin zor olduğuna yönelik düşünce yıkılmadığı sürece durumun bu böyle devam edeceği rahatlıkla söyleyenebilir. Şiddetin bu denli sık işleniyor olması şiddetin sıradan bir olgu olmasının önünü açma tehlikesini taşır.

Şiddetin dizilerdeki varlığı kültür endüstrisiyle de ilgili bir durumdur. Burada kültür endüstrisinin popüler kültür ürünlerinin dolaşıma sokulmasında kitle iletişim araçlarına yüklediği rol oldukça önemlidir. Şiddetin popüler kılınması da doğrudan televizyonun popüler kültür ürünlerini popüler kılmasıyla alakalıdır. Adorno, sahte bireyselleşme ile tüketicinin, belirli kural çerçevesinde üretilen ve eskisinden farklı olmayan kültür endüstrisi ürünlerini tüketirken sanki yeni deneyim yaşıyormuşcasına haz duyduğunu ifade etmeye çalışır. Aynı dizilerin farklı etiketlerle tekrar gösterime sunulması şiddetin tekrar tekrar sunulması anlamına gelmektedir. Kültür endüstrisinin bir ilerleme olarak sunduğu tüm şeyler, farklı damgası vurularak kılıfının değiştirilmesinden ibarettir. Buradaki yeni olarak sunulan ürünün gizlediği değişmeyen kâr güdüsüdür (Adorno, 2011:112). Dolayısıyla kültür endüstrisi için kâr sabittir. Şiddet ise bu kârı sabit tutan en önemli bileşenlerden biridir. Şiddet kültür endüstrisiyle birlikte endüstriyel hale bürünmüştür.

Adorno, kültür endüstrisi kavramını tanımlarken, endüstri ifadesinden kastettiği şeyin ürünlerin standart hale getirilmesi ve bu standartlaştırılmış ürünlerin dağıtımının rasyonelleşmesi olduğunu belirtmektedir (Adorno, 2011:112). Televizyon dizileri de artık standart hale getirilen şiddetin birincil gösterim alanı olmuştur. Şiddet teması günümüz televizyon dizilerinin hemen hemen hepsinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu durumu Horkheimer ve Adorno, "her film bir sonraki filmin fragmanıdır" (Horkheimer & Adorno, 2014:217) diyerek özetlemektedirler. Bunun yansıması kitle kültüründe denenmemişin yarattığı risklerde görülmektedir. Adorno'ya göre yenilik olarak sunulan şey aslında yeninin dışlanmasıdır. Denenmişin verdiği güven denenmemişin riskini ortadan kaldırır (Adorno, 2011:65). Tam da burada öteden beri denenmiş olan şiddet, kendisinin yerine bir şey konulmasına müsade etmez, her yeni dizinin de temel konusunu oluşturur. Dolayısıyla şiddetin önceden denenmişliği ve başarı elde etmesi kültür endüstrisi tarafından devamının sağlanmasını kolaylaştırır. Buradan hareketle şiddet, standart hale gelen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Neredeyse her yeni dizinin temel konusunu oluşturmaktadır. Dizi fragmanları bile şiddetin yoğun olduğu sahnelerden seçilmektedir.

Her iki dizi için de yapılacak en önemli eleştiri ise kimi şiddet sahnelerinin çocuk karakterler önünde işleniyor olmasıdır. Unicef'e göre çocuklara yönelik şiddet kaçınılmaz değil, aksine önlenebilir bir şiddettir (UNICEF, 2014). Dizilerde yer alan şiddet ve çocuk ilişkisi önlenebilecek olan bir durumun bilinçli olarak önlenmemesi anlamına gelmektedir. Analizi yapılan dizilerde yalnızca bir sahnede doğrudan bir çocuğa fiziksel ve psikolojik şiddet uygulanmıştır. Ancak yine de bunun kabul edilir bir tarafı yoktur. Diğer durumlarda ise çocuklar şiddet olaylarına tanıklık etmiştir. Literatürde aile içi şiddete görsel ya da işitsel olarak maruz kalan çocuklar, "sessiz", "unutulmuş" "görünmez kurbanlar" (Ünal, 2005:90) olarak nitelendirilmektedir. Ancak şiddete tanık olunmuş olsa bile şiddetin sahnelendiği bir ortamda çocukların bulunması kabul edilmemesi gereken bir durumdur. Dolayısıyla şiddete tanık olmuş çocukların da şiddet mağduru olarak nitelendirilmesi gerekmektedir. Burada sorulması gereken soru, çocukların şiddet sahnesinin içinde yer almasının gerekli olup olmadığıdır. Soruya verilecek cevabın "evet" olmasının savunulacak hiçbir yanı yoktur.

Dizi yapımcıları açısından gösteriyi daha dramatik ve etkili kılmak en öncelikli amaçlardan biridir. Fakat burada göz ardı edilen nokta, bazı ailelerin çocuklarıyla birlikte şiddet içerikli yapımları izleyebilecek olmasıdır. Medya şiddetine maruz kalanlar sadece yetişkinler değil aynı zamanda azımsanmayacak ölçüde çocuklardır. Ayrıca dizilerde sunulan şiddetin çocuk izleyiciler üzerindeki etkilerinin ne denli kuvvetli olabileceği üzerine çok düşünülmediği de aşikârdır. Avlu dizisindeki Özlem adlı memurun çocukluğunda görmüş olduğu şiddet, yetişkinliğinde onu pasif, korkak, karar alamayan bir yetişkin yaptıysa dizilerde temsil edilen şiddetin çocuk izleyiciler

üzerindeki etkisinin olumsuz yönde olması kuvvetle muhtemeldir. Bu nedenle öncelikli olarak yapılması gereken, çocuk ve şiddet sarmalının dizilerde son bulmasıdır.

Öte yandan medyada şiddetin yer almasının her zaman kötü olmayabileceği de tartışılmalıdır. Şiddet, hiç mi gösterilmemelidir? Şiddet sansürlenmeli midir? Bu noktada haberlerde, dizi ya da filmlerde, sosyal medyada gösterilen şiddet unsurları farkındalık yaratma konusunda bir noktaya kadar faydalı olabilir. Ancak buradaki faydayı sağlayacak olan şey şiddetin ölçülü bir biçimde sunulmasıdır. Bugünün dizi ya da filmlerinde olduğu gibi kana susamış bir biçimde değil gerekli yerlerde gerekli ölçülerde sunulmalıdır. Aynı zamanda şiddetin gerçek anlamından koparılmaması gerekmektedir. Bununla birlikte bunun ölçüsüne karar veren kim olacak sorusu akla gelmektedir. İzleyicinin kendisi mi, yapımcılar mı yoksa RTÜK gibi medya denetleyicileri mi? Bu durum şiddetin bireysel ve toplumsal zararları göze alınarak bütüncül bir yaklaşımla belirlenmelidir. Denetliyiciler, şiddetin olası kötü yanlarını titizlikle gözetlemeli, yapımcılar kâr hırslarını bir nebze törpülemeli, izleyiciler de medya okuryazarlığı konusunda kendilerini geliştirerek medya içeriklerininin kötü yanlarını gözardı etmelidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat Yazıları.* (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. W. (2006). *Toplum Üzerine Yazılar* (2 b.). (M. Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.

Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi.* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. (2017). *Minima Moralia.* (O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Alemdar, K., & Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim.* Ankara: Ümit Yayıncılık.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Arendt, H. (2012 a). *Kötülüğün Sıradanlığı.* (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis.

Arendt, H. (2012). *Şiddet Üzerine.* (B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arnold, M. (2020). *Kültür ve Anarşi.* (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu.* Ankara: Vadi Yayınları.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası.* (Ç. Öztek, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2004). *Tam Ekran.* (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet* (3 b.). (N. Sevil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu* (6 b.). (F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon* (12 b.). (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bauman, Z. (2011). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup.* (P. Siral, Çev.) İstanbul: Habitus Kitap.

Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür.* (İ. Çapcıoğlu, & F. Ömek, Çev.) Ankara: Atıf Yayınları.

Bauman, Z. (2017). *Sosyolojik Düşünmek* (14 b.). (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Becker, H. S. (2013). *Hariciler (Outsider) - Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması.* (L. Ünsaldı, & Ş. Geniş, Çev.) İstanbul: Heretik Yayıncılık.

Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam* (2 b.). (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Bennett, T. (1999). Popüler ve Popüler Kültür Politikası. N. Güngör (Dü.) içinde, *Popüler Kültür ve İktidar* (s. 53-72). Ankara: Vadi Yayınları.

Bernstein, H., Leys, C., & Panitch, L. (2010). Günümüzde Şiddet: Güncel Düşünceler. *Günümüzde Şiddet Ya Barbarlık Ya Sosyalizm* (U. Haskan, Çev., s. 13-30). içinde İstanbul: Yordam Kitap.

Bernstein, J. (2011). Sunuş. *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev., s. 7-33). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S., & Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori.* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bigsby, C. W. (1999). Popüler Kültür Politikaları. N. Güngör (Dü.) içinde, *Popüler Kültür ve İktidar* (s. 73-96). Ankara: Vadi Yayınları.

Bocock, R. (1997). *Tüketim.* (İ. Kutluk, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Boucher, G. (2016). *Yeni Bir Bakışla Adorno.* (Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım.* (D. F. Şannan, & A. G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.

Bulut, Y. (2019). Siyaset, Kültür ve Siyasal Kültür. M. Özben (Dü.) içinde, *Kültür ve Toplum* (s. 111-146). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi* (2 b.). (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Canetti, E. (2017). *Kitle ve İktidar.* (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çapıcıoğlu, İ., & Ömek, F. (2015). Sunuş. Z. Bauman içinde, *Akışkan Modern Dünyada Kültür* (İ. Çapıcıoğlu, & F. Ömek, Çev., s. vii-xi). Ankara: Atıf Yayınları.

Çelebi, A. (2014). Sunuş: "Bir Parıltı...Sonra Gece". A. Çelebi (Dü.) içinde, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (s. 9-18). İstanbul: Metis Yayınları.

Çığ, Ü. (2006). George Gerbner. *Kadife Karanlık II* (s. 11-88). içinde İstanbul: Su Yayıevi.

Çiğdem, A. (2008). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dağdemir, E. (2020). *Bir Kültür Virüsü.* İstanbul: Karakarga Yayınları.

Dahlberg, L. L., & Krug, E. G. (2002). *World Report on Violence and Health.* Violence- A Global Public Health Problem. Genova: World Health Organization.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu.* (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dollot, L. (1991). *Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür.* (Ö. Nudralı, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2019). *Kültür.* (B. Göçer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Erdoğan, İ. (1999). Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele. N. Güngör (Dü.) içinde, *Popüler Kültür ve İktidar* (s. 18-52). Ankara: Vadi Yayınları.

Erdoğan, İ., & Korkmaz, A. (2005 a). *Popüler Kültür ve İletişim* (2 b.). Ankara: ERK Yayıncılık.

Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak.* (S. İrvan, Çev.) Ankara: Ark Yayınları.

Foucault, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi* (5 b.). (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (3 b.). (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2014). *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi.* (M. Ökten, Çev.) Ankara: Tutku Yayınevi.

Freud, S. (2016). *Savaşın ve Ölümün Güncelliği.* (Ç. Tanyeri, Çev.) İstanbul: Telos Yayınevi.

Freud, S. (2017). *Mutluluk Dediğimiz Şey.* (P. Demirel, Çev.) İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

Freud, S. (2019). *Uygarlığın Huzursuzluğu.* (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Fromm, E. (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı.* (Y. Salman, & İ. Nalân, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Fromm, E. (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1.* (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Gasset, J. O. (2010). *Kitlelerin Ayaklanması.* (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması.* (H. Gür , Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Gendron, B. (2016). Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor. T. Modleski içinde, *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* (N. Gürbilek, Çev., s. 47-70). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal.* (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.

Global Status Report On Violence Prevention. (2014). Geneva : World Health Organization.

Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliği İdare Edilişi Üzerine Notlar.* (L. Ünsaldı, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.

Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler.* (E. Cengiz, H. Gür, & A. Nur, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Gouldner, A. (2017). İdeoloji, Kültürel Donanım ve Yeni Bilinç Endüstrisi. J. C. Alexander, & S. Seidman (Dü) içinde, *Kültür ve Toplum* (N. Yavuz, Çev., s. 353-365). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gökalp, E. (2018). Kültür ve Toplum. *Sosyolojiye Giriş.* içinde Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Gökalp, Z. (1981). *Makaleler VIII.* (F. R. Tuncor, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gramsci, A. (2014). *Hapishane Defterleri.* (A. Cemgil, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.

Green, P. (2010). Ekrandaki Barbarlık: Amerikan Görsel Kültüründe Şiddet. L. Panitch, & C. Leys (Dü) içinde, *Günümüzde Şiddet Ya Barbarlık Ya Sosyalizm* (U. Haskan, Çev., s. 64-84). İstanbul: Yordam Kitap.

Güngör, N. (Dü.). (1999). *Popüler Kültür ve İktidar.* Ankara: Vadi Yayınları.

Güvenç, B. (2011). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Görmez, K., Bayat, B., Sezal, İ., Göka, E., & Köse, R. (1998). *Aile İçinde ve Toplumsal Alanda Şiddet.* Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı.

Hall, S. (1994 a). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. M. Küçük (Dü.) içinde, *Medya, İktidar, İdeoloji* (M. Küçük, Çev., s. 57-104). Ankara: Ark Yayınevi.

Hall, S. (1994). Kültür, Medya ve 'İdeolojik Etki'. M. Küçük (Dü.) içinde, *Medya, İktidar, İdeoloji* (M. Küçük, Çev., s. 169-209). Ankara: Ark Yayınevi.

Han, B. C. (2018). *Şiddetin Topolojisi* (3 b.). (D. Zaptçıoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2012). *Marx'ın Kapital'i İçin Kılavuz.* (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Herman, E. S., & Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı* (2 b.). (E. Abadoğdu, Çev.) İstanbul: Bgst Yayınları.

Hillach, A. (2015). Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in "Alman Faşizminin Kuramları". Ü. Oskay (Dü.) içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ü. Oskay, Çev., s. 53-94). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Hirigoyen, M.-F. (2018). *Manevi Taciz Gündelik Hayatta Sapkın Şiddet* (3 b.). (H. Bucak, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Hobbes, T. (2007). *Leviathan* (6 b.). (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hoffer, E. (2019). *Kesin İnançlılar.* (E. Günur, Çev.) İstanbul: Olvido Kitap.

Horkheimer, M. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram.* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Horkheimer, M. (2018). *Akıl Tutulması* (3 b.). (O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar II.* (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Kabalcı.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Illich, I. (2000). *Tüketim Köleliği.* (M. Karaşahan, Çev.) İstanbul: Pınar Yayınları.

Jameson, F. (2011). *Postmodenizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.

Jansen, H. A., Yüksel, İ., & Çağatay, P. (2009). Kadına Yönelik Şiddetin Yayıngınlığı. *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet* (s. 45-69). içinde Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. https://ailevecalisma.gov.tr/uploads/ksgm/uploads/pages/dagitimda-olan-yayinlar/turkiye-de-kadina-yonelik-aile-ici-siddet-arastirmasi-ana-rapor.pdf adresinden alındı

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem.* (S. Doğan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kahraman, H. B. (2003). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaptanoğlu, İ. Y., & Alanur, Ç. (2015). Kadına Yönelik Şiddet Yaygınlığı. *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması* (s. 81-124). içinde Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı. http://www.hips.hacettepe.edu.tr/siddet2014/rapor/KKSA-TRAnaRaporKitap26Mart.pdf adresinden alındı

Karataş, S., Ülker, Ş., & Otaran, N. (2008). *Kadın Sığınma Evleri Kılavuzu.* Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü.

Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kesebir, P. (2018). Sosyal Psikoloji. Z. Cemalcılar (Dü.) içinde, *Psikoloji* (s. 132-155). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Klein, M. (2011). *Haset ve Şükran.* (O. Koçak, & Y. Erten, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kraucauer, S. (2011). *Kitle Süsü.* (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kulak, Ö. (2017). *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kuş, E. (2003). *Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri.* Ankara: Anı Yayıncılık.

Laughey, D. (2010). *Medya Çalışmaları.* (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Le Bon, G. (2014). *Kitleler Psikolojisi.* (H. Can, Çev.) Ankara: Tutku Yayınevi.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (2 b.). (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levi-Strauss, C. (1994). *Irk, Tarih ve Kültür.* (H. Bayrı, R. Erdem , A. Oyacıoğlu, & I. Ergüden , Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Lorenz, K. (2008). *İşte İnsan (Saldırganlığın Doğası Üzerine).* (V. Atayman, & E. T. Güney, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Löwenthal, L. (2020). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* (2 b.). (B. Kejanlıoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Marcuse, H. (1990). *Tek Boyutlu İnsan.* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet.* (C. Muhtarlıoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Mills, C. W. (2017). *İktidar Seçkinleri.* (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Modleski, T. (2016). *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar.* (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı.* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Oktay, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ü. (2001). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya. W. Benjamin içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (Oskay, Ünsal, Çev., s. 121-152). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları* . İstanbul: İletişim Yayınları.

Özer, Ö. (2007). *Medya Şiddet Toplum.* Eskişehir: Anadolu Üniveristesi Yayınları.

Özer, Ö. (2010). Medyada Sunulan Fiziksel Şiddetin Etkilerini Açıklayan Psikolojik Kuramlar. Ö. Özer (Dü.) içinde, *Medyada Şiddet Kültürü* (s. 385-410). Konya: Literatürk.

Özer, Ö. (2010). Medyada Şiddet Kültürü. Ö. Özer (Dü.) içinde, *Medyada Şiddet Kültürü* (s. 1136). Konya: Literatürk.

Pinker, S. (2016). *Boş Sayfa İnsan Doğasının Modern İnkârı* (3 b.). (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Pinker, S. (2019). *Doğamızın İyilik Melekleri Şiddet Neden Azaltı.* (İ. A. Demir, Çev.) İstanbul: Alfa Bilim.

Postman, N. (2019). *Televizyon Öldüren Eğlence* (9 b.). (O. Akınhay, Çev.) İstanul: Ayrıntı Yayınları.

Propp, V. (1998). *Folklor Teori ve Tarih.* (N. Hasgül, & T. Tanyel, Çev.) İstanbul: Avesta Basın Yayın.

Riches, D. (1989). Şiddet Olgusu. D. Riches (Dü.) içinde, *Antropolojik Açıdan Şiddet* (D. Hattatoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (2 b.). (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonaldlaştırılması* (2 b.). (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RTÜK. (2018). *Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması.* Ankara: T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. https://bit.ly/3hYJazs adresinden alındı (Çevrimiçi) 3 Ocak 2020

Sanders, B. (2017). *Öküzün A'sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi* (5 b.). (Ş. Tahir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sarıgül, F. A. (2019). *Popüler Kültür Nedir? Ne Değildir?* İstanbul: Altınbaş Üniversitesi Yayınları.

Schopenhauer, A. (2010). *Hayatın Anlamı.* (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu.* (A. Özden, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram.* (S. Güzelsarı, & İ. Gündoğdu, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.

Swingewood. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi.* (A. Kansu, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Teddlie, C., & Tashakkori, A. (2020). *Karma Yöntem Araştırmalarının Temelleri.* (Y. Dede, & S. B. Demir, Çev.) Ankara: Anı Yayıncılık.

Therborn, G. (2019). Frankfurt Okulu. E. H. Bağce (Dü.) içinde, *Frankfurt Okulu* (E. H. Bağce, Çev., s. 19-54). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Thompson, J. B. (2020). *İdeoloji ve Modern Kültür.* (İ. Çetin, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Tocqueville, A. D. (2016). *Amerika'da Demokrasi.* (S. S. Özdemir, Çev.) İsranbul: İletişim Yayınları.

Uluocak, Ş., Gökulu, G., Bilir, O., Karacık, N. E., & Özbay, D. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Kadına Yönelik Şiddet.* Edirne: Paradigma Yayınları.

Uygur, N. (1996). *Kültür Kuramı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wernick, A. (1996). *Promosyon Kültürü Reklâm, İdeoloji ve Sembolik Anlatım.* (O. Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Williams, R. (1993). *Kültür.* (S. Aydın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramlarına Giriş.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Yılmaz, Z. (2009). *Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan.* Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Bir İnceleme. *Marmara İletişim*(28), 89-106. doi:10.17829/midr.20172833779

Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

Afşar, S. T. (2015). Türkiye'de Şiddetin "Kadın Yüzü". *Sosyoloji Konferansları*(52), 715-753. doi:10.18368/IU/sk.04297

Ak, F. (2015). Cinsel Şiddet. *Türkiye Klinikleri J Fam Med-Special Topics, 6*(2), 100-114.

Akçay, D., & Akçay, B. D. (2018). Effect of Media Content and Media Use Habits on Aggressive Behaviors in Adolescents. *The European Research Journal*, 1-8. doi:10.18621/eurj.395892

Akkaş, İ., & Uyanık, Z. (2016). Kadına Yönelik Şiddet. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 6*(1), 32-42.

Aksoy, S. (2019). Kültür Endüstrisi Güdümünde Boş Zaman Pratiklerinde Tektipleşme: "Keyif" Etiketi İle Yapılmış Instagram Paylaşımları Üzerine Bir İnceleme. *Akdeniz İletişim Dergisi, 31*, 601-622.

Aksoy, S., & Narmanlı, D. Ç. (2019). "Tutan/Tutmayan" Tanımlaması İle Yaratılan Farklılık Yanılsamasına Karşı Yerli Dizilerin Aynılığı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 7*(1), 537-565. doi:10.19145/e-gifder.443515

Al, E. (2017). Teknolojik Determinizm Bağlamında Bir Şiddet Formu Olarak Medya. *Marmara İletişim Dergisi*, 47-60. doi:10.17829/midr.20172833777

Alkan, V., Şimşek, S., & Erbil, B. A. (2019). Karma Yöntem Deseni: Öyküleyici Alanyazın İncelemesi. *Eğitimde Nitel Araştırmar Dergisi, 7*(2), 559-582. doi:10.14689/issn.2148-2624.1.7c.2s.5m

Aloğlu, E. (2018). Sosyolojik Perspektiften Linç ve Toplumsal Şiddet Sarmalı. *Sosyoloji Dergisi*(38), 219-230.

Alperen, A., & Salur, H. (2008). Hannah Arendt'te Şiddet ve Şiddetin Kaynağı Üzerine Din Sosyolojik Bir İnceleme. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 8*(1), 65-95.

Altınkaya, M. T. (2016). Frankfurt Okulu'nun (Aydınlanma Eleştirisi) Penceresinden: 'The Road', 'Snowpiercer', 'Cloud Atlas' Filmleri Özelinde Distopyalar. *SineFilozofi Dergisi, 1*(1), 85-112.

Altunok, G. (2008). Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar: Arenth ve Foucault. *Doğu Batı*(43), 51-75.

Aytaç, Ö. (2005). Kapitalizm ve Boş Zaman. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-22. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/113011 adresinden alındı

Bahar, B. (2019). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Sosyal Değişim Kuramı Perspektifinden Etik Liderlik. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(16), 237-242.

Baki, A., & Gökçek, T. (2012). Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(42), 1-21. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/70397 adresinden alındı

Baki, A., & Tuba, G. (2012). Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(42), 1-21. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/70397 adresinden alındı

Bakır, K. (2007). Anarşizm, Bilim ve Şiddet: "Mihail Bakunin". *Doğu Batı Dergisi, 10*(43), s. 99-114.

Bakır, K. (2015). Hannah Arenth'te Kötülük Problemi. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(25), 97-113.

Bayır, M. (2020). Michael, Foucault'da Biyoiktidar ve Benlik Teknikleri. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*(6), 1-13.

Bayram, Y. (2020). Alanyazından Örneklerle Medya-Şiddet İlişkisine Dair Düşünceler. *TİHEK Akademik Dergisi*(4-5), 343-356.

Ben-Amos, D. (1997). Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru. (Çev. Ekici, Mehmet), *Milli Folklor*(33), 74-87.

Boyacıoğlu, İ., Uysal, M. S., & Erdugan, C. (2020). Psikolojik Şiddetin Ölçümü: Psikolojik İstismar Profili'nin ve Kadına Kötü Muamele Envanteri'nin Türkçe'ye Uyarlanması. *Psikoloji Çalışmaları, 40*(1), 1-37. doi:10.26650/SP2019-0027

Bushman, B. J., & Anderson, C. A. (2001). Media Violence and The American Public: Scientific Facts versus Media Misinformation. *American Psychologist, 56*(6-7), 477-489. doi:10.1037//0003-066X.56.6-7.477

Bushman, B. J., & Anderson, C. A. (2009). Comfortably Numb: Desensitizing Effects of Violent Media on Helping Others. *Psychological Science, 20*(3), 273-277. doi:10.1111/j.1467-9280.2009.02287.x

Büyükbaykal, G. (2007). Televizyonun Çocuklar Üzerindeki Etkileri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 31-44. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212206 adresinden alındı

Caniklioğlu, S. K. (2013). Feminist Bir Perspektifle Türk Ceza Kanunu'nda Cinsel Saldırı Suçu. *Fe Dergi, 5*(1), 60-73. doi:https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000086

Cengiz, S. A. (2007). Kişilerarası İlişkilerde Sapkın Şiddet: Manevi (Mobbing). *Kriz Dergisi, 15*(2), 1-14.

Ceylan, D. (2019). Franfurt Okulu'nun "Kültür Endüstirisi" Eleştirisi Bağlamında Kitle İletişim Araçları. *Kocaeli Üniveristesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*(14), 29-43. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilad/issue/61768/923303 adresinden alındı

Çakır, A. A., & Kılıç, S. T. (2020). Bilimsel Çalışmalarda Karma Yöntem Nasıl Kullanılır? *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(42), 1-15. doi:10.30794/pausbed.802568

Çakmut, Ö. Y. (2016). Cinsel Şiddet Mağduru Kadın ve Türk Ceza Kanunu'ndaki Konumu. *Galatasaray Üniversitesi Hukuk Fakultesi Dergisi, 1*, 3-22. http://eresearch.ozyegin.edu.tr/handle/10679/6392 adresinden alındı

Çalışkan, H., & Çevik, E. İ. (2018). Kadına Yönelik Şiddetin Belirleyicileri: Türkiye Örneği. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(14), 218-233.

Çamaş, G. G., & Meşe, G. (2016). Sosyal Hiyerarşi: Cinsel Şiddet Mitlerini Anlamak. *Türk Psikolojisi Dergisi, 31*(78), 62-74.

Çelik, H. C., & Van Het Hof, S. D. (2020). Prime-Time'da Yayınlanan Televizyon Dizilerinin Genel İçeriği. *Erciyes İletişim Dergisi, 7*(1), 1409-1430. doi:https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.722150

Çetin, B. N. (2014). Yeniden Anlamlandırma Aracı Olarak Reklam. *Turkish Studies, 9*(5), 559-573.

Çığ, Ü. (2018). Neoliberal Dönemde Medyanın Dönüşümü ve Gerbner'i Yeniden Düşünmek. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(29), 1-20. doi:10.17829/maruid.400737

Dağdaş, B. (2008). Türkiye'de Yaygın Televizyonlarda Tektipleşme ve Diziler: Tektipleşmiş Bir Zenginlik Göstergesi Olan Lüks Villaların Düşündürdükleri. *İletişim Dergisi*(8), 161-185.

Dağdaş, E., & Yıldız, M. E. (2015). Türkiye'de "İzleyicinin Metalaşması": Televizyon Dizilerinde Sosyal Reyting Ölüçlerinin Eleştirel Ekonomi Politik Çözümlemesi. *Global Media Journal TR Edition*, 120-142

Değirmenci, O. (2010). Uluslararası Suç Olarak Kadına Karşı Cinsel Şiddet Eylemleri. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi, 0*(89), 27-95.

Dönmez, M. S. (2019). Katharsis Bir Duygu Olarak Şiddetin Marka Tutumuna Yansıması. *Erciyes İletişim Dergisi*, 297-320. doi: http://10.17680/erciyesiletisim.630558

Duman, Z. (2016). Tüketimci Kapitalizm ve Tüketim Kültürünün Eleştirisi. *Sosyoloji Dergisi*(33), 15-36.

Dundes, A. (1998). Halk Kimdir? *Milli Folklor*(37), (Çev. Ekici, Mehmet), 139-153.

Dursun, Y. (2011). Şiddetin İzini Sürmek: Şiddet Nedir? *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(12), 1-18.

Düzgün, D. (2019). Halk Kültürü Değişmeleri ve Bir Alan Araştırması. *Milli Folklor, 31*(124), 62-74.

Ekici, M. (2000). Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme. *Milli Folklor, 12*(45), 2-8.

Erdem, N. M. (2020). Medya İçeriğinde Şiddetin Sunumu Üzerine Argümantatif Bir Çalışma. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(2), 1198-1217.

Erdoğan, İ. (1998). Gerbner'in Ekme Tezi ve Anlattığı Öyküler Üzerine Bir Değerlendirme. *Kültür ve İletişim, 1*(2), 149-180. https://www.researchgate.net/publication/266391698_GERBNER%27IN_EKME_TEZI_VE_ANLATTIGI_OYKULER_UZERINE_BIR_DEGERLENDIRME adresinden alındı

Ergil, D. (2001, Şubat). Şiddetin Kültürel Kökenleri. *Bilim ve Teknik*(399), 40-41.

Erten, Y., & Ardalı, C. (1996). Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları. *Cogito*(6-7), s. 143-169.

Evcin, E. (2013). Türk Halk Kültürü Araştırmaları İçin Önemli Bir Kaynak: Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi. *Milli Folklor Dergisi, 25*(100), 225-248.

Fanti, K. A., Vanman, E., Henrich, C. C., & Avraamides, M. N. (2009). Desensitization to Media Violence Over a Short Period. *Aggressive Behavior, 35*(2), 179-187. doi:10.1002/ab.20295

Gerbner, G. (1994). *TV Violence and the Art of Asking the Wrong Question.* Center For Media Literacy: https://www.medialit.org/reading-room/tv-violence-and-art-asking-wrong-question adresinden alındı

Gerbner, G. (1998). The Stories We Tell. *Kültür ve İletişim/Culture & Communication, 1*(1), 17-30.

Gerbner, G. (1999). The Stories We Tell. *A Journal of Social Justice, 1*(1), 9-15. doi:10.1080/10402659908426225

Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. S., & Shanahan, J. (2002). Growing Up With Television: Cultivation Proceses. J. Bryant, & Z. Dolf (Dü) içinde, *Media*

Effect Advances in Theory and Research (s. 43-68). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. https://www.researchgate.net/publication/310842660_Growing_up_with_television_Cultivation_processes adresinden alındı

Gökbel, Ç. (2018). Bir Popüler Kültür Masalı: Narcos Dizisine Eleştirel Bir Bakış. *SDÜ İFADE, 1*(1), 62-86. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifade/issue/45410/569781 adresinden alındı

Gökkaya, V. B. (2011). Türkiye'de Kadına Yönelik Ekonomik Şiddet. *C.Ü. İktidadi ve İdari Bilimler Dergisi, 12*(2), 101-112. https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423875057.pdf adresinden alındı

Göktürk, G. (2020). Can Sıkıntısı, Aylaklık ve Gösteri. *KAÜİİBFD, 11*(Ek Sayı 1), 209-226.

Güleç, H., Topaloğlu, M., Ünsal, D., & Altıntaş, M. (2012). Bir Kısır Döngü Olarak Şiddet. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, 4*(1), 112-137. doi:10.5455/cap.20120408

Güllüoğlu, Ö. (2012). Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetme ve Yayma İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme. *Global Medya Journal, 2*(4), 64-86.

Gülüm, E. (2015). Yaratıcı Turizm- Halk Kültürü İlişkisi ve Yerelin Popülerleşmesi. *Milli Folklor Dergisi, 27*(105), 87-98.

Gürkan, Ö. C., & Coşar, F. (2009). Ekonomik Şiddetin Kadın Yaşamındaki Etkileri. *128. Maltepe Üniversitesi Hemşirlik Bilim ve Sanatı Dergisi, 2*(3), 124-129. https://openaccess.maltepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12415/3595/%C3%96zlem%20can%20G%C3%BCrkan%2C%20Fatma%20Co%C5%9Far.pdf adresinden alındı

Hasta, D., & Güler, E. M. (2013). Saldırganlık: Kişilerarası İlişki Tarzları ve Empati Açısından Bir İnceleme. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, 4*(1), 64-104.

Hobart, M. (1996). Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasasına Doğru. *Cogito (Kış-Bahar)*(6-7), s. 51-64.

Holden, C. (2000). The Violence of the Lambs. *Science*, 580-581. doi:doi:10.1126/science.289.5479.580

İçli, T. G. (1994). Aile İçi Şiddet: Ankara-İstanbul ve İzmir Örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 11*(1-2), 7-20. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/598032 adresinden alındı

İlhan, A. (2019, Eylül 23). *İktidarın Dışavurumu Olarak Şiddet*. Birikim: https://birikimdergisi.com/guncel/9694/iktidarin-disavurumu-olarak-siddet adresinden alındı

İnam, A. (2001). Şiddeti Anlamak. *Bilim ve Teknik*(399), 46-47.

Jay, M. (1992). Theodor W. Adorno: "Örselenmiş Bir Hayat". (Çev. Oskay,Ünsal). *Marmara İletişim Dergisi*(1), 139-169.

Kahraman, M. S., & Çokamay, G. (2016). Aile İçi Şiddet ve Çocuklar Üzerindeki Etkileri: Temel Kavramlar, Güvenlik Planı Hazırlama ve Alternatif Tedavi Model Örnekleri. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, 8*(4), 321-336. doi:10.18863/pgy.253438

Kahya, Y. (2018). Medyanın Gençler Üzerinde Sosyal Sapma ve Şiddet Bağlamında Etkileri. *SDÜ- Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(45), 43-53.

Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Sosyal Hizmet E-Dergi, 1*(1), 62-80.

Karslı, N. (2020). Üniversite Öğrencilerinde Saldırganlık ve Dindarlık İlişkisi. *Trabzon İlahiyat Dergisi, 7*(1), 305-338.

Kasap, F., Mırçık, A. M., & Dolunay, A. (2018). Medyada Şiddetin Yeniden Üretimi: Türkiye Ana Haber Bültenleri Üzerine Bir İnceleme. *Journal of History Culture and Art Research, 7*(1), 684-699. doi:10.7596/taksad.v7i1.1414

Kavramlar Sözlüğü. (tarih yok). *Kavramlar Sözlüğü*. https://cinselsiddetlemucadele.org/kavramlar-sozlugu/ adresinden alındı

Kaya, B. (2019). Televizyonda Şiddet Gösterimi: George Gerbner ve Kültivasyon Analizi Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12*(62), 1441-1449. doi:http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3152

Kellner, D. (2011). Frankfurt Okulu'ndan Postmodernizme Televizyona Dair Eleştirel Perspektifler. (S. F. Çev. Varol, Dü.) *Erciyes İletişim Derigisi, 2*(1), 118-134.

Kellner, D. (2013). Kültür Endüstrisi. *Felsefelogos, 2,* 171-179.

Keskin, F. (1996). Foucault'da Şiddet ve İktidar. *Cogito*(6-7), s. 117-122.

Kızmaz, Z. (2006). Şiddetin Sosyo-Kültürel Kaynakları Üzerine Sosyolojik Bir Yaklaşım. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16*(2), 247-267.

Kocacık, F. (2001). Şiddet Olgusu Üzerine. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 2*(1), 1-7.

Koç, N. E. (2018). Şiddet İçerikli Dizilerin Popülerite Sebepleri. *Yeni Medya Elektronik Dergi,* 26-36.

Koluaçık, İ. (2017). Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya Yaklaşımları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 2*(3), 135-156.

Kuyaş, A., Berktay, H., & Toprak, Z. (1996). Tarihçi Gözüyle "Şiddet Tarihi" Üzerine Bir Söyleşi. *Cogito (Kış-Bahar)*(6-7), s. 197-206.

Kuyucu, M. (. (2016). Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı. *TRT Akademi, 1*(1), 188-2008.

Levent, C. (2020). Türkiye'de Kadınların İşgücündeki Görünümü: Düzey-1 Bölgelerinde Bir Araştırma. *Uygulamalı Ekonimi ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(2), 1-14. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1117616 adresinden alındı

Moses, R. (1996). Şiddet Nerede Başlıyor? *Cogito*(6-7), s. 23-28.

Mutlu, E. (2004). Popüler Kültürü Eleştirmek. *Doğu Batı, 4*(15), s. 11-42.

Odacı, H., & Çelik, Ç. B. (2017). Kendilik Algısı ve Saldırganlık Arasındaki İlişki. *Journal of Mood Disorders, 7*(4), 219-225. doi:10.5455/jmood.20171101063228

Oğuz, A. (2017). Anthony Burgess'in Otomatik Portakalı Adlı Romanında Şiddet ve Sosyal Öğrenme. *Kesit Akademi Dergisi, 3*(10), 316-326.

Olgundeniz, S. S., & Bilis, P. Ö. (2019). Türkiye'de Ulusal Kanallarda Yayımlanan Dizi Fragmanlarında Şiddetin Sunumu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(32), 606-620.

Özen, S. (2007). İşyerinde Psikolojik Şiddet ve Nedenleri. *"İş,Güç" Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi, 9*(3), 1-24.

Özer, Ö. (2005). Yetiştirme Kuramı: Televizyonla Yaşamın İdeolojik Kültürel Sonuçlarına Yönelik Araştırma. *Sosyal Bilimler Dergisi, 1*, 75-108. https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423869717.pdf adresinden alındı

Özer, Ö. (2017). Medyada Şiddet Kullanımı: Şiddet Ekonomisi, Medyanın İdeolojik Şiddeti ve Yetiştirme Kuramı Açısından Değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*(27), 1-19. doi: 10.17829/midr.20172729519

Polat, O. (2016). Şiddet. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi, 22*(1), 15-34.

Ray, G. (2013). Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi. *E-Skop Dergi*. Mayıs 25, 2021 tarihinde https://www.e-skop.com/skopdergi/kultur-endustrisi-ve-teror-yonetimi/1307 adresinden alındı

Soykan, Ö. N., Keskin, F., & Dellaoğlu, B. F. (2003). Adorno ve Yapıtı. *Cogito*(36), s. 37-64.

Soysal, D. (2006). İnsan Bilimlerinde Bildung Kavramının Yeri. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(1), 117-122.

Söğüt, F. (2020). Türk Sineması ve Şiddet: Son Dönem Türk Filmlerinde Şiddetin Sunumu Üzerine Bir Araştırma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 26*(44), 246-257. doi:https://doi.org/10.35247/ataunigsed.674233

Sözen, E. (2004). Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi. *Doğu Batı, 4*(15), s. 55-66.

Subaşı, S. T. (2018). Stuart Hall ve Gramsci Etkisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(25), 487-502.

Sungur, S. (2007). Küreselleşme Kıskacında Televizyon Yayınları ve Kültürel Kimliklerin Gerilemesi. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sweet, P. L. (2019). The Sociology of Gaslighting. *American Sociological Review, 84*(5), 851-879. doi:10.1177/0003122419874843

Tınaz, P. (2006). İşyerinde Psikolojik Taciz (Mobbing). *Çalışma ve Toplum, 4*, 13-28. https://www.calismatoplum.org/Content/pdf/calisma-toplum-1190-fbd54f90.pdf adresinden alındı

Toraman, S. (2021). Karma Yöntem Araştırması: Kısa Tarihi, Tanımı, Bakış Açıları ve Temel Kavramlar. *Nitel Sosyal Bilimler-Qualitative Social Sciences, 3*(1), 1-29. doi:10.47105/nsb.847688

Tunalı, S. B., Gözü, Ö., & Özen, G. (2016). Nitel ve Nicel Araştırma Yöntemlerinin Bir Arada Kullanılması "Karma Araştırma Yöntemi". *Anadolu Üniveristesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi, 24*(2), 106-112. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1505567 adresinden alındı

Uluç, G. (2002). Toplumsal Bir Gruba Yönelik Şiddet Türü: Medya, Şiddet ve Çocuklar. *Selçuk İletişim, 2*(2), 4-11.

Ülken, F. B. (2011). Televizyon İzlemede Anne-Baba Aracılığı İle Çocukların Saldırgan Davranışları Arasındaki İlişki. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(1), 195-216.

Ünal, G. (2005). Aile İçi Şiddet. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi, 8*(8), 85-92. doi:doi:10.21560/spcd.24524

Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi. *Cogito*(6-7), s. 29-36.

Vatandaş, S. (2021). Şiddet ve Televizyon: Şiddetin Televizyon Üzerinden Deneyimlenmesi. *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 393-417. doi:10.20304/humanitas.854202

Yavuzer, N. (2013). İnsanın Saldırgan ve Yıkıcı Doğasını Anlamak. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal BİIimler Dergisi, 12*(23), 43-57.

Yazıcı, T. (2018). Hannah Arendt'te Totalitatizmin Neliği. *Kaygı*(30), 191-207. doi:10.20981/kaygi.411679

Yener, İ., & Geçer, E. (2021). Televizyon Dizileri, Toplumsal Farkindalik ve Otizm: "Mucize Doktor" Dizisi Örneği. *Akademik İnceleme Dergisi, 16*(1), 147-162. doi:https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.766630

Yılmaz, C. (2020). Mobbing Üzerine Nitel Bir Araştırma: Astlardan Üstlere Uygulanan Mobbing. *Sosyal ve Beşeri Bilimleri Dergisi, 12*(1), 19-33. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/978219 adresinden alındı

Yılmaz, Z. (2015). Hannah Arendt'te İktidar ve Şiddet İlişkisi. *ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, I*(1), 199-207.

Yumrukuz, Ö. (2017). Şiddete Karşı Duyarsızlaşma ve Sosyal Medya İlişkisi Üzerine. *Marmara İletişim Dergisi*, 27, 89-106. doi:10.17829/midr.20172833779

Zorlu, Y. (2016). Medyadaki Şiddet ve Etkileri. *Humanities Sciences, 1*(11), 13-32. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/186880 adresinden alındı

Zülâl, A. (2001, Şubat). Şiddet. *Bilim ve Teknik*(399), 34-39. https://bit.ly/3hUJkba adresinden alındı

Çevrimiçi Kaynaklar

bbc.co.uk. (2020, Ağustos 12). Gaslighting: How to spot it and stop it: https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zvy3t39 adresinden alındı (Çevrimiçi) 10 Nisan 2021

bbc.com. (2014, Nisan 16). 'Psikolojik şiddetin etkisi 40 yıl geçmiyor': https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/04/140418_cocuk_psikolojik_siddet adresinden alındı (Çevrimiçi) 10 Mayıs 2021

Bilgimag. (2020, Temmuz 08). 'Ekran her şeyin aşırılaştırıldığı bir semboller dünyası': https://mag.bilgi.edu.tr/tr/haber/ekran-her-seyin-asirilastirildigi-bir-semboller-du/ adresinden alındı (Çevrimiçi) 24 Mayıs 2021

DATEM. (tarih yok). Davranış Araştırmaları ve Terapileri Merkezi: https://datem.com.tr/blog/kadina-yonelik-siddet-ve-psikolojik-etkileri/ adresinden alındı

Deloitte. (2014). *Dünyanın En Renkli Ekranı Türkiye'de Dizi Sektörü.* https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-

media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf adresinden alındı (Çevrimiçi) 19 Nisan 2021

Deloitte. (2021, Nisan). *Türkiye'de Tahmini Medya ve Reklam Yatırımları 2020 Raporu.* https://www2.deloitte.com/tr/tr/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/medya-yatirimlari-2020-raporu.html adresinden alındı

Dijital *Reklamın Türkiye Ekonomisine Katkısı.* (2017, Mayıs). https://bit.ly/3hxUxzD adresinden alındı

dw.com. (2021, Mart 20). İstanbul Sözleşmesi'nden çekilme kararına tepkiler: https://bit.ly/3hZ4J2S adresinden alındı (Çevrimiçi) 4 Nisan 2021

episode.com. (2020, Mayıs 12). Ceren Moray: "Avlu, bu coğrafyadaki büyük bir çoğunluğu kucaklayan bir iş oldu": https://episodedergi.com/roportaj-ceren-moray/ adresinden alındı (Çevrimiçi) 10 Temmuz 2021

evrensel.net. (2019, Kasım 09). "İntihar haberi yapılırken nelere dikkat edilmeli?": https://www.evrensel.net/haber/390633/intihar-haberi-yapilirken-nelere-dikkat-edilmeli adresinden alındı (Çevrimiçi) 18 Mayıs 2021

Fiennes, S. (Yöneten). (2012). *Bir Sapığın İdeoloji Rehberi* [Sinema Filmi]. https://www.teksinema.com/sapigin-ideoloji-rehberi/2/ adresinden alındı

gazetevatan.com. (2005, Mart 24). "Polat Alemdar'a özendim, öldürdüm": http://www.gazetevatan.com/-polat-alemdar-a-ozendim--oldurdum--49861-yasam/ adresinden alındı (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021

Harris, T. (2016). How Technology is Hijacking Your Mind — from a Magician and Google Design Ethicist, https://bit.ly/36sx0d6 (Çevrimiçi) 20 Kasım 2020

hurriyet.com.tr. (2007, Ocak 05). Saddam'ın idam taklidi çocukları öldürdü: https://www.hurriyet.com.tr/dunya/saddamin-idam-taklidi-cocuklari-oldurdu-5725219 adresinden alındı (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021

Inter-Agency Standing Committee. (2005). *Gender-Based Violence Interventions in Humaniterian Assistance.* Geneva: Inter-Agency Standing Committee. https://bit.ly/3yDFav0 adresinden alındı

İSMMMO. (2010, Temmuz 11). *Dizi Ekonomisi.* İstanbul: İstanbul Serbest Muhasebeci Mali Müşavirler Odası. https://bit.ly/36roI51 adresinden alındı

Kadına ve Aile Bireylerine Yönelik Şiddet İnceleme Raporu. (2021). Ankara: Türkiye Büyük Millet Meclisi İnsan Haklarını İnceleme Komisyonnu. http://saglikcalisanisagligi.org/tezler2/kadinsiddet.pdf adresinden alındı

Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Ulusal Eylem Planı. (2016). Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. https://www.ailevecalisma.gov.tr/uploads/ksgm/uploads/pages/kadina-yonelik-siddetle-mucadele-ulusal-eylem-plani/kadina-yonelik-siddetle-mucadele-ulusal-eylem-plani-2016-2020-icin-tiklayiniz.pdf adresinden alındı

kaosgl.org. (2018, Nisan 13). Japon senaristten "Kadın" dizisine: "Benim derdim annelik dayatmasını eleştirmekti": https://kaosgl.org/haber/japon-senaristten-kadin-dizisine-benim-derdim-annelik-dayatmasini-elestirmekti adresinden alındı (Çevrimiçi) 28 Haziran 2021

KSGM. (2008). *Türkiye'de Kadının Durumu.* Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. https://sugender.sabanciuniv.edu/sites/genderforum.sabanciuniv.edu/files/headlines/KSGM-kadindurumu2008.pdf adresinden alındı

KSGM. (2016). *Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele.* Ankara: Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. https://www.ailevecalisma.gov.tr/uploads/ksgm/uploads/pages/kadina-yonelik-siddetle-mucadele-ulusal-eylem-plani/kadina-yonelik-siddetle-mucadele-ulusal-eylem-plani-2016-2020-icin-tiklayiniz.pdf adresinden alındı

Kulak, Ö. (2018, Kasım 18). Bireysel Şiddet Nasıl Siyasal Baskı Aracına Dönüşür: https://www.birgun.net/haber/bireysel-siddet-nasil-siyasal-baski-aracina-donusur-237149 adresinden alındı (Çevrimiçi) 15 Mayıs 2021

medyafaresi.com. (2018, Mart 29). 29 Mart 2018 Rating Sonuçları: https://www.medyafaresi.com/ratingler/2018-03-29 adresinden alındı (Çevrimiçi) 7 Mayıs 2021

medyatava.com. (2018, Nisan 8). 'Çocuklar ve kalbi dayanmayanlar Avlu izlemesin': https://www.medyatava.com/haber/cocuklar-ve-kalbi-dayanmayanlar-avlu-izlemesin_155674 adresinden alındı (Çevrimiçi) 10 Temmuz 2021

Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı. (2021). Şiddet Biçimleri: https://morcati.org.tr/siddet-bicimleri/ adresinden alındı

milliyet.com.tr. (2000, Ekim 30). İşte gerçek pokemon!: https://www.milliyet.com.tr/the-others/iste-gercek-pokemon-5334938 adresinden alındı (Çevrimiçi) 22 Nisan 2021

Taşcıer, G. (2019). *Dizilerin Şiddet Karnesi.* https://bit.ly/3k59Z86 adresinden alındı

televizyongazetesi.com. (2019). Avlu dizisi ya değişecek, ya da ceza yiyecek!: https://televizyongazetesi.com/avlu-dizisi-ya-degisecek-ya-da-ceza-yiyecek/744679 adresinden alındı (Çevrimiçi) 30 Nisan 2021

Türkiye'de Kadın. (2020). Ankara: Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. https://www.ailevecalisma.gov.tr/media/38419/02-03-2020-tr-de-kadin.pdf adresinden alındı

Türkiye'de Kadın Emeği.(2020). Ankara: DİSK/GENEL-İŞ Sendikası. https://www.genel-is.org.tr/turkiyede-kadin-emegi-raporumuz-yayimlandi,2,21031 adresinden alındı

tr.euronews.com. (2017, Kasım 10). Filipinler lideri: Bir kişiyi bana baktı diye bıçaklayarak öldürdüm: https://tr.euronews.com/2017/11/10/filipinler-lideri-bir-kisiyi-bana-bakti-diye-bicaklayarak-oldurdum adresinden alındı (Çevrimiçi) 6 Nisan 2021

tr.euronews.com. (2020, Ocak 05). Türkiye'de her gün 9 kişi intihar ediyor; Avrupa ülkelerinde intihar oranı ne?: https://tr.euronews.com/2020/01/05/turkiye-de-her-gun-9-kisi-intihar-ediyor-avrupa-ulkelerinde-intihar-orani-ne adresinden alındı (Çevrimiçi) 18 Mayıs 2021

tr.sputniknews.com. (2020, Temmuz 16). 'Benim bardak sana geldi' tartışması yüzünden çıkan kavgada iki kişi yaralandı: https://sptnkne.ws/DaBT adresinden alındı (Çevrimiçi) 6 Nisan 2021

trthaber.com. (2021, Mart 02). "Samsun'da yol verme kavgası: 3 yaralı": https://bit.ly/3qZGjul adresinden alındı (Çevrimiçi) 6 Nisan 2021

Türkiye'de Kadın. (2020). Ankara: Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü

https://www.ailevecalisma.gov.tr/media/38419/02-03-2020-tr-de-kadin.pdf adresinden alındı

unicef. (2014, Eylül 4). UNICEF: Yeni küresel veriler çocuklara yönelik şiddetin akut biçimde yaygın olduğunu gösteriyor: https://uni.cf/3yOY2Yh adresinden alındı

youtube.com. (2018, Mart 29). "Kadın" dizisi oyuncularının mutlu günü!: https://bit.ly/2UwImdb adresinden alındı (Çevrimiçi) 1 Temmuz 2021

WHO. (2013). *Responding to Intimate Partner Violence and Sexual Violence Against Women Who Clinical and Policy Guedelines*. Geneva: World Health Organization. https://bit.ly/2VoRQrj adresinden alındı

WHO. (2020, Haziran 8). *Child Maltreatment*. World Health Organization: https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/child-maltreatment adresinden alındı