

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı**

**POPÜLER KÜLTÜRDEN YENİ İDEOLOJİK KURGULARA: 2000 SONRASI
TÜRK SINEMASINDA KENTLİ BİREYLER**

Garip HANAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

POPÜLER KÜLTÜRDEN YENİ İDEOLOJİK KURGULARA: 2000 SONRASI
TÜRK SİNEMASINDA KENTLİ BİREYLER

Garip HANAY

Danışman
Doç. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

Mersin Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Garip Hanay tarafından hazırlanan Popüler Kültürden Yeni İdeolojik Kurgulara: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kentli Bireyler başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



Üye


Doç.Senem A. Duruel ERKİLİÇ
(Danışman)



Üye


Doç.Dr. Aslihan Doğan TOPÇU



Üye


Yrd.Doç.Dr. Hakan ALTUN

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

08/07/2013

Onay



ÖNSÖZ

Popüler kültür, gündelik hayatımızı sürdürürken yoğun bir şekilde ilişki kurduğumuz, pek istekli görünmesek de tüketmekten keyif aldığımız bir şeydir. Ancak eğlence endüstrisine hitap etmesi, tüketim odaklı bir algı yaratması ve bayağı ve sıradan zevkleri çağrıştırması nedeniyle elimizin tersiyle bir kenara da iteriz. Bir yanıla tüketmekten keyif aldığımız diğer yanıla kendimizden uzak tuttuğumuz popüler kültür, kapitalizm ve kent bağlamında düşünüldüğünde yeni olanakların önünü açabilecek bir niteliği de sahiptir. Bu çalışmadaki amacımız, popüler kültürün kapitalizmi ve kenti, bu iki unsura rağmen özgürleştirici bir yere doğru dönüştüreceğini, içerisinde muhalif bir damarın olduğunu da göstermekti.

Görülüyor ki, küreselleşme, neoliberal politikalar ve enformasyon çağı içindeki dünya, toplumsal, ekonomik ve kültürel bakımdan değişime uğramaktadır. Kent sakinleri de, özellikle de yeni orta sınıflar, bu değişime, popüler kültür unsurlarını yeni ideolojik kurgular eşliğinde, kapitalizme karşı bir direnç cephesi örmek adına kullanmaktadırlar. Popüler kültürde, bu noktada, tüm bileşenleri birbirine bağlayan bir araç olarak işlev görmekte ve muhalif yanını ortaya çıkarmaktadır.

“Lucky” ve “Geleneksel Kömüş Günü Şenlikleri” ve diğer tüm roman ve hikâyeleri için Sezgin Kaymaz’a; “Uykuların Doğusu” ve diğer tüm romanları için Hasan Ali Toptaş’a; “Veciz Sözler” ve diğer tüm romanları için Barış Bıçakçı’ya; “Kuzey” ve “Masumlar” için Burhan Sönmez’e; tüm şiirleri ve özellikle de “Divan”ı ve “Dünyanın En Güzel Arabistan”ı için Turgut Uyar’a; acayip cazibesi ve yıkıcılığı ile 2000. yeni şiirine; “Rose” için Colas Gutman’a; her daim yaşamayı salık verdikleri için Tomris Uyar’a ve Leyla Erbil’e; kulaklarımızı ve gönlümüzü şenlendirdikleri için Tom’a, Nick’e, Ruhi’ye,

Kızlok'a; cüretkârlığı için "Behzat Ç."ye ve yazarak, söyleyerek, izlettirerek nefes almama yardım eden herkese teşekkürü borç bilirim.

Bu çalışmada esnasında, muhabbetlerini esirgemeyen, arkadaşlarım; Esra, Ümit, Mehmet Ali, Melisa, Metin, Ahmet, Ayşe Gül, Kenan, Tuğrul ve Selver'e ve bıkmadan usanmadan yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Tezin hazırlanma aşamasında, akademik yardımları ve rehberliği ile her daim yanımda olan, tez danışmanım, değerli hocam Doç. Senem A. DuruelErkılıç'a teşekkür ederim. Bu çalışmanın öncesinde ve sonrasında, önerilerini ve deneyimlerini paylaşan değerli hocalarım, Doç. Dr. Süreyya Çakır'a ve Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç'a; tez jürimde yer alarak önerilerini ve değerlendirmelerini paylaşan değerli hocalarım, Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu'ya ve Yrd. Doç. Hakan Altun'a teşekkür ederim. Mersin Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nün tüm akademisyenlerine ve çalışanlarına destek ve yardımları için teşekkür ederim.

Garip HANAY

ÖZET

POPÜLER KÜLTÜRDEN YENİ İDEOLOJİK KURGULARA:

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KENTLİ BİREYLER

Bu çalışmada, popüler kültür kavramından hareketle, 2000 sonrası Türk sinemasında kentli bireylerin yeni bir ideolojik kurguyla, kent bağlamında kapitalist dinamiklere karşı direnç alanları yaratıp yaratmadığı tartışılmaktadır. Bu değerlendirmeyi yaparken, popüler kültüre dair genel bir hat çizilmekte; bunu takiben popüler kültürün kent ve kentli bireyle arasındaki ilişki tarif edilerek, popüler kültürün muhalif bir bakış açısını, kendi içinde barındırdığı ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Popüler kültür, kent ve kapitalizm arasındaki bağ, kentli bireyin bu dinamikler etrafında nasıl bir araya geldiğini de ortaya koymaktadır. Kentin toplumsal, politik ve kültürel dinamikleri arasındaki ilişki, bir yanyıla geçirgen, esnek ve yatay ilişkiler kurmanın imkânlarını sağladığı gibi; bir yanyıla da katmanlı, katı ilişkilerin doğmasına neden olmaktadır. Bu noktada, kentli bireyler, “yeni orta sınıf” üzerinden değerlendirmektedir. Yeni orta sınıfın, kapitalizmi ve kenti dönüştürme gayretlerini “yeni ideolojik kurgular” olarak tarif ettiğimiz, geleneğin ve modernizmin yeni bir usulle kurgulanmasını öne çıkaran “melezlik” ve “özerk alanlar yaratma becerisi”ne bakarak değerlendirmekteyiz. Yeni orta sınıfın kentle ilişkisi, neo-liberal politikalarla birlikte yeni bir biçim kazanmıştır. Bu noktadan hareketle, ‘80’lerden günümüze Türkiye’nin yaşadığı dönüşüm ve değişim, söz konusu perspektiften bakarak değerlendirilmekte; Türk sinemasının bu değişime verdiği yanıtlar, kültürel beğeniler üzerinden tartışılmaktadır. 2000’li yıllar Türk sineması farklı kentli birey portreleri ile zengin bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, 2000 sonrası Türk sinemasında kentli bireylerin, kapitalist dinamiklere karşı nasıl konumlandıkları ve popüler kültürden bir muhalefet alanı yaratıp yaratmadıkları *İssiz Adam* (Irmak, 2008) ve *Kaybedenler*

Kulübü (Örnek, 2011) filmleri üzerinden incelenmiştir. Yanı sıra, bu dönemden seçtiğimiz, *Başka Dilde Aşk* (Başarrı, 2009), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011), *İncir Reçeli* (Ağrlar, 2010) vb. filmler de, bu çalışmanın çerçevesi içinde kalarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: “Popüler Kültür”, “Yeni Orta Sınıf”, “Yeni İdeolojik Kurgular”,
“Kent ve Kentli Birey”.

ABSTRACT

FROM POPULAR CULTURE TO NEW IDEOLOGICAL EDITINGS:

THE CITIZENS IN POST-2000 TURKISH CINEMA

In this study, with reference to popular culture notion it is discussed that whether citizens create a resistance field with a new ideological editing against capitalist dynamics in the context of city in post-2000 Turkish cinema. While making this evaluation, a general perspective about popular culture is given, and then by describing the relationship between the popular culture and city/citizen, it is discussed that the popular culture also contain opponent point of view in itself. The connection between popular culture, city and capitalism also shows how the citizens come together around these dynamics. The relation between the city and its social, politic and cultural dynamics provide opportunities to make contact permeable, flexible and horizontal on the one hand, and on the other hand, it causes stratified and stern relationships. At this point, citizens are considered in “new middle class” context. We evaluate struggle of new middle class for conversing capitalism and city by looking “hybridity” and “the ability of creating autonomous fields” which are described as “new ideological editing” and which put forward editing of tradition and modernism in a new way. The relationship of new middle class with the city gains a new shape with neo-liberal politics. From this point, conversion and change that Turkey has been experienced from 1980s till today are evaluated generally; in a narrow sense, the answers of Turkish cinema to this change are discussed in cultural liking context. Turkish cinema in years 2000, create a generous search field with different portraits of citizens. In this context, by analyzing *Issız Adam* (Irmak, 2008) and *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) chosen from Turkish films of 2000s, it is discussed how the citizens take position against capitalist dynamics, and whether they create an opponent field from popular

culture. As well as the films which chosen from this period like *Başka Dilde Aşk* (Başarrı, 2009), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Teoman, 2011), *İncir Reçeli* (Ağrlar, 2010) etc. evaluated in the case of this study.

Key Words: “Popular Culture”, “New Middle Class”, “New Ideological Editings”,
“City and Citizen”.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLERvii
GİRİŞ	1
I. POPÜLER KÜLTÜR, YENİ ORTA SINIF VE KENTLİ BİREY	10
I.1. Bir Muhalefet Alanı Olarak Popüler Kültür	10
I.2. 2000’li Yıllar Türkiye’inde Kentli Birey	22
I.3. Yeni İdeolojik Kurgular ve Yeni Orta Sınıf	40
II. 80’LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI	57
II. 1. 1980’ler ve 1990’lar Türkiye ve Türk Sineması	57
II. 2. Türk Sinemasının 2000’li Yıllarına Genel Bir Bakış	71
III. “KAYBEDENLER KULÜBÜ” VE “ISSIZ ADAM” FİLMLERİNİN	
ANALİZİ	86
III. 1. <i>Kaybedenler Kulübü</i> ve <i>İssiz Adam</i> Filmlerinin Hikâyesi	87
III. 2. Mekân, Karakterler ve “Kötü Çocuklar”	90
III. 3. Müzik, Yeme-İçme ve Haz	105
IV. YÖNTEM	116
IV. 1. Araştırma Problemi	116
IV. 2. Araştırmanın Amacı	116
IV. 3. Araştırmanın Önemi	117
IV. 4. Araştırmanın Soruları	118
IV. 5. Araştırmanın Sınırlılıkları	118

IV. 6. Araştırma Yöntemi	119
IV. 7. Verilerin Toplanması	119
SONUÇ	120
KAYNAKÇA.....	128

GİRİŞ

Popüler kültür, tarih boyunca, halkın esas kültürü olarak ele alınmıştır. Halkın gündelik yaşamı boyunca sürdürdüğü tüm etkinlikler, popüler kültür alanı içinde değerlendirilmiştir. Müzikten yeme-içme pratiklerine, dini ritüellerden siyasal etkinliklere kadar pek çok toplumsal, kültürel ve ekonomik olgu, popüler kültürün kapsamı içinde yer alır. Popüler kültürün geniş alanlara ulaşabilme becerisi, hızı ve kentli karakteri de, kapitalist dinamiklerle uyum içinde olmasını sağlamıştır. Bu ilişki, çoğunlukla kapitalizm lehine sonuç vermiş olsa da; küreselleşme, teknik ve teknolojik gelişmeler, enformasyon toplumunun güçlenmesi gibi etkenler, toplumsal tabakalar arasındaki akışkanlığı arttırmış ve tabakalar arasındaki katılıkları göreceli de olsa yumuşatmıştır. Böylelikle, toplumsal tabakaları oluşturan bireyler daha fazla etkileşim içine girme olanağını ve kapitalizmin yıkıcı etkilerine karşı direnç alanları oluşturabilme becerisini kazanmışlardır.

Popüler kültürün halktan kaynaklanması hem olumlu hem de olumsuz birtakım sonuçları da beraberinde getirmiştir. Kimi yazarlar, popüler kültür, “yaratıcı ve otantik” bir karaktere sahiptir diyerek, popüler kültürün olumlu yanlarını öne çıkarmış; kimileri de popüler kültürün “önemsiz, tecimsel ve edilgin” karakterine vurgu yaparak olumsuz yanlarına değinmişlerdir (Mutlu, 2004:236). Başka bir deyişle, popüler kültür, “ya kitlelere dayatılan ideolojik hegemonyanın bir biçimi, ya da sıradan insanların yaşam şekillerinin az çok özerk bir ifadesi” olarak görülmüştür (Bottomore, 2005:375). Hâkim ideolojik yapının kendini dayatma kapasitesiyle, birey ya da grupların bu dayatmaya verdiği yanıtlar iki yönlü bir akış oluşturur. Popüler kültür de, hâkim ideolojinin kendine ait kılma dürtüsüyle, birey ya da grupların tepkileri arasında, kimi zaman bir filtre kimi zaman da bir örtü işlevi görür. Bu noktada, Orhan Tekelioğlu (2006:19) aşağıdaki ifadelerde karşılığını bulan, popüler kültürün ikili karakterine vurgu yapmaktadır.

Bir yandan toplumsal ilişkileri zorlayabilen, onlara karşı çıkan, hatta var olan ilişkileri değiştirebilecek güce sahip olan bir popüler kültürden söz edilirken, öte yandan toplumsal değişimleri yok sayabilen, durdurmaya çalışan, hatta gizleyen özelliklere sahip bir popüler kültür tanımı da gündeme gelebilir. Yani, bir yanıyla radikal, protesto eden ve direnen bir yapıya sahip olan popüler kültür, aynı zamanda, örneğin sınıf çatışmalarını gizlemenin, toplumsal farkları görünmez kılmanın, toplumsal değişimi yok saymanın bir aracı ve böylece muhafazakârlığın (toplumsal ilişkileri değiştirme anlamında) ana kaynaklarından biri olarak da görülebilir.

Dolayısıyla, popüler kültür, bu karşıt alanlar arasındaki mücadelelerle varlığını sürdürmektedir. Böylece, popüler kültür, sanat ürününün oluşumu sürecinde önemli bir etkiye sahip olur. Bu etki, hem popüler kültür üzerinde hem de nüfuz ettiği yapı üzerinde değişimler yaratır. Bu çalışmada, Türk sinemasının 2000’li yıllardaki gelişimi ve popüler kültür ilişkisi ele alınacaktır. Yanı sıra, seksenler ve doksanlardaki kent ve popüler kültür ilişkisi ve popüler kültürün kent ve kentli bireylerle olan bağı irdelenecektir.

2000 öncesindeki, belirgin olmayan, çoğunlukla orta ve üst sınıflar tarafından kendi sınırları içinde tüketilen, birbirleri ile etkileşimi zayıf olan bir karakterden, ne yaptığını bilen şu ya da bu şekilde kente gelmiş, kentin boşalan merkezini doldurmaya başlamış, “yeni ve daha geniş bir orta sınıf hâkimiyeti” ile şekillenmiş bir yapıdan söz edilecektir. Bu yapı, 80’lerden ve 90’lardan başlayarak, kentin değişim ve dönüşümüne katkıda bulunmuş “yeni orta sınıf” olarak ifade edebileceğimiz kentli bireyleri kapsamaktadır. 2000’li yıllarda ise, popüler kültür sahip olduğu etki vasıtasıyla geniş kitlelerle, seçkin azınlıklar arasında bir çeşit köprü işlevi görmüştür. Bu köprü kurma işlevi, kentin merkezi ve çevresi arasındaki salınımlar sonucunda, kozmopolit bir kent ve kentliliği doğurmuştur. Bu kozmopolit kentli birey, daha çok “melezlik” ve “özerk alanlar yaratma” çabasına koşut olarak, kapitalist dinamiklere karşı bir direnç alanı kurmaya çalışmaktadır.

Can Kozanoğlu, seksenlerde bir “marjinal avı”nın başladığını, doksanlara gelindiğinde ise “Geleneksel siyasî-kültürel kimliklerle tüketim biçimleri ya da davranış kalıpları arasındaki çelişkiler vurgulanır oldu.” demektedir. Devamında, kısa bir zaman önceye kadar belirli ve belirgin değer kalıpları ve tüketim biçimleri içinde yaşarken, kimin kim olduğu konusunda sıkıntı çekmezken, artık bunların değişmeye başladığını söyler. Değişen bu dönemi de, “pop çağı kültürü”nün yaşanmaya başladığı bir dönem olarak tarif eder (1995:125-126). Kozanoğlu’nun seksenleri ve doksanları tarif etmek amacıyla kullandığı “kent aydını” kavramsallaştırması; 2000’li yıllarda, daha geniş bir alan ve anlam kazanmış olup, “kent aydını” kavramını 2000’li yılların “kentli bireyler”i üzerinden tarif etmemizin önünü açmıştır. Yanı sıra, Tekelioğlu’nun “şehir elitleri” kavramsallaştırması da kimi benzerlikleri ve farklılıklarıyla, bu çalışmada kullanacağımız “kentli bireyler” kavramsallaştırmasına dayanak oluşturmaktadır.

Yukarıda, Kozanoğlu’nun (1995:125) “kent aydınları”, Tekelioğlu’nun (2006:191-192) “şehir elitleri” kavramsallaştırmalarından yola çıkarak, 2000’li yılların kentli bireylerinin yeni orta sınıf içinde temsil edilen ve kapitalizme karşı direnç alanları yaratmaya çalışan bir kümesinin varlığı ile karşılaşırız. Bu küme, seksenlerde başlayan doksanlarda daha da güçlenen, 2000’li yıllara gelindiğinde, temel izleklerini korumakla birlikte, kimi açılardan daha esnek, daha geçirgen bir karakter kazanan, popüler kültür ve bununla birlikte şekillenen, yine daha geçirgen daha normalleştirici ancak yine de hâkim ideolojik sistemin içinde kalmaya devam eden ve hâkim ideolojinin yeniden üretilmesine katkıda bulunan bir yapı olarak karşımıza çıktığı gibi, bundan farklı olarak kendi özerk alanlarını yaratma çabası içinde olan, bunun için direnen bir kenti ve kentli bireyi de karşımıza çıkarır.

Popüler kültür, 1980'lerden ve 1990'lardan devraldığı küresel ve neoliberal mirası, 2000'lere taşıyarak etkinliğini devam ettirmeye çalışmaktadır. Popüler kültür ve sinema arasında "hız, kentli olma ve kitlelere ulaşabilme" gibi vasıflardan kaynaklanan benzerliklerin yanı sıra sinemanın kendisinin de bir popüler kültür unsuru olmasından kaynaklanan bir benzerlik de bulunmaktadır. Kozanoğlu'nun, 1980'lerde görülmeye başlayan ve 1990'larda daha yaygın bir kullanım alanına kavuşan bu kültürü "pop kültür çağı" olarak değerlendirdiğini yukarıda ifade etmiştik. Tekelioğlu da 1990'ları, doksanlarda en çok patlayan [şey], popüler kültür oldu diyerek, bu yılları popüler kültürün hâkimiyeti altında geçen yıllar olarak değerlendirir. Devamında, seksenli yıllarda bu patlamanın yönü dışa doğru iken, doksanlı yıllarda içe doğru bir patlama olmuştur (2006:168) demektedir.

Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, 2000'li yıllar popüler kültürün hemen her yerde ortaya çıkması, kendinden önceki dönemlerle temel açılardan benzerlikler taşımasıyla, kitleler ve seçkin azınlıklar arasındaki katı ayrımları yumuşatabilmiş, katmanlar arasındaki geçişi kolaylaştırmıştır. Böylelikle, kentin merkezi ve çeperi arasında karşılıklı bir akış sağlanmıştır. Bunlar gerçekleşirken, popüler kültürün tarafsızlaştırma, bulanıklaştırma, uysallaştırma diyebileceğimiz kimi patolojileri de, kente yerleşen ve yeni bir kentli algısı yaratan birey ve gruplar üzerinde hâkimiyet kurmaya başlamıştır. Bu noktada, Slavoj Žižek'in Lacan'dan aktardığı, "usulünce gömülmedikleri için" şeklindeki ifade, popüler kültürün "ısrarcı" karakterine vurgu yapacak şekilde kullanılır. Bu ısrarcı tavır, popüler kültürün "simgesel borcunu" almak için geri dönmesine vurgu yapar. Kendisine ait olanın usulünce gerçekleşmesi adına bunu yapacaktır (2008:37-41). Yani, popüler kültüre maruz kalmış birey ya da gruplar, bu dayatmayı şu ya da bu şekilde savuşturarak, popüler kültürün birey ve gruplar üzerinde, bütünüyle egemen olmasını

engellerler. Ancak, popüler kültür, kapitalist ideolojik sistemle olan güçlü bağı vasıtasıyla, bütünüyle hâkim olamadığı alanlara, ilk fırsatta yeniden dönerek yarım kalmış iktidarını tamamlamaya çalışır. Bu “ısrarcı tavır”dan dolayı, popüler kültür ve kapitalizm arasında güçlü bir bağ vardır.

Bu çalışmada, popüler kültürün “kültürel beğeniler” anlamında neye karşılık geldiği de tartışılmaktadır. Bu noktada, popüler kültür, yeme-içme pratiklerden biriktirmeye, meslek seçiminden cinselliğe; sınıfsal, kültürel ve ideolojik aidiyetleri aşındırmaktan yeni ideolojik birlikteliklere kadar, birçok özellikle karşımıza çıkar. Bu çalışma, popüler kültürün hâkimiyet gücü ve bu gücün hangi araçlar vasıtasıyla kullanıldığını da tartışmaktadır. Burada, bu hâkimiyeti sağlayan araçlardan biri olarak, çalışmamızın odağında, 2000 sonrası Türk sinemasından seçtiğimiz filmler yer alacaktır. *İssiz Adam* (Irmak, 2008) ve *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filmleri aracılığıyla, popüler kültür ve 2000 sonrası Türk sineması arasındaki ilişkiye değinilecektir. Bu filmlerde yer alan karakterlerin kentliliğe dair vasıfları, kentli seçkin bir kimliği seyirciye aktarmaktadır. Buradan da popüler kültür ve “kentli bireyler” arasındaki ilişki, ele aldığımız filmler üzerinden tartışılacaktır. Yanı sıra, sinema, kent ve popüler kültür ilişkisi ve bu temas sonucu ortaya çıkan 2000’lere özgü “kentli bireyler”in beğenilerinden söz edilecektir. Bu birlikteliğin geniş kitlelerle daha seçkin azınlıkları bir araya getirebilme kapasitesi, temel tartışma noktalarımızdan biri olacaktır. Popüler kültürün geniş kitlelere ulaşabilme ve belki de sadece geniş kitleler içindir algısı, sahip olduğu hız ve kentli olma karakteri, sinemanın da bu özelliklere sahip olması, 2000’li yıllara gelindiğinde kent ve kentli bireyler için yeni pratiklerin doğmasına neden olmuştur. Raymond Williams’ın ifadeleri ile söyleyecek olursak:

Egemen kapitalist sektörden nispeten farklı iki “popüler” kültür alanı vardır. İlki popüler tarih ve eylem alanıdır. [...] Diğer alan ise özümsemiş bir ‘modernizmin’ tam zıddıdır. [...] Bu kültür piyasanın her zaman el attığı ve sonunda genellikle evcilleştirdiği, ama dürtülerini sürekli olarak yeni ve güçlü biçimlerle yenileyen bazı popüler müzik türlerinin yoğun canlılığında kendini hissettirir. Aynı zamanda tahminlerimizin aksine bazı popüler “evcil” oyun ve romanlarda, günlük hayat ve durumların biraz duygusallığa kaçan örneklerinde de kendini biraz hissettirir (1989:140-142).

Dolayısıyla, bu pratikler, hemen hemen her alanda varlığını göstererek, hâkim ideolojik yapı içerisinde bir iktidar alanı yaratırlar.

Popüler kültür bu genel şaka ve dedikodu, günlük şarkı ve dans, gezmelik giysiler ve renk cümbüşleri alanında varlığını her zaman sürdürür. Bu kültürün doğrudan enerjileri ve zevkleri, hâlâ, eğlence türü olarak özümseindikten ya da reklamlarda kullanıldıktan ya da konformist ideolojilere dâhil edildikten sonra bile, karşı koyulmaz şekilde faaldir. Karşı koyulmazlar, çünkü dürtüleri geneldir (Williams, 1989:140-142).

Böylelikle, “dürtü”lerin popüler kültürün esas niteliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, Zizek, benzer bir ifadeyle, “dürtü”ler ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlamaktadır.

Talep hemen her zaman belli bir diyalektik dolayım içerir: Bir şey talep ederiz, ama aslında bu talep yoluyla başka bir şeyi –hatta bazen talebin düz anlamının reddini- hedefleriz. Her taleple birlikte, zorunlu olarak şu soru gündeme gelir: “Ben bunu talep ediyorum, ama aslında bununla neyi istiyorum?” Dürtü ise, tersine, belli bir talepte ısrar eder, alengirli diyalektiğe yakalanmayan “mekanik” bir ısrardır dürtü: Bir şey talep ederim ve bunda sonuna kadar ısrar ederim (2008:37).

Hem Zizek’in (2008: 37-40) hem de Williams’ın (1989:140-142) ifade ettiği gibi popüler kültür bir talepten daha ziyade bir dürtü ile kendini ortaya koyar. Bu dürtü, ısrarcıdır. Şeyleri kendisi kılmak ve bütünüyle kendi hâkimiyeti altına almak için mücadele

eder. Şeyleri kendisi kılmadan da ortadan kaybolmaz. Popüler kültürün ısrarcı karakterinin kapitalizmin hâkim kılmaya çalıştığı egemen dille olan benzerliği, bu iki unsurun aynı mecrada buluşmasını sağlamaktadır. Ancak, bu durum, kentli bireylerin bütünüyle kabul ettiği ve benimsediği bir durum değildir. Kentli bireyler, 80'lerden günümüze doğru ilerleyen bu süreç içerisinde, kendi alanlarını korumak ve yeni ortaklıklar kurmak üzere özerk alanlar kurmaya çabalamışlardır. Böylece, popüler kültür 2000'li yıllardaki edinimleriyle, seksenlerden ve doksanlardan aşına olduğumuz kimlikleri bir yandan var kılmaya çalışırken, diğer yandan bu kimliklerle benzer özelliklere sahip -popüler kültür bağlamında- geçirgenliği, akışkanlığı da melez bir hâl içinde vermektedir. Bu hâl, bizi, bu çalışmanın başlığında yer alan “yeni ideolojik kurgular” ifadesine götürür. 2000'li yıllardaki kentli bireylerin ve özellikle de yeni orta sınıf mensuplarının, daha heterojen ve melez bir karakterle kendilerini kurmaya başlamış olduklarını görmekteyiz. Dâhil oldukları sınıfın dışlayan ve tek tipleştirici algısını bertaraf ederek, kapitalizme karşı yeni alanlar yaratmışlardır. Geleneksel ve modern ideolojilere yeni ideolojiler ilave etmemişler, aksine mevcut ideolojik argümanları yeni biçimlerle kurgulaşmışlardır. Bu kurgulamanın kendisi de, yeni ideolojik kurgular olarak niteleyebileceğimiz, heterojen ve melez bir karakteri doğurmuştur. Benzer bir ifadeyle, “yeni ideolojik kurgu”yu Türkiye bağlamından bakarak, Kozanoğlu şu şekilde tanımlar:

Dini kimlik var, cinsel faaliyet var, modernlik var, Batılı yaşam biçimi var, çete ruhu var, milliyetçilik zaten var; bireysel alt yapı, milliyetçilik ve canlanan “Turan” düşleri üzerinden Doğululuk var, futbol var, pop müzik var, arabesk var, heavy metal hatta kendi iddialarınca “rock” var, tantana-eğlence var... Bu kadar imkânı aynı anda sunabilen üstelik listedeki her maddeye de ayrı bir misyon, ayrı bir ruh yükleyebilen başka bir hareket yoktu (1995:146).

2000’li yıllara gelindiğinde yukarıda ifade edilenlerin bütünü olmasa da pek çoğu varlığını hâlâ sürdürmektedir. Ancak, bu çalışmada ele aldığımız filmlerde, seksenler ve doksanların bu özelliklerinin bazıları korunurken, bazıları değişime ayak uydurarak, kendisine yeni nitelikler de katmıştır.

Bu çalışmada, ele alınan filmler aracılığıyla, alt-orta sınıf ve orta sınıf içine doğmuş -İstanbul ve benzeri kent alanları içinde yer alan- kimi bireylerin kentin içinde geleneksel olanla-modern olanı bağı buldukları sınıfsal, kültürel ve ideolojik aidiyet içinde buluşturmaya çalışan ve bunu da daha çok popüler kültürün kitlelere ulaşabilme kapasitesini de yedeğine alarak somutlaştıran bir kümenin karakteri tartışılacaktır. Popüler kültür de bu noktada, yakın zamanlardan devraldığı mirası hâkim ideolojik yapının olanakları ölçüsünde ortaya koymaktadır.

Birinci bölümde, popüler kültür genel hatlarıyla tartışıldıktan sonra, popüler kültür, halk kültürü / folk kültür, kitle kültürü ve yüksek kültür arasındaki farklılıklar ve benzerlikler genel hatlarıyla ele alınacaktır. Bu farklar ve benzerlikler dolayımı ile popüler kültürü tümüyle reddeden ya da tümüyle alkışlayan yaklaşımlardan daha ziyade, popüler kültürü, hâkim ideolojik sisteme direnerek, onu aşındırmaya çalışan bir yöntem olarak gören bir yaklaşım üzerinde durulacaktır. Bunlar yapılırken, popüler kültürün genişliği de göz önüne alınarak, çalışmamızı “kültürel beğeniler” üzerinden kurgulayan bir popüler kültür tartışması içinde ele alacağız.

İkinci bölümde, 1980’li ve 1990’lı yıllardaki Türk sinemasının popüler kültürle kurduğu ilişki tartışılacak. Bu yıllarda, Türk sineması, temel izlediğimiz olan “kültürel beğeniler” üzerinden bir popüler kültür tartışmasıyla ele alınacaktır. Bu dönemdeki, kimi beğeni unsurları üzerinden, Türk sinemasının kentle olan ilişkisi ve kentli bireylerin Türk sinemasında ne tür bir yer işgal ettikleri üzerinde durulacaktır. Buradan yola çıkarak,

2000’li yıllardaki Türk sinemasının, seksenlerden ve doksanlardan devraldığı mirası, nasıl bir değişime ve dönüşme uğratmış, ‘yeni orta sınıf’ların kültürel beğenileri üzerinden ele alıp tartışacaktır. Böylelikle, seksenlerde ve doksanlarda, ‘şehir elitleri’ ya da ‘kent aydınları’ şeklinde tanımlanan kentli bireyler, 2000’li yıllarda daha heterojen ve melez bir karakterle karşımıza çıkar. 2000’li yıllardaki kentli bireyleri, bir yandan kapitalizme karşı kendi alanlarını korumaya çalışırken, bir yandan da diğer sınıfların maruz kaldığı sıkıntıları ortadan kaldırmak için mücadele ederken görmekteyiz. Bu noktadan yola çıkarak, ne tür bir ‘yeni ideolojik kurgu’yla karşı karşıya olduğumuz tartışılacak ve bu ‘yeni ideolojik kurgu’nun popüler kültür ve kentle olan bağı ele alınacaktır.

Üçüncü bölümde, 2000 sonrası Türk sinemasından seçtiğimiz filmler aracılığıyla, birinci ve ikinci bölümdeki tartışmalar somutlaştırılacaktır. *İssız Adam* (Irmak, 2008) ve *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filmleri ‘kültürel beğeniler’ üzerinden, 2000 sonrası Türk sinemasında ‘popüler kültür’, ‘yeni ideolojik kurgular’ ve ‘kentli bireyler’ meselelerini tartışacaktır. Bu filmler çalışmamızın temelini oluşturmasına rağmen, benzer niteliklere sahip filmler de çalışmamızda vurgulanacaktır.

Dördüncü bölümde, araştırmanın problemine, amacına ve önemine dair bilgiler verilecek; araştırmanın evreni, örnekleme, sınırlılıkları ve araştırmada kullanılacak yönteme dair açıklamalar yapılacaktır.

Sonuç bölümünde ise, 2000 sonrası Türk sinemasının, temel izleklerimiz olan ‘popüler kültür’, ‘yeni ideolojik kurgular’ ve ‘kentli bireyler’ açısından ortaya koyduğu bulgular değerlendirilecektir. Böylelikle, 2000 sonrası Türk sineması ‘kültürel beğeniler’ çerçevesinde, ‘kentli bireyler’in niteliklerini de değerlendirmiş olacaktır. Ele aldığımız filmlerde ve genelde de 2000 sonrası Türk sinemasında bunun izleri üzerinde durulacaktır.

I. BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜR, YENİ ORTA SINIF VE KENTLİ BİREY

Bu bölümde, popüler kültür kavramına yönelik farklı bakış açılarını genel bir çerçeve üzerinden değerlendirmeye çalışacağız. Bu genel değerlendirmeyi yaparken, dünyada ve Türkiye’de popüler kültür üzerinden yapılan yorumlara karşılaştırmalı olarak yer verilecektir. Popüler kültüre karşı olumlu ve olumsuz bakış açıları verildikten sonra, popüler kültürün, çalışmamızın esas amacı olan, bir muhalefet imkânı yaratıp yaratmadığı tartışılacaktır.

Popüler kültür, bir muhalefet alanı yaratıyorsa, bunu nasıl ve kimler aracılığıyla yaptığı da, tartışmamızın başka bir noktası olacaktır. Tartışmayı somut verilere dayandırmak amacıyla, “yeni ideolojik kurgu” ve “yeni orta sınıf” kavramlarına başvurarak, bu kavramlar ışığında popüler kültürün kent ve kentli bireyler üzerinde muhalif bir bakış açısı doğurup doğurmadığının izleri sürülecektir. 80’lerden günümüze doğru genel bir çerçeve çizdikten sonra, bu dönüşümün izlerini, 2000’li yıllar Türkiye’sindeki toplumsal ve kültürel dinamikleri değerlendirerek bulmaya çalışacağız.

2000’li yıllara gelindiğinde kent ve kentli bireyler üzerinde, daha fazla yoğunlaşarak, Türkiye’deki kentlerde ve kentli bireylerde yaşanan değişimi neoliberal politikalar ve küreselleşme üzerinden değerlendirmeye çalışacağız. Bu durumu da, kültürel beğenileri ve yaşam tarzı değişikliklerini hesaba katarak yapmaya çalışacağız.

I.1. Bir Muhalefet Alanı Olarak Popüler Kültür

Popüler kültür kavramı, kimi yazarlar tarafından olumsuz bir bakış açısı ile değerlendirilirken, kimi yazarlar da popüler kültüre daha olumlu anlamlar yüklemektedirler. Karşıt uçlardaki yaklaşımlar, popüler kültürün ne olduğuna dair pek çok veriyi bize sunmaktadır. Ancak bu durum, popüler kültürün mutlak bir tanımı olmadığını

olamayacağını da gösterir. Kimi yazarlar “popüler” kavramından yola çıkarak, popüler kültürü “halk” ile ilişkilendirip, halk için üretilen her şeyi, bu kapsamda değerlendirirler (Alemdar ve Erdoğan, 2011). Halk kavramını işçi sınıfı üzerinden değerlendiren bazı yazarlar ise, popüler kültürü işçi sınıfının kültürü olarak görür. Dolayısıyla, toplumun esas dönüştürücü unsurunun işçi sınıfı olduğunu düşünenler, popüler kültüre olumlu anlamlar atfeder. Ancak, işçi sınıfının kültürünü “bayağı” olarak görenler ise, popüler kültüre olumsuz değerler atfeder (Güngör, 1999:11).

Halk kavramından yola çıkarak, seslendiği geniş kitleler hesaba katıldığında, popüler kültür ve kitle kültürü arasında bir yakınlıktan söz edilebilir. Bu yakınlık, popüler kültürün geniş kesimlere ulaşabilme olanağını göz önünde bulundurarak yapıldığı için olumlu olarak değerlendirilir. Ancak, yine, aynı nedenden ötürü, popüler kültür ürünleri, tüketicilerini tek bir kalıp içine sokan, onları edilgen hale getiren doğası nedeniyle de olumsuzlanarak, kitle kültürüyle eş anlamlı bir hale büründürülür (Bennett, 1999:69). Bu noktada, Theodor W. Adorno (2007:109), kitle kültürünün sahip olduğu içerik nedeniyle, kimi yanlış anlamlara neden olabileceğini ve bu nedenle, “burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu olanaksız” hale getirerek, kitle kültürü yerine “kültür endüstrisi” kavramını kullanmayı tercih eder. Dolayısıyla, Adorno’nun “halk sanatının günümüzdeki biçimi” olarak kavramsallaştırdığı olgu, popüler kültürün halkla ilişkilendirilen yanına gönderme yaparak kullanılabilir.

Bu anlamda, popüler kültürün, halktan gelen dönüştürücü özne rolü vurgulanmaktadır. Ancak ne zaman ki, kitle kültürü kavramı ile iç içe kullanılmaya başlanmıştır; o zaman, popüler kültür dönüştürücü yanını kaybetmiş ve kültür endüstrisinin

bir aracı haline dönüşmüştür. Adorno'nun kültür endüstrisi üzerine yaptığı aşağıdaki değerlendirme de, bu durumu açıklamaktadır.

Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. (...) Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlar; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir. Kendini kültür endüstrisine uydurmuş olan “kitle iletişim araçları” terimi, daha en baştan vurguyu zararsız olana kaydırmaktadır. Ne ilk planda kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir. Kültür endüstrisi kitleleri dikkate almayı, onların verili ve değiştirilemez varsayılan zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kötüye kullanır (2007:110).

Görüldüğü üzere, Adorno kültür endüstrisinin kitleleri özne olmaktan çıkardığını ve neredeyse yalnızca tüketime odaklanmış yığınlara dönüştürdüğünü ifade eder. Adorno ve Horkheimer'a göre, Alexis de Tocquville'in yaptığı şu değerlendirme kendi dönemlerini de açıklayacak bir kitle kültürü tanımı yapar : “Despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancıym.” (Aktaran Dağtaş ve Özer, 2011:70). Bu noktada, Douglas Kellner da (2012), popüler kültür ve kitle kültürü arasında bir fark olmadığını söyleyerek, egemen konumda bulunanların bağımlı konumdakiler üzerindeki dayatmalarının bir sonucu olarak, egemen ideolojinin kendini yeniden inşa ettiğini ifade eder. Bu inşa halini de, popüler kültür vasıtasıyla, popüler kültürün geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesini kullanarak yaptığını söyler. Yine, Stuart Hall, popüler kültür ve egemenler arasındaki ilişkinin değişmekte olduğundan bahseder. Geleneksel egemen güçlerin zorla yapamadıklarını, “perdenin

arkasından” yapmaya çalışarak egemen ideolojinin yeniden inşasına katkıda bulduklarını ifade eder (Aktaran GÜngör, 1999:14).

Gramsci ise bu durumu, popüler kültür, ne bu kadar olumsuz ne de bu kadar olumlayıcı bir niteliğe sahiptir (Aktaran GÜngör, 1999) diyerek ifade eder. “Popüler kültürün de aracılık ettiği katıksız bir egemen kesimden ya da aynı ölçüde katıksız bir bağımlı kesimden söz etmek doğru değil. Aynı şekilde egemen kesimin tümüyle kendine özgü katıksız bir kültürünün olduğundan da söz edilemez.” (Aktaran GÜngör, 1999:13). Böylelikle, popüler kültür, egemenler ve halk arasında karşılıklı bir alışverişin mecrası olarak görülür. Bu sırada, nüfuzu ele geçiren egemenliği de ele geçirmiş olur. Popüler kültür de, bu noktada, bir egemenlik aracı olarak kullanılmaktadır. Hasan Bülent Kahraman ise, popüler kültüre, “yıkıcılığın” ötürü karşı çıkmanın, popüler kültürü başından itibaren reddetmek olacağını söyleyerek, popüler kültürün “korumak” ya da “kollamak” gibi misyonlar çerçevesinde değerlendirilemeyeceğine vurgu yapar. “Popüler kültür elbette yıkıcı ve tüketicidir. Fakat popüler kültürün en önemli niteliklerinden biri demokrasiyle kurduğu hassas ilişkidir. Bütün o ‘olumsuz’ boyutlarına karşın popüler kültür belli bir direnme alanı açmıştır kendisine.” (2007:193). Popüler kültürün, her şeye rağmen, kendisi ve diğerleri arasında kurduğu, kendi muhalif ve özerk alanlarını açma becerisine sahip olması, kentin ve kentte yaşayan bireylerin, kitle kültürünün yalnızca tüketen, edilgen bireyler olarak gördüğü kimselere, değiştirici ve dönüştürücü imkânları da sunacağını göstermiştir.

Ünsal Oskay ise (1992:6) popüler kültür, Batı ve Doğu toplumlarında birbirinden farklı rotaları takip ederek yaygınlık kazanmış ve kendini inşa etmenin koşullarını kurmaya başlamıştır demektedir. Batı’da kapitalizme birlikte gelişen kent ve

kentli yaşama bağlı olarak, kentle birlikte ortaya çıkan ve “folk kültür”¹den popüler kültüre doğru bir dönüşüm olarak tarif edilirken; Doğu’da, Batı’daki anlamından farklı olarak, yukarıdan aşağıya dayatılan bir tür kapitalizm eşliğinde folk kültüründen “kitle kültürü”²ne doğru bir gelişim göstermiştir. Bu yüzden Batı, popüler kültürün bir yandan tüketen ama bir yandan da özgürleştirici olanaklar sunan yanı sıra da karşılaşmıştır. Oysa Doğu’daki yukarıdan dayatmacı tavır, kentin ve kentli bireyin popüler kültürle değil de kitle kültürü ile karşılaşmasını sağlamıştır.

“Batı’da Doğu’daki gibi eleştirel yanı metafizik içerikte olan folk kültürünü aşabilen popüler kültür ise, yalnızca Batı’daki tecimsel kapitalizmin üretim ilişkilerindeki rasyonalizasyon gelişmelerini izleyen yeni bir kentli yaşam, yeni bir ulusal pazar, yeni bir dualistik iktidar yapılanmasının getirdiği ‘nefes alma olanağı’ ile ortaya çıkmış, çıkabilmiştir.” (Oskay, 1992:6).

Bu özgürleştirici alan, Batı ve Doğu arasındaki farklılıkların belirgin yanındır. Ancak, Batılı toplumlar da, bu duruma, 20.yüzyılın ilk yarısına kadar direnebilmiştir ve daha sonra kitle kültürü ile tanışmışlardır. Bu aşamayla birlikte, popüler kültür kitle kültürü ürünlerini “cılalayan” bir araç olarak kullanılmıştır (1992). Bu noktada, Oskay,

¹ Oskay’a göre, “Folk kültür, tarımsal üretimin başat durumda olduğu durağan toplumun muhalif kültürüdür. Ama bu muhalifliği, son tahlilde, nizamı âlem karşısındaki eleştirisini “Mahkeme-i Kübra”ya bırakır. Verili dünya içinde yaşamayı kabullenir. Verili dünyayı enternalize edişe hizmet eder.” (1992:6).

² Kitle kültürü ise, “Burjuvazinin tarihin en ileri sınıfı olarak hayatta gerçekleştirdiği büyük dönüşümlerden sonra, bir iktidar sınıfı oluşundan sonraki tutuculaşmasıyla birlikte ortaya çıkan siyasal ve kültürel bir tercihin ürünüdür. Teknolojinin bu yöndeki belirleyiciliğinin de rüçeym halindeki ilk biçimlenişi, bu siyasal / kültürel tercihten kaynaklanır.” (1992:6).

popüler kültürü, folk ve kitle kültürü arasında yer alan bir aşama olarak görür. Ancak hem popüler kültür hem de kitle kültürü farklı yanılmalara neden olurlar:

Kitle kültüründeki yanılma; reel toplumun içinde somut olarak yer alan yabancılaşmanın hissedilmesini, bu yabancılaşmanın gözlerden saklanması; insanların, somut olarak toplumsal hayatta var olan yabancılaşma olgusunu göremeyecek kadar “eblehleştirilmesini” amaçlar. (...) Popüler kültürün neden olduğu yanılma ise, kitle kültürünün yanılmasından çok daha rafinedir. Bireyliğin, özgürlüğün, spontaneliğin, farklılığın, toplumsal hayatın can alıcı alanlarında baskı altına alınmış olmasının neden olduğu “atropi” ve “anomi” hafifletecek edilginleştirilmiş, sınırları iyi çizilmiş bir “özgünlük, farklılık, spontanelik, diğerkilik” yaşadığımız için popüler kültürün yanılması daha rafinedir. Popüler kültürün yanılması bir boyutu ile sisteme bağlıken, bir diğer boyutu bizim sisteme karşı başkaldırımızı dile getirmek ister gibidir (Oskay, 2001:156).

Böylelikle popüler kültür, özgürleştirici pratikleri içinde barındıran karakteriyle, bir anlığın da olsa, kapitalist dinamikler üzerinde aşındırıcı bir etki yaratabilir. Ancak, bu etki tek başına kısmi bir direnç alanı yaratır ve bu direnç öncelikle kentli bireylerin gündelik hayatları üzerinden kurulan bir direnç alanıdır. Ahmet Oktay da benzer bir yorumda bulunur: “Popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamıyla, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi içerir. Geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin önkoşullarını sağlar.” (2009:43). Oktay da Oskay gibi, popüler kültürün, folk ve kitle kültürü arasındaki bir aşama olarak görüldüğünden bahsederek, bu üç farklı alanı birbirine eş tutmamak gerektiğini ifade eder. “(...) Kent yaşamının genişlemesi ve çeşitlenmesiyle *meta* olarak tüketilmeye başlayan popüler kültür ürünleri ile halkın, yani sömürülen ve bağımlı konumdaki yönetilen sınıfların kendiliğinden ürettikleri folklor ürünlerini birbirine

karıştırmamak gerekiyor.” (Batmaz, aktaran Oktay, 2009:40) diyerek, her birinin kendi özgül koşulları içinde değerlendirilmesini ister. Yanı sıra:

Popüler kültür ürünlerinde dile getirilen fantazyalar egemen sınıfları *karşıtında* yer alan sınıfların içinde üretilmiş olsalar bile, günümüzün teknolojikleşen toplumlarında *aldanımcı / aldatımcı* bir karakter taşıdıkları ve dile getirdikleri toplumsal / bireysel beklentiler halk kesimlerinin gündelik pratikleri içinde ve büyük ölçüde iktidar bloğunun *hegemonik kültürü* bağlamında ve onun tarafından biçimlendirilerek üretildiği için, son kertede gerçekliğin görülmesini engellerler (Oktay, 1992:7).

Oskay’da olduğu gibi, Oktay da popüler kültür, folk kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrıma dikkat çeker. Oktay’a göre, kitle kültürü giderek öteki iki alana da egemen oluyor ve o tür ürünleri özümleme yeteneği olduğunu gösteriyor” ancak “popüler kültür, egemen ideoloji tarafından özümlelenebilir öğeler taşıyor, hatta ona uyumlanıyor olduğu durumlarda bile sömürülen ve bağımlı konumdaki kesimlerin bireylerinin somut ve gerçek olgularından izler taşır” (2009:43). Bu noktadan hareketle Oktay’ın Veysel Batmaz’a dayanarak, popüler kültürün karakterini aşağıdaki ifadelerle tanımladığını görürüz:

1. Biçim olarak orta karışıklıktadır.
2. Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır.
3. Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır.
4. Kültürel değerleri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır.
5. Ürün tüketiciye dönüktür.
6. Oldukça ucuza, fakat parayla elde edilir. (Batmaz, aktaran Oktay, 2009)

Yukarıda sayılan tüm bu özellikler popüler kültüre, sivil bir biçim kazandırır. Bu sivil biçime, hız, geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesini de ilave ettiğimiz de, popüler kültürün kentli karakterini ortaya çıkarmış oluruz. Dolayısıyla, popüler kültür, kentin gelişimine koşut olarak, kendi özgürleştirici olanaklarını da beraberinde getirir. İrfan Erdoğan'ın yaptığı tanımlamaya baktığımızda, "Popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışı yapan, uluslar arası pazarın değişmelerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür." (1999:22). Yine, Erdoğan'ın (2012:76) deyişiyle, popüler kültür, üzerinde hâkimiyet kurulmaya çalışılan, şu ya da bu dinamikler tarafından kendine mal edilmeye çalışılan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu da karşımıza farklı zaman ve mekânlarda, farklı bir popüler kültür kavramlarının çıkması anlamına gelir. Bu noktada, popüler kültür kavramının hem egemen kapitalist dinamiklerin etkisi altında olduğu, hem de bundan farklı olarak, kimi zaman kapitalist dinamiklerin içinde kimi zaman da bu dinamiklerin dışında kalarak bir tür direniş ve mücadele alanı yarattığı da söylenebilir. Mattelart'ın aşağıdaki açıklaması bu duruma açıklık getirmektedir.

Popüler kültür direnenlerin ve egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür. Bu kültür kendi başına var olmaz; egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Popüler kültür folklorculuğun reddidir: Geçmişin iç burukluğunu ve özlemini ekip biçen, sürekli dile getiren bir müze kültürü değildir. Popüler kültür egemen bir örgütselliğe karşı geliştirilmiştir. Direniş tarafından yaratılmış, artık yaşanmayan uzak geçmişin değil, şimdinin günlük yaşamın kültürüdür. Kitle kültürünü biçimlendiren sansasyoneleliğe ve duyguların sömürülmesine karşıdır (Aktaran Erdoğan, 2012:78).

Raymond Williams ise, popüler kültürün kendi özgürleştirici pratiklerini içinde taşıdığından bahseder. Bu özgürleştirici içerik, tüketicinin kendini pasif bir özne

konumundan kurtarmasına, kendini gerçekleştirecek ve kapitalist dinamiklere müdahale edecek bir konuma evrilmesine de yardım eder (1989:140-142).

Egemen kapitalist sektörden nispeten farklı iki “popüler” kültür alanı vardır. İlki popüler tarih ve eylem alanıdır. (...) Diğer alan ise özümsemiş bir ‘modernizmin’ tam zıddıdır. (...) Bu kültür piyasanın her zaman el attığı ve sonunda genellikle evcilleştirdiği, ama dürtülerini sürekli olarak yeni ve güçlü biçimlerle yenileyen bazı popüler müzik türlerinin yoğun canlılığında kendini hissettirir (Williams, 1989:140-142).

Bu dürtü ve enerjinin, oluşabilecek tüm baskı unsurlarına karşı, kendini konumlandığı alan, aynı zamanda, kapitalist dinamikler içerisindeki bir alandır. Bu alan, daha sonraki bölümlerde de bahsedeceğimiz gibi, kentli bireyin kendini özne olarak var etmesine olanak sağlar. Kapitalist dinamiklerin dışında kalarak değil; bu alan içinde kalarak, kendi özerk alanlarını yaratabilir. Orhan Tekelioğlu’nun tanımlamasına bakacak olursak da, “Popüler kültürün en heyecan verici yanı, bütün siyasi ayrımları çarçabuk delip geçmesi, sınıflar ve siyasetler ötesi bir gücü olmasıdır.” (2006:21). “Popüler kültür, yapısı gereği esnektir, melezdir, her şekle girebilir, ulusal bir eğilimi yansıtsa bile, yerel bir özellik taşımaz. Üretimi ve tüketimi şehir merkezlidir.” (Tekelioğlu, 2006:22). Buradan yola çıkarak, Tekelioğlu popüler kültürün iki yönlü bir bakış açısı doğurduğunu ifade eder. Popüler bir yandan toplumsal ilişkilerin şekillenmesinde dayatmacı rolünü kullanırken, diğer yandan toplumsal ilişkilerin değişen yönlerini yok sayarak, ya da yaşanan değişimi ortadan kaldırmaya çalışarak da varlığını sürdürmektedir. Böylelikle, popüler kültür kapitalist dinamiklerin hakimiyet kurmaya çalışan yanını tahrip eden, ona karşı direnç alanları yaratan bir niteliğe sahipken; başka bir açıdan bakıldığında da neredeyse kapitalizmin hakimiyet alanları kurmasına yardım eden bir karakterle de karşımıza çıkar.

Dolayısıyla popüler kültür farklı nitelikleri içinde barındıran bir yapıya sahiptir. (Tekelioğlu, 2006:19).

Popüler kültürün kent odaklı bir üretim ve tüketim biçimi olması, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, “sivil” bir karaktere sahip olduğunu da bize gösterir. Kentin kendini kurma ve biçimlendirme uğraşı içinde, kendini sivil olarak kurar ve var eder. Sivilleşme ile kendini her yere girilebilir kılar; bu durum da, popüler kültürün, kendi “habitus”³’nu oluşturma gayreti içinde olduğunu görürüz. Bu “habitus” elbette kentin kendisi olarak karşımıza çıkar. Kentin içinde, kentli bireyin pasif bir özne olmaktan, kendini kapitalist dinamiklerini aşındıran aktif bir özne olarak konumlandırmaya doğru evriltir. Bu noktada, Herbert J. Gans, “Popüler kültür ürünlerinin sadece üretim-tüketim ilişkileri içinde düşünülmesi, onları tüketenlerin, o ürünlerle *estetik* ilişkiler de kurabileceği gerçeğini değiştirmez. Üretim-tüketim ilişkileri, otomatik olarak, o ilişkiler içindeki insanları pasif, önüne konanı sorgusuz kabul eden birer niteliksiz tüketiciye dönüştürmek zorunda değildir.” (Aktaran Tekelioğlu, 2006:47) diyerek, bireyin yukarıdan dayatılan her şeye boyun eğen bir konumda olmadığını ifade eder. Gans’ın aşağıdaki ifadeleri, yukarıdaki tablodan ne anlaşıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Buna göre:

Popüler kültür, sıradan insanların kişilere dönüşebilmesine olanak sağlayan süreçte, kimliklerin gelişmesinde, yaratıcılığa ulaşmalarında ve kendilerini ifade etme yolları bulmalarında yararlı bir rol oynamıştır. Popüler kültür bu değişikliklere yol açmamıştır; yalnızca örnekler sağlayarak ve fikir vererek zaten eğilimli insanların bunlara ulaşmalarına yardımcı olmuştur (Gans, 2005:81).

Böylelikle, bireycilikten bireyselliğe sıçrayan ve kendini dönüştürücü bir özne olarak var eden birey, kapitalist dinamiklere karşı bir direnç alanı yaratabileceğini de görür. Popüler kültürün kapitalist sistemle kurduğu ilişki, yukarıda ifade ettiğimiz gibi,

³ Pierre Bourdieu

geniş kitlelerin, kendi varlık koşullarını kendilerinin belirlediği bir mecranın da oluşturulabileceğini gösterir.

Özer ve Dağtaş'ın günümüzde popüler kültürün işlevi ve tarifi üzerine yaptıkları çıkarımlar, şu ana kadar popüler kültür üzerine aktarmış olduğumuz tanımlamaları bir araya getirmek adına önemlidir.

1. Popüler kültür artık, halkın kültürü değildir; halktan çalınmıştır. (...) Günümüzde halktan alınan kaynaklar yeniden üretilerek, halkın önüne tüketmeleri için konulmaktadır.

2. Popüler kültür, kitle kültürünün aynısı değildir: Kitle kültürü ile popüler kültür birbirinin eşi, aynısı değildir. Kitle kültürü, kendisini üretirken ve yeniden üretirken popüler kültürden yararlanmaktadır.

3. Popüler kültür, her zaman içinde ideoloji beslemiştir: Popüler kültürün meşrulaştırma aracı olarak işlev görmesi, içinde barındırdığı ve beslediği ideolojinin, geniş yığınları, sisteme razı ettirmek isteyenlerin ideolojisi olmasındandır. Popüler kültür, yaşamın her alanı ve anında ideoloji üretmektedir. Söz konusu ideolojik içeriği ise, kitlelerin bilinçaltına yerleştirmektedir.

4. Popüler kültür özgürlüğün kültürüdür: (...) Popüler kültür sadece baskı altına alandır.

5. Popüler kültür mücadeleye pay bırakmaktadır: Popüler kültürün baskı altına alma gücü, popüler kültüre ya da onu kullanan iktidara karşı mücadele edilemeyeceğini göstermez.

6. Popüler kültür hizmet ettiğine hizmetini dolaylı olarak sunmaktadır: Popüler kültürün nimetlerinden yararlananlar, onu, geniş insan yığınlarının sömürülmesi aracı olarak kullanırken, mutlaka araçlardan destek almaktadır.

7. Popüler kültür, bir yandan sınıfsal farklılıkları ortadan kaldırma işlevini görürken; diğer yandan da sınıfsal farklılıkları yeniden üretmektedir (Dağtaş ve Özer, 2011:16-19).

Bu değerlendirmelerin ışığında diyebiliriz ki: Popüler kùltür, kentli olmakla birlikte, coğrafi anlamdaki kent kavramının sınırlarını aşar. Böylelikle, egemen ideolojinin kendini yeniden inşa edeceği türde bir “her yerdelik” vasfıyla donanır. Bu her yerde olma hali, popüler kùltür ürününün kentin merkezinden çeperine, çeperinden de merkezine doğru karşılıklı bir akışın olmasıyla kendini gösterir. Merkez ve çeper arasındaki karşılıklı akış, farklı popüler kùltür ürünlerinin sürekli olarak yer değiştirmesine ve böylece tüm zaman ve mekânları kuşatmasına olanak verir. Bu akış devam ederken, sürekli olarak birbirlerinin yerini alarak kendilerini yeniden inşa ederler. Bu da, popüler kùltürün durağan ve sonlu bir evrene sahip olmadığını, bir süreç olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Kapitalist modernleşmenin varlığını, hem kendini hem de kenti sürekli, kendi lehine gerçekleştirecek bir değişimin içine sokmasında olduğu gibi, popüler kùltür de kapitalizm ve kent bağlamında ele alındığında aynı dinamikleri ayakta tutmak için harcanan bir çaba ile karşımıza gelir çoğu zaman.

Hegemonyanın gerçekleşmesi, egemen ideolojinin varlığını daim kılması için, bu akışın sürekli olması gerekmektedir. Böylece, popüler kùltür, “büyük anlatıların sonunun geldiği”nin söylendiği bir çağda, kendisini büyük bir anlatı olarak kurmaya, kendini “büyük anlatıların evrenine” dâhil etmeye çalışmasıyla önemli bir araç olarak işlev görür. Tekelioğlu’nun deyimiyle, popüler kùltür için önemli olan “hakikat efekti, bir tür hakikilik iddiası” taşımaktır (2006:323). Kendi hakikatini kurma çabası beraberinde, özerk alanların genişlemesine de olanak verecektir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, popüler kùltür ve kapitalizm arasındaki ilişki, kentli bireyler vasıtasıyla, her zaman olmasa da kapitalizm aleyhine de kullanılabilir. Egemen ideolojik yapıların hasara uğratılması adına, özgürleşme pratiklerini de içinde barındırmakta ve kapitalizmin kâr ve verimlilik dizgesinin etrafındaki

çemberi bir nebze olsun kırabilmektedir. Kentli bireyler, popüler kültür aracılığıyla, bir yandan kapitalizmin arzularını yeniden inşa edip, kapitalizmin biçtiği tüketici rolünü sürdürürken; diğer yandan kapitalizmin hegemonik tavrını ortadan kaldıracak, kendini bir özne olarak var edecek imkânları da üretirler. Ancak, kapitalizmin popüler kültürle olan bağı, popüler kültürün her iki yönde de gelişen karakterini ortaya çıkarır. Bu nedenle, popüler kültür, bütünüyle bir direnme imkânı oluşturamasa bile, yeni bir direnç ve mücadele mecrasını, kapitalizmin kendini yeniden inşa etme sürecine koşut olarak açığa çıkarabilir. Böylelikle, popüler kültürün kendini bütünüyle olamasa da, kısıtlı bir mecra içinde, muhalif bir şekilde ifade edebileceğini de görürüz. Bu muhalif tavır, ne tek başına her şeyi çepeçevre kuşatan bir anlayışı temsil eder; ne de sadece tüketen bir özne olarak görülmesini sağlar. Her ikisinin de içinde bulunduğu, kapitalizme koşut olarak kendini yeniden inşa eden değiştirici ve dönüştürücü bir tavra vurgu yapar.

I.2. Yeni İdeolojik Kurgular ve Yeni Orta Sınıf

Yeni ideolojik kurguyu tarif ederken, bu durumu, “melezleşme” ve “muhalif olma” halleri üzerinden ele almaya çalışacağız. Bu noktada, kültürel beğeniler üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye, yeni ideolojik kurgu kavramına değineceğiz. “Yeni ideolojik kurgu” kavramında, üzerinde durmak istediğimiz nokta, yeni ideolojilerin ortaya çıkması ya da daha önce karşılaşılmamış yeni, farklı, öncesine benzemeyen bir ideolojik evren anlamında anlaşılmalıdır. Büyük anlatılar döneminin kapandığını söylediği bir çağda, hâlâ, kapitalist bir anlatının belirlediği bir ideolojik evrende yaşamakta olduğumuzu da hesaba katarak, büyük anlatılardan miras alınan ideolojik yükün, şu ya da bu şekilde ancak farklı usul ve yöntemlerle yeniden karşımıza çıktığını görmekteyiz. “Büyük anlatıların güvenilirliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan bu parçalanmada bir özgürleşme

imkânını, kültürün ‘sıfır noktası’na ulaşabileceği bir yansızlığın izlerini bulabiliyor[uz].” (Lyotard, aktaran Gürbilek, 1992:116). Böylece, eskinin toplumsal, politik ve kültürel evrenini kuşatan anlatıların, bu dönemde, başkaca biçimlerle varlığını sürdürmeye çalıştığını görmekteyiz. Bu durum kimi zaman, egemen kapitalist dinamikleri aşındıracak bir hâl alırken, kimi zaman da kapitalist dinamiklerin varlığını yeniden inşa etmektedir. Conrad Lodziak “İhtiyaçların Manipülasyonu” adlı metninde, “özerklik alanlarının genişletilmesi” ile “özerklik kültürü” ya da “bir muhalefet kültürü”nün olanaklarından bahseder. Böylelikle özerkliğin genişletilmesi beraberinde bir “muhafif kültür” de doğuracaktır.

Bir muhalefet kültürünün ayrıcalıklı özelliği, özerk varlıklar arasındaki insani ilişkilere sahip olmasıdır. Bir muhalefet kültüründe, egemenlik ve ezilme ilişkileri, özerklik ve bağımlılık ilişkileri yıkılmıştır. Bir muhalefet kültüründeki insani ilişkiler, eşitsizlik yerine eşitlik, soğuk ve resmi ilişkiler yerine sıcak ve kişisel, değişken ve kısa süreli olan yerine sağlam ve sürekli, saygısız olmak yerine karşılıklı saygıya dayalı, sınırlayıcı olmak yerine özgürleştirici olmalıdır. Sonrasında ise, sadece kolektif özerkliğin pratik genişlemesi için ideal koşulları değil, bireylerin çok çekici bulacağı koşulları da temin eden bir insani ilişkiler düzeyine gelir (Lodziak, 2003:94).

Burada, muhalefet kültürünün, kentli bireyler için birleştirici ve özerklik alanlarını genişletici yanları olmakla birlikte, kapitalist dinamikler bağlamında varlığını sürdürüyor olmasıyla da bağımlı bir ilişki doğurduğu da açığa çıkar. Bu noktada, “özelcilik”⁴ ve “özerklik”⁵ arasındaki sınırların açık olarak belirlenmesine ihtiyaç vardır.

⁴ “(...) “Özelcilik”le, toplumsal ve politik geri çekilme ya da çekimsizlikle birlikte, aile ve ev hayatını merkezin odağı haline getirme ve / veya bir çeşit içe dönmeyi kastediyorsak, özelcilik tüm belli başlı kültürel eğilimleri içerecek kadar geniş bir kavramdır. (...) Özelcilik tartışmaları, “zengin işçi sınıfı”nın ortaya çıkışı ve genişlemesiyle ilgili tartışmalarda, tüketicilik, politikanın düşüşü, toplumsal cinsiyet temelli kamusal-özel ayrımı, kolektif ve bireysel kimlik, geleneksel toplulukların yok olması ve bireycilik ideolojisi

Burada özencilikten ziyade özerklik üzerinde yapılacak bireysel ve toplumsal müdahaleler, özerklik alanlarının genişlemesini sağlayacaktır. Bu durum, elbette ki, var olan kapitalist iktidar odaklarının nüfuzunu ortadan kaldırmayacaktır. Ancak buradan doğacak bir direnç alanının -özerkliğin genişlemesi bağlamında- popüler kültürün kullanım biçimleriyle birlikte düşünüldüğünde, eksikliklerine rağmen kent ve kentli birey için özgürleştirici bir alanı da sağlayacağını düşünüyoruz. Bu noktada, Lodziak'ın "Anlamli bir özerkliğin genişlemesi sadece etkili bir muhalif politikayla gerçekleşebilir." (2003:91) ifadesini mevcut politik dinamikler üzerinden değil, daha yeni ve birleştirici politik dinamikler üzerinden ele alındığında varlığı anlamlı hale gelir. Bu da küresel değişimle birlikte, kapitalizmin kendini yeniden inşa edecek ve daim olmasını sağlayacak yeni tasarılarla şekillendiğini gösterir. Bu durum da karşımıza, yeni bir kapitalist kültürel dönüşümü çıkarır. Richard Sennett'in ifadeleriyle söyleyecek olursak, "Yeni kapitalizmin kültürü tek tek olaylara, bir seferlik işlemlere, müdahalelere ayarlıdır; oysa ilerlemek için, bir politikanın süregiden ilişkileri geliştirmesi ve deneyim biriktirmesi gerekir. Kısacası, yeni kültürün ilerici olmayan sürüklenişinin nedeni, yeni kültürün zamanı şekillendiriş biçimidir." (2009:124). Bu durumda, kısa ömürlü, geçici, esnek ve ayrıştıran yeni

tartışmalarında yer alır. Bu tartışmalarda ortaya çıkan, özencilüğün tek bir anlamı olmadığıdır. Ancak özencilüğün bütün farklı anlamlarını bir araya getirirsek, tüm egemen kültürel eğilimleri özencilik olarak nitelendirebiliriz." (Lodziak, 2003: 65-66).

⁵ "İhtiyaçların manipülasyonu tezi, özerkliği kullanmamızın, ilk ve öncelikle ulaşabildiğimiz kaynaklara bağlı olduğunu vurgular. Sınırlı kaynaklar, özerklik için sınırlı fırsatları beraberinde getirir. Ancak özerkliğin kullanılması ayrıca özerk bir bireyi de gerektirir. Özerk bireyler özerk olarak doğmazlar. Özerk bir kişilik, daha çok kazanılan bir şeydir, gelişmemizin bir ürünüdür. Bunu söylerken, ne kadar özerk kişiler haline geleceğimizin, özellikle daha önceki yıllarda, büyük ölçüde ötekilere bağlı olduğu açıktır. Bireyin sahip oldukları, bir özerklik kapasitesidir. Ayrıca, bazı bireylerin ötekilere göre daha fazla özerklik kapasitesiyle doğduğunu farz etmenin bir anlamı, en azından geçerli bir anlamı yoktur." (Lodziak, 2003:74-75).

kapitalist kültür dinamikleri ile mücadele için başkaca yöntemler kullanmak gerekir. Bu yöntemler öncelikle yukarıda ifade ettiğimiz unsurları daha güçlü bir hale getirecek yapılara ihtiyaç duyar. Sennett, bu yapıları, “anlatı, işe yararlık ve zanaatçılık” olarak tarif eder (2009:128-136). İlk ikisini dışarıda tutarak, çalışmamızda, “zanaatçılık”ın kentli bireyin kapitalist dinamiklerle mücadelesinde önemli bir araç olarak kullanılabileceğini görmekteyiz. Sennett’e göre, “Zanaatçılık, kabaca yorumlandığında, bir şeyi o şeyin kendisi için yapma arzusudur.” (2009:134). Bu arzuyu sürekli ve daim kılan nokta ise, yeni kapitalist kültür içinde bulunmayan “bağlılık”tır (2009:135).

Bu, takıntılı ve rekabetçi zanaatçının bir şeyi iyi yapmaya kendini adayabilmesinden çok, yaptığı şeyin nesnel değerine inandığı anlamına gelir. Bir insan, ancak ve ancak, kendi arzuları dışında, hatta başkalarının vereceği ödüller alanı dışında duran bir objektif standarda inanıyorsa bir şeyin ne kadar iyi yapıldığını tarif etmek için *doğru* ve *düzgün* sözcüklerini kullanabilir. Bir şeyi, size hiçbir şey kazandırmasa da doğru yapmak, hakiki zanaatçılığın özüdür. Ve ancak menfaat gözetmeyen böyle bir bağlılık insanları duygusal olarak kuvvetlendirebilir (Sennett, 2009:135).

Bu ifadeler, “amatör bir ruh” ile yaşayan kentli bireylerle karşı karşıya getirir bizi. Bu kentli birey, toplumsal ve kültürel olanı, yukarıdan aşağıya doğru bir tasarımla ele alan seçkinlerden daha farklı bir dinamiği harekete geçirir. Ancak bir zamanlar ve sadece seçkin bir tabaka tarafından “amatör bir ruh”la yapılan eylemler, artık 2000’li yılların kentli bireyleri tarafından yapılmaya başlanmıştır. Bu kentli bireyler, eskinin orta sınıf anlayışından daha farklı bir yeni orta sınıf kimliğiyle karşımıza çıkarlar. Bu yeni orta sınıf kentli bireyler, bir zamanlar “feragati” nasihat eden bir kültürden “kapanmayı” yani tek bir şey için bütün olasılıkları bertaraf eden bir kültürü tercih ediyor (Sennett, 2009:136).

Seksenler ve doksanların kentli bireyi küresel kapitalist dinamiklerin etkisi altında, kendi ideolojik evrenini kurmaya da çalışıyordu. Bunu yaparken feragat etmeyi,

bağlılığını yalnızca tüketim odaklı bir kültürel beğeniler düzeyine çıkarmaya imkân vermesi isteniyordu. Ancak, Sennett'in de belirttiği gibi "anlatı, işe yararlık ve zanaatçılık" gibi kavramlar bu yeni kapitalist dinamiklerin yarattığı koparıcı, ayrıştırıcı yanları ortadan kaldırmak adına önemli bir işlev üstlenebilir. 2000'li yılların kentli bireyleri de hem Sennett'in hem de Lodziak'ın önerdikleri bütünleştirici toplumsal organizasyonun imkânlarını kullanarak, kapitalizmin kent ve kent sakinleri üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyeti, mevcut özerk alanları koruyarak ve yeni özerk alanlar kurarak, kapitalizmin hâkimiyet kurma çabalarını boşa çıkaracak, özgürleştirici bir tavrı ortaya koyabilir. Bu durumun bütünüyle bir özgürleşme vaat etmediği açıktır ancak yine de söylenebilir ki, kapitalist bir evrenin dışında olma hallerimizin bu ideolojik evreni hasara uğratma kapasitesi de zayıf olacaktır (Lodziak, 2003). Geçmişte var olan, bugün de varlığını sürdürmekte olan bu anlatılar, eskinin birbirini dışlayan, öteleyen ve yok sayan hâlleri ile değil, artık birbirinin içinde şu ya da bu şekilde var olarak kendi özgürleştirici anlatısını var etmeye çalışan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada, hem Lodziak'ın hem de Sennett'in, birleştirici bir fikri savundukları görülür. Ancak bu birleştirici tutum, kendi içinde bir "düzenlilik" ve "arılık" vaadiyle karşımıza çıkar. Bu durumda, arılık bir tür hijyen tutkusuyla, steril alanlar yaratma arzusuyla ilişkili hale gelir. Günümüzde, kapitalizmin hâkimiyet alanlarını genişletme gayretinin bir sonucu olarak, kapitalist formasyon içinde yer alan sınıflar bir tür homojen ve steril alanlar yaratma arzusunun eşliğinde, kendi varlıklarını daim kılmaya çalışırlar. Böylece, arzu ettikleri düzenliliği korumuş olurlar. Mary Douglas'ın ifadelerine başvurarak diyebiliriz ki, "Eğer pislik münasebetsizse, biz buna düzen bağlamında bakmalıyız. Pislik ya da kir, bir kalıbın oluşturulması durumunda bu kalıbın dışında tutulması gereken şeylerdir." (Aktaran Bauman, 2000:17). Kirin ve pisliğin

uzaklaştırılması düzenliliği sağlamaktadır; ancak günümüz dünyası yerelle evrenselin bir aradalığını daha fazla savunuyor olmasıyla daha düzensiz ve heterojen bir dünya algısı yaratır. Bu dünya algısı heterojenliği ve melezliği düzenliliğin ve sterilizasyonun karşısına yerleştirir. Bu şekilde, sınıflar, dikey bir hiyerarşi içindeki homojenitenin değil; daha yatay bir hiyerarşi içindeki heterojenliğin getirdiği özgürleştirici potansiyeli ortaya çıkarırlar.

“Mükemmel dünya” ebediyen kendisi olarak kalan bir dünya olacaktır; yani bu dünyada bugün öğrenilen akıl yarın ve ertesini gün de makullüğünü koruyacaktır ve edinilen yaşam yetileri ebediyen faydalıklarını sürdüreceklidir. Ütopyalarda çizilen dünya resmi, beklendiği gibi, aynı zamanda da şeffaf bir dünyadır: Burada gözümüzün önünde karanlık ya da nüfuz edilemeyen hiçbir şey durmaz; hiçbir şey armoniyi bozmaz, hiçbir şey “münasebetsiz” değildir; bu dünyada “kir”li hiçbir şey yoktur ve bu dünya yabancısıdır (Bauman, 2000:22-23).

Görüldüğü gibi, bu uyumun bozulmaması adına gerçekleştirilecek arındırma, düzenlilik hali modernizmin ve elbette de postmodernizmin kendi arılık misyonlarını kurma ve denetleme süreci ile ilgilidir. Hem modernist akıl hem de postmodernist akıl bir tür arı kılma ve hijyen sağlama uğraşı içinde, kendisine yabancı gelen her şeyi elinin tersiyle bir kenara itmekte ve kendini sürekli kılacak bir mekanizmanın bu şekilde var olacağını söylemektedir. Bunu gerçekleştirecek kentli bireylerin bir kısmını da yeni orta sınıflar içinde tarif etmek uygun olacaktır. Aşağıda tarif etmeye çalıştığımız gibi, yeni orta sınıfların ilk kuşağı diyebileceğimiz kentli bireyler, kentin merkezi ve çeperi arasındaki katı halin yarattığı gerginliği yoğun bir şekilde yaşamaktaydılar. Kentin merkezini dolduran kalabalık, gürültü ve düzensizlik yeni orta sınıfın bu ilk kuşağı tarafından, kendi homojen cemaatlerine ve kültürel dokularına zarar verebileceği endişesini taşıyordu. Ancak, 2000’li yıllardaki yeni orta sınıflar “küreselleşme ve enformasyon devrimi” ile birlikte, eskisinden daha fazla kapitalist dinamiklerin baskısı altına girmeye başlamıştır. Bu durum da onları, alt sınıflar ve alt-orta sınıflarla aynı toplumsal ve kültürel ortaklıkta

buluşmalarını sağladı. Önceleri yeni orta sınıflar, kendi yaşam alanlarını steril kılarken, bununla bütünleştirici bir tutum takındıklarını iddia etmekteydiler. Aslında bu tutum, yeniden ve bir kez daha dışlayan, yok sayan bir sonuca doğru evrilişi de beraberinde getirdi. Bu noktada arılığın, düzenliliğin, homojenitenin temel bileşenini de tüketicilik vasfında arar ve bu durumda tam bir tüketici değilseniz bu alandan dışlanırsınız. Yani artık “eksikli [bir] tüketici”⁶sinizdir. (Bauman, 2000). Böylelikle yeni orta sınıf mensupları kentte yaşayan bireyler olarak, her iki tür arılık tasarımına yani hem geleneğin hem de modernitenin dayattığı arılaştırma, düzenlilik ve homojenite tasarımına “melezleşme” ile yanıt verirler. Bu yanıt, yeni orta sınıfların “arada olma” halinin bir sonucu olarak da karşımıza çıkar. Bauman’ın aşağıda ifade ettiği gibi:

Modemlik, geleneğe karşı daimi bir savaş durumunda yaşadı ve insan kaderini topluca yeni ve daha yüksek bir düzeye taşıma, eski, modası geçmiş ve bitkin olanın yerine yeni ve daha iyi bir düzen ikame etme saikince meşrulaştırıldı. Bundan dolayı, kendi içkin saygısızlığını kendi ilkelerine yöneltme tehdidinde bulunanlardan kendisini temizlemeliydi. (...) Postmodernlik ise, bireyin kaderine yapılan her tür müdahalenin kaldırılmasına, düzensizleştirme ve özelleştirmeye yönelik daimi baskıların olduğu bir durumda yaşıyor (2000:27-28).

Bu ifadeler, kenti ve kentli bireyi gelenek, modernizm ve postmodernizmin birbiriyle mücadele eden dünyasına bizi götürür. Bu melezlik durumu, “mevcut toplumsal ve kültürel kategorilere direnme kapasitelerine” vurgu yapmaktadır (Yalçın-Hekman, 2005:314). Bu melezlik hâliyle, kentli birey pek çok toplumsal ve kültürel malzemeyi kendi özerklik alanını yaratacak bir şekilde kullanıma sokar. Böylelikle, gelenek ve

⁶ “Oyun dışı bırakılanlar (eksikli tüketiciler); yani ihtiyaçları karşılanamayan tüketiciler, ellerindeki araçlar arzularını karşılamaya yetmeyenler ve oyunu resmi kurallarına göre oynarken kazanma şansı verilmeyenler.” (Bauman, 2000:62).

modernizm arasındaki didişme, kentli bireyin “zanaatkârca” yaklaşımı ile bir tür tüketicilik idealinden arındırılmış, bütünleştirici özerk bir alanın imkânlarını kurabilecektir.

Günümüzde, bu durum daha görünür bir şekilde ve ayrıca eskisinden daha güçlü bir halde karşımıza çıkar. Nurdan Gürbilek’in açıklamaya çalıştığı gibi, “1980’ler şunu denedi: Varlığın ve imkânların dünyasıyla yokluğun ve imkânsızlığın dünyasını, birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı. Şimdi sormak gerekiyor: Birincisinin imkânlarını ikincisinin isyanına tercüme edecek bir güç yeniden uyanacak mı?” (Gürbilek, 1992:23). Bu soruya verilecek yanıtlar, seksenlerin ve doksanların Türkiye’sini, yukarıdaki bölümde yapmış olduğumuz tahlille karşı karşıya getirir. Bu tahlilde, bir yandan seksenlerin baskıcı yanıyla karşılaşırken bir yandan da bireylerin kendi özerklik alanlarını genişletme uğraşı içinde olduklarına tanık oluruz. Her ne kadar, bu durum sistematik bir çabanın sonucu olmasa da, bireyler kendi özgürlük alanlarını genişletme ve kendilerini ifade etme yollarının peşine düşmüş gözüükürler. Bu alanların belki de en belirleyici olanı kültürel beğeniler üzerindeki faaliyetlerin genişliğinde görülür. Bu beğeniler alanı da, tüketim kültürü üzerine odaklanmış bir alanı tanımlar. Bauman’ın da ifade ettiği gibi:

Eğer tüketim başarılı bir yaşamın, mutluluğun ve hatta insan edebinin ölçütü ise o zaman insan arzularının perdesi yırtılıyor. [Çünkü] kazanılan ve duyulan hiçbir duyumun, bir zamanlar “standartları yakalama”nın vaat ettiği doyumu sağlaması ihtimali yoktur. [Yine çünkü, ortada] yakalanacak standart yok: atlet koştukça finiş çizgisi de uzaklaşıyor; kişi hedefine ulaşmaya çalıştıkça hedefleri sürekli kaçıyor. Rekorlar durmadan kırılıyor (2000:60).

Tüketim arzusunun doyurulamazlığı, bunun için çaba harcayan kentli bireyi kendisi için bir özne olmaktan, birey olmaktan alıkoyacak bir hale getiriyor. Böylelikle, yeni orta sınıf içindeki kimi kentli bireyler, buldukları “arada kalma” halini kapitalizm

lehine değil de kendi özgürlükleri ve kendilerini yeniden inşa etmenin bir olanağına dönüştürmeye doğru evriliyorlar. Bunu popüler kültürden başlayarak ve yeni bir ideolojik kurgu çerçevesinde, popüler kültürün, kendisinin de, kapitalizme karşı bir araç olarak kullanılmaya başlandığını söyleyebiliriz.

Bu anlamda, kapitalist dinamiklerin sevk ve idaresinden sorumlu tüm iktidar mekanizmalarına karşı yürütülecek politik muhalefet, birleştirici ve aynı zamanda özerklik alanlarının genişletilmesi anlamına gelir. Pek çok farklı muhalif dinamiğin bir araya gelmesiyle oluşacak birleştirici bir özerklik talebi, kültürel beğeniler üzerinden yapılacak bir birleştirme ve özerklik talebi ile bireyin kendi kaderini tayin ettiği, kapitalist dinamiklerin ortadan kalkmasa bile, aşındırıldığı bir alanı da bireylere sunar. Kentli birey bu anlamda, seksenlerin baskıcı, dayatmacı politik ortamında, kültürel bir muhalefeti organize ederek, kentin ve kentli bireyin özgürleştirici potansiyeline katkıda bulunabilir. Bu anlamda, 2000’li yılların kentli bireyi seksenlerden ve doksanlardan aldığı kültürel mirası, hem nitelik hem de nicelik açısından daha etkin daha birleştirici ama kitlesel olarak tüketilebilecek kültürel metalar olarak değerlendirilmesine karşı bir tutum geliştirir. Bu tutumun karşılığını yeni orta sınıfın günümüzdeki durumunda bulmak mümkündür. Bu noktada Stuart Hall’ün “yeni zamanlar” üzerinden tanımladığı durum, yeni orta sınıfın içindeki durumu açıklayan bir yazı olarak karşımıza çıkar (1995:107-108).

Hall’e (1995:107-108) göre:

1. Yüzyılın başından beri “ikinci” sanayi devrimini sürükleyen kimyasal ve elektronik ağırlıklı teknolojilerden yeni “enfòmasyon teknolojileri”ne bir kayma görülmektedir.
2. Emek sürecinin daha esnek uzmanlaşan ve ademi merkezileşen bir biçim almasıyla ve bunun sonucunda, eski imalatçı temelin (ve birlikte gelen kültürler ve bölgelerde)

düşüşüyle oluşan bir değişim ve “yeni doğan” bilgisayar temelli ileri teknoloji sanayileri ve bölgelerinde bir büyüme görülmektedir.

3. O zamana kadar “evde” elbirliği temelinde götürülen işlev ve hizmetlerin yok olmaları ya da başkalarına yaptırılmaları vardır.

4. Tüketimin, tercih ve ürün farklılaşması, pazarlama, paketleme ve tasarım (...) toplumsal kategorilerinden çok yaşam tarzı, zevk ve kültür sayesinde tüketicilerin “hedeflenmesi” gibi şeylere yapılan büyük vurgu önemlidir.

5. Vasıflı, erkek, kol emeğine dayalı işçi sınıfının oranında bir düşüş, hizmet ve beyaz yakalılar sınıfında ise ters orantılı bir yükseliş görülmektedir.

6. Ücretli iş alanında, emek gücünün “feminizasyonu” ve “etnisizasyonu” ile katlanmış bir halde daha esnek zamanlı ve part-time çalışma vardır.

7. Yeni uluslararası iş bölümü ve ulus-devlet kontrolünden daha büyük oranda özerklikleriyle çokulusluların egemenliğinde olan bir ekonomi vardır.

8. Yeni finans piyasalarının “küreselleşmesi” söz konusudur.

Bu değişimlerle birlikte toplumsal katmanlaşma kendi içinde birtakım kaymalar göstermiştir. Bu kaymadan, alt sınıflar ve üst sınıflar orta sınıflara göre daha az etkilenmiş olmakla birlikte, orta sınıflar içinde “küreselleşme ve enformasyon devrimi” ile birlikte bir yandan beyaz yakalılar daha fazla “işçileşme”ye başlamış bir yandan da alt sınıfların maruz kaldıkları “esnek çalışma, güvencesizleştirme, uzun çalışma saatleri” gibi değişimlerden daha fazla etkilenir hale gelmişlerdir. Bu nedenle yeni orta sınıflar içindeki dayanışma ağı yalnızca, kendileri ile sınırlı kalan bir halden, diğer toplumsal katmanlarla daha fazla ilişki içine girmelerini sağlayacak bir hal almıştır. Bu noktada, Kozanoğlu'nun yeni orta sınıflara dair tanımı, yeni orta sınıfların içinde bulunduğu durumu anlatmak

açısından önemlidir: “Yeni orta sınıf...Alt’a bakar, üst’ü seyreder. Alt’tan korkar, üstten çekinir. Vicdansız değildir, bakış anlarında alt’taki acı hikâyelere üzülür. Ama alt’tan gelip kendilerini sollayanların hikâyeleri var ya... Öfke... Üst’tekilerin uzun uzun seyredilen hikâyeleri var ya... Özlem... Edepli bir kıskançlık...” (2001:58). Yeni orta sınıfa dair, bu ironik bakış, yeni orta sınıfın kendisini konumlandığı konformist alandan, kendi dışındaki dünyayı daha fazla dikkate almasıyla sonuçlanacak bir hale evrilir. Elbette, bu durum, kapitalist dinamikleri bütünüyle tahribe uğratacak bir yönelim kazanmamaktadır. Ancak yine de toplumsal, kültürel ve politik düzlemdeki kimi değişimlere ortak olmaya çalışması, kendini bir özneye dönüştürme gayreti -hiç değilse bu baskılardan sıyrılan kadar- küçük de olsa değişim yönünde bir umut aşlamaktadır. Ancak burada yapılan tahliller bizi ekonomik ve teknolojik bir belirlenimcilğe düşürmemelidir. Bu iki durumdan bağımsız olmamakla birlikte kendi öznel gelişimi açısından bakıldığında yeni orta sınıf içindeki kültürel dönüşüm kapasitesi, bizi, yukarıda tarif etmeye çalıştığımız “yeni ideolojik kurgular” meselesine de götürmektedir.

Hall’ün yorumları üzerinden bakarak diyebiliriz ki, kültürel dönüşüm kapasitesi yeni orta sınıfların “yeni antagonist” odaklar ve çevreler oluşturmada önemli bir işlev üstlenecektir. “Yeni antagonizma noktalarının, bunlar etrafında örgütlenmiş yeni toplumsal direniş hareketlerinin ortaya çıktığı görülmektedir (1995:120). Çoğullaşan ve katmanlar arasındaki geçirgenliği arttıran bu yeni muhalif örgütlenme biçimleri, bugüne kadar pek çok kez küçümsenen popüler kültür ürünlerinin üretim ve tüketim olanakları da hesaba katılarak kültürel dönüşümün zeminini kurmada önemli bir işlev üstleneceğini göstermektedir.

Çalışmamızda yer alan filmler incelendiğinde, yukarıda tarif etmeye çalıştığımız yeni ideolojik biçimlenişin yeni orta sınıflarla birlikte ele alınmasını gerekli

kılmaktadır. Kent alanlarının “ekonomik gelişme ve küreselleşmeye” (Ayata, 2005:53) ve “enformasyon devrimi”ne (Kagarlitski, 2006) bağlı olarak genişlemesi, beraberinde yeni orta sınıfların oluşmasına ve genişlemesine de imkân vermektedir. Bu noktada, Sencer Ayata (2005) yeni orta sınıfların belirgin bazı özelliklerini öne çıkararak, hem kentin kültürel dokusunun yeni halini hem de bu kültürel dokunun içine yerleşmiş yeni orta sınıfın karakterini açıklamaya çalışmaktadır. Bu noktadan yola çıktığımızda, yeni orta sınıflar, giderek genişleyen ve heterojen bir karakter kazanan kentin merkezi ile kendisi arasında bir karşıtlık içerisinde yer aldığı söyleyebiliriz. Bu anlamda kendilerini modern bir dünyanın elçileri olarak görürlerken, kentin merkezine yerleşmiş olanları “görgüsüz ve yeterince uygarlaşmamış” olarak tanımlarlar.

Kentli kalabalıkların kendilerini pek fazla denetleyemedikleri, çoğunlukla içgüdüleri ve duygularıyla hareket ettikleri, asabi ve görgüsüz oldukları, bu nedenle de yeterince uygar olmadıkları doğrultusunda yaygın bir inanç mevcuttur (Ayata, 2005:51).

Böylece kentin heterojen yapısını istikrarsız, kalabalık ve düzensiz mekânlar olarak ifade ederek, kentin geri kalan kısmının kendileri gibi olmasını arzulamaktadırlar. Yani düzenli, istikrarlı, görgü kurallarından haberdar, kendisi ile diğeri arasında, kendi sınıfı da buna dâhildir, mesafeyi koymayı başarabilen bireyler olarak tanımlamaktadırlar. Bu şekilde ortaya çıkan düzen arzusu, “işlevler, etkinlikler, insanlar, mekânlar ve zaman dilimleri arasında” sınırlar çizmeyi, sınıflara ayırmayı ve farklılaştırmanın önem kazanmasına vurgu yapar (Ayata, 2005:41).

Gürbilek de, benzer bir yorumla, orta sınıfların kentin merkezindeki karmaşa ve kötülükten kendilerini uzak tutmaya çalışmaları nedeniyle ortaya çıkan yeni bir ayrışmanın belirgin hale gelmesinden bahseder.

Şehir dışında kurulan banliyöler, orta sınıfın şehirlerde biriken sefaletin, yoksulların tehdidinin, toplumsal vahşetin uzağına taşınması anlamına gelir. Artık masum bir özel hayat ancak pis havadan, orospulardan, hastalık ve kötülükten uzakta sürdürülebilir. Cüzdanların doldurulduğu tehlikeli ve pis şehirle emin ve temiz ev hayatı birbirinden ayrılırken, şehirdeki kamu hayatının en temel koşullarından biri de yok olur (Gürbilek, 1992:61).

Jean-François Pérouse ve A. Didem Danış, İstanbul üzerine yaptıkları çalışmada, “uydu kentler ve güvenli siteler” içinde konumlanan yeni orta sınıfların kentin merkezi ve çeperi arasındaki gerilimi tarif ettikleri aşağıdaki ifadeler de, yukarıda ifade ettiğimiz yeni orta sınıfların kendilerini tanımlarken kullandıkları gerekçelerle uyuşmaktadır.

Güvenli sitelerin bu çılgın yayılımını besleyen bir diğer unsur, kent merkezini şeytansılaştıran; onu tehlikeli, yaşanılmaz ve düzeltilemez bir yer olarak temsil eden kuvvetli kent-karşıtı söylem olmuştur. Sitelerin reklam broşürlerinde, şehir merkezindeki gürültüden, trafikten, deprem riski gibi mal ve can güvenliğine yönelik tehditlerden bahseden aynı söylem gözlenmektedir. Kesinlikle uzak durulması gereken bir yer olarak tasvir edilen kent merkezindeki tehlikelerin karikatürleştirilerek sunulduğu örneklerde kötücül bir kargaşa yumağı haline gelen merkeze karşı çeperdeki yeni ‘mutluluk, huzur ve düzen adacıkları’ önerilmektedir (Pérouse ve Danış, 2005:100).

Böylelikle yeni orta sınıf, arzuladığı düzenli ve steril mekân kentin çeperlerinde kurulmuş uydu kentlere yerleşerek, buraları kendisi için bir tür gettoya dönüştürerek daha homojen bir kent yaşamı tasavvur eder. Bu alanları kendine mekân edinmiş kentli birey de, bu alanlara uygun davranış kalıpları, yaşama biçimleri ve kültürel tüketim alışkanlıkları ile kendini var etmeye çalışır. Ancak “Orta sınıfın uydu kente çekilmesi, dış dünyadan, ötekenden ve hatta kendi geçmişinden kesin ve tavizsiz bir kopuş olarak algılanabileceği gibi, örnek teşkil edecek alternatif bir zihniyet, toplumsal

örgütlenme ve yaşam biçimi yaratarak toplumun daha geniş kesimleri ile farklılıkların vurgulanması olarak da görülebilir.” (Ayata: 2005:55).

Yeni orta sınıflar profesyonel, yönetici ve girişimci bireylerden oluşan bir karaktere sahiptir. “Yeni orta sınıf iki farklı açıdan değerlendirilebilir: Kalifiye olmayan sıradan beyaz yakalılar kesimi ile kalifiye uzmanlar kesimi.” (Şimşek, 2005:14). Hem erkekler hem de kadınlar genellikle iyi eğitilmiş bireylerdir. Servet ve zenginlik yeni orta sınıfların belirgin özelliklerinden biri olmakla birlikte, yine de yeni ve eski zenginler arasında tüketim alışkanlıkları bağlamında birtakım farklılıklar da söz konusudur. Aynı zamanda yeni orta sınıflarda iş ve iş yeri erkekler için, ev ise kadınların için düzenlenmiş mekânlar olarak tarif edilir. Her iki mekân alanı da kendini tüketim odaklı alanlar olarak sergilemektedir.

Yeni kazanılmış para sayesinde köklü orta sınıf alışkanlıkları ve ortamı ile özdeşleştirilen eşyalar hemen satın alınabilmektedir. Tam da bu bağlamda, giyimde, kişisel bakımda, arabalarda ve ev dekorasyonunda günlük yaşamın estetikleştirilmesi büyük önem kazanmaktadır. Tüketim yalnızca satın alma süreciyle kısıtlı olmayıp bir eşyanın arzulanmasını, onun için dolaşmayı, vitrinlere bakmayı, ürünlerin sergilenmesini ve elde edildikten sonra bakımını ve onarımını da içeren çok geniş kapsamlı ve karmaşık bir etkinliktir (Ayata, 2005:47).

Yeni orta sınıflar eski alışkanlıklarını sürdürmektedir ancak bunu yaparken eski orta sınıfların tepkisiyle karşılaşmaktadırlar. Yeni orta sınıflar evlerinin dekorasyonunu bir uzmana havale ederken, eski orta sınıflar bunu kendi görevleri olarak görmekte ve bu noktada yeni orta sınıflardan ayrışmaktadırlar. Ancak yine de orta sınıf alışkanlıklarının devam ettirilmesi kesintisiz olarak sürmektedir. Böylelikle, tüketim alışkanlıklarındaki değişimlerin yeni orta sınıfların belirgin niteliklerinden biri olduğu karşımıza çıkar. Yukarıda tarifi yapılan yeni orta sınıf, bulunduğu zaman ve mekâna göre

kendine özgü bir biçimleniş ile kendini ortaya koymuştur. Ancak yine de, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, “Burjuvazinin düzen, uyum, istikrar ve doğruluk fikrinin bir göstergesi olarak hizmet et[mektedir]” diyebiliriz (Kagarlitski, 2006:5).

Yirminci yüzyıl boyunca, sermaye ile işçi sınıfı arasındaki toplumsal uzlaşma orta sınıfın doğuşuna neden olmuştur. Yüzyılın sonuna doğru, bu uzlaşım yok edilmiş ve orta sınıfın geleceği hakkında kuşkular baş göstermiştir. Orta sınıf bugün, kendi önceliklerini korumak için direniş gösterirken bu tutumu onu, başkaldırına doğru sürüklemektedir. Sıradan, rahatı yerinde insanlar asilere dönüşüyorlar, konformistler kendi içlerinde devrimci bir eğilim keşfediyorlar. Bir kavgaya karışıp ilkelerini savunmayı, basit birer tüketici ya da çarkın bir dişlisi olarak toplumda rol almaktan daha zor ama daha ilginç bulmaları, şaşımalarına yol açıyor (Kagarlitski, 2006:3).

Böylelikle, orta sınıfın bir üyesi olmak güvenceli bir hayatın da temel koşulunu sağlamak anlamına geliyordu (Kagarlitski, 2006). Bu noktada, Boris Kagarlitski'nin, yeni orta sınıfın kültürel yapısını 1960'ların kitle kültürü ile geleneksel yüksek kültürün karışımından oluşan melez bir durum olarak tanımladığını görmekteyiz (2006). Wallerstein ise yeni orta sınıfları, bir yandan kendilerini diğer ücretli emek gücünden farklı olan yanları ile diğer yandan da kendini burjuvaziye yaklaştıran yanıyla -hazcı ve aristokratik olması nedeniyle- arada bir sınıf olarak değerlendirir (Aktaran Doğuç, 2005:79). Bourdieu ise benzer bir yaklaşımla, yeni orta sınıfı, üretimin yanı sıra tüketim imkânları, yaşam tarzları ve hazcı bakış açıları ile karşımıza çıkan bir sınıf olarak ifade eder (Aktaran Doğuç, 2005:79). Yeni orta sınıfların arada kalma durumunu Ayşe Öncü, “yalnız istihdam piyasasındaki özgün konumlarından ötürü değil aynı zamanda yeni dönemin, küresel tüketici kültürünün davranış kodlarının toplumda benimsenmesini sağlayacak işlevi gören ideal tüketiciler oldukları, ya da öyle sunuldukları için” de bu şekilde tarif eder (Aktaran Doğuç, 2005:79-80). Görüldüğü üzere yeni orta sınıf ne ücretli emeği bütünüyle temsil

etmekte ne de bütünüyle burjuvazinin saflarında yer alan bir temsil alanıyla sınırlandırılabilir. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de “ekonomik büyüme, küreselleşme ve enformasyon devrimi” ile birlikte ortaya çıkan ve genişleyen eğitilmiş bir kuşağın bu yeni orta sınıfı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu kuşak, eski orta sınıfın beyaz yakalı çalışanlarının oluşturduğu kümeden daha geniş bir alana sahip olmuştur. Mavi yakalı çalışanların gelir seviyelerinin yükselmesi, beyaz yakalı çalışanlarla aralarındaki mesafeyi azaltmıştır. Buna ek olarak, beyaz yakalı çalışanların neoliberal politikaların etkisiyle bir tür yeni orta sınıfın işçileri haline dönüşmeleri de bu mesafenin azalmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca yeni orta sınıfları tarif ederken ekonomik ölçütler üzerinden yapılacak bir incelemenin tek başına yeterli olmadığı, yanı sıra eğitim ve kültürel alandaki birikimlerin de yeni orta sınıf olgusunu belirlemede önemli olduğunu ortaya koymuştur (Doğuş, 2005). Yeni orta sınıfların, bir köprü olarak ifade edebileceğimiz bir mekanizmayla, alt ve üst sınıflar arasında hem ekonomik hem de kültürel mesafeleri azaltan yanlarıyla, kentli bireylerin özerk alanlar kurmalarına ve yeni muhalefet alanları oluşturarak kapitalist dinamikler üzerinde aşındırıcı bir işleve de sahip olmalarına imkân sağladığını söyleyebiliriz.

Kagarlitski’nin de ifade ettiği gibi, yeni orta sınıflar içinde yaşadıkları ve neredeyse sadece tüketici olarak görüldükleri bir yerden, her daim daha fazlasını isteyen tüketici odaklı bakış yerine, toplumsal, kültürel ve politik alanda müdahaleci bir işlev üstlenmeye gönüllü olmaya da başlamışlardır. Seçkinlerin görece, nicelik olarak daha az bir kümeyi temsil etmelerine ve bunun tam karşısı bir güç alanına sahip olmalarına rağmen; yeni orta sınıfların giderek geniş bir hacme kavuşması, kendi seçeneklerini kendilerinin kurabileceği bir imkânı da kendilerine vermektedir. Bu seçim ileriye doğru olabileceği gibi geriye doğru da gerçekleşebilir. Yine de, seçkin bir azınlığın seçeneksizliği karşısında, bu

durumun yeni orta sınıflar için önemli bir değişim perspektifi yaratacağı gözden ırak tutulmamalıdır (Kagarlitski, 2006). Neoliberal politikaların uygulanmaya başlanmasıyla birlikte, beyaz yakalı yeni orta sınıf üyeleri güvencesizleştirme, esnek çalışma, uzun çalışma saatleri vb. uygulamalar nedeniyle daha fazla “işçileşme”ye başlamış, bu durum geleneksel işçi sınıfları ile olan mesafenin daralmasını sağlamıştır.

Eğer işçi sınıfı, durumunun en fazla bilincinde olan ve burjuvazinin çevresindeki güç odaklarına alternatif oluşturan siyasi örgütlenmeleri en fazla destekleyen sınıfsa, bunun en önemli nedeni, üretim sürecinde sahip oldukları temel konuma bağlı olarak örgütlenme ve mücadele deneyimine sahip olmalarıdır (Castells, 1997:215).

Dolayısıyla, geleneksel işçi sınıfının maruz kaldığı kapitalist yıkıcılığa, bu kez de “işçileşen” yeni orta sınıf mensupları maruz kalmaya başlamıştır. “Kalifiyesiz büro çalışanlarının sınıfsal koşulları, bürokratikleşme, rasyonelleşme ve kadın işgücüne açılmasıyla gerilemiş; mavi yakalı işçilerden daha düşük ücret alan bir beyaz yakalı proleterleşme süreci de yaşanmıştır.” (Şimşek, 2005:14). Bu da, yeni orta sınıfların, “Eğer bu kişiler artık işyerlerinde mücadele veriyorlarsa, bu durum onlara, işçi sınıfıyla çıkarlarının benzediğini kavrama, aynı zamanda da ortak kaynakların devlet tarafından yönetilmesinde yoğun olarak gözlemlenen sistemin mantığına karşı direnişlerinde ortak olduklarını fark etme olanağını da vermektedir.” (Castells, 1997:216). Yeni ideolojik kurgular bahsinde de ifade ettiğimiz gibi, bu durum, özerk alanların oluşmasını ve var olanlarının da yaygınlaşmasını sağlayarak, kapitalist dinamiklere karşı bir direnç alanı oluşturma kapasitesine de sahip olabilir. Görüldüğü üzere yeni orta sınıfları tarif ederken, sıklıkla, tüketim odaklı bir tarifle karşılaşırız.

Yeni orta sınıflar, kendisinden üstün kimselerin konuşma tarzlarını taklit ederek, onların mobilyalarına özenerek ya da onların davranışlarını tekrarlayarak gözünü

yukanlara dikmez. Partilere giderken süslü değil sade giyinmeyi, smokin yerine sıkı pantolonu, uzun elbiseden çok bluz üzerine giyilen kolsuz ve yakasız giysiler tercih eder. İşe şapkasız gider, saçlarını rüzgârla dalgalanacak bir hale getirmek için berberde uzun saatler geçirip bol para harcar. Mutfaklarında köylü kapları kullanarak şov yapar. Evleri ufak, gösterişli olmaktan çok çiftlik evlerinin taklitleridir...Yeni orta sınıf dilimizdeki geleneksel anlamıyla züppe değildir, çünkü birinin kendilerini tehdit edebileceği duygusunu hissetmezler... Ayrıcalıkları doğum ya da servet avantajlarına değil, kişisel üstünlüklerine borçlu olduklarına inanırlar. Geçimlerini de çoğu durumda maaş veya ücret olarak kazandıkları için... Dışarıdan bakanlara gelirleri ne kadar kabark görünürse, her kuruşunu alınlarının teriyle kazandıklarına inanırlar. Nicel olarak ücretlilerden daha iyi durumda olabilirler; ama nitel olarak kendilerini onlarla aynı hissederler (Samuel, aktaran Şimşek, 2005:79-80).

Yeni orta sınıfların, alt sınıflar ve burjuvazi arasındaki salınımı, yukarıdaki tariften de anlaşılacağı gibi kimi açılardan kendine ait bir kültürel kimlik oluşturmasını da sağlamıştır. Kozanoğlu'na göre de yeni orta sınıflar "lastiğin gerilen ama kopmayan yeri"dir (2001:56).

Yeni orta sınıf...İstatistiklere "iyi yaşayan azınlık" olarak geçen üçgenin alttaki geniş dilimi... Büyük ve küçük şehirlerde, hatta ilçelerde, gelişmiş köylerde; refahı ucundan yakalamış, diğer uca doğru tırmanmak için didişen; biraz daha laik, biraz daha dindar, milyonlarca modern insan. (...) Ama orta sınıfa, yeni orta sınıfa bakmanın gerginliği bambaşka bir şey; fazlasıyla gergin yaşayan bir sınıf çünkü. Zenginliğin ve yoksulluğun, üst'ün ve alt'ın gerginliklerinden farklı. İki yanından çekince, gerilim lastiğin ortasına biner ya... Gerilen ama kopmayan bir yeni çağ lastiğinin gerilimi, yeni orta sınıfkı (Kozanoğlu, 2001:55).

Bu kimlik, çoğunlukla tüketim odaklı bir anlayışın da hâkimiyeti altındadır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, yeni orta sınıflar içinde var olduğunu düşündüğümüz -çalışmamızın odağında yer alan filmler dolayısıyla- bir kümenin popüler kültür unsurlarını ne alt sınıflar gibi ne de burjuvazi gibi kullanmadığıdır. Bu küme, bir tür

melezleşme çabasının sonucu olarak, geleneksel ve modern öğeleri bir arada kullanarak melez bir kimliğin doğmasını da sağlamıştır. Lodziak'ın da ifade ettiği gibi:

Kapitalist sisteme olan bağımlılığımızı azaltmak için, çoğunluğun özerklik alanını genişletmek ve geliştirmek gerekir. Özerklik alanının genişletilmesi kapitalist sistemle ilişkimizi sadece ona olan bağımlılığımızı azaltarak değiştirmez; aynı zamanda anlamlı ve tatmin edici bir yaşamın elde edilmesi için de kilit konumdadır (2003:103).

Böylelikle, yeni orta sınıflar, bu olanağı bütünüyle olmasa da, içlerindeki bir küme vasıtasıyla yaşama geçirebilecek kapasiteye sahiptir. Bu noktada, filmlerimizdeki karakterler bir anlamda yeni orta sınıf temsiline uygun bir seyir izlerler. Ancak bu karakterlerden bazıları, yeni orta sınıfın sahip olduğu ya da olmaya çalıştığı toplumsal, kültürel ve politik yapıya uygun düşen bir yaşam tarzı sergilerlerken, kimileri de yeni orta sınıf mensubu olmanın getirdiği avantajları daha politik bir düzleme taşıyarak, tüketim odaklı bu yapıyı dönüştürme gayretini de gösterirler.

I.3. 2000'li Yıllar Türkiye'sinde Kentli Birey

Kent, neredeyse kapitalizm tarihi ile koşut bir biçimde, bazen kapitalizmle kol kola, bazen kapitalizme rağmen kendini inşa etmeye çalışmaktadır. Kent kavramının içeriğine bakıldığında, farklı tariflerle karşılaşırız. En genel anlamıyla, “Kent, mekâna özel bir işlev yükleyen ve büyüdükçe işbölümünü, güç dağılımını değişikliğe uğratan bir birlikte yaşama biçimidir.” Weber için kent, “imparatorluk erkine karşı gelen bir erk” ve “yenilikçi hatta devrimci bir gücün yerleştiği mekân” olarak tarif edilir. Marx ise kenti, “Kapitalist sistemin yol açtığı üretim ilişkilerinin sonucu olan toplumsal patolojinin yoğunlaştığı [bir] yer” olarak tanımlar. Simmel de kenti modernizm üzerinden ele alarak, “Modern kent, geniş kapsamlı ve esnek toplumsal ilişkiler doğuran parasal ekonominin

baskın olduğu bir toplumsallaşma biçimi[dir].” Şeklinde tanımlar. Lefebvre’nin ütopyik denilebilecek tanımlamasına göre ise, “Bireyin, özyönetim pratiği ve yeni bir hakkın doğrulaması sayesinde ayrımcılıktan ve kayıtsızlıktan sıyrılacağı, ‘tamamen kurtarılmış’ [bir mekân olarak tanımlanır].” (Scaglia, 2011:398-400).

Kente dair bu genel tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere, kent toplumsal, ekonomik ve kültürel ilişkilerin yoğun bir şekilde yaşandığı, kentte yaşayan bireylerin de bu ilişkiler ağı içinde payına düşeni almak ya da payına düşeni gerçekleştirmek adına mücadele ettiği / ettirildiği canlı bir organizma olarak görülebilir. Öyle ki, kent “paramparça birbirinden kopuk mekânların oluşturduğu bir kolaj” ama “aynı zamanda birbirleriyle ilişkisiz, çelişik duygu ve düşüncelerin de barınağıdır” (Işık, 1993:28). Kopuş ve bir aradalığın mekânı olarak, “kentin plastik”⁷ karakterine uygun bir kentli birey algısı da ortaya çıkar. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki:

(...) Kenti siz yaratırsınız. Yeter ki siz ne olmak istediğinize karar verin kentte, o sizin kimliğinize uygun, sizi saran, sizi kuşatan bir çevre sunacaktır size. Kentteki kimliğiniz yumuşak, kaygan ve açık, kısacası plastik bir kimliktir. Ve kendi kimliğinize göre biçimlediğiniz kent, size karşı gösterdiği dirençle de sizi biçimleyecektir. Bir yanda kafanızda yarattığınız kimliğe, oynadığınız role göre kendi kentinizi yeniden kurarken, kent de sizi biçimleyecektir usulca (Işık, 1993:28).

Böylece kentli birey, kentin karakterine göre kendini inşa edebileceği gibi, kenti kendi karakterine uygun bir hale de dönüştürebilir. Kentli bireyin karşılıklı bu akış esnasında, kenti, kapitalizmin yıkıcılığından kurtarmak adına gösterdiği çaba, çoğu zaman yeterli gelmemektedir. Ancak, kentin kapitalist dinamikleri, kentli bireyin göstereceği dirençle aşınabilecek imkânları da sunar. Bu durum, kent ve kentli bireyler arasındaki karşılıklı ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ersan Ocak’ın (1996) deyişiyle,

⁷ Kentin plastik bir karaktere sahip olduğu, Oğuz Işık’ın bir benzetmesidir.

neoliberal politikalar, küreselleşme ve üretim tekniklerinde yaşanan değişim, özellikle de post-Fordizm gibi faktörler, kent mekânın dönüşmesini sağlamış, dolayısıyla da kentli bireyin dönüşmesine de katkıda bulunmuştur. Bu dönüşüm, 80'lerle birlikte değerlendirildiğinde, paylaşımın adil olmadığı, eşitsizliklerin yaygınlaştığı bir dönüşüm olarak da görülebilir. Dolayısıyla kentin kendini yeniden inşa süreci, beraberinde getirdiği yıkıcılıkla bir sonraki adımını tasarlamakta; kentli bireylerin, özellikle de dönüşüme ayak uydurabilecek donanımına sahip küme ve sınıflar içinde yer alanların az hasarla, ancak, bu donanımına sahip olamayanların da ciddi travmalarla karşı karşıya kalacağını göstermektedir.

Ömer Laçiner (1996:10-16), yukarıda söylenen, adil ve eşit olmayan bir paylaşım ağının kenti ve kentli bireyi, bu durumun değiştirilmesine yönelik çabalarla karşı karşıya bırakacağını, ama bunu yapmak konusunda da kentli bireylerin pek hevesli olmadıklarını hatırlatır. Yine de, kentlerin heterojen yapısının demokratik ve çoğulcu bir anlayışla bakıldığında, kentin daha yaşanılır bir yer olmasını sağlayabileceğini söyler. Ancak, bunun da garanti olmadığını belirtir. Bu noktada, Necmi Bayram'ın aşağıdaki ifadeleri, kentin hiç de özgürleştirici, demokratik ve çoğulcu bir yapıya sahip olmadığını anlatır.

Kent sınırsız özgürlük seçenekleri sunar. Ama bunların hepsi de yanılsamadır. Ne zaman kendimizi bu yanılsamaya kaptırırsak, işte o zaman tutsaklarız. Kent yaşamının en büyük açığı burada yatmaktadır. Başkaları gibi olmada. Kentin sıradanlığı bu kadar yükseklerle taşınması, onun üstünlük aldatmacasından kaynaklanmaktadır (Bayram, 1996:48).

Tanıl Bora (1996) ise, bu sıradanlaştırma halini, kentin taşralaşması üzerinden okumaya çalışmaktadır. Artık bildiğimiz kent algısı tahrip olmuş, kent ve taşrası arasında yoğun denilebilecek bir akışkanlık bulunmaktadır. Bu akışkanlık nedeniyledir ki, artık irili

ufaklı taşra merkezleri, kendilerinden daha büyük bir kenti ve kent yaşamını içinde barındıracak bir hal almaktadır. Tersine bir durum da söz konusudur. Kentin kendisi de bu akışkanlık nedeniyle büyükçe bir taşraya dönüşmektedir. Tarif edilmeye çalışılan bu karşılıklı akışı, Bora'nın aşağıdaki ifadeleri ile açığa kavuşturmak mümkündür.

Büyükşehir-taşra rabitasındaki değişim, bu global sürecin kültürel veçhelerinden birisi - ve önemli birisi. Merkez-çevre rabitasının iktisadi düzeydeki hızlanışına, esnekleşmesine, kayganlaşmasına; kültürel düzeyde de şehir-taşra rabitasında kendini gösteren buna koşut bir süreç refakat ediyor. (...) Şehir kültürünün unsurları, yoğunlaştırılmış haplar halinde, her yerde konuşlandırılabilir hale geliyor. (...) Bu sürece taşra açısından bakacak olursak... Şok edici şehirleşme tecrübesi için artık büyük şehire gitmek şart değil; şehir şoku gezici bir kumpanya gibi taşrayı ziyaret ediyor (Bora, 1996:102-103).

Görülüyor ki bu akışkanlık, kentin ve kentli bireyin toplumsal, ekonomik ve kültürel kodları üzerinde yoğun bir değişim yaratıyor. Bu değişim, Best ve Kellner'ın ifadeleriyle söyleyecek olursak, postmodern bir dalga eşliğinde, pek çok toplumsal ve kültürel kodlama üzerindeki mesafeleri daralttı. “Yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi, kültürün neredeyse total bir metalaşması ve bunun da kapitalizme meydan okunurken başvurulabilecek eleştirel bir mesafenin ilgasına yol açması.” kentli bireyin kendi özerk alanlarını oluşturmasına imkân vermektedir (Best ve Kellner, 1991:184). Küreselleşme ve enformasyon çağı, bu dönüşümü, yeni orta sınıf yaşam tarzını kendine hedef alarak yapmaktadır. Kent, maruz kaldığı neoliberal şiddetle mücadele için, çare arayacağı yerin kendisinden başka bir yer olmadığını farkına varmaya başladı. Kentli bireyler, kentlerinde olup bitene karşı takındıkları umursamaz halleri bir yana bırakarak, kentlerini özgürleştirecek tüm imkânları talep eden, bununla da kalmayarak kentin tüm alanlarını müşterek ve özgür alanlara dönüştürmek için harekete

geçen bireylere dönüştüler. Harvey'in (2013) deyişiyle, "sermaye güçleri ve müttefikleri" olanca güçleri ile kentlerin üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmakta, deyim yerindeyse, kendi borusunu öttürmek istemektedir. Ancak, "sermaye güçleri ve müttefikleri" bu hâkimiyeti kurmaya çalışırken, "sınıf mücadelesi" de kaçınılmaz olarak buraya dâhil olmuştur. Dolayısıyla, kent, kent sakinlerinin özgürleştirici pratikleri ile bu dönüşüme yanıt verir. Bu noktada, Türkiye üzerinden yapılacak bir okumada da, bunun izlerini görmek mümkündür.

Türkiye'de, 1970'li yıllar, ideolojik çatışmaların egemen olduğu, sol fikir hareketlerinin öncülüğünde işçi ve sendikaların, sermayeye karşı yoğun bir direniş sergilediği (Bali, 2009:18) sermayenin de bu direnci kırmak için daha sert yöntemlere başvurduğu bir dönem olarak görülür. Bu dönemde yaşanan yoğun çatışmalar, 12 Eylül askeri darbesi ile baskı altına alınmış, devam eden günlerde sivilleşme çabaları sekteye uğratılmış, yeni bir anayasa hazırlanarak, referanduma sunulmuş ve kabul edilmiştir. Hemen sonrasında dünyada yaşanan neoliberal hareketin 24 Ocak Kararları ile Türkiye'ye sirayet ettiği yıllar da peşi sıra gelmiştir. Sivilleşmenin bir kez⁸ daha sekteye uğratılması, toplumsal muhalefeti de ortadan kaldırmış. Artık yeni dünya düzenin dayattığı tüketim ve zenginlik düşü seksenleri ve doksanları hâkimiyeti altına almıştır. Rıfat N. Bali'nin ifadelerine başvurarak, seksenleri ve doksanları "Türk toplumunda ve burjuvazisinde yaşanan kabuk değiştirme[lerin]" gerçekleştiği bir dönem olarak görebiliriz (2009:18). Bali, buradan hareketle bu dönemde ortaya çıkan kentli bireyleri "yeni elitler" ya da "Yeni Türk İnsanı" olarak tarif etmektedir (2009:18). Bu yeni tip kentli:

(...) Toplumsal piramidin orta ve üst katmanlarında yer alanları, (...) önemli bir kısmı genç, kentli, iyi eğitilmiş ve yüksek gelir düzeyli (...) iş ve medya

⁸ 1960 ve 1971 askeri darbelerini hatırlamak gerekir.

dünyasının orta ve üst kademe yönetici ve çalışanları (...) “ötekiler” ise ya siyasal İslam ile laik elitler arasındaki çatışmadan doğan, toplumsal hayata da sirayet eden “kenara terk edilmiş” duygusunu yaşayan Anadolu kökenli muhafazakâr kişiler veya kent kökenli olup piramidin tepesindekiler kadar talihli olmadıklarından *kentli elitler* arasında yer almalarını sağlayacak iyi eğitim, yabancı dil, güçlü siyasetçi, bürokrat, gazeteci ve işadamlarından oluşan ilişkiler ağı içinde yer almak gibi niteliklere sahip olmayıp “kenarda kalanlar” [dır] (Bali, 2009:21).

Bali'nin yukarıda tarif ettiği “kentli elitler” tüketim ve zenginlik düşü uğruna sınıf atlama çabası içinde olanları tarif ettiği gibi, bu zenginlik düşününün dışına itilmiş kentli bireyleri de tarif etmektedir. Birinci kümedekilerin tüketim ve zenginlik düşleri konusunda talihli oldukları hesaba katıldığında, diğer kümedekilerin bu anlamda pek de talihli olmadıkları ortaya çıkar. Yine Bali'nin Milliyet-SİAR ortaklığı sonucu yapılan “Biz Türkler kimiz?” araştırmasının, çağdaş kadının⁹ ve çağdaş erkeğin¹⁰ nasıl olması

⁹ Tüm takılarını aynı anda kullanmayan, / Eşitlik için feminizme gerek duymayan, / Konkeni bir yaşam biçimi yapmayan, / Televizyonu kapanış anonsuna kadar açık tutmayan, / Kızları ile yarışmayan, / Moda yöntemlerle zayıflamaya çalışacağına, doğru gıda alıp spor yapabilen, / Erkekleri sadece kendisine bakmakla yükümlü sanmayan, / Telefon konuşmalarını dakikalara sığdıran, / Güzellik en önemli şartının doğallık ve sadelik olduğunu bilen, / Alkol kullandığında zarafetini bozmayan, / Parfüm seçimi kadar kullanılan miktarın da önemini bilen, / Klasik hayaller kurmadan da erkeklerle arkadaşlık edebilen, / Ve her şeye rağmen gülümsemeyi becerebilen (Milliyet-SİAR araştırması, aktaran Bali, 2009:51).

¹⁰ Evde çubuklu pijamayla dolaşmayan, / Gittiği lokantada eşiyile karşılaştığında yadırgamayan, / Bıyiksız da erkek olunabileceğine inanan, / Kebapla viski içmeyen, / Emrinde çalışan bayanları yemeğe çıkmaya zorlamayan, / Dişçisini fırçalamak yerine dişlerini doğru dürüst fırçalayan, / Uçağın kapıları açılmadan ayağa kalkmayan, / Teknolojiyi satın alırken Batılı olup, kullanırken Doğulu olmayan, / Tiyatroya davetiye dışında bilet alarak da gidebilen, / Gömleğini göbeğine kadar açıp kollarının arasından altın kolyesini göstermeyen, / Çocuğunun altını karsıyla aynı sürede değiştirebilen, / Nereye, nasıl park edilebileceğini bilen, / Tuvaletlerin pisliği konuşulurken, İstanbul'u nasıl fethettiğimizi anlatmaya başlamayan (Milliyet-SİAR araştırması, aktara Bali, 2009:51).

gerektiğine dair verileri de, seksenler ve doksanlardaki kentli bireyin niteliklerini ortaya koymaktadır. Kentli bireyi tarif eden tüm nitelikler, laik modernistler / cumhuriyet elitlerinin Batılı olma uğraşı içinde harcadıkları çabalarla doğru orantılı bir seyir izler. Osmanlı'nın son dönemleri ile başlayan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla ivme kazanan Batılılaşma düşü, seksenler ve doksanlardaki serbest piyasa ekonomisiyle koşut olarak devam eden toplumsal yapıyı dönüştürme gayretine eklenir. Böylelikle Batılılaşma çabalarının başlangıçtaki geniş kitleleri hedeflemeyen yaklaşımı, bu kez daha geniş kitlelerin Batılılaşmanın sunduğu nimetlerden pay kapma yarışına dönüştü. “Batılı olmak, Batılı gibi yaşamak. Henüz Batı ülkelerinin tüketim düzeyine erişememiş Türk toplumunu yeni baştan tasarlamak, tüketim alışkanlıklarını değiştirmek ve yerine Batı'nın alışkanlıklarını ikame etmek için medyanın desteğiyle büyük bir ‘toplumu yeniden inşa’ harekâtı başladı.” (Bali, 2009:345). Bu yeni kentli birey, “hayattan zevk almayı” ve “tüketmeyi” benimsemiş Batılı bir kentli bireyi tanımlıyordu (Bali, 2009:345).

Çoğumuz liberal ekonomiye inanıyoruz, ama hepimiz bu sosyalist şarkıları söylüyoruz. Hayat değişiyor. İdeoloji gidiyor, geriye müziğin romantizmi kalıyor. Hepimiz geçmişimizle barışıyoruz. Marksizm, arkasından anti Marksizm ve şimdi bütün bir geçmişle barışma... Bütün anti'lere isyan. Ruhumuz sakin, arzularımız tatmin olmuş, artık nefret denen duyguya hiçbir ihtiyacımız kalmamış (Özkök, aktaran Bali, 2009:348).

Bu sözlerde de ifade edildiği gibi, seksenler ve doksanlar toplumsal, politik ve kültürel aidiyetleri silikleştirmiş, toplumu oluşturan tüm bireylerin aynı düşü kurmalarını sağlamak üzere hareket etmiştir. Ancak düşünüyü gerçekleştirenlerin sayıca azlığı, Batı tipi modernlik düşlerinin geniş alanlara yayılmadığını da göstermiştir. Böylelikle orta ve üst sınıflarda yer alan kentli bireyler bu dönüşümün esas sahiplenicileri olmuştur. Can Kozanoğlu'nun “Yeni Dünya Düzeni” kavramsallaştırmasının içeriğine bakıldığında üç

temel noktada, bu durumun oluştuğu görülür: serbest piyasa-insan hakları-demokrasi. Bu noktaları esas alacak bir toplumsal, politik ve kültürel dönüşümden söz edilir. Tıpkı, Bali'nin "yeni elitleri"nin yapmaya çalıştıkları gibi Kozanoğlu'nun YDH¹¹ üzerinden "seçkinlerin seçkinci olmayan" dönüştürme projeleri olarak tanımladığı yukarıdan aşağıya doğru yapılan bir tasarımılamayla karşı karşıya kalırız (1995a:90-92). Hatta, YDH'nin kitlelere seslenirken kullandığı sözler de, bu tasarımın dayatmacı yanını açığa çıkarır.

YDH her yurttaşın, topluma ve siyasete fark getirebileceği inancından yola çıkararak, yurttaşlarımızın kendi meselelerine, yurt ve dünya sorunlarına sahip çıkmaları, haklarını aramaları, kendi kaderlerini ve ülke[leri]nin kaderlerini belirlemeleri için bu FIRSAT ve ORTAMI sağlayacaktır (Kozanoğlu, 1995a:92).

Bu ifadeler, toplumsal yapıda gerçekleştirilecek her tür dönüşümün, yine elit bir azınlıka yapılacağını gösterir. "Sivil toplumun gücünü gerektiği düzeye 'bizzat', yani kendi elit gücüyle getirme iddiası var." (Kozanoğlu, 1995a:92-93). Böylelikle, kitleleri dönüştürme gayretinin boşuna olduğu görülür. Yukarıdan aşağıya yapılacak tüm dönüşüm hareketlerinin kısmi bir değişimden daha fazla bir Şey önermediği açığa çıkar. Bir tarafta Bali ve Kozanoğlu'nun da tarif ettiği türde laik modernist bir dönüşüm projesini üstlenen orta ve üst sınıftan olanlar, diğer tarafta gerçek anlamda kendi kaderlerini kendi elleriyle değiştirmek isteyen geniş halk yığınları bulunmaktadır. Bu kitleler, soyundukları bu eylemde, sindirmekte zorlandıkları laik modernist dönüşüm projesini gelenekle bir arada ele almaya çalışmışlardır. Birinci gruptaki elit azınlıka yürütülen kenti ve kentli bireyi dönüştürme gayreti, ikinci gruptakiler tarafından merkezin boşalmasıyla birlikte, bu alana birikmeye başlayan kentlilerce kendi usullerince yeniden ele alındı. İkinci gruptakilerin ilk kuşağının yaşamayı arzuladığı tüketim ve zenginlik düşü, eski zenginlerin yeni zenginleri

¹¹ Yeni Demokrasi Hareketi

dışlayan tavrı ile karşı karşıya kaldı. Ancak, bu ikinci gruptakilerin peşi sıra gelen ikinci kuşak kentli bireyler, bu dönüşümü daha geniş kitlelere yaymaya başladı. Merkezin boşalması ile birlikte, çevreden merkeze başlayan akış öncelikle kentin çeperleri ve taşrasından başlayan bir akış halindeyken, devamında daha uzak -fiziksel mesafe- bir taşradan başlayan akın ve akışlarla kentin merkezi -özellikle İstanbul bağlamında- başka türlü bir kentli birey ile dolmaya başlamıştır. Kozanoğlu'nun "pop çağı" olarak tanımladığı bu dönem, merkezin yoğun bir akışa maruz kalmasında önemli bir paya sahiptir.

Bundan birkaç yıl öncesine kadar "tanımlanabilen" her kesimin, her sosyal grubun belli davranış kalıplarından, belli estetik "değer"lerden ve tüketim biçimlerinden oluşan net kimlikleri vardı; her kimliğin de, o dönemin değerlendirme şablonuna göre, kendi içinde iyi kötü bir tutarlığı vardı. Oysa bugün, net ve tutarlı kimlik sahipleriyle karşılaşabilmek için iki koşul gerekiyor: Ya dar aydın gruplarının özel çabası, hatta inadı... Ya da en bağnaz grupların kapallığı... Geri kalanların tamamı değilse de büyük bölümü, kimi daha derinden kimi daha üstten, pop çağı kültürünü yaşıyor (Kozanoğlu,1995a:127).

Kozanoğlu, tüm bunları "pop çağı kültürü" olarak tanımlarken, yukarıda da belirttiğimiz gibi, seksenleri ve doksanları kuşatan bu yapı boşalan merkezi tıka basa doldurmaya başlamış ve "pop çağı kültürü" bir tür "kimlik açgözlülüğü" ile biçimlendirilmiştir] (1995a:127).

Merkezde kurulmuş kültür açık büfesine yavaşların hepsi tabaklarına her çeşitten almadılar elbette. Ama Batıcılık, Batılılık, yerellik, Doğululuk, keskin laiklik, vurgulu dindarlık, alabildiğine duygusallık, alabildiğine hoyratlık, oynaklık, muhafazakârlık, "free'lik, modernlik, milliyetçilik, şiddet, şiddet karşıtlığı, savaş çılgınlıkları, barış dilekleri... Bunların çoğu rahatlıkla bir araya gelebildi (Kozanoğlu, 1995a:127).

Anlaşıyor ki, her yerden ve her kesimden müteşekkil bu kitle, kentin merkezini dönüştürme gayretine kendi usullerince dâhil olmuştur. Bu durum kimi zaman

geriye doğru bir istikameti savunur görüldüğü anlarda bile, bu akışın mecrasının aksi yönde ilerleyebileceğini gösteren, aynı küme içindeki ama farklı bireyler tarafından yapılan müdahalelere de açıktır. Giriş bölümünde de değindiğimiz Kozanoğlu dini kimlikten cinselliğe, Batılı yaşam biçiminden Doğulu yaşam biçimine; futboldan rock'a milliyetçilikten sosyal demokrasiye kadar pek çok yapının bir araya gelerek, yeni orta sınıf içindekilerin kendilerini yeniden ifade edebilecekleri bir tür melezlik algısını getirdiğini ifade eder. Bu algı, güçlü ve kuşatıcı bir mekanizmayla işlemektedir. Bu mekanizma da, seksenlerden günümüze kadar olan süreç içerisinde kendi kimliğiyle diğer kimlikleri bir araya getirmeye çalışan, yeni bir kentli bireyi bize sunmaktadır (1995a:146).

Bu yorumda, dönemin ruhunu daha açık bir şekilde göstermekteyiz. Seksenlerin ve doksanların “popüler kültür” halleri yeme-içme pratiklerinden müziğe, mekânlardan giyim-kuşama kadar pek çok şey üzerinde hâkimiyet kurmuştur. Özellikle pop müzik ve arabesk, çevreden merkeze doğru gelen kalabalıklar için kentli olmayı kolaylaştırıcı bir işlev üstlenmiş ve “kendilerini kentli hissetmeye başlamalarının” da önünü açmıştır (Kozanoğlu, 1995a: 146). Ancak bu durum, geniş kitleleri birey olmaya değil bireycilik idealine doğru yönlendirmiştir. Yine de yukarıda belirttiğimiz gibi, bu küme içindeki çeşitlilik bireycilik idealinden birey olmaya doğru yol almanın olanaklarını da kitlelere vermiştir. Böylelikle, “çokseslilik ambalajındaki tek tip ideolojiyi tüketmeyenler” tarafından yukarıdan dayatılan tasarıların boşa çıkartılacağı bir dönem de gelmiş oldu (1995b:127).

Tekelioğlu, Türkiye üzerinden yapılacak bir popüler kültür okumasında, seçkinlerin ya da aydınların popüler kültüre karşı küçümseyici bir tavır içinde olduklarından bahseder (2006:19-20). Türkiye’de “modernleşmeden anlaşılan, bir Doğu-Batı sentezi etrafında ortaya çıkacak yeni bir ‘yüksek kültür’” etrafında şekillenen bir

modernleşme -kentleşme- dir (2006:23). Laik modernist proje, hedeflediği noktaya bütünüyle yaklaşmamış; geleneksel-muhafazakâr çevrenin direnci ile karşı karşıya kalmıştır. Fakat 2000’li yıllara geldiğimizde, laik modernist dinamiklerin hedeflediği, geleneği ve modernizmi ya da Doğu ve Batı’yı bir araya getirme uğraşının, artık 2000’li yılların kentli bireyleri tarafından “aksak ve noksan” yanları ile de olsa, yukarıdan aşağıya doğru tasarılan kentleşme projesinin yönünü değiştirmesiyle karşımıza çıktı.

“Görülmeince”, “önemsenmeyince” yok olunacağı ya da devletin tasavvuruna uyacağı sanılan popüler kültür, 50’li yıllara, yani Anadolu’dan şehirlere yönelecek büyük göç dalgasına kadar şehir mekânında kendi küçük mecrasında hayat bulabildi. Alafranga ve kozmopolitti o devrin popülerleri. Anadolu insanı şehirlere akmaya başladıktan sonra ise, popüler kültür değişmek, gelenlerin “zevkleriyle” henhâl olmak, devletin “garpçı” anlayışıyla cebelleşmek, melezleşmek zorunda kaldı. “Aşağıdan yukarıya” doğru kuruluyordu artık oyunun denklemi. Alaturkaydı artık popüler, arabesk cenahındaysa basbayağı muhalif[ti] (Tekelioğlu, Müslüm Sevgisi ‘Devletleştirilebilir’ mi?, 10.03.2013).

Görülüyor ki, Tekelioğlu’nun “devlet eliti” dediği laik modernist dinamikler, modernleşme-kentleşme hedeflerinde, “çevre”nin toplumsal, politik ve kültürel aidiyetlerini yok sayması nedeniyle karşılaştığı başarısızlık, bu kez, biraz önce horgörülen, aşağılanan ama daha donanımlı bir şekilde karşılıma çıkan “çevre”nin basıncı ile değişime uğrayacaktır. Bu yeni kentlinin beslendiği ana kaynaklardan birinin popüler kültür olduğu görülmektedir. Laik modernitenin bütünüyle gerçekleştiremediği “melezleşme”, aşağıdan gelen dönüşüm rüzgârıyla ivme kazanmış, daha yerel daha kendisiyle barışık bir kentli bireyin doğmasını sağlamıştır. Bu kentli birey, sinema ve televizyondaki temsiller bağlamında ele alındığında, küresel dinamiklerin de katkısıyla, daha hızlı, daha geniş, daha yerel unsurlara değinmeye başlamıştır. Yine Tekelioğlu, Türkiye televizyonlarındaki “uyarlama” yapımların (Umutsuz Ev Kadınları, İntikam, Parmaklıklar Ardında), seyirci üzerindeki etkisinden bahsettiği dizi filmlerin, “yerele ve

hakikate” yaklaştıkça daha kabul edilebilir olduğundan bahseder (Tekelioğlu, Şimdi Aranjanları Seyrettiniz, 17.02.2013). Bu noktada, bir taraftan hem Kozanoğlu hem de Tekelioğlu’nun da ifade ettiği gibi, pop müzik ve arabesk kentli bireyin dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır; diğer taraftan kendi kültürel aidiyetlerini yok saymadan ama “dışarıdan” gelenle de uyum içinde olunabilecek bir tavırla da karşı karşıya kalırız. Yine, Türkiye’deki “alternatif müzik” gruplarından *Replikas* üyeleriyle yapılan söyleşide (Gökçe Akçelik, Selçuk Artut ve Orçun Baştürk), kendi yaptıkları müziğin esas kaynaklarının, yukarıda ifade ettiğimiz Doğu-Batı kültürlerinin laik modernistler tarafından oluşturulmaya çalışılan “melezleşme” hâli değil; aksine aşağıdan gelen kendi toplumsal, politik ve kültürel aidiyetleri ile harmanlanmış bir “melezlik” olduğundan bahsederler.

Kapalı ve tutucu bir gelenekselcilikten değil, başka kültürlere açık bir gelenekselcilikten bahsediyoruz. ‘Burada olana sahip çıkalım, koruyalım’ tarzında bir muhafazakârlık değil, ‘zihnimizi açıp yeni sesler keşfedelim ama burada olanın da farkına varalım’ gibi bir şey bizimki. Sonuçta hiçbirimiz bu şarkılarla büyümsek de zamanla hissetmeye başladığımız aidiyet duygusunu önemsiyoruz. ‘Sen bu toprakların bir parçasısın, bu müzik senin seslerinden oluşuyor’ duygusu çok güzel. Kendinde olan ama bilmediğin bir şeyi keşfetmek gibi. Hem aranızda mesafe koyarak dışarıdan bakabiliyorsun ona, hem de işte aynı ruhtansınız (Replikas’tan Egoist Okur’a Özel: Bugün Yapayalnız!, 5.05.2012).

Pop ve arabesk müziğin seksenlerle başlayan yükselişi doksanlı yıllarda değişerek de olsa varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kozanoğlu’nun (1995a:127) “pop çağı kültürü” adlandırmasıyla, Tekelioğlu’nun (2006:167-168) “patlama” kavramı üzerinden tarif ettiği bu yıllar, popüler kültür ürünü olarak tüketilen pop ve arabesk müzik ürünlerinin yanı sıra, bu türleri de kapsayacak ancak hem yereli hem de evrensel değerleri bir araya getirecek -Batılı anlamda- başka tür müzik formlarının yükselişiyle de kendini göstermiştir. Bu tür müzikler, eskinin arabesk ya da pop formlarını, kendi toplumsal özerli ve kültürel aidiyetlerini de içerecek şekilde yeni kentli bireyin esas özelliği olacak “sahici”

bir “melezlik” ile bütünleştirmişlerdir. Görüldüğü üzere, seksenler ve doksanların kenti ve kentli bireyi popüler müzik ürünlerinin temsiline bakılarak da kendi niteliklerini ortaya koymuştur. Bu noktada Tekelioğlu’nun (2006:176) şehir elitleri diğer adıyla “beyaz Türkler” kavramsallaştırmasına göre, şehir elitleri “kendilerini şehirli, Batılı ve rafine” olarak tanımlamakta; kendinden olmayanı da “arabesk dinleyen, lahmacun yiyen, şehri dolduran siyah Türkler” olarak tanımlamaktadır. Bali’nin “zenci Türkler”¹² kavramsallaştırması da, “bütün yurttaşların eşit olmaları gerektiği bir toplumda küçük esnaf, işçi, memur ve taşralılardan oluşan bir kesimi” tarif edecek bir şekilde bu kavramı kullanır (2009:329). Elbette, bu durumun tam karşısında da “beyaz Türkler”¹³ yer alır. Seksenli yıllardan doksanların ortalarına kadar yoğun bir şekilde karşılaştığımız bu manzara, doksanlı yılların ortalarından başlayarak değişmeye başlamıştır. Şehir elitlerinin sahip olduğu vasıflar, doksanlı yılların ortalarından itibaren, eğitim ya da bir başka nedenle taşradan kente gelmiş ya da kentin çeperlerinden merkeze doğru gelmiş kentli bireyler için

¹² “Siyah Türk olmanın ölçüsü kim olduğunuz değil, ne hissettiğinizdir. Siyah Türk kavramı aşağılanmış, dışlanmış, hakir görülmüş ‘öteki’ muamelesi yapılmış kişilerin hissettikleri duygularda tanımlanır. Bu bağlamda kentlinin ezdiği, aşağıladığı ve dışladığı köylü, askerın kendisinin altında gördüğü sivil, varlıklının adam yerine koymadığı yoksul, üniversite bitirmişin alay ettiği ilkokul mezunu, sağlamlın dışladığı özürlü, patronun ezdiği işçi, ev sahibinin sıkıştırdığı kiracı, polisın dövdüğü suçlu, Jeep’linin yanındaki Murat 131 kullanıcısı... Sağcısı-solcusu, Türk’ü-Kürt’ü, Sünni’si-Alevi’si, laiki-dincisi, topçusu-popçusu kim eziliyorsa o siyah Türk’tür. Aşağılanan, dışlanan, adam yerine konulmayan ve alay edilen her insan, Siyah Türk’tür. Tanım tende değil, kişinin hissettiklerindedir.” (Mümin Sekman, aktaran Bali, 2009:329-330).

¹³ “Beyaz Türk sayılmanın ölçütü, elbette birinci kuşaktan kentli olmak, ‘tüketim’in önemine ve değerine inanmak, ‘gusto’ takılabilmektir. Gusto takılmanın yolu da *Sabah* ve *Yeni Yüzyıl* gazetesini okumaktan geçer. *Sabah* gazetesini okuyan, daha doğrusu okumanın erdemine inanan, Zafer Mutlu’nun da ‘en yakışıklı’ genel yayın yönetmeni olduğuna şahadet getiren her Türk vatandaşı, ‘a priori’ olarak gusto sahibidir.” (Ahmet Kekeç, aktaran Bali, 2009:330).

değişmeye başlamıştır. Böylelikle, seksenlerle başlayan doksanların ortaları ile birlikte daha da yoğunlaşan ve 2000’li yıllara gelindiğinde gelenekle-modernitenin iki ayrı kutbunu temsil eder görünen bu meselelerin, karşıt kutuplar olma halinden çıkmaya başladığı, her ikisinin de kentli bireyin kendini ve kenti dönüştürme uğraşında vazgeçilemeyecek unsurlar olarak karşımıza çıktığı görülür.

Ayrıca, yeme-içme kültürü kentli bireyin dönüşümüyle birlikte yeni bir hâle bürünmüştür. Daha çok sınırlı bir kitle tarafından talep edilen ve gerçekleştirilen yeme-içme ritüeli, seksenlerle birlikte başlayan serbest piyasa ekonomisinin kenti dönüşüme uğratması ve öncelikle “yuppie” tabir edilen üst sınıflara mensup, genç, kentli profesyonelleri tanımlamaktayken, artık orta sınıfları da dâhil edebileceğimiz bir genişlik kazanmıştır. Seksenler ve doksanlarla birlikte “yeni orta sınıf”ın ortaya çıkmaya başlamasıyla, kentli bireyin dönüşümünün de aynı doğrultuda gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Yeme-içmeye dair ritüellerin¹⁴ uygulanmasına dair kentli bireyin davranışları da seksenli ve doksanlı yıllarda daha açık bir şekilde ortaya çıkmaya başlar. Murat Belge, yeme-içme kültürü ve toplumsal nitelikler arasında sıkı bir bağ olduğunu, bireyin yeme-içme davranışının içinde bulunduğu toplumsal yapıyı da tarif ettiğini ifade eder (2012:15-18). “Bir ulusun yediği yemeklerin ve yemek yeme üslubunun, hem ideolojisinden etkilenmemesi, hem de ideolojisini etkilememesi imkânsız. Bir ulusal mutfak, sadece ulusal ekonominin ürünü değil, bir dünya görüşünün ürünü aynı zamanda.” (2012:15). Bu noktada, kentin dönüşümü ile birlikte, önceleri kentin merkezinde yaşayan seçkin azınlık, daha sonra bu alanı terk ederek kentin çeperlerine yerleşmeye başlamıştır. Kent merkezinin boşalmasıyla birlikte çeperlerden merkeze doğru bir akış başlamıştır. Diyebiliriz ki, yeni

¹⁴ Yeme-içme ritüeliyle, yeme-içme için kullanılacak malzeme seçiminden, bu malzemenin nasıl bir araya getirileceği, nasıl sunulacağı ve tüketileceği anlaşılmalıdır.

orta sınıfın daha geniş kitlelerden oluşması, kentin çeperlerini kendine yaşam alanı olarak seçmiş bireylerin de bu alana girmesine imkân vermiştir. Böylece, eskinin dar ve kısıtlı merkezi, artık daha geniş bir merkeze dönüşmüştür; kente dışarıdan gelecek ya da kentin çeperinden gelecek akına karşı, kenti daha dirençli kılmıştır.

1980’ler ve 1990’lardaki toplumsal, politik ve kültürel dönüşüm sadece belirli bir azınlık için değişim ve dönüşüm vaat etmiyordu. Cumhuriyet tarihi ile başlayan laik, modernist, Batı’yı örnek olan toplumsal dönüşüm projesi kenti ve kent içindeki belirli bir tabakayla sınırlı bir değişimi önermekteydi başlangıçta. Ancak, 80’ler ve 90’lar yukarıdan dayatılan toplumsal dönüşüm projesinin aynı zamanda iflasını da gözler önüne seriyordu. Dönemin baskıcı ve otoriter karakteri varlığını devam ettirmekteydi ancak bu duruma muhalif yeni bir kentli algısının ortaya çıktığını ve toplumsal dinamikleri yeni baştan olmasa da, yeniden ama bu kez aşağıdan başlayacak bir tasarımla dönüştürmeye soyunduğu görülür.

Bir yanda, bilinçleriyle birlikte özlemleri ve beklentileri de artan yığınların kendi hayatlarına, kendi kaderlerine egemen olma eğilimini görüyoruz. Bir yanda da toplumları “yönetenler / yönetilenler” kalıpları içinde kavramaya alışık olan egemen güçlerin bu ayrımı sürekli ve kalıcı kılmaya yönelik çabalarını... Her iki temel anlayışın farklı biçimlerini bugünün Türkiye’sinde görebiliyoruz. Birincisinin “sosyal demokrat” ılımlı biçimleri de, koyu faşist biçimleri de var; ikincisi yığınların örgütlenme, bilinçlenme düzeylerinin somut koşullardan ileri gelen gelişmişliklerine bağlı olarak, yeni “kurtarıcı elitler” oluşmasına yol açabiliyor. Ama bütün bu anlayışlar bir genel soyutlama içinde özetlendiği zaman, “otoriter kültür / yığın kültürü” ikilemi karşımıza çıkar (Belge, 2011:38).

Belge’nin 70’li yılların sonlarına karşılık gelen bu sözleri, Türkiye’deki toplumsal, politik ve kültürel ortamın içinde bulunduğu durumu ifade eder. Bu yapı içindeki birey ve özellikle de kentli birey otoriter, yukarıdan dayatılan, laik cumhuriyetçi tavra karşı kendi bireysel ve özgürlükçü tavrını da ortaya koymaya başlamıştır. 70’lerin

sonları ile başlayan bu dönüşüm, 80’lerde yoğun ve şiddetli bir baskı ile karşılaşmış. Ancak, 90’larla birlikte, bir yanıyla zenginlik, varlık düşü kuran kentli bireylerle, maddi bir refahın yanında kültürel anlamda daha özgür, daha yeni, daha bireysel bir gücün imkânlarını kendi toplumsal, politik ve kültürel bağlarıyla birlikte dönüştüren kentli bireylerden bahsetmek mümkün olur. Bu tavır, kentli bireyin, hem nicelik hem de nitelik açısından daha dar bir azınlık mensubu üst sınıfların varlığında kendini gösteren -yuppie tabir edilen “genç kentli profesyoneller” (Bali, 2009)- bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ancak bu öyle bir dönüşüm önerir ki, dönüşümün yeniden yukarıdan aşağıya olan halini bu kez merkezden çevreye taşımıştır. Bir süre sonra göreceğiz ki, merkezin boşalmasıyla birlikte kentin çeperlerine yerleşen üst sınıflar, boşalan merkezin yeni bir kentli birey tarafından doldurulduğuna şahit olurlar. Bu kentli birey, merkezin boşalan mekânlarını kendi mekânları kılmaya başlamış. Kendi toplumsal, politik ve kültürel aidiyetini bu alanlara yayarak hem kendini hem de yeni kentli bireyi tanımlayacak bir konuma doğru evrilmiştir.

Bu dönüşüm, kendini farklı şekillerde ortaya koymuştur. Başlarda, üst sınıflardan bireylerin -“yuppie” tabir edilen- kentin biçimlenişinde Batılı modernist değerleri benimseyerek ve elbette de, kapitalist formasyonun başat aktörleri olarak bu dönüşüm projesine dâhil oldukları görülmektedir. Buradaki laik modernizasyon öncelikle İslam geleneği içinde tepkiyle karşılanmış ve “laikleri laik-modern projenin olanaksızlığıyla yüzleştirmek” (Stokes, 2012:53) durumunda bırakılmıyordu. İslami geleneğin bu tavrına karşılık, kendilerini sol fikir hareketlerinin içinde tanımlayan pek çok yapı da, laik modernizasyonun dayatmacı koşullarından paylarına düşeni almışlardı. Ancak burada İslami geleneğin sol fikir hareketleri ile çatışma içine sokulması, yoğun olarak 80’lerde görülen bir etkisizleştirme projesi olarak İslami gelenekten yararlanılması ile

sonuçlandı. 90'larla birlikte bu algı devam etmiş ancak kentlerin, özellikle de İstanbul'un, içgöçler, küreselleşme ve neoliberal hareketler tarafından kuşatılması ile sonuçlanmıştı.

Merkezi dönüştürme gayreti içindeki laik modernite / cumhuriyet eliti, bu dönüşüm esnasında, merkez-çevre ikili yapısında, çevreyi görmezden gelmiş merkeze yoğunlaşmıştır. Ancak, 90'lı yılların ortalarından itibaren merkez-çevre ikilisinde, çevrenin itibar kazandığı görülmüştür. Artık bir zamanların çevre olarak nitelendirilen tabakaları merkeze birikmiştir. Böylelikle modernite ve gelenek neredeyse yer değiştirmiştir. Şimdinin kenti biçimlendiren modernleşme hareketi ise, daha çok bu yeni kentliler tarafından sahiplenilmiş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Çalışmamızdaki 2000'li yılların kentli bireyleri tam olarak bu noktada devreye girerler. Gelenekçi-muhafazakâr yapı ile modernite arasında, ne birine ne diğerine üstünlük payesi vermeden, ikisini bir arada kullanmanın imkânlarını zorlamışlardır. Bu noktada, bu türden bir modernleşme hareketinin kapitalist dinamikler üzerinde, bütünüyle olmasa da, aşındırıcı bir etkiye 2000'li yılların kentli bireyi ile ulaştığını söylemek mümkündür. Böylelikle, merkez-çevre arasındaki gerilimin başka bir mecraya aktıldığını görürüz. Martin Stokes'ın Türk popüler müziği üzerinden yaptığı değerlendirmeye başvurarak diyebiliriz ki, 2000'li yılların kentli bireyi, "Ne tamamen ülkeye ne de tamamen şehre aittirler. Ne resmi erkânın ortaya çıkardığı kişiliklerdir ne de buna tam anlamıyla muhaliftirler." (2012:55). "1980'li yıllarda İstanbul, kumarhane kapitalizminin ve yuppi keyfinin kendine özgü bir versiyonunu yaşıyordu." (Keyder, aktaran Stokes, 2012:37). Böylelikle, 2000'li yılların kenti ve kentli bireyi seksenlerden ve doksanlardan aldığı kimi unsurları değiştirmeden, ancak pek çoğunu da kendini toplumsal, politik ve kültürel aidiyetlerine göre biçimlendirerek, yeni bir kentli bireyle karşılaşmamıza olanak sağlamıştır.

II. BÖLÜM: 80'LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASI

Bu bölümde, 80'lerden günümüze doğru Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, politik ve kültürel dönüşüm, genel bir değerlendirme içinde verilecektir. 80'lerle birlikte yoğunlaşan neoliberal politikalar ve küreselleşme hareketlerinin Türkiye'ye yansımaları üzerinde durulacak, ancak bu değerlendirmeyi yaparken Türkiye'nin bu dönemde yaşadığı değişim ve dönüşümler de hesaba katılarak, incelemenin kapsamı genişletilecektir. Türkiye'deki toplumsal, politik ve kültürel değişimlerden bahsedilirken, kültürel alandaki değişimler üzerinde daha fazla yoğunlaşılıp, kültürel dönüşümün somut izlerini 80'ler ve 90'lar Türk sinemasını ele alarak yapmaya çalışacağız. Daha sonra günümüze gelerek, 2000'li yıllar Türk sinemasına genel bir bakış yapıp, bu dönem Türk sinemasını popüler kültür, kent ve kentli bireyler üzerinden değerlendireceğiz.

II.1. 1980'ler ve 1990'ların Türkiye'si ve Türk Sineması

1980'li yıllar toplumsal, politik ve kültürel bakımdan, keskin değişimlerin yaşandığı bir dönemi ifade eder. Bu dönemde, "Türkiye'de 80'lerin ilk yarısında 12 Eylül askeri yönetiminin otoriter-faşizan ideolojisinin, ikinci yarısında ise ANAP¹⁵ icraatı altında neo-liberal ideolojinin baskın hale geldiği söylenebilir." (Bora, 1995:88). Benzer bir yaklaşımla Ömer Laçiner bu dönemi Avrupa Birliği'nin baskısı nedeniyle 1982 Anayasası'nın 1999 yılında değiştirilmeye başlanması süreci olarak görür (Aralık 2001-Ocak 2002:10). Bu değişim, Laçiner'e göre, hem modernitenin hem de post-modernitenin etkisi altında gerçekleşmeye başlar. Hâlâ Batılı anlamda modernleşme çabaları devam ederken, bu dönemle birlikte, Batı'da başlayan post-modern değişimlerin etkisi altına da girmeye başlamış ancak Batı'daki kadar yoğun bir post-modern değişime maruz

¹⁵ Anavatan Partisi

kalmamıştır (Aralık 2001- Ocak 2002). Ahmet İnsel'in aşağıdaki yorumları da Laçiner'in ifadelerini desteklemektedir.

(...) AB'nin üyeliğe kabul etmek için öne sürdüğü önkoşulların hayata geçirilmesinin yaratacağı dinamikten de Türk devlet adamları kadar siyasal sınıfının büyük bölümü endişe duyuyordu. Batı'ya olan güven duygusunun iyice zayıfladığı bu dönem, devlet katında büyük bir iç çelişkinin su yüzüne çıkmasına yol açtı. Rejimin kurucu ideolojisi, Batılılaşmayı asli hedef olarak öngörüyor ama şimdi, somut olarak Batılılaşma koşulları, hâkim siyasal düzenin geleceğini belirsiz kılıyor[du] (Aralık 2001- Ocak 2002).

Görüldüğü üzere hem Laçiner hem de İnsel Türkiye'nin 80'li ve 90'lı yıllarını değerlendirirken, bu dönemde yaşanan değişim hareketinin öncülüğünü, dışarıyla ilişkilendirmektedirler. Bu dönemi her türlü şiddet biçiminin, devletin bekası adına, şu ya da bu şekilde meşrulaştırılmaya çalışıldığı bir dönem olarak görmek mümkündür. Yine, İnsel'in ifadelerine başvurarak söylersek, "güvensizlik" özellikle de "geleceğe güvensizlik" in mevcut toplumsal dinamiklerce içselleştirildiği bir dönemle karşı karşıyayızdır (Aralık 2001 - Ocak 2002). Aydın Çubukçu da (1996:839), bu güvensizliği, *Kibariye*'nin "Kimbilir"¹⁶ şarkısı üzerinden anlatır: "Kimbilir, güftesi, bestesi ve

¹⁶ "Kimbilir bu gidişin dönüşü olacak mı?

Ahh nasıl yollarına bakacağım kimbilir?

Ufkumda batan güneş bu sabah doğacak mı?

Kalben ne kadar dertli olacağım kim bilir?

Kim bilir, kim bilir, kim bilir, kim bilir

Beklemeye tahammül gösterecek bu gönlüm.

Beklemeye tahammül gösteriyor bu gönlüm

Ne malum uzun mudur sensiz geçecek ömrüm

şarkıcısının özellikleriyle, rejimin egemen kılmak istediği belirsizlik ve genel güvensizlik ortamına olduğu kadar, bütün halkın genel ruh durumuna da uygun bir şarkıydı.”. Bu türden bir “güvensizlik” hissiyatı, yalnızca politik dinamiklerin kendine olan güvenini sarsmamış, bununla birlikte, tüm toplumsal katmanlar üzerinde yoğun bir erozyona da neden olmuştur.

Türkiye toplumunun önemli bir bölümünün, özellikle orta üst sınıfların, son derece fırsatçı ve pragmatik bir liberalizm yaklaşımının, “toplumun serbestleşmesi” olarak sunduğu yapısal dönüşüm programını ilk elde şevkle kabul etmediği söylenemez. Uzun bir resesyon baskısının ardından geldiği için iktisadi yaşamda hareketlendirici etkisi daha büyük olan bu serbestleşme politikasının yarattığı olanaklar ‘90’lar başında büyük ölçüde tükendi. Buna rağmen, Türkiye toplumunda “iki anahtar” vaadi, hâlâ etkili olabiliyordu. Her aileye iki anahtar vaat edenleri iktidara getirip, birdenbire beklenmedik bir banka krizi ve onu izleyen resesyon şoku yiyenler, ’90 ortalarında her türlü ekonomi politikasına karşı güvenlerini kaybettiler (İnsel, Aralık 2001 - Ocak 2002:26).

Alt sınıfların ve özellikle de orta sınıfların “konforlu ve güvenceli” yaşam alanları, bu dönemle birlikte daha fazla etkilenir hale gelmişti. Böylelikle toplumun hemen hemen tüm katmanlarına yayılan “yozlaşma” hali, Ayşe Buğra’nın deyişiyle: “Türkiye’nin ahlâki ekonomisi, formel kuralların dışında, kişisel ilişkiler temelinde biçimlenmiş olduğu ölçüde ahlâksızlaşmaya yatkındı; düzenlenmemiş bir piyasa ekonomisinin, özellikle kontrolsüz sermaye hareketlerinin sağladığı olanaklar, bu ahlâksızlaşma potansiyeline müthiş bir ivme kazandırdı.” (Aktaran İnsel, Aralık 2001 - Ocak 2002:26). Bu derece yaygın ve yoğun bir şekilde, toplumun tüm katmanlarına yayılmış bu şiddeti, “12 Eylül’ün

Belki de baş ucumda arzu ettiğim ölüm

Hangi yakın zamanda öleceğim kim bilir

Kim bilir, kim bilir, kim bilir, kim bilir” (Şarkı-Sözleri.Net)

Türk toplumu için radikal bir anlam ifade etmesi[ni], kendisini ‘toplumsallaştırması’[na]’ bağlayarak açıklamak olasıdır (Çiğdem, Aralık 2001 - Ocak 2002:44). Bu dayatmanın toplumsal katmanlarda neredeyse, olması gerekenin gerçekleşmesi olarak karşılanması, Belge’nin aktardığı biçimiyle, bir tür “Ben Çağı”nı yaşamakta olduğumuzu bize hatırlatır.

“Ben Çağı” (“Me” Age). Olanları açıklamakta yeterli bir ad olduğu söylenebilir. Bireyin kendini hayatın merkezine koyması, kendini en temel ve vazgeçilmez *öncül* olarak algılaması ve bütün olaylara, bütün tarihi ve toplumsal düzeylere bu noktadan bakması olarak özetleyebiliriz bu “yeni” eğilimi (1996:827).

Sonuç olarak “bencilik” denen şeyi bu dönem icat etmedi. Ama bencilik bu dönemde, şimdiye kadar görülmemiş yaygınlıkta bir meşruiyet kazandı; bir “norm” haline geldi; başka türlü olmayı bir “budalalık” ya da en azından çocukça bir “safılık” haline getirdi (1996:828).

Bu genel değerlendirmenin içinde kültür üzerinden yapılacak bir bakış, bu döneme ilişkin tasavvurlarımızı daha da netleştirecektir. Bu bağlamda, Ahmet Çiğdem, kültürel açıdan bakıldığında, 80’lerin durumunu şöyle anlatır:

80’lerin başında reel politik hayat üzerindeki baskının, açıktan açığa özellikle gençlik üzerinde yürütülen bir siyaset olarak depolitizasyonun siyasal taleplerin yatıştırılması konusunda kaydettiği mesafeye baktığımızda, bu yatışmanın kendisini kültürel olarak ifade ettiğini şaşırarak görürüz. Kültürel farklılık talebi o zaman, örtük ya da açık, politik olandan uzaklaşma eğilimini ve hatta kimi zamanlar istemini işaret etmektedir (Aralık 2001 - Ocak 2002:46).

Dönemin kültürel yapısını tahlil ederken, “tüketicilik” üzerinden yapılan değerlendirmelerle de karşılaşırız. Ayfer Tunç’un aşağıdaki ifadeleri, meselenin kültürel boyutu hakkında fikir vermek adına önemlidir:

Yeni hayatla birlikte bu[erdemli olma] korku[sun]dan kurtulduk. Onurlu olmak şart olmaktan çıkınca her şey kolaylaşıyordu. Tüketim ana hedef haline

geliyordu. Tüketim aynı zamanda insanı ve ilişkileri de tüketmemizi sağlayacak kadar geniş bir yelpaze ile karşımıza çıkmıştı. Yeni hayatın dergileri, reklamları, makaleleri, filmleri ve diğer aktörleri bize özgür olduğumuzu, istediğimizi yapabileceğimizi, aslolanın “kendimiz” olduğunu sık sık söylüyor, kendimizden, kendi varlığımızdan daha değerli hiçbir şey olamayacağına bizi inandırıyor. Yeni hayatın yeni anlayışına göre, sıkıldığımız elbisemizi atıp yenisini alabiliyorsak, sıkıldığımız ilişkiyi bozup yenisini niye kurmayacaktık ki? (Aralık 2001 - Ocak 2002:52).

Devamında, yeni hayatın oldukça pahalı olduğundan ve bu alana girebilmenin epeyce zahmetli olduğundan bahseder. Böylelikle tüketenle tüketemeyen arasındaki mesafe daha da fazlaşmış; gergin, huzursuz ve geleceğe endişeyle bakan bir nesil ortaya çıkmıştır (Aralık 2001 - Ocak 2002). Kozanoğlu da bu dönemde tüketimin iki açıdan öne çıktığını belirtir.

Ekonomik yapının, ideolojik damarların, toplumsal değerlerin, kimlik arayışlarının, yaygın özlemlerin, insan ilişkilerinin, statü sembollerinin birbirlerine bağlı olarak yaşadıkları hızlı ve sürekli değişim, tüketimi iki anlamıyla ön plana çıkardı. Tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, hayatı yönlendiren dinamiklerden biri olurken; birçok kavram, eğilim, anlayış, söz ve düşünce de hızla tükendi (Kozanoğlu, 1996:596).

Bu anlamda, toplumsal katmanlar arasında pek fark olmadığını söylesek de, yine de “yekpare” bir dönem tarifi yapmak da doğru olmaz (Bora, Aralık 2001 - Ocak 2002). 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte yoğun bir şiddet ve baskı dönemi oluşmuş. Toplumsal yapıdaki değişime yönelik özgürleştirici tüm hamleler baskı altına alınmıştı. Bora’nın deyişiyle, “ideolojik bombardıman” altına alınmıştı (Aralık 2001 - Ocak 2002). 80’li ve 90’lı yıllardaki genel tablo böyleyken, Bora 90’lı yılları, “90’larda, 1980 sonrası rejimin oturaklı hale geldiğini görürüz.” (Aralık 2001 - Ocak 2002:58) diyerek, 90’lardaki

baskının 80'lerden daha fazla olarak, bu kez sivil bir şiddete, “sivil bir faşizm”e dönüşmesi nedeniyle 80'lerden daha ağır koşullar getirdiğini ifade eder.

Özel televizyonların / radyoların doğması ve basının medyalaşması, başlı başına, iktidar / “sistemin” in nüfuz gücünü geliştirmenin yanında, kamuoyu rejimini değiştiren bir etmendir. İletişim / ‘konuşma’ / müzakere koşulları açısından demokratik yapılanma geleneklerinin zaten zayıf olduğu Türkiye’de, medyalaşma, dolaşımdaki ‘aleniyet kazanmış’ söz miktarını enflasyonist ölçülere ulaştırırken, söz bağlamalarını tahrip eden bir etki yaratmıştır. Söylemlerin medya-odaklı kuruluşu, ‘işlevsel’ olmayan sözü abes sayan anti-entelektüelizin çoğaltanı olmuştur. Denebilir ki, muhalif söz, politika ve devrim çağrısı, ‘80’ler Türkiye’inde esasen susturma / bastırma yoluyla güçsüzleştirilirken, ‘90’lar Türkiye’inde lâf kalabalığına boğularak da güçsüzleştirilmektedir. Artık “sözünü geçirmek” daha zordur (Bora, Aralık 2001 - Ocak 2002:59).

Bora’nın yukarıda ifade ettiği dönüşüme, Ahmet Oktay da benzer bir değerlendirme ile katılarak, dönemin ruh halini bize aktarır.

1980 sonrasında, kültürel yaşamın en belirgin karakteristiğinin *görselleşme* ve *eğlence sanayine* eklenme olduğu öne sürülebilir. Özellikle 1990 yılında yayına başlayan özel televizyon kanalları, tüm toplumsal sınıf ve kesimleri kendisine tutsak etmiştir. Bütünleşmiş piyasa süreci içinde çalışan tecimsel televizyonlar, kırsal kesimde bile moral değerleri ve perhizci ideolojileri geçersizleştirmiştir. Birçok televizyon dizisi Amerikan yaşam tarzını öne sürmekte, kuralsız bir *libertinizmi* yaygınlaştırmaktadır (1996:822).

80’ler ve 90’lar Türkiye’si üzerine yapılan tüm bu değerlendirmeler, Türkiye’nin, sadece, kendine has dinamikleri ile tanımlanamaz. “Küreselleşme”, “enformasyon çağı” ya da her ikisiyle de ilişkili olan bir tür “teknoloji miti” etrafında şekillenen dünyanın da bu dönüşüme katkısının olduğunu söylemek mümkündür. Laçiner, bu dönüşümdeki katkıyı modernite üzerinden değerlendirirken; kısmi de olsa bir post-

modern dönüşümün de, buna, katkıda bulunduğunu ifade etmişti (Aralık 2001 - Ocak 2002). Benzer bir yaklaşımı Oktay'ın aşağıdaki ifadelerinde de bulmak mümkündür.

1980'lerden sonra gözlenen bir başka kültürel olgu, *postmodern* düşünsel ve sanatsal eğilimlerin yaygınlık kazanmasıdır. (...) Popüler kültür kuramları çerçevesinde öne sürüldüğü gibi postmodern siyasal / toplumsal çözümler içinde de hiyerarşilerin geçersizleştiği vurgulanmaktadır. Bu süreç, hiç kuşkusuz Öteki'nin ve Farklı'nın yaşama ve meşruiyet alanını genişletmekte, mikro toplumsallıkları yasallaştırmaktadır ama, aynı anda "ne yapsan gider" düşüncesinin yaygınlaşmasına ve *değer erozyonuna* da yol açmaktadır (1996:823).

Toplumsal yapıda meydana gelen tüm bu değişimler, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Türkiye'nin kültürel iklimi üzerinde yoğun bir etki kapasitesine sahipti. Dolayısıyla, bu kültürel dönüşüm diğer alanları olduğu gibi Türk sinemasını da yoğun bir şekilde nüfuzu altına almıştır. Giovanni Scognamillo (2003:440-441), bu dönem Türk sinemasının seksenlerin yarattığı baskıcı ortam nedeniyle daha fazla kişiselleşen bir sinema olduğunu ifade eder. Bu kişiselleşme filmlerdeki karakterlerin "Freudvari" bir ruhbilimsel çözümler içinde verilmesine kadar varmaktadır.

Seksenli yıllardan beri değişen siyasal, iktisadi, toplumsal sorunlar içinde yaşayan bir toplumu görüntülemek ihtiyacını duyanlar -şayet böyle bir ihtiyaç varsa- görüntülemelerinin önplanına toplumun sadece bir kesiminin ister kentsoylu, aydın ya da marjinal olsun daha çok uçta yaşayan kişilerini ve onların marazi ilişkilerini yerleştirdiler. Kişiler ve olaylar, duygular ve düşünceler, nedenler ve tepkiler ne kadar karmaşık olursa verilmek istenen mesaj ya da sadece görüntülenen şey o kadar yaygın ve yaratıcı olur ilkesinden hareket ediliyordu (Scognamillo, 2003:441).

Scognamillo (2003:441), seksenlerde meydana gelen değişimle birlikte, toplumsal gerçeklerin geri plana atıldığı, bunun yerine duyguların ve tutkuların öne çıktığı,

kişisel hayatları ele alan ve soyut bir anlatımın hâkim olduğu bir sinemadan bahsederek, bu dönem sinemasının toplumun gerçek sorunlarından kaçıp, özel sorunlara yöneldiğini ifade eder. Özgür bir kültürel ortamın olmaması, pek çok filmin sansürlenmesine, pek çoğunun da yasaklılar listesine alındığı bir dönemle karşı karşıya bırakır bizi. Böylece, “60’lı yıllarda en parlak dönemini yaşamış olan” ve “70’lerde büyük bir kriz içine gir[miş]” olan Türk sineması, 80’li yıllarla birlikte “özel hayatlar üzerinden yapılan” filmlerle yeni bir döneme girmiş olur (Maktav, Aralık 2001 - Ocak 2002).

“Kültür ve sanat” bu dönemde bir taraftan politik kanalların kapalı olmasından dolayı toplumsal muhalefet rolünü üstlenmiş, bir taraftan da “kullanıldığı” takdirde bireyi seçkinleştirecek, daha iyi bir toplumsal statüye ulaşmasında etkili olabilecek, özel yaşamına pragmatist katkılarda bulunacak bir meta olarak pazardaki yerini almaya başlamıştır. Popüler bir sanat olan sinema ‘80’lerin değişen kültürel iklimine koşut olarak her iki rolü de üstlenir (Maktav, Aralık 2001 - Ocak 2002:225).

Bu dönüşümle birlikte biçimlenen kültürel yapının Türk sinemasını etkilememesi kaçınılmazdı. Yine Maktav’ın ifadeleriyle söyleyecek olursak, “80’ler sineması 12 Eylül’den feminizme, aydın sorunundan sıradan insanların günlük sorunlarına uzanan geniş bir konu ve karakter çeşitlenmesi içermektedir, ama her şey yüzeyseldir bu filmlerde; “iyi niyetli yönetmenler”in varlığına rağmen sinema da depolitizasyon sürecini hızlandıran dinamiklerden birisi haline gelmiştir (Aralık 2001 – Ocak 2002:226). Bir tarafta *Yol* (Gören ve Güney, 1981), *Hakkâri’de Bir Mevsim* (Kıral, 1982), *Duvar* (Güney, 1983), *Fahriye Abla* (Turgul, 1984), *Adı Vasfiye* (Yılmaz, 1985), *Aaahh Belinda* (Yılmaz, 1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Yılmaz, 1986), *Teyzem* (Refiğ, 1986), *Anayurt Otel* (Kavur, 1986), *Muhsin Bey* (Turgul, 1986), *Kadının Adı Yok* (Yılmaz, 1987), *Yer Demir Gök Bakır* (Livaneli, 1987), *Sis* (Livaneli, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Başaran, 1989) ve *Med-Cezir Manzaraları* (Ergun, 1989) gibi kadın sorunundan, bireysel ve psikolojik yanı ağır

basan filmlere; diğ er tarafta *Banker Bilo* (Eğ ilmez, 1980), *Zübük* (Tibet, 1980), *Ç içek Abbas* (Ç etin, 1982), *Faize Hü cum* (Ökten, 1982), *Tokatçı* (Baytan, 1983), *Ç arıklı Milyoner* (Tibet, 1983), *Namuslu* (Eğ ilmez, 1984), *Ç ıplak Vatandaş* (Sabuncu, 1985), *Selamsız Badosu* (Ç ölgeç en, 1987), *Arabesk* (Eğ ilmez, 1988), *Dü ttü rü Dü nya* (Ökten, 1988) ve *Gü len Adam* (Tibet, 1989) gibi kö ş e dö nmeyi, faizciliğ i, vurgunculuğ u ö ne ç ık aran filmlerden, hem kendini hem toplumsal katmanları eleştiren filmlere kadar uzanan bir dizi farklı yapı m karş ımıza ç ık maktadır. Atilla Dorsay (2004:11-12), seksenli yılları değ erlendirirken, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve bu duruma koş ut bir şekilde geliş en neoliberal politikalar, küreselleş me ve Turgut Özal'ın kapitalist Batı'yla bütü nleş me sürecini hızlandıran ve yoğunlaşt ıran politikalarının Türk sineması üzerinde etkili olduğ undan bahseder. Bu etki, seksenli yılların ilk yarısındaki baskı nedeniyle bireysel sorunlara yö nelen bir sinema doğ urmuş ken, seksenli yılların ikinci yarısının sonuna doğ ru Turgut Özal'ın dış a aç ılma politikalarının bir sonucu olarak, Türk sineması Amerikan sinema endü strisiyle yakın ilişkiler iç ine girmiştir. Bu da Türk sinemasının seksenli yıllarının ilk yarısındaki bireysel ve iç ine kapanık halini biraz olsun kırabilmiştir. Ahmet Oktay da, 80'li yıllar Türk sinemasını değ erlendirirken, “devrimci dalganın geri ç ekiliş iyle birlikte bireysel ve psikolojik sorunların ö ne ç ıktığı[nı]” ancak bunun yanında “sinemanın toplumsal sorun[lara] tümüyle sırt çevirdiğ i[nin] de ö ne sürüleme[yeceğ ini]” söyler (Oktay, 1996:824).

Kupa Kızı [Sabuncu, 1986], *Asılacak Kadın* [Sabuncu, 1986] ve *Kaçamak* [Sabuncu, 1987] adlı üç iç hesaplaş ma filminden sonra 1988'de bir Vasıf Ö ngören uyarlamasıyla, *Zengin Mutfağ ı* ile toplumsal soruna dö ner ve 1986 yapı mını *Asiye Nasıl Kurtulur*'a [Yılmaz] eklenir. Ö zalizm'in faiz ve “kö ş e dö nme” ekonomisinin eleştirisine yö nelik iki filmi daha anılabilir. Zeki Ökten'in *Faize Hü cum*'u (1982) ile Ertem Eğ ilmez'in *Namuslu*'su (1986) (Oktay,1996:824).

Hem Maktav'ın hem de Oktay'ın vurguladığı ve örneklediği filmler üzerinden, bu dönem Türk sinemasının, her iki boyutuyla da üretim içinde olduğunu görmekteyiz. Her ne kadar bu dönemde, Türk sineması, üretim açısından oldukça verimsiz bir dönem yaşamış olsa da, dönemin ruhuna uygun filmler üretmeyi de başarmıştır. 80'li yıllarda yaklaşık olarak 1139 filmin üretildiğini de hesaba kattığımızda, Türk sinemasının döneme ilişkin durumunu daha iyi anlarız (1980'lerin Türk Filmleri, 2013).

Scognamillo (2003:441-443), bu dönem Türk sinemasının “kadına daha yakından, daha içten bakmaya” başladığını, bu kadınların, “kentli, tercihen kent soylu, aydın ve her zaman güzel [kadınlar]” olduğunu ifade eder. Ancak, bu kadınlar “beyazperdeye artık aşkı, sevgiyi, beraberliği, cinsel tatmini arayan, bazıları gizemli bir dizi mutsuz ve tatminsiz kadının resmi geçidi” halinde yansımaktadırlar. Tuğrul Eryılmaz da (1996:1180-1181), “Değişen Kadın İmajı” ve “yeni kadın” kavramları üzerinden, dönem sinemasında, kadının kendini daha yoğun ve güçlü bir şekilde ifade ettiği bir dönemden bahseder. *Gizli Duygular* (Gören, 1984), *Adı Vasfiye* (Yılmaz, 1985), *Aaahh Belinda* (Yılmaz, 1986), *Dağınık Yatak* (Yılmaz, 1984), *Asılacak Kadın* (Sabuncu, 1986) ve *Teyzem* (Refiğ, 1986) filmleriyle Müjde Ar'ı; *İhtiras Fırtınası* (Refiğ, 1983), *Gizli Yüz* (Kavur, 1991), *Med-Cezir Manzaraları* (Ergun, 1989) ve *İki Kadın* (Özkan, 1992) filmleriyle Zuhâl Olcay'ı; *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979), *Ses* (Ökten, 1986), *Dul Bir Kadın* (Yılmaz, 1985), *Umuda Yolculuk* (Koller, 1990) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Başaran, 1989) filmleriyle de Nur Sürer'i, Eryılmaz'ın “yeni kadın” temasına uygun yapımlar içinde görmekteyiz. Bu listeye Hale Soygazi, Şerif Sezer, Lale Mansur, Serap Aksoy, Şahika Tekand, Meral Oğuz, Hülya Avşar da eklenebilir. Aynı zamanda, kadın yönetmelerin de yoğun olarak karşımıza çıktığı bir dönemdir. Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Nisan Akman, Mahinur Ergun, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Yeşim Ustaoglu, Canan

Gerede, Tomris Giritlioğlu ve Canan İçöz'ü örnek olarak verebiliriz. Yine, bu dönemde, “Sungur apan’ın deyişiyse *Her Devrin Adamı* Atf Yılmaz”, Ertem Eğilmez, Zeki Ökten, Yılmaz Güney, Şerif Gören ve “1990’lı yılların flaş yönetmeni Yavuz Özkan” bu döneme damgasına vuran yönetmenler olarak karşımıza çıkarlar. 80’li yıllardan 90’lı yıllara giderken hem bireysel hem de toplumsal zemin üzerinden anlatılan filmler, bize, aynı zamanda kenti ve kentli bireyin hikâyelerini de anlatır. Böylece, kenti ve kentin katmanları arasındaki ilişkileri de seyirciye aktarmış olur.

Tüm bu gelişmelere koşut olarak diyebiliriz ki, 80’li yılların başında, video sektörünün ortaya çıkması Türk sinemasının canlanmasını sağlamış ancak bu dönemden sonra, Türk sineması yeniden bir krize girmiştir. Bu noktada, Özal politikaları ile birlikte, 1989 yılında yabancı ve özellikle de Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye’ye girmesi, sektörü yeniden canlandırmıştır. Fakat bu ivme, Türk sineması üzerinde beklenen etkiyi yaratamamıştır. Öyle ki, “1989’da 210 yabancı filme karşılık sadece 12 Türk filmi gösterime girebilmiş, 1990-92 arasında ise Türk filmlerinin gösterilme oranı %9’un üzerine çıkamamıştır.” (Evren, aktaran Maktav, Aralık 2001 - Ocak 2002:227). Mehmet Açar, bu durumda, salonların alt yapısından teknik sorunlara, filmlerin dağıtımından promosyonuna kadar bir dizi sorun nedeniyle yaşanan imkânsızlıkların payı olduğunu da söyler (1996:1186-1189).

Her derde deva olarak görülen rekabetin sinemayı da kurtaracağı coşkusuna kapılan sinemacılar aslında kısa zamanda yanıldıklarını anlarlar ama geriye dönüş yoktur, hayatın bütün alanları gibi sinemanın kapıları da kapitalist bütünleşmeye açılmış ve Türk sinemasını krizden kurtarma bahanesiyle çağrılan major’larla birlikte yeni ve farklı bir döneme girilmiştir (Maktav, Aralık 2001 - Ocak 2002:227).

Bu dönemde, “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası” ve buna bağlı olarak Kültür Bakanlığı bünyesinde “Sinema ve Müzik Eserleri[ni] Destekleme Fonu” oluşturulmuş, özel televizyonlar devreye girmiş ve Hollywood egemenliğine karşı Avrupa sinemasını korumak ve desteklemek amacıyla “Eurimages¹⁷” kurulmuştur (Maktav, Aralık

¹⁷ “Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi’nin 26.10.1988 tarihinde yapılan 420. Dönem toplantısında "Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtım" için oluşturulan Avrupa Destek Fonu Eurimages, 01.01. 1989 tarihinde faaliyete başlamıştır. Eurimages’ın temel amacı, "sinema eserlerini yapım ve dağıtım alanlarında desteklemek ve fona üye ülkelerin sinema profesyonelleri arasındaki işbirliğini teşvik etmek suretiyle, Avrupa film endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmak"tır. Fonun hedeflerinden biri, kültürel odaklı olup; kökleri bütüncül bir kültürün izlerini taşıyan Avrupa toplumunun, kültürünün çeşitli yönlerini yansıtan sinematografik çalışmalara destek vermektir. Diğer hedef ise ekonomik olup; sinemaya önemli "bir sanat dalı" olarak yaklaşan ve buna göre hareket eden; aynı zamanda ticari başarıyı da önemseyen bir endüstriyi finansal açıdan desteklemektir. Ülkemizin Eurimages’a ilişkin Kısmi Anlaşma’ya katılımı, 09.07.1990 tarihinde Bakanlar Kurulunda kabul edilmiş ve 29 Ağustos 1990 tarih ve 20620 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir.

Merkezi Strasbourg’ta (Fransa) olan Eurimages’ın yönetimi, her bir üye ülkenin temsilcilerinden oluşan Yönetim Kurulu’nca sağlanır. Yönetim Kurulu, senede dört kez gerçekleştirilen toplantılar aracılığıyla destek verilecek projelerin seçilmesi, farklı alanlarda verilen finansal desteğin koşulları ve fonun politikaları hakkında belirleyici rol oynar. Yönetim Kurulu, aynı zamanda, üye ülkelerce teklif edilen şahıslardan birini, fona başkanlık etmek üzere seçmekle yükümlüdür. Eurimages Başkanı, sinema sektöründeki profesyonellerle aktif bir diyalogun kurulup sürdürülmesini ve bu alandaki tartışmaların sağlıklı biçimde devamını sağlamak adına, görsel-ışitsel alandaki politikalar hususunda Eurimages’ı temsil etmekle yükümlüdür. Fon bünyesinde, ayrıca, Avrupa Konseyi Genel Sekreterliği sorumluluğu altında, bir Sekreteryaya da görev yapmaktadır. Şu an itibariyle fona üye 36 ülke bulunmaktadır: Arnavutluk, Avusturya, Belçika, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Kıbrıs, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Estonya, Finlandiya, Fransa, Gürcistan, Almanya, Yunanistan, Macaristan, İzlanda, İrlanda, İtalya, Letonya, Litvanya, Lüksemburg, Hollanda, Norveç, Polonya, Portekiz, Romanya, Rusya, Sırbistan, Slovakya, Slovenya, İspanya, İsveç, İsviçre, Makedonya, Türkiye” (Sinema Genel Müdürlüğü, “Eurimages Hakkında”: 2013, Mayıs 30).

2001 - Ocak 2002; Açar, 1996). Açar, “Türk sineması devlet, sponsorlar, Eurimages ve özel televizyonlar tarafından korunması gereken bir kültürel kurum olarak sunuldu.” (1996) diyerek, aslında olması gerekenin “tıpkı yurtdışında olduğu gibi yatırdığı sermayenin geri döneceğini bilen mali yapımcılar”ın taleplerine kulak tıkamak olduğunu ifade eder. Bu dönemde, sinemada yaşanan değişimi, Kozanoğlu şu şekilde ifade eder.

Eski Türk filmleri televizyonda yüksek rating getirirken, yeni filmler, birkaç tekil örnek dışında, hem gösterim için salon bulamadılar hem de gösterimlerde ilgi toplayamadılar ama 80’lerin başında dibe vuran sinema sevgisi, 90’larda görece yükselişe geçti. Canlanmayı sağlayan, yabancı filmlerin, özellikler Amerikan filmlerinin rağbet görmesiydi. Yine 90’ların başından itibaren, büyük kentlerdeki lüks sinema salonlarının sayısı artış göstermeye başladı; sinema kültürü gençler arasında yeniden itibar görür oldu; gündelik konuşmalarda sinemadan bol bol söz edildi. Piyasa filmlerinin dışında “sanat filmleri” de ilgi topladı (1996:600).

Hem Açar hem Maktav hem de Kozanoğlu’nun dikkat çektikleri gibi, Türk sineması bütüncül bir perspektiften bakamayan, yukarıdan aşağıya doğru yapılan planlamalar sonucunda, meselenin esasını gözden kaçırmıştır.

Bu süreci takiben, 1988 yılında kurulan “Eurimages”a Türkiye 1990 yılında üye olmuştur. Üyeliliğin hemen akabinde ilk “Eurimages” destekli filmimiz Canan Gerede’nin *Robert’s Move* adlı (1990) Türkiye-Almanya-Fransa ortak yapımı filmidir. Görüldüğü üzere 1990-2012 arasında 74 filme “eurimages” desteği verilmiştir. Bu filmlerden bazıları vizyona girememiş¹⁸, bazıları da iptal¹⁹ edilmiştir. Bu filmlerin pek

¹⁸ *Dilan* (Canan Gerede, 2004); *Ayşe’yi Kim Sevmiyor* (Elfe Uluç, 2005); *Araf* (Yeşim Ustaoğlu, 2010); *Kalender Soğuğu* (Mustafa Kara, 2011); *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2011); *Kadın ve Erkek* (Aslı Özge, 2011); *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2012); *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2012).

¹⁹ *Zamansız Ölüm* (Ömer Kavur, 2003); *Yalancı Dünya* (Ümit Ünal, 2003); *Palto* (Kutluğ Ataman, 2004).

çoğu da gişede, beklenen hâsılat oranlarını yakalayamamıştır. Ancak 22 yıllık bu dönem içerisinde “eurimages” desteğini alarak oldukça ciddi gişe hâsılatı yapmış filmler de bulunmaktadır. *Eşkya* (Turgul, 1996) 2.572.287, *Güle Güle* (Ökten, 1999) 1.275.967, *Ağır Roman* (Altıoklar, 1996) 872.172, *Eğreti Gelin* (Yılmaz, 2004) 638.444, *Mutluluk* (Oğuz, 2006) 590.106, *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Altıoklar, 1995), *Balalayka* (Özgentürk, 1999) 427.580, *Gönderilmemiş Mektuplar* (Kurçenli, 2002) 371.641, *Takva* (Kızıltan, 2005) 349.530, *Eve Giden Yol* (Aslanyürek, 2006) 345.817, *Labirent* (Örnek, 2010) 277.433, *Yazı Tura* (Yücel, 2002) 271.988 ve *Hoşçakal Yarın* (Çelik, 1997) 260.471 adet bilet satış oranlarını yakalamış yapımlardır. Ancak, 80’li ve 90’lı yıllar Türk sinemasından farklı olarak, 2000’li yıllardaki Türk sinemasının İstanbul merkezli bir endüstri olma yolundaki gayretinden söz edilebilir. 90’lı yıllara bakıldığında, sadece üç filmin 1 milyonluk bilet satış oranını yakaladığını görmekteyiz. 22 filmin de 100 binlik bilet satış oranını aştığı görülmektedir. Görülüyor ki 80’lerden 90’lara giden süreçte Türk sineması, neoliberal politikaların yarattığı baskı ortamından kendi payına düşeni almış, film üretimi azalmış, genelde kültür ve sanat alanındaki devlet politikalarının olumsuz etkileri ve özelde de bu politikaların Türk sineması üzerindeki olumsuz etkileri, 90’lı yıllar Türk sinemasını olumsuz etkilemiştir. Yine de, 90’ların ikinci yarısından sonra yoğunlaşan küreselleşme hareketleri, teknik ve teknolojik gelişmeler²⁰deki artan ivme ve 80’ler boyunca Türkiye’de

²⁰ “80’li yıllarda yaşanan liberalizm ve dünyaya entegre olma çabalarına koşut olarak gelişen medya olgusu ve tüketim toplumu olma özelliği, reklamcılığı bir alan olarak gündelik hayatın içine sokmuştur. Türkiye’de reklamcılığın gelişimi, reklam filmiyle birlikte sinema ve televizyon alanına da yansımıştır. Reklam film bütçelerinin, astronomik rakamları, kalite arayışı, yurt dışından yaratıcı ve uzman ekiplerin getirilişi sektörel olarak sinema ve televizyon alanını da etkilemiştir. Sinema teknik altyapısına yatırım yapmayanlar, reklamcılığın ekonomik döngüsü ve zorlamasıyla altyapılarını yenilemek zorunda kalmışlardır. (...) Reklam filmi yapan şirketler, sinema filmi yapımına da yönelmişlerdir. (...) Reklam alanında faaliyet

yaşanan baskı ortamının görece zayıflamasıyla birlikte popüler kültür toplumsal ve kültürel hayatımızın başat unsurlarından biri haline gelmiştir. Türkiye'deki kültürel doku üzerinde popüler kültürün yoğun etkisi, tüketim odaklı bir yapının doğmasına da imkân vermiştir. Bu durum, Türk sineması üzerinde yoğun bir etki alanı oluşturmuştur. Bir yandan daha seçkin bir azınlığa seslenen filmler yapılırken, diğer yandan kitlelerin yoğun şekilde tükettiği, popüler kültür unsurlarıyla bezenmiş filmler üretimliye başlandı.

II.2. Türk Sinemasının 2000'li Yıllarına Genel Bir Bakış

Bu bölümde, 2000'li yıllar Türk sinemasını, genel hatlar üzerinden değerlendirmeye çalışacağız. Yanı sıra, bu çalışmada ele aldığımız filmler vasıtasıyla 2000'li yıllar Türk sinemasını, daha ayrıntılı bir biçimde değerlendireceğiz. Bu değerlendirmeyi yaparken, ele aldığımız filmler dışında, çalışmanın kapsamına girecek benzer filmler vasıtasıyla, yukarıdaki ayrıntılı bakışı somutlaştırmaya da çalışacağız.

2000'li yıllar Türk sineması, küreselleşmenin ve enformasyon çağının birbirine koşturarak ilerlediği bir dönem içinde kendini kurmaya çalışmaktadır. Bu dönem, yeni orta sınıf hallerinin belirgin halde gözüktüğü filmlerle karşılaşacağımız bir dönem

gösteren şirketler, film üretiminde bir süreklilik sağlamasalar da, zaman zaman yaptıkları filmlerle az sayıdaki üretime destek olmuşlardır. 90'lı yıllardaki gelişmeler, teknik altyapıya da yansımıştır. Yeni Lale Stüdyosu, Fono Film, Şafak Film Stüdyosu, Sinfekt laboratuvarlarını reklam filmlerinden kazandıklarıyla yenilemişlerdir. Günümüz teknolojisine uygun cihazlarla donatılmışlardır. Reklam ve televizyon yapımcıları stüdyoları, platoları da yenilenmiştir. TEM, ATA stüdyoları, Taksim Platosu gibi stüdyolar İstanbul'da bu ihtiyacı karşılarken, Antalya'da Tekfen Holding bünyesinde Avrupa'nın sayılı büyüklükteki stüdyolarından biri olan Antalya Studios açılmıştır. (...) Kamera konusunda son yıllarda gelişmeler yaşanmıştır. Dünyada kullanılan en son teknolojiye ait kameralar bugün reklam ve sinema piyasasında kullanılabilir. (Erkılıç, 2003:175-176).

olacaktır. Yukarıda, 80’li ve 90’lı yılları tarif ederken gördüğümüz, “vurguncuların, faizcilerin, bankerlerin” dört bir yanı ele geçirdiği ve diğer yanıyla da, kent olgusunun ve kentli bireyin, bireysel-psikolojik zeminler üzerinden tartışıldığı; kadın sorunundan politik olgulara kadar pek çok filmin üretildiği bir dönemdir. 2000’li yıllar Türk sinemasına bakıldığında, her dönemde olduğu gibi, popüler kültür ürünlerinden daha seçkin ürünlere kadar pek çok sinema filminin gösterime girdiği bir dönemle karşılaşırız. Enformasyon çağını yaşamakta oluşumuzun verdiği küresel hız ve rekabetin eşliğinde, türlerin ve yaşamların iç içe geçtiği, keskin hatlarla birbirinden ayrılmadığı bir dönem de karşımıza çıkar. Bu durum, Türk sinemasının 2000’li yıllarını üretken bir şekilde geçirmesinin de gerekçeleri arasında söylenebilir.

Uzun zamandır en büyük gişe hâsılatını yerli filmler yapıyor, filmlerimiz ödül alıyor, daha kolay yurt dışına çıkıyor. Seyirci bulamayan filmler bile çok anlatılıp yazılıyorlar. Filmlere ulaşmanın kolaylığından olabilir, kıyas götürmeyecek ölçüde sinema yazısı çıkıyor. Ne diyor bunlar? Çoğunlunda orta sınıf *cool*’luğu, sivrilik ve ben vurgusu (tüm hayatta olduğu gibi) öne çıkıyor. Süregelen bir kutuplaşma olarak popüler sinema ile sanat sineması karşıtlığı devam ediyor. Twit’ler, köşe yazıları, magazin programları arasında salınan sinema budur-değildir tartışmaları yaşanıyor (Cantek, 2011:7).

Cantek’in de ifade ettiği gibi, her dönemin vazgeçilmez tartışması, bu dönemde de sürmektedir. Ancak bu dönem, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi kendi kimliği ile ötekisi arasında bir bağ kurmaya çalışan bir Türk sinemasını da karşımıza çıkarır. Daha açık bir ifadeyle 80’li ve 90’lı yıllarda, yüzeysel bir birey ve toplum bakışı sergilenirken, 2000’li yıllar bu bakışın daha derin daha melez bir halde karşımıza çıkmasının da dönemidir. Bu filmlerden bazıları hem geniş kitleler tarafından hem de seçkinler tarafından beğeni ile karşılanmıştır. Bu beğenin, en somut karşılığını, gösterime giren filmlerin izlenme oranlarına bakarak yapmak mümkündür. 2000-2012 arasında gösterime girmiş sinema

filmlerine baktığımızda, Türk sinemasının yeni bir ivme yakaladığını görmekteyiz. 80'lerle başlayan 90'larda yoğunluğunu arttıran Amerikan sineması (Hollywood), 2000'li yıllara geldiğinde, yerini Türk sinemasının kendi ürünlerine bırakmıştır. 2000'li yıllarda yaşanan krizlere rağmen -ki krizler popüler kültür ürünlerinin tüketimini artırır- Türk sineması üzerinde ağır bir yük oluşturmamıştır. Hem televizyonda gösterilen hem de sinema salonlarında gösterime giren yapımların artması ile adeta 60'lı yıllardaki Türkiye sinemasının yaşadığı görkemli günler yeniden gelmiş gözükmektedir. Aşağıda verdiğimiz tabloya bakıldığında, 2000'li yıllar Türk sinemasında yaşanan "patlama"²¹yı görebiliriz.

2000'li Yıllarda En Çok Bilet Satış Oranına Sahip İlk 50 Film

Filmin Adı	Gösterim Tarihi	Bilet Satış Oranı
1. Fetih 1453	2012	6.564.425
2. Recep İvedik 2	2009	4.330.714
3. Recep İvedik	2008	4.301.693
4. Kurtlar Vadisi Irak	2006	4.256.567
5. G.O.R.A.	2004	4.001.711
6. Eyvah Eyvah 2	2011	3.947.988
7. Babam ve Oğlum	2005	3.839.589
8. A.R.O.G.: Bir Yontma	2008	3.707.086

²¹ 2006 yılında Türk filmleri ve yabancı filmler arasında yapılacak bir karşılaştırma bu duruma bir örnek olarak verilebilir. 2006 yılında gösterime giren *The Da Vinci Code* filmi 1.028.928, *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* filmi ise 1.005.0522'lik bilet satış oranına ulaşmıştır. Ancak aynı yıl gösterime giren *Kurtlar Vadisi Irak* filmi 4.256.567, *Habam Sınıfı Üç Buçuk* filmi ise 2.068.165'lik bilet satış oranına ulaşmıştır (Yavuz, 2012:136-138).

Taş Filmi		
9. New York'ta Beş Minare	2010	3.474.495
10. Recep İvedik 3	2010	3.325.842
11. Vizontele	2001	3.308.320
12. Vizontele Tuuba	2004	2.894.802
13. Issız Adam	2008	2.788.550
14. Organize İşler	2005	2.616.660
15. Hababam Sınıfı Askerde	2005	2.587.824
16. Güneşi Gördüm	2009	2.491.754
17. Kahpe Bizans	2000	2.472.162
18. Eyvah Eyvah	2010	2.459.815
19. Nefes: Vatan Sağ Olsun	2009	2.436.780
20. Aşk Tesadüfleri Sever	2011	2.418.090
21. Yahşi Batı	2010	2.323.061
22. Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine	2008	2.315.902
23. Allah'ın Sadık Kulu	2011	2.226.201
24. Av Mevsimi	2010	2.116.292
25. Hababam Sınıfı Üç Buçuk	2006	2.068.165
26. Beyaz Melek	2007	2.032.885
27. Kurtlar Vadisi: Filistin	2011	2.028.057
28. Kabadayı	2007	2.002.631

29. Berlin Kaplamı	2012	1.982.263
30. Evim Sensin	2012	1.829.886
31. Asmalı Konak: Hayat	2003	1.791.316
32. Sümela'nın Şifresi: Temel	2011	1.730.978
33. Hokkabaz	2006	1.710.212
34. O Şimdi Asker	2003	1.657.051
35. Sen Kimsin?	2012	1.591.869
36. Hababam Sınıfı Merhaba	2004	1.581.457
37. Osmanlı Cumhuriyeti	2008	1.423.303
38. Komser Şekspir	2001	1.331.462
39. Güle Güle	2000	1.275.967
40. Maskeli Beşler I.R.A.K.	2007	1.239.902
41. Dedemin İnsanları	2011	1.204.183
42. Anadolu Kartalları	2011	1.193.394
43. Sınav	2006	1.160.848
44. Neşeli Hayat	2009	1.125.601
45. Mustafa	2008	1.101.014
46. Son Osmanlı "Yandım Ali"	2007	1.087.209
47. Neredesin Firuze	2004	1.064.162
48. Deli Yürek: Bumerang	2001	1.053.685

Cehennemi		
49. 120	2008	1.040.682
50. Veda	2010	1.028.270

Deniz Yavuz'un, "Türkiye Sinemasının 22 Yılı 1990-2011, Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış" adlı çalışmasında yer alan istatistiklerden derlenmiştir.

Bu çalışmada yer alan *Issız Adam* (Irmak, 2008) filmi, 2.788.550'lik bilet satışı ile yukarıdaki listede 13. sırada yer alırken, çalışmamızdaki diğer filmimiz *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011), 485.580'lik bilet satışı ile 89. sırada yer almaktadır. Tabloya bakıldığında, ilk 50'de yer alan filmlerin tamamı, 1.000.000'lük bilet satış oranını geçmiştir. 90'lı yıllarda 1.000.000 barajını geçen film sayısının üç²² olduğu düşünüldüğünde, geline noktanın Türk sineması açısından ne derece iyi olduğunu da gösterir. Ancak buradan yola çıkarak popüler film ve sanat filmi biçiminde yapılacak "duygusal çıkarım"lar, Türk sinemasının gidişatı hakkında nesnel değerlendirmeler yapmamızı engeller (Cantek, 2011). Cantek'in ifade ettiği gibi:

Sinema, popüler kültürün en önemli parçasıdır; çoğunluk değerleriyle uzlaştığı ölçüde ticari başarı kazanabilir. Bugün televizyon dizilerinden kazandıkları maddi imkânları sinemaya aktaran yapımcılar ve yönetmenler var. Epeyce film üretiliyor, pek beğenilmiyorlar: Hepsi mi "kötü"? Yarım asır önce "iyi film" ne kadar azsa şimdi de bu kadar az belki...(2011:8).

Görülüyor ki, 2000'li yıllar sineması da böylesi bir bakış açısıyla karşı karşıya kalmıştır. Kendi döneminin değerini anlayabilmek için, mutlaka, üretilen filmin kendisi dışında, her şey bu bakışın odağında yer almaktadır. Bu noktada Cantek, "hepsi kötü" biçimindeki bir eleştirel anlayıştan kurtulabilmek için şunları ifade eder:

²² *Eşkıya* (Turgul, 1996), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Vargı, 1998) ve *Propaganda* (Çetin, 1999)

Sinema eleştirisini ergen isyanından, siyasal romantizmden, ölü sevicilikten, san'at vurgusundan ve diğer klişelerden bir nebze sıyrılırsak sofraya güzelleşecek... Filmleri gişe ya da festival filmi, şu ya da bu olarak değil, hikâyeleri, anlamları, çağrıştırdıkları, sakındıkları, altını çizdikleriyle irdelesek, sanki elimiz rahatlayacak...(2011:8).

Bu çalışmanın odağında yer alan *İssiz Adam* (Irmak, 2008) ve *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filmleri, bir yarıyla popüler kültürü temsil eder, bir yarıyla da kenti ve kentli bireyi, orta sınıf temsiliyeti üzerinden anlatmaktadırlar. Kıvanç Koçak'ın Şahan Gökbakar'dan aktardığı aşağıdaki ifadeler, *Recep İvedik* üzerinden popüler sinema ve sanat sineması tartışmasını karşımıza çıkardığı gibi, popüler sinema içinde yer alan filmlerin de birbiriyle karşılaştırılmasına dair veriler sunar:

Türkiye'de yukarıda bir camia yok ki aşağıya ineyim. Herkes aynı seviyede. Kimse kendine elit bir süreç belirlemesin, toplumda filan öyle bir Rönesans olmadı. Hepimizin iki göbek öncesinde köy hayatı vardır. *İssiz Adam*'ı şu an 2 milyon 250 bin kişi izledi, bunların 2 milyonu da *Recep İvedik*'i izlemiştir. O filme gidenler entelektüel oluyor da *Recep İvedik*'e gidenler mi salak oluyor? (2011:15).

Buradaki eleştiriyle yapmak istediğimiz, popüler sinema ve sanat sineması türünde bir tartışmaya yol açmak değildir. Cantek'in de yukarıda ifade ettiği gibi, metnin kendisine bakarak yapılacak bir değerlendirmenin önemli olduğudur; başka bir metinle kıyaslayarak yapılacak bir değerlendirmenin sığılından kurtulmaktır yapılması gereken. Bu durumu, tersinden bakarak da, söyleyebiliriz. Koçak'ın sözleri ile ifade edersek:

Gişe filmlerine yöneltilen üstten; bunların kime, nasıl, ne ölçüde hitap ettiğiyle içinden çıktığı toplumla ilişkisini kurmadan yöneltilen aşağılayıcı, snob bakış ne kadar sakatsa herkese hitap etmek gibi bir derdi olmayan sanat filmleri üzerinden entelekte, sahiciliğe, anlatıma, şevke yapılan; kültürel bağlamı hiçbir şekilde sorgulamayan, dert etmeyen bakış da o kadar sakat (2011:17).

Popüler kültürlük vasfı daha yoğun bu filmlerden başka, nispeten daha az olmakla birlikte Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmen sinemaları da, popüler kültür ve orta sınıf halleriyle kurulabilecek bağlar açısından incelenebilir. Ancak, bu çalışmadaki bakışımız, bir filmin ne kadar popüler kültür alanına dâhil olup olmadığını tartışmak olmayacaktır. Yukarıda adını saydığımız yönetmenler, 1995 sonrası *Tabutta Röveşata* (Zaim, 1996) başlayan ve “Yeni Türk Sineması”, “Yeni Dalga Türk Sineması” ve “Yeni Türkiye Sineması” olarak, farklı adlandırmalarla ortaya çıkan, kendine ait yeni bir içerik ve biçimle kendini tanımlayan bir sinemadan söz etmek mümkündür (Erkılıç, 2011). Ancak bu dalgayı, Erkılıç’ın deyimiyile, “Popüler filmlerden öte bağımsız ya da sanat sineması olarak adlandırılan filmleri içermektedir.” (2011:214). Bu dönem sineması, hem popüler sinema hem de bağımsız ya da sanat sineması olarak adlandırılan mecrada, kendi içerik ve biçimini üretmeyi bilmiştir. Yine Erkılıç’ın (2011:215) İbrahim Altınaray’dan aktararak ifade ettiği gibi, bu dönem Türk sineması, “iyi film yapma kaygısı”nın peşine düşmüş gözükmektedir.

Türk sinemasında, bize uygun tanımlarla söylersek, iyi film yapma kaygısı var. Türk sinemasında, para getiren filmler şunlardır demek yerine, benim dünyayla bir derdim var, sinemada bir derdim var ve bunun için film yapıyorum diyen, az ya da çok kaygı duyan insanlar var. Ben bu kaygının en çok 50’lerin sonu ve 60’ların başında duyulduğuna inanıyorum. Biz bunu 70’lerde kaybettik. Bunda iki nokta önemli rol oynadı. İlki ekonomik kriz, ikincisi de sinemayı kendi dışında ölçütlerle değerlendirme alışkanlığı. [...] Bizim bir sinema geleneğimiz var. Sinemacılar Dönemi dediğimiz dönemdeki filmlerde -dışardan kopya olsa bile- sinemanın hakkını verme kaygısı var (Altınaray, aktaran Erkılıç, 2011:215).

Asuman Suner, Yeni Türkiye Sineması’nı iki açıdan değerlendirmenin mümkün olduğunu belirtir. Buna göre:

Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve / veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam / tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım / gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hâsılat yapan bir “popüler” sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük ölçekli, çoğu kez amatör ve / veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir “sanat” sineması (Suner, 2006:33).

Buradan hareketle, Suner (2006:35), popüler sinemayı *Eşkiya* (Turgul, 1996) filminin öncülüğünde ortaya çıkan, bir yanıyla Yeşilçam geleneğinden izler taşıyan diğer yanıyla Hollywood tarzını en iyi şekilde kullanan, bir sinemanın kendini var ettiğini söylemektedir. Bu yeni harmanlama biçimine uygun yapımların giderek arttığı ve gişede oldukça yüksek başarılar elde ettiği görülür. *Vizontele*’den (Erdoğan, 2000) *G.O.R.A.*’ya (Sorak, 2004) uzanan yapımlar dizisi, popüler sinemanın yeni döneminin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Suner (2006:37), bu dönemin diğer yakasını da, Derviş Zaim’in *Tabutta Röveşata* (1996), filmiyle başladığını ve döneme damgasını vurduğunu ifade eder. Bu durumu takiben, yukarıda da adlarını anmış olduğumuz Ceylan, Demirkubuz, Ustaoglu, Kaplanoğlu gibi yönetmelerin biraz “sessiz [bir] biçimde” döneme damgasını vurduğunu ifade eder. Her iki kulvar içinde yer alan üretimler, böylelikle dönemin genel karakterine koşut bir seyir çizmişlerdir. Bu seyr-ü sefer hali, dönemin ruh halini, kendi mecrası içinde, küreselleşme ve neoliberal dönüşümleri de hesaba katarak yansıtmaya çalışmıştır. Bunu çoğu kez kapitalizmle uzlaşarak, ancak daha az olmakla birlikte, kapitalizmin patolojilerini ifşa etmeye çalışarak yeni muhalif ve özerk alanlar yaparak da yapmaya çalışmıştır. *Tabutta Röveşata* (Zaim, 1996) ile başlayan kentin ve kent sakinlerinin temsili, Suner’in (2002:90) John Orr’un kavramsallaştırmasından yola çıkarak söylediği gibi, “postmodern

[bir] kent masalı’ ile karşı karşıyayızdır. Bu tür bir kent, eskinin homojen ve steril kentinden oldukça uzaktır. Kent (yani İstanbul) kendi taşrasını kurmuş ve kendi taşrası üzerinden yeni bir kent ve kentli birey algısına neden olur. Suner’in ifadeleriyle kent sakinleri “daha muğlak, daha kaygan, daha gri tonların hâkim olduğu” bir kent ve kentli algısını sahip olmuşlardır. Bu durum, karşımıza, Suner’in deyimiyile “aradalık” durumunu çıkarmıştır (2002).

Oğuz Demiralp (2009), benzer bir yaklaşımla, Zeki Demirkubuz’un *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2002) filmlerinin çağdaş kent yaşamı içindeki bireyin durumunu “kayıtsızlık” ve “arzunun birey üzerindeki yıkıcı etkileri” üzerinden temsil ettiğini söylemektedir. Yanı sıra, Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filminde görülen kent ve kentli birey algısı da, 2000’li yıllar Türk sinemasındaki kente bakışın izlerini seyirciye sunmaktadır. Bu çalışmada yer alan filmlere bakıldığında, bazen bu kayıtsızlık haline *İssız Adam* (İrmak, 2008) ve *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) vesilesiyle yaklaşırken, bir yandan da arzularının peşinden koşmayı ihmal etmeyen karakterler de karşımıza çıkar. Ancak, Demirkubuz’un, kentin görünmeyenini gösterme çabası, kentin içindeki başkaca kentleri görünür hale getirmesi, 2000’li yıllar Türk sinemasının kentin farklı biçimlerini ve görünmeyenlerini göstermesi açısından önemlidir. Bu noktaya doğru gelmemizde, yukarıda da bahsettiğimiz iki film *Eşkitya* (Turgul, 1996) ve *Tabutta Röveşata* (Zaim, 1996) filmlerinin temsil ettiği kent ve kentli birey, 2000’li yıllara gelindiğinde, artık, kentin esas bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bir zamanlar, kenti homojen ve steril bir mekân üzerinden okumaya çalışan Türk sineması, artık kentin bildiğimiz homojen ve steril alanlarının dışına da yönelmiştir²³. Ele aldığımız filmlerdeki, kent ve kentli bireyler de,

²³ “Son dönem Türk sineması, seyircilerine metropolü, onun keşmekeşini, güvensizliğini, göç olgusuyla birlikte çığ gibi büyüyen sorunlarını çeşitli filmlerle anlatmaktadır. *Dönersen İslık Çal* (Orhan Oğuz, 1993),

kentin merkezine kümelenmiş taşrayı göstermesiyle öne çıkarlar. Önceleri kentin merkezi ve çeperi arasındaki katı ve geçirimsiz alan, artık esnek ve geçirgen bir kent algısını da seyirciye sunar. Böylelikle, kent sakinleri, toplumsal katmanlar ve bu katmanların kültürel aidiyetleri açısından, bir tür melezliği de, varlıkların devamı için vazgeçilmez unsurlar olarak var ederler. Her ne kadar, ele aldığımız filmler, tam anlamıyla bu türden bir temsil imkânı vermeseler de, yine de, bu imkânı barındırma potansiyelleriyle 2000’li yıllar Türk sinemasının kent ve kentli birey üzerindeki değişimini gösteren örnekler olarak görülebilir.

2000’li yıllar Türk sineması, kent ve kentli bireyin dönüşümüne verdiği yanıtlar üzerinden, kendi geleceğini kurmaya, belki de çoğu kez kendini yeniden inşa etmeye çalışarak, dünyanın gidişatını yakalamaya çalışmaktadır. Görülüyor ki, yeniden inşa süreci, Türk sinemasının geleceğe dair umutlarını tazelemekte, kendine olan güvenini arttırmaktadır. 90’ların ortalarından başlayarak günümüze kadar uzanan süreçte, Ceylan, Demirkubuz, Zaim, Ustaoglu ve Kaplanoğlu gibi yönetmen sinemaları, kenti ve kentli bireyleri daha derinlikli bir noktadan yakalayarak, yalnızca kentin üst gelir düzeyindeki katmanları değil; aynı zamanda kentin bütünsel karakterini ortaya koyan geçirgen ve daha esnek temsil imkânları ile 2000’li yıllar Türk sinemasına dâhil olabilmişlerdir. Bunun yanında, daha popüler ya da ticari sinema filmleriyle Irmak, Örnek, Turgul, Erdoğan, Gökbakar gibi yönetmenler vasıtasıyla da, sinemanın kentle olan yakınlığı daha güncel ve popüler bir dil üzerinden ele alınmıştır.

2000’li yıllar Türk sineması, bu anlamda, her iki biçimde de ürünler vermiştir. Ancak burada, özellikle yeni orta sınıf bakışı yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tabutta Röveşata (Derviş Zaim, 1996), *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Sır Çocukları* (Aydn Sayman ve Ümit Cin Güven, 2002), *Metropol Kâbusu* (Ümit Cin Güven, 2004), *Anlat İstanbul* (bir bölümü) gibi filmlerde anlatılan İstanbul güven telkin etmeyen, ürkütücü, huzursuzluk veren bir mekândır.” (Duruel Erkiç ve Erkiç, 2008:211).

Karakterlerden mekâna, gündelik olandan toplumsala kadar uzanan bir mecrada, 2000'lerin ruhuna uygun bir tarz ve biçimlenişle kendini inşa etmeyi sürdürmektedir. *Issız Adam* (Irmak, 2008), *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011), *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009), *Evim Sensin* (Deniz, 2012), *İncir Reçeli* (Ağırlar, 2010), *Av Mevsimi* (Turgul, 2010), *Neredesin Firuze* (Akay, 2003), *Aşk Tesadüfleri Sever* (Sorak, 2011), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Teoman, 2011), *Asmalı Konak: Hayat* (Irmak ve Oğuz, 2003), *Siyah Beyaz* (Boyacıoğlu, 2010), *Bornova Bornova* (Temelkuran, 2009) filmleri, orta sınıf bakışını seyirciye aktarmaktadır. Bu türden orta sınıf temsiliyetinin, değişmez konusu “aşk” ve etrafında örülen mutlak romantizm algısıdır. Görkem Özizmirli,'ye (2011) göre, *Issız Adam* (Irmak, 2008), *Aşk Tesadüfleri Sever* (Sorak, 2011) ve *İncir Reçeli* (Ağırlar, 2010) filmleri, “orta sınıfın nasıl âşık olduğunu”, “çoğunlukla yüksek eğitilmiş ve gelir seviyesi orta ve ortanın üzerindeki erkek ve kadınların yaşam tarzlarına odaklanmış” bir kümenin temsilini izleyiciye sunar. Bu küme, orta sınıfın 2000'li yıllardaki değişimine kimi yanları ile direnirken, kimi yanlarıyla da bu durumdan sıyrılmaya çalışan kendi özerk alanlarını yaratmaya koyulmaktadır. Bu durumun temsiline uygun olarak *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) ve *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009) filmlerindeki orta sınıflı bireylerin kapitalist dinamikler içinde yaşarken de, bu dinamikleri aşındıracak muhalif bir bakışı izleyiciye sunduklarını görmek mümkündür. Yine, kötülüğün her yerde olabileceğini göstermesi bakımından daha sert bir örnek olarak niteleyebileceğimiz, *Behzat Ç. “Seni Kalbime Gömdüm”* (Akar, 2011) filmindeki karakterlerin yaşam tarzları alt-orta sınıf bir yere denk düşse de, film boyunca yapılan şeyin bir tür orta sınıf yaşam tarzının getirilerinden olabildiğince geniş bir kesimin yararlanılmasını sağlamak için harcanan çabaya denk düştüğünü söylemek mümkündür.

Orhan Tekelioğlu “Behzat Ç.” dizi filmi²⁴ üzerinden yaptığı bir değerlendirmede, Behzat Ç. karakterinin, bir tür orta sınıf haliyle tanımlanabileceğini ifade etmesi önemlidir. Tekelioğlu’nun ifadeleri ile söyleyecek olursak:

Behzat Ç.’ ye benzeyen çok insan var aslında. Emrah Serbes’in iyi bildiği bir karakter. Etrafında onlardan çok olduğunu düşünüyorum. Bu karakter Ankara’da çoktur: üniversite hocalarında, iyi eğitilmiş memurlarda falan çok görülür. Kravat takmazlar, çok rahat giyinirler, aslında kafaları çok çalışır, genel olarak biraz karamsardırlar, Türkiye hakkında olumsuz fikirleri vardır. Burada tuhaf olan o karakteri polisin içine yerleştirmesi. Yani o karakter polisten çıkmamış. Ben poliste çok olabileceğini de düşünmüyorum. Çok yaygın bir Ankaralı tipidir bu. ‘Siyah Beyaz’a gidin bulursunuz (Hayata Karşı İşlenen Suçlar Uzmanı: Behzat Ç., Mart 2011)

Behzat Ç. karakteri, bu çalışma içinde, orta sınıf ya da yeni orta sınıf olarak değerlendirebileceğimiz, birçok kent sakinine benzemekte ve kısmen de olsa benzer kentli niteliklerle donanmış olarak karşımıza çıkmaktadır. 80’lerin ve 90’ların homojen kentli birey algısının değişmekte olduğunu seyirciye gösteren bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür. Yine, yukarıdaki alıntının sonlarında bahsedilmiş olan “Siyah Beyaz” barının sakinlerinin yaşam tarzı üzerinden inceleyebileceğimiz *Siyah Beyaz* (Boyacıoğlu, 2010) filmi de, bu türden bir orta sınıflılığa ve kentli bireylere vurgu yapar. Bu noktada, Bora’nın (Aralık 2010) “temel politik meseleler” ve “yaşam tarzı” bağının zayıflığı, belki de, *Behzat Ç.* “*Seni Kalbime Gömdüm*” (Akar, 2011) filmiyle, devlet aklının dar orta sınıflı bakış açısını değiştirmeye zorlamakla, yeni orta sınıfın muhalif karakterine gönderme yapan

²⁴ “Behzat Ç. dizi filmi, yine sinema filmi olarak görebilmek mümkün. “Biz senaryo ekibi olarak televizyon yazarı değiliz, televizyonda reyting getirdiği söylenen kuralları uygulamıyoruz, bizim seyircimiz de televizyon seyircisi değil.” biçimindeki ifadeler nedeniyle, televizyon filminden çok bir sinema filmi izler gibi izlediğimizi söylemek mümkündür.” (Hayata Karşı İşlenen Suçlar Uzmanı: Behzat Ç., Mart 2011).

bir unsur olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. *Başka Dilde Aşk* (Başarrı, 2009) filmindeki karakterlerin, çalışma koşullarının düzeltilmesi üzerine giriştikleri eylemler ve sendikalaşma mücadelesi, bir yandan orta sınıflı yaşam tarzını sürdürürken diğer yandan da yaşadıkları hukuksuzluğu ortadan kaldırmak için mücadele biçimleri oluşturmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Teoman, 2011), yukarıda ifade ettiğimiz filmlerde olduğu gibi aşk üzerinden, bulunduğu orta sınıf halini izleyiciye sunar. Bu kısmıyla, diğer orta sınıf aşk hikâyelerindeki “standartlaştırılmış” alanı bulabilmek mümkündür. Ancak, bu karakterler, özgürleştirici bir akılla donanmış olarak, buldukları orta sınıfın sınırlarını, aşağıya ve yukarıya doğru itmeye de çalışmaktadırlar. Özizmirli’nin de ifade ettiği gibi söyleyecek olursak, “Orta sınıf biraz insanileşmiştir, zaafı ortaya dökülmüştür ve hayal kırıklığına da uğrayabilir. Kısaca ‘taşın taş olduğu’²⁵nu görmüştür! Bu da bir nimet olarak görülebilir sanırım.” (2011:20). Yukarıda örnek olarak verdiğimiz filmlerden bazıları orta sınıfın bu hallerine harfiyen uyarırken, bazıları da bu durumdan dışarı çıkmayı ve buldukları alanı genişletme ve özgürleştirici pratikler oluşturma gayreti içindedirler.

Görülüyor ki 2000’li yıllar Türk sineması, popüler sinema ve sanat sineması ayırımına rağmen, kent ve kentli bireylere kimi zaman birey üzerinden kimi zaman belirgin olmamakla birlikte sınıflar üzerinden yaptığı bakışlarla, küreselleşme ve neoliberal politikalarla hem yan yana hem de bunların karşısında yer alarak varlığını sürdürmektedir. 80’lerden ve 90’lardan farklı olarak, 2000’li yılların ayırt edici yanlarından biri, toplumsal katmanların daha geçirgen ve melez bir karaktere sahip olmasıdır. Bir diğer yanı ise, maruz kaldıkları baskıcı dile ve dönüşüme, kendi sınıfsal ayrıştırıcı yanlarını törpülemeye

²⁵ Siya Siyabend’den Dede Murat’ın *Crossing the Bridge*’de sokağın ne olduğunu açıklarken dile getirdiği gibi “Taş taştır; kafayı koyunca anlarsın taşın taş olduğunu.”

çalışarak, kendilerini kapitalist dinamiklere karşı yeniden konumlandırmışlardır. Bu konumlama içindeki kayda değer miktardaki dönüşümü yeni orta sınıfların üstlendiğini söylemek de mümkündür.

III. BÖLÜM: “KAYBEDENLER KULÜBÜ” VE “ISSIZ ADAM” FİMLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde, *Issız Adam* (Irmak, 2008) ve *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filmleri üzerinden, 2000’li yıllar Türk sinemasının içinde bulunduğu durum, kültürel beğeniler çerçevesi içinde ele alınacaktır. 80’lerle birlikte başlayan 90’larda varlığını daha da çok hissettiğimiz küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisi, 2000’li yılları da kapitalist dinamikler etrafında şekillenecek bir dönüşümle kuşatmak arzusundadır. 80’ler ve 90’lar kapitalist dönüşüm arzusunu neredeyse koşulsuz kabul etmiş bir kent ve kentli birey algısıyla karşı karşıya bırakmaktadır bizi. Bu koşulsuz kabulün sonucu olarak, kentli birey bencil ve kendi çıkarını gözetten bir ruh durumuna sürüklenmiştir. Kentli bireylerin yaşam tarzlarını korumak adına daha katı ve homojen ilişkiler kurmalarına yol açan bu ruh hali, sınıfları ve de özellikle orta sınıfı konformist bir yaklaşımın içine doğru itmiştir. Alt ve alt-orta sınıfların maruz kaldığı kapitalist dönüşüm, orta sınıfı ya da günümüzdeki deyimle, yeni orta sınıfı tehdit eder hale geldiğinde, yeni orta sınıfın bu dönüşüme ekonomik, toplumsal ve özellikle de kültürel olarak karşı koyduğu görülmüştür. Bu tavır, elbette ki, yeni orta sınıfı oluşturan bireylerin bütünü için geçerli değildir. Ancak, bu sınıf içinde yer alan, eğitim ve meslek yoluyla bu sınıfa dâhil olmuşlar arasında bir direnişle karşılaşırız. Bu direniş, bir yandan özerk alanlar oluşturmak için çaba harcarken, diğer yandan da toplumsal katmalar arası geçişin daha akıcı olmasına yardım etmektedir. 80’lerin ve 90’ların melezlik halleri, 2000’li yıllarda daha güçlü ve daha yaygın olarak karşımıza çıkmış ve kenti kapitalist dinamikler aleyhine dönüştürmeye çabalamıştır.

Ele aldığımız filmler, hem değişen ve dönüşen kenti ve kentli bireyi temsil etmeleriyle, hem de yeni orta sınıfların yaşam tarzlarına denk düşen yanları ile

çalışmamızın odağında yer almaktadır. Yeni orta sınıfın, eski orta sınıfın sahip olduğu konformist ve homojen karakteri kimi yanları ile tahrip ettiği görülmüştür. Artık hem kendi içinde hem de diğer sınıflar arasındaki katılıkları kapitalist dinamikler aleyhine ortadan kaldırmaya çalışmaktadırlar. Ele aldığımız filmler, bahsettiğimiz bu katılıkların bazılarını hala sahip olmakla birlikte, sınıflar arasındaki katılıkları yumuşatmaları ve böylece daha melez bir karakterle, kapitalizme karşı yeni ideolojik biçimlenişlere girebilmişlerdir. Müzikten yeme-içmeye, koleksiyonerlikten yaşadıkları mekânlara kadar pek çok yaşam tarzı ögesiyle, yeni orta sınıfın kültürel dönüşümünü seyirciye sunmuşlardır. Yaşam tarzları üzerinden kapitalizme karşı, yine kapitalizm içinde kalarak özerk alanlar yaratmayı ve muhalif bir tavrı ortaya koyabilmişlerdir. Bu tavır popüler kültür eşliğinde yeni bir ideoloji kurguyu doğurmuş, böylelikle popüler kültürün muhalif bir karaktere sahip olabileceği de, bu filmler dolayısıyla karşımıza çıkmıştır. Bu nedenler ışığında, ele aldığımız filmler, çalışmamızın odağında yer alarak 2000’li yıllar Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu, kısmen de olsa, bizlere gösterme olanağı vermişlerdir.

III.1. *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) ve *Issız Adam* (Irmak, 2008) Filmlerinin Hikâyesi

Kaybedenler Kulübü (Örnek, 2011), Kaan Çaydamlı (Nejat İşler) ve Mete Avunduk’un (Yiğit Özşener) gündelik yaşamları üzerine kuruludur. Filmde, Kaan “Altıkkırkbeş Yayınları”nın sahibi, fotoğrafçılık yapan; Mete de “Trip” adında bir bar işleten, plak ve efemera²⁶ koleksiyonu yapan ve geceleri de Kaan’la birlikte, KentFM

²⁶ “Efemera: Gündelik yaşama ait “ıvır zıvır” olarak nitelendirilebilecek kısa ömürlü küçük ve geçici belgeleri ifade eden bir tanımlamadır. Efemera koleksiyonu yapanlara da “efemerist” veya “efemera koleksiyoneri” denir. Kelime, Eski Yunanca kökenlidir ve bir günden fazla dayanmayan anlamına gelen “ephemeron”un çoğul şeklidir. Etimolojik olarak bu sözcük, “bir günlük ömrü olan Mayıs Böceği” anlamına

101.1’de “Kaybedenler Kulübü” adıyla bir radyo program yapan biridir. Kaan ve Mete, sıkı dostturlar ve zamanlarının çoğunu birlikte geçirirler. Her ikisi de edebiyatı, içmeyi ve Kadıköy’ü sever. Bunlardan arta kalan zamanlarını, yani, birkaç gecelerini de, bir radyo programı ile doldururlar. Umarsızca başladıkları radyo programını, kendilerinden ödün vermeden sürdürmeye devam ederler. Ancak, zamanla, bu “tavır” beklemedikleri bir ilgiyle karşılaşır. Kaan ve Mete’nin halet-i ruhiyelerine göre değişen program akışı ve içeriği, ironik ve umursamaz tavırları, dinleyicilerle neredeyse fütursuzca konuşmaları, RTÜK tarafından pek çok kez cezalandırılır. Buna rağmen, program, reyting sıralamalarında giderek 1.’liğe kadar yükselir. Bunun üzerine, radyonun sahibi Aslı (İdil Fırat) Kaan ve Mete’ye program için telif ödemeye hazır olduğunu ama programı, biraz yumuşatmaları gerektiğini söyler. Kaan ve Mete, yemek, içki ve yol giderleri karşılığında teklifi kabul eder. Bu arada Kaan, “satamadığı kitaplar yayınevine olan tutkusu”ndan ödün vermemiş, hâlâ “depoları kitaplarla doldurmaya” devam etmekte ve bir yandan da kent dışına çıkarak fotoğraf çekmektedir. Mete de “Trip”i işletmeye devam etmekte, plak ve efemera koleksiyonculuğuna olan tutkusunu her gün biraz daha derinleştirmekte ve annesiyle (Serra Yılmaz) düzenli olarak görüşmektedir.

Kaan ve Mete için gündelik hayat, bildik akışı içinde devam ederken; Kaan, Zeynep’le tanışır ve ona âşık olur. Başlarda, Zeynep’in Kaan’a olan tutkusu canlı ve

gelir. Biriktirmek amacı ile üretilmemiş kısa ömürlü ve başlangıçta fazla değer taşımayan, ancak sonradan bazı koleksiyoncular tarafından koleksiyon malzemesi haline getirilmiş "ıvır zıvır" ürünlerin genel adıdır. Bu efemera ürünlerinin arasında okul diplomaları, karneler, otobüs-sinema biletleri, piyango biletleri, spor toto kuponları, gazete nüshaları, tanıtım broşürleri, mektuplar, kartvizitler, lokanta menüleri, tapu senetleri, noter senetleri, banka dekontları, çikolata ve sakızlardan çıkan kartlar, sigara kâğıtları, posterler, pasaportlar, fotoğraflar, kartpostallar, düğün davetiyeleri gibi gündelik hayatın ayrıntılarını belgeleyen materyaller sayılabilir.” (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Efemera>).

güçlüdür. Ancak, zamanla Zeynep, Kaan'dan bazı taleplerde bulunmaya başlar. Kaan ise başından beri nasılsa öyle olmaya devam eder. Bu durum, Zeynep ile Kaan arasındaki bağı zayıflatır ve sonunda da Zeynep Amerika'dan gelen bir iş teklifini kabul ederek Amerika'ya gider. Zeynep'in gitmesi ile birlikte, Kaan'ın yaşamında keskin değişimler olduğu görülmez. Mete de bir yandan barın işleri ile uğraşırken diğer yandan da plak ve efemera koleksiyonunu sergileyecek ve satacak bir dükkân açma telaşı içindedir. Tüm bunlar olurken, “Kaybedenler Kulübü” programı, popüler bir noktaya ulaşır. Tam bu noktada, Kaan ve Mete programı sonlandırmaya karar verirler. Böylelikle, sessiz sedasız başladıkları programı, yine, sessiz sedasız bir şekilde sonlandırırlar. Kaan yaynevine ve fotoğraf çekmeye, Mete de “Trip”e ve yeni açtığı “Vintage” adlı plak ve efemera dükkânına döner.

Issız Adam (Irmak, 2008) ise, Alper (Cemal Hünel) ve Ada (Melis Birkan) arasındaki ilişkiyle başlayan, ancak ilişkinin güçlenmesi ile birlikte, filmin ana ögesi durumuna gelecek olan Alper'in üzerinde devam edecek olan bir seyr-ü seferi seyirciye sunar. Alper, taşradan -Tarsusludur- İstanbul'a üniversite eğitimi almak için gelmiş ve eğitimi tamamlayınca da burada kalmayı seçmiş biridir. Ne var ki, genel kabullerin dışına çıkarak, eğitimi aldığı mesleği değil de; sevdiği, yetenekli olduğu aşçılığı bir meslek olarak yapmaya karar verir. Babasının desteğiyle, Tünel'de “Leblon” adında bir lokanta açar. Aşçılığının yanı sıra 70'li ve 80'li yıllara ait, Türk pop albümlerini biriktiren bir koleksiyonerdir. Aşçılık ve koleksiyonerlik arasında da, bohem bir yaşam süren, içine kapanık yalnız bir adamdır. Yine, bir sahaf gezisi sırasında Ada ile karşılaşır. Sahaftayken, Alper'in uzun zamandır aradığı bir plağı bulması karşısında gösterdiği tutkulu ve heyecanlı tepki, Ada'nın ilgisini çeker ve Ada bu ilgisini gülümseyerek gösterir. Ada'nın sahaftan ayrılması ile birlikte, Alper onun peşinden gider. Ada'nın sahafta aradığı kitabı, bir

kitapçıdan satın alarak Ada'ya getirir ve böylelikle Alper'in ısrarlı takibi ile devam eden bir süreç başlar. Bu arada kitabın iç kapağına telefon numarasını da yazmıştır. Bu süreç, Ada'nın "Küçük Kahramanlar" adlı dükkânında yeni bir aşama kaydeder.

Alper, Ada'nın dükkânına ikinci kez ama kendi yaptığı havuçlu-tarçınlı bir kekle gelir. Ada'yla bu sırada yaşadıkları gerginlik, Alper'in oradan uzaklaşmasıyla sonuçlanır. Daha sonra Ada, özür dilemek için Alper'i arar ve böylelikle Alper ve Ada arasında tutkulu bir ilişki başlar. Bu ilişki, Alper'in annesi Müzeyyen'in (Yıldız Kültür) bir düşün nedeniyle İstanbul'a gelmesiyle yeni bir boyut kazanır. Alper, herkesle olduğu gibi annesi ve ailesi ile de bağları uzaktan kurmayı tercih eden biridir. Annesiyle uzun zaman sonra bir araya gelmesi, Alper'in kurmaya çalıştığı dengeyi sarsar. Bu sırada, Ada ve Müzeyyen arasında sıkı bir bağ kurulmuştur. Alper ve Ada, Müzeyyen'i birlikte karşıladıkları gibi şimdi de yine beraberce uğurlar. Eve geldiklerinde Alper, Ada'ya ayrılmak istediğini söyler. Bundan sonra aralarındaki bağ kopar. Alper, eski bohem ve tek kişilik dünyasına geri döner. Ada, İngiltere'ye gider. Birkaç yıl sonra, yeniden karşılaşırlar. Bu birkaç yıl içinde Ada evlenmiş ve bir kızı olmuştur. Alper ise, Ada'dan ayrıldıktan kısa bir süre, banyoda devirdiği bir bardağın içinde Ada'nın bir tokasını bulur. Bu anla birlikte, Ada'yı terk etmenin acısını duyar. Birçok kez Ada'nın dükkânın önüne giderek, Ada'yla geçirdiği günleri yaşar. Bu pişmanlık hâli ile yaşamını sürdürmeye çalışır.

III.2. Mekân, Karakterler ve "Kötü Çocuklar"

Hem *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) hem de *Issız Adam* (Irmak, 2008) İstanbul'da geçmektedir. *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) Kadıköy ve civarını, *Issız Adam* (Irmak, 2008) ise Beyoğlu ve civarını kendine mekân olarak seçmiştir. Tek başına bu durum bile, İstanbul'u, bir kentler toplamı olarak düşünmeye götürür bizi. İstanbul'un

diğer kentlerden farklı olarak, birden fazla kenti, kendi içinde barındıran çok merkezli bir karaktere sahip olduğunu görürüz. Bu çok merkezli yapı, doğası gereği çok karakterli, rafine olmaktan uzak, esasen melez bir hâl ile kendini ortaya koyar. İstanbul gibi bir kentler toplamı, barındırdığı bu çok katmanlı ama aynı zamanda geçişken karakteriyle kozmopolit bir kimliğe bürünür. Dolayısıyla, bu kozmopolit kimliğe uyan, hemen her açıdan geçişli, değişken, geleneği ve modernizmi kendi içinde barındıran yeni bir kentli algısını da beraberinde getirir. Böylesi bir algı, Volkan Aytar'ın deyişle,

Mavi yakalı ve beyaz yakalı çalışanlar, çeşitli düzeylerde kalifiye olanlar, herhangi bir kalifikasyonu ya da eğitimi olmayanlar, üst düzey yöneticiler, “yuppie” tabir edilen “genç kentli profesyoneller”, sanatçılar, küratörler, reklam ve tasarım profesyonelleri, imaj danışmanları, ofis binalarını ve bu kişilerin meskenlerini temizleyenler, hatta tam zamanlı olarak onların evcil hayvanlarına bakanlar, bürokratlar ve memurlar, eğlence mekânlarının kapılarında bekleyenler ve içlerinde müzik yapanlar, sokak çalgıcıları ve çiçekçiler, lüks otel ve restoranlardaki “şef”ler ve daha mütevazı lokantalardaki aşçılar, sağlık çalışanları ve sağlık yaşam uzmanları, diyetisyenler, psikologlar ve terapistler, dans ve doğu mistisizmi öğretenler (2005:72).

Birbirinden farklı ama aynı zamanda birbiri içinde eriyen ve dönüşen çok katmanlı, çok karakterli bu yapının doğurduğu kentli bireyleri tarif eder. Taşranın darlıkla koşut olarak kendini var eden muhafazakâr-geleneksel yapısıyla, kentim katmanlı ve modern yapısı arasındaki karşılıklı değiş-tokuş esnasında ve sonucunda, eskinin kent soylusuna benzemeyen yeni bir kentli algısı ile karşılaşırız. Çalışmamızın odağında yer alan her iki filmde de kimi yönleriyle benzer ancak kimi yönleri ile de farklı olan, yeni bir kentli elit ile karşılaşırız.

Kaybedenler Kulübü (Örnek, 2011), yukarıda tarif edilen kent mekânı ve buradan beslenen kentli bireyin özellikleri ile uyuşan bir karaktere sahiptir. Kaan ve Mete karakteri, “bohem”, “cool” ya da “loser” olarak düşünülebilecek bir portre çizerler. Her

ikisi de kendinden ödün vermeyen, yaşamayı seven, eğlenmeyi seven, eğitilmiş ve entelektüel karakterlerdir. Bu yönleri ile Aytar'ın tarif ettiği kentli bireyin yansıttığı melez karaktere uygundur (2005:72). Ancak tarif edilen yapı, her ne kadar melez bir hâli öngörüyor olsa da, bu yapıya muhalif ve kötü çocuk²⁷ olma halleri de ilave edilir. Bu durumu Kaan ve Mete'nin ağzından radyo programı esnasında söylenen aşağıdaki konuşmada görmekteyiz:

“Bu şarkıyı Montana çetesine, hayatı ve kadınları öğrendiğimiz ve hâlâ öğrenmekte olduğumuz Kadıköy sokaklarına ve şehrin bütün kötü çocuklarına adadık.”

Peki, kimdir bu kötü çocuklar, başta kendileridir, sonra radyo programını dinleyen Brit (Şafak Başkaya), Kuşbeyin (Erdal Küçükkömürçü), Taksi şoförü Çakal Yılmaz (Cengiz Bozkurt) ve duraktaki diğer tüm şoförler, Devrim (Barış Bağcı), yurttaki kızlar, pencerenin pervazında elinde radyosu ile Ayşe, bir türlü bitiremediği çevirisiyle Murat (Rıza Kocaoğlu), Mete'nin annesi ve bu kişiler özelinde temsil edilen herkeştir.

²⁷ Nurdan Gürbilek, “Bazıları toplumun vurduğu ‘kötü’ damgasını sahiplenirken ‘iyi’ olanın aynı zamanda ideolojik bir kurgu olduğunu görmemizi, iyiliğe ve kötülüğe yüklenen yerleşik simgesel anlamları tersyüz etmemizi sağladı. Bazıları kötülüğün dilini bir zafer edasıyla kullanıp toplumun korunaklı, kayıtsız yüzeyinde bir gedik açmayı denedi. Bazıları dışlanmışlığın kötücül enerjisinden güç alıp bu dışlanmışlıktan yalnızca bir azap değil, bir kahkaha da çıkabileceğini gösterdi. Bazıları ‘iyi aile çocuklarına’ tepki. Bazıları ise düpedüz hıncı sevimlileştiriyor. Bazen iktidara duyulan bir hınç bu.” (Kötü Çocuk Türk, 2010:90) şeklinde “kötü çocuk”u tarif ediyor. Gürbilek’in “kötü çocuk” tarifıyla, bu çalışmada temsil edilen “kötü çocuk” karakterleri yapıp ettikleriyle pek çok açıdan uyumaktadır ancak bu temsillerdeki “kötü çocuk” karakterleri, dışlanmış, ötelenmiş, yok sayılmış karakterler olmaktan ziyade, pek çok açıdan kapitalist dinamiklerin içinde iyi, varsıl konumları ile yer almaktadırlar. Bu özellikleri nedeniyle, kapitalist dinamikleri dışarıdan biri olarak değil, aksine içeriden biri olarak aşındırmaktadırlar.

“Kötü çocuklar” tabiri sözcüğün her iki anlamı ile de, yeni kentli eliti tarif edercesine bir kullanım alanına sahip olur. Kaan’ın dinleyicilerden bazılarına “Kadıköy badlik amirliği” ya da “Pendik badlik amirliği” gibi unvanlar vermesi, kötü çocuklar bahsine yapılan bir gönderme olarak ele alınabilir. Hem kötü hem çocuk olan bu karakterler, kapitalizmin kendilerine dayattığı “iyi ve yetişkin” olma hâminden uzaktırlar. Kapitalist organizasyonun kendini kentlerde var ettiğini hesaba kattığımızda, kapitalizmin “yetişkin toplum ve birey” yaratma arzusu, “çocuk olma ve kalma” hallerinin bir tür isyankârlık ve bundan doğan bir direnç yaratması nedeniyle önemsenmektedir. Ancak bir yanıyla da, kapitalist sistemin “yetişkin” bireyler yaratma arzusu, bireylerdeki “çocuk olma ve kalma” hallerini törpülemektedir. Kapitalizmin kenti biçimlendirme uğraşı da, esasen böyle bir “yetişkin” kent, “yetişkin” toplum ve birey yaratma arzusunu da ortaya koymaktadır.

Popüler kültür, her ne kadar, hem sahip olduğu hem de pek çok kez yeniden ürettiği kimi patolojilere rağmen, yine de, sinema vasıtasıyla kapitalizmin arzularının aksine bir mecra da açabilmektedir. Bu mecra, pek çok haliyle kapitalizmin çıkarlarına savunur gözükmektedir. Ancak popüler kültürün, sinema filmleri vasıtasıyla, bu alanı, “çocuk kalma” pahasına ama “çocuklaştırmadan” yeniden inşa ettiği görülmektedir. Tam bu noktada, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) oyuncularını ile yapılan bir söyleşide, “Kaan” karakterini canlandıran Nejat İşler ve “Metem” karakterini canlandıran Yiğit Özşener şöyle bir yanıt verirler:

Nejat: Tamamen erkek çocuklarıyız biz zaten. “Büyümeye direnen tipler” yorumu yapılmış, doğrudur. Kazanan kaybeden hikâyesinde biraz öyle bir şey var. **Yiğit:** Yani büyüme daha sistematik bir kafa. **Nejat:** Kızıyor ya sevgilisi Kaan’a mesela; “Niye adam olmuyorsun diye!”. “Olmayacağım adam, ben böyle iyiyim.” (Kaybetmeyi Seçenler Kulübü, 2011).

Kapitalist sistemin dayatmalarına karşı, naif bir muhalif duruş, sergilenmektedir. Yiğit Özşener'in "büyüme sistematiği bir kafa" gerektirir ifadesi de kapitalist toplum ve birey tasarımının tarifini bizlere verir. Bu nedenle, kendini çocuk bırakarak, hâkim sisteme karşı, kendi sesini dillendirir. Ancak, kapitalist sisteminin durmaksızın devam eden kenti biçimlendirme uğraşı içinde bunalan birey, kenti terk etmek istemektedir. Kaan ve Mete karakterleri de, kapitalizmin ve popüler kültürün bir aradalığının getirdiği dayatmadan kaçarak, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filminin şarkılarının içeriklerine göz atıldığında, kentten kaçmak isteyen, ama kentin getirileri ile kaçmak arasında sıkışan bireyi bize sunar.

Bu sabah yalnız uyandım
 Aynada kendime baktım
 Gitmek, ne zor kararım
 Acilen kaçmam lazım
 Yol var içimde
 Gitmek var hep dilimde
 Nefes alamam ben bu şehirde
 Acilen kaçmam lazım (Yalnız, Gülce Duru)

Bu şarkıda da ifade edildiği gibi, kentten kaçmak, kentten uzaklaşmak isteyen birey, her ne kadar bunu arzulasa da, kolaylıkla üstesinden gelinemeyecek bir durum olduğunu da ortaya koyar. Yine de, Kaan'ın fotoğraf çekmek için kentin dışına çıkması ve Mete'nin de kentten uzaklaşmak için "kentin içine kapanması" yani evine kapanıp plakları ve efemera koleksiyonu ile haşır neşir olması, "dışarı"yı kendinden uzak tutmanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Roland Barthes'ın, "Eiffel" kulesini bir paratonere benzeten (1996:11) ifadesinden yola çıkarak diyebiliriz ki, kentin kendisi de bir paratoner işlevine sahiptir. Siz ondan kaçmak için çaba harcarsanız da; kent, sizi bu tasarımdan alıkoymak için var gücüyle savaşıyor. Böylelikle, kuleyi görmek istemeyen kişi, bunu kulenin içine

kapanarak yapıyorsa, kentten kaçmak isteyen birey de, bunu “kentin içine kapanarak” gerçekleştirir (1996:9).

Yine, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filminin, aynı adlı bir radyo programından kaynaklandığını ve karakterlerinin de bu radyo programını sunan kişilerin hikâyesi olduğunu görürüz. Filmde, Kaan “Altıkırkbeş Yayınları”nın sahibidir ve satılmayan kitaplar basmaktadır. Gerçek yaşamdaki hâli ile karşılaştırıldığında, satılmayan kitaplar basma hâlinin devam ettiği görülmektedir. Bu kitapların kimler için basıldığını ve kitapların içeriğinden -Kaan’ın kitaplardan kimi zaman yaptığı küçük alıntılar dışında- haberdar olmayız. Ancak, Roland Barthes’ın “Camera Lucida”sını, William Blake’in “Masumiyet Şarkıları”nı, Nick Cave’in bir kitabını, J. Cortazar’ı ve Zeynep’in ağzından duyduğumuz Oruç Aruoba’nın “Ne Ki Hiç” ve Enis Batur’un “Sütte Ne Çok Kan” adlı kitaplarını ve daha pek çok kitabı bastıklarını anlarız. Bu kitapları alan ve okuyan herkes bilir ki, bu kitaplar, yukarıda tarif ettiğimiz “kötü çocuklar” için basılmıştır. Bu noktada, Kaan Çaydamlı ve Mete Avunduk ile yapılan bir söyleşide, Kaan Çaydamlı’nın “yeraltı” ya da “karşı kültür” olarak tarif ettiği durumu, kendi yaynevleri vasıtasıyla yaptıklarını, okuyucularının ve takipçilerinden bu tür bir alttan ve aşağıdan gelen bir kültürü temsil ettiklerini ifade eder:

Kaan Çaydamlı: O dönem “underground / yeraltı” denen şey, bu dönem “mainstream / ana akım. Kıyafetinden, ne bileyim reklamcısına kadar herkes kullanıp satıyor şimdi bunu. Şu an Türkçe’de o zamanki “underground” denen şeyi, karşılayacak tek kelime “karşı kültür”. Bugün özellikle reklamcıların yaratıcılıkla ilgili problemlerini çözmek için hep aşağılara bakmaları gibi, bunu da başka bir şeye dönüştürdüler. Bir sakıncası yok. Şu an bizim yaynevi (Altıkırkbeş Yayınları) ya da Mete’nin plakçısıyla (Vintage) temsil ettiği şey budur aslında (Deşifre Edilmeye Tamam Dedik, 2011).

Hatta, herhangi bir “Altıkırkbeş Yayını”nı aldığımızda, kitabın iç kapağında, “Altıkırkbeş” kitaplarının “fotokopi fanzin” olarak çoğaltılabileceğini ve bu yüzden “yasal dergileri” değil, bu tür yayınları tercih etmelerinin doğru olacağı öğütlenir. “Yaşasın Fotokopi, Yaşasın Kaos” sloganı da, yukarıda tarif edilen yeraltı / karşı kültür alanını da ifşa etmektedir. Kötü çocukların nasıl bir kentli olduklarının ipuçlarını da bu yeraltı / karşı kültür alanında aramak gerekir. Bu söyleşinin devamında, Kaan Çaydamlı, “Bizinki yeraltı kültürü değil karşı kültür.” (Deşifre Edilmeye Tamam Dedik, 2011) diyerek, popüler kültür karşısında aldıkları konumu da belirtir. Ancak buna rağmen 2000’li yıllara gelindiğinde popüler kültür ve karşı kültür arasındaki mesafenin kimi açılardan daralmaya başladığını da görürüz. Orhan Tekelioğlu’nun “merkezin ecnebileri” kavramsallaştırması üzerinden bakacak olursak, merkez ve çevre ya da yeraltı kültürü ile popüler kültür arasındaki mesafenin, değişen merkez ve çevre algısı ile koşut sayılabilecek bir değişimi önerdiği gözükmektedir. Tekelioğlu, Vedat Milor’ün *Tadı Damağında* programı ile *Behzat Ç.* dizi filminin, ekranların iki popüler kültür ürünü olarak, “yeni merkezi elitin melezeleşme hislerini” çok iyi bir şekilde tarif ettiğini söylemektedir. Bu elit, Tekelioğlu’na göre, “şiddet, melodramatik depresyon, serkeşlik, suskun romantizm” gibi pek çok durumu kendi üzerinde barındırmaktadır (Tekelioğlu, 2012). *Kaybedenler Kulübü*’nde (Örnek, 2011), öncelikle Kaan ve Mete’yi tarif eden bu yapılar, aynı zamanda, radyo programını dinleyen Brit, Kuşbeyin, Çakal Yılmaz ve diğer dinleyicilerin durumunu da anlatır. *İssız Adam*’da (Irmak, 2008) Alper tarif edilen bu özelliklerden hepsine uymasa da, en azından “suskun romantik” olarak tanımlanabilir. Böylelikle, kentli elitin melezeleşme hali, olumsuz anlamda da olsa, popüler kültür ve karşı kültür arasındaki mesafenin giderek daraldığına bir işaret olarak gösterilebilir.

Zizek'in ifadelerine başvurarak diyebiliriz ki, popüler kültür bir talepten daha ziyade bir dürtü ile kendini ortaya koyar. Bu dürtü, ısrarcıdır. Şeyleri kendisi kılmak ve bütünüyle kendi hâkimiyeti altına almak için mücadele eder. Şeyleri kendisi kılmadan da ortadan kaybolmaz (2008: 37-40). Bu noktada, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) popüler kültürün ısrarcı tavrıyla, kendisi arasındaki mesafeyi kimi açılardan korumakla birlikte, bu mesafenin kimi noktalarda popüler kültür lehine bir tavır aldığını da bizlere gösterir. Ancak, popüler kültür ve kent arasındaki ilişkinin, kapitalist organizasyon için başat iki faktör olduğu düşünüldüğünde, kapitalizmin kendi karakterini eskinin zorbalığından yeninin uysallaştırıcı tavrına bürünerek dayattığını da görmek mümkündür. Horkheimer ve Adorno'ya göre Alexis de Tocquville'in yaptığı şu değerlendirme kendi dönemleri için de geçerlidir: "Despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın." (Horkheimer ve Adorno, aktaran Dağtaş ve Özer, 2011:70). Horkheimer ve Adorno'nun "Aydınlanmanın Diyalektiği" metnin giriş kısmında belirttikleri gibi, zora dayalı yöntemlerle değil, kitle iletişim araçlarının yarattığı edilgin olma haline boyun eğmek zorunda kalarak, sisteme yeniden inşasını sağlamaktadırlar (Aktaran Dağtaş ve Özer: 2011).

Kaan ve Mete karakterleri iyi yaşamayı, eğlenmeyi ve özgürce kendilerini ifade etmeyi tercih ederlerken, zenginlik düşleri kurmazlar. Eğitilmiş, entelektüel ve muhalif bir karaktere sahiptirler. Kapitalizmin rekabetçi, yarıştıran, ehliştiren karakterinden uzak dururlar. Filmde, Kaan ve Mete'nin karşılıklı konuşmalarıyla ifade ettikleri gibi:

Mete: Hiç, birisinin sana sahip olduğunu düşündüğün oluyor mu? Ya da bir şeyin. **Kaan:** Evet, evet fark ettim. Her fark ettiğimde de gitmek istedim. Bazi

insanlar, aile kurmaya önem verirler yani buna değer verirler. Bazılarıysa, başka birtakım şeylere değer verirler. Bunlara değer verirken, niye değer verdiğini düşünmez birey, toplumun içinde erimiş olan birey. Toplum, koleje girmeyi bir değer olarak sunduğu için artık “o” kişiliğini yok sayma halidir. Koleje girmek için yarışır, üniversiteye girmek için yarışır, iyi bir işe girmek için yarışır, güzel bir kadınla evlenmek için yarışır. Devamlı bir yarış ve kazanma zorunluluğu. **Mete:** Aslında, kazanmak nedir ki? En büyük zaferi kazandığında bir Antonius olduğunu düşün. Paris’e geldiğini ve o “tak”ın altında olduğunu, bütün insanların senin altında olduğunu düşün ve gücün en üstünde olduğunu, yalnız kaldığın o anda ne oldu be, şimdi ne oldu diyorsan, kaybedersin sen, kaybetmişsin yani o anda en büyük zaferin içinde kaybetmişsin.

Bu sözlerde de ifade edildiği gibi, popüler kültürün doğası gereği dayattığı “rekabet, yarışma, kazanma, her yerde olma” halleri, bu filmde, uzak durulması gereken haller olarak, seyirciye aktarılır. Bir yandan da, popüler kültürün farklı katmanlardan ve kültürlerden gelen bireyleri buluşturması da söz konusudur. Bunu da öncelikle, program sırasında seçilen şarkılara baktığımızda görmek mümkündür. Ferdi Özbeğen’den “Dilek Taşı”, MFÖ’den “Yalnızlık Ömür Boyu”, Gülce Duru’dan “Yalnız” bu şarkılardan yalnızca birkaçıdır. Arabesk, pop, rock ve blues şarkılarının bulunduğu bir mecra olarak, pek çok katman ve kültüre hitap etmişlerdir. Hikâyenin esas kahramanları ile yapılan bir söyleşide de, Kaan Çaydamlı ve Mete Avunduk, böylesi bir tercihin nedenini şöyle açıklamaktadırlar:

Kaan Çaydamlı: Bizim programda kıldığımız şey, çok net, kategorilerdi. Yabancı müzik çalan radyo, yerli müzik çalan radyo. Biz, bunu kıldık. Çatır çatır Orhan Gencebay çaldık. Ümit Besen çaldık. Müslüm Gürses çaldığımızda, bizi, “Gençler Kiraathanesi”nden, Kasımpaşa’dan arıyordu babalar ve onlara, “Neden Saçların Beyazlanmış Arkadaş” çalıyorduk, bütün kiraathane dinliyordu. **Mete Avunduk:** Ümit Besen’in plaklarından bir best of CD yapmıştım, programda yeri geldiğinde çalmak kolay olsun elimizin altında dursun diye. CD’si bile yoktu adamın (Deşifre Edilmeye Tamam Dedik, 2011).

Bu tavrı, gelenek²⁸ ve modernizm²⁹ arasında süregelen çatışmanın popüler kültür vasıtasıyla tahrip edilmesine, aşındırılmasına açık bir örnek teşkil eder. Böylesi bir

²⁸ “‘Gelenekçilik’ ile birleştirilen ‘gelenek’ sözcüğünün belirgin ya da güdümlü bir anlamı vardır. Bu sözcük, karşı-devrimci düşünürlerin, tarihin akışını başka yöne çevirmeyi amaç bilen bir devrim karşısında savunucusu oldukları geleneğe ya da geleneklere gönderme yapar. Gelenekçilik koşullardan doğmuştur: Otorite şiddetle eleştirilmektedir; dolayısıyla onu aklamak için gerekçeler sıralamak gerekir. Ed. Burke (...) tarafından işlenen, sonra da onların ardılları tarafından yeniden ele alınan ana tema şöyledir: Modern aklın iddiaları sağduyudan yoksundur; bir toplum ilkelerin yardımıyla düzenlenmez; bilgelik, alçakgönüllülüğü ve ihtiyatı öğretir: Somut tecrübeye, geçmişin sonuçlarına ve/veya tanrı iradesine itaat etmeyi savunur. (...) Gelenekçilik bir sosyolojiye dayanır. Bu sosyoloji, esas olarak, belli başlı üç düşünceden oluşur: İnsan, her şeyden önce bir mirasçıdır; özerk bir bireyi temellendiren modern düşünce tamamen kurgusaldır; insan topluma borçludur, toplumdan, ona verdiğiinden daha fazlasını alır.” (Beneton, 2011:290).

²⁹ “Kültür tarihinde genel bir terim olarak modernizm Avrupa gerçekçi geleneğinden çok sayıda değişik estetik kopuşları kucaklamaktadır. Modernist metin için (şiiir, roman, resim, yapı, beste) estetik biçim, artık önceden verili bir dış toplumsal dünyayı sorunsuz bir şekilde “yansıtmı” değildir, bir zamanlar yansıttığı varsayılan ‘gerçeklik’i kendi başına oluşturur bile, olabileceği noktaya kadar bir dikkat, endişe ya da hayranlık konusudur. Hareketin başlangıcı için tercih edilen tarihler, o yılın devrimlerinin vahşice bastırılmasından sonra Charles Baudelaire ve Gustave Flaubert’in yapıtlarında klasik ya da gerçekçi yazının bunalıma saplandığı 1848 ile Natüralizm’den Sembolizm üzerinden Kübizme, Ekspresyonizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Vortisizm, Sürrealizm ve diğerlerine kadar uzun bir dizi estetik deneyciliğin hızlandığı 1880’lerdir. Modernizmin tepe noktası, genel mutabakata göre 1910 ile 1930 arasındaki yıllardır. (...) Bu yılların estetik yenileştirmelerinin şaşırtıcı genişlikteki yelpazesinden herhangi bir tanımlayıcı ortak özelliği süzüp çıkarmanın olanaklı olup olmadığı kuşkuludur: bazı modernizmler bir teknoloji, hız ve kentsel dinamizm geleceğini kutlamış; başkaları yerleşik topluluğun (Gemeinschaft) ilkelci geçmişine ve Doğa ile sezgisel uyuma geri uzanmış; kimileri kendi matrislerini oluşturan çağdaş yaşam kadar yayılıp serpilmiş ansiklopedik estetik biçimler oluşturmaya çalışırken, kimileri de bu geniş, aceleci süreçten bazı minimalist biçimsel mükemmellikler süzmeyi denemiştir. (...) Ayrıca, aynı kamptan modernistler en farklı politik hedeflere yönelmiştir.” (Marksist Düşünce Sözlüğü, 2005:435-436).

aracın, kapitalist dinamikler üzerinde aşındırıcı bir etkiye sahip olabileceğini söylemek mümkün olacaktır. Bu durum, yine de, sahip olduğu etki açısından dar ve kısıtlı imkânlar sunar, henüz toplumsal dinamikler üzerinde derin bir etki gücünden de yoksundur. Programı dinleyenler arasındaki çeşitliliğe bakarak, geleneksel ve modern olanın yukarıdan aşağıya tasarımı olan dikey bir toplumsal dönüşüm yerine, yatay yönde şekillenen bir toplum tasarımı olarak ortaya koymaktadır.

Hatta radyo programına katılan dinleyicinin arzularını boşa çıkaracak bir tavır da organize eder. Programa katılan dinleyicilerden biri, “Siz, rockçı değil misiniz, neden Türkçe çalyorsunuz?” sözlerine karşılık, verilen “Sana ne!” yanıtı, yapılacak bütün kısıtlamaların boşa çıkarılacağını da gösterir. Böylelikle, popüler kültür ve kent arasındaki bağın kent içinde sürekli olarak devam eden bir dolaşımı önerdiği açıktır. Diyebiliriz ki, popüler kültür, her şeyden önce “sivil” karakteri nedeniyle, kentin kendini kurma ve biçimlendirme uğraşı içinde kentin içinde varlığını sürdürür. Sivilleşme ile kendini her yere girilebilir kılan popüler kültür, kendi “habitusu”nu oluşturma gayreti içindedir. Ancak bu alanın genişliği, alan içinde daha heterojen bir yapının sürekli olarak kendini yeniden kurmasını sağlar. Bu da popüler kültür ve kent arasındaki her daim devam eden bir dolaşımı karşımıza çıkarır. Yine de, Mete’nin sözleri ile ifade edecek olursak, “Yolda olmak bir hıza sahip olmayı gerektirir, aksi durum, yolda durmaktır, durmak sıkıcıdır.” Bu durum karşısında, Tolga Örnek “ [...] Sanatta istesen de istemesen de bir ideolojik bakışın oluyor galiba. Kendi duruşun, kendi ideolojin bir şekilde çektiğin filme süzülüyor.” (Röportaj: Tolga Örnek-Kaybedenler Kulübü, 2011) derken de, izleyici ya da dinleyicinin bir tepkisi olabileceği gibi, bir filmin ya da radyo programının da kendine ait bir kültürü deşifre ettiğini ve bunu ifade etmenin doğal olduğunu söylüyor.

Kaybedenler Kulübü'nün (Örnek, 2011) sunduğu kent mekânı ve kentli birey, yukarıda tarif etmeye çalıştığımız “kentli elit”de de olduğu gibi homojen bir yapıya sahip değildir. Bu noktada, hem Can Kozanoğlu, hem Orhan Tekelioğlu, hem de Rıfat N. Bali 80’ler ve 90’lar üzerine yaptıkları değerlendirmelerde melez olarak değerlendirebileceğimiz “kentli elit” bir karakterden bahsederler. Bu “kentli elit” kimi zaman modernizmle baş edemeyen, kimi zaman da geleneğin korunaklı alanını dönüştürmeyi kendisine görev edinmiştir bir kentli bireydir. Bu görev yerine getirilirken, kullanılan araçlar, muhalif hallerini aşındıracak bir hâl aldığı anda endişelenirler. Tıpkı, Mete ve annesi arasında geçen konuşma sırasında, Mete’nin “popüler kültür” olmaktan tedirgin olmasıyla ifade edilebilir.

Anne: Program çok konuşuluyor. **Mete:** Galiba. Anlamıyorum ya, yaptığımız şey sonuçta popüler kültür değil. **Anne:** Orası kesin. **Mete:** Eee ne diyorsun, bu kadar tutulması saçma değil mi? **Anne:** Bilmem. Geçen gün programı dinlerken ben de düşündüm. Kimsenin açık açık konuşmaya cesaret edemediklerini konuşuyorsunuz. Bu da insanlara samimi geliyor. Anlamasalar da, saçma da bulsalar samimiyetiniz yakalıyor onları bence. **Mete:** Bilemiyorum ya, çözemedim. **Anne:** Tehdit edenlerden bir şey çıktı mı? **Mete:** Yok ya ne çıkacak, birkaç manyak arada bir arayıp duruyor işte. **Anne:** Yine de üstlerine varmayın, dikkatli olun. **Mete:** Merak etme. **Anne:** Merak etmek benim işim. **Mete:** Sana bir şey soracağım, sence ben çok mu boş yaşıyorum. **Anne:** Sen ne düşünüyorsun? **Mete:** Bilmem, yoo. **Anne:** Ben hep istediğimi yaptım. Zamanı geldi, İngiltere’ye gittim. Zamanı geldi evlendim. Zamanı geldi, çocuk doğurdum ama her şeyi istediğim zamanda, istediğim gibi yaptım. Bazen bedel ödedim ama hep istediğim gibi yaşadım. **Mete:** Herkes o bedeli göze alamıyor.

Yukarıdaki konuşmaya baktığımızda, görüyoruz ki, çok katmanlı, çok kültürlü bu yapının beğenilerini belirli bir mecrada buluşturmak, bir araya getirmek “kentli elit”in - kullandığı araç olan popüler kültür nedeniyle- muhalif karakterini aşındırabilmektedir. Program içeriğinin, Mete’nin annesinin dediği gibi “samimi” olması, “anlamasalar da

saçma da bulsalar” programa dâhil olmaları, iki yönlü bir tavrı ortaya koymaktadır. Program, içeriği ve değindiği toplumsal ve bireysel durumlar nedeniyle anlaşılabilir olabilir ama kullanılan üslup ya da “jargon”, bu çok katmanlı ve çok beğenili yapının sizinle -kısa bir süreliğine de olsa- aynı taraftayız deme imkânını da sağladığını bizlere göstermektedir. Ancak, kentli elitin gelenek ve modernizm arasındaki bu gidiş-gelişleri esnasında, hem geleneği hem de modernizmi temsil eden bireyin, bu iki alan arasında yaşanacak bir çatışmayı telkinlerle, nasihatlerle hafifletmeye çalıştığını da görürüz. Mete’nin annesi tam da bu noktada devreye girer. Bir yandan canı ne istiyorsa onu yapan bir anne olarak modernizmin temsilcisi, bir yandan da bu yolda kendisi kadar uzun bir mesafe –fiziksel zaman anlamında- kat etmemiş oğluna verdiği telkinler, geleneğin gerektiğinde kendini ortaya koyabileceğini de gösterir.

Gelenek ve modernizm arasındaki bu çatışma halini temsil eden diğer bir örneği ise, Kaan, Mete ve Aslı arasındaki konuşmaya bakarak anlayabiliriz.

Aslı: Arayan o çocukla niye daha uzun konuşmadınız? **Kaan:** Konuştuk ya, daha ne konuşacaktık ki. **Aslı:** Ne bileyim? İçini döktü, teşekkür etti. Daha sıcak davranabilirdiniz en azından. **Mete:** O sana göre. **Aslı:** Anlamıyorum. Elinizdekilerin değerini hiç bilmiyorsunuz. Niye hiçbir şeyi ciddiye almıyorsunuz siz? **Kaan:** Niye hep bize bir misyon yüklemeye çalışıyorsunuz? **Mete:** Biz radyoda konuşan, birbirimizin muhabbetinden keyif alan, iki adamız, o kadar. **Aslı:** Bu söylediğinize gerçekten inanmadığınızı bal gibi biliyorum. **Kaan:** Kimseye, bizi, dinleyin demedik. Kimseye, bu programı sevin demedik. Kimseye, bizi, ciddiye alın demedik. **Aslı:** Aldılar ama. Şimdi ne yapacaksınız? **Mete:** Köftemizi bitirip eve gideceğiz.

Bu konuşmada, bu kez annenin görevini Aslı yani “patron” almıştır. Annenin oğluna telkinde bulunurken geleneği yardıma çağırmasında olduğu gibi, burada da, Aslı, programa katılan dinleyiciyle yeterince ilgilenmedikleri için sitem etmekte ve aslında

başlatmak oldukları şeyi “adam gibi” yapmalarını, onlara öğütlemeştir. Annenin geleneği yardıma çağırması ile, Aslı’nın kapitalizmin ticari ve uzlaştırmacı tavrını devreye sokmasında benzer bir yan vardır. Yine, Kaan ve Zeynep arasındaki bir konuşmada da şunlar ifade edilir.

Kaan: Bu, sence program[da], bundan başka bir şey konuşmuyor muyuz?

Zeynep: Tanıdığım en akıllı, en bilgili adamsın. Niye, bunu harcıyorsun? Niye, adam gibi kendini sağlama alacak bir şey yapmıyorsun. **Kaan:** Hay daa. **Zeynep:** [...] ondokuz yaşında falan değilsin ki artık.

Burada da, Zeynep’in Kaan’a yaptığı tavsiyelerin, Mete’nin annesi ve Aslı’nın verdiği tavsiyelerle benzer olduğu gözükmektedir. Üç kadın karakter de, geleneği ve modernizmi temsil eden bir yerde kendilerini konumlandırırlar. Bu konumlanış, kapitalizmin uysallaştırıcı, tarafsız olma halini dayatması ile hem kenti hem de birey ve toplumu, yetiştirme, büyütme kendisine rıza göstermesi üzerine tasarlanmış gözükmektedir. Kendisini kapitalist dinamikler içinde garantiye aldıktan sonra, her şey özgürce yapabileceği vaadiyle ikna edilmeye çalışılır. Aşağıdaki konuşmaya bakarsak, popüler kültürün, kendi muhalif hallerini de aşındıran bir yanı olduğu görülür. Bu nedenle, (Oskay’a başvurarak) popüler kültür, kapitalizmin gelecek vaatlerinden kendini tamamiyle kurtarabilmiş değildir.

Şenol: Abi, ben anlamıyorum ya. Program bu kadar popüler anasını satayım, biz hâlâ kitap satamıyoruz. Bunun bize bir faydası olsa, anasını satayım ya. **Selin:** Kaan, programı kullanmak istemiyor ki. **Brit:** Valla, ben onu bunu bilmem, bu program benim hayatımı değiştirdi. Resmen kurtardı beni ya. **Selin:** Hiç kimse tahmin etmedi buralara geleceğini. **Brit:** Bu var ya bu, bu yaşadıklarımız bir gün bitecek, arayacağız bu günleri. **Selin:** Bilmem, belki, başka şeyler başlar. **Brit:** Bizim 68’imiz de bu herhalde.

Şenol'un popüler kültürden umduğu faydayı bulamaması, bir yandan istekleri boşa çıkarmış görünmektedir. Ancak, Selin'in Kaan üzerinden anlattığı "biz bunu istemiyoruz" hâli, Brit'in önemli olan buradan elde edilecek maddi zenginlik değil, yaşamımızı değiştirmesi mealindeki ifadeleri popüler kültüre, kentli elitlerin bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir. Kentli elit olarak tarif edilen kitle içindeki, tek tek her birey bir zenginlik düşü kurmasa da, yaşamın her anını keyifli ve zengin bir şekilde yaşamak istedikleri de aşikârdır. Bu noktada, Kaan da Mete de kimseye herhangi bir vaatte bulunmamışlardır. Nejat İşler (Kaan) ve Yiğit Özşener (Mete) ile yapılan söyleşide, Yiğit Özşener'in verdiği yanıt bu açıdan önemlidir.

Yiğit Özşener: "Ben sana hiç yalan söylemedim" diyor. Kadın-erkek, her türlü ilişkide insanca bir tavırdan bahsedeceksek, bundan değerli bir şey var mı? Etraflarında toplanan kalabalık da bu şartlar altında toplanıyor. Yalan söylemiyorlar çünkü kimseye. Programın dinlenip dinlenmeyeceğini bilmeyerek başlıyorlar bu işe. Dinlenmesi için özel bir çaba da harcamıyorlar. Herkes özgür kararı ile onların etrafında toplanıp onların hayatını paylaşıyor. "Kadınlara şöyle davranalım da, şöyle arkadaşlıklar kuralım da, şöyle popüler olalım da şöyle bir trend yaratalım da etrafımızda toplansınlar." Böyle hesaplarla hareket etmiyorlar (Kaybetmeyi Seçenler Kulübü, 2011).

Popüler kültürün ve kapitalizmin taleplerini kendi isteklerine göre şekillendireceklerini muhalif halleri ile ortaya koymuşlardır. Bu anlamda, "kent elitleri" için popüler kültürün "her yerde olma" hâlini, kendi kültürel aidiyetleri ve beğenileri ile buluşturmakta bir araç olarak yararlanmışlardır. Böylelikle kendi kültürel aidiyetlerini ve beğenilerini, çok katmanlı, çok karakterli bir yapı içine dâhil etmeyi başarılmışlardır.

Issız Adam (Irmak, 2008) filmi, bir "msn" sohbetiyle açılır. Bu konuşma, grup seks için bir çağrı olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde, Kaybedenler Kulübünde de grup seks sahneleri ile karşılaşırız. Cinselliğin kendisinin gelenek ve muhafazakârlık perdesi ile

örülü bir toplumsal formasyon içinde, cinselliğin bu denli özgür bir şekilde yaşanması çoklukla 80’lerde, daha az olmakla birlikte de 90’larda karşılaştığımız ama tabu olmaktan hâlâ kurtulamamış bir durumdayken 90’ların ikinci yarısı ve 2000’li yıllar bu muhafazakâr zihniyet algısının değiştiğine dair işaretler olarak karşımıza çıkar.

Alper (Cemal Hünel), Kozanoğlu’nun “kent aydınları”, Tekelioğlu’nun “şehir elitleri”, Bali’nin “yeni seçkinler” olarak tarif ettiği, çoğunlukla 80’li ve 90’lı yılları kentli bireylerini tanımlar. Bu üç tariftten yola çıkarak, bizim kullandığımız “kentli bireyler” kavramı, bu üç tarifi içinden beslenerek ve dönüştürerek kendi karakterini ortaya koymuştur.

III.3. Müzik, Yeme-içme ve Haz

Kaybedenler Kulübü (Örnek, 2011) filminin şarkılarına baktığımızda, Mete ve Kaan’ın arabesken pop şarkılara, rock’n roll’dan blues’a pek çok şarkıyı çaldıklarını görürüz. Yanı sıra, Mete’nin 70’li ve 80’li yıllara dair Türk pop müziği plaklarını topladığını anlarız. Yine, *İssız Adam*’da da (Irmak, 2008) Alper’in 70’li ve 80’li yıllara ait Türk pop müziği şarkılarını dinlediğini ve plaklarını topladığını görmekteyiz. Bu şarkılar, hem Doğu’yu (arabesk) hem de Batı’yı (pop, rock’n roll) temsil etmektedir. Bu yönüyle, farklı kültürel biçim ve içerikler popüler kültür vasıtasıyla seyirciye aktarılır. Böylelikle, popüler kültür kentli elitin -kitle kültüründen farklı olarak- eleştirel, özgür ve kendi beğenilerini seyirciye aktarabilme kapasitesini de ortaya koymuş olur. Ünsal Oskay’a göre, kitle kültürü “yabancılaşma”ya neden olmasıyla, bireylerin -en eğitimlisinin bile- “mutlu eblehler” olarak sisteme dâhil olmalarına neden olur. Ancak, popüler kültür, bu durumun aksine, “evcilleştirilmiş” bir biçimde de olsa, toplumsal yapının değiştirilmesine ve yeni

bir toplumsal yaşamı kurmak adına bireylere umut aşlar (2001:156-157). Oskay'ın popüler kültürün “spontanelik, farklılık, özgünlük ve değerlilik” olarak tanımladığı yapı, bu noktada kentli elitlerin çok katmanlı ve çok karakterli yanıyla uyumaktadır. Aşağıda listelenen şarkılara baktığımızda, görüyoruz ki, “yerli” ya da “yabancı” ayrımı gözetmeksizin, tüm şarkıları, aynı mecrada buluşturduklarına tanık olmaktadır. Yanı sıra, Kaan Çaydamlı ve Mete Avunduk ile yapılan bir söyleşide verilen yanıtlar, bu noktada önemlidir.

Kaan Çaydamlı: Bizim programda kıldığımız şey, çok net, kategorilerdi. Yabancı müzik çalan radyo. Yerli müzik çalan radyo. Biz, bunu, kırdık (Deşifre Edilmeye Tamam Dedik, 2011).

Böylece, popüler kültürün bireyin özne olarak kendi tercihleri ile toplumsal yapıya nüfuz edebileceğini ve bu yapıyı aşındırabileceğini de görmek mümkün olur. Kitlesel olarak tüketilen metaların, bireyler vasıtasıyla yeni bir forma sokulması, kapitalist formasyonun dayatmalarına karşı bir meydan okuma olarak algılanabilir. Kitlesel olarak tüketilen bu şarkıların “ikonik” bir özellik kazandığını söylemek de mümkün olur. Popüler kültür, bu noktada, kitlesel değer kazanmış bu ikonları başka bir forma sokarak, kısa süreliğine de olsa bireyin kendini özne kılmasını da sağlamış olur (Oskay, 2007:264).

Listelenen bu şarkılar dışında, “Kuşbeyin” karakterinin evinde duvara asılı iki fotoğraftan birinde saksafon çalan bir adam, diğerinde de ney çalan (Neyzen Teyfik) bir adam fotoğrafı görürüz. Biri Doğu'yu diğeri de Batı'yı temsil eden bu iki figür, Kuşbeyin'in ifadeleriyle “dünyanın farklı noktasında aynı nefesi üfleyebiliyorlar.” Bu durum, kent eliti için tanımladığımız melez hali seyirciye aktarmaktadır. Özgürleştirici politikaların en önemli görevi, insanları anlamsızlıktan kurtaracak yeni toplumsal koşulları yaratarak onların yaşam kalitelerini yükseltmektir. Bu durum, özel bir kültürün -muhalefet

kültürünün- geliştirilmesinden başka bir şey değildir (Lodziak, 2003:86). Conrad Lodziak'ın özerklik kültürü tarifine bakarak, özerk alanların genişletilmesinin, yeni ideolojik kurgular oluşturmada ve buradan yola çıkarak muhalefet kültürü oluşturmada önemli olduğunu söylemek gerekir. Bu öyle bir muhalif kültürdür ki, kent elitleri bağlamında ele alındığında, kent elitlerinin bu tarife sığınan yanlara sahip olduklarını görmek mümkündür. Böylelikle, yeni ideolojik kurgulardan kastımızın, kent elitleri bağlamında muhalif ve özerk bir kültürü önerdiği açıktır. Bu nedenle, popüler kültürün bizatihi önemli olmasının nedeni kapitalist sistem içinde örgütlenmesi ve var olması ile ilişkilidir. Kapitalist dinamikler dışında oluşmuş muhalif yapılar elbette önemlidir. Ancak yeterli değildir. Esasen kapitalist dinamikler içerisindeki bir muhalif yapı, bu alanı aşındırabilecek olanağı kendinde bulabilecektir.

Kaybedenler Kulübü

Şarkı	Yorumcu
I Got The Same Old Blues	J.J.Cale
Ballad Of A Rock'n Rool Loser	Titanic
Melancholy Man	The Moody Blues
Dilek Taşı	Ferdi Özbeğen
Yalnızlık Ömür Boyu	MFÖ
(Sittin' On) The Dock Of The Bay	Otis Redding
Bağrı Yanık Dostlara	Asu Maralman
Get Misunderstood	Gülce Duru
Yalnız	Gülce Duru
My Woman	Can Gox & Gülce Duru

Reviens	Gülce Duru
Nightlife	Yiğit Özşener
Angel's Gone	Can Gox
Wake	Can Gox
Son Kare	Can Gox & Gülce Duru
Wrongside Of The Road	Can Gox
Kaybetmek	Cavit Ergün
Bazen	Cavit Ergün
Yakıcı Yalnızlık Kadar	Cavit Ergün
Süleymaniye	Cavit Ergün
Kaybedenler Kulübü Fragman	Cavit Ergün

İssız Adam

Şarkı	Yorumcu
Bana Yalan Söylediler	Semiramis Pekkan
Anlamazdın	Ayla Dikmen
Tükeneceğiz	Sezen Aksu
Yalnızım Ben	Nil Burak
Une Belle Histoire	Michel Fugain
Tutsana Ellerimi	Hümeyra
Yalnız Adam	Sibel Egemen

Kaybedenler Kulübü'nde (Örnek, 2011) Mete ve *İssiz Adam*'da Alper karakterleri, bu şarkıları yalnızca dinlemezler, aynı zamanda "koleksiyonerlik" uğraşısıyla başka bir mecraya da taşırılar. Her iki karakter de, plak koleksiyonerliği konusunda tutkulu bir portre çizerler. Mete'nin Trip'te otururken, karşısında oturan kadınlara "Ajda Pekkan" plağı hakkında yaptığı yorumlar, seyirciye, bu uğraşın boyutlarını göstermesi açısından önemlidir.

Mete: Yani! Çoğu koleksiyoncunun böyle bir şeyin varlığından haberi yok. Plak tamam ama böyle bir kapak kimsede yok.

Aynı zamanda, Mete'nin annesinin kendisine bir bavul dolusu plak hediye ettiğinde gösterdiği tepkiyi de aynı şekilde değerlendirmek mümkündür.

Anne: Bunlar senin için. **Mete:** Anlamadım. **Anne:** Çoğu orijinal, birinci baskı. **Mete:** Anne, bunlar acayıpler. Nereden buldun, bunları? **Anne:** İngiltere'den almıştım. Uzun zamandır saklıyordum. Dükânına koyarsın.

Yanı sıra, Alper'in Ada ile ilk karşılaşmalarında "Hümeyra" plağı için yaptığı yorumlarda ve Ada tarafından kendisine hediye olarak getirilen "Nil Burak" plağı hakkında yaptığı yorumlarda da aynı tutkulu konuşma karşımıza çıkar.

Alper: Gerçi, içeride güldünüz ama biliyor musunuz ki, bu plak 1984 yılında sadece ve sadece 2222 adet basılmış olup, bugünlerde bulunabilen kopya sayısı 200 civarında ve de sonradan plak şirketi kapatılmış olduğundan dolayı CD kopyası da basılmamış olduğu için, şu anda gerçek bir hazine tutuyorum elimde.

Alper: Off, harika, tertemiz, bu insan sesi biliyor musun? O dönemde hiçbir aletle yapamazlardı bunu. Dinle, bak! **Ada:** Çok güzel. **Alper:** Harika, "İstanbul Gelişim" olabilir bu. O dönem, bir sürü insanla çalışmışlardı. Bak, hiçbir şey ucuz değil. Duyuyor musun, bak! Ne özen kardeşim, ne coşku. Off çok güzel. Çok mutlu ettin beni, sağol. **Ada:** Hayret ya, ne güzel şarkılar bunlar ama ben hiç sesin bu kadar güzel çıkabileceğini tahmin etmezdim. Resmen... **Alper:** CD'den

daha kaliteli diyeceksin. İlk başlayan herkes bunu söyler. Niye biliyor musun? Çünkü, plak analog ve sıkıştırılmamış müzik. Dinle, bak! Ne kadar derinden geliyor. Tam bir canlı etki. Kapat gözlerini, sanki konserdesin ve tam yanında söylüyorlar. **Ada**: Aaa hakkaten.

Bu konuşmalardan da anlaşıldığı üzere, hem Alper (Issız Adam) hem de Mete (Kaybedenler Kulübü) müzik uğraşlarını koleksiyonerlik seviyesine taşıyarak, kentli elit kavramını tarif edecek bir noktaya ulaşmışlardır. Bu karakterler dışında, *Issız Adam*'da (Irmak, 2008) Ada'nın da bir tür koleksiyoner olduğunu söylemek mümkündür. "Küçük Kahramanlar" adlı dükkânında, kostümlerine giymiş bir halde çektiği çocuk fotoğraflarını biriktirdiğini ve bu fotoğrafları da kendi koleksiyonu için çektiğini ifade eder. Görülüyor ki, Ada karakteri de, Alper (Issız Adam) ve Mete (Kaybedenler Kulübü) karakterleri gibi bir koleksiyonerdir. Ancak, buradaki, biriktirme işlevi daha çok Kaybedenler Kulübü'ndeki (Örnek, 2011) Mete'nin "efemera" koleksiyonu yapmasına benzer bir koleksiyonerliktir. Bu anlamda, biriktirmek eylemini, nostaljiyi geri çağırarak ifade etmek mümkün olur. Geçmiş ve şimdi, aynı mecrada, aynı küme içinde yer alma imkânı bulurlar. Bu da, popüler kültürün, özgürleştirici ve dönüştürücü bir yanı olduğunu da gösterir. Bununla birlikte, biriktirme eylemi gerçekleştirilirken kullanılan malzeme ve araç da önemlidir. Ada'nın "dijital bir fotoğraf makinesi" yerine "analog bir fotoğraf makinesi" tercih etmesi de, seyirciye, kentli bireyin bir özne olarak bu eylemlerin içinde yer aldığını gösterir. Tıpkı, Alper'in yemek yaparken yaptığı gibi, eylem, araç, malzeme arasında bir uyum arandığı göze çarpar. Böylelikle, "evcilleştirilmiş" bile olsa, özne olarak var olmayı sürdürmektedirler (Oskay, 2007:157).

Her iki filmde de, özellikle *Issız Adam*'da (Irmak, 2008), yeme-içme kültürünün önemsendiği gözükmektedir. *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011), Kaan ve Mete'nin program boyunca bira içtikleri, programdan sonra köftecide (Hakkı Usta) köfte

yediklerini görmekteyiz. Her iki karakterde, kent içindeki sıradan mekânlarda sıradan bir yeme-içme kültürüne sahiplerdir. Ancak, bunun yanında, Aslı'dan program için istedikleri “yemek, içki, yol giderleri” listesine “viski ve çikolata” eklemeleri, sıradan ve seçkin diyebileceğimiz yeme-içme alışkanlıklarının aynı kentli elitlerce tüketileceğini de seyirciye gösterir.

Fakat, *Issız Adam*'da (Irmak, 2011) Alper karakteri, yaptığı meslek gereği (aşçılık), bu durumu biraz daha yukarıya taşımıştır. Alper, eğitimi aldığı mesleği değil de, sevdiği mesleği yapmaktadır. Bu da, 2000'li yılların kentli bireyinin, tarif ettiğimiz kentli elit karakterini seyirciye sunar. Alper, aşçılık yaparken, bunu, öylesine sıradan bir uğraş olmaktan daha seçkin bir noktaya taşımıştır. Burada hem yemeğin yapılışı hem yemeğin sunumu (Leblon'daki garsonların yemek sunumu), hem de yemeğin nasıl tüketileceği üzerinde özenle durulur. Leblon'daki müşteri farklılığı da bunu göstermektedir. Seçkini ve sıradanı bir arada sunmaktadır. Bir gazetede “gurme” sıfatıyla yemek yazıları yazan, beğeni düzey yüksek biri de buradadır, daha sıradan ofis çalışanları, öğle yemeklerini yemeğe gelen herhangi biri de buradadır. Alper'in bu noktadaki tavrını, Ada'yı evine davet edip ona yemek hazırlarken yaptığı konuşmada görmek mümkündür.

Alper: Zaten bir sebzeyle eline aldığında, o sana ne sürede pişeceğini söyler. Sadece ona bakmayı, [onu] görmeyi ve dinlemeyi başaracaksın. Bir yemeğe, her şeyi koyamazsın, ondan da bir tutam, ondan da bir tutam falan olmaz. Bu görgüsüzlüktür. Bize, uyumun güzelliği lazım. Öyle, hepsini bir arada at, çevir, karıştır gibi laflara inanma. Hepsinin pişme süresi farklı. Mantar, kabak bunlar en çabuk pişenler. Bunları havuçla birlikte atamazsın. Sadece seslerini dinle. Sirke, hardal bunlar baskın lezzetler. Koyarken iki kere düşünmek lazım. Harika durdukları yerlerde var, katliam yaptıkları yerlerde. Dur içme bence hep yanlış yapılan bir şey bu, önce yemeğin tadına bakar mısın lütfen. **Ada:** Ooo şiir gibi, sanki tek tek farklılar gibi ama aynılar gibi de. **Alper:** İşte bu. Bak, şarabı önceden tatsaydın, yemek o lezzette devam edecekti hayatına. Şimdi, şarap ona eşlik ediyor. İlk lezzet en önemlisi, ikinci lezzet hep onu takip eder çünkü.

Ayrıca, mesleğimin bana kattığı bir şey daha var. İnsanları yemek yeme şekillerinden tanırım ben. Mesela, sen tek tekçisin. **Ada:** Nasıl yani? **Alper:** Hayatı yavaş, dingin ve acele etmeden yaşamayı seviyorsun. Çokluk ve alternatifler senin için korkutucu.

Yukarıdaki konuşmada da ifade edildiği gibi, Alper bir yemeğe konulacak malzemelerin kendilerine has özellikleri olduğunu, “ona bakmayı, [onu] görmeyi ve dinlemeyi” bilmek gerektiğini söyler. Gelenek (Oskay’ın deyimiyse eski tarz yaşam biçimi) ve modernizm bu noktada buluşmaktadır. Eski tarz yaşam biçimleri ve yeni olan bir arada kullanılacak şekilde karşımıza çıkar. Usulüne göre davranılmamasını hem eski tarz yaşam biçimleri için hem de yenisi için “görgüsüzlük” olarak kabul eder. Böylelikle, popüler kültürün kısmen de olsa özgürleştirici, farklılaştırıcı tavrı “kent elitleri” bağlamında kendini yeniden ortaya koymuş olur. Hatta, Alper ve Ada’nın İstanbul sokaklarını dolaşırken, Ada’nın acıkması üzerine birlikte kokoreç yemeleri de önemlidir. Bu sırada, Alper, kokoreci kendi usulüne göre yaptığı “balzamik ve soya sosu” ile daha lezzetli ve daha iyi olacağını söylemesi, yeme-içme kültürüne yansıyan eski ve yeni usullerin bir aradalığını göstermesi bakımından önemlidir. Yine yukarıdaki konuşmaya dönecek olursak, Ada’nın yemek konusundaki, “Ooo şiiir gibi, sanki tek tek farklılar gibi ama aynılar gibi de.” biçimindeki düşüncesi, yukarıda bahsetmiş olduğumuz, kentli elitin melez, çok katmanlı, çok karakterli yapısını da ortaya koymaktadır. Daha ileri bir noktada ise, karşımıza, bireyin nasıl yiyip içtiğine bakılarak, hayatta da nasıl biri olduğu şeklindeki “psikiyatrik” analizle karşılaşırız. Bu da, Aytar’ın tarif ettiği kentli karakterin özelliklerine tekabül eder.

Hem müzik hem yeme-içme kültürü, mekânın karakteri, içindeki eşyalar ve döşemesi ile de kendini açığa çıkararak bir “haz” kültürünü de beraberinde getirir. Biliyoruz ki, “kentli birey”in, belirli bir maddi refahla birlikte, daha fazla önem verdiği şey

yaşamını zenginleştirmektir. Yaşamsal eylemler, yaşamın kendisinden “haz” alınacak bir dönüşme uğradığında daha değerli hale gelir. Bu noktada, bir “seçme, yetiştirme” eylemi ile karşılaşırız. Ancak, bunu, kapitalizmin yetişkin birey yaratma arzusu olarak değerlendirmemek gerekir. Burada, birey, bir özne olarak toplumsal dokuya müdahale etmeye ve bu dokuyu dönüştürmeye çalışmaktadır. Özgür iradesi ile bu eyleme dâhil olur. Bu nedenle, yaşadıkları mekânları dönüşüme uğratırlar. *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011) Kaan ve Mete'nin, özellikle de Mete'nin evi bu şekilde bir dönüşüme uğramıştır. Evin plakların yerleştirilmesi için ayrılmış duvara döşeli rafları, dağınık ama serbest tavrı seyirciye bir dönüşümün ipuçlarını verir. Ev olarak kullandıkları mekânlar ile çalıştıkları, eğlendikleri mekânlar da, bu dönüşümün ana hatları ile döşenmiştir. Kaan'ın “Altı kırkbeş Yayınevi”ndeki serbest ve rahat hâli ile Mete'nin “Trip” adlı barındaki serbest ve rahat hâl de bu “haz ve serbestlik” odaklı, bireyin özne olarak kendini gösterebildiği durumlardır. Burada Mete'nin annesinin evi de, yine, eski ve yeni yaşam tarzının bir aradalığını seyirciye gösterir. *İssız Adam*'da (İrmak, 2008) Alper'in evine ve lokantasına bakıldığında, aynı haz kaygısıyla döşenmiş mekânlar karşımıza çıkar. Ada'nın evi de, salaş bir rahatlık içinde modern bir üslupla kendini ortaya koyar. Burada, Georges Perec'in *Şeyler* romanındaki karakterlerin yaşamları, tam da bu noktayı tarif eder.

Daireleri pek seyrek düzenli olacaktı. Ama düzensizliğinin bile çok büyük çekiciliği bulunacaktı. Bunu dert etmeyeceklerdi; yaşayacakları orada. Çevrenin konforu onlara kazanılmış bir olgu, temel veri, doğalarının bir hali gibi gelecekti. Dikkatleri, ilgileri başka yerde, açtıkları kitapta, yazacakları metinde, dinleyecekleri plakta, her gün yeniden başlayan karşılıklı konuşmalarında olacaktı. Sinirlenmeden, acele etmeden, suratlarını buruşturmadan uzun zaman çalışacaklardı. Ardından da akşam yemeğini yiyecekler ya da akşam yemeği için dışarı çıkacaklardı; arkadaşlarıyla bir araya gelecekler, birlikte gezeceklerdi (2007:13).

Perec'in tariflediği bu mekânı, *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011) Kaan, Mete ve Mete'nin annesinin evi ve *Issız Adam*'da (2008) Alper ve Ada'nın evlerinin atmosferinde görebiliriz. Bu mekânlar nispeten dağınıktır ama bu dağınıklık bile, Perec'in yukarıdaki ifadelerine uygun düşecek bir "çekiciliği" de kendinde barındırır. Maddi bir zenginlikten daha ziyade, "haz" odaklı bir mekân haliyle karşı karşıya kalırız. Ancak, bu mekân, her an terk edilecek bir yerdir aynı zamanda. *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011), Kaan ve Zeynep'in "rutinlik" üzerine yaptıkları göndermede de olduğu gibi, karşıt iki hali de bize verir.

Kaan: Rutine dönüşen her şey sıkıcıdır aslında, bu yüzden komşunun bahçesindeki çimen, bize, hep daha yeşil gelir. Her zaman. Takma yani. **Zeynep:** Evet ama rutine dönüşmeyen hiçbir şey de kalıcı olamaz ki hayatında.

Rutinlik anlatan bu iki ifadeye baktığımızda, ev, iş ya da eğlenmek için seçtiğimiz bu mekânlar -fiziksel anlamda- dar alanlardır. Rutinlikle karşılaşıldığında bu mekânlar her an terk edilebilir yerlerdir. Daha geniş anlamda, bir kentin -kısa süreliğine de olsa- terk edilmesiyle de karşılaşırız. *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011), Kaan'ın fotoğraf çekmek için kentin dışına yaptığı yolculuklar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Perec'e yeniden başvurarak diyebiliriz ki:

Yine de buraya zincirle bağlı gibi hissetmeyeceklerdi kendilerini; bazı günler serüvene gideceklerdi. Hiçbir tasarı olanaksız gelmeyecekti onlara. Ne hınç, ne acı, ne de çekememezlik duyacaklardı. Çünkü olanakları ve arzuları her zaman, her noktada uyuşacaktı. Bu dengeye mutluluk adını verecekler ve özgürlükleriyle, sağduyularıyla, kültürleriyle, ortak yaşamlarının her anında onu keşfetmesini, korumasını bileceklerdi (2007:13-14).

Hem *Kaybedenler Kulübü*'nde (Örnek, 2011) hem de *Issız Adam*'da (Irmak, 2008) "rutin"i kırmak için yapılan bu eylemler, popüler kültürün -kısmen de olsa- bireyin özne olarak toplumsal dokuyu değiştirmesine ön ayak olur. "Buna rağmen diğer yandan

popüler kültür, sınıflar arası güç dengesinin değiştirilmesine yönelik siyasal mücadelenin ertelenmiş gözüktüğü rutin yaşamda, bağımlı tarafın beklentilerini canlı tutan özel bir ifade olunma biçimi olma özelliğine de sahiptir.” (Oskay, 2007:262). Bu yönleri ile popüler kültür, bir gün mutlaka rutine dönüşecek pek çok şeyi dönüştürmek adına, kapitalizme karşı bir araç olarak kullanılmaya devam edecektir.

Radyo programına katılan dinleyicilerden olan ressamın, annesinin ölümü nedeniyle üzgün olduğunu ve neredeyse intihar etmek üzereyken, bu program yüzünden bunu ertelediğini ve sonunda da intihar etmekten vazgeçtiğini anlarız. Binbir gece masallarında olduğu gibi, program bir ölümü ertelemiş ve engellemiştir. Buradan bakıldığında, masalın yarattığı “haz” sebebiyle ölümün ertelenmesinde olduğu gibi, radyo programı da bir tür “haz” yaratarak dinleyiciyi kendine bağımlı kılmış ve ölümü ertelemiştir. Bu noktada, popüler kültürün, haz odaklı bir yapı sunarak, kapitalizmin lehine hareket ettiğini ve bireyi uyuşturduğunu söylemek mümkündür. Ancak, yine aynı popüler kültür, az önce kapitalizm lehine gösterdiği tavrı, hemen o anda, bu kez kapitalizm aleyhinde göstermiştir. Kaan ve Mete'nin, dinleyiciyi sonuna kadar dinlemeleri ve herhangi bir “psikanalitik” analize girmemeleri bu tavrı ortaya koymaktadır. Böylelikle, “haz”ın popüler kültür ve kent elitleri tarafından farklı şekillerde kullanılabildiğini de görmüş oluruz.

IV. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın problemi, amacı, önemi, sınırlılıkları, evreni ve örnekleme ile veri toplama tekniklerine ilişkin bilgiler yer almaktadır.

IV.1. Araştırma Problemi

Popüler kültür, sahip olduğu ideolojik kapasite ile gündelik yaşamımızı sürekli olarak etkilemektedir. Nüfuz ettiği yapının dönüşümünü sağladığı gibi, kendisi de içine dâhil olduğu yapıdan etkilenmektedir. Gündelik yeme içme alışkanlıklarımızdan giyim kuşama, dilimize ve zihnimize dolanan şarkılardan talk şovların ayartıcılığına, tribünlerdeki zafer naralarından haber bültenlerine kadar, her yerde bulunmaktadır. Üretim ve tüketim alışkanlıklarının, kapitalist ideolojik tahayyülün etkisi ile değiştiği bir dünyada, sanat ürünleri ve özelde de sinema, popüler kültürden kendi payına düşeni almaktadır.

Bu çalışmada, *Kaybedenler Kulübü* (2010) ve *Issız Adam* (2008) filmleri üzerinden bir inceleme yapılacak ve 2000’li yıllar Türk sinemasının popüler kültürle olan ilişkisi genel bir çerçevede içinde değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeye birlikte, popüler kültürün muhalif bir karaktere sahip olup olmadığı, muhalif bir karaktere sahipse, bu durumun yeni orta sınıflarla ilişkisi araştırmamızın problemini oluşturmaktadır.

IV.2. Araştırmanın Amacı

Popüler kültür, geniş kitlelere yayılma kapasitesi, hızı ve kentli karakteriyle hem kapitalizmin hem de kentin başlıca nitelikleriyle uyuşan yanlara sahiptir. Kapitalizm egemenliğini yaymak ve kendini yeniden inşa etmek adına pek çok araçtan yararlanmışır. Bu araçlar, kapitalizmin yeni yeni filizlendiği dönemlerde, zor ve şiddet yoluyla, kapitalizmin egemenlik alanlarını genişletmekteydi. Ancak, kapitalizm geliştikçe, egemenlik alanlarını genişletmek için usul ve yöntemlerini değiştirmek zorunda kaldı.

Artık egemenliğini yaymak ve kendisini daim kılmak için, eskisi gibi, zora dayalı yöntemleri değil, kitleleri tüketim odaklı bir yaşam içine sokan popüler kültürü ve popüler kültür araçlarını kullanarak bunu yapmaya başladı.

Küreselleşme ve neoliberal politikaların etkinlik alanını genişletmesi ile birlikte, kapitalizm kent ve kent sakinleri üzerinden yoğun bir baskı kurmaya başladı. Yaptığı baskıyı görünmez kılmak için de, popüler kültürü kullanarak bireylerin zihinlerini uyuşturmaya çalıştı. Böylelikle bilinçleri ele geçirilmiş bireyler, kapitalizm kendi inşa etme sürecine müdahale edemez hale getirildi. Ancak, baskının yaygınlığı ve yayılma alanları geniş kesimleri özellikle de, uzun mücadeleler sonucu elde ettikleri refahı ve güvenceli yaşamlarını tehdit altına giren yeni orta sınıf, bundan önceki birikimlerini yedeklerine alarak ve bunları farklı biçimlerde yeniden kurgulayarak kapitalizme karşı direnç alanları oluşturmaya başladı.

Bu çalışmanın amacı, 2000’li yıllar Türk sinemasından seçilmiş *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) ve *İssiz Adam* (Irmak, 2008) filmleri üzerinden, popüler kültürün muhalif bir alan yaratıp yaratmadığına bakmak, yanı sıra yeni orta sınıfların popüler kültürle olan ilişkisi ve bu ilişkinin etrafında oluşan yeni ideolojik kurgunun kenti ve kentli bireyi tehdit eden kapitalizme karşı, muhalif ve özerk alanlar oluşturup oluşturmadığına ve böyle bir potansiyele sahip olup olmadığına bakmak olacaktır.

IV.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, popüler kültür, yeni orta sınıf, yeni ideolojik kurgu ve kent arasındaki ilişki bağlamında, 2000’li yıllar Türk sinemasının 80’lerden günümüze yaşadığı dönüşümleri genel hatları vermesi ve özelde de, bu kavramların birlikteliği sonucu, kentin ve kentli bireylerin kapitalizm karşısındaki direnç alanlarını nasıl ördüklerine dair verileri

sunması bakımından önemlidir. Böylelikle, popüler kültürün kapitalizme karşı muhalif bir mecra kurup kuramadığını bize göstermektedir.

IV.4. Araştırma Soruları

Araştırmanın amacı ve önemi doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Popüler kültür kavramı üzerine olan yaklaşımlar nelerdir? Bu yaklaşımların ortaklaştıkları ve ayrıştıkları noktalar nelerdir?
2. 2000 sonrası Türk sinemasında, popüler kültür ve yeni orta sınıflar arasında nasıl bir ilişki vardır ?
3. 2000’li yıllar Türk sinemasında “kentli bireyler” olarak ortaya çıkan yapı ne tür nitelikler taşımaktadır?
4. Ele aldığımız filmlerin, bu yeni ideolojik kurgu ve popüler kültür birlikteliği sonucunda, kapitalist dinamikler üzerindeki etkisi nedir?
5. “Kentli bireyler” 80’lerden günümüze toplumsal, politik ve kültürel bağlamlarda ne tür bir değişim ve dönüşüm geçirmişlerdir?
6. 2000 sonrası Türk Sineması genel hatları ile bu değişimin ne derece içinde yer almıştır?

IV.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmamız, 2000 sonrası Türk sineması içindeki, popüler kültür, yeni orta sınıf ve kent kavramlarının ortaklaştığı filmlerden oluşan bir evrene sahiptir. Ancak, dönemi temsil etmek amacıyla, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) ve *Issız Adam* (Irmak, 2008) filmleri, kültürel beğeniler, yaşam tarzı ve yeni orta sınıf karakterini yansıttığı için seçilmiştir. Bu filmlerin yanı sıra, benzer nitelikteki filmlerde yeri geldiğinde, çalışmanın

kapsamı içinde değerlendirilecektir. Ayrıca bu çalışmada, popüler sinema ve sanat sineması türünde bir ayırım yapılmayacak, yukarıda ifade ettiğimiz kavramlar ışığında popüler kültürün muhalif yanı tartışılacaktır.

IV.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem vasıtasıyla elde edilen veriler, araştırmanın problemi ve amacı doğrultusunda, savlarımızın geçerliliğini sorgulamak üzere kullanılacaktır. Yanı sıra, literatür taraması yapılmıştır. Popüler kültür, yeni orta sınıflar, kent ve kentli birey ve 80'lerden günümüze Türk sinemasının içinde bulunduğu duruma dair kaynaklar taranmıştır. Bu kavramlar üzerinden yapılan incelemeler, diğer nitel araştırma verileri ile birlikte ele alınarak, araştırmanın varsayımlarının geçerliliğini ve doğruluğunu ortaya koyacak ölçütleri belirlememize yardım etmiştir. Yine, bu çalışmada, ele aldığımız filmler, mekândan yeme-içme alışkanlıklarına, müzikten biriktirmeye kadar pek çok kültürel beğeni ve yaşam tarzını film analizi yöntemini kullanarak da değerlendirmiştir. Elde edilen bulgular, nitel araştırma ve literatür taraması sonucu ortaya çıkan teorik çerçevesiyle kıyaslama olanağı da vermiştir.

IV.7. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada nitel araştırma, literatür taraması ve film analizi verileri toplama tekniği olarak kullanılmıştır. Film analizi yapılırken, 2000'li yıllar Türk sineması, araştırmanın evreni oluşturmuştur. Bu filmler, arşivlerden seçilerek oluşturulmuştur. Bu evren içinden seçilen örneklem üzerinden de değerlendirme yapılmıştır. Mersin Üniversitesi Kütüphanesi ve kişilere ait özel kütüphane, kitaplık ve arşivler de, bu çalışmada yararlandığım kaynaklardır.

SONUÇ

Popüler kültür, geniş kitlelere ulaşabilme becerisi, hızı ve kentli karakteri ile kapitalizmin şu ya da bu şekilde bulunduğu zaman ve mekânlarda yayılmaya ve buralarda kendini kurmaya çalışmıştır. Saydığımız bu nitelikler, kapitalizm ve kent kavramları ile birlikte düşünüldüğünde, “popüler kültür”, “kapitalizm” ve “kent” arasında sıkı bir bağ olduğunu da, bize, göstermektedir. Kapitalist ideoloji, hâkimiyet altına almak, sözünü dinletmek, kendisine karşı meydana gelecek olası müdahaleleri bertaraf etmek için, popüler kültürün bu özelliklerinden yararlanmaya çalışmıştır. Erken dönem kapitalizm örneklerinde, zor kullanılarak gerçekleştirilmeye çalışılan hegemonya, kapitalizmin gelişmesi ile birlikte, yeni usuller ve yöntemlerle karşımıza çıkmıştır. Zora dayalı egemenlik anlayışı, yerini rıza üretmeye, ikna etmeye dayalı yeni bir yöntem bırakmıştır. Bu noktada, popüler kültürün bütün kullanım biçimlerinin, olumsuz niteliklere sahip olduğu iddia edilir. Yine, popüler kültürün, halk kültürü / folk kültür ya da kitle kültürü ile benzer yanları bulunduğu gibi, bunlardan farklı yanları da bulunmaktadır. Kimi yazarlar popüler kültür kavramına, “halk”tan kaynaklanması nedeniyle olumlu anlamlar yüklerken, kimi yazarlar da, aynı nedenden ötürü, popüler kültürü bayağı ve aşağı niteliklere sahip bir kültür olarak görmektedirler. İlerici yanları olduğunu düşünen yazarlar, popüler kültürün kapitalizmi dönüştürebilecek bir gücü kendinde barındırdığını düşünmekte, ancak gerici yanları olduğunu düşünen yazarlar ise popüler kültürün, bireyleri pasif tüketici önelere dönüştürdüğünü ifade etmektedirler. Pasif özne konumundaki bireyler de, dolayısıyla, kapitalizmin kendini yeniden inşa sürecine yoğun olarak katılırlar. Fakat bu iki temel dinamikten ayrı olarak, popüler kültür, kent ve kapitalizm arasındaki akışa, iki yönlü olarak dâhil olabilmıştır. Bu noktada, popüler kültür, içine nüfuz ettiği yapıyı

değiştirebilen, bu değişimi sağlarken de, kendisini dönemin koşullarına ayak uyduracak bir çehreye de büründürerek kapitalist dinamikleri aşındırabilir.

Bu çalışmada, popüler kültürün kendisini de dönüştürme gayreti içinde olduğunu saptamaktayız. Yeni bir ideolojik biçimlenişin eşliğinde, kent ve kentli birey, hem popüler kültür tüketicilerine dönüşmekte, hem de bu dönüşümün başat unsurları haline gelmektedirler. Yeni ideolojik kurgular etrafında gerçekleşen bu değişimi, “melezlik” ve “özerk alanlar yaratma” gibi kavramlar üzerinden düşünmekteyiz. Kentin ve kentli bireyin, kapitalist dinamikleri tahrip edebilme kapasitesi, kent sakinlerinin, özellikle de yeni orta sınıfların yaşam tarzları üzerinden şekillenmektedir. Popüler kültürün ve yeni ideolojik kurguların, bize sunduğu olanaklar dâhilinde baktığımızda, kentin ve kentli bireyin, kapitalist dinamikleri ortadan kaldıramasa bile tahrip edecek bir boyuta evrildiğini görmekteyiz. Her ne kadar, bu dönüşüm, eski orta sınıfların bir tür rakibi olarak gözüken yeni orta sınıflar üzerinden kurgulansa da, genel olarak orta sınıflara mensup bireylerin kendi özerk ve müşterek alanlarını ve kurgularını korumaya ve kendilerinin dışında gerçekleşecek müdahaleleri savuşturmaya yönelik bir dirençtir. Bu direnç, kısmi, dar ya da yeterince güçlü gözükmeyebilir; ancak yine de kendi kaderini kendisi çizmek isteyen bireyler ve bu bireylerden müteşekkil kümelenmelerin, dönüşüm için bir muhalefet olanağı oluşturduğu görülür. Yeni orta sınıflar, bu dönüşüme katkı sağlarken, kapitalizmin günümüzde sahip olduğu düzeyi hesaba katarak, önce kendi içlerindeki homojen yapıyı tahrip etmeye; daha sonra ise kapitalizmin kendisiyle doğrudan ilişkili unsurları ortadan kaldıramasa bile, kapitalist dinamikleri ıslah etmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken, kapitalist dinamiklerin dışında kalmak yerine, kapitalizmin göbeğinde yer alarak bu değişimin gerçekleşeceğine inanır.

70'li yıllarla başlayan 80'li yıllarla birlikte gücünü ve yoğunluğunu arttıran küreselleşme, neoliberal politikalar ve enformasyon çağı, kenti ve kentli bireyi doğrudan etkilemiştir. Bu etki, bireylerin, geleceğe dair umutlarını azaltmakta, güvenlerini yok etmektedir. Dar bir azınlığa, güvenceli ve müreffeh bir yaşam sunarken, bunun dışında kalan bireyler için ağır faturalar çıkarmaktadır. Bu noktada, kentin değişen çehresi, “sermaye güçleri ve müttefikleri”³⁰ tarafından kuşatılır ve kendi hesapları uyarınca dönüştürülmeye çalışılır. Ancak, Harvey'nin (2013) deyişiyle, hesaplamadıkları nokta, bu dönüşümün tek yanlı olarak gerçekleştiğini düşünmeleridir. Kapitalist dinamikler hâkimiyet alanlarını genişletmeye çalışırken, sınıf mücadelesi de kendi lehine bu süreci durdurmaya ve dönüştürmeye çalışır. Bu sürecin öncüleri de, günümüzde, yeni orta sınıflar olarak kavramsallaştırdığımız kümelerin, bu türden ezen ve yoksullaştıran dinamiklerle mücadeleye kalkışmasıyla yeni bir döneme girildiğini bizlere gösterir. Yeni orta sınıflar, küreselleşmenin ve neoliberal politikaların dayatmacı yanını daha fazla hisseder hale geldiklerinde, -vaktiyle gemisini kurtaran kaptanlar sınıfı olan orta sınıf- hem kendi alanlarını korumak hem de kendilerinden ayrı gördükleri sınıflarla daha fazla temasa geçerek, bu baskıyı ortadan kaldırayabileceklerini görmüşlerdir. Vaktiyle kendilerden uzak tuttıkları, kentin merkezinden adeta kaçarak çeperlerine yerleşen yeni orta sınıflar, merkez ve çeper arasındaki gerilimin, kapitalizm lehine geliştiğini fark edemediler. Bu durumu, fark ettikleri anda, kendi içine kapanmış yeni orta sınıf, bu kapanmışlığı kentin merkezi ve çeperi arasındaki gerilimi kırarak aşmaya çalıştı. Sorunun çözümünün, yeni orta sınıf gettoları kurmaktan geçmediğini, aksine “getto” kavramının önemli vasıflarından olan “homojenite”yi yıkarak, meseleyi çözebileceklerinin umudu da ortaya çıktı. Kentin merkezi ve çeperi arasındaki karşılıklı akış da bu çözüme katkıda bulundu. Lodziak'ın

³⁰ David Harvey'in ifadesidir.

(2003) “muhalif alanlar” ya da “özerk alanlar yaratma” çabası olarak gördüğü süreç, yeni orta sınıfın kendini bu alanlar üzerinden kurmasının imkânlarını sundu. Artık, yeni orta sınıflar yeni ideolojiler üreterek değil, mevcut ideolojik yükü dönüştürerek ve farklı biçimlerde kurgulayarak, mücadeleye dâhil olmaktadır. Bir tür melezleştirme haliyle, katmanlar arasındaki olanakları kendi lehine kullanacak bir hale evrilmekte dirler.

Neoliberal politikalar ve küreselleşme, 80’lerden başlayarak Türkiye üzerinde de etkili olmuştur. Baskının yarattığı tahribat, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, daha az korunaklı sınıfların üzerinde yoğun olarak kendini hissettirmiş. Kent sakinleri arasındaki, merkez-çeper gerilimi Türkiye’de yoğun olarak hissedilmiş. Ancak, neoliberal politikaların ilk etkileri atlatıldıktan sonra, eski ve yeni orta sınıflar ikinci dalga etkilere daha fazla maruz kalır hale gelmiş ve bu durumdan kurtulmak için, evvela kültürel beğeniler ve yaşam tarzı üzerinden, bu baskıya karşı koymaya çalışmıştır. Daha sonra, toplumsal ve ekonomik dinamikleri de devreye sokarak, kenti kendi lehine ancak kapitalizm aleyhine dönüştürmeye çalışmıştır.

Bu çalışmada, Türk sinemasının 2000’li yılları üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Ancak bu değerlendirmeyi, 2000’li yıllar Türk sinemasından seçtiğimiz *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) ve *Issız Adam* (Irmak, 2008) filmleri üzerinden yapacağız ve böylelikle 2000’li yıllar Türk sineması evrenimiz, bu dönemden seçtiğimiz filmler de örneklem kümemizi bize verecektir. Böylece, bu dönemi, seçtiğimiz filmler bağlamında sınırlama imkânına da kavuşmuş olacağız. Ele aldığımız filmlere bakıldığında, karakterlerin yukarıdaki bölümlerde tartıştığımız, yeni orta sınıf mensubu olduklarını bize gösterdi. Her ne kadar, ele aldığımız filmlerdeki karakterler yeni orta sınıf özellikleri bakımından farklılıklar gösterse de, temelde yeni orta sınıfın konformist özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Ancak, *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) muhalif bir bakış

sunması ve bu muhalif bakış etrafında örülmüş bir kent yaşamıyla, kendine ait özerk alanlar yaratması sebebiyle *Issız Adam* (Irmak, 2008) filminden daha farklı bir temsil karşımıza çıkar. Ele aldığımız her iki film de, yeni orta sınıf niteliklerine taşımakla birlikte, yeni orta sınıfların kapitalizme karşı bir direnç alanı yaratma becerisinin kültürel beğeniler ve yaşam tarzı üzerinde yoğunlaştığını bize göstermiştir. Toplumsal, politik ve ekonomik dizgeler üzerindeki etkisi, açık olarak gözükmesine de, ele aldığımız filmlerde yeni orta sınıfın değişen yüzünün izleri görülebilmekte, bünyelerinde bu tür bir imkânı da barındırdığı söylenebilmektedir. Bu izleri, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, kültürel beğeniler ve yaşam tarzı alışkanlıkları üzerinden değerlendirmekteyiz. Yeme-içme pratiklerinden müziğe, mekân seçimlerinden biriktirme alışkanlıklarına kadar pek çok unsurda, kendi özerk ve muhalif imkânlarını kurmaya çalıştıkları görülür. Yine, bu dönemde üretilmiş *Başka Dilde Aşk* (Başarı, 2009), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Teoman, 2011), *İncir Reçeli* (Ağrlar, 2010), *Siyah Beyaz* (Boyacıoğlu, 2010) vb. filmler, yeni orta sınıf tavrını ve popüler kültürü az ya da çok referans veren filmler olarak karşımıza çıkarlar.

Bu çalışmayla birlikte gördük ki, vaktiyle içine kapanmış, kendi alanını koruma ve neredeyse sadece kendisi gibi olanlarla ilişki kurmaya çalışan orta sınıfın, bir tür “orta sınıf muhafazakârlığı”na ya da “orta sınıf seçkinciliği”ne sahip olduğu görülür. Çalışmamızın odağında yer alan filmler, 80’ler ve 90’ların ilk yarısı boyunca Türk sinemasında görülen orta sınıf karakterlerden kimi yanları ile ayrılmaktadır. 90’ların ikinci yarısı ile birlikte, eski orta sınıfların kendi yaşam alanlarını korumak adına kurguladıkları dünya algısı değişmeye başlamıştır. Önceleri, homojen, kendinden başkasıyla ilişki kurmaya yanaşmayan, hatta kendi sınıfına henüz dâhil olmuş bireylere dahi mesafeli duran bir orta sınıftan, artık daha heterojen bir karaktere sahip, hem kendi içinde hem de diğer

katmanlarla daha sıkı ve kalıcı ilişkiler içine giren bir sınıfla karşı karşıya kalırız. *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filmine baktığımızda, burada, hem eski hem de yeni orta sınıf hallerini bulmak mümkündür. Ancak eski orta sınıf üzerine inşa edilen yeni orta sınıf karakteri, eskinin içine kapanık, katı ve geçirimsiz dünyasını hasara uğratmıştır. Eski orta sınıfın muhafazakâr ve konformist yanları, bu filmde, yerini daha esnek ilişkilerin kurulduğu bir tavra bırakır. *Issız Adam* (Irmak, 2008) filmine baktığımızda da, eski ve yeni orta sınıf hallerini görmek mümkündür. Her iki filmde de, filmin ana karakterlerinin eğitim ve meslekler aracılığı ile yeni orta sınıfın birer mensubu oldukları görülür. Diğer karakterlerin ise, sıklıkla eski orta sınıfa dair yukarıda ifade ettiğimiz endişeleri taşıdıkları görülmektedir. Ancak, her iki filmde de, ana karakterlerin eski orta sınıfın katılıklarını, kendi içine kapanmışlığını tahrip ettiğini söylemek mümkündür. *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) filminde, eski orta sınıfın diğer katmanlarla arasındaki katı ilişkilerin esnekleştiği görülür. Filmdeki karakterler, radyo programı vasıtasıyla yaşadıkları semtin sakinleriyle ilişkiye geçebilmektedirler. İlişki kurdukları kentli bireyler, çoğunlukla yeni orta sınıfın alışkanlıkları ile donanmış, daha muhalif, popüler kültürü de yüksek kültürü de kendi içlerinde dönüşüme uğratmayı başarmış bireyler olarak karşımıza çıkarlar. Hem *Issız Adam* (Irmak, 2008) hem de *Kaybedenler Kulübü* (Örnek, 2011) gelenek ve modernizmi, eski ve yeni orta sınıf halleriyle birlikte sunarlar. Eskinin kısıtlayıcı yanlarını yeninin özgürleştirici imkânları ile birlikte yaşatırlar. Ancak, eski ve yeni orta sınıf arasındaki bu durum kimi zaman kent sakinleri arasında çatışmalara neden olur. Her iki filmde de, bu çatışmalar kendini göstermektedir. Eski orta sınıfın korumacı ruhu, yeni orta sınıfla birlikte aşınmaya başlamıştır. Eğitimden seçtikleri mesleklere, yaşadıkları ve çalıştıkları mekânlardan diğer katmanlarla kurdukları ilişkilere kadar pek çok değişimle karşılaşırız.

Bu değişim, dönem sinemasının diğer ürünlerinde de karşımıza çıkmaktadır. İlksen Başarır'ın *Başka Dilde Aşk* (2009), Aytaç Ağırlar'ın *İncir Reçeli* (2010), Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011), Ahmet Boyacıoğlu'nun *Siyah Beyaz* (2010) filmleri, ana karakterlerin aldıkları eğitim ve yaptıkları meslekler düşünöldüğünde bir tür yeni orta sınıf halini yansıtır. Aynı zamanda, kentin bütünüyle kurdukları ilişki, eski orta sınıfın katı bakışını aşındırmaktadır. Kentle ve kentin sakinleri ile kurdukları bağ, sadece kendi toplumsal, ekonomik ve kültürel aidiyetleri sınırlı değildir. Kenti meydana getiren her şeye karşı, duyarlı bir bakış söz konusudur. Ancak dönem sinemasının bakış açısı, yukarıda tarif ettiğimiz alan sınırlı değildir. 90'lı yılların ikinci yarısından sonra dönem sinemasına damgasını vurmuş Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaöğlu ve Semih Kaplanoğlu, kenti ve kentli bireyi, bazen taşradan kente, bazen de kent içindeki merkez ve çevre gerilimi üzerinden tarif etmeye çalışmışlardır. Kentin daha önce görmediğimiz yerlerini ve sakinlerini bu yönetmeler vasıtasıyla görmekteyiz. Orta sınıfı kendi bakış açılarına uygun olarak, daha çok kendisiyle ve çevresiyle sorunlu ilişkiler kuran, kendisiyle barışık olmayan kentli bireyler üzerinden anlatırlar. Bu bireylerin kapitalist dinamikler kurduğu ilişkiler, bu çalışmanın odağında yer alan filmlerden farklıdır. Bu farklılığı, içine doğdukları ve sonradan dâhil oldukları sınıf içerisindeki endişe ve gerilime bağlamak mümkündür.

Bu çalışmada, ele aldığımız filmler, yeni orta sınıf hallerini çeşitli açılardan ortaya koymuşlardır. Ancak, bu filmler, yeni orta sınıfın muhalif bakışını da göstermiştir. Bu bakış, elbette, toplumsal, ekonomik ve politik dizgeleri tahrip edecek biçimde karşımıza çıkmaz. Bundan farklı olarak, böylesi bir potansiyeli, bünyesinde barındırması nedeniyle kendilerini ortaya koyarlar. Popüler kültürün yeni bir ideolojik biçimlenişle, muhalif bir cephe yaratabileceğini, bunun da mevcut kapitalist dinamikleri yok etmese de,

gidişatını sekteye uğratarak, neoliberal politikaların baskı altında ezilen sınıflara bir nebze olsun hareket ve nefes alma alanı yarattığı için önemsenmelidir. Eski orta sınıfın katı ve geçirimsiz hali, kendisi dışındakilerle kurmak istemediği ilişkiler, bu dönem Türkiye ve Türk sinemasında, özellikle eski orta sınıfların kendi içindeki konformist alanı tahrip ettiği için önemlidir. Bu noktada yaratılan tahribat, toplumsal katmalar arasındaki ilişkilerin akıcılığını arttırmış, katmalar arasındaki gerilimi azaltmıştır. Bu durum, tüm toplumsal katmanların, özellikle de alt ve orta sınıf arasındaki ilişkilerin yaklaşmasını sağlamış, deyim yerindeyse, “aynı dertten muzdarip oldukları”nı görmüşlerdir. Eski ve yeni arasındaki gerilimin, yeni ortaklaşmalar ve yeni kurgularla birlikte azalması, kentli bireylerin maruz kaldığı tahribatı hafifletmiş, böylece Türk sineması, kent ve kent sakinleri için bu türden özgürleşme alanlarının yaratılmasına dair umutlar vermiştir.

KAYNAKÇA

- Açar, M. (1996). Türk sinemasında Amerikan hâkimiyeti. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 14, ss. 1186-1189). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür endüstrisi, kültür yönetimi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akar, S. (2011). *Behzat Ç. "Seni kalbime gömdüm"* [Film]. Türkiye: Adam Film, Nadoworks Media.
- Alemdar, K. ve Erdoğan İ. (2011). *Popüler kültür ve iletişim*. Ankara: Erk Yayınları.
- Altıoklar, M. (1995). *İstanbul kanatlarımın altında* [Film]. Türkiye, İspanya, Hollanda: Umut Sanat Ürünleri Tic. Ltd. Şti.
- Altıoklar, M. (1996). *Ağır roman* [Film]. Türkiye, Macaristan, Çek Cumhuriyeti: Alfa Film Ltd. Şti.
- Artık kazanmak istiyorlar (2011, Kasım 5). Erişim tarihi: 6 Mart 2013, <http://www.hurriyet.com.tr/cumartesi/19171611.asp>
- Aslanyürek, S. (2006). *Eve giden yol* [Film]. Türkiye, Macaristan: Özen Film / Alternatif Sinema Film.
- Ayata, S. (2005). Yeni orta sınıf ve uydu kent yaşamı. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (Haz.), *Kültür fragmanları: Türkiye'de gündelik hayat* içinde (37-56). (Çev. Zeynep Yelçe) İstanbul: Metis Yayınları.
- Aytar, V. (2005). *Metropol*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Balı, R. N. (2007). *Tarz-ı hayat'tan life style'a: yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaklaşımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Barthes, R. (1996). *Eiffel kulesi*.(Çev. Mehmet Rifât, Sema Rifât) İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.
- Başarrı, İ. (2009). *Başka dilde aşk* [Film]. Türkiye: Ofis İstanbul by PPR.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodern ve hoşnutsuzlukları*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, N. (1996). Özgürlük sokaktadır. *Birikim*, 86-87, 48-54.
- Belge, M. (1996). Yeni insan, yeni kültür. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 826-830). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2004). *Türkiye'nin hâlleri*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Belge, M. (2011). *Tarihten güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2012). *Tarih boyunca yemek kültürü*. (Çiz. Latif Demirci) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bennett, T. (1999). Popüler ve popüler kültür politikası. Nazife Güngör (Der.), *Popüler kültür ve iktidar* içinde (ss. 53-72). Ankara: Vadi Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (1998). *Postmodern teori*. (Çev. Mehmet Küçük) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 1980'lerin Türk filmleri (2013, Nisan 24). Erişim tarihi: 25 Nisan 2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/1980'lerin_T%C3%BCrk_filmleri
- Bora, T. (1995). 80'lerde sağ entelijansiyanın gelişimi. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt. 11, ss. 88-91). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (1996). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. *Birikim*, 86-87, 101-106.
- Bora, T. (Aralık 2001-Ocak 2002). "Son yirmi yıl'ı ayırtırmak için notlar. *Birikim*, 152-153, 55-60.

- Bora, T. (2010). "Beyaz Türkler tartışması, kirli beyaz". *Birikim*, 260, 25-37.
- Bottomore, T. (2005). Marksist düşünce sözlüğü. (Yay. Yön. Tom Bottomore). (Türkçe Çev. Der. Mete Tunçay) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek, L. (2011). Herkes sinemacı olurken, ya benimsin ya toprağın. *Birikim*, 268-269, 7-8.
- Castells, M. (1997). *Kent, sınıf, iktidar*. (Çev. Asuman Erendil) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Çelik, R. (1997). *Hoşçakal Yarın* [Film]. Türkiye, Fransa, Macaristan: RH Politic Production International Ltd. Şti.
- Çiğdem, A. (2001 Aralık-2002 Ocak). Yirmi yılın hikâyesi: devlet kapitalizmi ile Türk usulü faşizm. *Birikim*, 152-153, 43-49.
- Çubukçu, A. (1996). 12 Eylül'ün kültür politikası ve sonuçları. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 13, ss. 838-840). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dağtaş, E. ve Özer, Ö. (2011). *Popüler kültürün hâkimiyeti: bir Türkiye hikâyesi*. Konya: Litera Türk Yayınları.
- Demiralp, O. (2009). *Sinemasının aynasında Türkiye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deşifre Edilmeye Tamam Dedik (2011, Nisan 10). Erişim Tarihi: 6 Mart 2013, <http://www.milliyet.com.tr/-desifre-edilmeye-tamam-dedik/pazar/haberdetay/10.04.2011/1375575/default.htm>
- Doğuç, S. (2005). Yeni orta sınıfların gözünden zenginlik ve yoksulluk. *Toplum ve Bilim*, 104, 73-91.

- Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda çöküş ve rönesans yılları: Türk sineması 1990-2004*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Duruel Erkiç, S. ve Erkiç, H. (2008). Barda: şiddet bağlamında barm içi ve dışı. *Selçuk İletişim Dergisi, Temmuz*, 205-219.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler kültür: kültür alanında egemenlik ve mücadele. Nazife Güngör (Der.), *Popüler kültür ve iktidar* içinde (ss. 18-52). Ankara: Vadi Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2012). Popüler kültürde gasp ve popülerlerin gayri meşrûluğu. *Doğu-Batı*, 15, 69-100.
- Erkiç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı Sinema-TV Programı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Erkiç, H. (2011). Kopuş ve eklemleme kavramları çerçevesinde Yeni Türkiye Sineması'nda sinema geleneğinin izini sürmek. *Uluslararası Altın Koza film kongresi* içinde, (214-218). Adana: Altın Koza.
- Eryılmaz, T. (1996). 1980 sonrasında Türk sineması. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 14, ss. 1180-1185). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eurimages hakkında (2013). Erişim tarihi: 30 Mayıs 2013, <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41>

- Gans, H. J. (2005). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. (Çev. Emine Onaran İncirlioğlu) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökbakar, T. (2007). *Recep İvedik 1* [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Gökbakar, T. (2008). *Recep İvedik 2* [Film]. Türkiye: Aksoy Film, Özen Film.
- Gökbakar, T. (2010). *Recep İvedik 3* [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Güngör, N. (1999). Popüler kültür çıkmazı. Nazife Güngör (Der.), *Popüler kültür ve iktidar içinde*, (ss. 9-17). Ankara: Vadi Yayınları.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (1995). Yeni zamanların anlamı. Stuart Hall ve Martin Jacques (Der.), *Yeni zamanlar: 1990'larda politikanın değişen çehresi içinde* (ss. 105-124). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, S. (1999). Popüler kültür ve devlet. Nazife Güngör (Der.), *Popüler kültür ve iktidar içinde* (ss. 97-132). Ankara: Vadi Yayınları.
- Harvey, D. (2013). *Asi şehirler, şehir hakkında kentsel devrime doğru*. (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayata karşı işlenen suçlar uzmanı: Behzat Ç. (2011, Mart). Erişim tarihi: 2 Temmuz 2013, <http://detay.gsu.edu.tr/Dergi.aspx?Tip=Yazi&No=113>
- Irmak, Ç. (2008). *Issız adam* [Film]. Türkiye: Most Prodüksiyon.
- Işık, O. (1993). Modernizmin kenti postmodernizmin kenti. *Birikim*, 53, 27-34.
- İnel, A. (Aralık 2001-Ocak 2002). Kaybolan güven duygusu ışığında Türkiye. *Birikim*, 152-153, 20-27.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür*. (Çev. Nihal Demirkol) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kagarlitski, B. (2006). *Orta sınıfın isyanı*. (Çev. Berna Akkıyal) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2003). *Kitle kültürü kitlelerin afyonu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaybetmeyi seçenler kulübü (2011, Mart 26). Erişim tarihi: 6 Mart 2013, <http://www.evrensel.net/news.php?id=2852>
- Kellner, D. (2012). Popüler kültür ve postmodern kimliklerin inşası. *Doğu Batı*, 15, 191-224.
- Kızıltan, Ö. (2005). *Takva* [Film]. Türkiye, Almanya: Yeni Sinemacılık.
- Kıbariye-kimbilir (2007, Eylül 2). Erişim tarihi: 31 Mayıs 2013, <http://www.sarki-sozleri.net/kibariye-kimbilir>
- Kozanoğlu, C. (1995a). *Cilalı imaj devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve starları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (1995b). *Pop çağı ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (1996). 80'lerde gündelik hayat. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi içinde* (Cilt 13, ss. 596-600). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (2001). *Yeni şehir notları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Laçiner, Ö. (1996). Kentlerin dönüşümü. *Birikim*, 86-87, 10-16.
- Laçiner, Ö. (Aralık 2001- Ocak 2002). 1980'ler: kapan(ma)yan bir parantez mi? *Birikim*, 152-153, 10-17.
- Lodziak, C. (2003). *İhtiyaçların manipülasyonu: kapitalizm ve kültür*. (Çev. Berna Kurt) İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Maktav, H. (Aralık 2001 - Ocak 2002). Türk sinemasında yeni bir dönem. *Birikim*, 152-153, 225-233.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Mutlu, E. (2012). Popüler kültürü eleştirmek. *Doğu-Batı*, 15, 11-44.
- Ocak, E. (1996). Kentin değişen anlamı. *Birikim*, 86-87, 32-41.
- Oktay, A. (1992). Popüler kültür ile kitle kültürü. *Varlık*, 1012, 7-10.
- Oktay, A. (1996). 80'lerde kültürel değişim. *Yüzyıl biterken Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi içinde* (Cilt 13, ss. 822-825). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (2009). *Popüler kültürden TV sömürmesine*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Oskay, Ü. (1992). Batı ve Doğu toplumlarında folk kültürü, kitle kültürü, popüler kültür ve özgürleşim beklentisini dile getiren "karşı kültür". *Varlık*, 1012, 2-7.
- Oskay, Ü. (2001). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ökten, Z. (1999). *Güle güle* [Film]. Türkiye, Fransa, Macaristan: United Film Production Ltd. Şti.
- Örnek, T. (2010). *Labirent* [Film]. Türkiye, Almanya: Ekip Film.
- Örnek, T. (2011). *Kaybedenler kulübü* [Film]. Türkiye: Ekip Film, Tiglon Film.
- Özgentürk, A. (1999). *Balalayka* [Film]. Türkiye, Çek Cumhuriyeti, Macaristan: Asya Film Ltd. Şti.
- Özizmirli, G. (2011). Orta sınıf "hikâyeleri". *Birikim*, 268-269, 18-23.
- Perec, G. (2007). *Şeyler*. (Çev. Sevgi Tamgüç) İstanbul: Metis Yayınları.
- Perouse, J-F., Daniş, A. D. (2005). Zenginliğin mekânda yeni yansımaları: İstanbul'da güvenli siteleri. *Toplum ve Bilim*, 104, 93-123.
- Replikas'tan Egoist Okur'a özel: Bugün Yapayalnız! (2012, Mayıs 5). Erişim tarihi: 29 Mart 2013, <http://egoistokur.com/replikastan-egoist-okura-ozel-bugun-yapayalnız/>
- Röportaj: Tolga Örnek-Kaybedenler kulübü (2011, Mart 27). Erişim tarihi: 6 Mart 2013, <http://eksisinema.com/roportaj-tolga-ornek/>

- Scaglia, A. (2011). *Sosyolojik düşünce sözlüğü*. (Çev. Bülent Arıbaş). Massimo Borlandi, Raymond Boudon, Mohamed Cherkaoui ve Bernard Valade (Haz.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sennett, R. (2009). *Yeni kapitalizmin kültürü*. (Çev. Aylin Onacak) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Aşk cumhuriyeti: Türk popüler müziğinde kültürel mahrem*. (Çev. Hira Doğrul) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Suner, A. (2002). 1990'lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: *Tabutta Röveşata*'da agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet. *Toplum ve Bilim*, Güz 94, 86-108.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev, yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şimşek, A. (2005). *Yeni orta sınıf*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop yazılar: varoştan merkeze yürüyen 'halk zevki'*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Tekelioğlu, O. (2012, Şubat 5). Merkezin ecnebileri. Erişim tarihi: 21 Mart 2013, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1077916&CategoryID=42>
- Tekelioğlu, O. (2012, Şubat 17). Şimdi aranjmanları seyrettiniz. Erişim tarihi: 29 Mart 2013, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1121842&CategoryID=42>

- Tekelioğlu, O. (2013, Mart 10). Müslüm sevgisi 'devletleştirilebilir' mi?. Erişim tarihi: 29 Mart 2013,
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1124632&CategoryID=42>
- Tunç, A. (Aralık 2001-Ocak 2002). Yoksunluktan yoksulluğa. *Birikim*, 152-153, 50-54.
- Turgul, Y. (1996). *Eşkiya* [Film]. Türkiye, Fransa, Bulgaristan: Filma-Cass Film Yapım ve Pazarlama A.ř.
- Williams, R. (1989). *İkibin'e doğru*. (Çev. Esen Tarım) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Williams, R. (2007). *Anahtar sözcükler*. (Çev. Savaş Kılıç) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın-Heckmann, L. (2005). Kimlikler üzerinde pazarlık. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (Haz.). *Kültür fragmanları: Türkiye'de gündelik hayat içinde*. 308-320. (Çev. Zeynep Yelçe) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye sinemasının 22 yılı: 1990-2011 sayısal verilerle 22 yıllık döneme bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yılmaz, A. (2004). *Eğreti gelin* [Film]. Türkiye, Yunanistan: Yeşilçam Filmcilik.
- Yücel, U. (2002). *Yazı tura* [Film]. Türkiye, Yunanistan: Can Sanatsal Etkinlikler Ltd. şti.
- Žižek, S. (2008). *Yamuk bakmak: popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş*. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.