

SEYİRLİK ÖLÜMLER

"Tek bir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı anda
barbarlığın da belgesi olmasın"

Walter Benjamin (x)

Yrd. Doç. Dr. Nurçay TÜRKÖĞLU
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
İletişim Fakültesi

Giriş

Toplumsal bir ortaklığı gerektiren etkinlikler, kültürel devamlılığın hangi yollarla sağlandığının göstergeleri olabilmektedir. Kimi zaman kendi içinde bir son olan "ölüm", toplumsal canlılığın sürdürülmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Yaşamın sona ermesinin, toplumsal bağları kuvvetlendirici bir özelliğe nasıl büründüğü sorusuna yanıt ararken, kurban törenlerinden başlayarak, seyirlik olmak üzere hazırlanmış ölüm gösterilerinden bazı örnekler vereceğiz. Bugün yaşadığımız ortaklıkların kökenini tümüyle geçmişte aramak gibi bir amacımız olmamakla birlikte, uygarlık sürecimiz içinde geçmişte kaldığını düşündüğümüz (düşünmek istediğimiz) bazı eğilimlerin günümüzle benzer yanlar taşıdığına dikkat çekmek istiyoruz.

Seyirlik ölüm gösterilerini, içinde barındırdığı şiddet unsuru ile birlikte bir toplumsal iletişim biçimi olarak ele almaktayız. Bu iletişim biçiminde söylencesel (mythic) bir söylemin kullanıldığını görmekteyiz. Spectacle karşılığı olarak kullandığımız seyirlik gösterilerde birincil özellik, seyirci için "görünenin" önemli olmasıdır. Yunan dramasından boğa güreşlerine dek seyirlik gösteriler, doğal gün ışığını gölgesiz ve doğrudan toplayan bir açık alanda görkemli bir biçimde düzenlenir (1). Günümüz seyirlik gösterileri için fiziksel mekan artık zorunlu değildir. Kitle iletişim araçları, özellikle televizyon, kolaylıkla ortak kamusal alanın sahnesi/arenası olarak algılanabilmektedir. Gösterilerin tüm dikkatleri üstünde toplayacağı gölgesiz ışığa hala gereksinimi vardır; elektrik, istenen aydınlatmayı sağlamak için günışığından daha uygundur artık. Asıl inceleme alanımız olan kitle iletişiminde, insanın kitleleştiği, insancıl "empatik" yetilerinden uzaklaştığı kaygısını gündeme getiren popüler seyirlik ölümlerin çekiciliğini; şiddet ve kamusal alan kavramlarının yardımıyla anlamaya çalışacağız. Seyir, sergileme; gösteri, gösterimleme; oyun, etkinlik; edim, eylem sözcükleri, özellikle aralarındaki anlam farklılıkları düşünülerek kullanılmıştır (2).

Bu araştırmaya başlamamıza neden olan örnek bir televizyon programını "Ödüllü bir Cinayet Oyunu" başlığıyla en sonda sunmayı tercih ettik. Gündelik alışkanlıklar olarak yaşadığımız söylencesel gerçekliklerin karmaşıklığına belli bir uzak-tan bakmanın yararlı olabileceğini düşünöyoruz.

I. BÖLÖM

TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDE ÖLÖM GÖSTERİLERİ

1. Ölümin Yaşama Hizmet Eder Hale Getirilişi

a. Ölüml Korkusu

Mitolojik öykülerin çoğu ölümlün kökeni ile ilgilidir. İnsanın doğası gereği ölümlü olduğu anlayışı, mitolojik ve ilkel dinsel düşüncede kabul edilmez. Ölüml olayı sürekli ve inatçı bir tavırla olumsuzlanır; yaşam olumllanır (3).

Öteki dünyaya açılan kapı olarak ölüml korkutucudur, bilinemeyendir. İnsan yaşamını ölümlün gölgesinde sürdürür. Yaşamı sevip, onun nimetlerinden mutluluk duyan kişinin tehdit edici sonda korkması gerekir. Ölüml ve ölümlün imkanı-ölm-süzlük-bugün olduğu gibi her zaman en çarpıcı temayı oluşturur (4). Çağdaş insanda ölüml korkusu, kişinin reel toplumla etkileşimindeki şaşkınlığını, yenikliğinin ona yoğun olarak duyumsattırđı kişisel yetersizlikler ve sınırlamaların bir yansıması olarak ortaya çıkmaya başlamaktadır (5).

Uyarlığın en erken evrelerinde bile insanın ölüml korkusuna karşı bir güc arayışı içinde olduğu görülür. Bu arayışın araçları ne olursa olsun özü; insanın dayanışma, yani yaşamın birliğinin bozulamazlığını ve yok edilemeyeceğine duyduğu güvendir (6).

Sanatsal ifadesinde ölüml, çoğu zaman yaşamı doğrudan temsil eden cinsellelikle birlikte anılır. Erotik-ölmüml sahneler, Thanatos ve Eros'un ortaklığı, ölmü zevk alınabilir bir nesneye dönüştürme arzusunun sonucudur (7). Aries, ölmümlün gizlenmesi gerektiği düşüncesinin 20. yüzyılda ortaya çıktığını söyler (8). Ölmümlün karşılanışındaki farklılıkları tarihsel dönemlere göre şematize etmekten kaçınarak, süreklilik kazanan geçiş unsurlarına daha yakından bakabileceğimizi sanıyoruz.

b.Hayatta Kalanlar İçin Cenaze Törenlerine Katılım

Toplu gösteri ve törenler, ölüml karşısında dayanışmayı sağlama işlevini üstlenir. Birlikteliğin gücü ile kolektif davranışların zorlayıcılığı, yaşama inancını güçlendirir (9).

Cenaze ve yas törenleri, yaşamın devam etmesi umudu ile yok oluşun korku-

tuculuğunu birlikte barındırır. Dini inançlar, törene katılanların sarsılmış dayanışmasının yeniden kurulmasını, yeniden moral kazanılmasını sağlar (10).

Hayatta kalanlardaki ölüm korkusunu aşma amacıyla, grubun birbirine tutkulu bağlılığını güçlendiren dayanışma eylemlerinden biri, cenaze töreni sonrası bir arada yemek yemektir. Yemek sofrasının bolluğu, yaşamın ölüme karşı verdiği bir yanıt anlamını taşır (11).

Cenaze töreninin modern tavırlarımıza da taşınan önemi, büyük ölçüde hayatta kalmaktan doğan suçluluk duygusuna bağlıdır. Suçluluk duygusunu gidermek için kefalet ödeme gereksinimi ile cenaze töreni ölü ile olan hesabın kapatılması ve onunla barış içinde kalınması için yerine getirilmesi gerekli bir etkinliktir (12).

Bir ölüm olayında cenaze törenleri, hayatta kalanların davranışlarını belirleyen tabu adetler arasında, ölüyü canlılardan uzaklaştırmanın en açık biçimidir. Mutlak bir felaket olan ölümle karşılaşan ölen kişinin canlıları kıskanıp onlara kötülük yapabileceği düşünülür (13). Yaşayanların ölümün kötülüklerinden kendilerini korumak üzere farklı toplumsal adetlerde, ölen kişiyi yüceltmek veya ondan tamamen kurtulma, onu yok sayma yolunu seçtikleri görülmektedir (14).

Ölümün ruhunu koruyucu ruha dönüştürmek için bazı törenlerde spor yarışları, beceri ya da şans oyunları oynanır (15). Böylece oyun ölü ile canlıları ayırıcı bir işlev taşır. Bu oyunlarda törene katılanlar iki tarafa ayrılır ve mücadele ederler. Oyun önceden kurgulandığı için kaybedenler üzülmez ve törene katılanların tümünün kazanan tarafa geçirilmesiyle oyun sonuçlanır (16).

2. Yüceltilmiş Ölüm Gösterileri

a. Kurban Verme Törenleri

Yukarıda fiziksel ölüm olayının ilkel toplumlarda nasıl karşılandığını gördük. Kutsal bir tören biçimindeki öldürme ediminin; kurban/adak törenlerinin de top lu bir gösteri olarak birleştirici yanı konumuz açısından anlamlıdır.

Kurban etme olayındaki öldürme biçimi, bir şiddet edimi olarak adlandırılmaz, katılanlar tarafından. Kurban vermede temel ilke, "yerine başka bir şey koyma" yani ikame ilkesidir. İstenen bir şeyin elde edilmesi amacıyla bedel ödemeye ilişkin olduğu için, kültürel sürekliliği sağlayıcı bir araç durumundadır (17).

Kurbanın akıtılan kan, yaşamın özü olarak kabul edilir. Kurbanın öldürülmesinde yaşama aracılık eden bir ölüm vardır (18). Kurbanın kutsallaştırılması yoluyla insanla tanrısal varlık arasındaki bağlantı sağlandıktan sonra, aynı kurbanın yok

edilmesiyle bağlantı kesintiye uğrar. İnsan ile tanrı arasında kurulan bu iletişim boşluğu, tanrı tarafından beklenen iyilikle doldurulacaktır (19).

Tüm kurban törenleri yeryüzü ruhlarının gönünü almak, yatıştırmak veya kurbanın ruhunu koruyucu ruha dönüştürmeyi amaçlar(20).

İnsan veya hayvan kurban etme biçimlerinden günümüze kalan, Meksika, İspanya, Türkiye vb. ülkelerde yalnızca koyun, horoz, kurban edilmesidir(21).

Bataille'a göre alet kullanan insan, hayvanı ve doğayı nesneleştirmeye başlamış ve artık geriye dönülmesi olanaksız hayvancıl doğaya özlemini kurban törenlerindeki şiddet gösterimiyle gidermeye çalışmıştır(22).

Kurban etme törenleri, ölümün seyirlik bir bağlayıcı olarak kullanımını ilk örneğidir diyebiliriz. Sonuçta ortada bir öldürme edimi olduğu halde, yüceltilmiş biçimiyle kutsal, dinsel, düzen sağlayıcı ve eğlence verici işlevler yüklenmiş gösterilere değişik biçimlerde daha sonra da rastlanacaktır.

b. Yunan Draması, Olimpiyat ve Dionisos Törenleri

Thomson, Yunan dramasının kökenlerini incelerken, ölümcül şiddet öğelerinin ancak yapmacık olarak bulunduğunu söylemektedir. Yalandan ölüm adı verilen insan biçimindeki kuklalar parçalanmakta, oyuncular ölme/öldürme taklitleri yapmaktadırlar. Ancak hiç bir zaman ciddi yaralanmalara yol açmamak için Olimpiyat oyunlarında ya da gösterilerde gerçek silahlar kullanılmasına izin verilmemektedir (23).

Olimpiyat oyunlarının ilkinin İ.Ö. 776 yılında başladığı kabul edilir. Oyunlar beş kümede toplanırdı: koşu, atama, güreş, halka atma ve mızrak fırlatma. Beden gücü ve çevikliği ile ilgili bu oyunların yanı sıra müzisyen, şair ve öyküler kendi aralarında yetenek yarışı yaparlardı. Şiddet içermeyen sportif kurallara uymak zorunluymdu(24).

Ergenliğe geçiş törenlerinde ise, ciddi yaralanmalar onaylanmakla birlikte, olgunlaşmanın kanıtı olarak acı çekmeye katlanmak anlamına geldiği için, erginleme törenlerindeki şiddetin eğlence gösterisine dönüşmesi sözkonusu değildir(25). Fransız antropolog Clastres, Güney Amerika'daki geleneksel yapılarını koruyan kıızıderililer üzerine yaptığı araştırmalarda, erginleme törenlerinde "işkencenin" varlığından söz eder. Genç erkeğin topluma kabul edilme törenlerinde gencin kendi eliyle vücudunu yaralaması, bayılma ile sonuçlanan işkenceler yapması adettir. Ancak bu "adam olma" törenleri mutlak bir sessizlikle izlenir. Gencin cesareti üzerinde açık bir etki yapacak coşkulanmalardan kaçınılırdı (26). Clastres bu işkencelerin vücutta iz bırakacak biçimde yapılmasını, toplumun yasalarının ömür boyu taşınacak vücut üzerine yazılması olarak değerlendirir. Böylece işkence, ileriye dönük bir yazılı-yasaya dönüşür ve kişilerin hafızalarında silinmeyecek bir yer tutar. Bu, izleri taşıyanların top-

lumun malı olmaya rıza gösterdiklerini kanıtlar(27).

Törenlerde şiddet unsurunun bulunması Thomson'a göre, toplumsal değişme sürecinde ortaya çıkmış olan çelişkilere bağlı coşkusal zorlamaların hafifletilmesini sağlayan bir arınma işlevi üstlenmektedir (28). Dionizyak cümbüşlerde bütün katılanlar kendiliğinden, amaçsız davranışlar, histeri nöbetleri geçirirlerdi. Bu toplu eğlenceler acı çekme oyununa dönüşünce artık yalnızca yorumcu oyuncular kendilerinde şiddet belirtileri gösterebilirler, seyirciler korku ve acıma hissiyle yetinirlerdi(29).

Seyirlik oyunlarda arınma ilkesi, bastırılmış coşkulara uygun görülen kanallardan özgürce çıkış yolu sağlanmasıydı. Bu yolla kendini temizlemiş olan yurttaş, yüceltilmiş coşku gösterilerine katılmakla rahatlıyor, daha mutlu ve uyumlu bir yurttaş oluyordu(30)

3. Eğlencelik ve "İbretlik" Ölüm Gösterileri

a. Gladyatör Oyunları

"Şaşalı oyunların meraklıları koşun, koşun... Kapua'nın saygıdeğer vatandaşları... ünlü gladyatörlerin nasıl vuruştuklarını, nasıl öldürdüklerini görmek fırsatını kaçırmayın"(31)

Fromm'un "güçsüz insanların şiddetten sadistçe zevk almaları" (32) diye nitelendirdiği gladyatör dövüşü seyircilere, Koestler'in Spartaküs romanında canlandırdığı gibi, yukarıdaki çağrıyla başlıyordu.

Bugünkü bakışımızla gerçekten de gladyatör oyunları; savunma gücünü yitirmiş bir insan üzerinde ona zorla acı çektirerek egemenlik kurmak, insanı nesneye dönüştürmek anlamında(33) sadistçedir.

Ancak Roma İmparatorluğu'nda düzeni destekleyici, politik yanı ağır basan, popüler bir eğlence biçimi olarak kabul edilmekteydi. Kendi dönemi içinde bir rasyonelliği vardı. Modern toplumlarda kesinlikle onaylayamayacağımızı söylediğimiz bu vahşet gösterilerinden aslında pek de uzaklaşamadığımızı dikkat çekmek üzere, gladyatör dövüşlerine/oyunlarına biraz daha yakıdan bakmayı öneriyorum:

Ansiklopedik bilgilere göre gladyatör oyunları başlangıçta kutsal ruhlara insan kurban etmek amacıyla düzenlenen törenlerdi. Roma'da ilk kez İ.Ö. 264'te başladı ve İ.S. 404 yılında Hristiyanlığın imparatorluktaki egemenliği sonucu yasaklanmasına dek büyük ilgi görek sürdürüldü. Gladyatörler; savaş tutsakları, mahkumlar, ve özel okullarda yetişmiş (az sayıda) gönüllü kişilerdi. Forum'da ya da anafiteatrlarda düzenlenen bu kanlı oyunlardan önce bir resmi geçit töreni yapılır, gladyatörler imparatoru "Yaşa Sezar, ölüme gidenlerden sana selam" diye bağırarak selamlarlardı(34).

Oyunların zevkli gösterilere dönüşmesini üstlenenler (35) arenayı bir sirk gibi düzenliyorlar, seyirlerin güvenliğini sağlamak için gerekli örnekleri alıyorlardı. Önce grup halinde veya çift olarak gladyatörler dövüşüyorlar, sonra vahşi hayvanlarla gladyatörlerin mücadeleleri sergileniyordu. Kanlı arena, gösteri aralarında üstüne taze kum, çiçek yaprakları ve güzel kokular serpilerek temizleniyordu. Bu temizleme işlemleri sırasında cüceler, kadınlar ve palyaçolar dövüşme taklitleri yaparak, ya da sanatçılar müzik çalarak seyircileri eğlendiriyorlardı (36).

İmparatorun seyirci olarak katıldığı bazı büyük gösterilerin aralarında halk tabakasına piyango biletleri dağıtılıyordu. Dolu bilet yakalayabilenler, bahçe içinde bir köşk, bir köle, muhteşem bir elbise, ya da amfiteatra satabileceği vahşi bir hayvan kazanıyordu. İmparatorun şerefine halka bedava yiyecek ve içecekler dağıtılıyor, olay gerçek bir sevinç gösterisine dönüşüyordu (37).

Oyuncu/kurbanlarıyla, seyircileri, belli bir dozda tutulan şiddet unsuru-seyircilere herhangi bir zarar gelmesi mutlaka önleniyordu-ve heyecan/rahatlama kurguları, ödülleri ile gerçek bir eğlence gösterisiydi gladyatör oyunları.

Yaralanan veya ölen gladyatör için seyircilerin üzölmeleri gerekmezdi. Çünkü "gladyatörler insan değil, arenada ölmek için yaratılmış hayvan sayılırdı" (38). Oysa bu gladyatörlerin arasından çıkıp zincirlerini kıran Spartaküs; "bizi dövüşmeye zorluyorlar, fakat kendi hayatımız için değil de, ölerек onları eğlendirmemiz için. Neden?" diye sorabilecek kadar insandı (39).

Gladyatörlerin; bu özel eğitilmiş, güçlü ama insan dışı sayılan dövüşçülerin dramı, pek çok sinema ve televizyon filmine, yazınsal metinlerde de edebiyat ve inceleme yazılarına konu olmuştur. Son yıllarda, Hollywood, Üniversal Stüdyolarında çekilen bir televizyon yarışma programında ise, "Amerikan Gladyatörleri" adı ile tümüyle eğlencelik bir malzeme olarak canlandırılmaktadır (40). Amerikan Gladyatörleri, tarihsel kostümler içinde arena dekorlu televizyon stüdyosunda "dövüşmektedirler". Sıradan televizyon izleyicisi olan yarışmacılar, bir takım engelleri aşarak, sert görünümlü adaleli gladyatörleri yenmeyi başarırlarsa, para ödülü ve gladyatör ünvanı kazanırlar. Son derece abartılı bir anlatım dili ile spiker, gösterinin heyecanını artırır. Artık günümüzde gladyatörlerin insandışılığı, üstün güce sahip kahramanlığa dönüşmüştür.

b. Şövalye Turnuvaları

Kilisenin gladyatör oyunlarına karşı çıkmasının en önemli nedeni putperestlik dönemine ait Dionizyak halk bayramlarıyla olan bağlantıyı ortadan kaldırmaktı. Aynı nedenle, ortaçağ Avrupa'sında şövalyelerin ölümcül yaralanmalara yol açan

mızrak oyunları da kilise tarafından onaylanmıyor ama engellenemiyordu. Aslında bugünkü spor karşılaşmalarının bir benzeri olarak şövalyelerin gruplar halinde güç savaşı yaptıkları bu oyunlarda, seyircilerin coşkulanmaktan başka bir çıkarları pek yoktu (41). Soylu bayanlar için durum biraz farklıydı: Leydiler, şövalyeleri kur yaparak cesaretlendirmek üzere karşılaşmalarda seyirci olarak bulunurlardı. Böylece gösteriler bir gönül çalma rekabetine dönüşürdü (42). Burada, soylulara ait kanlı gösterilere halk tabakasının seyirci olarak katılmasının feodal dönemde hoş görülmemesinin ayırımı ilgi çekicidir.

Feodal dönemde savaş da tüm görkemli donanımıyla soylulara özgü, neşeli bir kanlı gösteriydi (43). Savaştan alınan zevkin, coşkulanıncı eylemlerinin yanısıra, kazanana sağladığı maddi çıkarı dayandığı açıktır (44). Gerçek savaşta olduğu gibi, şövalye turnuvalarında da aslında maddi çıkar gözetilmekteydi. Beceri ve gücünü kanıtlayarak yenen taraf, yenilenin atına ve eşyalarına, bazen de kendisine sahip olabiliyordu (45).

Yine de birtakım kurallara uyma zorunluluğu vardı kuşkusuz. Turnuvaların düzenlenmiş kuralları şövalye gruplarının kararlarına göre değişmekle birlikte, hep-since de amaç, karşı tarafı atından düşürmektir. Karşılaşma sırasında atı yaralamak ya da şövalyeyi miğferini çıkardıktan sonra kılıçla yaralamak yasaktı (46). Görüldüğü gibi, dövüşen insanı donanımından ayırmayı başarmak, yani salt çıplak insan haline getirmek, zaten onun yenikliğini sağlamak olarak kabul ediliyordu. İnsanın silahsız ve hayvansız kaldığı zaman ezik, yetersiz olduğu bir dönemdeyiz burada. Bedensel acı soylular için bir düşkünlük sayılmaktadır. Kadınlar, çocuklar ve bağımlı köylüler, alt düzey sayıldıkları için, bedensel cezalarla karşılaşmaktadır. Egemen sınıf üyelerine ise, saygınlıklarına zarar verecek fiziksel ceza yerine para cinsinden cezalar getirilmiştir (47).

Feodal döneme ait tarihsel belgelerde de yalnızca haksızlığa uğrayan azizlerin saldırganlara acı çektirme cezalarından açıkça söz edilmektedir. Savaşlar ve afetlerdeki yaralanmalar, ölümler, sanki kurbanlar hiç acı çekmemişcesine kibarca aktarılır. Acının bu görünürde yok sayılmasının nedeni, DUBY'ye göre, acının algılanmaması değil, küçümsenmesidir. 13. yüzyıl sonunda kilisenin şövalyelik kahramanlarına ait olmayan özelliklerinin ortaya çıkmasıyla, acı çeken İsa'nın kimliğinde, acı insana ait ve merhamet edilmesi gereken bir duygu olmuştur (48).

c. Ölüm Cezası

Seyirciler ve kurbanlar arasında empatik bir bağın her zaman bulunmaması olasılığını doğal olarak kabul etsek bile, tüm ölüm seyirlerinde hayatta kalanlar/seyirciler açısından ölüm korkusuna karşılık veren bir "ibret" unsurunun varlığından söz edebiliriz.

Ölüm ibretlik bir gösteri olmasının en çarpıcı örneğini, kamuya açık ölüm cezalarının uygulanmasında görüyoruz. 18. yüzyıla kadar ölüm cezaları hemen her ülkede işkence ile yerine getirilmiştir (49). Birey-toplum ilişkilerini eleştiren bakışın geliştirildiği bu yüzyılda, Aydınlanma düşünürleri için ölüm cezasının gerekliliği önemli bir tartışma konusuydu.

Rousseau, ölüm cezasının bir son çare olarak gerekliliğini savunurken, Voltaire de ölüm cezasının kaldırılmasına taraftar olmadığını açıklıyordu (50).

Beccaria ise ölüm cezasının caydırıcılık gücünün abartılmaması gerektiğini söyleyerek, toplumsal fayda getiremeyeceğini savunur. Beccaria'ya göre; "bir suçlunun infazında hazır bulunan insanların çoğunluğu için ölüm cezası bir gösteriden ibarettir. Az sayıda kişi için ise infaz, utanmayla karışık merhamet hissi meydana getirir. Ölüm cezasının gayesi olan yararlı korkudan ziyade işte bu iki his, seyircilerin ruhunu kaplar"(51).

Ölüm cezalarının devletin güvenliğini tehdit edici en ağır suçlara verilen ve devletin birliğini sağlayıcı bir işlev üstlenen öldürme eylemi olarak önemi, bu makalenin sınırları içinde gereğince ele alamayacağımız kadar geniş kapsamlıdır. Ancak burada çok kısa olarak, değinmeden geçemeyeceğimizi düşündüğümüz örnekleri anabiliriz.

Antik çağlarda, soy topluluğu döneminde ölüm cezaları, kanın öcünü alma-kan davası-biçiminde görülmektedir. Soy topluluğunun üyelerinden birisi öldürüldüğünde onun kanının öcünü almak soy'a düşmektedir. Bu durum doğrudan, cinayet sonrası, "kana kan" yoluyla cinayetin verdiği zararın giderilmesi düşüncesine bağlıdır (52).

Eski Yunan'da, Atina'da İ.Ö. 624 yılında Drakon'a hazırlatılan ceza yasasında ölüm cezası, artık aristokratların mallarını ve canlarını korumaya yönelik işleme-ye başlıyordu (53).

Topluma fiziksel zarar vermemekle birlikte, "saygısızlık" yaptığı gerekçesiyle ölüme mahkum edilen Sokrates ise toplumsal tehlikenin boyutlarının algılanışındaki farklılığı, İ.Ö. 399 'daki kendi seçtiği ölüm biçimiyle bize göstermektedir (54).

Platon'da ölüm cezasının toplumun sağlığı için gerekli olduğunu görüyoruz: ruhsal veya fiziksel bozuklukları olanlar, sağlıklı olanlara ayak bağı olacakları için öldürülmelidir Platon'a göre(55).

Roma'da ölüme mahkum edilenler arasında belli bir ayrıcalığa sahip olanlara (örn.Seneca'ya olduğu gibi) intihar etme izni verilirdi (56).Ancak çarpmıha gerilerek

öldürülme gösterisi, imparatorluğa şu ya da bu biçimde isyan edenler için kaçınılmaz bir sondu. Mesih İsa da tıpkı Spartaküs ve ayaklanan köleler gibi çarınıha gerilerek sergilenmişti (57).

12.yüzyıl Engizisyon mahkemelerinin kötü şöhretinin, kiliseyi korumak uğruna, binlerce suçsuz insanı ölümüne mahkum etmesine dayandığını burada anımsayabiliriz. Ortaçağ'da ölüm cezası yine de "büyük neden" sayılan "kan" suçlarına verilir-di. ve Yüksek Yargıç ile kont mahkemeleri arasında yetki çekişmesinin odak sorunu-uydu(58).

Hobbes ile başlayan "toplum sözleşmesi" anlayışına gelinceye dek, ölüm cezalarına vatandaşların karşı koyma haklarının bulunması dile getirilemiyordu (59).

Ölüm cezalarının kamuya açık biçimde uygulanmasında, devletin otoritesinin kanıtlanması kaygısının ön planda yer aldığını söyleyebiliriz. İnfazı izleyenler açısından bu tür ölümlerin eğlencelik hale dönüştürülmesinin otorite tarafından amaçlanmadığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır kanısındayız. Tüm toplu gösterilerde olduğu gibi, infaz alanının çoğunlukla tecimsel çıkarlarla, satıcılar ve göstericiler tarafından bir panayır yerine dönüştürülmesi, "asıl" gösteriyi düzenleyen otoritenin amacını etkilemeyecek biçimde denetlenmektedir.

d.) Şiddet içeren spor karşılaşmaları

Spor karşılaşmalarının seyirci topluluğu önünde törensel bir düzenlemeyle gerçekleştirildiği ilk örnek olarak Olimpiyat oyunlarında şiddetin yer almadığını görmüştük. Spor olarak adlandırılan etkinlikleri kabaca vuruşmalardan, sans oyunlarından ayıran; insan gücünün, bilgi ve beceriyle birlikte üstünlüğünü yarışmacı bir karşılaşmada kanıtlamasıdır. Spor karşılaşmasına katılım, böylece mesleksi bir etkinliktir. Katılımcılar, oyunun kuralları karşısında eşit haklara sahip sayılırlar. Karşılaşma sırasında, kuralların yerine getirilmesini sağlayan gözetimciler ve müdahale hakkı olmayıp yalnızca olayı izlemekle sınırlandırılan seyirci topluluğu vardır. Spor karşılaşmalarının gösterimlenmesinin, sembolik bir sunum değil, katılımcıların gerçekten mücadele ettiği bir yarışma olması beklenir. Sporun içeriğindeki oyun kavramı da yine yalnızca seyirci önündeki gösteri alanı ile sınırlandırılmıştır.(60) Bu alan dışına çıkan tavır ve eylemler spor olarak adlandırılmaz.

Karşılaşmanın önceden belirlenen oyun kuralları içinde şiddet öğesinin bulunması, kas gücünün öne çıktığı boks ve çeşitli güreş türlerinde olağan kabul edilir. Bu spor türlerinde güçlü ve becerili insan, daha güçlü ve daha becerili insanla karşı karşıyadır.

Barthes, "The World of Wrestling" adlı makalesinde güreşin, özellikle Amerikan güreşinin tam bir gösteri sporu olduğuna dikkat çeker. İyi olanın kazandığı, böylece "ilahi adaletin" yerine geldiği iddiasıyla, Amerikan güreşinde güreşçiler gösteride takındıkları kişilikleri de sergileme imkanı bulurlar. Kişilikleri; takma adlar, fiziksel özellikler ve jestlerle belirginleşir. Güreş büyülü, görkemli bir eğlence haline dönüşür (61).

Güçlü hayvan ile daha güçlü hayvan karşılaşmaları (horoz dövüşü, deve dövüşü vb.) bazı toplumlarda spor etkinliği olarak kabul edilmekle birlikte, esas olarak şans ve öte dünyaya ilişkin seyirlik eğlencelerdir(62).

İnsan-hayvan karşılaşmaları ise, gladyatör oyunlarından bu yana farklılık kazanmış, insanın doğaya karşı sembolik bir meydan okuması biçimine dönüşmüştür. Kuralları koyan, uygulayan ve seyreden insanın doğa üzerindeki egemenlik gösterisinin "spor" olarak algılandığı bir örnek üzerinde durmak istiyoruz: boğa güreşleri.

Endüslü şair ve yazar Lorca; "İspanya, ölümün ulusal bir seyir olduğu tek ülkedir" derken, boğa güreşinin basit bir kanlı gösteri olmadığını, kültürel bir odak niteliği taşıdığını vurguluyordu (63).

İspanya'daki bugünkü biçimini 18.yy. ortalarında alan boğa güreşleri, İspanyollar için "şiddet" içeren bir gösteri sayılmaz. Marvin'in ayrıştırmasıyla boğa güreşlerinde dört unsur bulunmaktadır (64).

1. Yaralanma ve ölüm riskine giren bir adam,
2. Kamuya açık bir alan,
3. Vahşi bir boğa (kontrol edilmek ve öldürülmek üzere)
4. Kültürel kutlama, ritüel.

Boğa güreşinde kesinlikle uyulması gereken ayrıntılı bir protokol vardır. Matadorun boğayla mücadelesindeki şiddet tümüyle araçsaldır; boğanın öldürülme işlemi asıl amaçtır. Kuraldışı bir şekilde boğayı öldürmek, matador için onursuzluktur (65).

Kamusal alanda seyirciler matadorun kanıtlanması gereken erkekliği ve namı hakkında büyük ölçüde eleştirel sesli yorumlar yaparlar. Asıl seyir konusu, matadorun boğa üzerinde estetik biçimde bir egemenlik kurma gösterisidir.(66)

Dövüşçü boğanın ise, hayranlık ve saygı görmesine karşın, varlığının yegane nedeni, arenada öldürülmesidir. İspanyolların, hayvanın acı çekmesine tanık olmaktan zevk almadığı savunulur. Uygarlaşma süreci içinde bir standartlaşma olarak kabul edilen "insan ve insan dışındaki bütün canlılara merhamet etme" duygusuna saygı gösterilir. Protokol dışı davranarak boğaya acı çektirmek onaylanmaz (67).

Matadorun ölmesi de (en azından dışa vurulduğu biçimiyle) beklenen bir son değildir. Ender olarak böyle bir olay meydana geldiği zaman ölen matador yüceltilmez. Matadorun kahramanlığı doğaya/hayvana karşı gösterdiği estetik zaferle artar. Ölmesi kuraldışıdır, kendi beceriksizliğidir (68) .

Şiddet eylemlerinin seyredilmesiyle ilgili olarak, şiddete tanık olma durumunu genelleştirebilecek bir açıklama burada verilebilir: Zarar gören, acı çeken "öteki" seyirciden uzak olabiliyorsa, ya da ilgilenilmesi gerekmeyen bir şey/biri olarak değerlendirilebiliyorsa, failin de, tanığın da tanık olunan eylemlerden doğan rahatsızlığının derecesi azalacaktır (69).

Eğlencelik ve ibretlik ölüm gösterileri başlığında ele aldığımız örneklerin hepsinde ortak olan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Şiddet içeren bir öldürme ediminin,
2. Kamusal bir alanda,
3. Törenselleştirilmiş bir düzenlemeyle (belli kurallar, bu kuralları gözetilen denetleyiciler ve belli bir amaca yönelik olma durumununun, sınırlanmış bir mekan ve zamanda)

4. seyirci topluluğu önünde (seyircilerin ortadaki gösteriye fiilen müdahale etmeleri söz konusu olmamakla birlikte, gösteri sırasında ve sonrasında maddi veya manevi çıkar elde etmeleri beklentisiyle) gerçekleştirilmesi.

Seyircinin doğrudan ölümcül gösteriye katıldığı linç, taşlama, cadı yakma vb. gibi şiddet olayları bu özellikleri taşımadıkları, düzensiz şiddet dışı vurumları oldukları için konu dışı tutulmuşlardır.

Şimdi yukarıda saptadığımız; kamusal alanda, törenselleştirilmiş bir düzenlemeyle, seyircilerine maddi veya manevi çıkar sağlayan ve şiddet içeren ölüm gösterilerinin toplumsal konumuna daha yakından bakabiliriz.

II. BÖLÜM SEYİRLİK ŞİDDETİN ÇEKİCİLİĞİ

1. Kamusal alanda, seyirci topluluğu önünde gerçekleşen ölüm olaylarında şiddetin varlığı, gösterinin en önemli tamamlayıcısıdır. Ölüm kendi başına ölüm korkusu içerdiği için ilgi çekicidir. Ancak ölümlerle karşılaşan insanın/canlının ölüme ve öldürülmeye karşı bir mücadele içinde görülmesi ister merhamet, ister zevk duygularına karşılık gelsin, seyredenin coşkusu arttırır. Mücadele, istenmeyen bir duruma karşı koymaya çalışmanın hareketliliğine yol açacaktır.

1. Bölümde "eğlencelik ve ibretlik ölüm gösterileri" başlığında ele aldığımız örneklerde şiddetin varlığı açık olarak görülmektedir. Kurban ve erginleme törenlerinde ritüelleşmiş şiddet, örtük olarak ölümün tehdit edici yanını destekleyici niteliktedir. Gladyatör oyunlarında şiddet "olmazsa olmaz" bir heyecan unsurudur. Şövalye turnuvalarında artık şiddet bedensel güce doğrudan bağlı olmaktan çıkarak, silah aracılığıyla sahip olunan bir artı-değer özelliği göstermektedir. Ölüm cezalarında yine bir araç (kılıç, giyotin, ip, vb) kullanan cellatla karşılaşyoruz. Burada seyredilen öldürme olayını gerçekleştiren de aslında celladın kendisi değil, temsil ettiği, aracı olduğu otoritedir. Şiddet otoritenin göstergesidir. Boğa güreşlerinde ise protokolle biçimlendirilmiş, beklenmedik sonuçların doğması önlenmiş olan öldürme ediminde şiddet açık olarak algılanamaz.

Bir eylemin şiddet olarak tanımlanmasında öncelikle bir "belirsizlik" unsurunun varlığından söz edilir.

a, Şiddetin belirsizliği : Düzeltmesi neredeyse olanaksız, geriye dönüşü olmayan bir bozgunculuk görünümü, şiddetin temel özelliğidir. Arendt'e göre amaca uygun yıkım için mükemmelleştirilmiş şiddet araçları, yine de şiddet edimi anındaki "önceden kestirilemez" durumu önleyemez (70).

Doğal, olağan ve yasal olanak nitelendirilen durumlardan uzaklaşma, yani "kargaşa" şiddetle birlikte akla gelen bir kavramdır. Şiddette "olacakları önceden kestireme" durumu, edimin kendisinde bir kuralsızlığın varlığına işaret eder (71). Toplumun şiddet eylemleri üzerindeki denetiminin izaylılığı veya yetersizliği de şiddetin önceden tahmin edilemez olmasına dayandırılır (72).

Öyleyse şiddetin, seyredenler için ilgi çekici oluşunun kökeninde bu belirsizlik unsurunun yattığını söyleyebilir miyiz? Kanımca belirsizlik önemli ama tek başına yeterli bir yanıt olamaz. Törenselleştirilmelerde, gösterilerde kullanılan şiddet, seyirci için ürkütücü, somut bir tehdit olmadığı gibi, eylemin belirsizliği düzenlenmiş bir belirsizliktir. Toplum içindeki insanın şiddete bakışında, çelişkili gibi görünen ama uzlaşmacı bir çatışmanın heyecanı gizlidir.

b. Uygarlık ve şiddet : İnsanın şiddete ilişkin toplumsal tavırları üzerine yapılan incelemeler; şiddetin olumlu mu/olumsuz mu, insan doğasına mı/toplumsallığa mı ait olduğu, ve şiddetin türleri sınıflandırılabilir mi sorularına yanıt aramaktadır.

Şiddet, onarılması zor zararlar verdiği ölçüde toplumsal bir olumsuzluk taşır. Toplum için tehdit edici olduğu gibi (ve tam da bu nedenle) birleştirici bir olumlu yanı vardır. Şiddetin yol açtığı ölümden korkmak, herkesi düzen ve refah içinde yaşamaya bağlayan en önemli etkidir (73).

Robbes'u izleyen Aydınlanma düşünürleri, şiddeti uygarlık öncesi döneme ait

olarak gördükleri için olumsuzlarlar. Toplumsal bağlayıcılık işlevi dışında, şiddet edimini olumlayan, hatta yücelten düşünürler de vardır. Varlığın doğası düşüncelerinin başlangıcında Efes'li Herakleitos'a (İ.Ö. 540-480) bakarsak, evrenin çatışma üzerine kurulduğu savıyla karşılaşırız. Herakleitos'a göre "savaş her şeyin babasıdır" (74).

Nietzsche savaş eyleminin her tür amaçtan daha kutsal olduğunu söyleyerek savaşçılara "barışı yeni savaşlara bir vasıta diye sevmelisiniz" öğüdünü verir (75). Nietzsche'ye göre insan doğası şiddet ve kötülüğe yatkındır; merhamet ve iyilik yapmaktan gösterişlerdir.

Sorel, yeni bir toplumsal düzenin kurulmasını uzlaşmaz bir şiddet içeren savaştan ayrı düşünemez (76).

Caudwell için de şiddetin burjuva toplumlarında olumsuzlanması ancak bireysel ruhun günahlarından arınışı uğruna gösterimlenen bir ikiyüzlülüktür (77).

Çatışma ve savaş olumlayan düşünürler, şiddetin düzen bozuculuk özelliğini ve bireysel duyguların şiddetle ifade ediliş tarzını bazı durumlarda yararlı bulurlar. Sartre, insanlararası şiddet ve karşı şiddetin varoluşun kanıtlanması olarak ortaya çıkmasının zorunlu olduğunu ileri sürer (78).

Benjamin de şiddetin bir yöntem olarak değil, bir kızgınlık belirtisi olarak "duru" biçimde dışavurumunun, insanlık onurunun ifadesi olduğunu savunur (79). Teknolojinin gelişmesi ve savaş için kullanılması ise şiddet edimini bir metafor haline dönüştürür. Benjamin mekanikleşme karşısında insanın düş kırıklığının savaştaki "nihilistik heroizm" ile onarılmaya çalışıldığını söyler. Burada toplumsal eylemin esteteze edilmesi ve şiddet yasallaşması söz konusudur (80).

Şiddetin, insanın eylemde bulunma yeteneğine ilişkin olduğunu yineleyen Arendt, toplumsallığı içinde eylem yeteneğini yitirdiğini duyumsayarak düş kırıklığına uğrayan modern insanın şiddete bir manifestasyon olarak başvurduğunu belirtir (81).

Mitolojide ve dinler tarihinde, farklı toplumlardaki ve farklı tarihsel dönemlerde insanın yaratılıştan kurt mu, kuzu mu olduğunu yanıtı farklılık göstermektedir. İlkel toplumlarla ilgili araştırmalarda da şiddet/saldırganlık, ilkelliğe ait bir özellik olarak tanımlanır. Biyolojik ya da ekonomik nedenler ileri sürülür. Oysa siyasal antropoloji araştırmalarında Clastres açıkça, şiddeti insan doğasına değil, toplumsallığına, insan kültürüne ait olduğunu savunur (82).

Yaşanan güne ilişkin bu insanlık durumunun yanıtını geçmişin izlerinde aramak, Arendt'in de belirttiği gibi, şiddeti marjinal bir olgu olarak görmenin sonucudur

(83).

Fromm da, düşünürlerin ve araştırmacıların, yaşanan ekonomik, siyasal gelişmelere koşturarak insana güven duyulan dönemlerde insanın iyilik doğasından, kargaşa dönemlerinde kötülük doğasından söz ettiklerine dikkat çeker (84).

Tarihe bakışımızı belirleyene gerçekte bugüne ilişkin bencilliğimiz olabilir. Hegel'in benzetmesiyle; tarihe baktığımızda bireylerin ve halkların kurban edildiği bir "mezbaha" görüntüsüyle karşılaşsak bile, bu kurbanların kime, neye kurban edildiklerini sorarak kendi güvenli seyircilik konumumuza döneriz (85).

2. Aktör-Kurban-Tanık İlişkisi

"Bir başka canlı varlığa kasıtlı olarak fiziksel zarar vermek" olarak tanımlanan şiddet; eylemde bulunan, eyleme konu olan ve eylemi izleyen için farklı anlamlar içerir. Bir tanık ya da kurban şiddetten söz ediyorsa, eylemin yalnızca fiziksel zarar verdiğini değil, aynı zamanda da olumsuzluk taşıdığı hükmünü ifade eder (86).

Buradan şiddetin, "aktör tarafından meşri, (kimi) tanık tarafından gayri meşru sayılan bir sayılan bir fiziksel zarar verme edimi" olduğu tanımına varılır(87).

Aktör, kurban ve tanık ilişkisinde; rekabet ve uzlaşmanın getirdiği bir gerilim vardır. Olaya doğrudan veya dolaylı olarak katılan herkes için ortak olan yorum; görünenin bir şiddet gösterisi olduğudur (88). Şiddetin görünürlüğü ve bu ortak yorum, şiddetin gerçek bir iletişim aracı olduğunu doğrular.

a. Şiddet biçimleri : Şiddeti etkili bir iletişim aracı kılan; eylem ve imaj olarak tehlikeli bir macera olsa da, belirli hedeflere ulaşmaya yardımcı olma dileğidir. Şiddetin biçimleri de bu hedeflere göre sınıflandırılabilir. Aktör, kurban ve tanık açısından farklı algılanacak olan şiddet biçimleri, Fromm'a göre dört grupta toplanabilir(89).

1. Oyunda ortaya çıkan şiddet: Şiddet edimi oyuna aracılık ediyorsa amaç yalnızca hüner göstermektedir.

2. Tepkisel şiddet : rasyonel veya irrasyonel korkudan doğar. Amaç koruma ve korunma olduğu için, bu tür şiddet yaşamın hizmetindedir. Engellemelerden doğabileceği gibi kıskançlık veya öç alma duyguları da tepkisel şiddete yol açabilir. Yaşamın güvenilir olmasını duyulan inancın yıkılması sonucu yine saldırgan tepkiler verebilir.

3. Ödünleyici şiddet : güçsüzlük duygusu bazen bir canlı üzerinde tam ve kesin bir denetim sağlayarak varlığını kanıtlama isteğinin şiddet edimiyle dışavurulmasına neden olabilir. Yaşamı yaratamadığı için yok etmeyi seçmek, uç örneğini sa-

dizimde gösterir. Cezalandırılma korkusuyla bastırılabilir ya da her türlü seyir ve eğlenceyi yumuşatılıp saptırılabilir.

4. Kana susamışlık : kan akıtarak kendini canlı, güçlü, eşsiz ve üstün hissetmek, yaşamı aşmak isteğinden doğar. İlkel kurban törenlerinde, kan davalarında açık ya da örtük olarak kana susamışlık vardır. Ancak kan yaşamın özü olarak kabul edildiği için yine de yaşama aracılık eden bir şiddet biçimidir.

b. Araçsal ve Dışavurumsal Olarak Şiddet

Toplumsal ve kültürel köken ne olursa olsun şiddet edimleri hem araçsal hem de dışavurumsaldır. Araçsal kullanımın çekirdek amacı, caydırıcılık gücüne dayanır. Dışavurumsal kullanımı ise, toplumsal düşüncelerin simgesel olarak dramatize edilmesidir (90).

Politik çatışma ve uzlaşma için yönlendirilebilen şiddet eylemlerini burada konu dışında bırakarak, şiddetin toplumsal etkileşim deneyiminin temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Şiddet içeren gösterilere katılan seyirciler için hedef eylem değil, kolektif bir içedönüklük biçiminde ortaya çıkmaktadır(91). Şiddetin izlenmesi toplumca onaylanan bir tanıklığa dönüşebilir.

Adorno; toplumsal olaylara gerçekçi müdahalelerden uzak kitle hareketlerini (kollektif narsizm) olarak adlandırılmaktadır. İnsanın yaşadığı ben-tatminliğini yitirmesi ve gerçeklik ile uzlaşmaya girme çabalarının bir sonucu olarak kendisinden başka insanlara sevgi duymaktan uzaklaşmak kollektif narsizme yol açmaktadır. Yaşamla kendi gücüyle baş edebilmenin ekonomik olanaksızlıklarıyla ilgili uzlaşmazlık, bireyler için "dünyayı umursamazlığı" vazgeçilmez bir rasyonellik haline getirmektedir (92).

3. Kamusal Alanda Oluşan Ortak Deneyimler

İnsanın kollektif deneyimlerini yaşadığı kamusal alan kavramı, tarihsel gelişim içinde hem fiziksel, hem de içeriksel anlamı açısından farklılık göstermektedir. Habermas'ın belirttiği gibi, her durumda kamu, kendisini özel alandan ayrı bir alan olarak ortaya koyar. Eski Yunan'da kamu yurttaşların özgürlüğünün açığa çıktığı bir alan olarak görünürken, feodal Avrupa'da statülerin sergilendiği temsili bir alandır (93).

Kamusal alan her zaman fiziksel bir mekanla çevrili olmayı gerektirmez. Kamuya açılmanın gösterimle dışa vurulduğu her yer kamusal alana ilişkindir. Habermas şövalye davranış kodunun sunduğu ortak normların her yerde ve herkes tarafından tanındığına dikkat çeker (94). 17. yüzyıl barok saray şölenlerinde de büyüklük gösterileri esastır. Bu şölenlerde halk tamamen dışlanmamış ama sokaklarla sınırlanmıştır; "gösteri daima önünde öynayacağı bir sosyal çevreye muhtaçtır"(95)

Tüm kamusal gösterimlerde fiziksel nitelik ön plandadır. Erdem ve güç cisimleşebilmesi, kamusal olarak sergilenenmelidir (96). Antik Yunan dramalarından Olimpiki törenlere, şovalye turnuvalarından ölüm cezalarına kadar kamusallığın bir siyasal iletişim alanı oluşturma işlevi üstlendiğini görüyoruz. Kamusalıktaki cisimleşebilme özelliği, ortak yorumları canlandıracak metaforik anlatımla sağlanmaktadır. Kamu içine girmekle özel yaşamın sınırlarını daraltan toplumsallaşmış birey, aynı zamanda genel bir toplumsal deneyim ufku da kazanmaktadır. Bu toplumsal deneyim ufku, toplumun tüm üyeleri için gerçek veya sözde önemli herşeyi kapsar (97).

Habermas kolektif kimliğin, iletişimsel öğrenme ve pratikle oluştuğunu; iletişim ortamının ise ancak kamusalılıkta gerçekleşebileceğini ileri sürer (98). Toplumsal ortaklığı sağlayacak iletişim, "sözde" ya da idealize edildiği gibi "gerçek" olsun, bir kamusal alanda sergilenebilir, gösterimlenebilir niteliğe bürünmek zorundadır. Geleneksel söylemin doğal koşullarından uzaklaştığı günümüzde artık yeni evrensel pratik söylemin iletişim araçlarından yararlanmamız gerektiğini söyleyen Habermas; postmodern diye adlandırılan yaşadığımız dönemde bir tehlikeye dikkat çeker: "Kuşkuya yer vermeyen bir gelenek yoksa, şiddet veya pamuk ipliğiyle bağlı iletişim alanında bir seçme yapmaktan zorunda kalırsınız"(99).

a. Şiddetin Kamusal Alanda Seyredilmesi

Seyirci olarak şiddet gösterilerine müdahale etmeden bakmak; ister sanatsal, ister gerçeklik olsun, gösterinin elemanlarını nesneleştirme yoluyla rasyonellik kazanmaktadır. Cansız nesnelere görülen gösteri elemanlarının sergiledikleri şiddet, yalnızca heyecan unsuru işlevini üstlenecektir. Nesneleşmiş toplumsal ilişkiler, endüstri toplumunun ürünü olarak anılır. Günümüzde postendüstriyel dönemin yaşadığı yolundaki tartışmalara girmeden, modern büyük kent yaşamına yöneltilen eleştirilere baktığımızda, insanların yaşadıkları kamusal mekanlar tarafından nasıl belirlendiklerini görmekteyiz.

Simmel, metropolde yaşayan insanın, kendisi dışındaki güçlere uyum sağlamak için ne tür değişimler geçirdiğini "metropolitan tip" üzerinde gösterir. (100) Simmel'in metropolitan tipi, kendisini tehdit eden dışsal çevresindeki süreksizliğe ve dalgalanmaya karşı kendisini korumak için duygusal tepkilerinin yerine akılcı tepkiler koymuştur. Modern zihin; hesaplayıcı, dakikli, netlik ve kesinlik ilkelerine bağlı, duyarlılığı en aza indirgenmiş, kayıtsızlığı benimsemiş insana aittir. Metropol insanların birbirlerine karşı zihinsel davranışı, biçimsel bakımdan bir sakınma ilişkisidir. Bu karşılıklı sakınma, örtük bir hoşlanmamayı içerir. Modern yaşamın kazandırdığı refah ve özgürlük olanakları aynı zamanda standartlaşma ile birlikte her tür kişisel özgüveni saf dışı bırakan ortak kültürel edinimlerle bireyleri sınırlandırmaktadır.

Metropolitan tipin saf akılcılığının bugün için gerçekleşebildiğini göremiyoruz. Hatta Baudrillard'a göre postmodern dönemin kitle insanı anlamsız bir büyülen-

me peşinde koşmaktadır. Baudrillard "kitleler anlam yerine gösteri istiyorlar. İçinde bir gösteri olması koşuluyla tüm içeriklere tapıyorlar" diyerek, kitle iletişim araçlarının bu büyülenmeyi tam anlamıyla yerine getirdiğini ileri sürmektedir (101).

b.Kitle İletişim Araçlarının Oluşturduğu Kamusal Alanlar

Fransız toplumu örneğinde toplumsal bilgilenme ve beğeni düzeylerini kapsamlı bir araştırma ile inceleyen sosyolog Bourdieu; insanların sosyal çevrelerini olduğu kadar kendilerini de sunumlaması (representation) aracılığıyla algıladıklarını söylemektedirler (102). Bourdieu'ya göre toplumsal olay ve durumları anlamaya çalışırken "sosyal fizik" ve "sosyal semiolojiyi" birbirine karşıt kavramlar olarak görmek gerekir. Sunumlanma/gösterimlenme biçimi ve asıl gerçeklik birbirine karışarak bireylerin toplumsal gerçekliğe katılımını sağlamaktadır. Buradan; toplumsal birgörünüme sahip her araç, kamusalığa aracı olabilir ve olmaktadır diyebiliriz. Etkinlik ve yaygınlık oranında kamusal dağıtım araçları, öğrenilebilir olanı sergileyerek toplumsal deneyimi oluşturur (103).

Kitle iletişim araçları tartışılmaz yaygınlıkları ve tartışılabilir etkinlikleriyle, görünür kıldığı toplumsal durumlar için bir kamusal alan oluşturmaktadır. Araçların farklı yapıları ve her bir aracın içindeki farklı kalıplar ile okuyucu/izleyici/dinleyici kitlenin farklı toplumsal konumları; birden çok kamusal alanla karşılaşmamıza yol açmaktadır.

Kitle iletişim endüstrileri Murdock'un belirttiği gibi kendilerine özgü metalar üretirler. Bir yandan diğer mal ve hizmetler gibidirler; yiyecek kutuları, otomobiller, güvenlik vb. gibi. Ama diğerlerinden ayrılan yanları vardır. Çağdaş dünya ve "daha iyi yaşam" imajları üreterek toplumsal bilincin bilinçlenmesinde merkezi bir rol oynarlar. Ekonomik ve kültürel güç arasındaki bu özel ilişki nedeniyle kitle iletişim endüstrilerinin denetimi, akademik ve politik ilginin odak noktasını oluşturmayı sürdürmektedir (104).

Kamusal alanın, Eski Yunan'da olduğu gibi bir özgür tartışma ortamı olmaktan çıktığı günümüzde, kitle iletişim araçlarının kamusal alanı eski işlevine kavuşturma yeteneğinin olup olmadığı önemli bir tartışma konusudur. Üstelik özel ve kamusal alan kavramlarının birbirine karıştığı yolundaki savlar da günlük yaşamımızda doğrulanmaktadır.

Mills, kitle toplumunu kamu toplumundan ayıran en belirgin özelliğın, toplumdaki başat haberleşme biçimi olduğunu söylemektedir. Tarafların görüş, düşünce ve kanaatlarını eşit koşullarda ifade edebildikleri bir tartışma ortamının bulunduğu kamu toplumunda kitle iletişim araçları, birincil kamuları birbirine bağlayarak top-

lumdaki tartışma ortamını canlı tutmak işlevini üstlenmiştir. Kitle toplumunda ise, kamuyu yalnızca kendisine verilerin alıcısı, bir kitle tüketicisi olarak kabul eden bir kitle iletişim biçimi vardır (105). Mills'e göre kitle iletişim araçları bireylerin özel yaşam alanlarına girerek onların gerçek deneyimlerini engellemektedir.

Williams da, kitle iletişiminin toplumsal yaşama demokratik bir katılım sağlamaktan uzak olduğunu, bir "sözde-dünya" görüntüsünün paylaşıldığını ileri sürer (106).

İzleyici çoğunluğunun haber alma, ilgilenme seçme ve toplumsal yaşama katılma haklarını engellediği gerekçesiyle 1950'li yıllardan başlayarak en çok eleştirilen, giderek suçlanan kitle iletişim aracı televizyon olmuştur. Televizyona yönelik suçlamalar, aracın kitle kültürünü oluşturan tek etken olduğuna kadar vardırılmıştır. Toplumsal sorunları teknolojiye indirgeme görüşünü kabul etmesek bile, Anders'in eleştirilerine katılabileceğimiz noktalar vardır. Anders, çağdaş insanın kiteselleştirilmesi için artık fiziksel mekanlarda toplanmalarının gereksizliğine dikkat çeker. Evinde televizyon izleyen insan, dünyanın ekranda kendisine geldiği yanılsamasını yaşar. Olayların yeniden üretilip televizyondan yayınlanmaları onları metalaştırır, gerçekliklerinden uzaklaştırır. Dünya yalnızca bir "imge" olarak karşımıza gelir ve eyleme konu olmazsa, yaşanan kitlesel bir röntgencilikten başka bir şey değildir (107).

Rabassiere ise izleyicilerin popüler kültür ürünlerindeki yanılsamalardan haberdar olduklarını söyleyerek Anders'e karşı çıkar (108). İzlenen görüntüler ile gerçek yaşamın farklı olması durumunda da, değişik bir dünya özlemine işaret ettiğini söyleyen Rabassiere'e göre aracın olumlu kullanımı olasıdır(109).

c. Sentetik Deneyimler

Kitle iletişim araçları karşısında izleyici/okuyucunun (olası) öznel bilincini korumasının pek kolay olmadığını biliyoruz. Geliştirilen endüstriyel teknikler karşısında kitlelerin her an kendilerini savunmaya hazır durmaları, kitle iletişim araçlarının rahatlatıcı özelliklerine ter düşecektir. Burada bir kültürel savaş tablosu çizmek abartılı olacaktır ama yine de Huxley'in endişelerine kulak verebiliriz. Huxley, **Yeni Dünya** (1932) romanındaki kurgusal anlatımına konu olan ve Amerikan tarzı (fordist) yaşamda gelişkin örneğini sergileyen modern dünyanın acımasızlığını, 1958'de yeniden ele alır (110). Bu kez gözlemlerini daha dolaysız bir dille anlatır. Gördüğü, tecimsel gelişmenin kitleleri "daha çok tüketim" için yönlendirmede ne denli başarılı olduğudur. Akademik çalışmalardan büyük ölçüde yararlanan kitle iletişim araçlarının "bilinçaltı ikna" yöntemini kullanarak izleyicilerini elde tuttuğunu söyleyen Huxley, bu gönüllü katılım karşısında umutsuzdur (111).

Gerçekte kitle iletişim araçlarının geliştirdiği etkili olma yolları bugün "bilinçaltı ikna" yönteminin gizemini aşmıştır. Yapılan, uygun imajları, uygun kodlarda kullanarak hedeflenen kitleye ulaşmaktır. Baudrillard'ın "anlamsızlığın büyüğü" sayısını kabul etsek bile, popüler kültür ürünlerinde var olan "anamlı" kalıpları gözardı edemeyiz.

Herşeyden önce, kitle iletişim araçlarının izleyicilerine sağladığı "sentetik deneyimler" in, gösterilen fiziksel veya sosyal gerçekliği algılama ve yorumlama biçimini de beraberinde getirdiğini söylemeliyiz. Sentetik deneyim, kitle iletişim araçlarının dolayımı olmadan izleyici tarafından algılanması mümkün olmayan olayları sunma yeteneğinin bir sonucudur(112).

Kitle iletişim araçlarında yaratılan sentetik deneyimlerin ne kadar gerçek, ne kadar oyun olduğunu saptamak neredeyse olanaksız. Ancak Huizinga'nın anladığı tarzda bir oyun oynanmadığı açık. Huizinga oyunun gönüllü katılımcılarına maddi çıkar endişelerinden uzak ve kendi içinde zevk veren bir eylem sağladığını söyler. Bugünkü kandırmaca, aldatmaca, para ve çıkara bağlı kılınmış etkinlikler ise oyun değil, ancak "çocuklaştırılmalar" olabilir(113).

Oskay'ın da belirttiği gibi, oyun aslında hiç bir tarihsel dönemde reel dünyanın dışında ve ondan bağımsız bir varlık kazanmamıştır. Reel yaşamın içinde kalarak oyunda belli bir serbesti yaşanması, gerçekte değişen bir şey olmadığı için negatif bir özgürlüktür(114).

Böylece oyunun sunduğu serbesti uzlaştırmacıdır ve kitle iletişim araçlarında sunulan popüler ürünlerle aynı işlevi görür. Popüler kültür, katılımcılarına her zaman zevk, kaçış veya özdeşleşme gibi bir takım ödüller verir(115).

Garnham ise, kitle iletişim araçlarının temel işlevinin zaten izleyicilerine ideoloji paketleri satmak değil, reklam sektörüne izleyicileri satmak olduğunu ileri sürmektedir(116). Kitle iletişim araçlarının reklamverenlere satmak üzere mal üretir gibi, piyasaya uygun izleyici ürettiği görüşü, gerçekte tecimsel kitle iletişim araçlarının reklam finansına ne denli bağlı olduğuna dikkat çekmektedir(117).

Ekonomi ve kültürün bu ayrılmaz birlikteliği; popüler kültür ürünlerinin, var olan toplumsal yaşamın haklaştırılması ile daha iyi bir yaşam özlemlerinin sürdürülmesinin birarada sergilenmesine yol açmaktadır. Kitle iletişim araçlarıta bu ortak kültür alanını biçimlendirmektedir(118).

d. Söylencesel (Mythic) Söylemler

Söylenceler, Barthes'in gösterdiği gibi, bir söylem biçimidir. Kendi mesajının

nesnesiyle değil, bu mesajı dile getirme yoluyla ifade edilir. Bu nedenle özel değil, biçimsel sınırları vardır; ve her şey söyleneleştirilebilir. Söylencesel söylem, iletişime uygun hale getirilmek için halihazırda üzerinde çalışılmış bulunan materyalden oluşmaktadır. Bütün söylence materyalleri bir gösterimleme bilinci önerir ki, özlerinden başka bir neden bulunabilsin. Öz önemli değildir(119).

Kitle iletişim araçlarının "büyülü" yanını işte bu söylencesel söylem biçimi oluşturmaktadır kanısındayız. Barthes da, söylencenin tarihin eski yapıklarında kalmadığını; günümüzde yaşanan gerçekliği olduğu gibi kabullenen söylem biçiminin dergilerde, sinema ve televizyon filmlerinde, gazetelerde kullanıldığına dikkat çekmektedir. Söylence bir üstdil (metalangue) olarak; gösterge, gösteren ve gösterilene aynı materyal üzerinde taşımaktadır. Anlam ve biçim arasındaki yönlendirilmiş benzerlik, anlamı tümüyle yok etmez ana, buzulmaya uğratar, saptırır. Anlam ve biçim arasındaki belli uzaklık bulunduğu için aralarında çatışma-çelişki olmaz. Boş biçimin içine yerleştirilmiş olan anlam, toplumda halihazırda vardır. Kesin formüller halinde sunulan biçim içindeki anlam, yorumlamaya izin vermez. Nedenler ve sonuçlar birlikte gösterildiği için gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki doğal bir ilişki olarak algılanır (120).

Böylece her yaşananı tarih içindeki yerinden ayırıp, doğala oturtan söylence; değiştirilemeyen toplumsal/tarihsel gerçekliğin etkinliğini sağlamak, benimsenmesini sürdürmek, ona katlanılmasının verdiği acıları yumuşatmak işlevini üstlenmektedir. Söylencesel söylemin verdiği; "varolan, olabilecek olandır" mesajı, günlük yaşamın hafız sızlanmalarla sürdürülmesine olanak tanımaktadır(121).

Anlam ve biçim olarak söylencesel sunuma yatkın yapısıyla ölüm de, kitle iletişim araçlarının popüler ürünlerinde çarpıtılarak, keskinleşmiş yorumlarıyla birlikte doğallaştırılmaktadır. Oskay'ın sinema seyircileri için söylediği gibi; izleyici kendi bitimli hayatlarını yaşayan sahnedeki karakterleri izlerken "ölümsüz tanrılara" dönüşmektedir. Ölüm olgusunun estetize edilmiş görünüşleri, bir çeşit yanılsamalı denetim duygusu vermektedir izleyiciye. Ölümle sinema ve televizyonda yakınlık kurma, bir yandan ölüm korkusunu hafifletmekte, bir yandan da "tekinsizliğe tutkunluk" duygusuna yol açmaktadır (122).

4. Popüler Kitle İletişim Ürünlerinde Ölümçül Şiddet

"Herkes bir şenlik bekliyor. Oturuyorlar işte kaygısızca, daha şimdiden kaşlarını dikmişler, hayrete düşmeyi bekliyorlar... Ve herşeyden önce yeterince olay olmalı. Seyretmek için gelirler, en çok sevdikleri budur. Gözler önünde çoksa olup biten... sonuçta herkes beğendiğini seçer. Bolluk sunan, herkese birşeyler verir, ve herkes memnun ayrılır müesseseden"(123).

Goethe'nin tiyatro müdürünün ifade ettiği haklı tecimsel kaygı bize hiç de yabancı gelmiyor. Seyirci/izleyici/okuyucunun ilgisini çekecek heyecan ve çeşitlilik unsurları tarihin her döneminde karşımıza çıkmaktadır. Ancak anlatıcının amacı bu heyecanın yönünü, dozunu ve sonuçlarını belirlerken, birbirinden çok farklı popüler ürünlerin doğmasına neden olmaktadır.

a. Sanatsal anlatıma konu olan Uygar Barbarlık

16. yüzyıl başında hümanist Erasmus'un dinleyenleri etkileyen "deli"si, gerçek akıldışının sahnede mi, dinleyicilerde mi olduğu sorusunu sağlandırmayı amaçlarken bir bilişsel hesaplaşmayı çağırıyordu(124). Aynı dönemde Bosch'un resimindeki cehennem ve vahşet sahneleri, sanatta yalnızca yumuşak iyi ve güzelin kullanılması alışkanlığını kırıyordu(125).

Resimde Bosch ile başlayan çirkin şiddet aracılığıyla doğruyu arama kaygısı, El Greco'nun dinsel tasvirlerinde Bruegel'in köyle kabalığında, Caravaggio'nun yoksul azizlerinde, Goya'nın aristokrasiye ironik bakışında, Blake'in iç dünya görüntülerinde sürerek 19.yy. modern sanatına kaynak oldu. Van Gogh ve Gauguin alışılmışın çok dışında bir estetik arayışı içindeydiler. Munch'un çılgınlığını bugün bile duyar gibiyiz. James Ensor, Picasso, Matisse, Kandinsky, Klee, Changall, George Grosz, Otto Dix ve 20. yy. başlarken daha pek çok ressam, dünya siyasetindeki insanlık dışı uygulamalara karşı hayal kırıklıklarını resimlerdeki acı ile ifade ediyorlardı. Hatta bu resamlardan bazıları kendilerine "yeni barbarlar" diyecek kadar uygarlıktan yakınıyorlardı (126).

b. Polisiye romanlarındaki tehlikesiz maceralar

Edebiyatta, Shekespeare'den başlayarak, açıksözlülüğüyle tüm tepkileri üzerine toplayan Marki de Sade'dan, günümüz postmodern yazarlarına kadar okuyucuyu şiddet ile sarsmayı yeğleyen anlatımlarla karşılaşılıyor.

Şiddet ve ölüm, 19. yüzyılda Edgar Allan Poe'un bir dedektif öyküsüyle, özel bir edebiyat türüne de konu olmuştur. Yazınsal değeri tartışmalı olsa da, polisiye romanlar özel incelemeleri hak edecek kadar büyük bir okuyucu kitlesi elde etti. Öte dünyayı konu alan korku romanlarından farkı, bu cinayet öykülerinin günlük yaşam ortamının gerçekliği içinde ve dedektifiyle birlikte sunulmasıydı.

Mandel'e göre cinayet öykülerinin, polisiye romanlarından çok satmasının iki temel nedeni vardır(127).

- 1.Kitlesele okuryazarlık,
- 2.Şiddetin doğrudan uygulanmasını, yerini şiddeti başkalarının deneyimlerinden öğrenilmesine bırakması.

Böylece polisiye romanların kitlesel tüketimi, uygarlığın gelişimi ile ilgili bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiddet hakkında yazılanları okumak, şiddete tanık olmanın ve bundan hoşlanmanın masum bir biçimdir.

Polisiye romanlarının özelliklerini inceleyecek okuyucunun ilgisini çeken öğeleri bulmayı amaçlayan araştırmaların ortak kanısı; bu tür cinayet romanlarında önemli olanın altındaki gizemli bilmecede saklı olduğudur. Cinayeti kimin işlediği aslında pek de önemli değildir. Okuyucu umulmadık olaylar zincirinin heyecanına ve "sansasyonel" bir sırrı öğrenme beklentisinin yarattığı korku duygusuna kapılmaktadır(128).

19. yüzyıl iyimsel rasyonalizminin, insanın bilimin gereklerine uyarak herşeyi çözümlenebileceğine duyduğu inanç, polisiye romanlarındaki bilmeceli suçlu avcılığına yansımıştır(129). Polisiye romanlarındaki dedektif bazen kaba gücün, bazen ince zekanın yardımıyla cinayeti okuyucu için çözümlenmektedir. Polo'nun gösterdiği gibi, örneğin Simenon romanlarındaki dedektif, Yunan tragediyalarındaki açıklayıcı öğe olan koronun yerini tutarak, yalnızca cinayeti kimin işlediğini değil, niçin işlendiğini de ortaya çıkarır. Tiplemesi nasıl olursa olsun dedektif sonunda başarıya ulaşan kahraman kurtarıcıdır. Okuyucu da dedektif aracılığıyla tehlikesiz bir maceraya girmenin keyfini yaşar.

Polisiye roman meraklıları, Mandel'e göre "potansiyel katil" değildirlere, kriminoloji açısından zararsızdırlar(130). Yalnızca başkalarının yaşadıklarına düşsel olarak katılmakla geçici olarak gerginliklerini atarlar. Bu romanlardaki belirsizlikler zinciri, okuyucunun günlük yaşamdaki belirsizliklerinde karşılığını bulur. Günlük yaşam sorunları karşısında polisiye roman yarı uygar, yarı yüceltici olduğu gibi, yarı kurtarıcıdır(131).

Aslında bu tür romanlarda okuyucu anlık heyecanlarla sarsıntı geçirmemekte, oturduğu yere biraz daha yerleşmektedir.

c. Sinemada Vahşet Görüntüleri

20. yüzyılın sanat aracı sinema yine ölümcül şiddeti bir toplumsal eleştiri biçimi ya da seyirlik eğlence olarak seçen örneklere sahne olmuştur, halen olmaktadır. Orta Avrupa dışavurumcu film yönetmenleri sinemanın yalnızca hoş bir eğlence aracı olmadığını karamsar filmlerle gösterdiler(132).

Bunuel'in fantastik filmlerindeki ürkütücü görüntüler, Pasolini'de belki gerçek doruğuna ulaşarak izleyicinin tepkisizliğini olanaksız kılmıştır. İngiliz Dennis Hopper'in *Easy Rider* (1969) ve John Schlesinger'in *Midnight Kowboy* (1969) film-

lerinde Amerika'daki günlük yaşamın vahşetine gıkkat çekiliyordu. Ancak Amerikan şiddetini en çarpıcı görüntülerle sergileyenler, yine Amerikan film endüstrisinin olanaklarından yararlanan F. Coppola, S. Peckinpah, M. Scorsese ve D. Yynch oldular(133).

Sanatsal anlatımda araçsal bir işlev taşıyan şiddet, çok gişe yapan filmlerde stilize edilerek kendisi için ve kendinde bir son olarak kullanılma görünümüne dönüşebilmektedir.

Sanatsal dışavurumda, stilize edilmiş şiddetin kullanılması, Adorno'ya göre seyirci kitlenin tanıklığını iyice zorlaştırmaktadır. Yumuşamış acıların stilize edilmesi, dehşet verici asıl görünümü hafifletmektedir. Bu ise kurbanlara karşı yapılmış yeni bir adaletsizlik demektir. Acıların sanatsal gösterimi karşısında duyulan üzüntü ve düşkünlüğü, ister istemez örtük bir olumlamanın bedeli olarak ortaya çıkmaktadır. Kimi zaman temsili gösterim, zulmün kabullenimine kadar vardırılmaktadır. Dramatize gösterimin elemanları olarak kurbanlar ile cellatlar birbirine karıştırılabilmektedir(134). Sinemada bu karmaşıklık kırabilmek için belki de Pasolini'nin **Salo ya da Solom'un 120 günü** (1975) filmlerinde olduğu gibi doğrudan seyircide fiziksel tepkiye yol açabilecek zorlamalara başvurmak, sanatçının umutsuzluğunun sonucudur.

5. Televizyondaki Katilin Kim Olduğunu Gören Var mı?

Son yirmi yıl içinde, önceleri kamusal denetim nedeniyle yalnızca videokaset olarak televizyon ekranlarında aranan şiddet görüntüleri, artık çok kanallı yayın programlarında TV'de sinema veya TV filmi olarakkolayca izlenebilmektedir.

a. Televizyon ve Şiddet İlişkisi

Yaygın bir kitle iletişim aracı olarak televizyonda şiddet öğelerinin bulunması, özellikle gençler ve çocuklar üzerinde onları saldırganlığa yöneltecek olumsuz etkilere neden olabileceği düşüncesine yol açtı.

Televizyon izlemek ve saldırganlık/şiddet ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar; şiddet görüntülerinin doğrudan davranışta şiddete yol açtığını kesin olarak söyleyememektedir. Televizyon, toplumsal öğrenme araçlarından yalnızca bir tanesidir. Öğrenilen bilginin eyleme geçirilmesi için uygun ve ödüllendirici koşulların varlığı gerekmektedir(135). Kitle iletişim araçlarındaki şiddet gösteriminden öğrenilen şiddet modelleri, ileriye yönelik olarak davranışa hazırlık biçimlerini oluşturmaktadır. İzleyicinin tepkiler dağırcığında yerini alan bu öğrenilmiş davranış modelleri, benzer bir durumla karşılaşıldığında harekete geçebilmektedir(136).

Kitle iletişim araçlarının toplumsal sorumlulukları olduğunu ileri sürenler; şiddetin insan doğasına ait olduğu için televizyonda yer alabileceğini ama mutlaka olumsuz, zararlı sonuçlarının vurgulanarak, izleyicileri şiddete yönelmekten alıkoyması/caydırması gerektiğini savunurlar(137).

Televizyon yayınlarındaki şiddet olayları ile ilgili ilk araştırmalar 1952-1953 yıllarında Amerika'da National Association of Educational Broadcasters tarafından yaptırılmış, bu araştırmalarda yayınların içerikleri incelenmiştir(138). Gerbner ve arkadaşları ise yalnızca yayın içeriklerini incelemekle yetinmemişler; televizyon programlarındaki şiddet eylemlerinin ve saldırgan karakterler ile saldırıya uğrayan karakterleri, polis raporlarındaki gerçek şiddet olayları ile karşılaştırarak; televizyon izleme yoğunluğu ile şiddet olaylarına karışma arasında doğru bir orantı bulmuşlardır(139).

Burada bizim üzerinde durmak istediğimiz konu, televizyonda şiddetin gençlik üzerindeki etkisi değil, gerçekliğin sunum biçimi açısından ölme/öldürme olayının televizyondan aktarılması olacaktır.

b. Televizyon Gerçekliği : Televizyondan izlenen görüntüler, hangi adlandırma altında olursa olsunlar, belli bir seçme, kurgulama, yorumlama işleminden geçirilmektedir. Toplumda halihazırda kodlanmış bulunan "gerçeklik" televizyonda teknolojik olarak aktarılabilirlik özelliğine bürünmekte ve izleyicisi için uygun bir kültürel metin haline gelmektedir(140). Bu kültürel metnin, söylencesel bir söylem biçimi içerdiğini görmek için, önceki sayfalarda Barthes'dan aktardığımız söylencenin özellikleri ile televizyonun şimdi özetleyeceğimiz sunum özelliklerini karşılaştırmak yeterli olacaktır.

Kültürel üretim sürecinde televizyondan izlenen görüntüler, birer değişim değeri içermekte ve tüketilmektedir(141). Bir teknik araç böylesi bir kültürel biçimlendirmeye girdiğinde, Postman'ın dediği gibi bir "metafor" haline gelmektedir(142). Gösterdiği/göndermede bulunduğu ile arasında yalnızca üzerinde toplumsal uzlaşmaya varılmış sembolik bir bağlantı bulunmaktadır.

19. yüzyıla gelinceye dek, insanların deneyimleri kendi doğal-fiziksel gelişmeleri ile sınırlıyken, kitle iletişim araçları izleyicilerine başka yer ve zamanda olmuş veya hiç olmamış olaylara yarı-tanıklık sağlamaktadır(143). Belirli klişeler içinde olmak koşuluyla sıradan insanlara da toplumsal enformasyona girmelerine izin verilerek, görünür olmaları sağlanmakta; izleyiciler kendilerine benzer bir özelliğe sahip gördükleri tiplerini benimseyebilmektedirler(144).

Televizyonun gerçekliği aktarma biçimi, olayların doğasını "formatlara" dönüştürme olanağına dayanmaktadır. Tüm olay ve deneyimleri gerçek ve sentetik ola-

rak sınıflandırmak mümkün görünmese de, televizyondaki kurgusal/sentetik gerçekliğin aşağıdaki yollarla sağlandığı bilinmektedir(145).

- hareketlerin hızlarının değiştirilmesi (yavaş-hızlı)
- bir sahneden diğerine anında kesme ile geçiş
- olayı fragmanlara ayırmak,
- geniş bir zaman ve mekana ayrılan olayları biraraya getirmek, bakış açılarını değiştirmek (kamera hareketleri, zom mercekleri ve birden fazla kamera ile),
- farklı kaynaklardan gelen görüntü ve sesi biraraya getirmek (fon müziği, ses efektleri vb. ile),
- bilgisayar grafik teknikleri ve çoklu-poz (üstüste bindirme) işlemleri ile görsel imajları birleştirmek, ayırmak, bozmak,
- animasyon ve bilgisayar grafikleri ile "olaylar" yaratmak.

Tek bir program içindeki bu "oyunların" yanısıra, ardarda gelen programların izlenilirliğini sağlamak için sürekli bir yayın akışı oluşturulur. "Şimdi de karşınızda..." sunumu, geçişleri kolaylaştırır. Bu sunum, dünyanın haritasının hızlandırılmış elektronik medya tarafından çıkarıldığını, tüm gerçeklerin bu haritada bulunabileceği duygusunu verir. Öyle ki, hiç bir şey ciddiye alınmaya değmez. Hiç bir cinayet açıkça vahşi değildir, hiç bir doğa felaketi fazlaca zarar vermez, ardarda gelen olaylar, hiçbir üstünde fazla düşünmeye olanak vermek. Her yeni görüntü, bir öncekinin önemi silmeye amaçlıdır(146). Her şey anında şakaya çevriliverir. Saptırılmış bir çocuksulukla sınırlı bir rahatlama sağlanmış olur bu yolla(147).

Televizyonda ciddiyetten arındırılmış şiddet gösterimlerinin fantazyaya (gerçek olmayan ve özneye problem çözmeye ve amaca yönelik edimde bulunma zorluğu getirmeyen bir etkinlik olarak) mı yoksa yaşanan gerçekliğin uzantısı mı olduğunun ayırılması, kitle toplumu insanı için gitgide güçleşmektedir (148). Üstelik izlenen programdaki saldırganlık uyarıları ile günlük gerçekliğe ilişkin öğeler birbirine yakın şeyler olarak gösterildikçe programın fantazyaya olarak algılanma olanağı azalmaktadır. Konu çok ayrıntılı işlenmişse, karakterler ve kullanılan zaman, mekan, gerçek yaşamdakilere yakın görünüyorsa, görüntünün fantazyaya olarak algılanması zorlanacaktır(149).

c. Ödüllü bir cinayet oyunu

Televizyonda şiddetin polisiye ve gerilim dizilerinde, sinema filmi yayınlarında, doğrudan televizyon için çekilmiş filmlerde, bazı belgesel programlarda haber programlarında veya haber bültenlerinde yer alması artık izleyicileri yadırgatmıyor. Şiddetin izleyici katılımlı yarışma programlarına konu olması ise toplumumuz için yeni bir olay. Yine de şaşkınlıkla karşılanmıyor, ilgi çekerek izleniyor.

Dünya televizyonlarında pek çok örneği görülen bir popüler televizyon programı, tipik bir "ödüllü cinayet oyunu" görünümünde. İngiliz Channel 1'da **Crime-watch**, Alman ZDF kanalında **Aktenceichen** adıyla gösterilen bu programın Türk versiyonu, TRT TV1. kanalında **Televizyon** haber-eglenme programında **Katil Kim** bölümünde, Mart 1992'de yayınlandı. Kısaca; polisiye dosyasında çözümlenmiş gerçek bir cinayet, televizyonda dramatize edilerek gösterilmekte, yayın akışı sırasında telefonla programa katılıp, adaylardan hangisinin gerçek katil olduğunu doğru bilen bir televizyon izleyicisine para ödülü verilmekte ve program sonunda olayın yine dramatize edilmiş düğüm anı ve kazanan talihli izleyici açıklanmaktadır.

1. Bölümde verdiğimiz seyirlik ölüm gösterilerinin ortak noktalarını (kamusal alanda, seyircilere maddi veya manevi çıkar sağlayan, törensel ve şiddet içeren ölüm olayı) bu programda ararken hiç zorlanmayacağız. Ancak bu özelliklere ek olarak televizyonun kendi yapısından ileri gelen "enformasyon oyunu" sunumu, izleyiciler açısından programı herhangi bir "tele-toto" programından ayırdetmelerini güçleştirmektedir.

Cinayet bilmececinin kurgusal bir film olarak değil de, bir haber programı görünümünde olması, gerçek polis dosyasına dayanması, üstelik programın canlı sunulan stüdyo çekimlerinde olayı çözümleyen bir emniyet görevlisinin hazır bulunup, olay hakkında bilgi vermesi, izleyicinin algılamasını daha da karmaşık hale getirmektedir. Program sunucusunun "dikkatli ve sentez gücü gelişmiş" izleyicilere yaptığı katılım çağrısı ise, 10 milyon TL.'lık para ödülüyle ve kazananın adının televizyonda verilmesi beklentisiyle birleşince son derece çekici olmaktadır.

Kamusal alan : Programa konu olan gerçek olay, hukuksal bir suç olan bir cinayettir. Gerçek cinayet, fail ve kurban için özel bir eylemdir ancak, kişinin özel yaşamının kamu hukuku tarafından güvenceye alınmış, konunan bir alanına ilişkindir. Cinayetin suç olarak kabul edilen bir eylem olduğu olaya katılan ve (varsa) izleyen herkes tarafından bilinir. Bu durumda kurban, kendisine yöneltilmiş şiddete karşı kamudan yardım bekleme eğilimindedir. Suçlu için ise cinayet, kamudan gizlenmesi gereken bir eylemdir. Suçlu ancak cinayeti kamudan gizlemeyi başarabilirse kendince belli bir kazanç elde edebilir. İzlediğimiz televizyon programına konu olan cinayet olaylarından failin amacı genellikle kurbanı öldürüp parasal bir çıkar elde etmektir. Doğal olarak olayın kamusal alana açılması kurbanın yararına, suçlunun zararına olması gerektir. Toplum olarak kamunun gözünde ise olayın tanıklığı, bir tartışma, eleştiri ortamı sağlayabilir.

Kamusal organ olarak yargı kurumunun olay (cinayet) ile ilgisi, emniyet güçlerinin yardımıyla "yargıya özel" bir incelemeyi gerektirir. Yargı mekanizmasındaki incelemenin gerçekleşmesi için olayın televizyonda dramatize edilmesi gerekli değil-

dir. Kitle iletişim araçlarında bir suç eyleminin yer alması yargının ancak olayın bir başka boyutuyla ilgilenmesine yol açabilir basın karşısında kişilik haklarının korunması asıl suçtan ayrı bir olaydır.

Gerçek olayın kamusal alan karşısındaki durumu, televizyonda andığımız biçimde sunulurken, tüm bu özellikleri çarpıtılmakta, bir enformasyon oyunu görünümüyle farklı bir kimlik kazanmaktadır. Bu kez dramatizasyon, gerçek olayın yerine geçmekte; görüntüler hem gerçeklik iddiası taşımakta, hem de tümüyle eğlencelik bir bilmece/yarışmaya malzeme olmaktadır.

Kamusallık açısından Katil Kim bölümünü daha önce andığımız diğer seyirlik ölümlerden ayıran en önemli özellik, asıl olayın **kesinlikle** seyirlik olmak üzere gerçekleşmemesi, ancak seyirlik bir gösteriye malzeme olmasıdır.

Törenselleştirme-dramatizasyon : Katil Kim bölümü, Televizyon programının içinde en çok izleyici çekecek biçimde konumlandırılmıştır. Programın açılışında bir "dikkat ve sentez" yarışması adıyla ve özel jenerikle verilmektedir. **Katil Kim** bölümünün jeneriği, herhangi bir polisiye-gerilim filmi anırmakta, kanlı bir saldırı görüntüsü ve kurbanın çığılığı dikkat çekmektedir.

Dramatizasyonda yer alan kahramanlar, yaşadıkları günlük ortam içinde canlandırılır. Giysiler, mekan (ev içi ve sokak), yeme-içme, davranışlar ve diyaloglar; kahramanları "içimizden biri" olarak görmemizi sağlar.

İnandırıcılığı desteklemek için stüdyoda bulunan emniyet görevlisi ile program sunucusu olay hakkında konuşurlar. Böylece olaya gerçekten "tanık" olduğumuzza inanırız. Ancak öldürme anını görmemiz kamera hilesiyle engellenir, ve kameranın varlığını belki de yalnızca bu an hissedebiliriz.

Program hazırlayıcıları, kuşkuları gerçek katilden uzaklaştarmaya çalışırlar ve neredeyse kurban dışındaki herkes cinayet zanlısıdır.

Cinayet düğümünü çözmek üzere harekete geçmek isteyen izleyiciler için katılım telefon numarası verilir ve başka bölümlere geçilir. Konular çok çeşitlidir; günlük yaşamdan, marjinal sosyal yaşantılara dek herşey ilgi çekici hale getirilebilir. Arada reklamlar da vardır kuşkusuz. **Katil Kim** yarışmasına katılım süresinin bittiği, ilgisiz bir görüntü sırasında altyazıyla verilir. Bir süre sonra "gecenin düğümü" açıklanır; cinayeti kimin niçin ve nasıl işlediğini öğreniriz. Program sunucusu "keşke cinayetler hiç işlenmese, biz de böyle bir programlar yapmak zorunda kalmasak" gibi birşeyler söyler ve devam eder; "şimdi de, noter huzurunda talihli seyircimizi belirleyelim..."

Program hazırlayıcılarının denetiminde, belirli bir amaç için malzeme seçilmiş, belirli kotlarla işlenmiş, izleyicilere sunulmuş ve öngörülen süre içinde, belirlen-

nen biçimde katılım sağlanmış, tören tamamlanmıştır.

İzleyicinin elde ettiği kazanç : İzleyici telefon rekabetini yenip para ödülünü kazanmasa da gerçekten talihlidir. En azından izlediği **cinayetın kurbanı kendisi olmadığı için**. Çünkü bir üyesi olduğu toplumda büyük bir çoğunluk-cinayet olayı gerçekleşinceye dek olayın gerçek kurban ve katilinin de olduğu gibi-televizyon izleyicisidir. Bu ortak özelliğın yanısıra, drametize edildiği biçimiyle olayın kahramanları aslında sıradan insanlardır.

Programın vaad edildiği biçimiyle; eğitici, geliştirici bir özelliği de vardır; dikkat ve sentez gücü. Demek ki bu yarışma, **beceri** gerektirmektedir. Yalnızca bir şans oyunu olarak sunulmayışı katılımcuların heyecanını arttırmaktadır.

Yine sunulduğu biçimiyle program, bir olayın haberini vermektedir. İzleyicinin **haber alma** gibi bir çıkarı da söz konusudur.

Noter aracılığıyla nesnellik kazanan çekilişte **para ödülü** kazanmak, kuşkusuz izleyiciyi gerçekten mutlu edecektir.

Aktif olarak programı katılmayan izleyici yine de entrikalarla donanmış görünümler zincirini heyecan ve ilgiyle izlemenin **rahatlığını** yaşayacaktır.

İzleyici aynı zamanda gerçek bir olaya tanık olarak **katılma** yanılısamasını da yaşamaktadır. Programa yarışmacı olarak fiilen katılım bile bir yanılısamadır. Yarışmacı olmanın beceri gerektirmesi, telefonla stüdyoya ulaşmanın heyecanı, noter çekilişinde isim yazılı kağıdın seçilmesi tümüyle şansa dayalıdır. Böylesi zararsız bir katılım, "olaya karışmama" mantığını desteklemektedir Gerçek yaşamdaki toplumsal olaylara "müdahale etme" yeteneğini ve etknliğini gerektiren demokratik katılım beklentisi, yalnızca bir yanılısama olarak yaşanmaktadır. Büyük kentlerde yaşayan sıradan vatandaşın çevresinde gördüğü, tanık olduğu toplumsal olaylara fiilen müdahale etmesi (olumsuzluğu durdurmak, olumluyu paylaşmak anlamında) gerçekten çoğu zaman rasyonel olmamaktadır.

Demokratik katılımın bir boyutu da, toplumsal olay ve olguların gerçek durumlarını değerlendirebilmek, mantıksal sorgulama yapabilmektir. Örnek olarak incelediğimiz programlarda zaten artık reel olarak müdahale edilecek pek bir şey kalmamıştır. "Olur böyle vakalar...." mantığı doğrulanmakta, katılım yalnızca planlanan ve izin verilen biçimde gerçekleşebilmektedir.

Haber programlarındaki anlık, eğlencelik kurgunun söylem biçimini tanım-larken Postman'ın kullandığı gibi, iletişim, bir iletişim karşıtlığına (anticommunicati-on) dönüşmektedir (150). Bu iletişim karşıt söylem biçimine uygun yapısı nedeniyle televizyon belki de yalnız eğlence paketlerinin sunulması "ciddi" bir uygarlık sorunu-

dur.

Sonuç

Görüldüğü gibi, yaşadığımız çağın "iletişim çağı", televizyonunun da "mucize araç" olarak yüceltilmesindeki yanılsama üzerinde yeniden düşünmek zorundayız.

Evrensel uygarlık ölçütlerinin yeniden tartışıldığı son yıllarda, daha önce birarada düşünülmesi bile ürkütücü olan kavramların gündelik alışkanlıklar haline gelmesi; dünyadaki siyasal-ekonomik dengenin hızlı değişimler geçirmekte oluşu, yaşanan ne varsa, olduğu gibi kabul edilmesini kolaylaştırmaktadır. Zor olan, söylencesel gerçekliği sorgulama yolunu seçmektir.

Şiddet tutkusunun insanın doğasına değil, toplumsal çevresine, günlük yaşam koşullarına bağlı olduğunu düşünüyoruz. Kitle iletişim araçlarındaki ürünlerin popülerliğinin-izlenirliğinin nasıl bir arz-talep ilişkisine dayandığı görüşünü de kabul etmiyoruz.

Bu ciddi yaşamsal sorunların bile seyirlik eğlenceler haline dönüştürülmesinde, anlaşılabilir bir rahatlama gereksiniminin var olduğunu yadsımıyoruz. Ancak bu rahatlama, ileriye dönük bir yaşam enerjisi depolama işlevini yerine getirdiği tartışmalıdır.

DİPNOTLAR

1. Roland Barthes, *Mythologies*, İng.çev. Annette Lavers, (Suffolk:Paladin, 1976,)ss.15-18.
2. Bu sözcüklerin kullanım alanlarında; eğlence, eğlencelik, temsil, temaşa, vb. sözcükleriyle de karşılaşmaktayız. İngilizce'de play, display, game,ludic, spectacle, snow, performance, presentation, act, action, vb. ile ilgili olarak şu kaynaklara bakılabilir: PIAGET, Jean, "Criteria of Play, "Mass Leisure, der. Eric Larrabee, Rolf Meyersohn, (Glencoe:Free Press, 1960)ss.69-72.,Johan Huizinga,*Homo Ludens:E Study of the Play Elements in Culture*,(London:Routledge/Kegan Paul, 1949), Gregory Stone, "American Sports:Play and Dis-Play,*Mass Leisure* op.cit.ss.253-264;Ünsal Oskay, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, (Ankara:AÜ.SBF.yay.no.495, 1982) ve Encyclopedia Britannica, Inc. (USA:William Benton Publisher, 1974)
- (x)W.Benjamin "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", *Estetize Edilmiş Yaşam*, der. Ünsal Oskay, (Ankara:Dost yay.,1982),s.172,
3. Ernst Cassirer, *İnsan Üstüne Bir Deneme*, çev. Necla Arat, (İstanbul:Remzi Kitabevi yay, 1980)s.85.
4. Bronislaw Malinowski, *Büyük, Bilim ve Din*,çev. Saadet Özkal, (İstanbul:Kabalıcı yay.,1990), s.37.
- 5.Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazy* , (Ankara:AYKO yay. 1982)s.65

6. Cassirer,op.cit.,s.87.
 7. İlkçağın en eski metinlerinden Grek mitolojisine aktarılan ve Freud tarafından ölüm-yaşam güdülere olarak incelenen Thanatos ve Eros birbirine karşıt-ır.Bkz. S.Freud,**Kitle Psikolojisi ve Psikanaliz Üzerine**,çev. Kamuran Şi-pal, (İstanbul:Cem yay.1990).ss.273-277, vd.;Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, (İstanbul : Remzi kitabevi yay.1978)ss.115-116,308.
 8. Philippe Aries, **Batılının ölüm Karşısındaki Tavrıları**,çev. Mehmet Ali kılıçbay, (İstanbul:Gece yay.1991).ss.58-59.
 9. Malinowski,op.cit.s.53
 10. ibid.,ss.41-42
 11. Louis-Vincent, **Ölüm** çev. Işın Gürbüz, (İstanbul:İletişim P.U.F. yay.,1991) s.92. Morgan'ın incelediği İrokua kızıldirilileri ölen kimsenin ruhunun cennete gitmesi için on günlük bir yolculuk yapması gerektiğine inanırlar. Yakınları ölenler on gün süreyle abartılmış keder gösterilerinde bulunurlar, kadınlar dövünerek ağıtlar söylerler. Onbirinci gün, ölenin ruhunun cennete ulaştığı dü-şüncesiyle eğlence ve yemek şölenleri başlar, yas ve üzüntü sona erer. Lewis Henry Morgan, **Eski ToplumI**, çev. Ünsal Oskay, (İstanbul:Payel yay.1986)s.219.
 12. Thomas , op.cit.s.97.
 13. S.Freud, **Totem ve Tabu** ,çev. Niyazi Berkes, (İstanbul:Remzi Kitabevi yay, 1971)ss.78-95.
 14. Pierre Clastres, **Vahşi Savaşının Mutsuzluğu**, çev. Alev Türker, Mehmet Sert, (İstanbul:Ayrıntı yay.1992)ss.68-69.
 15. Claude Levi-Strauss, **Yaban Düşünce**,çev.Tahsin Yücel, (İstanbul:Hürriyet Vakfı yay.1984)ss.53-54.
 16. Ibid:s.55 Yapısalcı okulun öncülerinden Levi-Strauss, oyunun bir yapıdan çıkarak olaylar ürettiğini, olay kümelerinin dağıtılıp yeniden düzenlendiğini ama parçaların aslında bozulmadığını söylemektedir. Cassirer ise oyunun tümüyle çıkarlardan uzak olduğunu savunur:Cassirer, op.cit.s.155.Oyun ve gerçek ya-şam etkileşimi konusuna ilerleyen sayfalarda yeniden değineceğiz.
 17. Levi-Straus,op.cit.s.239.
 18. Erich Fromm,**Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**,çev.Yurdanur Salman, Nalan İçten, (İstanbul:Payel yay.2.basım.1979)s.33
 19. Levi-Straus,op.cit.s.241.
 20. Edward Burnett Tylor,**The origins of cultureI**, (New York: Harper and Brothers .1958)s.106
 21. Tarihçi Herodotos (İ.Ö. 490-425) insan kurban edilmesini ilkellik olarak örnek verir.Herodotos, **Herodot tarihi**, çev. Müntekim Ökmen, (İstanbul:Remzi Yay.1991)(3.basım)ss. 97-99 vd.
- Tylor'ın aktardığına göre, insan kurban edilmesi, Avrupa'da en son 1843 yılında Al-manya'da anıt yapıların sağlamlığı için zorunlu görülerek uygulanmış. Bu yı-la kadar anıt yapıların taşlarını insan kanıyla yıkanması adetmiş. Manastr ya-pılırken, gün boyunca inşa edilen yapıyı, gece toprağın ruhları yıkmasın diye

- bir aziz gönüllü olarak temele diri diri gömülmüş. Kilise, duvar veya köprü yapımında gönüllü bulunmadığı zamanlar dilenciler, berduşlar, sarhoş edilip, gömülmüş. Bazen de yoksul bir çokk, annesine bol para verilip, satın alınarak kurban edilirmiş. Tylor,op.cit.s.105-106.
22. G.Bataille,**Theorie de la Religion**,Ouvres Completes, Galimard, Paris, 1977,cilt VII'den aktaran;Yves Michaud, **Şiddet**,çev.Cem Muhtaroglu, (İstanbul:İletişim yay.1991)s.86.
 23. George Thomson, **Aiskhylos ve Atina**çev. Mehmet H. Doğan, (İstanbul:Payel yay. 1990)ss.157-179.
 24. Thomas Bulfinch, **Mythology**, (New York: Thomas Y.Cromwell Company, 1970)s.155.
 25. Thomson.op.cit.ss.123-156. Her soy topluluğunda törenleri denetleyip uygulamakla topluluk tarafından görevlendirilen "inanç koruyucuları" vardır. Bunlar kadın ve erkeklerden oluş ve halk adına bir sansür görevlisi gibi çalışırlar. Kadınlar daha çok şölen hazırlıklarına bakarken, erkeklerin tören kurallarını düzene koymaları esastır. Morgan,op.cit.s.200.
 26. Pierre Clastres, **Devlete Karşı Toplum**,çev.Mehmet Sert, Nedim Demirtaş, (İstanbul:Ayrıntı yay.1991)ss.143-151.
 27. ibid.
 28. Thomson,op.cit.s.436.
 29. ibid.s.437.
 30. ibid.s.437.
 31. Arthur Koestler, **Spartaküs:Kölelerin İsyanı** çev. Zuhâl Avcı. (İstanbul:Toplum yay. 1970)s.9.
 32. Fromm,op.cit.s.29.
 33. ibid
 34. **Meydan Larousse** (İstanbul:Cilt 11, Meydan yay,1973)ss.512-513. Henryk Sienkiewicz,**Kovadis**(Quo Vadis)çev. Berin Kurt, (İstanbul:Mkilli Eğitim Bakanlığı yay. no.888.1989)s.558.
 35. Tüm tarihsel dönemlerde törenleri düzenlemekle yükümlü; ister dinsel, ister eğlencelik olsun törenlerin kurallarını toplumca kabul edildiği biçimde uygulayan"inanç koruyucuları"nın varlığı bir kez daha karşımıza çıkıyor.Bkz.25.dipnot.
 36. Sienkiewicz, op.cit.s.572;Koestler op.cit.s.9.
 37. Sienkiewicz, op.cit.s.564
 38. Koestler,op.cit.s.35.
 - 39.ibid.s.98.
 40. Program, özel Show TV kanalında Mart 1992 boyunca pazar günleri saat 16.00'da yayınlanmıştır.
 - 41.Marc Bloch,**Feodal Toplum**.çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara:Savaş yay.1983)s.380.
 42. Bulfinch,op.cit.s.372
 43. I.Dünya Savaşıyla birlikte başlayan vatandaş katımlı kitle savaşlarının, 1945

- sonrasını nükleer savaş döneminde ve günümüzde seyirlik hale gelmesiyle ilgili olarak Bkz. Mechael Mann "The Roots and Contradictions of Modern Militarism" **States, War and Capitalism** (Oxford: Basıl Blackwell ltd.1988) ss.168-188. Özellikle geçtiğimiz yıl meydana gelen Körfez savaşının kitle iletişim araçlarındaki görünümü hakkında, Nurçay Türkoğlu, "The News Media, The War, The Opera and The Spectators", IAMCR ve İLAO'nun **Newsmedia and International Conflict** başlıklı, 19-20 Haziran 1991'de İstanbul'da düzenlenen toplantıda sunulan bildiri ve diğer bildirilere bakılabilir.
44. Bloch, op.cit.s.365-367.
45. ibid.s.381.
46. Bulfinch, op.cit.ss.371-372
47. Georges Duby, **Erkek Ortaçağ**, çev.Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul:Ayrıntı yay.1991) s.178.
48. ibid.ss.179-180.
49. Emin Artuk, "Ölüm Cezası"**Prof. Dr. Jale Akipek'e armağan**, (Konya:Selçuk Üniversitesi Hukuk Fakültesi yay.no.11 (ayrı basım)1991,s.145.
50. ibid.s.151.
51. Becceria, **Des delits et des peines, traduction nouvelle**, Paris, 1822.s.113'den aktaran Artuk, ibid.s.152.
52. Morgan op.cit.ss.193-194.
53. Alaeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi** (Ankara:AÜ.SBF yay,no.498.1982)s.142.
54. ibid. s.170.
55. ibid.s.189
56. ibid.s.252
57. ibid.s.239. Meydan Larousse .op.cit.s.513; Koestler op.cit.s.275.vd.
58. Şenel, op.cit.s.284; Bloch.op.cit.ss.454-455.
59. Şenel.op.cit.s.414.
60. Stone, op.cit.ss.261-262
61. Barthes, op.cit.ss.15-25.
62. Metin And, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, (Ankara:Kültür ve Turizm Bakanlığı yay.no. 529.1982)s.8; İkonografide horozun haberci/kahin tanrılarının (örn.Ares, Hermes, Minerva, Asklepios) sembolü olarak günün ışımasını ve sıradan insanlar tarafından bilinmeyenleri haber verdiğine inanıldığını; geleneksel horoz dövüşlerinin de tanrılardan kehanet beklemeye ilişkin olduğunu hatırlatmakla yetinelim.
63. F.G.Lorca, **Obras Completes**, Aquilor, Madrid, 1980.s. 1108'den aktaran, Garry Marvin, "İspanyol Boğa Güreşinde Şeref, Haysiyet ve Şiddet Sorunu", **Antropolojik Açından Şiddet**. der. David Riches, çev. Dilek Hattatoğlu, (İstanbul : Ayrıntı yay, 1989)s.149.
64. Marwin, isid s.151.
65. ibid.ss.154-155

66. ibid.ss. 160-163.
67. ibid.s.162.
68. ibid.s.164.
69. ibid.s.166.
70. Hannah Arendt, Hannah, "On Violence" **Crises of Republic**, Arendt, (New York:Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972), ss 106-107.
71. Michaud,op.cit.s.14.
72. David Riches,"Şiddet Olgusu"**Antropolojik Açından Şiddet**,op.cit.s.20.
73. Arendt,op.cit.s.165.
74. Macit Gökberk **Felsefe tarihi** (İstanbul:Remzi Kitabevi, (4.basım),1980)s.26.
75. F.W.Nietzsche,**Zerdüşt Böyle Diyordu**, çev. Osman Derinsu, (İstanbul:Varlık yay. 1972.)ss.66-67.
76. Edward McNall Burns, **Çağdaş Siyasal Düşünceler** (1850-1950), çev. Alaeddin Şenel, (Ankara:Birey ve toplum yay.1984)s.255.
77. Christopher Caudwell,**Ölen bir Kültür Üzerine İncelemeler (I)**,çev. Mehmet Gökçen, (İstanbul:Metis yay.1982)ss. 103-128.
78. Arendt,op.cit.s.186.
79. Michaud,op.cit.s.118.
80. Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, der. Ünsal Oskay, (Ankara:Dost yay.1982)ss.64-73.
81. Arendt,op.cit. s.180.
82. Clastres, **Vahşi Savaşının Mutsuzluğu**,op.cit.s 172-180.
83. Arendt, op.cit.s.110.
84. Fromm, op.cit.ss.13-19.
85. G.W. Hegel, **Tarihte Akıl**,Türkçesi ve bir inceleme, Önay Sözer, (İstanbul:Ara yay.1991)s.83.
86. Riches, op.cit.s.13.
87. ibid.s.19.
88. ibid .s.21.
89. Fromm, op.cit.ss. 22-33.
90. Riches, op.cit.s.39.
91. A. Lundberg, C. Schrag, N. Larsen, **Sosyoloji: Cilt I**, çev. Özer Ozankaya, (Ankara:Işın yay. 1985)s.276.
92. Theodor W. Adorno, **Eleştiri:Toplum Üzerine Yazılar**, çev. M. Yılmaz Öner, (İstanbul:Belge yay. 1990)ss.17-19.
93. Jürgen Habermas, "Kamusal alanın Yapısal Dönüşümü" .çev. Tanıl Bora, **Defter**,sayı:16 (İstanbul:Metis yay. Bahar, 1990)ss.53-63.
94. ibid.s.59.
95. ibid.s.61.
96. ibid.s.59.
97. Oskar Neght, Alexander Kluge, "Kamusal Alan ve Deneyim" .çev. Ahmet Doğan, **Defter**.op.cit.ss.65-71.
98. Jürgen Habermas, "On Social Identity"**Telos**,no.19.(Bahar,1974)ss.101-102.

99. ibid.s.102.
100. Georg simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam",çev. Celal A. Kanat, **Defter**, op.cit.ss.83-94.
101. Jean Baudrillard,**Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da toplumsalın sonu**. çev. Oğuz Adamır, (İstanbul:Ayrıntı yay.1991)ss.12,28.
102. Pierre Bourdieu,**Distinction:A Social Critique of the Judgement of Taste**,İng.çev. Richard Nice, (London:Routledge, 1989)ss.482-484.
103. Negt, Kluge op.cit.s.74.
104. Graham Murdock, "Large Corporations and Control of the Communications Industries"**Culture, Society, and the media**,der. Guverito, et.al.(Suffolk:Routledge,1988) s.118.
105. C.Wright Mills, **İktidar Seçkinleri**,çev. Ünsal Oskay, (Ankara: Bilgi yay. 1974) s.246.
106. Raymond Williams, **Culture and Society** (London: Chatto and Windus, 1958,)ss.303-305.
107. Gunther Anders, "The Phantom World of TV, "**Mass Culture**_der. David M.White, Bernard Rosenberg. (New York: Free Press, 1964) ss.358-367.
108. Henry Rabassiere, "In Defense of Television",**Mass Culture**,ibid,ss.368-374.
109. Kitle iletişim araçlarının toplumsal işlevleri üzerine yapılan inceleme ve araştırmalar, burada özetleyemeyeceğimiz kadar geniş kapsamlıdır. Bu konuda Türkçe açıklayıcı bilgi için Bkz. Ünsal Oskay. **XIX yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, (Ankara: AÜ.SBF. yay. no.495, 1982); Korkmaz Alemdar, Raşit Kaya (der). **Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar**, (Ankara:Savaş yay.1983); Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan,**İletişim ve Toplum**, (Ankara:Bilgi yay. 1990).
110. Aldous Huxley_ **Brave New World Revisited**,(NewYork: Harper and Row, 1965).
111. ibid,ss.82-83.
112. G.Ray Funkhouser, Eugene F. Shaw, "How Syntethic Experience Shapes Social Reality, "**Journal of Communication**. 40-2, Bahar 1990) ss.75-78.
113. Oskay, **XIX yüzyıldan günümüze kitle iletişiminin kültürel işlevleri** _op.cit.s.147.
114. ibid,ss.166-167.
115. David Tetzlaff "Divide and Conquer: Popular Culture end Social Control in Late Capitalism, "**Media, Culture and Society**_131 (Ocak,1991)ss.9-33.
116. Nicholas Garnham, **Capitalism and Communication :Global Culture and the Economics of Information**_ (London:SAGE,1990).s.29.
117. Sut Jhally Bill Livant, "Watching as working:the Valorization of Audience Consciousness, "**ournal of Communications**ss.36.(yaz,1986)ss. 124-143.
118. Oskay,loc.cit.s.361.
119. Barthnes,op.cit.ss.109-110.
120. ibid.s.115-157.
121. Ünsal Oskay, "Söylencenin Tarihsizliği, **Varlık**, 1015, (Nisan, 1992) ss.2-4,

122. Oskay, **Çağdaş Fantazya**, op.cit.ss. 60-77.
123. J. Goethe, **Faust**,çev. Nihat Ülner, (Ankara: Öteki yay.1992), ss.7,9. (tiyatro müdürünün oyun yazarına önerileri)
124. D. Erasmus, **Deliliğe Methiye**,çev. Şerif Hulusi, (İstanbul: Remzi Kitabevi 1956).
125. Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**,çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, (İstanbul:Remzi kitabevi, yay.1982).ss.13-55.
127. Ernest Mandel, **Hoş Cinayet:Polisiye Romanın Toplumsal Bir tarihi**,çev. N. Saraçoğlu (İstanbul: Yazıy yay., 1985).s.87.
128. Edmund Wilson, "Who Cares Who Killed roger Ackroyd? **Mass culture**,op.cit. ss.149-153.
129. Charles J.Rolo "The Metaphysics of murder for the millions "**Mas culture**. op. cit. ss. 165-175.
130. Mandel, op.cit.s.90,
131. ibid,s.92.
- 132.Esra Biryıldız, "Dışavurumcu Alman Sineması",**Marmara İletişim Dergisi**,Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını,sayı 1,İstanbul Cem Ofset Aralık 1992,s.237.
133. Nijat Özön, **Sinema: Uygulayımı, sanatı, tarihi** (İstanbul: Hill yay. 1985) ss.162-332.; Thorold Dickinson, **Sinemanın Evrimi**,çev. Nurçay Türkoğlu, (İstanbul: Çizgi yay. 1986) ss.73-96.; Atilla dorsay,**Sinamayı sanat yapanlar** (İstanbul :Varlık yay. 1985)ss.44-55, 145-164, 210-219.
134. Thedor Adorno, "Bağlanma, " **Estetik ve Politika** ,çev. Ünsal Oskay, (İstanbul: Eleştiri yay. 1985)s. 290.
135. James D. Halloran "Televizyonun Toplum üzerindeki Etkileri, **Televizyonun etkileri**,der. Halloran, et. al.çev. Aysel Usluata (İstanbul: İstanbul Reklam yay. 1973)s.16.
136. Oskay, **XIX yüzyıldan günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**,öp. cit. s. 368.
137. Halloran op. cit. sb17. ; Charles S. Steinberg, **The Communicative Arts**, (New York : Hastings House Publishers, 1970), s.271, Alemdar, Erdoğan , op. cit. ss.106-107.
138. George Comstock, Steven Chaffi et, al, **Television and Human Behavior**, (New York : Columbic University Press, 1978)s.65-70.
139. ibid.ss. 72-81., 528'de G. Gerbner, "Measuring Violence on Television: The Gerbner Index, "Bruce M. Owen, 'Staff Research Paper, Office of Telecommunications Policy) (Philadelphia: Annenberg school of Communications, Universty of Pennsylvania, 1972: basılmamış çalışma); G. Gerbner, "Violence in television Drama: Trends and Symbolic Functions, "der. C. Comstock, E.A. Rubinstein, **Television and Social Behavior**, vol. I. (Washington D.C.:Government Printing Office, 1972)ss. 28-187.; G. Gerbner, L. Gross, Living with Television The Violence Profile, "**Journal of Comunication**, 26 (2) ss.173-99.: G. Gerbner, L. Gross, et. al, **Violence Profile no.7: Trends in**

Network Television Drama and Viewer Conceptions of Social Reality 1967-1975. (Philadelphia: Annenberg School of Communications, University of Pennsylvania, 1976). Gerbner ve arkadaşlarının "Yetiştirme Çözümlemesi" (Cultivation analysis) adıyla bilinen bu araştırmaları E. Mutlu'nun yerinde eleştirilerinin de gösterdiği gibi, izleyicinin tümüyle verilen mesajı olduğu gibi aldıkları ve davranışa geçirdikleri yolundaki "davranışçı" ekolün sınırları içinde kalmıştır. Siyasal verilerin kesinliği yoluyla bilimselliğe varma çabalarının bir örneği olmaktan öte gidememiştir. Bkz. Erol Mutlu **Televizyonu anlamak** , (Ankara: Gündoğan yay. 1991)ss.80-83.

Ayrıca, diğer kitle iletişim kurumlarıyla birlikte "Cultivation Analysis" kuramının da toplu olarak verildiği bir giriş kitabı olarak Bkz Deniz McQuail, **Mass Communication Theory**, (London:SAGE, 2. basım, 1988).

140. John Fiske, **Television Culture**, (London:Methuen, 1987),ss.4-6

141. Terry Lovell, **Pictures of Reality** (London :BFI Publishing, 1983)ss.56-58.

142. Neil Postman , **Amusing Ourselves to Death**, (London: Methuen, 1989) ss. 13-15.

143. Funkhouser, op.cit.s.78.

144. Joshua Meyrowitz, **No Sense of Place:The Impact of Electronic On Social Behavior**,(New York:Oxford University Press,1985),s.309.

145. Funkhouser,op.cit.,s.79.

146. Postman,op.cit.,ss.101-102.

147. Tetzlaff,op.cit.,ss.13-32.

148. Oskay, **XIX.yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**,op.cit.,ss.370-371.

149. Ibid.,ss.376-377.

150. Postman,op.cit.,107-109,164-165.