

BİR HARİTA OLARAK GÖRSEL KÜLTÜR, SINIRLARI VE ÇİZDİĞİ ARKA SOKAKLAR

Hülya DOĞAN¹

Özet

Medya çalışmalarının geldiği nokta bizi, “medyanın etkisi” yerine “alternatif okumalar” yapan izleyiciyi daha ciddiye almaya yöneltmektedir. Öte yandan medyanın toplumsal anlam inşasına “seçkin sınıfların aracı” ya da “devletin ideolojik aygıtı” olarak katılmaya devam ettiğini söyleyen ekonomi-politik yaklaşımlar da üretimin dinamiklerine dikkati çekmeye devam etmektedir. Çalışma ise *Arka Sokaklar* dizisinden yola çıkarak ve polis şiddetini problem edinerek, televizyon üretimini daha genel düzeyde bir “görsel kültür”ün parçası olarak ele almaktadır. Dizi setinden başlayarak izleyici görüşmelerine uzanan antropolojik bir yolculukla, üretilen sembolik temsillerin üretim ve izleme kültürleri içinde ifade ve inşa ettiği anlamlar ve nihayetinde polis şiddetinin kabul edilebilir hale getiriliş süreci anlaşılmasına çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Görsel Kültür, Medya Antropolojisi, İzleyici Etnografisi

VISUAL CULTURE AS A MAP: BORDERS AND BACK STREETS OF IT

Abstract

Current media studies canalize us to take viewers who make “alternative readings” seriously. On the other hand, economy-politics approach still emphasizes the role of media in meaning construction as the “ideological state apparatus” or “tool of privileged class”. In this article, television production is seen as a part of “visual culture”. Starting point of this anthropological journey is a setting of a Tv serial (*Back Streets/Arka Sokaklar*) and it ends with the viewers. Viewing culture occurs beside the dynamics of production and alternative “viewings” requires a knowledge more than the map of visual culture. This journey also makes it clear that symbolic representation of the serial legitimates the violence of police during the whole process.

Key words: Visual Culture, Anthropology of Media, Ethnography of viewers

¹ Hülya Doğan, Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bölümü, Yrd. Doç. Dr.

İzlenmek üzere üretilen ticari bir üründen, yayın içeriklerine yönelik denetim alanını genişletmeye çalışan siyasi iktidarın hamlelerinden, bu içerikleri besleyen ve yeniden üreten gündelik hayat pratikleri ve izleme alışkanlıklarından, izleyicinin sınıfsal ve kimliksel çeşitliliğinden bağımsız ele alınabilecek bir fetiş gibi medyanın etkisinden söz ederek izleme kültürünün anlaşılamayacağını fark edeli yıllar oluyor. Bugüne taşınan ve görünür olan temel çelişki; ekonomi-politik yaklaşımların “iyi ya da kötü gerçekte böyle bir dünyada yaşıyoruz”u (Garnham, 2008: 129), yani ekonomik çıkarların şekillendirdiği bir ortamda görsellerin üretildiğini ve tüketicilerin fragmantasyonunu göz ardı etmememizi salık veren tavrı ile izleyiciye sadece tüketici olarak bakmanın sakıncalarına, direnişin ve farklı okumaların aktörünü azımsamamaya dikkati çeken “kültürel çalışmalar” arasındadır.

Meseleyi netleştirecek mercek, adım adım dolaşılması gereken görsel kültürün ana caddeleri ve arka sokaklarında; dizilerin setlerinde, televizyon ekranının ışıklarında canlanan sembolik anlamın nasıl çalıştığına, izleyicilerin bu sembollerle etkileşiminin gündelik hayattaki yansımalarında odaklı olmalıdır. Bütün bu aktör ve etmenlerin inşa ettiği ve yeniden ürettiği bir anlam dünyası olarak görsel kültürdür² anlaşılması gereken. Altı yıldır yayınlandığı günün en çok izlenen programı ve polis şiddetinin kaba bir güzellemesini oluşturan bir dizi olan *Arka Sokaklar*, izleme kültürünün de dahil olduğu bu görsel örgütlenmeyi anlaşılır hale getirmek için hareket noktası olarak seçilmiştir. Arka Sokaklar dizisinin setinde çalışan oyuncu ve teknik kadroyla, idari kısımdan kişiler ve senaristle, yaş, cinsiyet, meslek ve dünya görüşleri açısından çeşitlilik arz eden Ankaralı dizi izleyicileriyle yapılan görüşmeleri ve dizinin sembolik anlamının ikonografik incelemesini³ içeren bir çalışmadan (Doğan, 2012) yola çıkarak, görsel kültürün gündelik hayatımızda nasıl bir haritaya dönüştüğünü anlaşılır hale getirmek amaçlanmaktadır. Bu harita elbette bir tahakküm alanıdır, barındırdığı çeşitlilikler arasındaki sınırları kalınlaştıran egemen söylem ve pratiklerin karşısında farklı okumalara muhtaç alımlamaların direnişi ile şekillenen bir kültürel alana denk gelir.

2 Görsel kültür 1990'lı yıllardan sonra sanat tarihi, felsefe, antropoloji, sosyoloji gibi alanların biraradalığını gerektiren bir çalışma alanı olarak şekillenmektedir. “Tüketicinin bilgi, anlam ya da haz gibi amaçlarla görsel teknolojilerle karşılaşması gibi görsel olaylar” (Mirzoeff, 2001: 3) ile ilgili bir kavram olarak da tarif edilen görsel kültür “imgelerin üretildiği ve dolaşıma sokulup tüketildiği, görsel materyallerin ve nesnelerin birer işlev görmek için ortaya çıkarıldıkları toplumsal bir dünya ile ilgilidir” (Saybaşılı, 2007:18).

3 Üretim ve tüketim boyutlarıyla ele alınan anlamın tarihselliğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Sanat tarihinden devşirilen ve Panofsky (1962) tarafından geliştirilen bir teknik olarak ikonografi, görsellerin harekete geçirdiği belleği anlamak üzere görsel incelemesinde “şimdi”den fazlasını anlaşılır kılmak açısından oldukça faydalı bir yöntemdir. Zira televizyon ekranlarında hemen her gün izlediğimiz polis şiddeti görüntülerinin, “ibret için meydanlarda sallandırma”ya uzanan çağrışımları ve anlam inşasında rolü vardır. Yine ikonolojik analiz, metinlerarası ilişkileri görmeyi salık vererek, incelenen görseli bütüncül bir analizin yalnızca “yola çıkma noktası” haline getirir.

Arka Sokaklarda İlk Adımlar: Üretim Kültürü

Bu aşamada dizi setinde yapılan görüşmeler ve yayıncılıkla ilgili araştırmalar, üretim kültürünün aşama aşama nasıl örüldüğünü ve bu örüntülerin daha genel bir bağlamda ne ifade edebileceğini tartışmak üzere derlenmektedir.

Türkiye’de yaşanan 2008 krizinin ardından yayıncılık sektörünün, özellikle akşam saatlerinde televizyon kanallarındaki program sayısını azaltarak sürelerini uzatmaya başlaması, bugünkü yayıncılık anlayışıyla da devam etmektedir. Bu bağlamda her hafta 90 dakikalık dizi çekme geleneği, üretimin mutfağında yoğunlukla dillendirilen bir problemdir. Dizinin mutfağında bu konudan şikâyet etmeyen tek kişi yayın sorumlusudur. “*İnsanların bu koşulları bilerek burada çalıştıkları*”nı ve “*zaten insanların her durumda şikâyet eden canlılar olduğu*”nu söyleyen yayın sorumlusu, kendisinin de özel hayatından feragat ettiğini belirtmektedir.

Oyuncular, yaratıcılık faaliyeti gerektirmemesinden ötürü dizi oyunculuğuna çok saygı duymadıklarını, kendilerini birer memur gibi hissettiklerini belirtmişlerdir. Buna rağmen bir dizide oynama tercihleri; yeni işler için akla gelecek isimlerden olmak ya da “yüzlerini unutturmamak” ile “*ben yapmasam başkası nasılsa yapar*” ifadeleri arasında çeşitlenmektedir. Bu tercihe eklenen ve oyuncunun her rolü oynamasını gerektiren “profesyonellik” algısı da oyuncuların yaptıkları işi sorgulamadıklarını göstermektedir. Şiddet uygulayan bir polisi canlandırma konusunda oyuncuların neredeyse hiçbirinin çekincesi bulunmamaktadır. Sadece çocuklara izletilip izletilmemesi gereken sahneler olduğu konusunda bir oyuncu emin olmadığını söylemiş, onun dışındakiler dizideki polislerin kesinlikle “iyi” polis kategorisine girdiğini belirtmişlerdir. İdeolojik düzeyde sorgulama yapacak bir bakış açısının oyuncuların hiçbirinde bulunmadığı; “polisin kime şiddet uygulayıp uygulamayacağını bilen bir meslek türü olduğu”nu, “adaletin yargıdan önce karakolda sağlanması gerektiği”ni, “diziden sonra polislerin neden adam öldürebildiğini anladıklarını” söyleyen oyuncuların söylemlerinden anlaşılmaktadır. İzlenme oranlarının yüksekliliğiyle de bu fikirlerini destekleyen oyuncular; daha çok izlenme kaygısıyla genele hitap eden yayın türlerinin, genele hitap eden düşünme biçimindeki oyuncularla da şekillendiğini göstermektedir. Oyuncu, yapım ekibi ve senaristin emniyet teşkilatının halkla ilişkiler ayağı olmakla ilgili bir problemi bulunmamakla birlikte, onların kötü gösterilmemesi gerektiği konusunda da hemfikir olmaları ve sorumlu hissetmeleri dikkat çekicidir. Dizinin senaristi “*polisimizi kötü gösteremeyiz, bunu ben de istemem*” demiştir.

Dizi için çalışan teknik ekip ise bir set ışığının kırılmasıyla işini kaybetme gibi sorunlarla uğraşmakta⁴, belirsiz çalışma saatleri ve stresli çalışma koşulları içindeki çalışanların bir de dizinin mahiyetini sorgulama gibi bir girişimde bulunmalarını beklemek zorlaşmaktadır.

Dizinin Emniyet Teşkilatıyla olan ilişkisi de; dış çekimlerde emniyete ait yapıların kullanılması, polis günleriyle dizi ekibiyle bir araya gelmeleri, kamu spotlarında dizi oyuncularının kullanılması gibi karşılıklı bir hoşnutluğa dayanmaktadır. Bu hoşnutluk, dizinin gerçekçiliği olarak yansıtılmakta, yapımcı firma olan Erler Film'in sahibi Türker İnanoğlu, dizinin yıldönümü kutlamasında özellikle dizisinin "gerçekçiliğine" vurgu yapmaktadır. Polis karakterlerin insani özellikleri, aile hayatları ön plana çıkarıldıkça bir zor biçimi olarak polislik pratiği gizlenmektedir.

Yine dizinin uzun süre sponsorluğunu yapan firmalar, aynı zamanda *Kurtlar Vadisi* gibi yıllardır milliyetçi-muhafazakâr bir kesime hitap eden dizininkiyle aynıdır. Dizinin yayınlandığı kanal olan Kanal D; aynı zamanda enerji, sanayi, ticaret ve turizm alanlarında iş yapan Doğan Grubu'na aittir. TESEV 2011 raporuna göre Kanal D dahil beş televizyon kanalı, beş gazetesi, 27 dergisi, bir haber ajansı, iki yayınevi, bir müzik şirketi, internet şirketi, müzik ve kitap mağaza zinciri, basım ve dağıtım şirketleri ile firma, Türkiye'nin en büyük medya grubudur ve tüm mecralarda medya alanındaki reklam payının %54'üne sahiptir. Devlet ihalelerine de giren ve bunun eleştirilmesine karşı çıkan Doğan Grubu'nun sahibi Aydın Doğan, katıldığı bir televizyon programında⁵ "*medya sahipleri ihaleye girmesin sözünü doğru bulmuyorum, medya büyük sanayi kuruluşu olmuştur*" diyerek yurtdışında da benzer örneklerin olduğunu söylemiştir. Dizinin finansman ayağı ve mutfağı devletle medyanın içiçe geçtiği bir temele dayanmaktadır.

Yine, özellikle izleyicilerin de sorgulamaktan en uzak kaldığı, üzerinde pek düşünmediği, görüşmelerden de anlaşılan bir soru olarak "neden böyle bir dizinin çekildiği"ne dair birkaç ipucuna da bu bölümde yer verilebilir.

1990'ların sonundan itibaren polis alt-kültüründe dikkati çektiği belirtilen önemli bir husus, "halkla ilişkiler"e verilen önemin artmasıdır. "Bu dönemde artan yoksulluğun yol açtığı asayiş suçlarındaki kısmi artış ve bunun etrafında kurgulanan paniğin güçlendirdiği bu süreç teşkilat için, bir yandan daha fazla istihbarî bilgi edinerek suçları önceden önlemenin veya bunlara daha çabuk müdahale edebilmenin bir yolunu teşkil ederken, bir yandan da 'makbul vatandaş'ı şüpheli, tedbirli ve sorumlu birer özne olarak kurgulamanın da aracı olmuştur" (Berksoy, 2009: 125). Her yıl ünlü şarkıcılar, televizyon programcıları, oyuncular, sporcular, gazetecilerin aralarında bulunduğu kişilerle hazırlanan tanıtım kliplerinin ulusal kanallarda yayınlanması bu yıllarda başlamıştır. Yine televizyon ekranlarında daha önce

4 Rüzgarlı havada dış çekim yaparken yetersiz olan kum torbasını bir ışıktan diğerine yetiştirmeye çalışan bir teknik elemanın başına gelmiştir bu olay.

⁵"Ruhat Mengi'yle Her Açıdan", Star TV, 30/05/2010.

yer almayan polisiye türünün *Arka Sokaklar*, *Adanalı* gibi polislerin hayatlarına ve mesleki pratiklerine yer veren örneklerin yayına başlama tarihleri, polisliği düzenleyen yasada 2007 yılında yapılan değişikliklerin hemen öncesine denk gelir. Dizinin senaristi Ozan Yurdakul, Eler Film'in sahibi olan Türker İnanoğlu'nun kendilerine senaryosunu yazmalarını istediği dizi için önceden oluşturulmuş bir çatıda, her işe bakan bir polis ekibinin çoktan belirlenmiş olduğunu söylemektedir. Yine bu süreçte; 22 Mayıs 2007'de Ankara Anafartalar'da yaşanan intihar saldırısının 7 kişinin ölümüne neden olması ya da 23 Mayıs 2007'de Adana'da canlı bomba olduğu iddia edilen bir kadının yakalanması gibi örneklerle şehir merkezlerinin terörize edilmesi, 24 Mayıs 2007'de (olayların hemen akabinde) Polis Vazife ve Salâhiyet Kanunu'nda yapılan değişikliklerin (dur ihtarına uymayanları vurma yetkisinin polise verilmesi gibi) Meclise gelerek kabulü sırasında dizinin de Taksim'in merkezine koyduğu bombayı patlatmak isteyen bir kadının yakalandığı 36. bölümü ekranlardadır. Bütün bu bağlantıları görmezden gelerek "polis işini yapıyor" demek, hem gerçekte, hem de televizyon pratiğinde şu halde mümkün değildir.

Dizi üretimi, yayıncılığın yerleştiği bu koşullar içinde gerçekleşmektedir. Şu halde; devlet, sermaye sınıfı ve egemen ideolojinin şekillendirdiği muhafazakâr bir çemberi andıran üretimin mutfağından alternatif bir "lezzet" çıkabileceğini düşünmek de, gerçekçi bir beklenti gibi görünmemektedir.⁶

Sembolik Anlamın İkonolojisi

Üretim koşullarından söz edilen dizinin içeriğine bakıldığında, polislik pratiğinin tarihine paralel ötekilik kategorileri hemen göze çarpmaktadır. Polis kavramının "egemenlik", "meşruiyet", "rıza", "toplumsal sözleşme", "zor" gibi kavramlarla birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgulayan Neocleous (2006), üniformalı güçlerin belirmesinden önce ortaya çıkan polisin tarihini, devlet erkinin tarihi olarak görür. Liberalizm polisi; bütün vatandaşları suçtan eşit bir şekilde koruyan bağımsız, tarafsız bir devlet kurumu olarak sunabilme yeteneğine bağlı olarak, polisin doğasını ve devlet örgütlenmesiyle olan ontolojik bağı gizemli hale getirmiştir. Polislik, dünya tarihindeki örneklerine bakıldığında da belli kesimleri denetim altında tutmak suretiyle devletin kendi meşruiyetini sağlama ayağıdır.

En genel düzeyde polisi, "devletin topluma nüfuzunu olanaklı kılan bir mekanizma" olarak düşünmenin mümkün olduğunu söyleyen Ergut (2004: 45), Osmanlı ve Türkiye geleneğinde de polisin belli gruplarla uğraştığını belirtmekte, emniyet teşkilatının gözetim ve denetim altında tuttuğu grupları hayat kadınları, serseriler, işçiler ve dernek kuranlar, gösteri yapanlar olarak sıralamaktadır. 1845 Polis Nizamnamesi'nin ağırlıklı odağında; "ülke içinde seyahat edenlerin ruhsatlarının çıkarılması,

⁶Polisiye dizilerin farklı bir alternatifi olarak Behzat Ç dizisini düşünenlerin payına maalesef, Ogün Samast'a (dizideki temsiline) atılan tokatla vicdanlarını bir nebze rahatlatmak ve adaletin bir türlü tecelli edemediği gerçeğini kabullenmek düşmektedir ancak (ki adaletsizliğin karşısına konulan bu çaresiz sessizlik, iktidarla hayatı bir müşterekte buluşmak anlamına gelir). Bu anlamda oyuncuların televizyon üretimindeki rolü de oldukça sınırlanmış gibi görünmektedir. Yine de belirli bir izleyici kesimini yakalayan bu tarz diziler, ancak geç yayın saatlerinde kendilerine yer bulabilmektedir.

pasaportların kontrolü ve ikametgah izinlerinin çıkarılması, dilencilere baskı uygulanması, özellikle tiyatro, kumarhane gibi eğlence yerlerinin ve bekar evlerinin kontrol edilmesi, işçilerin grev ve gösteri düzenlemesinin engellenmesi, tiyatro ve sair yerlerin denetlenmesi” (Ergut, 2004) gibi maddeler vardır. Dolayısıyla kuruluşundan itibaren nizamın korunması amacıyla polislik faaliyeti, daha çok alt (ve marjinal) kesimlerin gözetimini üstlendiğini düşündürmektedir. Kamu düzeni adına yürütülen polislik faaliyetlerinin bütün türlerinin esas hedefleri, yoksulların (ve “marjinal”, giderek “aykırı” olarak nitelenenler, dolayısıyla da “müesses nizam” için “tehdit” olarak görülenlerin: örneğin tiyatrocular) zamanlarını geçirdiği çeşitli mekanların denetlenmesine yöneliktir.

Kuruluşundan itibaren mevcudiyetinin temelini uygulamalarında da açığa çıkararak güvenlik güçleri; sonraki yıllarda da, tehditlerin çeşitliliğini ve düşman kategorilerini çoğaltarak görevine devam etmiştir.⁷ Dizi de bu tarihe paralel sınıflandırmalarla karşımıza çıkmaktadır.

Emniyet teşkilatıyla üretim aşamasında iç içe olan dizide; polisliğin yöneldiği kategoriler cinsel çeşitliliği oluşturan kimlikler, “makbul” sınırlar dışındaki kadınlar, farklılıkları barındıran mekânlar, barlar, etnik farklılıklar olarak sıralanabilir. Bu kategorilerin bir özelliği, sadece doğrudan polis şiddetine maruz kalanları değil, aynı zamanda polisin kimin mağduriyetine kayıtsız kaldığını açık etmesi açısından da önem taşımaktadır. Dizinin daha dördüncü bölümünde, travesti bir seri katil karşımıza çıkmakta; güzel kadınları öldüren bu seri katil, transgender kimlikleri korkunç bakışlar ve fuhuş çeteleri eşliğinde suça eğilimleriyle kriminalize etmektedir. Aynı bölüm, “kırtarak yürüyen” ve “fular takan” erkek algısıyla özdeşleştirilen “eşcinsel” kimliğini de marjinalize ederek yeniden üretmektedir. Dizinin yapım sorumlusundan kuaförüne ve dizide yer alan figüranlara kadar eşcinsellerin temsilinde böyle bir “görsel kod”un kullanımının gerekliliği konusunda adeta bir uzlaşma vardır. Üretim aşamasında genele hitap etme kaygısı, steryotip kullanımını gelenek haline getirmektedir.

Yine toplumdaki cinsiyet eşitsizliklerinden paylarına düşeni, kadınlar da dizide bolca almaktadır. 48. bölümde, daha önce hayat kadını olduğu anlaşılan bir kadının, sonradan evlendiği kocası tarafından bıçaklanarak öldürüldüğü ve ormana atıldığı bir hikâyeye, adamın ceza indirimi alması için emniyet ekiplerinin elinden geleni yapmasıyla biter. Kadın örgütlerinin de dizide marjinalize edildiği, toplumun görsel belleğine (hatırlarsanız) *A Takımı* gibi programlarla kazınan ve pek çok görsel temsilde yeniden üretilen bir kategori olarak “feminizm”in karikatürizasyonunun sürdüğü, kadın hareketlerine yönelik polis müdahalesinin meşruiyetinin bu yollarla sağlandığı dikkat çeker. Farklı cinsel kimliklerin ve kadınların dizide yoğunlukla cesetleriyle karşılaşılıyor olmak da anlam inşasında rol oynamaktadır. Cinayet ya da intihar sahnelerinin mağdurları olarak bu kimliklerin “var”lıklarıdır tartışılan. Bıçaklanmış, vurulmuş,

⁷Konuyla ilgili olarak Sema Pişkinsüt, *Filistin Askısından Fezlekeye: İşkencenin Kitabı*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2001; Biriz Berksoy, “Neo-liberalizm ve Toplumsalın Yeniden Kurgulanması: 1980 sonrası Batı’da ve Türkiye’de Polis Teşkilatları ve Geçirdikleri Yapısal Dönüşüm”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 109, İstanbul: Birikim Yayınları, 2007, s. 35-65, gibi kaynaklar son derece aydınlatıcıdır.

intihar etmiş ceset görüntüleriyle temsil edilmelerinin –sonraki bölümde yer verileceği üzere- izleyicide de önemli bir karşılığı bulunmaktadır.

Polis şiddetine maruz kalan toplumsal kategorilerden birini de mekânlar oluşturmaktadır. Dizide, örneğin barlar, kendini bilmez, etrafında olup bitenlere kayıtsız, bağımlı gençlerin yer aldığı ve suçlara gebe olan mekânlar olarak temsil edilir. Amerikan polisiyelerinden farklı olarak dizide sohbet etme amacıyla da olsa bu tip mekânların kullanıldığını görmeyiz. Haberlerde “satanist avı”na çıkan polislerin görüntülerini çağrıştıran bu temsiller, iktidarın tahakkümünü sağlama amaçlı mekan stratejilerinden bağımsız değildir. 19. Yüzyılda Avrupa’da barların kapatılmasını değerlendiren Sennett (2002: 279-280), kafelerin işçilerin söyleştikleri yerlere dönüştükçe toplumsal düzeni tehdit ettiğini belirtir. Buna göre çoğu kafe-barın kapatılma nedeni “içmenin çığıırından çıkması” değil, “buralardaki kalabalığın ayık, öfkeli ve konuşan kişiler olmalarıydı”. Dizide toplumun kurtulması gereken kangren bölgeleri olarak temsil edilen barların, yükselen muhafazakârlığın yanısıra insanların bir araya geldikleri mekânlar üzerindeki denetim çabasıyla ilişkisini kurmak zor değildir.

Şiddet ekseninde polisle karşılaşmalarına yer verilen önemli bir kategori de, etnik farklılıklardır. Bu bağlamda Festus Okey cinayeti benzeri, medyada yer alan olayların diziyeye uyarlandığı ve yine egemen söylemin “düşman” kategorilerine paralel temsillere farklı bölümlerde yer verildiği görülmektedir. Etnik temsiller, televizyon dizisinin halkla ilişkiler çalışmasının en önemli ayağını oluşturur niteliktedir. Festus Okey cinayetinin, katil polisin ifadesinden yola çıkılarak uyarlanması bu bağlamda anlamlıdır. Dizinin 48. bölümünde, “uyuşturucu satıcısı”⁸ arkadaşları olan siyah bir genci komaya sokan “kötü” polisler, başroldeki ekip tarafından düzenlenen “çürük yumurta” operasyonu ile tutuklanır. Özellikle resmi açıklamalarda sıklıkla duyduğumuz bu “çürük yumurta” meselesi (her meslek grubunda mesleğin ilkelerine ihanet edenlerin olabileceği ve bunların mutlaka cezalandırılacağı), sistemli olarak bazı grupların polis şiddetine maruz kalışını gizlemekte kullanılan sembolik bir “joker kartı”dı gibidir. Sistemli olarak belli sınıf ve grupları denetimine (ve şiddetine) tabi tutmak üzere var olan polisin bu yönü böylelikle gizlenmiş olur. Görüşülen dizi ekibinin yanısıra, izleyicilerin büyük çoğunluğu da meseleye böyle bakmaktadır. Hatta izleme kültüründe görüleceği üzere, sorgu odasındaki bir tutuklunun nasıl vurularak öldürülmüş olabileceği sorusuna verilen yanıtlar, polisin “çürük”lüğünü bile sorgulamaktan uzaktır.

Etnik çeşitlilik konusuyla ilgili olarak dizide Kürtler de, çeşitli kimliklerle yer almaktadır. Tecavüz zanlısı olarak işkence gören inşaat işçisinden, töre cinayeti işleyen adama, doğuda görev yapmış bir polisin çocuğunu rehin alan “terörist”e uzanan çeşitlilikte temsiller dizinin farklı bölümlerinde yer almakta ve egemen söylemin “iç düşman” kategorisini görsel kodları vasıtasıyla çağırılmaktadır. Burada dikkati çeken bir nokta, genellikle bu temsillerin bir karşılığı ve “makbul” sayılmasıyla birlikte yer almasıdır.

⁸ Katil polise ait bu iddiayla ilgili bir delil bulunmamakla (olsa da paylaşılmamakla) birlikte Festus Okey futbolcu olarak bilinmektedir.

Örneğin Kürtçe konuşan ama doğuda operasyonlara katılarak “devletine hizmet eden” polis adamın karşısındaki “Mirza” psikolojik ve ahlaki normallerin dışında yer alan bir psikopata dönüştürülen taraf olur. Alkol problemiyle uğraşan polisin “kontROLSÜZ” şiddeti bile bu temsiller karşısında normalleştirilir.

İlk etapta gözlemlenebilen bu ötekilikler dışında; suç bağlamında sınıfsal çatışmaları gizlemek (suçun heryerdeliği ile dengenin sağlandığına vurgu yapılması), insan doğasının parçası olarak “şiddet” olgusunu manipüle etmek (gerektiğinde herkesin şiddet uygulayabileceğini vurgulayarak polisi ve devlet şiddetini “insan”laştırmak), “özgürlük” kavramının içini boşaltmak (özgürlüğün “içeride” olmamakla tarifi), dışarıklanan ötekilik kategorilerini suça yaklaştırmak, bu amaçla ahlakî kategorileri kullanmak (tecavüz gibi bazı suçlar karşısında polisin zanlıya yaklaşımında şiddetin dozunun da artırılması), polis şiddetine yer veren haber bültenlerini gerçekçilik konusunda diziden bile geri plana itmek (reyting için polisi suçlu gösteren muhabirlerin olduğu fikri izleyicide karşılığını bulmaktadır) gibi; arka planda değişmeden işleyen mekanizmaların yarattığı bir anlam dünyasıyla da karşı karşıya kalmaktayız. İzleyiciler tarafından filtrelenmesi oldukça zor ve sıkıntılı olan kısmı da çoğunlukla bu dünya oluşturmaktadır. Yine bu dünya içinde ‘tutuklu’ ve ‘hükümlü’ gibi kavramlar birbirine karışmakta, “avukat bulundurma” gibi en basit yasal haklardan biri, suçlulukla ilişkisi çerçevesinde değerlendirilebilmektedir.

Sıradaki bölümde de, bu kategorilerle ilgili olarak izlemenin nasıl gerçekleştiği, izleme kültürünün şekillenmesinde hangi aktörlerin (daha) belirleyici olduğu anlaşılır hale getirilmeye çalışılacaktır.

Üretimin Kıyısında: İzleme Kültürü

İzleyicilerle yapılan görüşmeler⁹, dizinin içeriği ve izlenişi ile dünya görüşü arasındaki bağlantının karşılıklılığını açığa çıkarır niteliktedir. Görsel kültürün bir ayağını oluşturan izleyici, hakkında herkesin söz sahibi olduğu, daha üretimin mutfağında tasavvur edilen taraftır. Öncelikle tarihsel bir kategori olarak izleyicinin kuruluşuna, Sennett’in kamusal insanın geldiği nokta olarak sözünü ettiği “izleyici”ye değinebiliriz. 19. yüzyıldan itibaren kamusal alan faaliyetlerinin kamusal insanı izleyiciye çevirdiğini, pasifleştirdiğini söyleyen Sennett (2002), bu süreçte görmekle eylemde bulunmak arasındaki ilişkinin ikincinin aleyhinde dengesini yitirdiğini vurgularken; edilgen seyirci yerine “gözlemci” kavramını tercih eden Crary (2004), gözlemcinin statüsüyle birlikte görmenin de kolektif bir düzende yeniden tanımlandığını belirtir. Buna göre “gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmalıdır” ve “belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir” (Crary, 2004: 18). Her iki bakış açısı da nihâî olarak aynı

⁹Ankara’da yaşayan, diziyi izleyen, yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik durumları, meslekleri çeşitlenen 20 kişiyle yapılan ve ortalama bir buçuk saat süren derinlemesine görüşmeler sonucu edinilmiştir bilgiler.

izleyiciye işaret etmektedir aslında. İzleme sürecini kolektif bir bellek havuzunda gerçekleşen bir anlam inşası gibi görmek de bizi, bu görsel belleği oluşturan ve manipüle edilen kodlardan bağışık tutmaz. Buradaki meseleyi kavrayış biçimi, bir birey olarak rasyonel olduğu varsayılan izleyicinin basitçe medyadan “etkilendiği” iddiasına dayanmaz. Görmenin zaten tarihsel ve ideolojik olarak koşullanmış bir algı olduğunu söyleyen antropolojik birikimden hareketle görsel kültürümüzün, nasıl göreceğimize dair kanaatlerle birlikte işlediğini söylemektir. Yoksa dizide polis tarafından tartaklanan bir kadını izleyen birinin gülmesi mümkün olmayabilirdi. İkonolojik analizi yapılan sembollerin izleyicilerle etkileşimi üzerine verilecek bazı örnekler, meseleyi aydınlatmakta yardımcı olacaktır.

Dizinin yapım aşamasında sorumlu olan kişiler, oyuncular ve dizi senaristi izleyicileri; ekonomi sayfaları yerine üçüncü sayfa haberlerini tercih eden, öğretici yayınlardan uzak duran, bir kaçış olarak televizyon yayınlarını tüketen kişiler olarak kurgulamakta ve hazırlanan içerik bu izleyici formunu yeniden üretmektedir, ki dizinin izlenme başarısı da daha çok bu ilişki üzerinden açıklanmaktadır.

İzleyicilerin diziyi izleme tercihi, öncelikle üretim aşamasında belirtildiği gibi her bölümün kendi içinde sonuçlanarak kapanması ve zihinlerinde bir olayı takip etmelerini gerektirmemesi gibi nedenlerle başlamakta; bazı izleyiciler de polisiye türüne özel ilgi duymaktadır (bu tercihlerde cinsiyet-yaş-sosyoekonomik konum gibi değişkenlerin dikkate değer bir etkisi bulunmamaktadır).¹⁰

Polisliğin kronik ötekileri haline gelmiş olan toplumsal gruplar hakkında izleyicilerin görüşleri, örneğin cinsel farklılıklar ve kadınlar konusunda üretimin kıyısından çok uzaklaşmamaktadır. Toplumun “anormal” ve “psikolojisi sağlıksız” kesimi olarak görülen transgender ve eşcinsel kimliklerin varlığı-yokluğu dahi rahatça konuşulabilmektedir. “Yaşasınlar, ona bir şey demiyorum” gibi bir cüretle başlattığı cümlesini izleyici, “ama başka yerde, benim kapımın dibinde değil” diyerek tamamlayabilmektedir. Hayatlarında bir travestiyle karşılaşmamış olan izleyicilerin dahi onlar için “yaygaracı, kavgacı” demesinin gerisinde görsel üretimin ve görsel kültür içinde dolaşıma sokulan onlara dair kodların rolü öne çıkmaktadır. Üçüncü sınıf bir restorana alınmadıkları için yaşadıkları tartışma “travestiler yine ortalığı karıştırdı” alt başlığıyla haberlerde yer alan travestiler açısından en azından durum böyledir. Toplumdan dışlanan kimliklerin yaşayabileceği psikolojik, ekonomik sorunlar ve süreçler, eşcinsel ve travestiler için (izleyicilerin tabirleriyle) “suç, pislik, hastalık, fuhuş”la özdeşleşme sürecine dönmektedir ve eğitim düzeyi daha yüksek olan izleyiciler tarafından sorumluluk daha fazla oranda bu kimliklere yüklenmekte, “onların kendilerini böyle temsil ettikleri” söylenmektedir.

Toplumsal sınırların dışında görülen kadınlar için de durum oldukça vahimdir. Dizide öldürülen bir kadına ait görseller izleyicide kısa sürede bir “hayat kadını” hikayesini çağrıştırmakta, kadın örgütleri

¹⁰Ancak televizyon izleyerek zaman geçirme geleneğinin kendisi ekonomik olarak belli bir gruba ait değildir ve senaristin de itiraf ettiği gibi dizi “AB grubu tarafından tercih edilmemektedir”. TOTAL izleyicideki AB grubunun oranı çok az olduğu için zaten nüfusun çoğunluğu, dizinin izlenme rekorunu tescilleyen bu gruba girmektedir.

marjinal ve toplumuna yabancı “kız kuruları, erkek düşmanları” olarak tarif edilmektedir. Polis müdahalesine uğrayan öğrenci kadınların fotoğrafları “hamile çıkmıştı bu kız, o mu” gibi bir tanımlama da eklenebilmektedir. Egemen söylemin “makbul sınırları” dışındaki kadınlar üzerinde “kirlileştirme güçleri”¹¹ görsel kültür içinde çok güçlü bir şekilde çalışmaktadır.

İzleme kültürü sadece oturma odasını kapsamaz, bu yönüyle sokağı ve hayatı izlemeye yön veren bir anlam haritası çizer. Daha önemlisi, gitmedikleri yerler, görmedikleri insanlar hakkında sadece görsel medya aracılığıyla fikir sahibi olanların, görsel kültürün çizdiği “makul” sınırlar dışında kalan bu mekân ve kişilerle karşılaşma ihtimali de azalmaktadır. Anlam inşasını ağırlıklı medyaya bırakanların topluma bakışı da diğerlerini “başka kapıya” itmeyle sonuçlanan bir noktaya varmaktadır. Bireysel deneyimlerini yorumlamada dahi görsellere referansta bulunan izleyicilerin verdiği örnekler bu bağlamda oldukça anlamlıdır. 12-13 yaşlarındayken yaşadığı semtte arkadaşlarıyla sık sık polis tarafından alıkoyulup, oto teybi çalma gibi işlemedikleri suçları itiraf etmedikleri için şiddet görmüş olan 32 yaşındaki bir izleyici, dizide gördüğü polislerin benzer uygulamalarını “doğru” olarak nitelendirebilmektedir. Dizideki favori karakteri, işkence yaptığı suçsuz birinden sonunda özür dileyen polis olan bu izleyici, artık kendi başına böyle şeylerin gelmeyeceğinden emindir. Görüşmenin en başında doğulu olduğunu belli eden aksanıyla kendini “Müslüman Türk” olarak tanımlaması, her tür toplumsal muhalefeti “düzen bozucu” olarak görmesi, bu “emniyet hissi”yle ilişki içindedir. Devletin organik bir parçası olarak polisin “makbul kimlik”lerle sorunu kalmamakta, bu süreçte en temel görevi de bu ve benzeri örnekler üzerinden netleşmektedir.¹²

Polisin mekânlar üzerindeki baskısı da, dizide başkomiserin konservatuar mezunu olan kızına barda çalışmayı yasakladığı 4. bölüm etrafında izleyicilerle görüşülmüştür. Bara gittikleri ve polislerin kimlik taraması yapması dışında buralarda gerçekleşen bir olaya rastlamadıkları halde izleyiciler büyük oranda barların polis denetiminde olması gerektiğini düşünmekte, başkomiserin kızının barda müzisyenlik yapmasına izin vermemesini “doğal” karşılamaktadır. Bara gitmediğini belirtenler de “oralarda neler döndüğünü iyi bildiklerini” söylemekte, bazı izleyiciler buralardaki “yozlaşmayı”, haberleri ve “dizi”yi referans göstererek anlatmaktadır.

Gözetimin yalnızca barları değil; okulları, caddeleri, sokakları da kapsamaması gerektiğini düşünen izleyicilerin “güvenlik” konusundaki bu hassasiyeti düşündürücüdür. Mahrem bir alana özgü olan izleme

¹¹ Sınırların ihlali meselesini temiz ve kirli kavramları üzerinden inceleyen Mary Douglas (2007), “dahil olunması gerekenin sembolik olarak bozulmasını ya da ayrı tutulması gerekenin dahil olmasını cezalandıran kirlilik güçleri”nden söz eder. Sınırlar arasındaki geçiş, tanımlamayı zorlaştırdığı için cezalandırılır. Bu bağlamda yaşamını evde kurguladığı kadın sokağa çıktığında egemen söylem tarafından harekete geçirilen bu güçler (“kadın mı kız mı belli değil, örneği gibi), toplumda karşılığını bulmakta zorlanmamaktadır.

¹² Bu noktada görüşmecinin potansiyel bir muhalif olabileceği iddia edilmemektedir. Ancak Doğudan göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak Ankara’da gördüğü “şüpheli” muamelesini egemen anlam üretimi çerçevesinde doğallaştırmasında görsel kültürün önemi azımsanamaz.

faaliyetinin, bu alan dışını tehlikeli halkalara çevirdiğini söylemek tek başına fazla iddialı olsa da¹³, “niyetli” olduğunu bildiğimiz yayıncılığın gözetim toplumunu oluşturmadaki başat rolü görmezden gelinemez. Her yerde kameraların olmasıyla ilgili olarak, “*polisini işini kolaylaştıracağı*”nı düşünen izleyicilerin bir sorunu bulunmamaktadır. “*Suçlu olan tedirgin olsun*” gibi cümlelerle bu görüşlerini ifade eden izleyiciler “gözetlenmek”ten rahatsız olmayacaklarını belirtmektedir.

Mekânları tehlikeli hale getiren “sorun”lardan birini de toplumsal eylemler olarak kurgulayan televizyon üretiminin, bu konuda da oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Görüşmeciler, haberlerde sunulduğu haliyle toplumsal hareketlerin gündelik hayatı aksattığını, illa yapılacaksa şehir dışında olması gerektiğini, polis dağılmalarını istediğinde diretmelerinin anlamsız olduğunu düşünmektedir. Bazı insanların amacının sadece “eylem yapmak, düzen bozmak” olduğuna yönelik inançlarını sorgulatmak, toplumsal eylemlerin nedenleri konusunda düşünmeye sevk etmek oldukça zordur. Yine tıpkı dizinin 81. bölümündeki gibi, kadına şiddete karşı düzenlenen ve polis tarafından gözaltına alınmalarıyla sonuçlanan eyleme katılan polis eşinin “*kandırılmış*” olduğunu söylemektedir izleyici. Bu anlamda alışveriş özgürlüğünün protesto özgürlüğü karşısındaki zaferini sağlamlaştırmak ve polis müdahalesini –dizide– gülerken izleyen bir seyirci kitlesi yaratabilmek görsel üretiminin kayda değer bir “başarısı”dır.

Ötekilik kategorilerinden etnik olanın akıbeti konusunda da benzer bir tablo karşımıza çıkmaktadır. Masum olduğu bölümün başında izleyiciyle paylaşılan göçmen işçinin bütün gün gördüğü işkence, izleyiciyi pek rahatsız etmemektedir. Suçun tecavüz edilerek öldürülen bir çocuk olmasının yanı sıra “*gerçekte o da yapmış olabilirdi, haberlerde görüyoruz*” gibi bir kanının hâkimiyeti de şiddeti görmeyi engellemektedir. Görsel kültür, neyi görmeye değer bulduğumuz, hangi muameleyi şiddet olarak görüp görmeyeceğimiz konusunda da yol göstericidir. Bu anlamda “*polis şiddetine hiç maruz kaldınız mı*” sorusuna “*hayır*” cevabı veren izleyicilerin, görüşmenin ilerleyen dakikalarında polisle “şiddet” bağlamında karşılaşmalarına dair örnekler vermeleri ilginçtir. Bir izleyiciyle trafikte polislerin “*ıslatsak mı biraz bunu*” gibi bir konuşma tarzı içinde bulunmaları, başka bir izleyicinin yeğenini beklediği okulun kapısında “*biriyle karıştırıldığı için*” ekip otosuna bindirilip dayak yemesi, bir başkasının barda bir polis tarafından yakasından çekilerek oturduğu sandalyeden kaldırması, gibi örnekler “şiddet” sorusunun cevabı olarak görülmemiştir.

Polisin özellikle ahlaki kategorilerle “insan”laştırılması, ahlaki suç şüphelilerine yaptıkları muamele, mesleki pratiğin ve “insan olmanın” bir parçası olarak polis şiddeti kolaylıkla normalize edilebilmektedir. İzlemenin daha çok üretim tarafından gerçekleştirilen bu manipülasyonu, Festus Okey’in sorgu odasında öldürülmesi konusunda, savunmasız birinin vurulmasını değil, daha çok, vurulmasının gerekçelerini izleyiciye düşündürmektedir. Vurulan kişi bir siyah olduğunda izleyici; meselenin “*uyuşturucu kaçakçılığıyla*” alakalı olduğunu; “*sorgu odasından çıkmaya çalışmasının*”,

¹³ “Yaygın olarak tek başına ya da aile ile izlenen medya, kamusalılığın ilkesi olan çeşitlilik deneyimine ve toplumun mahrem halkadan belli bir uzaklığı olan bölgesinde yaşanan deneyime aykırıdır” (Sennett, 2002: 363).

“polislere saldırmasının” vurulma nedeni olabileceğini söylemektedir. Siyah biriyle tanışma deneyimi dahi olmayan izleyiciye bu konuda rehberlik eden kaynak, Hollywood kökenli görsel üretiminin yarattığı görsel hafızasıdır ve bir polis cinayetini “gö(st)irme”de işler hale getirilebilmekte/manipüle edilmektedir.

Görsel kültür ortamında kolaylıkla teksesliliğe dönüştüğü görülen görmeler, alternatif bakışların olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu alternatiflerin oluşumunun ise “Kürt”, “kadın”, “Alevi” gibi kimlikler ya da sınıfsal statülerle ilgisi bulunmamaktadır –Zaza olduğunu söyleyen bir izleyicinin, göçmen işçi örneğinde halkını “tehlikeli” görmesi ya da kadın hakları konusunda kadınların görüşlerinin erkeklerden çok farklı olmaması gibi. İzlemede farklılık, görsel kültür dolayımıyla olmayan yüz yüze etkileşimler ya da muhalefet örgütleri aracılığıyla gerçekleşen temaslar neticesinde oluşmaktadır. Verili kimliklerle değil, bu kimliğe yönelik farkındalık geliştirmeden ve özgürlüğün kapsayıcı olması gereğini dikkate almadan polisliği ve polis şiddetini alternatif bir bakışla izlemek mümkün görünmemektedir. Sendikacı kadın bir öğretmen, öncesindeki önyargılarının bilincine varmasını sağlayan çeşitli sendikacı etkinlikler sayesinde farklı cinsel kimlikler hakkında daha duyarlı bir bakışla diziyi izlediğini söylemesi, devletin küçüğü olarak polisin etnik çeşitliliklerle ilişkisini diğer izleyicilerden farklı değerlendirmesi bu duruma örnek olabilir. Dizideki oyunculardan birine olan hayranlığı ve polisiye izlemeyi sevdiği için diziyi tercih eden ancak iyi aile babaları ve iyi insanlar olarak resmedilen ekibin bu yolla uyguladığı şiddetin meşrulaştırıldığının farkında olduğunu belirten bir izleyici de bulunmaktadır. Bu örnek, aslında ortak çıkarları olan çeşitli toplumsal grupların bir araya gelmesinin önündeki engellerin görsel kültür tarafından daha da güçlendirdiğini göstermesi açısından anlamlıdır.

“Son”dan Sonra: Görsel Kültürün Haritası

Siyasi ve ekonomik ilişkiler içinde hazırlanan görsel üretimin, daha çok kişiye hitap etme amacıyla kullanımına ağırlık verdiği kalıplaştırmaların izleyicilerin görmelerini belirlemedeki rolü tehlikeli boyutlara varabilmektedir.

Polisliği özdeşleştirdiği devlet ve adalet gibi kurum ve kavramların yanısıra bu şiddetin ötekilerine yönelik görsel belleğini de güncelleyen izleyicinin, dizide kolaycılığa kaçarak yaratılan ve haberler gibi diğer türlere de gönderme yaparak kurulan “kötü”leri görme biçimi, egemen söylemden sıyrılamamaktadır. İzleme, gerçek hayattaki görmeyle beslenmekte ve onu da belirlemektedir. Bunun en açık örneği, polis şiddetinin devletin idealini bireye dayatan bir “zor” biçimi olarak değil de “gereklilik” olarak uygulandığına dair bir önyargının canlı tutulmasıdır. İzleme süreci televizyon kapatıldığında değil, işçi bayramında yürüyen işçilere ya da analiz başlıklarında yer verildiği gibi polis şiddetinin nesnesi haline gelen diğer kimliklere orantısız güç kullanan polise onay verildiğinde tamamlanmaktadır. İdeolojikliği açığa çıkarılan izleme süreci, izleyicilerin de devlet şiddetine ve parçası haline geldikleri denetim ve gözetim sistemine rıza göstermelerini sağlamaktadır. Egemen söylemin “düşman” ve “öteki”leri, izleyiciler için de “güvenlik” ve “temizliği” tehdit eden unsurlar olarak algılanmaktadır. Bu ötekilikler ise egemen sistemin hâlihazırdaki “düşman” kategorilerine paralel olarak kadınlardan trans

kimliklere, göçmenlerden Kürtlere, Romanlardan Alevilere, solculardan garibanlara, sendikal hareketlerden etnik haklar talep edenlere oldukça geniş bir yelpazede çeşitlenmektedir. Hatta bu şiddete müdahalede bulunacak her türlü girişim (hasta hakları, kadın haklarını savunan dernekler, avukat bulundurma hakkı, polislerin eğitimine yönelik çabalar) olumsuzlanmakta, marjinalize edilmekte ya da güldürü nesnesine dönüştürülerek işlevsizleştirilmektedir. Üretim ile izleme arasına sınır çizmeyi zorlaştıran bağ; izleyici ile üreticinin paylaştığı ve daha çok üretimin sınırlılıkları içerisinde şekillenen bu ideolojik evrenden kaynağını almaktadır.

Polis şiddetinin temsilleri içinde görünür olduğu görsel kültür ise tüm bu süreci olağanlaştırmaya hizmet ederek, izleyicinin zihinsel dünyasında yaratılan ‘hak eden yurttaş’ figürünü besleyecek önemli kanallardan birini oluşturmaktadır. Şu haliyle görsel kültür polis şiddetini gösterirken görünmez kılmakta ve bize, kalın sınırlarla insanları birbirinden ayıran bir harita sunmaktadır.

Kaynakça

- Berksoy Biriz (2009), “Devlet Stratejilerinin bir Tezahürü Olarak Polis Alt-Kültürü: 1960 Sonrası Türkiye’de Polis Teşkilatında Hakim Olan Söylemlere Dair bir Değerlendirme”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 114, İstanbul: Birikim Yayınları, 98-130.
- Crary Jonathan (2004), *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınevi.
- Doğan Hülya (2012), “Polis Şiddetini Görünür ve Meşru Kılan Görsel Kültürün Antropolojisi”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Douglas Mary (2007), *Saflık ve Tehlike*, çev: Emine Ayhan, İstanbul: Metis.
- Ergut Ferdan (2004), *Modern Devlet ve Polis: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Toplumsal Denetimin Diyalektiği*, İstanbul: İletişim.
- Garnham Nicholas (2008), “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?”, içinde *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, der: Sevilay Çelenk, Ankara: Deki
- Mirzoeff N. (2001), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge.
- Neocleous Mark (2006), *Toplumsal Düzenin İnşası: Polis Erkinin Eleştirel Teorisi*, çev: Ahmet Bekmen, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Panofsky Erwin (1962), *Studies in Iconology*, New York: Harper Tochbooks
- Saybaşılı Nermin (2007), “Giriş”, *Toplumbilim, Görsel Kültür Özel Sayısı*, sayı: 22, s. 17-32.

Sennett Richard (2002), Kamusal İnsanın Çöküşü, çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım.