

Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda İktidar, Arzu ve Kaygı Söyleminin Dönüşümü, Recep İvedik Örneği

Doğan Aydoğan*

Özet

Toplumların yaşadığı önemli dönüşüm anlarında kültürün, ürettiği simgesel nesnelere ve kodlarla ilişkisi yeniden şekillenir. Bu durum iktidarın yeniden şekillenmesi, müzakere, direnç ve oluşan yeni kamuoyu ile ilgilidir. Bu bağlamda popüler kültür ürünleri ve yaşadıkları dönüşüm bir toplumun yaşadığı dönüşümlere yönelik önemli veriler sağlamaktadır. Popüler kültür ürünlerini salt bir yabancılaşma ürünü olarak ele almak, toplumun bu nesnelere ve kodlarla kurduğu ilişkiyi gözden kaçırma riskini taşır.

Türkiye toplumunun, Tanzimat'tan beri yaşadığı kapitalistleşme süreci boyunca ürettiği kodlarda bir süreklilik ve dönemsel kopuşlar söz konusudur. Bu kodların kültüre yansıdığı alanların en başında arzu ve gelenek arasında var olan gerilim tarafından şekillenen melodram dilinin ürettiği metinler gelmektedir. Sınıfsal arzu ve çatışmaların, bireysel bir yaşam ve özellikle romantik aşk üzerinden dolaymlandığı melodram geleneği gerek Tanzimat sonrası edebiyatı gerekse 1950 sonrası popüler sinema metinlerini şekillendirmiştir.

Bu çalışma melodram geleneğinin yarattığı uzlaşının üzerine yerleştiği ideolojik zemini, tarihsel bir bağlam içinde ele almaya çalışmaktadır. Toplumsal rekabet, arzu ve geleneğin aşınmasına yönelik kaygının şekillendirdiği melodram, bu nedenle hegemonya ve direnişin popüler mücadele alanı olarak ele alınmaktadır. 1990 sonrası yaşanan sosyo-ekonomik dönüşüm; gündelik yaşam gibi ideoloji ve buna bağlı olarak melodram dilinde de radikal kırılmalara yol açmıştır. Simgesel alanın boşluğunu toplumsal cinsiyet bunalımı ile birleştiren kara-melodrama dayalı anlatılar bu kırılmanın en belirgin dışavurumudur. Bu çalışma Recep İvedik film serisinin üçüncü bir gelenek oluşturduğunu ve melodramın kapatmaya çalıştığı toplumsal ayrımları açığa çıkaran, özellikle vurgulayan ve romantik aşkın ideolojik konumunda radikal bir dönüşüm yaratarak anti-melodram olarak adlandırılacak bir söylem ürettiğini ifade etmektedir. Çalışma bu bağlamda Nesne-İlişkileri Kuramı, Lacan psikanalizi ve Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramından yararlanarak, sosyolojik bir okumayı barındırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Popüler Kültür, Melodram, Psikanaliz, İdeoloji, Kültürel Sermaye

*ORCID: 0000-0002-6808-9107

E-Mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675224

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.05.2020

From Melodrama to Anti-Melodrama; Transformation of Discourse of Power, Desire and Anxiety in Popular Turkish Cinema, Case of Recep İvedik

Doğan Aydoğan*

Abstract

In important moments of transformation experienced by societies, the relationship of culture with the produced symbolic objects and codes is reformed. This situation is related to the reconstruction of power, negotiation, resistance and new public opinion. For this reason, popular culture products and their transformation provides important data for the transformations of a society. Considering the products of popular culture as only as a product of alienation, contains risks the overlook of society's relationship to these objects and codes.

Codes generated by society during the process of capitalization since the Tanzimat Era, includes continuities and periodic splits. The texts produced by the melodrama language, which is shaped by the tension existing between desire and tradition, come first among the areas where these codes are reflected in the culture. The melodrama tradition, where class desires and conflicts are mediated by an individual life and especially romantic love, shaped both post-Tanzimat Literature and popular cinema texts after 1950.

This study tries to address the ideological ground on which the reconciliation created by the melodrama tradition is located within a historical context. The melodrama shaped by anxiety about social competition, desire and the wear of tradition is therefore considered as a popular field of struggle for hegemony and resistance. Socio-economic transformation after 1990 caused a radical transform in melodrama language in relation with the changes in daily life and ideology. The narratives based on black-melodrama, which combines the emptiness of the symbolic order with the gender crisis, is the most obvious manifestation of this break. This study states that the Recep İvedik film series constitutes a third tradition especially emphasizes and creates a radical transformation in the ideological position of romantic love and produces a discourse that reveals the social distinctions that melodrama tries to close so which can be called anti-melodrama. In this context, the study includes a sociological reading by making use of the Object-Relations Theory, Lacan psychoanalysis and Pierre Bourdieu's concept of cultural capital.

Keywords: Popular Culture, Melodrama, Psychoanalysis, Ideology, Cultural Capital

*ORCID: 0000-0002-6808-9107

E-Mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.675224

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.05.2020

Giriş

Osmanlı Devleti, Türkiye çizgisinde hem kültür ürünleri hem de siyasal alan “Batı” olarak adlandırılan *-muğlak anlamlı ve kapsayıcı bir-* kavramla kurulan ilişki konusunda bölünmüş bir kişilik sergilemektedir. Batı'nın üstünlüklerini oluşturan maddi mallara yönelik arzu kendini belli ederken, bu arzunun gelenek ve kültür üzerinde yaratacağı etki belirgin bir kaygıyı yükseltmektedir. Batı'yı maddi anlamda üstün yapan kapitalizme yönelik arzu ile kapitalizmin bireylerin geleneksel toplumsal konumları üzerinde yaratacağı etki kökensel bir sorun olarak belirlemekte, bu durum hem erkek özneyi hem de erkek öznenin ürettiği kültür ürünlerini çelişkili bir konuma sürüklemektedir. Bu arzu ve kaygının üzerinde yükseldiği pratik alan Tanzimat dönemi edebiyat eserlerinden beri *kadın* üzerinden ifade edilmektedir.

Tanzimat devri edebiyatında beliren bu ayrımların giderek kültürel ve politik bir hal aldığı ve zamanla modernlikle kurulan ilişkiyi tanımlayan bir siyasal dışavuruma dönüştüğü görülmektedir. 1950 sonrasında ortaya çıkan popüler kültür ürünleri ve özellikle sinemanın bu kodlar eşliğinde şekillendiği görülmektedir. Bir tarafta kente göç etmekte olan, ekonomik olanakları sınırlı ancak ekonomik iştahı yüksek bir kitle söz konusudur. Diğer tarafta aynı kitlenin gelenekle bağının güçlü olduğu görülmektedir. Bu noktada arzu ve gelenek arasında sıkışan öznenin, psikanalitik bir savunma mekanizması üreterek arzusunu inkâr ettiği ve acı çekmeye dayalı bir melodram dili ürettiği görülmektedir.

1980 sonrası süreçte ise kentleşmenin belirli bir olgunluk evresine ulaşması, gündelik hayatın parasallaşması ve ekonomik birikimin belirli bir seviyeye gelmesi bu kitlelerin arzularını inkâr etmek yerine açıkça ifade ettikleri bir süreci doğurmuştur. Ancak bu süreç toplumsal aidiyet bağlarının aşındığı ve iktidarın akışkanlaştığı yeni bir pratik üretmiştir. Ortak kamusal alan, özel alanın işgali ile sonuçlanmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan gelişmeler sınıfsal ayrımların kendini bireysel beğeni farkları üzerinden şekillendirdiği bir popüler kültür üretmiştir. Kente belirli oranda eklenmiş orta sınıfların, dışlama ve aşağılanma gerilimlerinin bu beğeniler üzerinden şekillendiği görülmektedir. Beden, beslenme ve kültürel malların tüketimi ile bireysel, sembolik sermayenin gerçek ya da dijital agorada diğerlerine sunumu, politik ve toplumsal dayanaklardan yoksun atomize bireylerin ürettiği ayırım ve benzeşme gerilimlerini yeniden üretmekte ve şiddetlendirmektedir. Orta sınıfların arzularının da kültürel sermayeye yönelik tüketim alanlarında belirginleştiği görülmektedir. Bu çalışmada orta sınıfların yaşadığı iktidar ve dışlama pratiklerinin yarattığı hınç ve haset söylemi; kitleler tarafından video paylaşım sitelerinde popüler hale getirildikten sonra film serisi haline gelen Recep İvedik figürü üzerinden ele alınmıştır.

Çalışma sosyolojik bir dönüşümü, psikoloji ve sınıfsal ayırım boyutlarıyla birlikte ele almakta ve bunu popüler kültür kavramı ile ilişkilendirmekte ve dönemselleştirmektedir. Çalışma içinde ele alınan eserler popüler Türk Sineması'nı temsil etmek üzere değil, belirli bir dönüşümü ve dönemselliği açıklamak üzere ele alınmıştır ve temsil niteliği taşımamaktadır.

İktidarın Ya Da Direnişin Alanı Olarak Popüler Kültür

Popüler kültür, modern toplumu ele alan sosyolojik bakış açısına göre farklı bir bağlam edinir. Marksist toplum görüşü kapitalist modernliği bir yabancılaşma olarak ele aldığı için üretilen popüler kültürü de bu yabancılaşmanın bir uzantısı olarak ele alır. Weber ve Simmel'den kaynaklanan toplum görüşü ise topyekûn bir yabancılaşma söylemi üretmek yerine insanlar arası etkileşime odaklanır. Popüler kültür de bu etkileşimin yaşandığı ve kendini ifade ettiği bir alan olarak belirir.

Marksizm kaynaklı kültür eleştirisi Frankfurt Okulu tarafından üretilmiş, kitle kültürü ve kültür endüstrisine yönelik incelemeler de okulun öncülerinden Theodor Adorno tarafından kuramsallaştırılmıştır. Adorno (2009: 109), endüstriyel kapitalizm koşullarında kitle kültürünün özgün bir dinamik olduğunu reddetmek maksadıyla *kültür endüstrisi* kavramını öne sürmüştür. Adorno, kültür endüstrisinin sanayinin diğer alanlarında olduğu gibi bütünleşmiş ve kaçışa izin vermeyen bir yapı arz ettiğini belirtir. Ek olarak kültür endüstrisi endüstriyel yaşamın tamamlayıcısıdır; iş dışı boş zamanı ele geçiren, yabancılaşmış bireyi yeniden üreten, düşünceyi değil üretilmiş statükocu değerlere uyumu yaratan ve bu yönüyle demokrasinin ihtiyaç duyduğu düşünen özerk bireye karşı olan bir yapıdır (Adorno, 2009: 119). Nihai aşamada kültür endüstrisi alt ve üst sınıflar arasında var olan makro gerilimde ideolojik bir işlev üstlenerek, alt sınıfların yaşamlarını düzenleyen ve tekrar üreten bir yapı arz eder. Kültür Endüstrisi'nin önemli enstrümanlarından biri olan sinema da tüketiciye üst sınıflar lehine düzenlenmiş dış gerçekliği doğallaştırarak kabul ettirme eğilimi sergiler (Özden, 2004: 170).

Max Weber ve Georg Simmel ekonominin sosyal düzen üzerindeki etkisini reddetmemekle birlikte toplumsal tabakalaşmayı ekonomik bağlamdan ayrı olarak ele alırlar. Weber (2011: 290) sosyal düzenin *sınıflar, statü grupları ve siyasi partiler* tarafından kurulan etkileşime dayalı bir hiyerarşi oluşturduğunu belirtir. Toplumsal onurun bir işareti olarak statü, Weber sosyolojisi açısından çok önemli bir kavramdır ve sınıfsal konumla eş anlamlı değildir. Statü onuruna sahip olmak isteyen herkesten, her şeyden önce bir *hayat tarzı* beklenir ve bu çerçevede sosyal ilişkilere belirli kısıtlamalar dahi getirilir (Weber, 2011: 300). Bu bağlamda statü, sınıfsal konumdan kaynaklanan bir farklılık değil, sosyal konumdan kaynaklanan bir farklılık arayışıdır; *kasıtlı olarak üretilir* ve sürdürülür. Weber, Marx'ın ekonomik sınıflara dayandırdığı yaşam tarzı farklılığını, toplumun doğal bir ürünü olarak ele alır. Bu nedenle statüye dayalı yaşam tarzı farklılıkları bir yabancılaşmanın değil, toplumsal yaşamın doğal bir sonucu olarak belirir¹.

Georg Simmel, Weber sosyolojisinin kavramsal çerçevesini kullanırken, popüler kültüre yönelik önemli argümanlar üretir. Simmel'e göre toplum *birliktelik* ve *ayrışma* dinamiği üzerine kuruludur. Bir kültür ürünü olarak moda bu dinamiğin en basit

¹ Rene Girard'da etnografik çalışması Şiddet ve Kutsal'da *ayrım ve farklılığın*, iktidar oluşumu ve toplumsalın kuruluşunda temel bir pratik olduğunu belirtir. Ayrım ve farklılığın belirsizleştiği durumlarda şiddet belirir (Girard, 2003: 407). Girard'a göre modernitenin huzursuzluğu tam olarak buradan kaynaklanmaktadır. Ayrım ve farkların belirsizleştiği *-geleneksel statü farklarının yok olduğu-* modernite koşullarında *haset* ve *kıskançlık* yükselen duygulardır. Bunun nedeni öteki özneye fazla yaklaşmış olmak ve ötekinin arzusunu arzulamaktır (Girard, 2007: 33).

göstergesidir (Ritzer ve Stepnisky, 2014: 158-188). “Yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bundan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir (Simmel, 2005: 106).” Moda keyfi olarak üretilir, dolaşıma sokulur, birleşme ve ayrışma dinamiklerini üretir ve nihai aşamada kendini yenileyerek tekrar var olur. Aslında var olan birliktelik ve ayrışma dinamiğinin sürekliliğidir. Modernite ise ortaya çıkardığı kentleşme ve parasallaşma dinamiği ile toplumsal geometriyi genişletirken, birey ve arzu nesnesi arasındaki mesafeyi kısaltır, nesnenin ulaşılabilirliğini mümkün hale getirir (Simmel, 2014: 34). Nesneye yönelik arzuyu kışkırtan bu süreç tatminsizliği ve haseti de içinde barındırır. Bu gelişme birliktelik ve ayrışma dinamiğinde bir hızlanmaya yol açar². Bu çerçevede popüler kültür; statüye dayalı sermaye göstergeleri üzerinden şekillenen dinamik bir mücadele ve gerilim alanıdır. Bu nedenle popüler kültür egemen sınıfların ürettiği hegemonya ile buna karşı üretilen inkâr ve hınc mekanizmalarını dışa vuran, dolayısıyla bu gerilimin göstergelerini üreten verimli bir okuma alanıdır.

John Fiske, Simmel’in toplumsal çerçevesine yakın bir popüler kültür paradigması öne sürerek, kültür ve ideoloji pratiğini sınıflar arasındaki bir hegemonya ve direniş etkileşimi ile açıklar. Hegemonya daimî ve istikrarlı olmadığı için her an direnişle karşılaşabilir (Fiske, 2013: 313). Popüler kültür, kitlelerin hegemonya ile mücadele etme biçimleri tarafından şekillendirilen verimli ve yaratıcı bir alandır. Hâkim kültür belirli bir değerler sistemi üretirken, popüler kültür bu değerlerle mücadele etme, bu değerleri yerinden etme girişimleri etrafında şekillenir (Fiske, 2012: 65-128). Fiske bu yorumunu Pierre Bourdieu’nun (2015) üst sınıfların farklılaşma arayışı ve alt sınıfların bu ayrımlarla mücadelesinin ürettiği *ayrım* kavramı üzerinden geliştirir. Fiske’e göre iki tür haz mümkündür; bir tarafta toplumsal sermaye biçimlerine sahip olanların ürettiği hegemonyacı kültür ve buradan elde edilen toplumsal onurun yarattığı tatmin (pleasure), diğer tarafta tabi olanların üretilmiş söylemlerle mücadele ederken hâkim ideolojiden sıyrılarak elde ettikleri tatmin (jouissance) bulunmaktadır³. Hegemonyacı kültürün ürettiği söylemler, popüler kültür içinde yerinden edilerek karnavalesk bir biçime dönüştürülür, yerinden edilir ve kirletilir⁴. Fiske aradaki dinamik süreci Mihail Bahtin’in (2005) karnaval kavramı ile açıklar. Bahtin’de (2005: 49) karnaval, üst sınıfın, hakim kültürün ciddi ve entelektüel olan değerlerinin aşağı çekildiği, göksel olana karşı yere yaklaştırıldığı, tinsel ve ruhsal olanın maddeye, yağa ve zevke dönüştürüldüğü kamusal bir olaydır ve neşelidir; gülme eylemi hakim kültürün ciddi kavramlarını bozan ve yerinden eden güçlü bir tavidir. Hegemonyacı kültür; karşı doğadır, doğaya yakın zevklerin ve davranışların kültüre doğru yerinden edildiği mesafeli, akla

² Nesnelere ulaşmak üretime bağlı olarak hızlanacağı gibi, nesnelere simgesel değerini kaybedişi de ayrışma dinamiği gereği hızlanacaktır. Kaldı ki modernitenin ulaştığı süreç her türlü tüketim sürecinin hızlandığı bir kullan-at kültürü üretmiştir.

³ Fiske’in burada yaptığı haz ayrımını Lacan’cı modele uygun olarak Simgesel Efendi ve simgesel efendi ile birlikte işlerlik gösteren Müstehcen Efendi’nin (Zizek, 1996) yarattığı haz ayrımları eşliğinde değerlendirmek mümkündür.

⁴ Kirletme, Klein’in nesne ilişkileri teorisinde ifade ettiği gibi hasetli öznenin arzu nesnesini değersizleştirilmesi, böylece yoksunluğu aşma girişimini ifade eder (Klein, 2018: 27).

dayalı ve soğuk kanlı bir yapıdadır. Buna karşı popüler kültür üretilen bu hâkim söylemi yerinden ederek kavramları ve mitleri doğaya yaklaştırır, egemen sınıfın bu kavramlara atfettiği estetik değeri yok eder. Böylece popüler kültür, doğaya karşı üretilmiş hegemonyacı karşı doğanın keyfilliğini ve yapaylığını ortaya çıkaran yaratıcı bir eylem olarak belirir.

Modern Arzu, Geleneksel Kaygı; Popüler Kültürde Bölünmüş Özne ve Melodram

Popüler Türk Sineması'nda arzu ve ayrımların şekillenmesini ele alabilmek için, popüler kültürün devraldığı kültürel mirası ortaya koymak gerekmektedir. Bunun nedeni sınıflı bir toplumun ortaya çıkışına yönelik ilk adımda yani özel mülkiyetin belirliği esnasında arzu ve simgesel alan arasında oluşan ve özneyi belirleyen bir gerilimin tarihsel süreci belirlemiş oluşudur. İkinci önemli neden, bu gerilim ve yorumun, popüler metinleri de belirleyecek şekilde *erkek diline* göre kodlanmış oluşudur.

Zaman zaman gündelik dile de yayılan geniş bir kullanımla Osmanlı Devleti'nin 19. Yüzyılda Batı karşısında bir kültür ve dolayısı ile kimlik krizine girdiği ifade edilmektedir. Ancak bu kullanım sorunlu ve yetersiz bir kullanımdır. Türkiye toplumu ve Avrupa karşılaşması, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan öncesine dek uzanan uzun bir tarihsel geçmişi barındırmaktadır. Bu durumda 19 yüzyılda belirginleşen kültür ve kimlik krizi Avrupa ile karşılaşmadan değil, Batı⁵ adı verilen kavramın 19. yüzyılda ortaya çıkardığı toplumsal ve psikolojik gelişmelerden kaynaklanmaktadır.

19. yüzyıla kadar askeri ve toplumsal bazı sorunlar hissedilse de 19.yüzyılda kültür dünyasını etkileyen ve yeni bir toplumsallaşmayı başlatan kırılma anı Tanzimat Fermanı'dır. Tanzimat Fermanı özel mülkiyetin hukuksal kabulü ile var olan hiyerarşik yaşam tarzı ve geleneksel statüye bağlı toplumsal konumlanmaları teorik olarak sonlandırmıştır. Geleneksel Osmanlı toplum yapısı kapitalizm öncesi değil, sınıfsal hiyerarşik yapılanmanın kasıtlı olarak engellendiği kapitalizm dışı bir yapı arz eder (Tabakoğlu, 2017). Tanzimat Fermanı, Weber'ci (2011: 409) anlamda geleneksel otoritenin, kişiselikten arındırılmış rasyonel yasal otoriteye dönüşümünü başlatan kapitalistleşme ve bürokratikleşme sürecinin ilanınıdır. Bu durum toplumsal düzenin gelenek ve hiyerarşi tarafından katı kurallarla düzenlendiği bir toplum modelinden, sınıfsal güzergahlarda hareketlerin mümkün olduğu bir toplum modeline geçişi barındırır.

Bu bağlamda Tanzimat, mülkiyetin ve dolayısıyla arzunun gelenek ve devlet kontrolünde olduğu ve kışkırtmaya/eksikliğe⁶ yönelik herhangi bir olanağın olmadığı bir toplum biçiminden, arzunun mümkün olduğu ancak arzulayan benliğin kaygılı olduğu bir toplum tipine geçişin tarihsel kırılma anıdır. Bu kaygı durumunun iki sebebi bulunmaktadır.

⁵ Batı kelimesi Avrupa kıtasını ve temsilcisi ülkeleri temsil edebileceği gibi kapitalizm ve demokrasi gibi kavramları da işaret edebilmektedir. Batı kelimesi "gelişmişlik" veya "yozlaşma" gibi kavramları işaret edecek şekilde farklı ve zıt anlamlara da bürünebilmekte ve kelimeyi kullanan öznenin ideolojik tercihine göre şekil almaktadır. Bu çalışmada "Batı" kavramının kullanılması tam olarak bu bölünmüşlük ve bu bölünmüşlüğün Melanie Klein'in (2018: 39) işaret ettiği ben ve bölünmüş nesne ilişkisine işaret etmesinden kaynaklanmaktadır.

⁶ Arzu, gerek Freud gerek Lacan açısından bilinçaltından kaynaklanan bir eksiklik ile ifade edilir (Bakır, 2008: 26). Eksiklik olmadan arzu olamaz. Toplumsal konumların geleneksel statülere bağlı olduğu bir toplumda sınıfsal arzular Simmel'ci anlamda görüş ufkunun ötesindedir, dolayısıyla arzulanamaz. Ancak sınıfsal konumların maddi malların sahipliği ile mümkün hale gelişi arzuyu ve arzuya bağlı bir yoksunluğu beraberinde getirir.

İlk olarak Osmanlı Devleti gecikmiş modernlik yaşayan bir toplum biçimi olarak süreci, pratik bunalım ve yıkımlarla yaşamaktadır. Modernlik denilen “nesne” ile ödül eksikliğinden dolayı olumlu bir ilişki kurulamamakta ve arzulama süreci; *haset* ile geleneksel hiyerarşilerin aşılmasına yönelik *kaygı* tarafından belirlenmektedir. Geleneksel üstünlüklerin kaybı ve kaygı ile işaret edilen özne erkek öznedir. Gerek politikada gerek edebiyatta konuşan özne erkektir ve erkeklığe göre konuşmaktadır. Bu nedenle bu tarihsel metinlerin cinsiyeti Fatmagül Berktaş’ın (2010: 17-24) işaret ettiği bağlamda erkektir ve erkeklığın kaygılarını barındırır.

Sınıfsal arzu, kaygı ve gerilimlerin bireysel yaşam üzerinden dolayım olarak ifade edildiği popüler metinler melodram dilini üretmektedir. Melodram bir tür olmanın ötesinde alt sınıflarla ilişkili bir düşünce tarzı, bir üsluptur (Yüksel, 2016, 12-25) (Akbulut, 2005). Avrupa’da geleneksel toplumun aşılıp, sınıfsal hareketliliğin belirdiği Fransız İhtilali ile ortaya çıkan melodram üslubu; Osmanlı Devleti’nde de benzer koşulların ortaya çıktığı Tanzimat Devri ile belirmiş ve anlatıları şekillendirmiştir (Güçbilmez, 2002). Tanzimat Edebiyatı’nın tekrarlayarak ürettiği motif; Batılı *-kentli-* bir kadın figürüne yönelik arzusu ile geleneksel aile yaşantısını yıkıma sürükleyen oğul figürüdür. Arzu’nun temsilcisi Batılı kadın figürü ile geleneksel değerlerin temsilcisi “Baba” arasında yaşanan gerilim bu edebiyatın erkeklerini şekillendirir (Parla, 2009: 5-19). Bu dönem edebiyatında sınıfsal arzular ile kültürel kaygılar bireysel bir yaşam üzerinden dolayım olmakta ve melodrama uygun bir zemin üretmektedir. Melodram üslubu edebiyat gibi tiyatro anlatılarına da Tanzimat Dönemi’nde girmiştir (Güçbilmez, 2002). Arzuya kapılma, kapılmadan kaçınma ve bu gerilimin melodram üslubu ile ifadesi tiyatro eserlerinde de belirgindir (Güçbilmez, 2009).

Ancak melodrama dayalı metinlerde bir kavram kargaşası bulunmaktadır. Bölünmüş öznenin ürettiği bu karmaşa, anlatılarda kent ve Batı kavramları ile temsil edilmektedir. Bu metinlerde devlete ve geleneğe pratik olarak saldıran Avrupa (Batı) ile geleneksel statülere dayalı bariyerleri yıkarak arzuyu sınırsızlaştıran kapitalizm (Batı) birbirine karışmaktadır. Kaygılı bir arzulama süreci ile modern Avrupa’nın ortaya çıkardığı pratik yıkımlar birbirine karışmakta ve kavramlar arasında sık sık yer değiştirmeler ve aktarımlar olmaktadır. Avrupa’nın ürettiği maddi kültür arzulanırken, bu maddi kültürü yaratan kapitalizm ve demokrasi gibi kavramlar öz kültüre yönelik bir saldırı olarak algılanmakta ve bölünmüş öznenin böldüğü nesne sağlıklı olarak tekrar birleştirilememektedir⁷. Erkek özne açısından geleneğin ve arzunun en belirgin çatışma alanı ve göstereni “kadın” figürüdür. Geleneği ve arzuyu kadında birleştiremeyen bu metinler; kadını ikiye bölmüş ve anlatılar kadın üzerinden ifade edilen bu ayrım tarafından şekillendirilmiştir.

⁷ Batı adı verilen bu çift anlamlı değerler sistemi, 1950 sonrası Popüler Türk Melodramları’nda “kent” kavramı ile ilişki üzerinden şekillenmiştir. Bu metinlerin özneleri genel olarak geleneksel yaşamdan zorunlu olarak ayrılan, kente karşı aynı anda hem arzu hem de kaygı üreten kişilerdir. Hasetli öznenin savunma stratejilerinden biri arzu nesnesini reddetmektir (Klein, 2018: 74-75). Arzu nesnesine ulaşamayan ve bu nedenle zorunlu olarak reddeden hınca dayalı özne, arzunun şiddetini egoya yönelterek mazoşist bir acı çekme söylemi üretir. Güç istencinden kaynaklanan “Mazlumluk söylemi” (Açıkel, 1996), bu metinlerin gizlemeye çalıştığı güç arzusunun yaygın bir dışavurumudur. Popüler sinema metinlerinin ürettiği güç arzusu, melodram ve mazlumluk mekanizmasını; kentleşmeye dayalı gelenek ve kapitalizm karşıtlığında şekillenen “arabesk” müzik türünde de görmek mümkündür.

Batı ile karşılaşma esnasında metinleri ele geçiren temanın; düşman bir grup ve onun temsili olması yerine beden ve ruh karşıtlığı tarafından şekillenmesi, yaşanan kaygının *geleneksel ve aşkın* bir yaşam anlayışından, kapitalist arzuya dayalı bir yaşam pratiğine geçişin yarattığı tedirginlikten kaynaklandığını göstermektedir. Kapitalizm özü itibariyle özgür yurttaşların emek satışına ve emek piyasasına ihtiyaç duyduğu için bireylerin yurttaşlık ve eşitlik ilkesi etrafında yeniden şekillendirilerek, piyasaya doğru baskılanmasına dayanır. Kâr ancak emeğin ürettiği artı değere el koymakla mümkündür. Bu nedenle kapitalist modernliğin eşit yurttaşlığı ile ataerkil dünya görüşü arasında “kadın” konusunda kökten bir çatışma söz konusudur. Tanzimat Dönemi edebiyatında da kadının ve arzunun peşine düşen şehvi erkek karakterin yıkıma sürüklediği ev ve hane halkı arasında birliktelik arz eden bir söylem oluşur. Kadın kavramı, arzu konusunda çatışan kapitalizm ve gelenek politikalarının üzerine yerleştiği pratiği de olan bir gerilim ve hegemonya alanıdır. Ataerkil erkekliğin ürettiği kaygılar siyasallaşırken bağlamından koparılarak aktarıma tabi tutulur ve Avrupa Emperyalizmi ile ilişkilendirilir. Bu durum birçok İslam ülkesinin modernleşme sürecine şekil vermiştir. 20. yüzyıla yaklaşırken kadının toplumsal konumu tartışmalarında muhafazakârlar, bu tartışmaların İslam Devleti’ne saldırı ve Batı emperyalizmine teslimiyet anlamı taşıdığını ifade etmektedir (Kandiyoti, 2015: 95). İkinci Meşrutiyet’ten sonra yükselen kadın tartışmalarında da kadının bireysel özgürlüğü, Batı Emperyalizmi ile ilişkilendirilmiş ve siyasal bir vurgu kazanmıştır. Bu metinlerin yıkıcı bir kadın figürü ile tamamlanması öznenin dönüşümünün ideolojik semptomlarını ele verir. Gelenek ve modernlik arasındaki bölünmeye yerleşen melodrama dayalı bu metinleri üreten simgesel Efendi *ataerkil ideoloji*, dolayısıyla semptomların temsil edildiği fantezi *kadın* figürüdür.

Tanzimat dönemi metinlerinde ortaya çıkan sembollerle, psikanaliz arasında bir koşutluk kurulabilir. Elbette rüyalarındaki semboller ve dışavurumlar kültüre ve bağlama özgüdür (Freud, 2019: 378). Benzer şekilde edebiyat ve kültürdeki semboller de kültüre ve bağlama göre ele alınmalıdır. Yine de Freud’un bilinçdışının kendini ifade ediş biçimi ile melodrama dayalı metinlerde yer alan ev motifi arasında bir benzerlik göze çarpmaktadır. Freud (2019: 381-382) rüyada görülen merdiven, duvar, oda ve ev gibi kavramlarla bilinçdışı arzular arasında bir ilişki tespit eder. Tanzimat sonrası kültür ürünlerinde de ev, baba, arzulayan oğul psikanalitik simgeleştirmeleri ifade ediyor gibidir. Elbette burada psikolojik olan ile siyasal olan arasında yapılan aktarım okumayı zorlaştırır ya da çift anlamlı hale getirir. Bu bağlamda baba-oğul-ev kavramları siyasal bir sembol olarak okunabileceği gibi; arzulayan oğul (id), arzuları düzene sokan baba (süper ego) ve üstbenliğin düzenleyici otoritesinin yokluğunda yıkıma sürüklenecek olan ev (ego) üzerinden psikanalitik bağlamda da okunabilir.

Bu dönem metinlerinde ortaya çıkan Baba figürünü Jung’un kültürel bilinçdışına atfettiği bağlamda okumak da mümkündür. Jung’a göre öğretmen veya baba şeklinde beliren yaşlı adam imgesi, tarihsel dönüşüm anlarında yükselişe geçen bir ifade şeklidir ve kültürel ruhu işaret eder. “...Yaşlı adam, bilinçli bir düşünce henüz ya da artık mümkün olmadığına, bilinçdışı psişik alanda kendiliğinden gerçekleşen maksatlı düşüncelerin ve ahlaki ve fiziksel güçlerin yoğunlaşmasının ta kendisidir (Jung, 2019: 88).” Bu bağlamda bu

dönem metinlerinde beliren Baba figürünün, değerlerin hızla değiştiği bir toplumsal dönüşüm anında özneye yön veren bir kolektif bilinç dışının ifadesi olduğu söylenebilir.

Kandiyoti (2015: 190), Orta Doğu ülkeleri ve birçok üçüncü Dünya ülkesinde modernleşme sürecinde ortaya çıkan aydın erkekler feminizminin altını çizer. Bu hareketlerin ortak noktası milliyetçi bir ulusallaşma sürecini inşa ederken, aynı zamanda alt sınıflar ile mücadele etmesidir. Bu sınıflar kadınların özgürleşmesini modernleşmenin bir gereği olarak savunurken, alt sınıflar bunu bir tehdit olarak algılar. Kandiyoti bu durumun açıklanması gerektiğinin altını çizer.

Sosyo-ekonomik olarak şekillenmiş ya da çevresel faktörlerle birlikte gözden geçirilmiş bir psikanaliz⁸, sınıflar arası ayrımın kadın ve kapitalizm konusunda yarattığı bu söylem farklılığına ışık tutabilir. Orta üstü sınıflar kapitalizmin yarattığı arzu politikalarına özgüvenle yaklaşırlar, nesne ile kurdukları ilişkide özgüven ön plandadır. Bu tabaka erkekleri, sınıflar ve cinsiyetler arasındaki ayrımların serbestleşmesi halinde süreçten kazançlı çıkacaklarına ya da nitelikli bir zarar görmeden çıkacaklarına emindirler. Oysa alt sınıflar geleneğin kendilerine sağladığı garantileri kaybetmeleri halinde kendilerini oldukça istikrarsız bir konumda bulacaklardır. Bu nedenle gecikmiş modernlik yaşayan toplumlarda kadın konusu erkeklerin sınıfsal konumuna göre şekillenmektedir. Sınıfsal arzuların bireysel bir yaşam üzerinden ifade edildiği melodrama dayalı anlatılarda, erkekliği tehdit eden kadın figürlerinin olmayışı ya da varsa bir şekilde cezalandırılması; metne şekil veren kaygının ürettiği bir zorunluluktur.

Tanzimat dönemi edebiyat ve tiyatro eserlerinde belirginleşen bu eğilimlerin, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri boyunca kendi kanonlarını üreterek politikleştiği ve bir gelenek oluşturduğu görülmektedir. Yine de bu metinler toplumun dahil olduğu bir popüler kültüre işaret etmez. Birinci neden bahsedilen dönemde okur-yazar oranının düşüklüğü, ikinci neden ise popüler kültür ile ilişki kuracak bir kentli nüfusun ortaya çıkamayışıdır. Popüler kültürün kendi ürünlerini ortaya koyabilmesi için pazar bütünlüğünün sağlandığı ve kentleşmenin bir pratik olarak ortaya çıktığı 1950'li yılları ve görsel iletişim araçlarını beklemek gerekecektir. Melodram üslubu bu nedenle en belirgin etkisini kentleşme sürecinin ortaya çıktığı 1950 sonrası popüler sinema metinlerinde göstermiştir.

1950 Sonrası Popüler Türk Sineması'nda Özne ve Arzu

Nesne ile kurulan ilişkinin kaygılı bir haset ile dolması aç gözlülük ve zulmedilme kaygısını birlikte yükseltir (Klein, 2018: 32). Böyle bir özne nesneye karşı sevgi ve şefkat geliştiremez. Pratik koşullar altında kendini sürekli zulmedilme kaygısı altında hisseden özne "mazlumluk" söylemini yükseltir, bu bağlamda mazlumluk nesne karşısında hasete kapılan alt sınıf öznenin kendini ifade ediş şeklidir. Klein, benliğin kendini hasete karşı

⁸ Narsist Schreber ile Freud arasındaki pratik benzerliğe dikkat çeken Bloch (1989) Freud'un özel sebeplerle çevresel faktörlerden ve Baştan Çıkarma Kuramı'ndan uzaklaştığını ve bireysel mekanizmaları çevresel faktörleri sansürleyerek yorumladığını belirtir. Bu nedenle Freud, Schreber vakasında çevresel zulmü sansürleyip öznel narsizme odaklanmıştır. Bloch bu nedenle, Freud'un teorisinin çevresel faktörlerin Freud üzerindeki etkilerini de göz önüne alarak gözden geçirilmesi gerektiğini savunmaktadır.

savunması noktasında ürettiği politikaları özetler; nesneyi değersizleştirme, benliğin değersizleştirilmesi, açgözlülük, başkasında haset uyandırma arzusu, sevgiyi yok etme ve yapay bir bağımsızlık hali hasetli öznenin başlıca savunma politikalarıdır (Klein, 2018: 74-75). Hasetli özne, nesne karşısındaki tutarsızlığını benliğini değersizleştirerek ve sorunların merkezine bir başka özneyi alarak, korumaya çalışır. Batı, bu nedenle mazlum özne için işlevsel bir rol üstlenir. Hasetli özne bir taraftan Batı denilen öznenin donanımlarına kavuşmak isterken diğer taraftan kendini Batı'ya karşı konumlandırır. Mazlum öznenin öz ve Batı ayrımı, ülke içinde kır ve kent ayrımı şeklinde kendini gösterir. Türkiye'de bu ayrım melodrama dayalı anlatılarda İstanbul ve Anadolu üzerinden şekillenmiştir. Kent parasallaşmanın, kontrol edilemeyen arzuların, şehvetin ve günahın mekânı olarak belirirken; Anadolu yapay olarak üretilmiş bir öze işaret eder. 1950 sonrasında gelişen melodrama dayalı popüler sinema anlatıları içinde mazlum özne kendisini sürekli kente karşı mücadele içinde bulur. Kent ve kentle ilgili kavramlar, Anadolu'dan gelen mazlum öznenin doğrudan karşısındadır. Mazlum özne ise kendisini sürekli bir zulmedilme duygusu içinde bulur, kent bu zulmeden öznenin kendisidir.

Kentleşmeye dayalı popüler kültür ürünlerinde acı çekmeye dayalı iki eğilimin - *melodram filmleri, arabesk müzik*- belirgin bir eğilim olarak varlıklarını korudukları görülmektedir. Her iki tür de kente göç eden, ekonomik ve kültürel anlamda tahakküm altında olanların kendini ifade ediş biçimi olarak yükselmiştir. Acı çekmeye dayalı bu eğilimin karşısında yükselen diğer eğilim ise toplumun güldürüye olan yatkınlığıdır. Özellikle Kemal Sunal ile özdeşleşen ve kente eklenme sorunu yaşayan kitlelerin hayatlarının konu edildiği filmlerde güldürü, hâkim kültüre karşı yükselen bir direniş ve onu aşağı çekme girişimi olarak yükselmiştir.

Bu noktada güldürü ve mazlumluk arasındaki ilişkiye ve farklılığa değinmek gerekmektedir. Güldürüye dayalı metinlerde arzu nesnesi belirgindir, arzu inkâr edilmez; sadece nesneyi ele geçirme noktasında var olan imkansızlıklar güldürünün imkanlarıyla aşılır ya da aşılamadığı durumlarda hâkim olan unsurla dalga geçilir, küçük düşürülür ve aşağı edilir. Böylece güldürü popüler kültüre yerleşen ve sınıfsal çelişkileri açığa vuran, bunlardan beslenen ve bunu alt sınıflar lehine ele alan bir tür olarak belirir.

Arabesk veya melodram söyleminde var olan mazlum özne ise daha farklı bir strateji izler. Burada beliren mazlumluk söylemi, güldürüdeki gibi hâkim rakibi ve arzuyu belli etmez. Bunun yerine kendisini oluşturan yapay bir değerler sistemini kutsayarak, rakibi yok sayar. Böylece mazlumluk söylemi, Scheler'in (2004) *ressentiment* kavramına tekabül eder⁹. Scheler'in hınç (*ressentiment*) ile tanımladığı süreç, hınçlanan öznenin rakibin sahip olduğu nesneyi değersizleştirmek için yeni bir değerler sistemi üretmesi ve buna inanmasıdır. Melodramda da arzusunu kabul etmeyen, edemeyen özne kendini sürekli bir yoksunluk ve acı çekme halinde bulmakta ve nesneyi bölmektedir. Arzuladığı nesnelere ulaşamayan hasetli özne nesneyi kötü bir değerler sistemi ile örerek değersizleştirmeye çalışmaktadır.

⁹ Max Scheler'in kullandığı *Ressentiment* kavramının Türkçe karşılığı hınç, kavramın içsel dinamiğini tam olarak ortaya koymaz. *Ressentiment*, tahakküm altında olanların ürettiği bir duygu durumudur. Dışsal bir tahakküm öznesine tepki veren hınçlı özne, melankolik bir şiddet üretir (Scheler, 2004: 6-7). *Ressentiment* denilen durumun en önemli özelliği hâkim değerler sistemini reddetmesi ve alternatif bir değerler sistemi üretmesidir.

Ancak hasetli özne, nesneyi ele geçirilmesi imkânsız olacak şekilde idealize ettiği için sürekli bir yoksunluk hisseder ve şiddeti egosuna yöneltir (Klein, 2018: 33-34). Bu nedenle mazlum öznenin en önemli göstergelerinden biri sürekli acı çekmesi ve acı çekmenin kişiliğinin bir parçası olmasıdır.

Popüler melodram filmlerini belirleyen bir diğer önemli unsur kadın kavramının net olarak ikiye bölünmüş olmasıdır. Kentlilikle ilişkilendirilen kadın karakterler genel olarak kötü ve yıkıcı etkilerle ele alınırken, Anadolu ve öz kültürle ilişkilendirilen kadınlar annelikle, olumlu duygu ve düşüncelerle birlikte ele alınmıştır. Erkek öznenin Batı ve kapitalizm karşısındaki bölünmüşlüğü kendisini sürekli kadın ve kadının bölünmüşlüğü üzerinden ifade eder. Bu noktada yapay çözümler üretilmiş ve cinsiyetten arındırılmış, *star kadın* karakterler üretilmiştir. Özellikle Arzu Film geleneğinin melodram filmlerinde üretilen Emel Sayın imgesi; batılı modern kavramlarla donatılmış, ancak ailenin, mahallenin ve geleneğin taşıyıcısı, cinsiyetten ve öznellikten yoksun bir kadındır. Üretilen bu yapay karakterler, kentleşme bunalımlarını anlatan melodrama dayalı anlatıların *mutlu sona* ulaşmasını sağlar¹⁰.

80'li Yıllarda Popüler Sinema'da Melodram Dilinin Dönüşümü

Seksenli yıllarda ortaya çıkan küresel ve ulusal gelişmeler arzusunun inkâr edildiği söylemlere daha fazla izin vermemiştir. Liberal ekonomi ve parasallaşan yaşam, kitle iletişim araçlarının etkisi ile kitleleri artan oranda arzularını kabul ve ifade etmeye yöneltmiştir. 1980 sonrasında yaşanan liberalleşme ve parasal ekonominin genişlemesi tüketici kentli sınıfın genişlemesini sağlamıştır. Kapitalist arzulara yönelik bu gelişmeyi sağlayan ikinci faktör, popüler kültürün birinci kuşak göçmenler yerine kent içinde doğan ve belirli ölçüde kente eklenmiş bir orta sınıf tarafından şekillendirilmesidir. Özel televizyonlar ve ardından internetten yayılan tüketim imgeleri kent içinde temel seviyede eklenmiş olan kitlelerin kültürel ve sembolik sermaye talepleri doğurmasına ve popüler kültürün bu kavramlarla şekillendirilmesine yol açmıştır.

Bütün bu gelişmeler melodramın acı çeken karakterinin inkâr ettiği arzusunun, ufukta belirmesine ve kabul edilmesine yol açmıştır. Artık melodramın hınca dayalı inkâr politikaları ve mazlumluk söylemi işlerlik kazanabilecek durumda değildir. Bu nedenle melodram da ya söylemini değiştirmeli ya da yok olmalıdır. Bu sürecin miladını 1988 yapımı Arabesk (*Ertem Eğilmez, 1988*) filmi ile ele almak mümkündür (Duman, 2018). Arabesk filmi melodram türü açısından bir milattır çünkü o güne kadar melodram türünün ürettiği bütün masumiyet ve mazlumluk söylemleri ile bu söylemlerin etrafında durduğu fantezinin yapaylığını dışa vurur. Arabesk filmi taşra, kent, ahlak, kader ve rasyonalite gibi karşıtlıkları aynen ancak parodileştirerek kullanır. 80'ler ortaya çıkardığı sosyo-ekonomik dönüşümle melodramın dilini imkansızlaştıran bir toplumsal bağlam üretmiştir. Ortak olanın yok olarak, bireysel çıkar ve rekabetin gündelik hayatı ve popüler kültürü şekillendirdiği neo-

¹⁰ Melodramın ve popüler metinlerin muhafazakarlık bu eğilimden kaynaklanır; sınıfsal ve toplumsal gerilimleri romantik aşk üzerinden dolaylı olarak hayali mutlu sonlar üretmesi ve bu tatminin alt sınıflarda bir yanlış bilinç ve duygusal *katharsis* sağlaması. Ancak popüler metinler ve melodram ifade ettiği gerilimler ile aynı zamanda bir tatminsizliği, hegemonya ile girilen mücadelenin kapsadığı alanı ve gerilimin dönemseldir kodlarını ele verir.

liberal küresel bağlam; bireysel rekabetin dışavurumu olarak var olan sermayenin tüketim üzerinden gösterilmesini zorunlu hale getirmiştir. Melodramın dili ve ortaya çıkan toplumsallık arasında temel bir karşıtlık söz konusudur. Melodramın arzusunu inkâr eden öznesi; arzu nesnelere bu denli yakın ve sahip olduğu nesnelere gösterdikçe toplumsal basamaklarda konumlanan bireyler açısından, işlerliğini hızla kaybetmiştir.

80'ler darbe nedeni ile sözün bastırıldığı bir dönem olduğu kadar dağınık, merkezsiz ve kendiliğinden görülen bir söz patlamasının yaşandığı bir dönemdir. Özel ve mahrem kabul edilen birçok konu kamusal alana açılmış ve kamusal olarak tüketilen bir "pop tarih" kurulmuştur (Gürbilek, 2007: 21-24). Özel alanın kamusal alanı işgal edişi aslında iki modern kavramın akışkan modernlik koşullarında edindikleri yeni konumla ya da yok oluşla ilgilidir. İlki ortak bir iyi etrafında şekillenen yurttaşın geri çekilmesi ve yerini kendi arzu ve çıkarları ile şekillenen bireye bırakmasıdır. Bu noktada ortaya çıkan diğer önemli gelişme ise iktidarın küreselleşme koşullarında, Bauman'ın dış uzay adını verdiği alana kaçması ve *agora*'nın müzakere yapılan yer olmaktan çıkmasıdır (Bauman, 2017: 73). Bu nedenle olayları düzene sokabilecek bir fail söz konusu değildir, dünya kontrolden çıkmış değildir, *kontrol edilemez* haldedir (Bauman, 2000: 153-154). Bunun sonucunda kamusal alan, ortak iyi ve yurttaşlık gibi kavramlardan yoksun bir bireyselliğin sömürgesi haline gelmiştir (Bauman, 2017: 70).

Özel alanın dışı doğru patlaması arzunun inkâr edilmesi yerine arzunun her halükârda açıkça beyan edildiği bir bağlam üretmiştir. Mazlum ve nedensizce acı çeken öznenin yerini arzularını ve bireysel çıkarlarını kovalayan bir birey devralmıştır¹¹. Ancak özel alanın kamusal işgali bir özgürlük değil disiplin ortamı doğurmuştur. Söze dökmek iktidarın gözetimine ve denetlenmeye razı olmaktır (Gürbilek, 2007: 44). Bu nedenle sermaye tiplerine dayalı ayrımlarla stilize edilen özel alan ve en önemlisi *beden*, artan oranda bu rekabetin şiddetinin yaşandığı alan olmuştur. *Beden*, özne ve tüketim; sermaye kavramı ile bu kadar yakından bir ilişki kurarken arzunun inkârına dayalı melodram anlatıları nostaljik bir yapı arz etmeye başlamıştır. Arabesk filmi, melodramı parodileştirerek, nostaljik bir yapıya dönüştüğünü ilan eder.

Süreç içinde melodram geleneğinin karşıtlıkları ve duygusal çözümleri televizyon dizileri tarafından devralınmıştır (Unur, 2018). Sinema anlatılarında yükselen eğilim ise Suner'in (2005: 188) tanımlaması ile kara-melodram olmuştur. Melodramın aksine kara-melodramda edilgen, çaresiz ve kurban konumunda olan erkek karakterdir. Popüler dizi ve filmler melodramın nostaljik çözümlerine yönelirken, toplumsal olanı ifade etmeye çalışan Yeni Türk Sineması ürünleri kara-melodramın çözümsüzlüklerine odaklanmış ve melodramın hayali çözümlerinden kaçınmışlardır. Ancak her iki gelenekte arzu, kaygı, haset gibi kavramları gündelik yaşam ve cinsiyet kodları üzerinden ele almıştır.

¹¹ Bu konudaki en önemli filmlerden biri 1990 yılında gösterime giren *Boynu Bükük Küheylan* (Erdoğan Tokatlı, 1990) filmidir. *Boynu Bükük Küheylan* filminde Kemal Sunal sınıfsal arzularını kendi geleneğine uygun olarak güldürü yoluyla ifade etmez ya da mazlumluğa dayalı bir inkâr politikası üretmez. Filmdeki bir diğer önemli dönüşüm Baba ve oğul Küheylan karakterleri içinde, arzularının peşinden koşan ve bu uğurda yuvayı yıkan figürün Baba Küheylan olmasıdır. Bu durum Tanzimat'tan beri metinleri belirleyen psikanalitik çatının değiştiğini ve arzuya karşı çıkan Büyük Öteki'nin artık arzudan yana olduğunu göstermektedir.

Bu noktada toplumu ve dolayısıyla popüler kültürü belirleyen iki önemli değişim daha göz önünde tutulmalıdır. Bunlardan ilki kentleşmiş ve belirli ölçüde kente eklenmiş kitlelerin iktidar ve direniş pratikleri artık yalnızca ekonomik kavramlar etrafında dönmemektedir. Özel hayatın estetize edilerek kamusallaşmasının da etkisi ile tahakküm altında olanlara yönelen popüler filmler, gündelik yaşamın ve bedeninin üst sınıflar gibi stilizasyonuna, boş zamana, eğlenceye ve özgürlüğe¹² vurgu yapmaya başlamıştır¹³.

Süreç içinde özel hayatı kamusalılaştıran, baskı ve direniş mekanizmalarını özel hayat ve beden üzerinden yapılandıran önemli bir gelişme de internet ve mobil cihazların gelişmesi olmuştur. Tüm toplumsal failerin geri çekildiği ve gözden kaybolduğu bir ortamda, özel hayat dışı doğru taşarken, mobil iletişim cihazları özel hayatın zaman ve mekândan bağımsız olarak sunulabilmesini beraberinde getirmiştir. Özel hayat, beden, tüketim alışkanlıkları ve ilişkili tüm kavramlar artık rekabeti ve arzuyu kışkırtan diğerlerinin gözetimi altındadır. Sunulacak bedenler disiplin altına alınmalı ve düzene sokulmalıdır. Boş zaman sadece işin uzantısı olarak eğlenilen bir zaman dilimi olarak kalmamalı aynı zamanda eğlence ve stil ile birleşerek yarışın ve arzunun nedeni olan akışkan bir kitleye sunulmalıdır. Bu durum özel yaşamın tüm boyutlarıyla disiplin altına alınması ve bir gösteriye dönüşmesi ile sonuçlanmıştır. Toplumsal sorunların agorada, failer aracılığı ile temsil edilemediği ve müzakerenin imkansızlaştığı koşullarda kamusal alanı işgal eden birey kendini sonu ve amacı olmayan bir yarış içinde bulur. Amaçsız ve durdurulamayan bu yarış bireye yönelik bir şiddet olarak belirir. Agoradan uzaklaşan ve talepleri belirsizleşen iktidar bir şiddet unsuru olarak belirmeye başlar. Sermaye taleplerini otomatlaşmış bireyler aracılığı ile yaratır. İktidarın gücünü üreten fail yoktur; dijital ağlar, çokluk ve imparatorluk failsiz bir süreç yaratmaktadır. Bu iktidar yapılanmasında bireyler kendilerine dönük bir bakış açısı üretirler, kişinin dış bir fail tarafından ödül ya da skala ile sınırlandırılmadığı durumda kişi, aşırı ısınmaya dayalı bir iç şiddete maruz kalır (Han, 2015: 45). Bir fail tarafından sınırlandırılmayan, sosyalizasyonu şekillendirilmeyen birey kendini yönsüz bir hızlanma içinde bulur. Zaman bir öykü yaratacak şekilde bir araya gelmez, içinde bulunulan durum yan yana gelen anların hızlı ve yönsüz bir şekilde bir arada oluşudur (Han, 2017: 39-45).

Farklı sermaye varlıklarının tüketimi ve beden üzerinden sergilenmesi, bireysel rekabete dayalı gündelik yaşamın önemli bir parçasıdır. Bu noktada kültürel sermaye sahipliği ve gösterimi önemli bir sınıfsal ayırım olarak belirlemiştir. Bunun nedeni yeni kentli orta sınıfların bireyler arası rekabette kültürel ve sembolik sermayeden yoksun olmalarıdır. Kente maddi anlamda belirli ölçüde eklenmiş olan bu kitleler iktidarın pratiğini kültürel ve sembolik sermaye yoksunluğu üzerinden hissetmektedir. Beğeni, stil ve eğlence bir araya gelerek kentli orta sınıfları şekillendiren bir iktidar, farklılık ve taklit aracına dönüşmüştür. Popüler kültürde haset, arzu ve hınc bu kavramlar etrafında şekillenmiştir.

¹² Aslında ilgili bütün kavramlar, çalışma zorunluluğundan azade üst sınıfları işaret eden ve beğeniye dair kavramlardır. Popüler kültürde ortaya çıkan yeni eğilim bunların radikal ve uzak varlıklar olarak ele alınmasını değil, genel ve meşru arzular olarak belirmesini içermektedir.

¹³ Bu temanın işlendiği ilk örneklerden biri 1998 yılında gösterime giren *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) filmidir. Nuri ve Altan kardeşler etrafında şekillenen öykü kente ekonomik olarak eklenmeye çalışan bireylerin öyküsü değildir. İşi olan ancak lüks arabalarda temsil edilen sınıfsal arzuları olan Nuri ile sıradan bir işi beğenmeyip estetize edilmiş bir yaşam biçimini arzulayan Altan'ın öyküsüdür.

En basit hali ile yemek yeme ve yeterli beslenme sorunu¹⁴ yerini yemekte üslup arayışlarına ve stilizasyona bırakmıştır. Televizyonlarda değişik biçimlerde yer alan yemek ve stile yönelik programların popülerliği, buna yönelik kültürel talebin bir sonucudur. Kültürel sermaye edinmeye yönelik örnekler *-yurt dışı seyahatler, dünya mutfağı ve moda tüketimi-* çoğaltılabilir. Kültürel sermaye varlığı ve talebi üzerinden şekillenen bu sürecin orta sınıflar üzerinde yarattığı bir baskı ve dışlama söz konusudur. Bu süreçte kültürel sermayeden payını almış figürlerin konu edindiği birçok dizi ve film *-doktorlar, mimarlar, modacılar, reklam ajansı çalışanları vb.* -popüler metinlerde dolaşıma girmiştir. Orta ve üst sınıflar sınıfsal bir ayrım olarak kültürel ve sembolik sermayeyi ön plana çıkardığı için daha çok beden ve tüketim üzerinden şekillenen bu ayrım, hem maddi sermayeden yoksun geçmişi uzak olmayan orta sınıfları hem de bu tür tüketim pratiklerine ulaşamayan alt sınıfları pratik karşılıkları olan simgesel bir baskı altında tutmaktadır.

Arzuların İlanı ve Anti-Melodram: Recep İvedik

Bu süreçte talep edilen sermayeyi inkâr etmeyen ve hatta bu sermayeye yönelik arzusunu açıkça ifade eden popüler bir figür olan Recep İvedik haset ve hıncı sergileyerek ve egemen kavramları alaşağı ederek toplumdan önemli bir karşılık almıştır. Recep İvedik'in saldırdığı kavramlar ve yaşadığı dışlanma mekanizmaları, Türkiye toplumunun kapitalizmle girdiği ilişkide yeni bir evreyi işaret etmektedir. Recep İvedik'in bu noktada önemli bir vaka olarak ele alınmasının sebebi, serinin ortaya çıkış şeklidir. Recep İvedik bir film olarak değil, yapımcı Şahan Gökbakar'ın yaptığı *Dikkat Şahan Çıkabilir* isimli televizyon programında ürettiği bir tipleme olarak ortaya çıkmıştır. Bu tipleme internette yer alan video paylaşım platformlarında popüler hale geldikten sonra yapımcı tarafından filmleştirilmiştir. Bu bağlamda filmi davet eden ve popülerleştiren toplum olmuştur denebilir. Bu noktada ele alınması gereken bir diğer önemli gösterge ise bu tiplemeyi popüler hale getirenin internet kullanan ve eğitilmiş genç kuşaklar olmasıdır. Bu bağlamda Recep İvedik alt sınıflara mensup bireylere değil, orta sınıfa daha yakın, internet kullanan, kentli, genç kitlelere seslenmektedir. Recep İvedik'i orta ve alt sınıflar için değerli yapan unsur ise karakterin bu sınıflara simgesel bir şiddet uygulayan iktidar ve kültürel sermaye unsurlarına saldırması ve bu göstergeleri yerinden etmesidir. Recep İvedik kentle maddi anlamda eklenme sorunu yaşayan kitlelerin maddi sorunlarını işlemez. Kendisine miras kalan bir reklam ajansında dahi kültürel sermaye yoksunluğu nedeni ile dışlanan bir kişiliği sergiler. Ancak Recep İvedik sınıfsal yükselme arzusunu açıkça ifade ederken, kadın konusunda açıkça baskıcı ve şiddet doludur. Bu nedenle kapitalist arzularını kabul eden ancak kadının toplumsal konumu noktasında belirgin bir çözüm ve müzakere üretemeyen geleneksel anlatılarla uyum içindedir. Ancak ürettiği söylem sınıfsal sorunları, arzuları ve yoksunluğu romantik aşk aracılığı ile alt eden melodramdan önemli oranda farklılıklar sergiler. Ek olarak Recep İvedik figürü kara-melodram anlatılarında olduğu gibi çaresiz ve edilgen bir erkek özne de üretmez; açıkça beden ve özel yaşam üzerinden sergilenen kültürel sermayeyi talep eden,

¹⁴ Sinema müşterisi olmayan alt sınıflar sinema metinlerinden dışlanmıştır. Kendini göstermeye yönelik mobil internet teknolojileri benliğin ve yaşamın stilizasyonuna dayandığı için alt sınıf gerçekliği bu platformlardan da dışlanmıştır. Kitle İletişim Araçları üzerinden üretilen popüler kültürün orta sınıf ile ilişkili bir söylem ürettiğini göz önünde tutmak gerekmektedir.

egemen değerlerle çatışan ve onları yerinden etmeye çalışan aktif bir tiplemedir. Melodram; sınıfsal arzuların romantik aşk ile çözüldüğü bir söylem tipi ise Recep İvedik'in ürettiği söylem bunun tersidir. Kadın ve aşk konusunda arzulu ve kaygılı olduğunu belli eden Recep İvedik'in ürettiği söylem romantik bir aşkla sonlanmaz; aşk ve kadın, kültürel sermaye, haset ve güç arzusunun yaşandığı pratik bir zemindir. Recep İvedik'in asıl istediği ya da saldırdığı kültürel sermaye ve beden tarafından üretilmiş toplumsal sermaye, sembolik statüdür. Bu nedenle aşk melodramda sınıfsal ve toplumsal ayrımları ne kadar aşılıyor ve yatıştırıyorsa Recep İvedik tarafından üretilen söylemde o derece kışkırtır ve belli eder. Sınıfsal ve toplumsal ayrımları, gündelik yaşam ve aşk üzerinden çözüme ulaştıran melodramın aksine gündelik yaşamı ve aşkı, sınıfsal ve toplumsal ayrımlar üzerinden sorunsallaştıran Recep İvedik söylemi, bu nedenle anti-melodram olarak adlandırılabilir. Ancak melodram gibi üretilen bu söylemde de sınıfsal arzular ve cinsiyete dayalı kaygılar bir aradadır, bu nedenle melodram merkez kavramı üzerinden adlandırılmıştır.

Recep İvedik'in haset ve hınç ile karşısına aldığı kavramların tamamı kültürel sermayeye yöneliktir. Bu bağlamda ekonomik bir sınıfsallıktan değil, tüketim toplumunun statü ve göstergeye dayalı ayrımlarından etkilenir. Bu ayrımlara odaklanmadan önce Recep İvedik figürünü belirleyen bazı önemli unsurlara eğilmek gerekmektedir. Recep İvedik arzularken onu sınırlayan herhangi bir Baba kavramı söz konusu değildir¹⁵. Recep İvedik arzuları konusunda kendisi ile çelişen bir kolektif bilinç ya da süper ego'ya sahip değildir. O sadece arzulayan ancak kültürel ve sembolik sermaye biçimlerinden yoksun bir Benlik'tir. Recep İvedik filmlerinde dünya melodrama uygun olarak iyi ve kötüler arasında bölünmez - *hatta çoğu kez kötü Recep İvedik'in kendisi olabilmektedir*-; melodramın toplumsal ayrımları, ahlaki ayrımlara dönüştürürken yaptığı çarpıtmayı geri çevirir. Recep İvedik anlatılarında dünya kültürel sermaye sahipleri ile dışlananlar, güçsüzler olarak bölünür. Bu bağlamda melodramın yarattığı psikanalitik çarpıtmayı düzeltir, arzusunu ilan eder, kendisi acı çekmeye dayalı bir mazoşist ahlak ile tanımlamaz.

Recep İvedik için önemli olan bir diğer faktör, film serisinin ve Recep İvedik figürünün anlamlı bir öykü oluşturmamasıdır, yönüzlük ve rastgele olayların arka arkaya sıralanışı onu güncel iktidar yapısının ürettiği özne konumuna yerleştirir. Recep İvedik'i belirleyen bir diğer önemli durum ise kadın ile kurduğu ilişkidir. Recep İvedik'i yıkıma, mutsuzluğa sürükleyen bir kadın söz konusu değildir. Aşk melodramdaki gibi bir amaç değil, sınıfsal ve toplumsal çelişkiyi ifade eden bir araç konumundadır. Nihai olarak Recep İvedik arzuları konusunda hasetli bir doğaya sahip, ulaşamadığı üst sınıf değerleri ile dalga geçerek onları bir güldürü nesnesine dönüştüren, kendinden güçsüz olanları ise rahatlıkla ezen ve aşağılayan otoriter bir figürdür. Bütün bunlar bir araya geldiğinde Recep İvedik; kentle ve kapitalist arzularla tanışmış, özdeşleşecek herhangi bir Simgesel Efendi'si olmayan, bireysel rekabet ve sunuma dayalı gündelik yaşamda varlığını ortaya koyacak kültürel sermayeye dayalı göstergelerden yoksun otoriter bir erkekliğin hasetli bir temsilini üretmektedir.

¹⁵ Kemal Sunal gibi Recep İvedik'de mazlum, arzusunu inkâr eden, idealize edilmiş tiplmeler değildir. Her ikisi de arzulayan, belirgin dezavantajları olan, rakip ile oynayan, onu güldürü haline getiren, çıkarıcı bir gündelik hayat ahlaki üreten böylece sınıfsal arzuların ifade edilmesine imkân tanıyan karakterlerdir. Bu tiplmelerin arzuyu ifade edişi mümkün kılışı ve egemen değerlerle kurdukları direniş ilişkisi, yarattıkları popüler hazzın kaynağı gibi görünmektedir.

Recep İvedik'in talep ettiği ve saldırdığı arzu ve sermaye biçimini anlamak için, kültürel sermayeyi tüketim, kültür ve beğeni ile ilişkilendiren Pierre Bourdieu sosyolojisinden yararlanmak gerekmektedir. Pierre Bourdieu, *Ayrım* (2015: 263-270) adlı eserinde toplumsal sınıfların egemenler ve tabi olanlar şeklinde biçimsel ayrışmasını açıklar. Egemen sınıflar biçimsel ayrım üretirken, zorunlu olmayan tüketim mallarına yönelir ve doğadan uzaklaşma eğilimi sergilerler. Tabi olanlar ise işlevsellik, zorunlu malların tüketimi ve doğal konuma yakınlık üzerinden şekillenir. Tüketim ideolojisi ise en fazla bu kategorilerden beslenerek orta ve alt sınıflar üzerinde baskı oluşturmaktadır. Bourdieu toplumsal gruplar arasındaki farklılaşmanın beden ve kendini takdim, beslenme ve kültür üzerinden şekillendiğini ifade eder. Bütün bu kavramlar biçimsellik -doğadan uzaklaşma- ve işlevsellik -doğaya yakınlık- üzerinden şekillenir. Recep İvedik, ifade edilen bu üç alanı da sorunsallaştırır, bu ayrımlarda üretilen estetik kodları yerinden eder; ancak bunu yaparken merkezi imgeyi inkâr etmez, ona ulaşamamanın hasedini açıkça ve herhangi bir dil oyununa başvurmadan ifade eder.

Recep İvedik'i belirleyen ayrımların başında bedensel olanlar gelir. Recep İvedik her şeyden önce bedendir. Beden olarak insan, burjuva sanatın kafa ve beyin ile şekillendirdiği insan imgesinin tersidir. Avrupa merkezli rasyonalist anlayış sanatsal estetikte vücudun doğaya yakın uzuvlarını gittikçe silerken, kafa ve beyne artan oranda yer vermiştir. Örneğin bilim ve aklın bir göstergesi olarak Einstein sıklıkla sadece kafasını gösteren bir görselle temsil edilir (Barthes, 1998: 84). Bu temsillerin en önemli özelliği vücudun doğaya ve hayvana en yakın olan unsurlarını, beden ve ayakları yok etmesidir. Sinemada ve fotoğrafta çekimler adlandırılırken kafa merkezi konumdadır, kamera insana yaklaşılmaya başladıkça ayaktan kesmeye başlar ve nihai aşamada kafa kalır. Recep İvedik ise kafa merkezli bu estetiğe saldırır ve vücudunu, özellikle ayaklarını sık sık çekimin konusu haline getirir.

Beden konusunda bir diğer önemli ayrım iki farklı gelenek tarafından şekillendirilmiştir. Avrupa rasyonalizminden kaynaklanan estetik, küçük vücut ve büyük beyin imajını beslemiştir. Görsel kültürün beden politikaları ise kaslı ve düzene sokulmuş bir beden motifini yükseltmektedir. Recep İvedik ise her iki beden imajına da saldırır. Küçük beden büyük beyin mitinin karşısına devasa ve yağlı bir vücut olarak çıkar. Yağlılık aynı zamanda kaslı ve şekilli bir vücutla da karşıtlık oluşturur ve beslenme konusunda düzen oturtamayan ve spor yapamayan alt sınıf bedenlerini işaret eder.

Recep İvedik'in beden konusunda ürettiği bir diğer karşıtlık bedeninin pürüzsüzlüğü üzerinden şekillenmektedir. "Günümüzde güzelin içinden negatifliğin, her tür sarsılmanın ve yaranın alınmasıyla güzel pürüzsüzleştirilmiştir (Han, 2019: 8)." Bedendeki her tür zaman işareti, yaşam işareti ve yaşamsal dışavurum olarak renkler yok edilerek kozmetik bir pürüzsüzlük yaratılmalıdır, bu tür makyaj gündelik dilde *porselen makyaj* olarak adlandırılmaktadır. Porselenin pürüzsüzlüğü ve zamana direnişi, insan yüzünden beklenmektedir. Zaman yaşam ve ölümdür, oysa tüketim kültürü sonsuz bir şimdiki zamanı arzular. Bedene yönelik pürüzsüzlük beklentisi vücutta *kılsızlık* olarak belirir (Kahraman, 2010: 62). Lazer epilasyon, spor salonları, kozmetik ve plastik cerrahi bu ideal imge bedeni yaratmaya çalışmaktadır. Recep İvedik ise kasıtlı olarak abartılmış ve kılındırılmış bir vücut sunumu ile var olmaktadır. Böylece Recep İvedik, egemen sınıfların ürettiği ve dışlayıcı

beden pratiklerinin tamamına saldırarak var olan bir tiplere olarak belirir. Recep İvedik bu tür bedenleri arzulanı inkâr etmez, bu tür bedenlere yönelik arzusunu ve hasedini de açıkça ortaya koyar. Ada'da geçen bölümde (*Recep İvedik 4, Togan Gökbakar, 2014*), bedenler açıkça bu merkez-çevre karşıtlığı içinde ele alınır. Merkezi beden imgesine sahip olanlar karşı tarafta birikirken, Recep İvedik yaşlılar, şişmanlar, sıskalar, gözlüklüler ve güçsüzlerle bir arada kalır. Recep İvedik ideal bedenlilerin takımında olmak istediğini belli eder, ancak oraya, imgesel merkeze dahil olamaz. Recep İvedik dışında kaldığı merkez imgeye, mükemmel bedenlere teslim olmaz, hasetle dolar ve bu arzu nesnesini kirletmek ister. Bu esnada kendi takımında yer alan güçsüzleri mazlumlaştırılmaz, sempatikleştirmez, arzusunu inkâr edip yapay bir ahlak ideali üretmez; onlara karşı otoriter ve acımasızdır. Hasetli özne içindeki hasedi nesneye yansıtarak nesneyi değersizleştirmek ister. Adada geçen bölümde ideal bedenlerden oluşan karşı gruptan Recep ve arkadaşlarına yönelik hiçbir saldırı ya da hakaret gelmemiş olmasına rağmen, Recep İvedik ilginç bir girişimde bulunur ve bir oyun esnasında karşı tarafı *dışkı* ile kirletmek ister ve kovalara dışkı doldurulmasını sağlar. Recep İvedik hiçbir nesnel saldırı yokken, simgesel ve gözle görülmeyen ancak göz ile işleyen bir şiddet altında kalmış hasetli bir öznedir. Burada sermaye ve nesne açıkça bedendir ve Recep İvedik egemen kültürün yarattığı beden imgesinin dışında kalmaktadır. Güncel egemen kültürün beden üzerinden yarattığı ayrımlar böylece Recep İvedik tarafından saldırı altına alınır ve hasetle doldurulur. Recep İvedik, bedeni metalaştıran görsel-kültürel sermayenin hegemonyasına karşı koymaya çalışmaktadır.

Recep İvedik'in saldırdığı ikinci ayırım beslenme üzerinden gerçekleşir. 1990 sonrasında gündelik yaşam hızla tüketim unsurları ile dolmuş ve beslenme giderek estetize edilmiştir. Kentleşen ilk kitleler açısından beslenme pratik bir sorunken, tüketim kültürü içinde şekillenen ikinci kuşaklar beslenmeyi estetik ve kültürel bir statü unsuru olarak ele almaktadır. Televizyonlarda yemek hazırlama ve sunum programları oldukça popüler hale gelmekte, et ve yemek restoranları büyük markalara dönüşmektedir. Beslenmeye yönelik bu incelmış zevkin temsilcisi olarak *Vedat Milör* gibi gurmeler popüler bir figür haline gelmiş, beslenmeyi bir statü göstergesi ve gösteriye dönüştüren *Nusret Gökçe* gibi isimler ulus üstü birer markaya dönüşmüştür. Dünya mutfağının değişik örnekleri kentlerde hızla yayılmakta ve yemek yeme üslubu sınıfsal bir kategoriye dönüşmektedir. Recep İvedik bütün bu ayrımlara saldırır. Her şeyden önce az az ve zamana yayılmış egemen yemek yeme şekline karşı, alt sınıflara uygun biçimde hızlı ve mümkün olduğunca çok yemek yeme anlayışına sahiptir. Türkiye toplumu da çok dar bir kitle dışında yemek ile işlevsel bağını sürdürmektedir. Ancak yemek yemenin simgesel bir değer arz ettiği kamusal mekanlarda, aşırı bir stilizasyonun olduğu görülmektedir. Kapitalizme karşı maddi bir eklemlenme sürecinin yaşandığı yıllarda oturma odası ve salon mobilyaları arasında yapılan ayırımın; eklemlenmenin kültürel sermaye üzerinden gerçekleştiği yıllarda yemek yeme tarzları üzerinden üretilen bir ayırma dönüştüğü görülmektedir. İnsanlar özel alanda bilindik yemek yeme usullerini sürdürürken kamusal alanlarda ya da evin kamu ile buluştuğu anlarda - *misafirlik ya da sosyal medya*- estetize edilmiş bir beslenme kültürüne yönelmektedir. Recep İvedik tüm bu dinamiklere saldırır. Egemen sınıflar gibi yavaş yemek yemez, hızlı ve bol yer. Her zaman beslenme olasılığı olan egemenler gibi faydalı ve hafif şeyler yemez, güç veren işlevsel ve yağlı yiyecekler tüketir. Dünya mutfağını tanımaz, Suşi yerken acı soston ağzı

yanar, bir kahve zincirinin şubesine girdiğinde kahve almayı beceremez, oradaki isimlere aşına değildir.

Recep İvedik'in saldırdığı üçüncü ayırım kültür ve kültür ürünlerine yönelik tüketimden kaynaklanan statü sermayesidir. Recep İvedik yaşadığı mahallede alt sınıfların kolektif sporu futbolla uğraşırken, olaylar gelişirken karşıtlık içine girdiği sporlar bireysel ve üst sınıfa dayalı sporlardır. Recep İvedik'in saldırdığı sportif faaliyetler yoga yapmak ya da dalgıçlık gibi bireysel farklılığın ön plana konduğu ve gündelik hayatın estetize edilmesine hizmet eden sporlardır. Recep İvedik bu tür sporların araçsallığını ve stilizasyona yönelik olduğunu ifşa eder; bu sporla uğraşanlarla dalga geçer ama sürekli bu tür toplumsal grupların arasında yer almak ister, arzusu ve saldırdığı unsurlar sürekli kültürel sermaye sahipliğine yöneliktir.

Recep İvedik'in saldırdığı bir diğer kültürel gösterge üniversite hocasıdır. Kültürel sermayenin en önemli göstergelerinden biri olarak *profesör*, Recep İvedik'in saldırısına maruz kalır. Recep İvedik profesörü işlevsizlikle ve para konusunda açgözlü olmakla itham eder. Aslında bu durumun politik bir altyapısı da söz konusudur ve Tanzimat'tan beri var olan elitler ve halk ayrışmasına işaret eder. Sorunlarına pratik ve kısa yoldan çözümler arayan halk tabakaları ile elitler arasında süreklilik arz eden yabancılaşma ve çatışma burada tekrar üretilir. Recep İvedik açıkça pratik ve işlevsel çözümler istemekte ve halk tabakalarının yanında durmaktadır. Recep İvedik'in kültüre yönelik yarattığı diğer saldırı noktaları egemen sınıfların kendini tanımlama biçimi olan yönetmen sineması ya da yapay bir ayırım üretmek üzere kasıtlı olarak kullanılan plaza dilidir. Ancak Recep İvedik'in yarattığı en önemli kültürel saldırılar, egemen duyu organları ve duyuş biçimine yöneliktir.

Egemen estetik düşünsel hazza odaklanır, bu nedenle kültürel mallara ve mesafeli bir kavrayışa önem verir. Tabi olanların estetiği ise duygusal olana, doğaya ve barbarlığa yakındır (Bourdieu, 2015: 706-710). Bu ayırım egemen estetik içinde duyu organlarının hiyerarşisini etkiler. Düşünsel hazlar ancak mesafeli duyularda mevcuttur bunlar ise görme ve duymadır. Dokunma, tatma ve koklama ise mesafeli değildir, bedenın doğrudan tepki verdiği, daha *barbar* duyu organlarıdır. Bu nedenle egemen estetik duymaya ve görmeye dayalı hazlardan hoşlanır; kültürel sermaye bu duyuların incelmış zevklerinden oluşur. Alt sınıflar ise incelmemiş zevkleri ile dokunma, tatma ve koklama duygularına odaklanırlar. Recep İvedik tam da bu noktada görme ve dokunma gibi elit duyulara saldırır, zevkleri incelmemiş bir çocuk gibi her şeye dokunur, tadına bakar. Recep İvedik'in üst sınıfların mesafeli ve dingin sanatsal anlayışı ile ilişkisi yoktur; o alt sınıflara yönelik katılımcı bir seyretme pratiğine sahiptir. İzlediği tiyatro oyununu izlemekten zevk almaz, oyuna girip kendi duygularını katınca tatmin olur.

Böylece Recep İvedik'in kültürel sermayenin beğeni üzerinden yarattığı üç ayırım kategorisine de saldırdığı ve oluşturulan egemen kavramları bunları arzuladığını *inkar etmeden* karşısına aldığı ve bunlarla karnavalesk bir oynama, kirletme ilişkisi kurduğu görülmektedir. Böylece Recep İvedik, gündelik hayatı ve tüm dijital ekranları kaplayan *stilizasyonun* simgesel efendiliğine karşı müstehcen bir zevke izin verir. Bu bağlamda Recep İvedik 1990'lı yıllara kadar maddi mallara ulaşmak ya da bu malların inkarına yönelik sosyolojik gerçekliğin dışavurumu olarak mazlumluk söyleminin çok uzağındadır. Recep

İvedik, orta sınıfların talep ettiği kültürel sermaye mallarına yönelik açık bir hasedi ifade etmektedir. Ancak hasetli özne Recep İvedik, kadın konusunda oldukça baskıcı, cinsiyetçi ve şiddet doludur. Melodram, aşk için her şeyden ve her türlü ayırmadan vazgeçerken; Recep İvedik serisinin ürettiği anti-melodram, aşk için her şeyi ve daha çoğunu ister; Aşk toplumsal ayrımları aşmaz, aksine onları belirginleştirir ve derinleştirir.

Sonuç

Popüler kültüre yönelik Marksist bakış açısı makro düzeyde bir yabancılaşmayı ele alırken, mikro düzeyde var olan etkileşim ve ifade ediliş biçimlerini ıskalama riski ile karşı karşıya kalmaktadır. Mikro düzey etkileşime odaklanan bakış açılarının ise makro yapısal sorunları görmezden gelme riskini barındırdığı öne sürülebilir. Bu nedenle popüler kültürün yapı ve fail ilişkisini ele alan psikanalitik bir dolayım ile ele alınması gerekli ve faydalı görünmektedir.

Çalışma özelinde Osmanlı-Türkiye çizgisinde yaşanan yapısal bir dönüşümün, metinlerde ortaya çıkan ifade biçimleri üzerinden, öznenin ve kültürün dönüşümünün dönemsel bağlamlarını açıklamak amaçlanmıştır. Popüler metinler geleneksel ve hiyerarşik bir toplum biçiminden, rekabete dayalı bir kapitalizme geçişin özellikle erkek özne üzerinde yarattığı haset ve kaygının kültürel ifadesi olarak incelenmiştir. Kapitalizmle yetersiz bir ekonomik sermaye ile tanışan erkek öznenin ürettiği metinlerde kapıldığı arzu ile içine düştüğü kaygı arasında sıkıştığı ve bu bölünmenin kültürel bir bölünmeyi ya da bunalımı da ifade ettiği görülmektedir. Bu nedenle kültür ürünlerinde kapitalist arzular ile gelenek arasında süreklilik arz eden bir çatışma varlığını sürekli korumuştur. Bu çatışmanın üzerinde yükseldiği alan ise sürekli kadın olmuştur. Ancak kapitalizmin ürettiği ve imkansızlaştırdığı ayrımları aşmaya yönelik arzu inkâr edilememekte ve özne, arzu ile kaygı arasında bölünmektedir.

Kapitalizme karşı sürüklenme, arzulama ve kaygı arasındaki bölünme Tanzimat Devri Edebiyatı ve tiyatro oyunlarından beri varlığını korumaktadır. Arzu ve kaygı arasındaki gerilimin romantik bir aşk deneyimi ile şekillendirdiği melodrama dayalı metinler, 1950 sonrası popüler sinema anlatılarını da şekillendirmiştir. 1980 sonrası ulusal ve küresel ölçekte yaşanan gelişmeler melodramın yarattığı uzlaşma ve çözüm olanaklarını imkansızlaştırmış ayrıca kentsel mekânda sınıfsal ayrımların özel hayat üzerinden sunularak tekrar üretildiği koşullarda üretilen metinler, melodram dilini gittikçe nostaljik bir konuma taşımıştır.

Sınıfsal, toplumsal ve cinsiyete dayalı sorunları aşamayan, özdeşleşecek bir simgesel Efendi'den yoksun 90 sonrası Türk Sinema anlatıları ise tüm çatışmaların edilgenleştirdiği bir erkek özneyi merkeze alan kara-melodram geleneğini üretmiştir. Erkeklik sorunu etrafında şekillenen bu anlatılar, sınıfsal ve toplumsal ayrımları hızla ve şiddetli bir biçimde şekillendiren gündelik hayatın rekabete açılışının yarattığı bunalımı ifade etmezler. Melodramın kaygıyı yatıştıran dili yerine, kaygıyı vurgulayan bir dile yönelmişlerdir.

Bu süreçte orta sınıflar tarafından dolaşıma sokulan ve popüler bir metin olarak davet edilen Recep İvedik ise melodram, aşk ve kaygı konularında radikal bir dönüşüm yaratır. Aşk ve arzu sınıfsal ayrımlar tarafından belirlenmiş ideolojik konular olarak belirir.

Öznenin öteki tarafından belirlenmişliğini, aşkın ise öteki ile girilen mücadele de olmayan bir nesne oluşunu dışa vurur. Melodram, aşkı aşkın bir *jouissance* konumunda ele alırken, Recep İvedik söylemi tarafından üretilen söylem aşkı öteki ile girdiği ilişkide araçsal bir -*objet petit a*- olmayan nesne olarak ele alır, vurgu aşka değil ötekinin sahip olduğu nesneye yöneliktir. Ötekine ve ötekinin sahip olduğu nesneye yönelik arzusunu gizlemeyen Recep İvedik, arzusunun ve hıncının sebebinin öteki olduğunu ve bunun aşkla aşılamayacağını ilan ederek, melodramın dilini tersine çevirir. Olmayan bir nesne olarak aşk, mutlak bir haz kaynağı -*jouissance*- değil, öteki ile girilen mücadelenin sebepsiz nesnesidir, aslanan ötekinin görüş alanına girebilmektir. Ötekinin görüş alanına girebilmek, bakışın nesnesi olmak, önemsenmek ve varoluşunu hissetmek; geç kapitalist kent koşullarının gündelik gerçekliği olarak özel hayat ve bedene yönelik baskı ve saldırının dışavurumlarıdır. Gündelik hayatın şiddeti, bakışın nesnesi olabilmenin tüketime bağlı göstergelerini kullanabilmekten geçmektedir ve bakış ideolojik ve sınıfsal bir konum arz etmektedir. Herkesin kendi bedenini metalaştırarak gösteriye dahil olmaya zorlandığı koşullarda bedene yönelik karnavalesk bir söylem üreten, bu esnada haset ve kaygı konusunda radikal bir dönüşümü ifade eden Recep İvedik ya da anti-melodram söylem bu nedenle kentli, genç orta sınıflarla istikrarlı bir ilişki kurmuştur. Bu bağlamda Recep İvedik simgesel alanın radikal boşluğunun şiddetini, bedeni üzerinden yaşayan otoriterliğe yatkın atomize bireyleri -özellikler erkekleri- kapitalizme sırtını dönmüş *ideal* bir dil ile değil sosyolojik dönüşüme uygun olarak kapitalizme tamamen kapılmış popüler bir figür olarak ifade etmektedir.

Kaynakça

- Açıkel, F. (1996). Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*(70), 153-198.
- Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi*. (N. Ü.-M.-E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). Cennetten Çok Uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(1), 42-57.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Barthes, R. (1998). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Siyaset Arayışı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (S. O. Çavuş, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloch, D. (1989). Freud'un Baştan Çıkarma Kuramını Geri Çekmesi ve Schreber Vakası. *Freud's retraction of his seduction theory and the Schreber case.*, 76(2), 185-201.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım*. (D. F. Şannan, & A. G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

- Duman, O. A. (2018). Ertem Eğilmez'in Son Yeşilçam Filmi: Arabesk. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s. 105-114). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eğilmez, E. (Yöneten). (1988). *Arabesk* [Sinema Filmi].
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Fiske, J. (2013). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Freud, S. (2019). *Rüyaların Yorumu*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.
- Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. (A. E. İldem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökbakar, T. (Yöneten). (2014). *Recep İvedik 4* [Sinema Filmi].
- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 14(14).
- Güçbilmez, B. (2009). Türk Tiyatrosunun Huzursuz Rahmi Yahut Namık Kemal Melodramında Histeri. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(28), 41-60.
- Gürbilek, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B. C. (2019). *Güzeli Kurtarmak*. (K. Filiz, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Han, B.-C. (2015). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Han, B.-C. (2017). *Zamanın Kokusu*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2019). *Dört Arketip*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik Görsellekik Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2018). *Haset ve Şükran*. (O. Koçak, & Y. Erten, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ritzer, G., & Stepnisky, J. (2014). *Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Scheler, M. (2004). *Hınç*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Simmel, G. (2005). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. (Y. Alogan, & Ö. D. Aydın, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tabakoğlu, A. (2017). Osmanlı İçtimai Yapısının Ana Hatları. M. Zencirkıran içinde, *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (s. 19-40). Bursa : Dora Basım-Yayımları.
- Tokatlı, E. (Yöneten). (1990). *Boynu Bükük Küheylan* [Sinema Filmi].
- Unur, A. K. (2018). Yeşilçam Sineması ve Yerli Televizyon Dizileri İlişkisi. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 14* (s. 223-240). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Vargı, Ö. (Yöneten). (1998). *Her Şey Çok Güzel Olacak* [Sinema Filmi].
- Weber, M. (2011). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sineması'nda Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim*(70), 63-77.