

# Kapitalist Sistemin Muhafızları Olarak Hollywood Süper Kahramanları: Süpermen Örneği\*

Hollywood Superheroes as Guardians of the Capitalist System: The Case of Superman

Kemal ÇELİK\*\*   
Serpil KIREL\*\*\* 

## Öz

19. yüzyılın sonlarında çizgi romanlarda yaratılan süper kahramanlar, yüzyılın ikinci yarısında sinemada boy gösterir. Hollywood'da ilk uzun metraj süper kahraman filmi olan 1951 tarihli *Süpermen ve Köstebek Adam*'dan itibaren, en popülerleri Süpermen, Batman, Demir Adam, Örümcek Adam, Kaptan Amerika olmak üzere pek çok süper kahraman filmi yapılır. Bu filmlerin çekim tarihleri, olay örgüleri, oyuncuları, teknik imkanları, kurguları haliyle tamamen farklıdır. Ancak bütün bu farklılıkların ötesinde tüm filmlerde ortak olan temel anlatısal bir yapı olup olmadığı ve varsa bu yapının popüler kültürdeki işlevinin ne olabileceği sorusu değer kazanmaktadır. Bu çalışmada bu sorunun cevabını bulmak için, Hollywood üretimi olan *Superman and the Mole-Men/Süpermen ve Köstebek Adam* (Lee Sholem, 1951), *Superman/Süpermen I* (Richard Donner, 1978), *Superman II/Süpermen II* (Richard Lester ve Richard Donner, 1980), *Superman III/Süpermen III* (Richard Lester, 1983), *Superman IV: The Quest for Peace/Süpermen: Barış Peşinde* (Sidney J. Furie, 1987), *Superman Returns/Süpermen Dönüyor* (Bryan Singer, 2006) ve *Man of Steel/Çelik Adam* (Zack Snyder, 2013) filmleri üzerinden süper kahraman film anlatılarının yapı ve söylem itibarıyla müşterek bir formüle ya da modele sahip olma imkanı incelenmiştir. Bu filmlerin yapısal çözümlemesi, film öykülerindeki tehdit ve bu tehditlere yönelik çözümler tartışmaya açılmış ve bu yolla anlatıların müşterek modeli ve her anlatıda tekrar edilen anlatısal evreler ve üretilen söylem aranmıştır. Tamamı Hollywood yapımı olan bu filmlerde Amerikan değerleri ve yaşam biçimini ayakta tutmaya yönelik çabalar ve dolayısıyla kapitalist sistemin bu filmlerdeki görünür görünmez varlığı, Hollywood, özdeşleşme,

\* Bu makale, Kemal Çelik'in "Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları" adlı henüz bitirilmemiş doktora tezinden türetilmiştir.

\*\* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-mail: ckemal-1987@hotmail.com

\*\*\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-mail: kirelser@hotmail.com

ideoloji, yıldız sistemi ve popüler kültür kavramları üzerinden biçim düzeyinde yapısalcı bir yaklaşımla, söylem düzeyinde ise söylem analizi kullanılarak sorgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Süpermen, Kapitalizm, Hollywood, Özdeşleşme, Klasik Anlatı Sineması, Yıldız Sistemi, Popüler Kültür, Süper Kahraman

### Abstract

Superheroes, created in comics at the end of the 19th century, appear in cinema in the second half of the century. The *Superman and Mole Man* (1951) which was the first feature-length superhero movie in Hollywood was followed by many other super hero films, the most popular ones being *Batman*, *Iron Man*, *Spider-Man*, and *Captain America*. These films differ in terms of their shooting dates, pilots, actors and technical facilities. But beyond all these differences, the question of whether there is a basic narrative structure that is common in all films and what the function of this structure in popular culture is worth thinking about. To find the answer to this question, this study is focused on the possibility of a common formula or model that all super hero movies share in terms of structure and discourse, and this possibility analyzed through the movies *Superman and The Mole Man* (1951), *Superman* (1978), *Superman II* (1980), *Superman III* (1983), *Superman IV: The Quest for Peace* (1987), *Superman Returns* (2006) and *Man of Steel* (2013). The structural analysis of these movies is provided throughout the study, and the threats in the film stories and the solutions to these threats were discussed. In this way, the common model and discourse of the superhero movie narratives and repeated narrative phases of these films are searched. The efforts to maintain American values and lifestyle and the invisible presence of the capitalist system were examined in these films, all of which were produced in Hollywood, in terms of the concepts of Hollywood, identification, ideology, star system and popular culture through the use of structural and discourse analyses.

**Keywords:** Superman, Capitalism, Hollywood, Identification, Classic Narrative Cinema, Star System, Popular Culture, Superhero

### Kuramsal ve Kavramsal Çerçeve

Süper kahramanlar ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında çizgi romanlarda yaratılır, çizgi romanlardaki başarıları onları sinemaya taşır. 1920 tarihli ilk süper kahraman konulu kısa film *Zorro'nun İşareti*'nin ardından günümüze kadar pek çok süper kahraman filmi yapılır ("All Time Worlwide", t.y.). Süper kahramanların popüler oldukları tarih Amerika'nın ekonomik ve toplumsal olarak çok zor günler geçirdiği Büyük Buhran (1929-1939) dönemine denk gelir. Amerikan toplumunun büyük ve çok sarsıcı bir ekonomik kriz yaşadığı bu dönemin insanlar üzerinde yarattığı tahripkar etki, kitleleri gündelik hayatın zorluğundan doğan gerçeklikten fantastik, büyülü ve cazip kaçış alanları aramaya itmiş, bunun sonucu olarak süper kahraman çizgi romanları oldukça popüler hale gelmiştir. Erin Clancy'nin tespitiyle, Amerikan rüyasının bir kabusu dönüştüğü o günlerde süper kahramanlar Amerikan halkına, dünyanın bütün kötülüklerinden arındırılmış ve süper kahramanlarca korumaya alınmış büyülü bir dünyaya kaçma imkanı veriyordur (akt. Hyde, 2009). Süper kahramanların bu toplumsal işlevi sonraki dönemlerde hem çizgi romanda, hem de sinemada devam eder. Sonrasında dönemlerin koşullarına göre; savaş dönemlerinde Amerikan ulusu için savaşacak süper kahramanlar, barış dönemlerinde ise ev içindeki huzuru ve bireyin gelişimini ya da Amerikan toplumunun uyum sorunlarını çözecek temaları ön plana çıkaracak süper kahramanlar üretilir.

1951 tarihli ilk uzun metrajlı Hollywood yapımı süper kahraman filmi *Süpermen ve Köstebek Adam* filminden günümüze kadar Batman, Kaptan Amerika, Hulk, Örümcek Adam, Demir Adam ve Thor gibi süper kahramanlarla ilgili pek çok süper kahraman filmi üretilmiştir. Popüler kültürün bir dalı olarak Hollywood'un ürünü olan bu filmler, Amerikan değerlerini yücelterek Hollywood'a sadakatini korurken, Hollywood anlatı stratejilerini kendi öz nitelikleriyle eşleştirerek yeni bir anlatı modeli inşa etmiştir. Bu model içinden çıktığı kültür itibarıyla popüler kültürle, popüler kültürün yaratıldığı toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik zemin itibarıyla kapitalist sistemle ve doğal olarak bu sistemin ideolojisiyle doğrudan ilintilidir. Yine bu model, bu ideolojinin yayıldığı aygıt açısından da Hollywood ve onun anlatı stratejileriyle iç içe geçmiştir. Bu bakımdan, çalışmaya geçmeden önce bu kavramları kısaca ele almak faydalı olacaktır.

Hollywood'un süper kahramanlar üzerinden yaydığı ideolojinin anlaşılması için ilk olarak kapitalizmin doğasına bakmak gerekecektir. Kapitalizm, 16. yüzyıldan itibaren dünyada geçerlilik kazanmış sermayeye dayalı toplumsal ve ekonomik sistemin adıdır. Kapitalizmde üretim araçları sermaye sahiplerinin tekelindedir (Marx ve Engels, 2009). Kapitalizmin ayırıcı vasfı, sermaye kullanımındaki hedefin bizzat sermayenin artırılması olmasıdır (Wallerstein, 2016, s. 12). Bundan dolayı kapitalist sistemde ekonomi maddi ve doğal ihtiyaçlara göre değil, sermayenin artırılmasına yönelik şekillenmektedir (Sombart, 2008, s. 28-31). Kapitalizm temel olarak veraset hakkı, özel teşebbüs, çalışma hürriyeti, serbest piyasa ekonomisi ve rekabet ilkelerine dayanır. Günümüzde kapitalizm, küreselleşmeyle birlikte tartışılmaktadır. Küreselleşme, ülkeler arasındaki ekonomik, sosyal, kültürel, teknolojik ve siyasi ilişkiler ve alışverişlerinden doğan ulusötesi bir süreçtir. Boratav (2001) gibi, küreselleşmenin kapitalizmin yeni bir açılımla dünya geneline yayılmaktan ibaret olduğunu savunanlar da vardır (s. 16). Boratav'ın bu iddiasını Kepenek (1990), küreselleşmenin kapitalizmin bir nitelik dönüşümü olduğunu söyleyerek destekler (s. 26). Küreselleşme ağının Amerikan merkezli ve Amerikan ürünleri ağırlıklı olduğunu görmek bu iddiaları desteklemektedir. Nihayetinde sermaye sahiplerinin çıkarları üzerine kurulmuş olan kapitalizm, küreselleşme maskesi altında dünyanın her yerine yayılmış uydu anten, internet ve Coca Cola, Adidas, Nike, Apple, Burger King gibi dev markalar sayesinde coğrafya fark etmeksizin "küresel müşteri"sini yaratmıştır. Küreselleşme, Hollywood eliyle sinemasal anlamda da etkili olmuş, bütün dünyaya hitap eden filmler yapıldığı iddiasıyla filmler yapılmış ve nihayetinde dünyanın her yerinden aynı filmleri izleyen "küresel seyirci" yaratılmıştır (Grainge, 2007, s. 13). Bütün bu bilinçli stratejiler, popüler kültürün ve onu yaratan aklın başarısının sonucudur ve hepsi dolayısıyla popüler kültürün yaratımlarıdır.

Popüler kültür, diğer yaygın bir adıyla kitle kültürü, sanayi toplumu sonrası ortaya çıkmış olan kentli insanların kitleler halinde paylaştığı kültürü ifade eder. Bu kültür türü kapitalizmin ideolojisini yayma amacıyla yapay bir şekilde üretilmiş olduğu iddiasıyla pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Kitle kültürünün vasatlığı, sıradanlığı ve aynılığı överek, farklılık, yaratıcılık ve bireysel düşünceyi öldürdüğü iddia edilir (Hall ve Whannel, 1964, s. 66-85). Oskay (1992) bunu daha da ileri götürerek, artık hayatı ve dünyayı kendimize has yaşam deneyimleri sonucunda değil, uluslararası bir tekelin sunduğu enformasyonlar sayesinde tanıyıp değerlendirdiğimizi savunur (s. 13). Bu iddia Adorno ve Rabinbach'ın (1975) kitle kültürünün bilinci yok ederek, yerine uyum ve itaatı yerleştirdiği teziyle paraleldir. Erdoğan (2004) popüler kültürün üretilmiş bir kültür olduğuna dikkat çeker. Ona göre

popüler kültür halkın kültürü değildir, kitle iletişim araçlarıyla halka gönüllü bir şekilde zerke edilen kültürdür. Popüler kültür, Adorno ve Rabinbach'ın (1975) tespitiyle, halka iyi yaşam olarak kötülük ve olumsuzluklarla dolu bir bakış açısını, keyif alacakları bir formda sunar, bu keyif insanların içinde buldukları koşulları sorgulamasına mani olur (s. 12-19).

Öte yandan belirtildiği gibi popüler kültürün en önemli dayanağı tüketimdir. Tüketim kültürünü küreselleşmeyle ilişkilendiren Bauman'a (2014) göre küresel rekabetin yaşandığı günümüzde, bütün mal ve hizmetler arzu uyandırmak için tasarlanır. Bundan dolayı günümüz endüstrisi cezp etme ve ayartma üretimine ayarlanmıştır (s. 91). Douglas ve Isherwood'a (1999) göre tüketim, bireyin kendisi, ailesi ve toplumsal çevresi hakkında söylediği sözdür (s. 83). Baudrillard'a (2011) göre tüketim, tüm kültürel sistemin üstüne oturduğu aktif bir ilişki biçimi, sistemli bir etkinlikler dünyası ve tüm sorunlara yanıt verebilme kabiliyetidir (s. 240). Tüketim kültürünün temel taşıyıcılarından biri olan reklam, Lasch'a göre "Yalnızlık, rahatsızlık, yorgunluk ve cinsel doyumsuzluk gibi eskiden kalma hoşnutsuzluklara tüketimi bir çare olarak sunarken, modern çağa özgü yeni hoşnutsuzluk biçimleri yaratır" (akt. Baudrillard, 2011, s. 125). Yine büyük oranda reklam sayesinde Lodziak'ın (2003) "ihtiyaçların manipülasyonu" olarak adlandırdığı durum ortaya çıkar. Buna göre, kapitalist sistem bireyin hayatta kalma ihtiyacını manipüle ederek zamanı da manipüle eder ve kişiyi benliğinin gelişimi için ihtiyaç duyulan zamandan yoksun bırakır (s. 62). Debord'a (2014) göre ise, kapitalizmin marifetiyle modern gösteri koşullarının hakim olduğu bu toplumda tüm yaşam devasa bir gösteri birikimine dönüşmüş, dolayısıyla yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakıp kaybolmuştur (s. 13).

Bütün bu tespitlerin ışığında kabul etmek gerekir ki, tüketim kültürü, bu çalışmada eş anlamlı olarak kullanılan diğer adıyla popüler kültür, kapitalist sistemin kitleler için yarattığı yapay bir kültür olarak yatıştırıcı bir işlev görür ve kitleleri kapitalist sisteme bağımlı kılacak bir yaşam biçimi sunar. Kitleler, içinde buldukları bu yaşam biçimine karşı olmak bir tarafa, popüler kültür ürünleri sayesinde gönüllü bir şekilde bağlanır ve rıza gösterirler. Bu rızayı yaratan en etkili popüler kültür ürünleri Hollywood filmleridir. Pek çok etkiden beslenen ve karmaşık bir kültürlenme sonucu oluşan popüler kültür ürünleri olan filmlerin, basit ve tek taraflı okumalarla doğru değerlendirilemeyecekleri açıktır. Bütün bunların yanında, Stuart Hall'un (1973) filmin anlamını yaratmada seyircinin etkin bir rol oynadığı iddiasını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir (s. 1-19). Bunun için Kellner (1991) popüler kültür ürünlerinin, özellikle de filmlerin çok anlamlı olduğunu ve çoklu okuma gerektiğini ifade eder (s. 19-20). Yine başka bir çalışmada Ryan ve Kellner'ın (2010) belirttiği üzere, filmler çeşitli söylemler, ideolojik pozisyonlar, anlatı stratejileri, imaj inşaları ve sinemasal etkileri harmanlayan metinlerdir. Bu bakımdan film okumaları, dönemini teşkil eden unsurlarla ilişkisi de göz önünde bulundurularak pek çok açıdan ele alınmalıdır. Çünkü filmler, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır (s. 38). Süper kahraman filmleri de, Amerikan değerlerinin temsiline hizmet amacıyla popüler kültürün temel taşıyıcılarından biri olan Hollywood tarafından yaratılmış popüler kültür ürünleri olarak "küresel" kahramanlar olarak kabul edilebilecek süper kahramanlar üzerine inşa edilmiştir. Süper kahraman filmleri de yapı ve söylemleri itibarıyla

dünyanın kurtuluşu, insanlığın huzuru gibi ortak küresel değerlere hitap etmekte, bunun sonucunda da kendilerini evrensel kularak, küresel seyircinin dikkatini çekmeyi başarmaktadırlar.

Adını Los Angeles'da kurulduğu kasabadan alan Hollywood, üzerinde kurulan film şirketleri sayesinde 1930'lara gelindiğinde dünya sinemasının başkenti haline gelir ve o tarihten itibaren Hollywood'un dünya sineması üzerindeki hakimiyeti devam eder Bu hakimiyeti sağlayan öncü şirketler büyükler (*majors*) olarak adlandırılan Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Twentieth Century Fox, Walt Disney, Universal, Warner Bros'un oluşturduğu altı film şirkettir (Gomery, 1986, s. 2). Sinema pazarında üretim, dağıtım ve gösterim bakımından en büyük paya sahip olan Hollywood sinema endüstrisinin birinci vasfı, yaratıcısı olan kapitalizm gibi kâr amacı güden bir üretim merkezi olmasıdır. Erdoğan'ın (1999) tespitiyle Hollywood, pazar gereksinimleri tarafından saptanan bir yapısal biçime göre şekillenmiştir. Bu yüzden Hollywood, Gomery'nin (1998) tespitiyle üç temel bileşenden oluşur: üretim, dağıtım ve sunum (s. 2). Nihayetinde Kellner'ın (1991) da vurguladığı gibi Hollywood filmlerinin tamamı politik filmler olup, toplum ve güncel hayatın inşasına yönelik tasarımlar içerir (s. 1-2). Ryan ve Kellner'a (2010) göre, sinema ideolojik üretim açısından vazgeçilmez bir araçtır, her ikisi de bu vazgeçilmezliklerini temsil güçlerinden almaktadır. Hollywood'un, ideolojinin idamesini sağlayan temsil biçimleriyle, hakim ideolojik gerçekliği yeniden üretmek ve tahkim etme kabiliyeti bu bakımdan devasadır. Hollywood sineması, anlatı stratejilerini ve temsil göreneklerini, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve hakim ideolojiyi kitlelere aşlamak için kullanır. Aşılana değerler bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış gibi değerlerdir (s. 455). Ele alınan konular söylem düzeyinde ideolojik olduğu gibi, biçim düzeyinde de ideolojiktir Bu noktada Horkheimer'in (1974) sinemanın toplumsal denetim aygıtının bir parçası olduğu tezi akla gelmektedir. Bu bakımdan Hollywood sistem lehine toplumsal bir denetçi gibi hareket etmekte, zihinlerin kontrolü için çaba göstermektedir. Bunu yapabilmek için seyircilerin zihinlerine yoğun bir ideolojik aktarım yapması gerekmektedir. Süpermen ve dolayısıyla süper kahraman filmlerinde bu ideolojik aktarım, hem biçimsel düzeyde, hem de söylem düzeyinde açıkça gözlenebilmektedir. Hollywood'un bu ideolojik aktarıma imkan sağlayan stratejisi, klasik anlatının temel hedef ve süreçlerinden biri olan özdeşleşmeye dayanır.

Hollywood'un, Süpermen filmlerinin tamamında da kullandığı en önemli anlatı stratejisi özdeşleşmedir. Özdeşleşme, seyircinin perdede gördüğü karakterle kendini bir ve bütün hissetmesidir. Lacan (1996) özdeşleşmeyi "özünde bir imgeyi benimsediği zaman meydan gelen dönüşüm" olarak tanımlar (s. 174). Metz'e (1983) göre özdeşleşme sayesinde izleyici "dışındaki dünyadan kaçmayı becerir" (s. 51). Bunun sonucu olarak "izleyici kendisi ile saf bir algı edimi olarak özdeşleşir" (Metz, 1983, s. 49). Özdeşleşme sürecinde izleyicinin yaşadığını bir "uyur gezerlik" olarak tanımlayan Metz (1983), izleyicinin gerçeklikten büyük oranda koptuğunu ileri sürer (s. 101). Feminist kuramcılardan Mulvey'e (2006) göre ise özdeşleşme, fallus merkezci erkek dünyasının kadını nesneleştiren hazza dönük röntgenci bakışıyla sağlanır (s. 343).

Cohen'in (2001) ifadesiyle özdeşleşme mekanizması seyirciyi metnin içine alır ve her şey seyircinin başına geliyormuşçasına yaşanır (s. 246). Buna göre, bu süreçte kişi kendini unuttur ve bir başkası olur. Kirel'in (2010) tespitiyle, hem duygusal, hem de düşünsel bir süreç olan özdeşleşme, kişisel olanın kitlesel olanla birlikte harekete geçebildiği bir toplu duygulanım ve düşünme sürecidir

(s. 199). Erikson'un (1968) kimliğin, geçmişteki özdeşleşmelerin bir sonucu olarak oluştuğunu ortaya koyması, özdeşleşmenin kişinin benlik ve bilincinin şekillenmesinde ne kadar önemli bir işlev gördüğünü göstermektedir (s. 54). Üstelik Hollywood filmlerinin seyri esnasında özdeşleşme tercihe bağlı değil, zaruridir. Kirel (2010) bu duruma şöyle dikkat çeker: "Kimi sinemasal düzenlemelerin, seyircisini özdeşleşmeye mecbur bırakan kuşatıcı yapısının ideolojik yanlarıyla düşünüldüğünde, kişiler ve dolayısıyla kitleler üzerinde yaptığı etki, ideolojik söylemin sinemasal aygıt yardımıyla aktarılmasına hizmet eder" (s. 195). Wood'un (2004) tespitiyle, özdeşleşme oluşurken "erkek bakışıyla özdeşleşme", "tehdit edilenle ya da kurban haline getirilenle özdeşleşme", "sempati dereceleri", "bir bilincin paylaşılması", "sinemasal aygıtların kullanımı" ve "yıldız ile özdeşleşme" gibi öğeler gözlemlenmektedir. Seyirciler özellikle de tehdit altındaki karakterle özdeşleşme konusunda doğal bir eğilime sahiptir (s. 334-338). Süpermen filmlerinde anlatsal yaklaşımlara dikkatle eğildiğimizde, özdeşleşmenin Wood'un iddia ettiği dört ayrımının da kullanıldığı iddia edilebilir. Filmin anlatı yapısı ve söylemi, seyircinin muhakkak erkek olan süper kahramanla, filmdeki felaketin hedefi kentli masumlarla, sinemasal aygıtla ve filmde mutlaka bulunan yıldızla aynı anda özdeşleşmesini planlar, böylece seyirci ideolojik aktarıma tam olarak hazır hale getirilmek istenir.

Bu noktada, özdeşleşmenin bilinç yitimine neden olacak kadar çok yoğun bir duygusal deneyim sunduğunu unutmamak gerekir. Seyirci, filmin hikayesi tarafından içeri çekilir, hikayenin atmosferinde başkasının bedenine girerek kendini tamamen kaybeder. Yine Cohen'e (2001) başvuracak olursak, özdeşleşme dört temel boyuta sahiptir. Bunlardan ilki karaktere yönelik empati duygusu ve karakterin duygularını paylaşma halidir. İkincisi, karakterin bakış açısını paylaşmaya yönelik bilişsel tavırdır. Üçüncüsü, seyircinin güdüsel olarak karakterin amaçlarını sahiplenmesidir. Dördüncüsü, metne maruz kalma süreci devam ettiği müddetçe seyircinin metin tarafından yutulması ve yaşadığı bilinç kaybıdır (s. 256). Bütün bu süreçleri yaşatan özdeşleşme, seyircinin bilincini devre dışı bırakarak onu ideolojik aktarıma hazır hale getirir. Süpermen özelinde süper kahraman filmlerinde bu ideolojik aktarım sürecinin hem biçim hem de söylem düzeyinde gerçekleştiği söylenebilir. Seyirciyi özdeşleşmeye ikna eden zaten daha önce bildiği ve iyiliğinden emin olduğu Süpermen karakteri ve güvendiği, örnek aldığı, taklit ettiği, idol kabul ettiği ve yerinde olmak istediği yıldız oyunculardır.

Özdeşleşmenin en büyük imkan sağlayıcılarından biri yıldız oyuncu kullanımınıdır. Her şeyden önce, Süpermen karakteri başlı başına bir "yıldız" olarak işlev görür, çünkü Süpermen karakteri ve diğer süper kahraman karakterleri kitleler için popüler kültür tarafından tıpkı yıldız oyuncular gibi kurgulanarak üretilmiştir. Süpermen karakterinin "yıldızlığına", karakteri oynayan oyuncunun yıldızlığı da eklenince, seyirci ile kahraman arasında oldukça kuvvetli bir özdeşleşme doğar. Bu özdeşleşme mekanizması seyirciyi hikayenin içine çeker ve hikayenin içinde hikayeyi yaşayanlardan biri olarak yeni özdeşleşmelere maruz bırakır. Filmlerin gişe yapması bakımından yıldız oyuncu, Branston'un (2000) tabiriyle, ürünü satın almadan önce seyirciyi ürünün kalitesinden emin kılan bir marka olarak işlev görür (s. 110). Böylece Hollywood için yıldız oyuncular bir filmin büyük gişe yapmasında en büyük belirleyicileri olur. Hollywood yıldızların etrafında şekillenir. Allen'in (2003) tespitiyle, yıldızlar merkezdedir. Çünkü seyirciler hangi filmi seyredeceğine yıldızlar sayesinde karar vermektedir (s. 132). Bundan dolayı, Dyer'in (1986) tespitiyle film yıldızı, sadece meşhur ve

hayranlık uyandıran büyüleyici bir kişilik değildir; aynı zamanda bir dönemin ikonu, bir cinsiyetin, sınıfın, milliyetin, ırkın, cinselliğin kültürel temsilcisidir. Film yıldızları toplumdaki kişilerin temsil durumlarını belirleyecek güce sahiptir, bu sayede yıldızlar toplumsal rolleri ve tipleri tanımlayıp tasnif edebilir, böylece insanların ne olabileceğini ve nasıl davranması gerektiğini yönetebilir (s. 8). Bu yöneticilik hali, toplumsal ve bireysel sorunların çözümü noktasında da geçerlidir. Philips'in (1999) tespitiyle yıldızlar, popüler sinemanın büyümlü figürleri, gerçek hayatın zorluklarına sahte çözümler üreten büyücülerdir (s. 189-190). Böylece yıldızların aynı zamanda bir mesaj olduğu ortaya çıkmakta, bu bakımdan Watson'un (2003) yıldızların metin olarak var oldukları iddiası doğrulanmaktadır (s. 170). Tam da bu noktada, yıldızın kurgusal olarak inşa edilmiş benliğiyle, gerçek kişiliği arasında fark gündeme gelmektedir. Nitekim, seyircinin ideolojik bir metin olduğunu fark etmeden inandığı yıldız "kişiliği" gerçek değil kurmacadır. Hollywood tarafından ideolojik aktarımlarda etkin bir araç olmak üzere seyirciyi yönlendirmek için yaratılmıştır. Seyirci, bu kurmaca benliğe maruz bırakılır ve bu sayede kurgulanmış benliğin sunduğu temsil ve ideolojiye talip olması beklenir. Öte yandan, yıldızın gerçek hayatı ve kişiliğinin çok farklı olmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü, Aguado'nun (2014) tespitiyle, insanlar bunu yaparken bir yalana aşık olduklarının farkında değildirler, nitekim yıldızların yansıttıkları imaj gerçek dışı olup kurmaca ürünü olduğu için tamamen aldatıcıdır (s. 5).

Bütün bunlar dikkate alınarak Süpermen karakteri özelinde süper kahraman filmlerine bakıldığında, süper kahraman filmlerinde özdeşleşmenin çok katmanlı gerçekleştiği görülmektedir. Seyirci, yıldız oyuncu, Süpermen karakteri ve filmdeki kurbanlarla aynı anda özdeşleşebilir. Aşağıda ayrıntılı bir şekilde ele alınacağı üzere, her biri güncel bir karşılığı olan kurmaca bir tehdit üzerine kurulu olan süper kahraman filmlerinde özdeşleşme mekanizması seyirciye başka bir imkan tanımayacak şekilde kullanılır. Nitekim, yıldız oyuncu ve Süpermen karakteriyle zaten bir düzeyde özdeşleşmiş olan seyirci, filmin hikayesindeki "kendi benzerine", yani kentli masum insanlara yönelik tehdidi içgüdüsel olarak üzerine almaktan ve psikolojik olarak tehdit altında hissetmekten başka bir seçeneğe sahip değildir. Bu çalışmada Süpermen filmleri üzerinden bu süreç detaylıca ele alınacaktır.

## Yöntem

Bu çalışmada, Süpermen filmlerinin anlatı yapısının tahlil ve tasnifi için başvurulan analiz metodu, yapısalcı yaklaşım kaynaklıdır. Yapısalcılık, metinleri biçim ve içerik olarak var eden anlatıya ve metinlerdeki öğelere ve bu öğelerin işleyişine odaklanır (Wigston, 2006, s. 144). Yapısalcılık açısından bakıldığında bütün anlatılar iki katman içerir. İlk katman, içeriği ve olaylar zincirini, karakter, dekor, kurgu, vb. ile sergileyen öyküdür. İkinci katman ise, öykünün anlatılış biçimi yani içeriğinin aktarıldığı araçları ifade eden söylemdir. Öykü anlatıda ne olduğuyla ilgiliyken, söylem nasıl olduğuyla ilgilidir (Chatman, 1978, s. 19). Yapısalcılıkta belirleyici olan yapıdır. Farklı ekollerden çok sayıda düşünürü kapsayan yapısalcılık, içerisinde pek çok alt analiz biçimi ve modeli barındırır.

Yapısalcılığın önemli düşünürlerinden biri olan Todorov anlatıların temel yasasını basit bir formülle ifade eder. Buna göre, anlatıların daimi döngüsü şu şekildedir: Denge → Dengenin Bozulması → Bozulmanın Teşhisi → Bozulmayı Düzeltme Çabası → Dengeye Dönüş (akt. Wigston, 2006, s. 154). Todorov'un (2008) bu modelinin daha da basitleştirilmiş haline göre, bütün anlatılar bir

denge durumuyla başlar. Sonrasında bir güç bu denge durumunu bozar ve ortaya bir dengesizlik hali çıkar. Ters yönde bir gücün etkisiyle denge tekrar sağlanır. Ancak yeniden sağlanan denge baştakiyle benzer olsa da, hiçbir zaman aynı değildir, çünkü yeni bir denge kurulmuş olur. Süpermen filmlerinin yapısal ve söylem analizi yapılan bu çalışmada kullanılan yapısalcı model Todorov'un modeline oldukça yakındır. Todorov'un modelindeki dengenin karşılığı olarak düzen, düzeni bozan güç film hikayelerindeki kötü adamlardan gelen tehdit, ters kuvvet olarak süper kahramanlar, ilk denge olarak düzene geri dönüş kabul edilmiş olup aşağıdaki tabloyla gösterileceği üzerine tehdit merkezli bir model inşa edilmiştir.

Süpermen filmleri üzerinden yapısalcı bir yaklaşımla elde edilen bu model sadece süper kahraman filmlerinde yer alan ortak yapıyı ortaya koymaktadır. Ancak bu yapının işlevi yorumlanmaya muhtaçtır. Bu yorumlama yapısalcı yaklaşımın sınırlarını aşmakta ve yeni bir yaklaşıma ihtiyaç duymaktadır. Bu bakımdan elde edilen model söylem analizi kullanılarak yorumlanacaktır. Söylem analizi, söylemi temel alan ve metinleri söylem bağlamında inceleyen bir alt disiplin olarak iletilerin taşıdığı çok anlamlılığı yapı, tarih ve etkileşimlerini de dikkate alarak değerlendirir. Bu değerlendirmeleri yaparken psikoloji, sosyoloji, tarih, felsefe, edebiyat gibi pek çok disiplinden yararlanır. Bu bakımdan söylem analizi farklı disiplinler ve araştırma yöntemlerini içeren heterojen bir yapıya sahip esnek ve eklektik bir araştırma biçimidir (Tonkiss, 2004, s. 367). Söylem analizi iletilerin anlamlarına, dizilişlerine ve göstergesel anlamlarına odaklanır. Verilere dayalı bir sosyal araştırma yöntemi olduğu için öznel bir okuma olarak kabul edilmez (Sözen, 1999, s. 81-82). Söylem analizi metinlerin yanı sıra, metinlere nüfuz etmiş gizli saklı ideolojileri de ifşa etme imkanı sunar. Söylem analizi bu sayede, metni parçalamaya imkan tanıyarak, metnin içindeki egemen söylemin nasıl inşa edildiğinin ifşasına olanak sağlar (İrvan, 2001, s. 81). Söylem analiziyle açık dilsel yapılardan örtük ideolojik yapılara ulaşma hedefi güdülmektedir (İnceoğlu ve Çomak, 2009, s. 12).

Süpermen filmlerinin yapısalcı yaklaşımla okunması üzerinden elde edilen modelin ideolojik arka planı söylem analizi kullanılarak incelendiğinde her evre daha derin düzeyde başka bir evreyi içinde barındırmaktadır. Buna göre, yapısal düzlemde kronolojik safhalar halinde ortaya çıkan ve biçimsel olarak tespit edilebilen evreler, ideolojik düzeyde daha derin anlamlar barındırmakta ve bir ideolojinin (kapitalist sistemin) meşrulaştırılması için kullanılmaktadır. 1951-2013 arası Hollywood tarafından üretilen *Superman and the Mole-Men/Süpermen ve Köstebek Adam* (Lee Sholem, 1951), *Superman/Süpermen I* (Richard Donner, 1978), *Superman II/Süpermen II* (Richard Lester ve Richard Donner, 1980), *Superman III/Süpermen III* (Richard Lester, 1983), *Superman IV: The Quest for Peace/Süpermen: Barış Peşinde* (Sidney J. Furie, 1987), *Superman Returns/Süpermen Dönüyor* (Bryan Singer, 2006) ve *Man of Steel/Çelik Adam* (Zack Snyder, 2013) filmlerinin yapısal olarak incelenmesiyle elde edilen modele göre, anılan süper kahraman filmleri dairesel olacak şekilde dört evrede tamamlanır. Bu dört evre söylem analizi kullanılarak okunduğunda, bu evrelere içkin, kimi zaman açık kimi zaman örtük olacak şekilde ideolojik aktarımın dört aşaması ortaya çıkar. Bulunan model yapısal (tehdidin evreleri) ve söylemsel olarak (kapitalist ideolojinin yerleştirilmesi-parantez içindekiler-) dairesel olacak şekilde şu dört evrede tamamlanır:





Şekil 1. Süpermen filmlerinin anlatı yapısı evreleri

Önerilen bu model Süpermen filmlerinin anlatı yapısının çözümlenmesinde kullanılacak ve bütün evreler hem yapı hem söylem düzeyinde değerlendirilecektir.

### Süpermen Filmleri Anlatı Yapısı Modeli ve Evreleri

Hollywood film endüstrisinin kendine has bir klasik anlatı yapısı olduğu ve bu yapıyı bütün filmlerin paylaştığı pek çok eleştirmen tarafından kabul edilmektedir (Bordwell, 2016, s. 126-134). Hollywood ürünü olan süper kahraman filmleri de klasik anlatı yapısına sahiptir, ancak diğer filmlerden farklı olarak bütün Süpermen filmleri (aynı şekilde süper kahraman filmleri) bir tehdit üzerine kuruludur. Çalışmada odaklanılan bu tehditler filmlerin hikayesini mümkün kılmaktadır. Nitekim tehdidin olmadığı yerde süper kahraman olmaz. Süper kahraman, kahramanlığını sergileyebilmek için muhakkak bir tehdiye karşı koymalı, bir tehlikeyi bertaraf etmelidir. Bu yüzden bütün süper kahraman filmleri bir tehdit etrafında şekillenmiştir. Bunun için yukarıda inşa edilen model tehdit odaklı kurulmuştur. Bu modeli, kronolojik olarak Süpermen filmlerine uyguladığımızda yapı düzeyinde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır:

Tablo 1. Süpermen filmleri anlatı evreleri

EVRELER Yapı İdeoloji	I. EVRE Başlangıç Hali Kapitalizmin İktidarı	II. EVRE Tehdidin Belirmesi Kapitalizme Saldırı	III. EVRE Kahramanın Müdahesi Kapitalizmin Savunulması	IV. EVRE Başlangıç Haline Dönüş Kapitalizme Dönüş ve Tahkimi
<i>Süpermen ve Köstebek Adam (1951)</i>	Amerika ve Silsby'de huzur ve güven hakimdir.	Petrol kuyusundan köstebek adamlar çıkar.	Süpermen köstebek adamları durdurur.	Silsby ve Amerika'da (dünya) tekrardan huzur hakim olur.
<i>Süpermen I (1978)</i>	Metropolis'te toplumsal hayatı tehdit eden bir durum yoktur.	Yapay bir deprem milyonlarca Amerikalıyı öldürecektir.	Süpermen Luthor'un yarattığı yapay depremi durdurur.	Amerika (dünya) tekrardan huzur hakim olur, güven tesis edilir.
<i>Süpermen II (1980)</i>	Amerika ve Metropolis güvenli bir yerdir.	Kriptonlu suçlular Amerikan başkanını rehin alırlar.	Süpermen başkanı kurtarır.	Amerika (dünya) yeniden güvenli bir yer olur.
<i>Süpermen III (1983)</i>	Metropolis ve Amerika güvenli ve huzurlu bir yerdir.	Gemiden yayılan petrol denize akar, büyük bir felakete yol açmak üzeredir.	Süpermen petrolü tekrar gemiye koyar.	Amerika (dünya) yeniden güvenli hale gelir.
<i>Süpermen: Barış Peşinde(1987)</i>	Amerikan toplumu ve dünya güven ve huzur içindedir.	Nükleer savaş tehdidi ortaya çıkar.	Süpermen bütün nükleer silahları yok eder.	Dünya tekrar güvenli bir yer haline gelir.
<i>Süpermen Dönüyor (2006)</i>	Amerika ve dünya güven ve emniyettedir.	Dünyanın bir kısmı sular altında kalacaktır.	Süpermen, yeni ortaya çıkan kıtayı yok eder.	Amerika ve dünya kurtulur.
<i>Çelik Adam (2013)</i>	Dünya güven içindedir.	Kriptonlular insan neslini yok etmeye çalışır.	Süpermen, Kriptonluları durdurur.	Dünya yeniden güvenli bir yer olur.

Olay örgülerinin anlatıları itibarıyla ele alındığı yukarıdaki tabloda filmlerin yapısal olarak geçirdikleri evreler gözükmemektedir. Bu evreler daha önce de belirtildiği üzere, söylem düzeyinde ideolojik etkileşimler içermektedir. Hassler-Forest'a (2012) göre süper kahraman türü gibi fantastik anlatılar, içinde yaşadığımız dünyayı yorumlamaya dair modeller önererek gerçek dünyada yaşanan olayları tarihsel bağlamından sistematik olarak koparır. Gerçeğin içini boşaltarak, alternatif bir temsili, gerçeğin yerine koymak için yapılan bu eylem süper kahraman mitlerinin işlevini gözler önüne serer (s. 7, 44). Tespit edilen model üzerinden film incelemeleri yapılırken filmlerde yaratılan tehditlerin aynı zamanda gerçeğe yönelik bir saldırı olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Bu noktada filmlerin hikayeleri ve filmlerdeki göstergeler üzerinden bu evrelerin Hollywood eliyle içinde üretildikleri kapitalist sistemle ilişkisi, bulunan dört evreli model üzerinden ortaya konulacaktır. Süpermen karakterinin bütün filmlerde ortak olan geçmiş hikayesine ileride detaylı olarak yeniden değinilecektir.

## 1. Evre: Başlangıç Hali (Kapitalizmin İktidarı)

*Süpermen ve Köstebek Adam* filminin hemen başında, filminden bağımsız olarak Süpermen'in tanıtımı yapılır. Buna göre Süpermen, "Hakikatin, adaletin ve Amerikan yaşam tarzının yılmaz bekçisi ve kötülüğün güçleriyle savaşın yorgunluk nedir bilmez cengaveridir". Diğer bazı filmlerde örtük olan mesaj bu filmde, filmin hemen başında apaçık bir şekilde verilir. Süpermen'in Amerikan yaşam tarzının bekçisi olduğu filmsel metinde açık açık vurgulanır, böylece filmin amacının da kapitalist sistemin ideal düzen olduğu fikrinin seyirciye aşılması olduğu kabul edilmiş olur. Devamında hikaye, ilk evre olan Başlangıç Hali'nde, Silsby kasabesindeki dünyanın en derin petrol kuyusu etrafında şekillenir. Bu petrol işletmesinin Amerika'daki diğer binlerce işletmeden farkı yoktur ve böylelikle aslında hepsini temsil etmektedir. Bu evrede, tehdit ortaya çıkmadan önce kasabanın güvenli ve mutlu bir yer olduğu gösterilir.

*Süpermen* filminin ilk evresinde Süpermen, Clark Kent kimliğiyle Smallville adındaki kasabada, başka bir deyişle merkezden uzak taşrada yaşamaktadır. Ancak yaşadığı kasaba, isminden de anlaşılacağı üzere "küçük"tür ve Clark Kent'in benliğini ararken sorduğu sorulara cevap verememektedir. Kent bunun için "dünyanın en büyük şehri" ve Amerikan yaşam biçiminin tam anlamıyla geçerli olduğu Metropolis'e göçmeye karar verir. Metropolis dev gökdelenleri, alışveriş merkezleri, sokakları, eğlence kültürüyle, elektrik şebekesi, hızlı tren yolları, caddeleri, yolları, arabaları, kalabalığı, kentnin ortasındaki dev ekranları, reklam panoları, ıslık ıslık aydınlatması ve sinema salonlarıyla tüketime dair kent yaşantısını temsil eden ve tümüyle kapitalist pratiklerle örülü bir şehirdir. Yetişkinliğe erişen Süpermen kendini tamamlayabilmek için Metropolis'e taşınmalıdır. Filmin bu ilk evresinde Metropolis, Amerikan değerlerinin yaşandığı bir şehir olarak bütün vatandaşlarına bir "uğraş" vermiş ve onların temel haklarını güvenceye almış olarak tasvir edilir.

*Süpermen II* filminde tehdit ortaya çıkmadan önce Metropolis kent hayatı kapitalist yaşamın pratiklerine uygun bir şekilde akıp gitmektedir. Gösterildiği üzere herkes işinde gücündedir. İlk karede aşağıdan yukarıya doğru gösterilen *Daily Planet* gökdeleni ve arkasındaki gökdelenler, kapitalist yaşamın ihtişamına yönelik önemli sembollerdir. Hemen sonraki sahnede *Daily Planet*'in içinde işlerin olması gerektiği gibi işlediği görülür. Paris'te Eifel Kulesi'ne bomba yerleştirilmiştir ancak, bu Amerika'ya yönelik doğrudan bir saldırı olmadığı için film bu tehdit üzerine kurulmaz. Süpermen bombayı uzaya fırlatır ve fazla zorlanmadan bu tehdidi bertaraf eder. Başlangıç hali olan gündelik hayat devam eder. *Daily Planet* önündeki sokaktan insanlar akıp gitmekteyken gösterilir. Hepsi kararlı adımlarla bir yerlere gitmekte, hepsi sistem tarafından kendilerine bahşedilen yaşam koşullarına sıkı sıkıya sarılmaktadır. Filmde vurgulanan başka bir önemli nokta da, dünyanın Amerikan Başkanı tarafından yönetilmekte olduğu ve bu yönetim şeklinin istikrar, huzur ve güven vermekte oluşudur.

*Süpermen III* filminin başlangıcında ilk evre olan Başlangıç Hali'nde kapitalist sistemin ekonomik pratikleri insanlara güven ve iyi yaşam imkanı vermektedir. İlk sahnede, işsizlik maaşı ödenen bir ofis görünür. Ofis kalabalıktır, işsiz olan insanlara yaşamlarını sürdürebilmeleri için işsizlik maaşı ödenmektedir. Aynı sahnede Gus Gorman adındaki siyahibir karakter üzerinden Amerika'da herkesin iş bulabileceği mesajı verilmektedir. 36 haftadır işsizlik maaşı alan Gorman, bu

süre zarfında iki iş bulmuş ancak “kendi beceriksizliğinden” dolayı kovulmuştur. Artık yasal süreyi geçmiş ve işsizlik maaşı alamayacaktır. İşsizlik maaşı ödemesi yapan gişe görevlisinin söyledikleri ise sistemin adaletli olduğunun ilanıdır: “Metropolis kenti engelli ve kusurlulara karşı cömerttir ancak, 36 hafta çalışkan insanların vergileriyle yaşamak istismara girer”. Gişe görevlisinin Metropolis kenti dediği, kapitalist kent yaşantısından başka bir şey değildir. Bu sistemde, her yer fırsatlarla doludur ve hiç kimsenin kendi beceriksizliği dışında işsiz kalmayacağı yargısı vurgulanmak istenir. Nitekim bu mesaj yine aynı sahnede pekiştirilir. Gorman sigarasını içmek için istediği kibritin üzerindeki beceri kazanma kursunun reklamı görür. “Bilgisayar programcısı ol, çok para kazan” yazan reklam fırsat eşitliğine de vurgu yapar. Öte yandan dikkat çekici bir şekilde yine bu ilk evrede Metropolis sokaklarına meşguliyet hakimdir. İnsan kalabalığı akıp gitmekte herkes meşgul bir şekilde işine gitmektedir.

*Süpermen: Barış Peşinde* filminin ilk evresinde yine kapitalist kent yaşantısı idealleştirilerek sunulur. İlk sahnede bir uzay üssündeki uzay gemisinden düşen astronot Süpermen tarafından kurtarılır. Başka bir sahnede Süpermen raydan çıkan hızlı treni onarır. Bu ilk evrede tehdit gelene kadar gündelik yaşam “makul ve düzeltilebilir” bazı kötü niyetlilerin aşırılıkları dışında yolunda gitmektedir. Bu durum tehdidin ortaya çıktığı sahnelerden biri olan, Amerikan okullarının birinde ders işlenen bir sınıfta nükleer silahlanma yarışıyla ilgili yapılan konuşmalarda tam olarak netleşir. Sınıftakiler “ne yapabiliriz” sorusunu nükleer savaş tehdidine karşı sorar, bu tehdit olmadığı taktirde her şeyin yolunda gittiği anlamına gelir bu. Ki öyledir, tehdit filmin hikayesini ve evrelerin döngüsünü başlatacaktır.

*Süpermen Dönüyor* filminin hikayesinin başlangıcında Süpermen dünyada bile değildir, kendi gezegenini aramak için uzaya açılmıştır. Onun yokluğuna rağmen dünya sorunsuz bir yerdir. Lois Lane’in “Dünya Süpermen’e Neden Muhtaç Değil” adındaki makalesi Pulitzer ödülü almıştır. Bu evrede kahramana ihtiyaç olmadığı, kapitalizmin zaten ideal düzen olarak insanlara iyi yaşam dağıttığı ve işleyişinde herhangi bir sorun olmadığı böylece ifade edilmiş olur. Filmin kötü adamı Luthor’un “teknolojiye hükmeden dünyaya da hükmeder” ve devamında “Amerika atom bombasını yaptı” ifadeleriyle birlikte Amerika’nın dünyaya hükmettiği ortaya konur. Nihayetinde dahi bir bilim adamı olan Luthor hükümlerini Amerika’dan almak istemekte ve filmde ifade ettiği üzere “yeni bir dünya yaratmak” amacıyla hareket etmektedir. Sonraki evrede belirginleşecek tehdit bundan ibarettir.

*Çelik Adam* filminde de tehdit ortaya çıkmadan önce istikrar ve güven hakimdir. Clark Kent yengeç avlama gemisinde çalışmaktadır, Lois Lane, Daily Planet’te gazetecilik yapmaktadır. Bunun yanında, Clark Kent’in geçmişine *flashback*lerle yapılan yolculuklarla Amerikan yaşam biçiminin ilkokuldan liseye kadar her anı olumlanmaktadır. Clark okulda, evde ya da ailesiyle gösterilmektedir. Bu yolculuklarından birinde Clark’ın babası Clark’a “dünyaya bir amaç uğruna gönderildiğini” söyler, bu amacın insanların şahsında kapitalist sistemin ve yaşam biçiminin korunması olduğu tehdit ortaya çıktığında tam olarak açıklığa kavuşacaktır.

Görüldüğü gibi ilk evrede, Metropolis kent yaşantısının temsil ettiği kapitalist yaşam biçimi ideal yaşam biçimi olarak sunulur. Böylece ilk evrede özdeşleşme ilişkisi kurulmuş olur. Filmin

ideolojik söylemi, seyircinin kendisini kurtarmak için Kripton'dan gelen bir kahramanın yanında yer alması ve kendi yaşantısına benzer bir hayat yaşayan Amerikan kent yaşantısının masum kurbanlarının güvenliğini dilemesini kaçınılmaz bir sonuç olarak hazırlar. Yine filmin dili, bütün bu süreçte Süpermen ve kurbanların kapitalist sistemle olan ilişkisini görünmez kılar. Bu sayede Süpermen, her tür denetim ve kontrolü sağlayabilmek için duygusal ve düşünsel olarak seyirciye film seyir deneyimi boyunca rehberlik edebilecektir. Dolayısıyla tehdit evresinde seyircinin kurtarıcı güçlü erkek imgesi olarak Süpermen'e ve dolayısıyla dünyanın-kapitalist sistemin eski dengeleriyle inşasının gerçekleşmesine inanacağı öngörülebilir.

Yine görüldüğü gibi, bütün filmlerin olay örgüsü anlatsal olarak dengenin varlığı ve tehdit yüzünden bu dengenin bozulması esasına göre hazırlanmıştır. Bu çalışmada daha önce de belirtildiği gibi, Süpermen anlatılarında denge hali sistemin işler halde olduğu ve küresel büyük Amerika mitinin geçerli olduğu bir anlatsal evren kurulmuştur. Amerikan değerlerini ve kapitalist sistemin özelliklerini temsil eden iş hayatı, kent hayatı ve gündelik yaşam kurgusu tehditin ortaya çıkışıyla birlikte bir sonraki evrede bozulmaya yüz tutacaktır. Bu noktada ilk evredeki uyum ve işlerlik yerini kaos ve şiddete bırakır. Süper kahramana, sistemin yeniden inşası için gereksinim duyulur. Sonraki evrede Süpermen, bu tehditi kendine has yöntemlerle – süper gücü – ile ortadan kaldırmak için çabalayacaktır. Burada süper güç algısının Amerika'nın süper güç olma iddiası ile paralellik taşıdığı da gözden kaçmamalıdır.

## 2. Evre: Tehdidin Belirmesi (Kapitalizme Saldırı)

İlk evrede iyi yaşam algısı oluşturacak biçimde sunulan kapitalist sistem bu evrede saldırıya uğrar. İlk evrede kendisiyle aynı olduğu ya da olmak istediği kişi olduğu için filmlerin kurbanları yani tehditlerin yöneldiği sakinlerle özdeşleşmesi beklenen seyircinin, yeni "kendisini" kurtarmak için harekete geçmiş olan Süpermen'le de özdeşleşmesi öngörülebilir. Bunun sonucu olarak sistemin savunucusu olarak Süpermen'le ve dolayısıyla sistemle özdeşleşmiş olan seyircinin, bu evrede sisteme yönelik ortaya çıkan tehdidi üzerine alması kuvvetle muhtemeldir.

*Süpermen ve Köstebek Adam* filminde, sıradan bir Amerikan kasabasında ortaya çıkan Köstebek Adamlar tehdidi, bütün Amerika'yı hatta insanlığı tehdit etmektedir. Seyircinin bu tehdit algısıyla baş başa kaldığında içinde kendisinin de bulunduğu "bugünün" dünyasına benzeyen "o günün" dünyasının kurtarılmasını isteyeceği iddia edilebilir. Bütün özdeşleştirmeyi yoğunlaştıracak mekanizmaların yanında, tehlike Amerika'ya ve insanlığa yöneliktir. O halde seyircinin tehdidi üzerine alınacağı da öngörülebilir. Oysa, esasında tehdit petrol kuyusundan gelmiştir ve her ne kadar film dili maskeleyemeye çalışsa da kurmacada yaşanan ana olay kapitalizme yönelik bir tehdittir. En basitinden ekonomik olarak petrol kullanımına son verebilecek bir hadisedir ve bu durum aslında kapitalizmi büyük bir bunalıma itecek güçte bir kriz yaratabilir. Netice itibarıyla, sisteme yönelik ortaya çıkan tehdit dolayısıyla tüm insanların geleceğini de tehdit etmektedir, Süpermen sonraki evrede bununla mücadele edecektir.

*Süpermen* filminde tehdit kötü adam Luthor'un planları neticesinde yapay bir şekilde Amerika'nın bir bölgesindeki fay hatlarını füzelerle harekete geçirecektir. Fay kırılınca milyonlarca Amerikalı

ölecek, Amerika'nın büyük bir bölümü sular altında kalacak, dünyanın dengesi de bozulacaktır. Bu durumda yaygın biçimde küresel seyirciyi de ilgilendirebilecek evrensel bir tehdittir ve seyircinin bu tehdidin kendine yönelik olduğunu hissetmesi ve yine bu sayede kurbanlarla özdeşleşebileceği öngörülebilir. Nitekim, film anlatısı ve seyircinin bakışını temsil eden çekim açıları ve etkiyi artırmak için kullanılan yakın çekimlerle seyirciyi filmin içine çeken filmin dili, özdeşleşmeyi pekiştirmek için, fayı kırdırır ve seyircinin güncel yaşam pratikleri üzerinden bunun etkisini göstererek gerçeklik hissini pekiştirir. Petrol istasyonları patlar. Yollar çatlayarak arabaları yutar. Köprüler yıkılır. Otobüsler denize düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Yollarda arabalar birbirine girer. Tren rayları kopar ve trenler raydan çıkar. Baraj duvarları delinir ve sular insanları yutacak şekilde taşar. Seyirci, yakın plan felaket anlarına tanık oluşu, müzik ve yapım etkileriyle güçlendirilmiş film deneyimi sayesinde filmde özdeşleşme mekanizmasını maruz kaldığı için, bu durumu duygusal katılım yaşayabileceği boyutta hissedebilecektir. Ayrıca, seyircilerin kendi gerçek yaşam deneyiminden bildiği üzere gündelik yaşamın felce uğraması bir felakettir. Bu bakımdan sonraki evrede Süpermen tehdidi yok etmek için mücadele ederken, seyircinin de filmdeki kurbanlarla aynı hislere sahip olarak onu desteklemesi kaçınılmazdır.

*Süpermen II* filminde, Süpermen filmlerinde film dilinin kapitalist sistemin devamlılığının ve işlerliğinin, insanların mal ve can güvenliğinin sağlanmasıyla eş anlamlı kılan söylemi açıkça ortaya çıkar. Nitekim bu filmde tehdit doğrudan Amerikan Başkanı'na yöneliktir. Ancak film dili, Amerikan başkanını dünyanın güvenliğiyle eş anlamlı kıldığı için tehdit aynı zamanda tüm dünyaya yönelikmiş gibi olur. Bunun için, Kriptonlular, Amerikan Başkanı'nı rehin aldığı anda tüm dünya tehlikeye atılmış olur. Seyircinin de bu dünyalılardan biri olarak tehdidi yakinen hissetmesi doğal bir neticedir. Nitekim dünyanın kontrolünü ele alacak Kriptonlu Zod "Bu gezegende bana meydan okuyacak biri yok mu?" diye sorar ve devamında "Ben General Zod, yeni hükümdarınızım, bugün yeni bir düzen başlıyor, topraklarınızı ve mallarınızı seve seve bana vereceksiniz" tehdidinde bulunur. Zod'un talip olduğu dünya hükümrancılığıdır. Başka bir deyişle Zod, Amerika'nın rolüne taliptir. Bu hükümrancılığın karşılığında da tıpkı Amerika'nın yaptığı gibi "cömert korumasını" kimseden esirgemeyecektir. Bu amaç doğrultusunda, General Zod ve diğer iki yoldaşı Amerikan Başkanlık Sarayı'nı basar, baskın esnasında Amerikan bayrağı yere düşer ve başkan rehin alınır. Bu göstergeler aracılığıyla sistemin işlerliğinin politik kaynakları da gündeme getirilir. Bayrağın düşüşü ve Başkan'ın rehin alınışı sistemin çöküşünün ulusu da tehlikeye atacak yanına dair temsil ettiği değerler açısından önemli göstergelerdir. Amerikan Başkanı Zod'un önünde eğilirken "Şu an yaptığım şeyi dünyadaki insanların iyiliği için yapıyorum" diyecektir. Hemen sonra Kriptonlular Süpermen'i bulmak için saldırıya geçtiklerinde Metropolis sokaklarındaki masum halkın hayatı tehlikeye girer. Bu filmde de Amerikan yönetimi ve kapitalist yaşam biçimi, insanların güvenliğiyle hem söylem hem de yapı düzeyinde eşitlenir.

*Süpermen III* filminde petrol sızıntısının Amerika'da büyük bir felaket yaratma riski vardır. Olayın gerçekleşiyse, çok ileri bilgisayar sistemleriyle tekelleşme sağlayan ve bütün petrol tankerlerini kontrol eden Ross Webster adındaki iş adamının bütün sermayenin kontrolünü eline geçirerek dünyaya hükmedecek olmasıdır. Görüldüğü gibi, sistemin devamlılığı ve insanların güvenliği yine eş anlamlı kılınmıştır. Nitekim, ekonomik tehdit ile güvenlik tehdidi başladığında Kolombiya'yı

bilgisayarla yaratılmış yapay ve çok şiddetli bir fırtına vurur. Bütün petrolü kontrol altına almak projesi de denize sızan petrolün Amerikan sahillerini tehdit etmesiyle insanların güvenliğini tehdit eden bir olaya dönüşür. Böylece seyirci, masum insanlar ve Süpermen'in can güvenliğini istemeye itilir. Bu yolla seyircinin her şeyin eski haline, yani petrolün ve hakimiyetin Amerika'nın – yani kapitalist sistemin – yönetimine dönmesini arzulamak zorunda kalacağı bir anlatı inşa edilir.

*Süpermen: Barış Peşinde* filmindeki nükleer tehdit bütün insanlığa yöneliktir. Sistem ve insanların güvenliği yine aynılaştırılarak verilmiştir. Oysa Luthor bir nükleer adam yaratmıştır ve onun gücünü kullanarak sermayeye sahip olacaktır. Bu istek dünyanın kaosa girmesiyle eş anlamlı kılınca, seyirci filmin anlatı dili tarafından insanların ve dolayısıyla sistemin yanında konumlandırılır.

*Süpermen Dönüyor* filminde Amerika, Avrupa ve Afrika'nın büyük kısmını sular altında bırakacak ekolojik bir tehdit söz konusudur. Luthor aslında toprak ve sermaye peşindedir. Ancak filmin dili bu isteği kaos ve terörle eş anlamlı kılarak seyirciyi sunar. Seyirciye, sermaye kontrolü arzusunun ölüm getireceği düşündürülür. Bunun sonucu olarak, dünyayı sular altında bırakacak bu tehdit, sistemin güvenli şemsiyesinin de ortadan kalkması anlamına gelir.

*Çelik Adam* filminde uzaydan gelen Kriptonlular dünyadaki tüm insanları yok edecektir. Tüm dünyalıları kapsayacak bu tehdit karşısında seyirci filmdeki sıradan insanların kaygılarını üstlenecektir. Ancak, Kriptonluların asıl hedefi dünyada yeni bir yaşam modeli yaratmak ve yeni bir dünya düzeni kurmaktadır. Bu da sistemin yok oluşu anlamına gelmektedir. Sistem yine kendi yokluğunu insanların sonu düşüncesiyle eşitler. Seyircinin tehdit altındaki kaotik dünya yerine sistemin işlerlik kazandığı bildiği dünyanın yeniden inşa edilmesini isteyeceği düşünülebilir.

### 3. Evre: Kahramanın Müdahalesi (Kapitalizmin Savunulması)

Filmlerin başlangıcında kapitalist sistemin iyi yaşam modeliyle tanıştırılmış, saldırıyla irkilmiş olarak seyirci artık, kahramanla birlikte mücadele evresine hazırdır. Filmlerin yapısı ve ideolojik söylemi bu evreye gelene kadar, seyirciyi muhtemelen benzeri olan kentli insanlara yönelik tehdit üzerinden sıradan insanlarla, o sıradan insanlara yardım etmeye çalışan süper kahraman olan Süpermen'le özdeşleştirmeyi hedefler. Filmin söylemiyle gerçekleştirilmesi planlanan bu ikili özdeşleşmenin doğal sonucu olarak (gündelik yaşamı sürdüren sıradan insanlar ve Süpermen'le kapitalist yaşantıyı temsil eder) sistemle eksiksiz bir şekilde özdeşleşmişlerdir.

*Süpermen ve Köstebek Adam* filminde yer altından çıkmış ve dünyayı tehdit eden Köstebek Adamlar tehdidinin çözülmesi gerektiği konusunda filmin sakinleri, Süpermen, seyirci ve sistem hemfikirdir. Süpermen, olası bir Köstebek Adamlar ve insanlar savaşını önlemeye çalışırken bütün seyirci duygusal paylaşım olarak onu desteklemek durumunda kalacaktır. Böylece sistemin restorasyonu da desteklenmiş olur. *Süpermen* filminde, Amerika'nın bir kısmının sular altında kalmasının seyirci, filmdeki kurbanlar ve Süpermen'i aynı oranda dehşete düşürebileceği öngörülebilir. Üçü de bu tehdidin yok edilmesi için elinden geleni yapmaya hazır olmalıdır, çünkü seyirci de filmin kurbanları vasıtasıyla su baskınıyla ölme korkusunu yaşayabilecektir. Oysa aralarına sızmış ve hepsini yönetirken kendini görünmez kılan bir şey daha vardır ki, o da sistemdir. Sistem, seyirciyi öyle bir duygusal ve düşünsel kısıpca alır ki, seyirci kurbanların kurtulması için endişelenirken esasında

bütün iyi dileklerinin sisteme yönelik olduğunu fark edemeyecektir. Süpermen, kötü adamla savaşın onun planlarını engellerken filmin sakinleri gibi tüm seyircinin de onu desteklemesi muhtemel bir sonuçtur.

*Süpermen II* filminde bu durum apaçık bir şekilde gözlenebilir. Bu filmde tehdit Kriptonlulardan kaynaklanır ve Kriptonluların bütün amacı dünyanın yönetimini ele geçirmektir. Ancak filmin dili, dünyanın kontrolünün başka ellere geçmesini insanlığın sonuyla eşdeğer kılmıştır. Böylece filmin dili seyirciyi öylesine bir pozisyona iter ki, Süpermen'in Kriptonluları yenerek dünyanın yönetimini tekrar Amerikan Başkanı'na vermesini dilemeleri beklenen bir sonuç olur. Bu hislenme durumu tercihe bağlı değildir. Filmin sinematografik tercihlerle insanların dünyanın yok oluşuna dair evrensel korkusunu kullanan dayatmacı dili başka türlü hislere izin vermeyecek kadar otoriterdir. Çünkü dünyada yaşayan her insan, insanlığın yok oluşundan korkar. Film, Amerika'nın dünya hakimiyeti son bulduğunda insanlığın da yok olacağı önermesi üzerine inşa edildiği için, seyircinin Amerika'nın dünyayı yönetmesini istemekten başka seçeneği kalmaz.

*Süpermen III* filminde de aynı durum geçerlidir. Ross Webster adlı iş adamı petrol ve sermaye tekeli peşindedir. Ancak bu istek denize sızan petrol, dünya üzerinde kaos ve kargaşayla eş anlamlı kılınarak karalanır. Sermayenin el değiştirmesi milyonlarca insanın ölümü ve dünyada kaos anlamına gelecektir. Seyircinin bu durum karşısında insanların yaşamasını, eş zamanlı olarak da sermayenin ve iktidarın olduğu ellerde kalmasını istemesinden başka seçeneği veya önerisi kalmaz. Bundan dolayı Süpermen, Ross Webster'le mücadele ederken filmin sakinleri ve bütün seyircinin, onun mücadelesini desteklemesi muhtemeldir. Süpermen, film dili tarafından insanlığın felaketi etiketiyle karalanan, sermayenin ve iktidarın el değiştirme fikriyle savaşmaktadır. Seyirci de bu savaşta, insanların zarar görmeyeceği tarafı, yani sermayenin ve iktidarın olduğu gibi kalmasını seçmeye mahkum edilmiştir. *Süpermen: Barış Peşinde* filminde, nükleer silahlar tehdit olarak ortaya çıkar. Büyük bir nükleer savaş tüm insanlığı tehdit etmektedir. Bu tehdit ayrıca sistemin devamlılığına yönelik bir tehdittir. Yine ve yeniden sistemin devamlılığı ve insanların güvenliği aynı ruhta birleştirilmiş olur. Süper kahramanla özdeşleşecek olan seyirci bu durumda kaçınılmaz olarak sistemin yeniden inşasından yana olacaktır.

*Süpermen Dönüyor* filminde Lex Luthor'un hedefi belli bir toprağın yönetimini üstlenmek, yani iktidar olmak talebidir. Ancak bu istek de başka insanların felaketleriyle eş anlamlı kılınarak olumsuzlanır. Böylece seyirci yine karşı safa, Süpermen'in ve kurbanların safına mahkum edilir. 11 Eylül 2001 saldırıları sonrası ilk Süpermen filmi olan bu filmde ayrıca, Hassler-Forest'in (2012) da tespit ettiği gibi, Süpermen artık Amerika'nın yerel olaylarına odaklanmaz, Hassler-Forest'in ifadesini daha ileriye taşıyacak olursak Süpermen, hiçbir olayın yerel olduğuna inanmaz. Artık "global bir köy olan" küreselleşmiş dünyada tehditler de küreseldir. Sonrasında küresel terör ve küresel tehdit algıları gittikçe yaygınlaşır (s. 58). *Çelik Adam* filminde bu küresel tehdit algısı daha açık biçimde ortaya çıkar. Kriptonlular dünyada yeni bir yaşam formu inşa edeceklerdir ve bu durumda insanlar ölecektir. Kriptonluların yeni yaşam formu esasında kapitalist sisteme alternatif yeni bir sistem önerisidir. Ancak filmin dili bunu olumsuzlayarak, bunu insanların felaketiyle eş anlamlı kılarak karalar. Böylece, sistemle özdeşleşmeden kaçılabilen en ufak bir aralık, yahut boşluk bırakılmaz. Seyirci, masum insanların ölmesini arzulamayacağına göre, her zaman Süpermen'in, yani sistemin yeniden inşasının taraftarı olmak zorunda bırakılır.



#### 4. Evre: Başlangıç Haline Dönüş (Kapitalizme Dönüş ve Kapitalizmin Tahkimi)

Görüldüğü gibi incelenen tüm Süpermen filmlerinin anlatısında, filmler önce ideal düzen olarak kapitalist sistemin işleyişini gösterir, kentli kurbanlar ve Süpermen'i kullanarak seyirciyi bu düzenle özdeşleştirir. Sonrasında ise bu sisteme gelen tehdidi seyircinin üzerine almasını hedefler. Böylece Süpermen tehditle çarpışırken seyirci de onun yanında, yani sistemin korunması tarafında olacaktır. Filmlerde seyirci farkında bile olmadan ona, sistemin onu hayatta tutan şey olduğu fikri aşılarmaya çalışılmıştır ve muhtemeldir ki, bu aşılama işi başarıyla gerçekleşmiştir. Nitekim, sistemin olmadığı bir dünyada Köstebek Adamlar kol gezmekte, Kriptonlular dünyayı istila etmekte, dünya sular altında kalmakta, denizler petrolle dolup taşmakta, iktidar teröristlerin eline geçmektedir. Başka bir deyişle sistem işlemez halde iken ekonomik, coğrafi, küresel ve ulusal bazda güvenli olmayan kaotik bir dünya durumu ortaya çıkmaktadır. Mücadele sonrası varılan nokta sistem yeniden inşa edildiğinde yaşamın "normal"e döndüğüne inandıracak bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Bu durum ayrıca sistemin değişmez tek sistem olduğu güçlü ve büyük Amerika tezinin sağlamlaştırıldığı durumdur. Bu filmler yoluyla örtük biçimde vurgulanan asıl düşünce, Amerika dünya gücü olmazsa küresel olarak tüm dünyanın tehlikede olduğudur. *Süpermen ve Köstebek Adam* filminde, Köstebek Adam tehdidi savuşturulur ve her şey filmin başında olduğu gibi güvenli ve huzurlu bir hal alır. *Süpermen I* filminde Lex Luthor kaynaklı tehdit bertaraf edilir ve filmin başındaki kapitalist düzenin koşullarına geri dönülür. *Süpermen II* filminde Ross Webster'in dünya petrol pazarı ve sermaye yönetimi isteğinden doğan tehdit yok edilir ve filmin başındaki güven ortamına, yani kapitalist sistemin olağan akışına geri dönülür. *Süpermen III* filminde Kriptonluların dünya hakimiyeti isteğinden doğan tehdit yok edilir ve dünyanın yönetimi Amerikan Başkan'na devredilerek filmin başına, kapitalist sistemin huzur ve güven tanımı içinde sunduğu ortama geri dönülür. *Süpermen: Barış Peşinde* filminde, nükleer bombalardan doğan tehdit yok edildiğinde sistemin eski işleyişine, ideal düzene geri dönmüş olur. *Süpermen Dönüyor* filminde, Lex Luthor'un toprak mülkiyeti kaynaklı tehdidi yok edildiğinde filmin başındaki huzur ve güven ortamına dönülür. Yine bu filmde, hınca hınç dolu beyzbol stadına çarpacak uçağı Süpermen'in durdurması ve böylece binlerce kişinin hayatını kurtarması, 11 Eylül Saldırıları'nın yeniden yaratılıp yazılması, dolayısıyla tarihin tarihten koparılarak yeniden yaratılması olarak okunabilir. Üstelik bu son dakika kurtarışından sonra bütün beyzbol seyircilerinin Süpermen'i alkışlaması, Hassler-Forest'ın (2012) tespitiyle, tarihi bir felaket ve travmanın görsel bir temaşa ve kahramanlık kutlamasına dönüştürülmesi anlamına gelmektedir (s. 48, 59). *Çelik Adam* filminde Kriptonluların dünyada yeni bir yaşam formu kurmak amacıyla yarattıkları tehdit yok edildiğinde dünyanın eski haline, kapitalist sistemin düzenine geri dönülür. Bu filmde de, 11 Eylül saldırılarından sonra yaratılan küresel tehdit algısı ve bu algının doğurduğu travmayla yüzleşilir ve nihai çözüm olarak sistemin olağan işleşi önerilir.

#### Değerlendirme ve Sonuç

Süpermen filmleri üzerine yapılan bu çalışmada, öncelikle ele alınan Süpermen filmlerinin anlatısı yapısal olarak incelenmiş ve bu filmlerin yapısal modeli çıkartılmıştır. Bu model Süpermen filmlerinin anlatısının yapısal olarak çözümlenmesi ve anlatılardaki evrelerin tespitiyle ortaya konulmuştur. Bütün Süpermen filmlerinde gözlemlenebilen bu evreleri temel alan bu model

üzerinden, Amerikan değerleri ve yaşam biçiminin bu filmlerdeki temsili söylem analizi kullanılarak ortaya konulmuştur. Buna göre, yapısal olarak tespit edilen her anlatı evresi Hollywood'un içinde üretildiği sistemin ulusal ve küresel egemenliğinin devamına dair ideolojik bir söylem barındırmaktadır. Bu noktada, Ryan ve Kellner'in (2010) filmleri dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sistemi olarak olarak tanımladığını tekrar hatırlamak gerekir (s. 38). Tıpkı bunun gibi, süper kahraman filmleri ve özelde Süpermen filmleri için bu çalışmada tespit edilen yapısal model ve bu modelle aktarılan ideolojik söylemle kapitalist sistemin kültürel hegemonyasının temsili oldukça radikal sayılabilecek bir şekilde yapılmaktadır.

Seyircinin süper kahraman filmlerini seyir yolculuğuna bu model, yapısal evreler ve bu evrelere egemen ideolojik söylemi göz önünde bulundurularak tekrar bakılacak olunursa bu evrelerin ideolojik aktarım süreçleriyle nasıl örtüştüğü görülecektir. "Başlangıç hali" olarak adlandırılan birinci evre bütün filmlerin hikayelerinin en başında yer alır ve hikayeyi başlatacak atmosferi hazırlar. Bu evre, kapitalist sistemin merkezi ve hayat alanı olan kent yaşantısının olumlanması anlamında önemlidir. Filmin hikayesinin üzerine kurulacağı tehdidin henüz ortaya çıkmadığı bu evrede, Amerikan değerleri ve kapitalist yaşam biçiminin herkese belli bir oranda "iyi bir yaşam imkanı" sunduğu tezi, kapitalist yaşamın filmdeki temsilcisi olan kent yaşantısı olumlanarak savunulur. Süpermen özelinde bu evrede, dev gökdelenleri, alışveriş merkezleri, eğlence alanları, çalışma ofisleri, araba ve insan dolu hareketli caddeleri, teknolojik aletleriyle, New York'un kopyası olan Metropolis kent yaşantısı idealize edilerek olumlanır. Kent yaşantısının bir üyesi olan ya da o yaşantıyı – yani "Amerikan rüyası"nı – yaşamaya yönelik hayaller kuran seyirci, film kahramanı Süpermen ile ve filmdeki kurbanlarla özdeşleşmeye bu evrede itilir ve öngörülen bu ikili özdeşleşmenin film boyunca devam edeceği hesaplanır.

Bu noktada özdeşleşme bahsinde konu edilen, Cohen'in (2001) kendi bilincini unutarak filmdeki karakterlerin yaşadıklarını aynen yaşama tezi hatırlanmalıdır. Seyirci, seyir yolculuğuna çıktığı an kendi bireysel tarihi ve kimliğini unutmuş, filmdeki kurbanlarla özdeşleşerek "bilinçdışı" bir yolculuğa çıkarılmıştır. Hollywood'un devamlılık kurgusu, süper yapımlarla yaratılmış gerçeklik duygusu, efektlerle güçlendirilmiş atmosfer, iyi/kötü üzerine odaklanmış ahlak anlayışı, özel efekt, etkili müzik, ses ve ışık kullanımı ve yıldız oyuncularla desteklenmiş hikaye kullanımına sahip olan bu filmler seyircinin benliğinden koparılan bilincini sonuna kadar kuşatır ve tam olarak kontrol altına almaya çalışır. Filmin tehdit evresine geçilirken sinema salonunda seyirci kendi olarak "yoktur", kimliği ve bilincinden koparılmış olarak duygusal ve düşünsel tecrübelerle ideolojik aktarımın yapılacağı bir yolculuğa çıkarılmıştır.

İkinci evre olan "tehdidin belirmesi" evresinde, birinci evrede olumlanan yaşam tarzı tehlikeye düşer. Seyircinin içine çekildiği atmosfer sarsılır, gündelik hayatın maskesi altında kapitalist sisteme saldırılır. Ancak film dilinde bu saldırı, kapitalist yaşantının temsili olarak kent hayatına bir saldırı olarak verilir. Kapitalist kent yaşantısının can damarı olan elektrik ve su şebekeleri, enerji hatları, hızlı tren rayları, yollar, AVM'ler, gökdelenler, eğlence merkezleri ve köprüler saldırıya uğrar. Bu saldırılar aslında sıradan insanlara ve gündelik yaşama yönelik saldırılar olarak sunulur. Seyircide,

filmdeki kentli insanlarla birlikte saldırıya tanık olmak ve filmin kurbanlarıyla birlikte kahramanın kazanmasını isteme duygusu yaratılmaya çalışılır.

Üçüncü evre “mücadele” evresidir. Kahraman kendinden beklenilene yapar ve tehditle mücadele eder. Bu mücadele iyi ile kötünün mücadelesi olarak sunulur. Nihayetinde, seyirci ve filmdeki masum kentlilerin yaşama hakkına, ya da yaşam biçimine saldırılmaktadır. Bundan dolayı, süper kahraman mutlak manada iyi, dövüştüğü güçlerse mutlak manada kötüdür. Süpermen’in kapitalist sistemi savunuyor olduğu gerçeği, kentlerin ve kentlilerin hayatının tehlikede olduğu gerçeğinin arkasına gizlenir. Böylece, Süpermen’in kaybetmesi doğrudan insanlığın kaybetmesi anlamına gelecektir. Elbette, Süpermen bütün filmlerde muhakkak kazanacaktır. Seyirci de, özdeşleştiği taraf olan Süpermen ve onun savunduğu modern kent yaşamı ile gündelik hayatının kazanmasıyla bu zaferden duygusal olarak payını alır.

Böylece son evre olan “sisteme dönüş ve sistemi pekiştirme evresine” geçilir. Son evre baştaki halin pekiştirilmesidir. Modern kapitalist kent yaşantısına dönüş yapılır. Gökdelenler, AVM’ler, hızlı tren rayları, elektrik ağları, su şebekeleri, caddeler, eğlence merkezleri, köprüler, barajlar, enerji hatları tekrardan güvence altına alınmış, kapitalist sistem kendini restore etmiştir. Üstelik film sayesinde artık çok büyük bir kazanım daha vardır: Film izleme sürecinde seyirciye kapitalizmin olmadığı bir dünyanın nasıl bir kaos ve felaket anlamına geldiği fikri de aşılmıştır. Bu, nihayetinde kapitalizmin kendini yeniden üretme sürecinden başka bir şey değildir. Hollywood’un kapitalist sistemin egemen değerlerini üreten bir film üretim merkezi olması ile beyaz, eril ve kapitalist söylemini meşrulaştırıp yaymak için sinemayı kullandığı gerçeğini göz önünde bulundurarak Süpermen filmlerinde yaratılan dünya/evren ile üretilen/yeniden üretilen ve tehdit altında bırakılan değerler ve göstergelere bakıldığında, Amerikan değerlerinin ve egemen iktidar söyleminin küresel boyutta devam ettirildiğini fark etmemek mümkün değildir. Bu iktidarın “iyiliğinin” seyirciye benimsetilmesi için her tür teknik ve anlatsal imkana başvurulur. Bütün bu imkanlarla, Hassler-Forest’in (2012) da ifadesiyle süper kahraman miti, neo liberal bakış açısının hakim olmasına hizmet eder ve gerçekliği deneyimleme tecrübemizi başka bir biçimde yeniden yaratıp düzenler (s. 45).

Süpermen filmlerinde akışkan hikaye anlatımı ile devamlılık kurgusu üzerine kurulu üslup özdeşleşmeyi katmerler. Sinema salonundaki seyirciye birileri tarafından yazılıp çekilmiş bir hikayeyi izliyor olduğu gerçekliği asla anlatılmaz, hatta ima bile edilmez. Tüm teknik imkanları kullanan film dili tarafından her yönden kuşatılmış seyirci, ideolojik aktarımın gerçekleşeceği seyir deneyimine çağrılır. Üstelik bu süreç boyunca seyirciyi ahlaki olarak rahatsız edecek ve onu içine dahil olduğu film evreninden “uyandıracak” hiçbir şey yaşanmaz. Film hikayesi, seyircinin alıştığı ve benimsediği hayat biçimine uygun olarak ilerler. Süper kahraman filmlerinde yüceltilen yaşam biçimi için Kellner’in (1998) tür filmleri için yaptıkları tespitlere başvurabiliriz. Buna göre bu filmlerde, para ve başarı önemli değerlerdir. Heteroseksüel romantik aşk, evlilik ve aile doğru toplumsal ilişki biçimleri olarak yüceltilir. Devlet, polis ve adalet sistemi iktidarın ve otoritenin meşru kaynaklarıdır. Devlet, polis, adalet sistemi tarafından uygulanan şiddet, sistemi tehdit eden şeyleri yok etmenin yolu olarak haklı gösterilir. Amerikan değerleri ve kurumları, toplum için yararlı oldukları savunularak övülür (s. 359) Bunlara ek olarak, süper kahraman filmlerinde kahramanlar iktidarın meşru kaynaklarından biri olarak sistemin hem temsilcisi hem de koruyucusu olarak bu sabit öncüllere eklenir. Yukarıda

bahsedilen ilkelere süper kahraman filmleri de tümüyle uymaktadır. Burada bahsi geçen iktidarın devletten ziyade sermaye ve şirket iktidarı olduğunu da belirtmek gerekir.

Böylece ahlaki olarak yatıştırılan ve seyir deneyimi boyunca gönül rahatlığıyla kendini hikayeye teslim eden seyirci, düşünsel olarak da neden-sonuç ilişkisine bağlılıkla hikayede tutulur ve mantıksal bakımdan en ufak bir şüpheye bile yer bırakılmaz. Bütün süper kahraman filmlerinde neden-sonuç ilişkisi kronolojik olarak gözetilir. Her olay bir sonrakinin nedeni, bir öncekinin sonucudur. Seyirciyi gerek ahlaki, gerekse akli bakımdan rahatlatan ve süper kahraman karakterinin rehberlik ettiği kesintisiz akıcı hikayelerle yolculuğa çıkararak bu anlatı, yolculuk esnasında seyirciye ideolojik olarak biçimlendirmeyi hedefler. Böylece seyirci, sinema salonundan çıkarken mevcut kapitalist sistemin ideal sistem olduğu ve bu düzenin yokluğunun dünya dengeleri için kıyamet anlamına geldiği fikrinin bilincine yerleştirildiğinin farkına bile varmayacaktır. Oysa Süpermen karakterinin geçmiş hikayesinde kapitalizm dışı dünyaların nasıl felaketlere düçar oldukları açıkça anlatılır.

Süpermen karakterinin çizgi romanda yaratılan geçmiş hikayesinde, kapitalist sisteme ait olmayan ve farklı bir alemde bulunan Kripton kapitalist sistemin menfaatleri ve devamlılığı uğruna yok edilir. Popüler kültürün ürünleri olan çizgi romanlar ve filmler Kripton'un yok olmasına göz yumarlar, çünkü kapitalizm kendisi dışındaki bütün sistemleri kendi yararına öğütmeye hazır ve “kaçınılmaz kılan” bir sistemdir. Bu yüzden, kahramanı Süpermen’i Amerikan yaşam tarzının bekçisi kılabilmek için “vatansız” ve “ailesiz” bırakır. Bu sayede Süpermen artık sadece Amerikan yaşam tarzının sergilendiği Amerikan kentlerinin muhafızı olarak göreve başlar. Korunması gereken tek şey kapitalist sistem ve onun temsilcisi konumundaki Amerikan yaşam biçimi ve değerleridir. Bunun için hiçbir süper kahraman filminde kapitalist sisteme ve dolayısıyla filmdeki dünyaya asla kalıcı bir hasar gelmezken, Kripton gibi başka gezegenler ve yaşam formları yok olup gidebilmektedir. Süper kahramanlar Amerika dışında herhangi bir yere aidiyet ya da bağlılık hissetmemelidirler. Nitekim, süper kahramanlar Amerikan yaşam biçimini korumak için sistemin kendine atadığı kutsanmış, fantastik ve süper güçleri olan muhafızlardır. Bu bakımdan, babası ve annesi ölmüş, anavatanı tarumar olmuş Süpermen, bu ideolojiyi yaymak için önce çizgi roman sonra da Hollywood eliyle kapitalizmin insanlara gönderdiği bir elçidir.

Sonuç olarak, Hollywood’un ürettiği süper kahraman filmlerde kahramanlar hep “dünyayı kurtarıyor” gibi görünse de kurtardıkları şey esasında kapitalist sistemin dünyası, yani bizzat Amerikan değerleri ile kapitalist sistemin kendisidir. Süpermen filmlerinde görüldüğü gibi, bütün film süreci seyircileri kapitalist sistemin ideal sistem olduğuna ikna etmeye çalışır. Sistem, kitleleri tehlikelerden koruyan bir kalkan olarak anlamlandırılır ve Süpermen sayesinde küresel sistem olarak Amerika’nın küresel hegemonyası yeniden inşa edilir. Bu bakımdan bir popüler kültür ürünü olan ve güçlü küresel markalar olarak pazarlanan Süpermen ve Batman gibi süper kahramanların aynı zamanda Amerikan kimliğinin ve Amerikan dış politika pratiklerinin inşa edici bir unsuru olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir (Hassler-Forest, 2012, s. 3-5). Dolayısıyla Süpermen özelinde süper kahramanlar Hollywood’un imkanlarıyla kapitalist sistemin bekçileri olarak atanmış popüler kültür ürünleridir. Nitekim tehditlere dayalı bu hikayeler, Hassler-Forest’in (2012) vurgusuyla seyircilerin tarihi koordinatlarını ortadan kaldırarak müşterek travmalara dayalı yeni bir “ortak akıl” yaratır ve bu sayede daimi bir çözüme içinde tutulan kitleler “travmatik tüketiciye” dönüştürülür (s. 77).

Böylelikle, Hollywood'un filmlerini içinde ürettiği sisteme ve konjektüre dair güncel sosyal, siyasal ve ekonomik dinamikler ile olası gerçek tehditlere filmlerle verdiği bir yanıt olarak okunabilir. Yapılmak istenen, filmler yoluyla egemen söyleme paralel bir evren yaratarak gerçekte ve perdede sistemin dinamik ve değerlerinin sorgulanmadan kabul edilmesine yarayacak bir rıza üretimi olarak da okunmalıdır.

### Kaynakça

- Adorno, T. W. ve Rabinbach, A. G. (1975). Culture industry reconsidered. *New German Critique*, (6), s. 12-19.
- Aguado, L. V. (2014). Star studies today: From the picture personality to the media celebrity. 18 Eylül 2018 tarihinde [https://www.researchgate.net/publication/40901891\\_Star\\_Studies\\_Today\\_From\\_the\\_Picture\\_Personality\\_to\\_the\\_Media\\_Celebrity](https://www.researchgate.net/publication/40901891_Star_Studies_Today_From_the_Picture_Personality_to_the_Media_Celebrity) adresinden edinilmiştir.
- Allen, M. (2003). *Contemporary U.S. cinema*. Essex: Pearson Education.
- All time worldwide box office for super hero movies. (t.y.). 14 Aralık 2018 tarihinde <https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/creative-types/super-hero> adresinden edinilmiştir.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesnel sistemi*. O. Adanır ve A. Karamolloğlu (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (2014). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları*. A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un film dili*. Z. Atam ve Y. C. Ekinci (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Boratav, K. (2001). 2000-2001 krizinde sermaye hareketleri. *İktisat, İşletme ve Finans*. 16(186), 7-47.
- Branston, G. (2000). *Cinema and cultural modernity*. Buckingham ve Philadelphia: Open UP.
- Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication & Society*, 4(3), 245-264.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca ve London: Cornell University Press.
- Debord, G. (2014). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. A. Ekmekçi ve O. Taşkent (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Douglas, M. ve Isherwod, B. (1999). *Tüketimin antropolojisi*. E. A. Aytekin (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly bodies*. New York: Saint Martin's Press.
- Dyer, R. (1999). *Stars* (1979). London: British Film Institute.
- Erdoğan, İ. (1999). Dünya film pazarı: Egemen yapı, ilişki, fiyat politikası ve profesyonel ideoloji. 10 Eylül 2018 tarihinde <http://www.irfanerdogan.com/makaleler1/filmpazr.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler kültürün ne olduğu üzerine. *Bilim ve Akıl Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 5(57).
- Erikson, E. (1968). *Identity youth and crisis*. New York: Norton.
- Wigston, D. (2006). Narrative analysis. P. J. Fourie. (Haz.). *Media studies volume 2: Content, audiences and production* içinde (s. 139-211) . Lansdowne: Juta Education.
- Gomery, D. (1986). *The Hollywood studio system*. Basingstoke: Macmillan.
- Gomery, D. (1998). Hollywood as industry. J. Hill ve P. C. Gibson (Haz.), *The Oxford guide to film studies* içinde (s. 245-255). Oxford: Oxford University Press.
- Grainge, P. (2007). *Brand Hollywood*. Londra: Routledge.
- Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies University of Birmingham. 10 Eylül 2018 tarihinde <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> adresinden edinilmiştir.

- Hall S. ve Whannel, P. (1964). *The popular arts*. London: Hutchinson.
- Hassler-Forest, D. (2012). *Capitalist superheroes: Caped crusaders in the neoliberal age*. Hampshire: John Hunt Publishing.
- Hyde, D. (2009). *Superheroes rise in tough times*. 20 Eylül 2018 tarihinde <https://www.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/03/18/superhero.history/index.html> adresinden edinilmiştir.
- Horkheimer, M. (1994). *Crépuscule: Notes en Allemagne (1926-1931)*. Paris: Gallimard.
- İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2009). *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İrvan, S. (2001). *Gündem belirleme yaklaşımının genel bir değerlendirmesi*. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (9), 69-106.
- Kellner, D. (1991). Film, politics, and ideology: Reflections on Hollywood film in the age of Reagan. *Velvet Light Trap*, 1991, 1-24. 20 Eylül 2018 tarihinde <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Kellner, D. (1998). Hollywood film and society, J. Hill ve P. C. Gibson (Ed.) *The Oxford Guide to Film Studies* içinde (s. 354-365), Oxford: Oxford University Press.
- Kepenek, Y. (1990). *Türkiye ekonomisi*. Ankara: Verso Yayınları.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Lacan, J. (1996). Özne-Ben'in işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi. S. M. Tura (Ed.). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz* içinde (s. 165-203). (Çev. N. Kuyaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lodziak, C. (2003). *İhtiyaçların manipülasyonu: Kapitalizm ve kültür*. B. Kurt (Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Marx K. ve Engels F. (2009). *Kapitalizm öncesi ekonomi biçimleri*. Ankara: Sol Yayınları.
- Metz, C. (1983). *Imaginary signifier*. C. Britton, B. Brewster, A. Williams, A. Guzzetti (Çev.). London: McMillan Pres.
- Mulvey, L. (2006). *Visual pleasure and narrative cinema*. D. Kellner ve M. G. Durham (Haz.), *Media and cultural studies: Keywords* içinde (s. 342-353). USA: Blackwell Publishing.
- Oskay, Ü. (1992). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Phillips, P. (1999). *Genre, star and auteur: Critical approaches to Hollywood cinema*. J. Nelmes (Haz.), *An introduction to film studies* içinde (s. 162-208). London: Routledge.
- Ryan M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. E. Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sombart, W. (2008). *Burjuva: Modern ekonomi dönemine ait insanın ahlaki ve entelektüel tarihine katkı*. O. Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Todorov, T. (2008). *Poetika'ya giriş*. K. Şahin (Çev.). İstanbul: Metis.
- Tonkiss, K. (2004). *Analysis text and speech: Content and discourse analysis*. C. Seale (Haz.), *Researching society and culture* içinde (s. 367-383). London: Sage.
- Wallerstein, I. (2016). *Tarihsel kapitalizm*. N. Alpay (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Watson, P. (2003). *Critical approaches to Hollywood cinema: Authorship, genre and stars*. J. Nelmes (Haz.), *An introduction to film studies* içinde (s. 129-184). London: Routledge.
- Wood, R. (2004). *Hitchcock sineması*. E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

## Hollywood Superheroes as Guardians of the Capitalist System: The Case of Superman\*

Kemal ÇELİK\*\*  
Serpil KIREL\*\*\*

Superheroes, created in comics at the end of the 19th century, appear in cinema in the second half of the century. From the *Superman and Mole Man* (1951), first feature length superhero movie in Hollywood, the other super hero films, the most popular Batman, Iron Man, Spider-Man, Captain America, are made. This study is focused on the relation between the structures and the discourses of these films and the capitalism. With the aid of structure analysis and discourse analysis, this study discussed defense of capitalism in superman movies. Efforts to maintain American values and lifestyle, and the capitalist system in these films are examined in terms of Hollywood, identification, ideology, the star system and the popular culture through structural analysis and discourse analysis.

One of the most important thinkers of structuralism, Tzvetan Todorov expresses the basic law of narratives with a simple formula: Equilibrium → A disruption → Realisation → Restored Order → Equilibrium Again (as cited in Fourie, 2006, p. 154). According to Todorov's model (2008), every story has a happy start, where main characters are happy and everything is as it should be. In disruption phase, the second part of the story, something disrupts happiness. In *realisation* phase, everyone, especially the main characters realises the problem and chaos. In *restored order* phase, the characters start to struggle to repair the damage and solve the problem. In *Equilibrium* again phase, problem is resolved and normality resume again.

In this study, for analyze of structures of Superman movies, a similar model is used. According to our model, there are four phases in each superhero movies: Stage 1: initial state (the capitalist system) → Stage 2: threat (attack on capitalism) → Stage 3: hero's intervention (the defense of capitalism) Stage 4: return to start (return to capitalism and consolidation of capitalism). This model, which

---

\* This article is based on ongoing phd thesis of Kemal Çelik, which is entitled "Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları"

\*\* PhD Candidate, Marmara University, Communication Faculty, Radio Television and Cinema Department, Istanbul, Turkey, E-mail: ckemal-1987@hotmail.com, Orcid ID: 0000-0003-1577-5151

\*\*\* Prof. Dr., Marmara University, Communication Faculty, Radio Television and Cinema Department, Istanbul, Turkey, E-mail: kirelser@hotmail.com, Orcid ID: 0000-0003-1768-4835

is obtained through a structuralist approach through Superman films, will be interpreted using discourse analysis.

In this respect, discourse analysis is a flexible and eclectic form of research with a heterogeneous structure involving different disciplines and research methods (Tonkiss, 2004, p. 367); since it is a social research method based on data, it is not considered a subjective reading (Sözen, 1999). Discourse analysis allows for the elucidation of the construction of the dominant discourse within the text, allowing it to break down the text (Irvan, 2001, p. 81). With discourse analysis, it is aimed to reach the ideological structures that are covered by open linguistic structures (İnceoğlu and Çomak, 2009, p. 12).

Firstly, the notions of capitalism, globalization, popular culture, Hollywood, identification, star system are discussed. Capitalism is the name of the social and economic system based on capital that has been dominant factor in the world since the 16th century. In the capitalist system, the means of production are at the monopoly of capital owners (Marx and Engels, 2009). Capitalism is an economic system in which only purpose of capital utilization is increase capital (Wallerstein, 2016, p. 12). Therefore, in the capitalist system, the economy is not shaped according to natural needs, but for increasing capital (Sombart, 2008, p. 28-31). Some argue that globalization is merely a world-wide expansion of capitalism (Boratav, 2001, p. 16). Globalization is a quality transformation of capitalism, says Kepenek (1990, p. 26). For Paul Grainge (2007), globalization has been operative in cinema via Hollywood. At Hollywood, films have been shot with the claim that they have been produced for the whole world, and finally, it has created a global audience that watches the same films from all over the world (2007). Likewise, the superhero movies claim to be global with the aim of super heroes that always defend freedom, peace, and justice. Popular culture or mass culture refers to the culture shared by urban people who live as masses after the industrial revolution. Some argue that popular culture kills diversity, creativity and individual thought by praising the mediocrity and commonness of mass culture (Hall and Whannel, 1964). Ünsal Oskay (1992) claims that we recognize and evaluate life and the world not as a result of our life experiences, but by the information given by an international monopoly (p. 13). Max Horkheimer (1974) believes that cinema is a part of the social control apparatus. This claim is in parallel with Theodor Adorno's (1975) thesis that mass culture destroys consciousness and places the harmony and the obedience in place. İrfan Erdoğan (2004) points out that popular culture is a culture produced. Our society is a consumer society; ads, spectacles, movies and images are the main components of this society (Baudrillard, 2011; Bauman, 2014, Isherwod and Douglas, 1999; Lodziak, 2003).

It is also necessary to consider Stuart Hall's claim that audience plays an active role in creating the meaning of the film (Hall, 1973). Like this, Douglas Kellner (1991) states that popular culture products, especially the movies, are very meaningful and require multiple readings (p. 19-20). Superhero films are popular culture products created by Hollywood, one of the main pillars of popular culture, in order to serve the representation of American values. Hollywood, based in Los Angeles, became the capital city of world cinema during the 1930s. The pioneering companies that provide this dominance are six film companies (majors) called Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Twentieth Century Fox, Walt Disney, Universal, and Warner Bros. (Gomery, 1986,



p. 2). With Kellner's emphasis (1991), Hollywood films are all political films and include designs for community and contemporary life.

The most important narrative strategy used by Hollywood in all Superman films is the identification. Identification theory stems from Jacques Lacan's idea of the mirror stage (Lacan, 1996). For Christian Metz (1983), the screen is a mirror through which the spectator can identify himself as a coherent. Laura Mulvey (2006) links the process of identification to masculine sense of power. In Jonathan Cohen's (2010) expression, the mechanism of identification takes the spectator into the text (p. 246). According to Serpil Kirel (2010), identification is both an emotional and an intellectual process (p. 199). Erik Erikson (1968) revealed that identity was shaped according to ex identifications (p. 54), this hypothesis shows importance of identification in shaping one's self and consciousness. Identification is made with star actors and actresses. With Gill Branston's (2000), term a film star serves as a brand that makes the audience sure of the quality of the product before the purchasing the product (p. 110). With Michael Allen's words (2003), the stars are in the center because the audience decides which movie to watch by stars (p. 132). For this reason, with Richard Dyer's detection (1986), the film star is not only a famous and fascinating personality, but also a cultural icon of a gender, class, nationality, race, sexuality (p. 8). With the detection of Patrick Philips (2000), the stars are the magical figures of popular cinema, the magicians who produce fake solutions to the realities of real life (p. 189-190). In this regard, Paul Watson (2003) confirms the claim that stars exist as texts (p. 170). Because, according to Virginia Luzón Aquado (2014), people are unaware that they are in love with a lie in doing so, the image reflected by the stars is completely illusory, it is unrealistic and fictional product (p. 5). Superheroes are also illusory characters, as a product of popular culture, they are created fictionally by Hollywood. "I think comic books and Superheroes in particular provided an escapist form of entertainment that allowed the American public to go into a fantasy world where all the ills of the world were righted by these larger-than-life heroes," says Erin Clancy (Hyde, 2009).

Each superhero film has a different pilot, shooting date, actors and technical facilities. But beyond all these differences, the question whether there is a basic narrative structure that is common for all films and the function of this structure in popular culture is worth thinking about. To find the answer to this question, this study is focused on the possibility of a common formula or model that all super hero movies share in terms of structure and discourse. The movies *Superman and The Mole Man* (1951), *Superman* (1978), *Superman II* (1980), *Superman III* (1983), *Superman IV: The Quest for Peace* (1987), *Superman Returns* (2006) and *Man of Steel* (2013) were analyzed for determine this structure and discourse. The structural analysis of these movies is made, and the threats in the film stories and the solutions to these threats were discussed. In this way, the common model and discourse of the superhero movie narratives and the repeated narrative phases of these films are searched. Shortly, it is determined that superheroes are guards of the capitalism and the superhero films structurally and discursively serve capitalism .

**Keywords:** Superman, Capitalism, Hollywood, Identification, Classic Narrative Cinema, Star System, Popular Culture, Superhero