

TOPLUMU YANSITAN BİR ÖĞE OLARAK YILDIZ OLGUSU:
TÜRKİYE GERÇEĞİ VE İKİ ÖRNEK

73 469

N.Aysun YÜKSEL

DOKTORA TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Danışman: Prof.Dr.Seçil Büker

T 73469
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mayıs 1998

DOKTORA TEZ ÖZÜ

TOPLUMU YANSITAN BİR ÖĞE OLARAK YILDIZ OLGUSU: TÜRKİYE GERÇEĞİ VE İKİ ÖRNEK

N. Aysun YÜKSEL

İletişim Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 1998

Danışman: Prof.Dr. Seçil Büker

Yıldız, toplumsal bir olgudur. Toplumun yaşadığı değişim, toplumun çelişkileri ve beklentileri dönemin yıldızları ile bütünleşir. Modernleşme süreciyle birlikte Türk toplumunda da değişim yaşanmaya başlamış ve bu değişimin ivmesi Cumhuriyet sonrası artmıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak Türk toplumu da kendi yıldızlarını belirlemeye başlamıştır. 1950'li yıllarda parlayan Zeki Müren ve 1990'ların yıldızı Tarkan, erkek egemen yapıdaki Türk toplumuna rağmen, kadınsı değerleri öne çıkarıp, yüceltmıştır. Toplumun genel yapısıyla çelişkili görülen bu özellikler bir sorun olarak belirmiştir. Bu sorun çerçevesinde, Zeki Müren ve Tarkan'ın yıldız kimliklerini belirlemek, daha sonra ise erkek kimliklerini yadsımayan, ama Türk toplumunun alışkın olduğu ve gündelik hayatta görmeyi arzu ettiği erkeklik ölçütlerinin tamamen dışında davranarak; kendilerini *arzu nesnesi* olarak sunan bu iki erkek yıldızın Türk toplumunda onay ve beğeni görmesinin nedenlerini araştırmak amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, Bulgular ve Yorum Bölümü'nde öncelikle yıldız olgusu tanımlanmış, daha sonra modern ve gelenek çatışmasına yer verilmiştir. Bu çatışmanın bir sonucu olan toplumsal şizofreni konusuna da değinilmiştir. Modern ve gelenek çatışmasını yaşayan bir toplum olarak Türk toplumunun yıldızlarından iki farklı dönemde parlamış iki yıldız olarak Zeki Müren ve Tarkan'ın kendini sunumları yıldız olgusu, toplum yapısı ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde çözümlenmiştir. Sonuç Bölümü'nde ise yargı ve önerilere yer verilmiştir.

ABSTRACT

STARDOM AS A REFLECTING ELEMENT OF SOCIETY:REALITY OF TURKEY AND TWO CASES

N. Aysun YÜKSEL

Communication Sciences Major

Anadolu University Social Sciences Institute, May 1998

Adviser: Prof.Dr. Seçil Bükür

Star is a social phenomenon. The social change, contradictions and expectations of society have a lot in common with the star of the same period. By the process of the modernism a change begun in the Turkish society and after the establishment of Turkish Republic the accederation of the modernism is increased. As a result of this, Turkishs society begun to determine its own stars. Zeki Müren in 1950's, Tarkan in 1990's, exalted feminin values in patriarchal society. This situation appears as a contradiction and can be taken as a problem. To point out, Zeki Müren's and Tarkan's star identities and after this by not denying the masculine identities of them but behaving out of the accustomed masculine values of Turkish society, and the causes of the admiration towards these two stars tried to be searched and discussed in this thesis.

In the Findings and Interpretations section, first of all, stardom is described. After this, the contradiction between modern and tradition is discussed. Social schizophrenia as a result of this contradiction is dealed with. In Turkish society which has modern-tradition contradiction, the presentation of male stars appeared in different periods, is analyzed under the frame of social sturcture and gender. In the final section, suggestions and judgements takes place.

DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

Danışman : Prof. Dr. Sevil Bakır.....
Üye : Prof. Dr. Oğuz Onaran.....
Üye : Prof. Yalçın Demir.....

İmza
Sevil

Onaran

Demir

Tezin kabul edildiği tarih: .19..06..1998

Tez, ilgili yasa ve yönetmeliklerin öngördüğü teknik ve bilimsel koşulları karşılamış ve aday ~~İletişim...Bilimleri...~~ Anabilim / Anasanaat Dalında Yüksek Lisans-
Doktora / ~~Sanatta Yeterlik~~ derecesi almaya hak kazanmıştır.

Prof. Dr. Emre ÖZKALP

Enstitü Müdürü



ÖZGEÇMİŞ

N. Aysun Yüksel

Doktora Anabilim Dalı
İletişim Bilimleri-Sinema ve Televizyon

Eğitim

Y.Ls.	1994	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ls.	1991	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü
Lise	1986	Eskişehir Süleyman Çakır Lisesi, Fen Bölümü

İş/İstihdam

1993 Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri

1997 Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Mezunlar Derneği

Yayın

Makaleler

Ross, David, "Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı" Video Sanatı-Eleştirel Bir Bakış, Çev. N. Aysun Yüksel, Der.Levend Kılıç, Hil Yayın, İstanbul:1995, s. 88-99.

"Karol Adında Bir Erkek", 25. Kare, Sayı:15, Nisan-Haziran 1996, s.28-31.

"Sosyal/Kültürel Değişmede ve Yeniliklerin Benimsenmesinde Kitle İletişim Araçlarını Etkisi," Yeni Türkiye -Medya Özel Sayısı, Cilt No:II, Kasım-Aralık, 1996, s.1498-1502.

“Kadın Dünyasının Kadınca Ezgisi”, 25. Kare, Sayı:19, Nisan-Haziran 1997, s.41-46.

“Kesişmelerin Filmi: Casino”, Onat Kutlar’a Armağan-Sinema Yazıları, Der. Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara:1997, s.179-186.

“Aşk, Kadın, Evlilik-En İyi Arkadaşım Evleniyor ve Modern Kadını Özgürleştiriyor”, 25. Kare, Sayı:22, Ocak-Mart 1998, s.23-26.

Gazete Yazıları

“Siz de ‘Clip’tomanlardan mısınız?” Sakarya, 1 Nisan 1992.

“Silahlar Patlıyor”, Sakarya, 15 Nisan 1992.

“Kasabada Olay Var”, Sakarya, 13 Mayıs 1992.

“George, Ahmet, Mary ve Zeynep”, Sakarya, 10 Haziran 1992.

“Savaşın”, Sakarya, 24 Haziran 1992.

“Bilince Kanat Açmak”, Sakarya, 8 Temmuz 1992.

“Mesai ile Çalışan Lambalar”, Sakarya, 2 Eylül 1992.

“Müzik, Görüntü ve Erotizm”, Sakarya, 9 Aralık 1992.

“Tapılası Kadın ve Erkekler”, Sakarya, 31 Mart 1993.

“Renkli Dünyanın Renklendirilmiş Erkeği: Robert De Niro”, Siyah-Beyaz, 26 Nisan 1996.

“Kimin Telefonu Kimin Cebinde”, Siyah-Beyaz, 10 Haziran 1996.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : Eskişehir, 9 Nisan 1969

Cinsiyet : Kadın

Yabancı dil : İngilizce

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	iii
ÖZGEÇMİŞ	iv
TABLolar LİSTESİ	vii
BÖLÜM	
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Sayıtlar	5
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Yöntem	5
2. BULGULAR VE YORUM	6
2.1. Yıldız Olgusu	6
2.1.1. Yıldız Olgusunun Tanımı ve Özellikleri	6
2.1.2. Karizma ve Yıldız Olgusunun Karşılaştırılması	14
2.1.3. Yıldız ve İzleyici İlişkisi	20
2.1.4. Yıldızın Belirleyici Nitelikleri	25
2.2. Modernleşen Türkiye ve Türkiye’de Yıldız Olmak	33
2.2.1. Doğu’da ve Batı’da Modern Kavramı	33
2.2.2. Türkiye ve Modern Kavramı	35
2.2.3. Modern ve Gelenek Çatışmasının Bir Sonucu Olarak Şizofreninin Tanımı ve Toplumsal Boyutu	49
2.2.4. Türk Toplumunun Yıldız Olarak Zeki Müren’in Yıldızlaşma Süreci	60
2.3. Değişen Türkiye’de Değişen Yıldız Olgusu	87
2.3.1. 1980’den Günümüze Türkiye-Süregiden Çatışma	87
2.3.2. Kapitalizmin Bir Sonucu Olarak Şizofreni	89
2.3.3. Şizofreninin Bir Nedeni Olarak Türkiye’de Kapitalizm	94
2.3.4. 1990’ların Türkiye’sinde Yıldız Olmak	99
2.3.5. Yıldızlaşma Sürecinde Tarkan	101
2.4. Zeki Müren ve Tarkan’ın Türkiye’deki Yerleşik Toplumsal Cinsiyet Kalıpları Üzerindeki Etkisi	131

2.4.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Tanımı ve Özellikleri	131
2.4.2. Türkiye’de Belirgin Toplumsal Cinsiyet Kalıpları	137
2.4.3. Zeki Müren ve Tarkan’ın Türk Erkeklik Kalıplarına Uygunlukları	147
2.5. Özet	152
3. SONUÇ VE ÖNERİLER	154
3.1. Sonuç	154
3.2. Öneriler	155
EKLER	156
KAYNAKÇA	160



TABLolar LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1. Pisagor'un Karşıtlar Tablosu

Tablo 2. Philo'nun Var Oluş Farklılıkları Listesi

Tablo 3. Navaro'nun Onaylanan Kadın ve Erkek Değerlerine ilişkin Sınıflandırması



BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Her toplum yavaş ya da hızlı, olumlu ya da olumsuz yönde birtakım değişimlere uğrar. Bu değişimde hem toplumun kendi iç dinamikleri hem de diğer kültür ve toplumlarla etkileşimi belirleyici olur. Tüm bunlar gerçekleşirken, toplumu oluşturan bireyler benimsedikleri ya da benimseyemedikleri birçok yeni kavramla tanışır. Yıldız olgusu da modern ve kapitalist toplumsal yapının ürettiği olgulardan biridir. Morin, Laemmle'ın görüşlerine dayanarak yıldızın ancak kapitalist toplumda varlık gösterebileceğini savunur (Aktaran Dyer, 1986:13). Yıldız toplumun gereksinimleri ve beklentileri doğrultusunda üretilen ve toplumu oluşturan bireylerce tüketilen bir nesne olarak ortaya çıkar. Yıldızın en çok varlık gösterdiği alanlar olan sinema, televizyon ve müzik temelde kapitalizmle birlikte sektörleşmiştir. Yapılan büyük yatırımlar, gelişen endüstriyel donanım ve atılımlar, tektipleşen sistem, yıldızın da meta olarak sunulmasına neden olmuştur (Dyer, 1986:11). Toplumun belli gereksinimlerini karşılayan yapı nedeniyle, toplumu yıldızdan, yıldızı toplumdan bağımsız düşünmek olanaksızdır. Alexandre Walker, yıldızın toplumun gereksinimlerinin, dürtülerinin ve düşlerinin doğrudan ya da dolaylı yansıtıcısı olarak ortaya çıktığını ve bir çeşit ayna özelliği gösterdiğini ileri sürmektedir. Durnat'ın görüşü Walker'a göre daha belirgindir. Ona göre, yıldız, içinde bulunduğu toplumdaki etkinliklerin ve o toplumun kendi imgesinin yansımasıdır. Durnat savını bir aşama daha ilerleterek, bir ulusun toplumsal tarihinin ancak o toplumun yıldızları ile yazılabileceğini belirtir (Aktaran Dyer,1986:6). Dolayısıyla, yıldızla izleyici kitle arasında yoğun bir etkileşim bulunmaktadır ve yıldız, toplumun beklentilerini karşıladığı sürece yıldızlığını güvence altına almış olur.

Türkiye ve modernleşme kavramı ancak cumhuriyet dönemiyle birlikte birarada anılabilir hale gelmiştir. Devrimlerle birlikte kökten değişime uğrayan sistem, süreç içinde her alanda başkalaşım geçirmiştir. Bu başkalaşım yalnızca siyasi ya da ekonomik alanda olmamış -ama kaçınılmaz olarak bu alandaki değişimlerden de etkilenerek- kültürel alanda da gerçekleşmiştir. Modernleşmenin uzantısı olarak, Türk toplumu yepyeni olgularla tanışmış ve bunları yaşamına sokmuştur. İvmesi artarak ilerleyen bu değişimler başta aile yapısı olmak üzere tüm toplumsal ve kültürel yaşamı etkisi altına almıştır. Modernleşen Türk ailesinin yaşamına sinema, radyo; yetmişli yıllarla birlikte de televizyon eşlik etmeye başlamıştır. Çeşitlenen bu kitle iletişim araçlarıyla birlikte, adı daha çok anılan, hayranlık duyulan oyuncular, şarkıcılar gündeme yerleşmiştir.

Pek çok şey gibi “yıldız” kavramı da modernleşen Türkiye için yeni bir olgu olma özelliğini göstermiştir. Tamamen yeni bir olgu olmasına karşın modernleşme sürecini yaşamakta olan Türk toplumu bazı isimleri yıldızlaştırmış ve bu isimleri yüceltmekte gecikmemiştir. Cahide Sonku, Orhan Günşiray Türk insanının beğenisini toplamıştır. Ayhan Işık ve Türkan Şoray ise Türk sinemasının kral ve kraliçesi olarak ilan edilmiştir. Şoray ve Işık modernleşen Türk insanının ölçütlerine uygunluk göstermiş, beğenilerine hitap etmiştir. Yıldız olarak tanımlanan kişiler toplum tarafından tüketilmiş, haklarındaki her türlü bilgiye erişilmek istenmiştir. Dönemin magazin dergileri onlarla ilgili her türlü bilgiyi okuyucuya ulaştırmayı hedeflemiştir. Anılan bu gelişmeler modernleşen tüm toplumlarda gözlenmiştir ve olağandır.

1950’lerin başında modernleşen Türkiye’de toplumun ilgisini çeken bir yıldız olarak Zeki Müren ortaya çıkmıştır. Zeki Müren, modernleşme sürecini yaşamakta olmasına karşın, katı erkek değerlerini yücelten ataerkil yapısından arınamamış Türk toplumunun bir ürünüdür. Zeki Müren, Türk toplumunun yücelttiği erkek değerlerini yansıtan yıldızlar

olarak varlık gösteren Ayhan Işık ve Kadir İnanır'la hiçbir benzerlik göstermemektedir. Kadınsı kostümleri, sahne edimleri, makyajı, işveli ve aşırı kibar konuşma biçimi ile Zeki Müren, erkek değerlerini her dönemde yücelten Türk toplumundaki bir ikilemi ortaya çıkarmıştır. Çünkü, tüm kadınsı niteliklerine karşın Türk toplumu kadın ve erkek ayrımı olmaksızın Zeki Müren'e hayranlık duymuştur.

1990'larda ise başka bir yıldız hem şarkı sözleriyle hem sahne edimleriyle, hem de kostümleriyle gündeme yerleşmiştir. Tarkan, kıvrak dansları, cinsel edimleri anımsatan şarkı sözleriyle yine Türk erkeğinin alışıla geldik ölçülerine uygun olmayan, ama yine toplum tarafından yıldızlığa yüceltilmiş, kadın erkek herkesin beğenisini kazanmış, en azından ilgisini çekmekte olan bir şarkıcı olarak gündeme yerleşmiştir. Tarkan, video kliplerinde göz süzmekte, gerdan kırmakta, cinselliğini ortaya sermekte kendini arzu nesnesi olarak sunmaktadır.

Daha önce de değinildiği üzere, yıldız ile toplum arasında yoğun bir ilişki bulunmaktadır. Başka deyişle, yıldız ait olduğu toplumun özelliklerini yansıtmakta, toplumun beklenti ve arzularını karşılamaktadır. Zeki Müren ve Tarkan da Türk toplumunun yıldızlaştırdığı isimlerdir. Her iki yıldızın da ortak noktası, farklı biçimlerde de olsa, kadın değerlerini öne çıkarıp, yüceltmeleridir. Erkek egemen değerlerini hâlâ korumakta olan Türk toplumu ile bu yıldızlar arasında da kuşkusuz bir bağ bulunmaktadır. Zeki Müren'in ve Tarkan'ın modernleşen Türk toplumunun hangi dönemini yansıttığı ve modernleşen Türk toplumunun hangi gereksinimlerini karşıladığı çözülmesi gereken konular olarak belirmektedir.

1.2. Amaç

Çalışmanın amacı öncelikli olarak Zeki Müren ve Tarkan'ın yıldız kimliklerini belirlemek, daha sonra ise erkek kimliklerini yadsımayan, ama Türk toplumunun alışkın olduğu ve gündelik hayatta görmeyi arzu ettiği erkeklik ölçütlerinin tamamen dışında davranarak; kendilerini arzu

nesnesi olarak sunan bu iki erkek yıldızın Türk toplumunda onay ve beğeni görmesinin nedenlerini araştırmaktır.

Bu genel amaç doğrultusunda, aşağıdaki denenceler sınanacaktır:

1. Yıldız ile toplum arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır.
2. Türkiye geleneksel yanını izerinden tam olarak atamamış, modernleşmekte olan bir ¼lkedir.
3. Toplumsal şizofreni, modern ile gelenek çatışmasının bir sonucudur.
4. Türkiye de modern ve gelenek çatışmasını yaşamakta ve toplumsal açıdan şizofren bir yapı g¼stermektedir.
5. Kapitalizm de toplumsal şizofreniye yol açmaktadır.
6. Zeki M¼ren sıradışı bir yıldızdır.
7. Zeki M¼ren T¼rk toplumunun gelenek-modern çatışmasının bir sonucu olarak beliren şizofren kimliğini yansıtılmaktadır.
8. Zeki M¼ren gibi Tarkan da sıradışı bir yıldızdır.
9. Tarkan, hem gelenek-modern çatışmasının hem de kapitalizmin bir sonucu olarak şizofren ¼zellikler g¼steren T¼rk toplumunu yansıtılmaktadır.
10. Zeki M¼ren ve Tarkan T¼rk toplumundaki toplumsal cinsiyet (gender) kalıplarına aykırı bir sunuma sahiptirler.

1.3. ¼nem

Bu alışma iki açıdan ¼nem taşımaktadır:

1. Genelde, yıldız olgusunun kavranmasına ve yıldız toplum ilişkisinin ¼nemine dikkat çekilecektir.
2. ¼zelde, yıldız olarak Zeki M¼ren ve Tarkan'ın yıldız kimlikleri ile ilgili bilgi verilecektir. Bağlı olarak, T¼rk toplumu ile bu yıldızlar arasındaki ilişki oz¼mlenecektir.

1.4. Sayılıtlar

1. Yıldız, toplumsal bir olgudur. Her toplum kendi yıldızını üretir.
2. Sıradışı kimliklere sahip olmalarına karşın, Zeki Müren ve Tarkan Türk toplumunun yıldızlarındandır.

1.5. Sınırlılıklar

- 1.Çalışma, Türkiye ve Türk toplumu ile sınırlıdır.
- 2.Çalışma, Türkiye’de kendini arzu nesnesi olarak sunan iki erkek yıldız (Zeki Müren ve Tarkan) ile sınırlıdır.
- 3.Çalışma, anılan iki erkek yıldızın yalnızca kitle iletişim araçlarında kendilerini sunum biçimleri ile sınırlıdır.
- 4.Çalışma, geleneksel Türk erkeklik kalıplarına uyan ya da cinsiyet değiştirmiş erkek yıldızları ele almamaktadır.

1.6. Yöntem

Yukarıda anılan denenceleri sorgulamak için iki yıldız hakkında kitle iletişim araçlarında çıkan haberler ele alınacaktır. Ayrıca, yıldız olgusu, modernleşme ve gelenek çatışması, kapitalizm, şizofreni ve toplumsal cinsiyet gibi kavramlar daha önce yapılmış kuramsal ve ampirik çalışmaların ışığında yeniden ele alınacak ve çalışmanın problemi ve amacı doğrultusunda bu kavramlara yeni bir boyut katılmaya çalışılacaktır.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Yıldız Olgusu

2.1.1. Yıldız Olgusunun Tanımı ve Özellikleri

Bir toplumu oluşturan bireylerin aralarından bazılarını farklı, üstün hatta olağanüstü görmeleri hemen hemen tüm zamanlarda karşılaşılabilecek bir eğilimdir. Özellikle kitle iletişim araçlarıyla yaygın bir biçimde ve sıklıkla gündeme gelmeleri nedeniyle toplumun ilgisini çeken bu kişileri “yıldız” olarak adlandırmak olanaklıdır. Bu kişiler umulanın aksine siyasal, ekonomik ya da dinsel alanlardaki etkinlikleri çerçevesinde değil, sinema, müzik, tiyatro gibi alanlarda kazandıkları ya da onlara atfedilen başarılarıyla dikkatleri çekmektedir (Mutlu, 1994:E/63).

Dyer’a göre yıldızın örgütsel gücü sınırlıdır, hatta çoğu zaman böyle bir güce sahip bile değildir. Buna karşın yaptıkları ve yaşam tarzıyla orta düzeyde bazen de en yüksek düzeyde ilgi odağı olmayı başarır; izleyici kitlesinin beğenilerini, yaşama bakışını etkileyebilir (1981:4). Ancak her toplumsal yapıda yıldızın varlığından söz etmek olanaklı değildir. Yıldızın varolabilmesi için, içinden çıkacağı toplumun kimi özelliklere sahip olması gerekmektedir. Morin, Laemmle’in konuyla ilgili düşüncesini vurgulayarak, toplumun yıldız “üretebilmesi” için kapitalist bir yapıda olması gerektiğini ileri sürer (Aktaran Dyer, 1986:13). Açılacak olursa, Marksist düşünce yıldızın varlığını şöyle açıklamaktadır: Marksist toplumsal sistemde toplumu oluşturan bireylerin her biri toplum içinde bir işleve sahiptir ve eylemlerinin sorumlusudur. Yıldız için ise böyle bir

sorumluluk söz konusu değildir. Yıldız varolan sistemin tamamen dışında, kapitalist dünyaya ait bir olgu olarak varlık gösterir.

Yıldız olgusundan kapitalist üretim biçimlerinin egemen olduğu dönemlerden bu yana söz edilmektedir. Yıldız sisteminin doğuşu Amerika'da sinemanın yaygınlaştırılması çalışmalarında daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Amerika'da 18. yüzyılın sonlarında yapımcılar sinemayı kentli yoksullara taşırken, tiyatro salonlarındaki orta sınıfı nasıl çekebilecekleri konusunda endişe duymuşlardır. Çünkü, genel kaniya göre sinema, toplumun aşağı zevklerini yansıtmaktaydı ve bu nedenle asgari düzeyde saygınlık görmekteydi. Bunun üzerine yapımcılar anılan imajı yıkmak için daha sofistike filmler çekmeyi yeğlemiştir. Çekici tiyatro oyuncularının oynadığı bu filmler izleyicinin sinemaya yakınlık duymasına yol açmıştır. Aşk tanrıçası ya da idol olarak topluma mal olmuş kişilikteki bu oyunculara önemli roller verilmiş, böylelikle yıldız sisteminin temeli atılmıştır. Bu durum orta sınıfın sinemaya daha fazla ilgi göstermesine yol açmıştır. 1914'te kestirimsel olarak haftada 40 milyon kişinin sinemaya gittiği saptanmıştır. Orta sınıfın ilgisi karşısında küçük sinema salonlarının (nicleodeons) sayısı da artmıştır. I. Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa'da film endüstrisi duraklarken, Amerika'da Hollywood film endüstrisinin merkezi olarak belirmiştir. Bu Amerikalı film yapımcıları için büyük bir avantaj olmuştur. O günlerden bu yana orta sınıfın beğenisine yönelik Amerikan filmleri dünya pazarında popülerliklerini korumaktadırlar (DeFleur, 1987:60-61).

Yıldızın edimsel alanları olan sinema, televizyon, müzik kapitalizmle birlikte sektörleşmiş, yapılan büyük yatırımlar, gelişen endüstriyel donanım ve atılımlar, tektipleşen sistem yıldızın da bir meta olarak sunulmasına yol açmıştır. Başka deyişle, yıldız sistemi fabrikasyondur; yıldızın belli bir standartta üretimine ve tüketimine dayalıdır. Dolayısıyla yıldız, reklamı yapılacak, pazarlanacak belli tipleri canlandıracak somut özelliklere sahip olmalıdır (Dyer, 1986:11). Bağlı olarak, yıldızın üretilen ve tüketilen bir meta olarak sunumu, toplumun "modern" olma

özellikleriyle de ilintilidir. Jeanniere, modernî “kendinden söz edilen ve satılan her şey” olarak tanımlamaktadır (1994:15). Köker de, modern toplum kavramının, bir çok iktisadi, siyasi özelliklerin yanısıra belirli bir insan tipini de gerektirdiğini ve bu modern insanın belki de en önemli özelliğinin tüketici yanının olduğunu vurgulamaktadır (1995:40-44). Modern toplumu “piyasa toplumu” olarak tanımlayan Poole ise işbölümünün kaçınılmaz olduğunu ve bu işbölümünün her bireyin bir başkasının gereksinimlerini karşılayacak biçimde gerçekleştiğini belirtmektedir (1993:15-17). Dolayısıyla bireylerarası karşılıklı bağımlılık söz konusudur. Bağlı olarak yıldız ve toplum arasında da karşılıklı bağımlılık vardır ve yıldız ancak talep görebileceği bir toplumda varlık gösterebilir; bu da modern toplumdur.

Endüstriyel-teknik yapının, tekbiçimleştirici bir sıra düzenini dayattığı ve ekonomi yoluyla devletlerin, ardından, bunun bir sonucu olarak, bireylerin karşılıklı bağımlılık içinde olduğu modern toplumlarda (Jeanniere, 1994:15) her insan, birey olarak, diğerleriyle ,ait olduğu toplumsal grubun özellikleri dikkate alınmaksızın, eşit olarak kabul edilmektedir (Dumont, aktaran Köker, 1995:43). Bu da yıldız olgusunu dolaylı da olsa olumlayan bir özelliktir. Alberoni’ye göre toplumsal hareketlilik ve buna bağlı olarak yıldızdan beklenen özellikler değişkenlik gösterir (1979:78). Örneğin James Dean asi genç, Tom Cruise yuppie, Marilyn Monroe ve Sharon Stone sarışın ve seksi kadın tiplerini pekiştirir. Farklı nitelikleriyle ve değişken özellikleriyle yıldızlar onları olağanüstü gören, onlara hayranlık duyan kitleyi oluşturan bireylere de yıldız olabileceği umudunu aşılır. Sarışın olanların yıldızlık şansı varsa, asi olanların da böyle bir şansı vardır. Yıldızın kesin bir prototipi bulunmamaktadır. Bu ise toplumu oluşturan bireylerin her biri için fırsat eşitliğinin söz konusu olduğu, birbirleriyle eşit olduğunu düşünen, modern insanların oluşturduğu bir toplumda gerçekleşebilir. Jarvie, yıldız olgusunun eşitlik hissi uyandırmasını farklı bir noktadan ele almaktadır. Jarvie, toplumda yıldız olabileceğini düşünmeyen bir tek kişinin bile bulunamayacağını ileri sürmektedir (1970:146). Çünkü, yıldız olmak için geçilmesi gereken zorunlu bir sınav ya da mezun olunması gereken bir

okul yoktur. Kuşkusuz oyunculuk, dans ya da müzik eğitimi almış olmak yıldız adayına bir üstünlük sağlamaktadır. Ancak bu yıldız olmanın güvencesi değildir. Çok yetenekli olduğu halde yıldız olamamış ya da hiç yeteneği olmadığı halde yıldızlaşmış bir çok ünlü bulunmaktadır. Yıldız olgusunun bu yanı da izleyici kitlesinde bir eşitlik hissi uyandırmaktadır.

Yıldız olgusunu besleyen başkaca bir özellik ise ekonomik refahtır. Anılan refah düzeyi hem yıldız hem de toplum için belirleyicidir. Etki bağlamında bakıldığında yıldız için sadece geçim düzeyinin üstündeki bir gelir bile ilginin odağı olması için yeterlidir. Son model bir otomobil, lüks bir ev, yüksek bütçeli bir sahne kostümü, ünlü bir modacıdan giyinmek dikkatleri çeker ve ilginin odağı olmak yıldız olgusunun pekişmesine yol açar. Toplumun refahı ise modernleşmeyle ilintilidir. Modern insanın tüketici yanı belli bir geliri zorunlu kılar. Yıldız-izleyici ilişkisinin sürdürülebilmesi için izleyici yıldızı takip edebilmelidir. Yıldızın filmlerini izleme, yeni albümünü alma, konserine gitme vb. isteğini karşılayacak gelir düzeyine sahip olmalıdır. Bu ise bireyin, beslenme, barınma gibi asgari gereksinimleri için yapacağı harcamaların ötesinde bir gelir düzeyini gerektirir. Geçim düzeyinin üstüne çıkan gelir ise her zaman toplumun ekonomik ve yapısal değişiminin bir ürünüdür.

Alberoni yıldızın varolabileceği bir toplumun büyük ölçekli olması gerektiğini vurgular. Toplumun tüm bireyleri tarafından tanınıp, gözlenebilen yıldız hiç kimseyi tanımaz; toplumu bir bütün olarak görür (1979:77). Bu da yıldızın kitlesel olarak sunulabildiği bir toplumsal yapıyı gerektirir. Yıldız sinema, radyo, televizyon, yazılı basın ve hatta internet kanalıyla hayranları tarafından tanınır, gözlenir ve tüketilir. Oysa çoğu rastlantılara dayalı olan tanışmaların dışında yıldızın hayranlarıyla bire bir ilişkisi yoktur. Yıldızlar kadın ya da erkek bireysellikleri içinde algılanabilseler bile hayranlar bu şekilde algılanamaz. Kapferer, yıldızın özel hayatının kitlesel olduğunu söyler (1992:221). İzleyici kitle yıldızın üzerinde hakkı olduğunu düşünür ve onunla ilgili tüm bilgilere erişmek ister. O, yıldızın izleyicisi olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu

düşündür. Dolayısıyla yıldızla sahip olamasa bile, ona ait bir nesneye, en çok da bir habere ulaşmaya hakkı olduğuna inanır. Bu noktada yıldızla ilgili dedikodu ve söylentiler devreye girer. Yıldızla ilgili en basit olaylar bile -konserde ne giydiği, kullandığı parfümün markası gibi- haber niteliği taşır. Ancak Kapferer, bunun da belli sınırlarının olması gerektiğini ileri sürer. Ona göre, “Saydamlık yıldızı öldürür; yıldız bir dost değildir. Tam bir gizlilik de onu aynı derecede tüketir; bilgi eksikliği karşısında boğulan kitle ve hayranlar kaybolur. Dozu iyi ayarlanmış bir gizem, inancı korur” (a.g.k.:222). Örneğin Tarkan’ın Elif Dağdeviren’den ayrıldıktan sonra kiminle birlikte olacağı 1997 yazı boyunca gündemde kalmıştır. Yanında görülen her kadın sevgilisi olarak anılmış ve tüm magazin dergilerinde haber niteliği taşıyan öncelikli bir olay olarak yer almıştır. Benzer şekilde, Zeki Müren’in cinsel tercihleriyle ilgili çeşitli söylentiler dolaşıp dururken, 1972 yılında İsveçli bir kadınla el ele fotoğraflarının yayınlanması onun gündemde kalmasını pekiştirmiştir (Tempo Dergisi, 9 Ekim 1996:98-102). Kapferer bunu şöyle açıklar: “Dedikodunun doğru olması gerekmez. Bize iyi gelen bir hikayeyi, bize hiçbir şey sağlamayan bir gerçeğe tercih ederiz” (a.g.k.:222). Dolayısıyla yıldız doğru ya da yanlış tüm yaptıklarıyla gündemde kalır ve tüketilir. Séguéla’ya göre yıldız, tüketim toplumunun en yetkin ürünüdür. Yıldız “ticaretle sanatın, tanrıçayla malın kaçınılmaz buluşmasıdır” (1991:55). Bu açıdan bakıldığında yıldız ilgi toplayan, dikkat çeken toplumsal bir olgudur.

Yıldız olgusu üzerine çalışan King, yıldızın toplum üzerindeki etkisini ilgi çekme düzeyinde bırakmamaktadır. Ona göre yıldız insanların toplumdaki sunumlarını büyük ölçüde etkilemekte, toplumsal roller ve tiplerin tanımları açısından ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır (Aktaran Dyer,1986:8). Başka deyişle, yıldız, bireylerin nasıl davranması gerektiği konusunda belirleyici olacağı bir takım sonuçların doğmasına yol açabilmektedir. King’in savını Alexander Walker ve Richard Durnat’ın görüşleri de desteklemektedir. Walker’a göre, yıldız ve toplum arasında yoğun bir etkileşim vardır. Yıldız, toplumun gereksinimlerinin, dürtülerinin ve düşlerinin doğrudan ya da dolaylı yansıtıcısı olarak ortaya

çıkmakta, bir çeşit ayna niteliği taşımaktadır. Yıldızın anılan bu niteliğini Durgnat da vurgulamaktadır. Ona göre yıldız içinde bulunduğu toplumdaki etkinliklerin ve o toplumun kendi imgesinin yansımasıdır. Durgnat savını bir adım daha ilerleterek bir ulusun toplumsal tarihinin ancak o toplumun yıldızları ile yazılabileceğini savunur (Aktaran Dyer, 1986:6). Yıldızın sağladığı ekonomik getirinin ayırdına varan yapımcılar toplumun beğeni ve beklentileriyle örtüşecek yıldızlar “üretme” yoluna gitmişlerdir (Brewer’s Cinema Dictionary, 1995:528). Dyer’a göre, Marilyn Monroe, yıldız-toplum ilişkisi açısından açık bir örnektir. Marilyn Monroe 1950’li yılların Amerika’sındaki ahlak ve cinsellik hakkındaki düşüncelerin üzerinde yükselmiştir. Başka bir açıdan bakıldığında Marilyn Monroe’nun yükselişinde savaş sonrası Amerika’da yaygınlaşan Freudyen fikirlerin ve Kinsey Raporu’nun¹ yanı sıra Marlon Brando, James Dean ve Elvis Presley gibi asi yıldızların belirmesinin ve film endüstrisinde uygulanan sansürün kalıplarının televizyon ile birlikte esnekleşmesinin de payı vardır. Her ne kadar, Marilyn Monroe cinselliği ve çocuksu masumiyeti sayesinde yıldızlaşmış gibi algılansa da aslında 1950’lerin Amerika’sında varlık gösteren ideolojinin bir yansımasıdır (1991: 58-59).

Alberoni gibi King de yıldız olgusundan söz edilebilmesi için kimi koşulların varolması gerektiğini ileri sürmektedir. King’e göre, toplumsal refah ve hareketliliğin yanı sıra, gelişmiş bir kitle iletişim teknolojisi, endüstriyel yoğunluğun artması ve bağlı olarak film endüstrisinin düzenlenmesi, insanların çalışma ve dinlenme saatlerinin kesin biçimde ayrılması yıldız olgusunu var eden nitelikler olarak belirlemektedir (Aktaran Dyer,1986:8).

King’in ölçütlerinden yola çıkarak yıldızın popüler kültürün bir parçası olduğu söylenebilir. Popüler kültürden söz edilebilecek ilk dönem Eski Yunan olmakla birlikte, Aydınlanma çağına ivme veren üretim biçimleri,

¹Kinsey Raporu, 1940’lı yıllardan 1950’lerin sonlarına dek, kadın ve erkeklerin tüm cinsel eğilim ve edimlerini istatistiksel olarak araştırılmasından elde edilen bulgulardan oluşmaktadır.

yakın dönem için daha belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Rönesans ile birlikte değişen toplumsal ve ekonomik dengeler sonrası egemen sınıflar elde ettikleri boş zamanlarında “yüksek” sanat ürünlerini tüketmeyi yeğlerken, çalışan sınıflar uyku ile çalışma arasında kalan zamanlarını “eğlenerek” ve avunarak tüketme yolunu seçmişlerdir. Sanayileşme ile birlikte kapitalist üretim biçimlerinin başat bir hal aldığı dönemlerden bu yana, sistemin bir uzantısı olarak kitlesel üretim olanaklı hale gelmiştir. Bunun sonucunda da popüler kültür adı verilen bir yapılanma ortaya çıkmış ve bu kültürün ürünleri, bir meta olarak çok büyük kitleler tarafından ve çoğu kez aynı anda satın alınabilir hale gelmiştir. Yeni düzen, çalışanları daha çok çalıştırmayı, dinlenenleri de daha çok dinlendirmeyi amaçlayan bir dizgede olduğu için eski dinsel hiyerarşi yıkılmış, yerini paranın öncelik ve belirleyicilik kazandığı girişimci hiyerarşi almıştır. İnsanlar, gizemsiliğin ve kır yaşamının uyusukluğundan, çalışmanın ve kent yaşamının karmaşıklığına itilmiştir. Bağlı olarak, kentte geleneksel eğlencelerin dışında, yeni tür eğlence biçimlerine doğru bir açılım olmuştur (Batmaz, 1981:168-169). Burada Montaigne'nin görüşleri oldukça açıklayıcıdır. Montaigne'e göre, geleneksel toplumdan modern topluma geçişteki derin ahlaksal ve ruhsal belirsizlikler yüzünden birey bocalamaktadır. Bu durumdan sıyrılmanın tek yolu ise eğlencedir. Toplum ile bireyin çatışan konumlarda bulunması, Montaigne'e göre eğlencenin aracılığı ile çözülebilir. Ruhsal, toplumsal ve ekonomik güvensizlik ortamı kişilerde acı yaratan bir iç bunalım doğurmakta ve insanlarda yaşadıkları andan ve toplumdan kaçma isteği uyandırmaktadır. Gündelik yaşantının baskılarından kurtuluş ise gerçek yaşamın unutulmasıyla olanaklı hale gelmektedir (Aktaran Batmaz, a.g.k.:170). Shiller de, sanayileşen toplumun, mekanikleştiğini ve bireyden daha çok beklenti içinde olduğunu vurgulamaktadır. Bu da bireyin bedensel ve ruhsal olarak yıpranmasına yol açmaktadır. Boş zamanın, anılan rahatlama ve dinlenme gereksiniminin bir uzantısı olarak, eğlenilerek geçirilmesi kaçınılmazdır (Aktaran Batmaz, a.g.k.:174). Çalışan sınıfın ait olmadığı yeni ortamından kaçışını sağlayan, rahatlama ve dinlenme gereksinimini karşılayan ise popüler kültürün ürünleri ve

aktörleridir. Gelişen teknolojinin uzantısı niteliğindeki kitle iletişim araçları, bu popüler ürünlerin kitleler tarafından tüketilmesine yardım etmektedir. Topçuoğlu'na göre, kitle iletişim araçlarının en belirleyici işlevleri bilinç ve eğlencedir. “En çok satan, en çok izlenen/beğenilen v.s. kategorileri bilim ve sanat eserlerinin popülerleşmesine; bilim ve sanat eserlerinde halk beğenisinin belirleyici olmasına neden olmaktadır” (1995:158-159). Bağlı olarak etki alanı bu denli geniş olan kitle iletişim araçları, yapıları gereği, hızlı ve sürekli üretimi körüklemekte ve çabuk algılanacak basit ve anlaşılır ürünleri öne çıkarmaktadır. “En genel yaşama alışkanlıklarının görsel ve sözel olarak yeniden üretilmesini sağlayan bu kitle kültürünü” (Batmaz, 1981:164) popüler kültür olarak tanımlamak olanaklıdır. Yıldız da bu ürünlerin bir parçası olarak işlev görür. Toplumun geniş bir kesimi tarafından beğenilen ve dolayısıyla tüketilen yıldız, kendi başına popüler bir ürün olduğu gibi, söylediği şarkılar ya da çevirdiği filmlerle de popüler kültürün bir parçası olarak yerini alır. Başka deyişle, yıldız çabuk benimsenen, çabuk yüceltilen ve çabuk unutulabilecek bir yapı içerir.² Bu da modern toplumun tüketim alışkanlıklarına uygunluk göstermektedir.

Tüm bunlar modern toplumdaki ekonomik ilişkilerle yakından bağlantılıdır. Açıklanacak olursa, modern toplumda insan eyleminin en başat yanı başarı olarak belirlenmektedir. Bağlı olarak modern toplum, bireyin, başarıya ulaşmak için kendi emek gücünü yönlendirdiği ve emeğine bedel biçildiği bir ekonomik yapıyı içermektedir. Bu ise emeğin bir meta olarak değerlendirildiği kapitalist bir yaklaşıma yol açmaktadır. Dolayısıyla modern toplum kapitalizmi de kapsamaktadır (Köker, 1995: 44-47). King'in yıldızın varlığı için ortaya koyduğu koşullar da kapitalist üretim biçimiyle bağlantılıdır. Üretim biçiminin endüstriye dayalı olması ve hizmetin bile endüstrileşmesi kapitalizmle ilgilidir. Endüstrileşen hizmet bireyin organize biçimde, başka deyişle, belli zaman aralıklarında çalışmasını ve dinlenmesini gerektirir. Bu ise, daha önce anıldığı üzere,

²Burada üzerinde önemle durulması gereken bir nokta bulunmaktadır. Yıldız popüler kültürün bir parçası olarak içinde popülerliği de barındırır. Ancak popüleriteye ulaşmış olanların hepsinin yıldızlaşma şansı yoktur. Bunun gerçekleşmesi için adayın daha bir çok ölçüte uygunluk göstermesi gerekmektedir.

bireyin çalışma dışında bir zamana sahip olmasını ve bu zamanı değerlendirme gereksinimini doğurur. Anılan gereksinim de yine endüstrileşmiş eğlence ile giderilir. Gelişkin bir kitle iletişimi ve film endüstrisi bireyin bu gereksinimini karşılar. Bu yolla yıldız kitlesel olarak üretilen ve kitle tarafından tüketilen bir meta olarak karşımıza çıkar. Tüm bunlar ise geleneksel yapıdan sıyrılmış, geniş ölçekli modern bir toplumda gerçekleşebilir.

2.1.2. Karizma ve Yıldız Olgusunun Karşılaştırılması

Oylumunun ve sınırlılıklarının açıklıkla belirlenebilmesinde yıldız olgusu ile karizma kavramının karşılaştırılması yardımcı olacaktır. Çünkü, karizmatik önder ile yıldızın çıkış noktaları özünde benzerlik taşımaktadır. Daha sonra ayrıntılandırılacağı üzere yıldız da karizmatik önder de var olan düzene meydan okur ya da var olan düzene başka bir boyut katar. Ancak, yönelindikleri kitleye vaatleri ve bunu gerçekleştirme biçimleri farklılaşır. Yıldız ve karizmatik önder hedef kitleleri üzerindeki etkileri bağlamında da ayrılmaktadırlar. Birbirine hem bu denli benzeyen hem de farklılaşan bu iki olgunun karşılaştırılması yıldız kavramının açıklık kazanması açısından anlamlı olacaktır.

Yıldız olgusuna Panzini'nin yaklaşımı, diğerlerinin gözünde koşulsuz beğeni ve ilgi odağı olmayı kapsamaktadır. Bir taraftarın şampiyona "Sen Tanrısın!" diye bağırması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Şampiyona böylece sıradan insanlara oranla daha çok paye verilmektedir. Sonuçta ortaya çıkan kişi süper bir insan niteliğindedir (Aktaran Alberoni, 1979: 78). Weber bunu karizmatik olma ile tanımlamaktadır (1987: 53-56).

Politik düzenin nasıl yasallaştırıldığı ve kabul gördüğü Weber'in sosyolojik çalışmaları sırasında sorguladığı bir olgudur. Bu sorgulamasına üç yanıt bulmuştur. Birincisi, kültürün içinde varolan, sürekli uygulanan ve daha önceki nesillerden aktarılan gelenek, ikincisi,

üzerinde uzlaşmış, gerektiğinde değiştirilebilen ve akla uygun (rasyonel) kurallar olarak kabul gören bürokrasi ve üçüncüsü, önderin yönlendirmesi ile uygulanan ve bu gücü ona veren karizma (Aktaran Dyer, 1991:57). Weber'e göre, karizma kavramı ile olağanüstü bir nitelik ve bu niteliğin bir kişiye atfedilmesi anlaşılmaktadır. Bu öyle bir niteliktir ki kişiyi sıradışı kılar. Atfedilen nitelikten anlaşılması gereken, insan ve doğaüstü değerlerin sıradan bireyler tarafından o kişiye bağışlanmasıdır. Kimi durumlarda, anılan nitelik herkes tarafından ulaşılabilir bir yapıdadır. Ancak, sıradan birey bu özelliği karizmatik kişi ile bütünleşmiş bir farklılık gibi algılar. Başka bir bağlamda ise karizmatik kişi, Tanrı tarafından yollandığına inanılan veya örnek bir değer olarak beğenilen ve önder olma özelliğini kişiliğinde barındırabilen bireydir (1987: 53-56).

Weber'e göre, karizma kavramı tüm değerlerden arınmıştır. Dolayısıyla karizmatik önderin peygamber, kahraman, sihirbaz, demagog ya da haydut olması önemli değildir. Bu kişiler genel yargı, kural ve değerlere göre iyi ya da kötü, suçlu ya da masum olarak tanımlanabilirler. Ancak kişinin iyi ya da kötü olması karizma kavramı açısından değersizdir. Çünkü önemli olan bu kişinin olağanüstü nitelikleri nedeniyle yetkeyi (otoriteyi) ele geçirecek ve taraftarlarını peşinden sürükleyebilecek güçte olmasıdır (San,1971:74). Örneğin, Adolf Hitler ırkçılığa, soykırıma önyak olmuş, ulusunu büyük bir yıkıma sürüklemiştir. Bu sonuçlar önceden görülebilecek kadar açık olmasına karşın, Hitler ulusunu kendi amaçlarına uygun şekilde hareket etmeye ikna edebilmiştir. Hatta, içinde bulunulan 1990'lı yıllarda bile bu ideolojinin izlerine rastlanabilmektedir. Tüm bunlar Hitler'de var olan ya da ona atfedilmiş değerlerle bütünleşmiş karizmasından kaynaklanmaktadır. Bir roman kahramanı olsa bile Robin Hood da karizmatik öndere iyi bir örnektir. Robin Hood döneminin tüm kurallarına aykırı davranır. Yasalara göre suçludur. Ama halkı tarafından sevilir ve onların üzerinde saygı uyandırır. Yıldız ile karizmatik önder arasındaki ilk ayrım yetke kavramı ile ortaya çıkar. Karizmatik önderin aksine, yıldızın böylesi bir yetkeyi ele geçirme konusunda hiçbir gayreti ve hedefi bulunmamaktadır. Açıklanacak olursa, karizma bir güç ilişkisine

yol açar. Bu, karizmayı elinde tutanın bir önder ya da şef olarak algılanmasına dayanır. Böylece, önder ya da şefin yol açtığı dayatma da içselleştirilmiş olur. Weber karizmatik kahramanları ve peygamberleri tarihin gerçek devrimci güçleri olarak görür. Ona göre karizma, tüm kurumsal rutinlerin, gelenekten kaynaklanan ve akılcı (rasyonel) yönetime bağlı olan tüm tekdüze işleyişlerin karşısındadır. Bu ekonomik yaşam için de geçerlidir. Weber, kaşif-fatihleri ve hırsız baronları da karizmatik olarak tanımlar. Çünkü insanlar onlara, olağanüstü kişisel özellikler taşıdıklarına inandıkları için, boyun eğerler (1987:53). İşte güç ilişkisi bu noktada ortaya çıkar. Önderlik yoluyla karizmanın temel kanıtı olan boyunduruğa alma ve buna bağlı çıkarlar sağlanmış olur. Yıldız olgusunda ise, yıldıza yetkeye dayalı bir güç bağışlanmamakta ve onun kararları sıradan bireyler tarafından uyulması zorunlu kurallar olarak algılanmamaktadır. Başka deyişle, yıldızın toplumun üyelerinin hayatı ve geleceği üzerinde “dayatmaya bağlı” hiçbir etkisi bulunmamaktadır. Dyer’a göre, yıldız toplum üzerindeki gücünü fiziksel albenisinden, çekici tavırlarından, toplumsal ve kültürel olarak tanımlanmış güzellik/yakışıklılık kalıplarına uygunluğundan almaktadır. Bir toplumun yönlendirilmesinde tarz, biçem bir çeşni niteliği taşıyormuş gibi algılanabilir. Oysa yıldız olgusu için bu, yıldızın popüleritesinin sonsuzlaşmasında ya da yitip gitmesinde etkili öğelerdendir. Toplumun beklentilerine fiziksel görünüm ve albeni açısından uygunluk, biçem kavramını gördüğünden daha önemli kılmaktadır (1986:15). Dönemlere göre güzellik ve çekicilik kalıplarının değişmesi somut örneklerle açıklanabilir. 1900’lerin başında anılan en önemli yıldız Joan Crawford ile 1990’ların popüler yıldızı Sharon Stone arasında yalnızca dış görünüm açısından bile büyük farklar bulunmaktadır. Benzer şekilde yine 1900’lerin başında yıldızlaşmış bir erkek; Errol Flynn ile 1990’ların yıldızlarından Antonio Banderas ya da Bruce Willes arasında fiziksel görünüm açısından uçurumlar bulunmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal-kültürel değişimle birlikte toplumdaki beğeni ve beklentiler de değişmektedir. Hatta bu beklentiler yalnızca dış görünüm açısından değil, kadın ve erkek rolleri açısından da değişkenlik göstermektedir. 1970’lerdeki kadın hareketinin ateşli öncülerinden Jane Fonda’nın özel

yaşamı ve bu yönünü destekleyen filmleriyle yıldızlaşması yalnızca rastlantı ya da şans değildir. Benzer şekilde kadın ve erkek rollerinin birbirine iyice yakınlaştığı 1990'larda Jodie Foster'ın gerek dış görünümüyle gerek özel yaşamıyla ve filmlerinde büründüğü güçlü kadın tipleriyle yıldızlaşması da rastlantı değildir³. Tüm bu nitelikler yıldızı üstün kılmaktadır. Kültürün bu tür kalıplarına değer veren geniş kitleler için böylesi bir üstünlük ise beraberinde izleyici kitlenin teslimiyetini getirmektedir. İzleyici kitle duygusal bir yakınlık duyarak, taklit ederek yıldızın takipçiliğini üstlenir.

Bir başka ayrım noktası ise yıldız ile önderin o konumu elde edişlerinde saklıdır. Yıldız çoğu zaman ulaştığı yere kendi inisiyatifi ile gelmezken, karizmatik önder kendi kendini atamak ya da hak etmek zorundadır. San bunu şöyle açıklamaktadır: "Karizmatik niteliklere sahip kişi, uygun gördüğü görevleri yüklenir ve getirdiği mesaja dayanarak kişilerin kendine itaat etmelerini ister. Yeterli nitelikte ve nicelikte taraftar bulamayan mesaj sahibi, başarısızlığa uğramış demektir" (1971:74). Karizmatik önderin kendi kendini atadığı durumlarda iki seçeneği vardır: Rakibi yenmek ya da rakibe yenilmek. Karizmanın yalnızca bir sihir ya da kahramanlıktan oluşmadığını düşünen kimi toplumlarda, karizmatik yetenekleri olduğu düşünülen çocuklar aile ortamlarından uzaklaştırılarak zorlu bir eğitime tabi tutulmaktadır. Bu eğitim sık sık yapılan psikolojik şokları, bedensel işkenceleri hatta sakatlamaları içermektedir. Bu zorlu eğitime dayanıklılık gösterenler, görkemli törenlerle, karizmatik önder

³Christina Lane, Jodie Foster'ın yalnız yetişkin bir kadın olduktan sonra değil, *Alice Doesn't Live Here Anymore*'daki oğlansı kız çocuğunda ve 13 yaşında çevirdiği *Taxi Driver*'da sert kız tiplmeleriyle en başından beri bu yanını vurguladığını belirtmektedir. Foster'ın bu yanı yaşıtı olan çocuk yıldızların şirin tavırları yanında ayrıksı durmaktadır. Foster, bu bilinçli sertliğini giydiği erkeksi giysilerle pekiştirmektedir. Tüm bunların bileşiminden Foster'ın yalnız sert görünmekle kalmadığı, 'butch'lezbiyenliği (erkek rolünü benimsemiş eşcinsel kadın) sergilediği ileri sürülmektedir.Öte yandan, bazı kadın dergilerinde en güzel on kadın arasında yer alabilmektedir. Dolayısıyla Jodie Foster ikileme açık bir görünüme bürünmektedir. (Christina Lane. "The Liminal Iconography of Jodie Foster" *Journal of Popular Film and Television*, 22:4,1995). Tüm bunlar esnekleşen ve form değiştiren kadın erkek rollerinin yıldızlardan beklentileri de etkilediği savını destekler niteliktedir.

olarak görevlendirilmektedir (San,1971:87). Oysa yıldızı bulunduğu konuma içinden çıktığı toplum taşır. Yıldız yüceltildiği yere gelmek için böylesi güç bir aşama ile karşılaşmaz. Kazanacağı bir ödül ya da yapılan sormacalarda en sevilen yıldız olarak anılması varlığını pekiştirir ve diğer yıldızlara karşı bir üstünlük sağlayabilir. Ancak böylesi bir başarıyı elde etmesi zorunlu değildir. Yıldızı yücelten en çok dinlenen, en çok izlenen, hakkında en çok konuşulan olmaktır. Başka deyişle, yıldız tüketildikçe değer kazanır. Yıldızın tüketilmesi ise daha önce de anıldığı üzere modern toplumda gerçekleşebilir ve yıldızın popüler bir ürün olarak kendini sunmasıyla kolaylaşır. Oysa karizmatik önder varlığını korumak için somut bir bedel ödemek zorundadır. Bu noktada DeFleur'un görüşleri de açıklayıcı olabilir. DeFleur'a göre, kahramanlar sık rastlanmayacak nitelikteki kişisel özellikleriyle sıradışıdırlar ve herkesi kendilerine hayran bırakacak serüvenlere atılırlar. Hoş, eğlenceli ya da yakışıklı/güzel oldukları için değil güçlü oldukları için başarı elde ederler. Büyük tehlikelerle yüz yüze gelerek, gerekli cesareti göstererek ya da özveride bulunarak toplumun onayını kazanırlar. Onlar, gerçek olayların gerçek kahramanlarıdır. Yeni kahramanlar ise kitle iletişim araçlarının yarattığı, asgari yeteneğe sahip, tek tip üretim biçiminin ürünü olan elektronik imgelerdir. Kahramanlar gibi sıradışı değildirler. Ancak kitle iletişim araçları tarafından sürekli ödüllendirilirler (1987:357). Doğal olarak acımasız bir rekabet ortamında olduğu için karizmatik önder kiskanılırken, herkese yükselme umudu verdiği için yıldızın yaşamı ve yaptıkları, en azından izleyici kitlesi tarafından, imrenilerek ve hoşgörü ile karşılanır.

Yıldız ve karizmatik önder arasındaki diğer bir farklılaşma da toplumun büyüklüğü açısından ortaya çıkmaktadır. Karizma kavramı, doğası gereği, bir önderin kendisine boyun eğecek sıradan insanlar üzerinde kuracağı egemenliği ve bağlı olarak sosyal yapılanmalarda oluşacak bir durağanlığı zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle karizmanın toplumsal yapıların fazla karmaşık olmadığı bir toplumda genelleştirilmesi çok daha kolaydır. Bu ise küçük ölçekli toplumlarda daha rahat gerçekleşmektedir. Oysa yıldızın

varolabilmesi için toplumsal bir akış, karmaşık bir yapılanma ve değişim zorunluluk gibi görünmektedir. Bu özellikler, yıldızdan beklentilerin değişmesine yol açmakta ve daha önce de anıldığı üzere, sıradan bireylere yıldız olma umudunu vermektedir. Yine daha önce değinildiği üzere, yıldız ancak kapitalist yapı içinde, bir meta olarak varlık göstermekte ve en belirgin özelliği tüketici yanı olan modern birey tarafından izlenmektedir. Tüm bunların biraraya gelebilmesi için de büyük ölçekli bir topluma gereksinim duyulmaktadır.

Karizmatik önderin sahip olduğu yetkeye dayalı gücüne karşın, belli bir sınıftan gelme zorunluluğunun olmaması yıldız için de geçerlidir. Sınıfsal açıdan herkes yıldız ya da karizmatik önder olabilir. Önemli olan bu kişilerin farklı ve olağanüstü olduklarına inanılmasıdır. Karizmatik önderin suçlu, acımasız ya da kötü bir kişi olmasının bağışlanabilir olması gibi yıldızın da gerek canlandırdığı karakterlerle, gerekse yaşam biçimiyle aykırı olması bağışlanabilir. Örneğin, İtalyan asıllı Amerikalı şarkıcı Madonna sahne edimleri ve çevirdiği filmlerle olduğu kadar gerçek yaşamdaki davranışlarıyla da sıradışıdır. Hatta Papa tarafından afaroz bile edilmiştir. Buna karşın yalnız kendi ülkesinde değil, tanındığı tüm ülkelerde yıldız olarak tanımlanmakta ve yaptıklarından ötürü bağışlanmaktadır.

Yıldız ile karizmatik önder arasındaki başkaca bir benzerlik ise toplumla etkileşimleri bağlamında ortaya çıkar. Yıldız da karizmatik önder de ait oldukları toplumun toplumsal, kültürel, ideolojik yapılarından ayrı olarak düşünülemez. Yıldızın ve karizmatik önderin varlığı kimi zaman süregiden düzene bir tepki, kimi zaman da bu düzeni onama niteliğinde belirir. Örneğin, Amerikalı yıldız Douglas Fairbanks'in savaş gerginliğinin başat olduğu 1940'larda çizdiği, her sorunun yanıtını bilen, dürüst Amerikalı tiplemesi, Fransız bir eleştirmen tarafından şöyle betimlenmiştir: "Fairbanks bir toniktir. Bir kez gülümser ve kendinizi rahatlamış hissedersiniz." (Dyer, 1991:58). Fairbanks'in tiplemesi döneminin toplumsal, kültürel ve ideolojik hareketliliğinden bağımsız düşünülemez.

Fairbanks, yıldız kimliği nedeniyle, karizmatik önder gibi dayatmacı bir yetkeye sahip olmasa da izleyici kitlesine savaşın gerginliğine göğüs germe umudunu aşılarmıştır. Özünde karizmatik önder ve yıldız arasındaki benzerlik var olan düzenin içinden çıkmış olmaları ve çoğu zaman da yeni bir ideolojik görüş, yeni bir şarkı söyleme tekniği ya da dışavurum biçimi gibi yeni bir değer sunmalarına dayanmaktadır.

2.1.3. Yıldız ve İzleyici İlişkisi

Yıldız, daha önce de anıldığı üzere modern toplumun bireyleri tarafından tüketilen, alışıldık söyleyişle “topluma mâl olmuş” bireydir. Kendisini özentisi ile takip eden izleyici kitlesi üzerinde yetkeci olmasa da güç sahibidir. Başka deyişle, yıldız herkesin sevdiği ya da eleştirdiği, özce herkesin ilgisini çeken bir kişidir. Alberoni'nin deyişiyle, “onlar kollektif dedikonun nesnelere olarak seçilmişlerdir” (1979:85). Dolayısıyla, yıldız ve izleyici arasında karşılıklı bağımlılık söz konusudur. Yıldızın varlığı için izleyici büyük bir önem taşımaktadır. Bir tüketim nesnesi olarak konumlandırıldığında, film yapımcıları yıldızı yaratan, onun ortaya çıkmasını sağlayan kişiler olarak görülmektedir. Oysa yıldızın gerçek varlık nedeni onu tüketen olan kitledir. Başka deyişle, izleyicileridir. Jarvie'ye göre izleyici için yıldızlar, fantastik bir dünyada yaşayan, tanrısal varlıklardır; üstün özelliklere sahiptirler. Yalnızca birbirlerine aşık olur, birbirleriyle evlenir ve sık sık ayrılık yaşarlar (1970: 147). Onlar “güçsüz seçkinlerdir” (Alberoni, 1979:75). Onlarınki Olympos'tan farksız bir dünyadır. İzleyici kitle bu dünyayı ve üyelerini gıpta ile gözler. Bu dünya izleyiciyi hem hayran bırakır hem de ona “Ben de böyle olmalıyım” düşüncesini aşar. Bu arzu yıldızın dünyasını ayakta tutar. Çünkü, izleyici içinde olmak istediği ve kıskançlıktan arınmış olarak, yıldızla bir duygudaşlık yaşadığı bu fantastik evrenin devamı için destek verir. Bu denli etkili olmasına karşın, Dyer yıldız olgusu ile ilgili olarak yapılan araştırmalarda izleyicinin varlığının gözardı edildiğini ileri sürmektedir. Ona göre, yıldız izleyici ilişkisi toplumda yaşayan herkesin yaşadığı çelişkilerin ve reddedişin bir yoğunlaşmasıdır ve toplumda

çelişkiyi, baskılanmayı ve dışlanmayı en çok yaşayan kesimler yıldızla özdeşleşmektedir (1991:58). Çünkü yıldız topluma yeni değerler sunmakta, çoğu zaman bir başkaldırının simgesi olmaktadır. Örneğin, James Dean yaşadığı süre içinde yalnızca üç filmde oynamasına karşın, yansıttığı asi, düzene başkaldıran genç tipi ile kendi kuşağının olduğu kadar yakın dönemlerin kuşaklarına da örnek olmuş ve idolleşmiştir. Benzer şekilde Jane Fonda da 1970'li yıllarda hız kazanan kadın hareketinde hem özel yaşamıyla hem de oynadığı filmlerle dönemin kadınına model olmuştur. Ancak onun geçirdiği süreç bir anlamda başkalaşma, dönüşüm olarak kendini gösterir. Fonda, 1960'larda oynadığı filmlerde daha çok Doris Day ile bütünleşen karakterleri canlandırmıştır. 1970'lerde ise erkeğe ve egemen kültüre başkaldıran yanı sıra kadın haklarının savunucusu rolünü üstlenmiştir. Onun yaşadığı bu süreç, geleneksel yapıdan sıyrılıp haklarının peşine düşen, uyanık kadın bilincinin simgesi olmuş, birçok kadın için model alınacak bir örnek oluşturmuştur (Perkins, 1991:237-238). J.P. Mayer, Andrew Tudor ve Edgar Morin'in yıldız-izleyici ilişkisini irdeledikleri çalışmalarından elde ettikleri verilere göre yıldızın izleyici kitlesi ağırlıklı olarak ergenler ile kadınlardan oluşmaktadır (Aktaran Dyer, 1991:58).

Dyer bu gruba bir yenisini eklemektedir. Yıldızla hayranlık duyan kitlenin bir kısmını da erkek eşcinseller (gay)⁴ oluşturmaktadır. Çünkü kadınlar ve ergenler gibi eşcinseller de hemen hemen tüm toplumlarda egemen olan heteroseksüel, yetişkin ve erkek söylem tarafından dışlanmakta ve baskılanmaktadır. Anıldığı üzere, yıldız ile izleyici arasındaki ilişki yoğundur ve bu yoğunluk izleyici kitlenin yıldızda kendi başkaldırısını ya da ezilişini görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak Dyer, yıldızların da ergenler, kadınlar ve sıradışı olarak tanımlanan eşcinseller arasından çıktığını savunmaktadır⁵ (1991:58). Haskell'ın

⁴Gay sözcüğünün sıfat olarak "eşcinsel" yerine kullanılması 19uncu yüzyılın başlarına dek uzanmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra değişen sosyal durumdaki değişimler doğrultusunda cinsellikle ilgili kavramlar da değişime uğradı. Gay sözcüğü önce sıfat çok sonra da isim olarak eşcinseller arasında kullanıldı. Bugün ise bu sözcük yalnız erkek eşcinseli tanımlamak için kullanılmaktadır (Webster's College Dictionary, Random House, New York:1991, s.552-553.).

erkeklerden çok kadın yıldızların hem erkeklerin hem de kadınların fantezilerinin odağı olduğuna, ilişkin görüşü Dyer'ı görüşlerini, sınırlı bir çerçeveden de olsa, destekler niteliktedir (Aktaran Dyer, 1986:6). Erkek izleyici için kadın yıldız farklılaşmış bir sevgi nesnesidir. Onda hep arzuladığı ve belki de hiç ulaşamayacağı ideal kadını bulur. İdeal olarak adlandırılan kadın yıldız, erkek izleyicinin fantezilerini süsler. Oysa, kadın izleyici için kadın yıldız model alınacak bir örnek oluşturur. Haskell'a göre, kadın yıldız tıpkı geçmişle gelecek arasında bağlantı kuran çift yönlü bir ayna gibi, içinde bulunduğu toplumdaki kadınlara yenilikleri sunar, yansıtır ve bu yeniliklerin sürekliliğini sağlar (A.g.k.). Öte yandan, kadın yıldızın hemcinsleri için narsistik beğenin odağı olduğu söylenebilir. Freud narsizmin kadına özgü olduğunu ve cinsel çekiciliğini izleyerek erkek karşısındaki kompleksini bastırıldığını ileri sürer (1981:154). Kadın izleyici idolleştirdiği yıldızda olmak istediği kadını görür. Aynada kendini beğeniyle izleyen kız çocuğu gibi toplumun ve kültürün beğeni kalıplarına uyan ideal kadını gözlemler. Ona benzemeye gayret eder. Öyle olamayacağını bilse bile aynadaki bir yansıma gibi yıldızın oradaki varlığından hoşnut olur. Üstelik yıldız toplumsal kalıpların dışında bir yaşam sürer. Evlilik kurumu onun aşklarının yasallığı için bir zorunluluk değildir. İzleyicinin gözünde yıldızın, iyi bir kazancı, bağımsız, lüks bir yaşamı vardır. O üstün olandır. Başka deyişle, kadın yıldız, toplumda egemen olan kadına yönelik baskılardan sıyrılmıştır. Bu açıdan da kadın izleyiciden onay alır. Türkan Şoray, Türk toplumu için bu açıdan iyi bir örnek oluşturmaktadır. O, Türk erkeğinin beğenilerinin odağında yer alır (Büker, Uluyağcı, 1993: 35). Erkek izleyicinin bu beğenisi, rekabete neden olabileceği halde kadın izleyici Türkan Şoray'a erkek izleyici kadar hayrandır. Rüçhan Adlı ile yaşadığı "yasak aşk" ise Türkiye gibi toplumsal baskıların başat olduğu bir ülkede hoşgörülle karşılanır (Büker, Uluyağcı, 1993:40-41). Bu bir

⁵Kuşkusuz bu açıklamalardan erkeklerden yıldız olamayacağı anlamı çıkartılamaz. Bu savı destekleyecek birçok erkek yıldız sıralanabilir. Elvis Presley, Kevin Costner, Brad Pitt, Sean Connery, Sylvester Stallone erkek yıldızlardan yalnızca birkaçıdır. Burada vurgulanmak istenen kadınların, eşcinsel erkeklerin ya da kadınsı erkeklerin ve yeniyetmelerin yıldız olma olasılıklarının, toplumsal baskılara daha çok maruz kalmaları nedeniyle, daha güçlü olmasıdır.

çelişki olmakla birlikte, yıldızın kıskançlıktan arındırılmış bir beğeniyle nasıl yüceltiildiğinin ve bağışlandığının kanıtıdır.

Benzer şekilde erkek eşcinsel yıldızın ya da kadınsı erkek yıldızın da kadın izleyiciden destek alması olasıdır. Çünkü o da dışlanmış ve baskılanmış bir yaşamdan çıkarak yıldızlaşmıştır. Bunun da ötesinde kadınsı yanını kanıtlamak için tüm kadınsı öğeleri kullanır ve böylelikle kadının varlığını da pekiştirmiş olur. Eşcinsel ya da kadınsı erkek yıldız, fiziksel bütünlüğü içinde bir erkektir. Freud'a dayandırılacak olursa, kız çocuk anatomik olarak erkekten farklı olduğunu ayımsadığı andan itibaren bunun yalnızca bir farklılık olmadığını, aynı zamanda kendi açısından da bir eksiklik olduğunu düşünür. Bu düşünce ona hadım edilmiş olduğunu çağırıştır. Kendini eksik, cezalandırılmış, dışlanmış görür (1981: 135-157). Sahnede ya da perdede izlediği eşcinsel ya da kadınsı erkek yıldız anatomik olarak erkektir. Ancak, cinsel kimlik açısından kadının kodlarını kullanmaktadır. Başka deyişle, o, fiziksel yapısıyla üstün ve tam olandır. Yeğlediği kodlarla ise eksik ama albenilidir. Onun bu ikilik içeren sunumuyla kadın izleyiciyi hoşnut etmesi olanaklıdır. Çünkü o, kadınlığı ya da kadınsılığı seçmiş bir erkektir. Dolayısıyla, kadınsı yanıyla barışık erkek yıldız, kadın izleyici için, toplumda başat olan erkek, heteroseksüel, yetişkin egemenliğine karşı kazanılmış bir zafer niteliği taşır. Bu gruptaki yıldızların destekçisi kuşkusuz kadın izleyici ile sınırlı değildir. Eşcinsel ya da kadınsı erkek yıldız, seçimlerini kendisi gibi yapmış bir kitlenin de beğenisini kazanır. Onlar için de böylesi bir yıldızın varlığı toplumsal baskılara karşı bir başkaldırı niteliği taşır.

Yeni yetme yıldızın konumu da benzer bir niteliktedir. O henüz toplumda başat olan eğilimlere ait değildir. Çocukluğundan yakın zamanda sıyrılmış olmasına karşın tam anlamıyla yetişkin de değildir. Buna karşın ünlü, zengin ve özgür bir gençtir. Kendi yaş grubundaki kitlenin beğenisini kazanma olasılığı yüksektir. Çünkü, ebeveynleri ve toplumsal-kültürel kurullarla baskılanan genç, kendi saflarından sıyrılıp yükselmiş,

yıldızlaşmış birini görmekten mutlu olur ve onu destekler. O ideal olandır.

Yıldıza hayranlık duyulmasının nedenini yalnızca baskılanmış grupların başkaldırısı olarak nitelendirmek olanaksızdır. Psikologlar neden toplumun, bazı ünlü kişilerin büyüüne kapıldıklarını araştırmışlardır (Wilcox, Ault, Agee,1992:521-522). Bulunan yanıtlardan ilki *izleyicinin yıldız olmak için istekle dolu olmasıdır*. Özellikle televizyon öncesi dönemde Hollywood'a Rita Hayworth gibi olmak için, Yeşilçam'a da Ayhan Işık gibi olmak için gelen, yetenekli ya da yeteneksiz çok sayıda genç akın etmiştir ve çoğunun çabaları da boşuna olmuştur.

Bir diğer öge, *kahramana tapınmaktır*. Birçok insan sıradan ve sıkıcı yaşamlarını kahramana benzeme gayretiyle geçirirler. İdolleştirdikleri kahraman üstün özelliklere sahiptir. Örneğin Michael Jordan ya da Magic Johnson hayran kitleleri için ulaşılamayacak yeteneklere sahiptirler. Birçok basketbol sever için onlar en başarılı olandır.

Başka bir açıklama *kendini ünlünün, yıldızın yerine koymak ve onu benlenmektir*. Böylesi bir süreci yaşayan izleyici, onun formasının ya da kebinin benzerini giyer, giyim tarzına uygun giysileri seçer. Eğer bir takımı ya da sporcuyla benlendiyse maçı kazandığında, bir şarkıcıyı ya da oyuncuyu benimsediye en çok izlenen ya da en çok dinlenen olmasıyla bunu kendi başarısı gibi sahiplenir. Tuttuğu takım ya da ünlü için "bizimkiler" ya da "benimki" gibi bir söylem geliştirir.

Her dönem için geçerliliğini sürdüren diğer bir açıklama ise insanların *eğlenceye duydukları gereksinim ve eğlenceden zevk alma halidir*. Magazin haberlerini okumak, gözde yıldızların söyleşilerini izlemek, hatta bir bilet elde etmek için saatlerce sırada beklemek bile sıradan insanın sıkıcı yaşamına bir hareket ve çeşitlilik getirmektedir. Burada değinilen eğlence kavramı ve eğlenceye yüklenen görev Huizinga'nın oyun kavramına ilişkin görüşlerine benzemektedir. Huizinga'ya göre, oyun

“gündelik” ya da “asıl” hayat değildir. “Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktadır” (1995:25). Popüler kültür ürünlerinin modern topluma sağladığı da budur: *Gerçek hayattan kaçış*. Oyunu yarattığı manevi ve toplumsal bağlar açısından kültürel işlev gören bir araç olarak gören Huizinga, “Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme” yi oyun alanlarını olarak tanımlar. Bunlar tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara bağımlı olan yerlerdir (a.g.k.:27). Bu tanımlamadan yola çıkarak yıldızların kendilerini topluma sundukları her mekanın bir oyun alanı olduğunu söylemek olanaklıdır. Kaldı ki, Huizinga da oyun alanları arasında sahne ve perdeyi sıralamaktadır. Sinema salonu, stadyum, televizyondaki belli bir yayın saati bireyin gerçek hayattan kopmasını kolaylaştıracak, sınırları belli, ayrıksı bir faaliyet alanı olarak belirlemektedir. Üstelik hepsinin kendince kuralı vardır. Belli bir matineyi seçtikten sonra sinema salonunun karanlığında oturup film izlemek, stadyuma bilet alarak girdikten sonra oyuncuya ya da takıma destek vermek kendi içinde tutarlılığı olan kurallardır. Dolayısıyla insanın oyuna ve oyunun ifade ettiği kaçışa duyduğu gereksinim modern toplumda yıldızlar ve onların sundukları oyun alanlarında gerçekleşmektedir.

Yinelenen olursa, yıldızla izleyici kitlesi arasında yoğun bir etkileşim söz konusudur. Yıldızın var olması ve konumunu koruması için öncelikle izleyicinin desteğine gereksinimi vardır. Daha önce anıldığı üzere, yıldız olgusu herkese yıldız olabileceği umudunu aşılacaktır. Buna karşın, birbirlerine benzedikleri halde bazıları diğerlerinin arasından sıyrılarak izleyici desteği almakta ve yıldızlaşmaktadır. Bu da yıldız olmanın ölçüsünün ne olduğu sorusunu akla getirmektedir.

2.1.4. Yıldızın Belirleyici Nitelikleri

Neden bazılarının yıldız olarak anılırken, bazılarının toplum tarafından bu şekilde ödüllendirilmediği sorusu birçok araştırmacının sorguladığı bir

konudur. Daha önce de anıldığı üzere, yıldız, özellikle izleyicinin gözünde, tanrısal niteliklere sahip, üstün bir insandır. Başka deyişle, yıldızın tanrı tarafından ödüllendirildiği ve bu üstün özelliklerle donatıldığı için yıldız olduğuna ilişkin yaygın bir görüş vardır.

Öte yandan, birçok kişi yıldızın, yalnızca yetenekli olduğu için yıldız olabildiğini ileri sürmektedir. Jarvie de, bu görüşü savunanlar arasında yer almaktadır. Jarvie, yetenek olarak da fotojenik görünümü, etkileyici bir sesi ve duruşu, cinsel çekiciliği, kamera önünde rahat olmayı, oyunculuk yapabilmeyi, büyüleyici ve etkili bir kişiliği sıralamaktadır. Ona göre yıldız bulunduğu yere şans eseri gelmemiştir. Ama her zaman iyi bir oyuncu olmanın yıldızlaşmanın güvencesi olmadığını da vurgulamadan geçemez (1970:146).

Onun bu görüşünü Dyer da desteklemektedir. Ona göre, yetenekle donatılmamış olduğu halde yıldızlaşan ya da çok yetenekli olduğu halde yıldızlaşamayan birçok kişi vardır. Dyer, yeteneğin ne olduğunu sorgular: “Yetenek en basit anlamıyla hüner, ustalık olarak tanımlanırsa, bu kez de bunların hangi anlama geldiği sorgulanabilir” der. Yetenektan kastedilen oyunculuksa, klasik anlayış bunu da yıkar. O halde, birini yıldız yapan ölçütler nelerdir? Bu soruya yanıt olarak Dyer yine ideoloji ve kültürü vermektedir (1986:18).

Yıldız olmanın ölçütlerine başka bir yaklaşım da yıldızın fabrikasyon olmasına dayandırılmaktadır. Başka deyişle, yıldızın tüketilen bir nesne olarak yapımcılar tarafından üretildiği düşüncesidir. İlke olarak bu, yıldız olgusunu yanlışlayan bir görüş değildir. Ancak her zaman olumlu sonuç vereceğinin güvencesi de yoktur. Bundan başka, böyle bir işleyiş ölçütlerini toplumsal-kültürel yapıdan ve ideolojiden bağımsız olarak alamaz. Benzer işleyişlerin ürünleri olmalarına karşın Hintli yıldız Shammi Kapoor⁶ Sean Connery’ye ne kadar benzemektedir? Cüneyt Arkın’da Robert Redford’u çağrıştıran bir yan var mıdır? Kaldı ki bu

⁶Shammi Kapoor ile ilgili ileri bir okuma için; Amit Rai ‘An American Raj in Filmistan: images of Elvis in Indian films’ Screen 65:1 Spring 1994.

farklılıklar yalnız değişik ulusların yıldızları arasında değil, aynı kültürü paylaşan bir ulusta da gözlenebilir. Cahide Sonku ile Hülya Avşar arasında çağrışıma yol açabilecek bir yön bulunabilir mi? Michael Jackson Bruce Spingsteen'e ne denli benzetilebilir? Tüm bu soruların yanıtı, toplumsal kültürel yapı ile yakından ilintilidir.

Toplumsal-kültürel yapıdaki kaymalar, diğer kültürlerle etkileşim, sistemin tüm parçalarına yansımakta ve yavaş ya da hızlı bir değişim yaşanmaktadır. Toplumsal-kültürel sistemin bir parçası olarak yıldız olgusu da bu değişimlerden etkilenmekte ve tüketici kitlenin farklılaşan, dönüşüm geçiren ölçülerine uyumlanmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal-kültürel değişimle birlikte, toplumun da yıldızdan beklentileri değişmektedir. Yıldız tüketilen bir nesne olarak toplumsal-kültürel yapıya, bağlı olarak da izleyici kitlenin beklentilerine göre bir imaj (imge) geliştirir ya da aynı ölçütler doğrultusunda yıldızla göre bir imge, yıldız sistemi tarafından hazırlanır. Ancak tasarlanan bu imgenin akılda kalıcılığını sağlamak ve benimsetmek, imgeyi yaratmaktan çok daha uzun bir süreçtir. Tıpkı bir markette, aynı rafta, aynı gereksinimi karşılamak üzere sıralanmış çok sayıda ürünün yer alması gibi, aynı beklentilere göre imgesi oluşturulmuş birçok yıldız adayı bulunur. Bu adaylardan bazıları ya da biri yıldızlaşacaktır. Adayın yetenekli olması ya da ilgi çekecek bir imgeyle bezenmesi tek başına yeterli olmamaktadır. Yıldız adayının yıldızlaşması için benimsetilmesi gerekmektedir ki bu da çoğu zaman iyi bir tanıtımla gerçekleşmektedir.

Yıldız için tasarlanmış imgenin benimsetilmesinde belli bir halkla ilişkiler stratejisi uygulanmaktadır. Jarvie, bunun reklam şirketlerinin alışıldık halkla ilişkiler yöntemlerinden farklı olduğunu ileri sürmektedir. Bu tanıtım, yapımcı şirketle dağıtımçı firma arasındaki işbirliği ile gerçekleşmektedir. Yıldızın plağını, filmini vb. tanıtan filmler, magazin basınında ve ulusal basınında çıkan haberler, yazı dizileri, galalar, balolar, filmin senaryosundan yola çıkılarak hazırlanmış ya da senaryoya kaynaklık etmiş kitaplar, billboardlar, yıldızın reklamlarda oyunculuk

yapması, film, müzik vb. festivaller, ödül törenleri, söylentiler ve dedikodular yıldız adayını ya da yıldızı gündemde tutar (1970:191-192).

Wilcox, Ault, Agee, yıldızı ya da yıldız adayını bir müşteri olarak tanımlamaktadır. Müşterinin tanınması ise aşılması gereken uzun bir yolu kapsamaktadır. Öncelikle, müşteri ile derinlemesine bir görüşme yapılmalıdır. Bu görüşmede onun tüm yaşamının ayrıntıları, inançları, tutkuları, hedefleri ve hatta bazı anektodlar saptanmalı ve hangilerinin üzerine gidileceği belirlenmelidir. Takip eden aşama da ise müşterinin biyografisinin yazılması ve fotoğraflarla desteklenmesi gerekmektedir. Bunu belli bir pazarlama stratejisi oluşturmak izler. Bu aşamada iki sorunun yanıtı net bir biçimde verilmelidir: Müşterinin hangi ürününün (müzik albümü mü, anıları mı?) ya da yönünün ön plana çıkarılıp, duyurulacağı ve hangi tipteki izleyici kitlesine ulaşılmasının hedeflendiğidir. Örneğin duygusal bir ses tonuna sahip bir tenorun duyurulması için rock-and-roll yayını yapan bir radyo istasyonu yerine ulusal bir televizyondaki söyleşi programını seçmek daha doğru bir karar olacaktır. Daha sonra ise bir kampanya oluşturulmalıdır. Bu kampanya, müşteri ile ilgili haberlerin yayınlanmasını, özellikle baş ve omuzu kapsayan ve *mug shot* olarak adlandırılan portre fotoğrafların dağıtımını, açılışlara ve davetlere katılımı kapsamaktadır. Öte yandan, çok başvurulmuş ama yine de etkili bir yöntem olarak, müşterinin elde ettiği ödüllerin duyurulması, müşterinin gazetelerin ve magazin dergilerinin soru-cevap köşelerinde yer alması ve müşteriye bir niteleme ya da bir takma ismin kazandırılması da kampanyanın bir parçasıdır (1992: 523-526). Bu sonuncu basamak izleyici kitlenin yıldız ya da yıldız adayını kişisel bir ilişkisi varmışcasına benlenmesine yol açar. Özellikle eğlence ve spor alanında bu, izleyiciyi yıldızla yakınlaştırır. “Sarı Fırtına Metin”, “Erkek Fato” ya da yalnızca “Fato”, “Türkan Sultan”, “Bebek Surat-Burak Kut” örnek olarak verilebilir.

Anılan aşamalara sayısız örnek vermek olanaklıdır. Türkiye’de 27 Temmuz 1997 günü yayınlanan *Hürriyet*, *Milliyet* ve *Yeniüzyıl* gazetelerinin hafta sonu eklerinde, popüler müzik şarkıcısı Rafet El

Roman ile yapılmış söyleşiler yer almaktadır. Bu söyleşilerin içeriği hemen hemen aynıdır: Yeni albümün çıkışı ve bu albümün popüler şarkısı *Affetmem*'in yazılış öyküsü, gizli evliliği, bir-iki ay önce dünyaya gelen kızı, kostümlerinin ayrılmaz parçası kasketi vb. Popüler bir şarkıcı olarak Rafet El Roman'la ilgili bilgilere ulaşmak izleyici kitlenin olağan beklentisidir. Burada dikkati çeken nokta bu söyleşilerin -ki tamamı bu gazetelerin ekleriyle sınırlı değildir- şarkıcının yeni çıkan albümü *En Güzel Günler Senin Olsun*'u tanıttak ve gündemde tutacak bir zamanlamayla yayınlanmasıdır. Albümün tanıtımı bununla sınırlı değildir. Şarkıcının *Affetmem* isimli şarkısı için hazırlanan video klibi tüm müzik programlarında ve müzik kanallarında yer almıştır. Başka deyişle, Rafet El Roman'ı ve albümünü gündemde tutmak için yalnızca halkla ilişkiler değil, bir çeşit pazarlama stratejisi de uygulanmıştır.

Benzer şekilde, yine Türkiye'de Tarkan ve yeni albümü *Ölürüm Sana* için de belli bir halkla ilişkiler yöntemi uygulanmıştır. *Sabah* gazetesi 4-9 Ağustos tarihleri arasında bir yazı dizisi yayınlamış, *Elele*, *Cosmopolitan*, *Manşet*, *Radikal* gazetesinin hafta sonu eki *Radikal İki* gibi magazin ağırlıklı yayın organlarında şarkıcıya ilişkin yazılar gündeme gelmiştir. Bu yazıların çoğu Tarkan'ın sunduğu imgeyi destekleyen soru ve yorumlarla desenlenmiştir. Şarkıcının bir gözlük firmasıyla yaptığı anlaşma doğrultusunda düzenlediği konserlerde edinilen izlenimler izleyici kitleye aktarılmıştır. Ayrıca anılan firmanın tanıtım afişlerinde Tarkan'ın fotoğrafları da yer almış ve böylelikle albüm çıkmadan şarkıcı aylar öncesinden gündeme getirilmiştir. Bundan başka, şarkıcının yeni albümünden *Şımarık*'a hazırladığı video klibi tüm müzik programlarında ve müzik kanallarında defalarca yayınlanmıştır. Yalnız müzik programlarında değil, magazin ağırlıklı spor programlarından, dedikodu programlarına kadar hemen her programda konuk olmuştur. Hatta, şarkıcının Ankara konserinde kayıp düşmesi, şarkıcıda herhangi bir incinmeye yol açmadığı halde, tüm kanalların ana haber bülteninde, önce alt yazıyla sonra da görüntülerle desteklenerek, önemli bir olay olarak izleyiciye duyurulmuştur. Tarkan'ın konserde düşmesi haberinin

izleyiciye alt yazılarla duyurulduğu sırada haberlerde ilk sıralarda yer alan diğer olaylar ise Milli Güvenlik Kurulu'nun tutanaklarının Yeniden Doğu Partisi'nin genel başkanı Hasan Celâl Güzel tarafından açıklanması ve bağlı olarak, hem tutanakların içeriğinin hem de etik olarak Güzel'in tutumunun tartışılması ve Belçika'da on kişinin ölümüne yol açan havacılık gösterisidir. Bütün bu haberler sunulurken alt yazıyla ve sürekli Tarkan'ın konserde düşmesi olayının vurgulanmasıyla, bu olay anılan haberlere denk ve belki de daha önemli kılınmıştır. Bunların yanı sıra, albümün çıkışıyla eşanlı olarak kimi gazeteler şarkıcının posterini, kimi dergiler de şarkıcının kabartmasının yer aldığı kolyeleri promosyon olarak okuyucularına dağıtmıştır⁷. Tüm bunların yardımıyla, Tarkan Türkiye gündeminin büyük bir bölümünü kapsamıştır.

Bir diğer örnek, 1997 Ocak ayında vizyona giren Space Jam filminin yıldızı Michael Jordan'dır. Jordan, Amerika'nın Chicago Bulls basketbol takımının en başarılı oyuncusudur. Kendi kariyerinde yıldız özellikleri taşıyan Jordan, birçok ödülün de sahibidir. Onun kendi kariyerindeki başarısı bir film çevirmesinde etkili olmuştur. Sonuçta, tamamen görsel efektlere dayalı hareketli ve popüler bir film ortaya çıkmıştır. Sanatsal hiçbir değer taşımamasına karşın çok önceden başlatılan halkla ilişkiler kampanyası, filmle birlikte satışa sunulan yirminin üzerindeki kitap, filmin çizgi kahramanlarıyla bezenmiş basketbol topları, Jordan'ın ve çizgi film kahramanlarının birlikte satışa çıkan oyuncakları -ki bazıları bir fast-food restaurantının çocuk menüleriyle birlikte verilmiştir- yalnız filmin izlenmesiyle değil, uygulanan pazarlama stratejisiyle de büyük bir hasılatın elde edilmesini sağlamıştır. Tüm bunların yardımıyla ara verdiği basketbola dönüş yapan Michael Jordan gündeme yerleşirken, hem de yapımcı firma büyük bir kazanç elde etmiştir. Jarvie, bir filmin iyi bir gişe elde edebilmesi için yıldızlarla dolu olmasının bir güvence oluşturmayacağını ileri sürer. Ama yalnızca yıldız için film izleyen bir kitlenin varlığını da yadsımaz (1970:190-191). Space Jam'de böyle bir

⁷Benzer şekilde Kenan Doğulu'nun güneş biçimindeki kolyesinin benzerleri yine bir müzik-magazin dergisi tarafından okurlara dağıtılmıştır. Bu, anılan dergilerin çok sık kullandığı bir yöntemdir.

filmdir. Pahalı bir bütçe ile ve Michael Jordan gibi bir yıldızla çevrilmiş, etkileyici bir mesajı olmayan, popüler özellikler taşıyan, sıradan bir film olmasına karşın, yapılan halkla ilişkilerle en çok izlenen filmler arasına girmiştir.

Tüm bunlar yıldızın yalnızca tüketilen bir nesne olarak değil, aynı zamanda tüketimi destekleyen bir olgu olarak da varlık gösterdiğini kanıtlamaktadır. Yıldızın kolyesinin benzerini taşımak, posterini odasının duvarına asmak, onun gibi giyinmek, filminin müzik kasetini almak, izleyiciyi yıldızla yaklaştıracakları için, bunları edinmeye gayret gösterecektir. Bu da anıldığı üzere hem yıldızın hem de yıldızla özdeşleşen nesnelerin tüketilmesini sağlayacaktır. Ancak yine de unutulmaması gereken bir nokta meta niteliğinin de bile olsa, her yıldızın aynı pazarlama sürecinden aynı başarıyla çıkamadığıdır.

Yıldızın bir meta olarak taşıdığı ekonomik önem, imge oluşturmada ve pekiştirmedeki özenli halkla ilişkiler kampanyaları, yıldız olgusunun yaratılmasındaki itici güçler olarak ortaya çıkmaktadır. Dyer tüm bunların tek başına anlamlı olmadığını vurgular. Ona göre, olguyu kendi kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamında görmek, yapımcının yıldızla ilgili fikirlerinin ve imgelerinin, yıldızın özgünlüğünün hangi ölçütler doğrultusunda belirlediğini saptamak gerekmektedir(1986: 19). Yıldızın tanıtılma sürecindeki kimi basamaklardan yola çıkarak Dyer'ın betimlediği sorunu açıklamak olanaklıdır. Örneğin, Fatma Girik'te yaşandığı gibi, bir kadın film yıldızının "erkek" tanımlamasıyla anılması Türkiye koşullarında aykırı bir durum değildir. Çünkü Navaro'nun da vurguladığı gibi, Türkiye koşullarında erkek olmak çetin ama bir o kadar da yetke içeren bir konuma sahiptir. Türkiye'de erkek prototipi, başarılı, fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, iktidar ve yetke sahibi, her alanda başarılı ve hep kazanan, her sorunu çözen, duygularını belli etmeyecek kadar irade sahibi, sınırsız içki ve sigara tüketecek kadar dirençli ve hepsinden önemlisi kadından üstündür (1996:44-45). Dolayısıyla, Fatma Girik'in "Erkek Fato" olarak anılması, Türkiye koşullarında yadırganacak bir durum olmadığı gibi övgü ve yüceltme

içermektedir. Ama benzer bir betimleme Batı toplumlarında izleyici kitleye eşcinselliği çağrıştıran iletiler yayabilir. Benzer şekilde, Madonna'nın Michael Jackson'un ya da Prince'in belirgin biçimde sevişmeyi ve cinselliği çağrıştıran sahne edimleri ve dansları Türkiye ya da Hindistan'da onay görmeyecektir. Örneğin, Rober Hatemo hareketli ve kadınsı figürlerle bezeli dansı nedeniyle Türkiye'de eşcinsellikle itham edilebilmiştir. Benzer tutum sahne edimleri nedeniyle Tarkan'ın yıldızlaşma sürecinde de gözlenmiştir. Tüm bunlar, daha önce de anılan, toplumsal değişme, toplumlar ve kültürler arası farklılaşmayla birlikte yıldızdan beklentilerin de değiştiği savını destekler niteliktedir.



2.2. Modernleşen Türkiye ve Türkiye’de Yıldız Olmak

2.2.1. Doğu’da ve Batı’da Modern Kavramı

René Guénon’a göre “Modern dünyanın en anlamlı özelliklerinden biri Doğu’yu Batı’dan ayıran uçurumdur” (1991:31). Gerçekten de modernleşme sürecini yaşayışları açısından bakıldığında Doğu ve Batı toplumlarının birbirlerinden tamamen farklılaştığı gözlenmektedir. Guénon’a göre, Batı düşüncesinden söz edildiğinde söylenmek istenen modern düşüncenin kendisidir. Geleneksel kişilik ise bütün Doğu uygarlıklarının ortak özelliğidir (a.g.k., s.32-33). Tehranian’a göre, “modernleşme” ve “endüstri uygarlığı” kavramları ilerlemenin öncülleridir (1983:88). Foucault’ya göre ise Batı düşünce tarihini vurgulayan üç dönem bulunmaktadır. Bunlar; klasik dönem öncesi *episteme*, başka deyişle, 17. yüzyılın yarısına kadar gözde olan Rönesans’ın *episteme*’si; klasik çağı başlatan (17. yüzyılın ortalarına doğru) klasik *episteme* ve 19. yüzyılın başında modernliğin eşiğine damgasını vuran modern *episteme*’dir (1994:20-21). Başka deyişle, Batı uygarlığı modernliği belirli aşamaları katettikten sonra yaşamına katarken, modernleşme yolunda geç adımlar atmak zorunda kalan Doğu toplumları, Shayegan’ın deyişiyle, modernliği geleneksel yapılarına *yamalamıştır* (1990:85). Modernliğin Doğu toplumlarında Batı’daki gibi benimsenememesinin nedeni Doğu toplumlarının geleneksel yapıdan kopamayışıdır. Shayegan’a göre, İslam dünyası Batı’nın gücü karşısında önce kaçırmış olduğu bu yeni oluşumu övgüyle karşılamış; daha sonra tanıklık ettiği ve ayak uyduramadığı bu değişimleri uğursuzluk olarak nitelendirmiştir (a.g.k.:10). Giddens, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzlarının geleneksel yapıdan kopuşa neden olduğunu ileri sürmektedir.

Çünkü, modernliğin yol açtığı dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere daha etkilidir. Modernlik yalnızca toplumların var olan düzenlerine değil bireylerin özel yaşamlarına dek sızacak güçtedir (1994:12). Bu nedenle Doğu toplumlarında, özellikle de İslamiyet'in hakim olduğu toplumlarda modernlik tam bir açmaz olarak belirmiştir. Tanık olunan yeni nesnelere ve fikirler Doğu toplumlarını hazırlıksız yakalamıştır. Batı, Doğu'ya hiç ummadığı, hazır bir yapıyı dayatmıştır. Oysa Doğu'nun bu yeni yapının geleceği hakkında hiçbir yaptırım gücü olmadığı gibi, Batı'nın yaşadığı modernleşme sürecini geriye dönerek yaşama ve sindirme şansı da yoktur. Doğu'nun, özellikle de İslamiyetin hakim olduğu kesimin, uyumsuzluğunun birinci nedeni geçmişten gelen yüklerden sıyrılamamaktır. Bunu, yeniliğe karşı savunma yüklü dirençten arınamamak ve entellektüel bunalım izlemektedir. Dünyanın tüm sorunlarına karşı bilimsel dayanaklardan uzak iddialarla yanıt aramak da Doğu'nun, Batı karşısındaki aykırılıklarının nedenlerindedir. Anılan bu nitelikler, Doğu'nun Batı'nın sunduklarına uyumlanmasını daha da güçleştirmektedir. Yaşanmamış bir tarihin; kat edilmemiş bir yolun ürünü olan nesne ve fikirlere geleneksel bakış açısından ödün vermeden ayak uydurmaya çalışmanın bedeli Doğu insanı için ağır olmuştur. Doğu insanı yaşadığı döneme yabancılaşmış, bilinci iki kültür arasında sıkışıp kalmıştır. Bu arada kalmışlık Doğu insanının hayat tarzı olagelmıştır. Batı'nın sunduğu kimi fikirler Doğu'da kabul görse de bu fikirlerin yaşanacağı ortam var olmadığı için "miş gibi" yapmak, maske takmak Doğu toplumlarının genel özelliği haline almıştır. Başka deyişle, fikirler modern çağa özgüyen, tavırlar ve ortam dünü yansıtmaktadır. Octavio Paz, bunu şizofrenik tutumlar olarak adlandırmaktadır (Aktaran Shayegan:1990: 53). Böylesi bir tanımlama aykırı değildir. Çünkü, Doğu iki paradigmanın arasında kalmıştır. Bir tanesi kendi geçmişlerinden taşıyıp geldikleri ve hiç kopamadıkları geleneklerine bağlı paradigma, diğeri tanık oldukları ancak uyumlanamadıkları, büyük bilimsel devrimleri kapsayan paradigma. Birbirinden bu denli kopuk iki modeli eşanlı yaşamaya çalışan toplumların normal olandan uzaklaşması neredeyse

kaçınılmazdır. Bu çatışma, gelenekle modernliği karşı karşıya getirdiği gibi, ontolojik, psikolojik ve estetik bozunmaların da zeminini oluşturmaktadır. Shayegan'ın deyişiyle, "Bir yanda değişim, niteliksel sıçrama, ilerleme ve dönüşüm, öte yanda sosyolojik ağırlık, geleneksel cansızlık, köhneleşme ve kavga ideolojisi" (a.g.k.:58). Doğu'nun modernlikle birlikte edindiği bakışın modern olduğu söylenebilir. Ancak bu yanlış bir bakış açısıdır. Çünkü, modern dünyanın düşünen, sorgulayan, eleştiren tavrı gözardı edilerek, indirgeyici, kabaca belirlenmiş, sığ bir bakış benimsenmiştir. Sonuç olarak, iki paradigma birbirini biçimsizleştirmiştir. Modernliğin karşısına gelenek, geleneğin karşısına modernlik çıkmış ve her ikisi de özünden kopmayı göze almadan diğerini başkalaştırmaya çalışmıştır. Ortaya çıkan çarpıklık, tüm toplumsal sınıflarda, tüm ideolojilerde ve kalabalıkların psikolojik davranışlarında kendini belli etmiştir. Karşı karşıya gelen ve bariz bir çarpıklığa yol açan iki paradigmadan galip çıkan ise yeni olandır; başka deyişle, modernliktir. Ancak Doğu'nun farkına varmadan yaşamına kattığı modernlik yine de Doğu mitoslarının, İslamiyetin bakış açısından süzülerek yaşanmaktadır. Doğu'daki modernlik saf halinden çok uzaktadır.

2.2.2. Türkiye ve Modern Kavramı

Osmanlı İmparatorluğu Avrupa'ya kadar yayılan topraklarıyla ve Müslüman kimliğiyle Doğu ve Batı arasında köprü niteliği taşımıştır. Ancak bu nitelik Batı'nın sunduğu yenilikleri zamanında benimseme konusunda bir yarar sağlayamamıştır. Çünkü, Osmanlı İmparatorluğu'nun İslamiyet ile bağları, Batı'nın 16. yüzyılda yaşamaya başladığı bilimsel ve teknik çağa ayak uydurma güdüsünden çok daha baskın olmuştur. Birçok Müslüman ülkede olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da Batı'daki yenilenme hareketlerine karşı bir kayıtsızlık yaşanmıştır. "Müslümanların zihninde Batı, hep Hıristiyan diniyle karışmıştır" (Shayegan, 1991:26). Bu nedenle, Batı ve temsil ettiği her şeye karşı Müslüman toplumların tepkili ya da kayıtsız kalması yadırganacak bir durum değildir. Çünkü,

Müslüman alemine göre, İslamiyet son hak dindir ve daha önceki tüm hak dinlerden ve bu dinleri temsil eden her şeyden üstündür. Ancak 18. yüzyılın başlarında, gerileme döneminde, kayıtsız kalınan yenilenmenin ürünleri, başka deyişle, her alanda olduğu gibi askeri alandaki teknolojik ve stratejik yenilikler, Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilgisine ve toprak kaybına yol açmıştır. Bernard Lewis'e göre, Batı'daki hızlı gelişmenin sonuçları Osmanlı İmparatorluğu'na üç büyük darbe vurmuştur. Birincisi 1774'te Rusya'ya yenilmesi ve bunun Ruslar'a siyasal, ticari ve toprakla ilgili üstünlükler sağlayan Küçük Kaynarca Antlaşması'yla sonlanması; 1783'te Kırım'ın Rus yönetimine katılması ve 1798'te Bonaparte'ın Mısır'a sefer düzenlemesidir (1984: 50, 68-74). Son darbe yalnızca siyasi ya da askeri bir olay olarak görülemez. Bu, müslüman toplumunun dini nitelik taşımayan bir ideolojiyle; Fransız Devrimi'nin ilkeleriyle ilk karşılaşmasıdır ve bunun vuruculuğu ilk ikisinden çok daha güçlü olmuştur. Feroz Ahmad'a göre, Bonaparte'ın Mısır'a girmesiyle birlikte haçlı seferlerinden sonra, ilk kez Avrupa orduları İslam dünyasının içine bu denli sokulabilmiştir. Fransızlar'ın Müslüman toplumuna taşıdığı ulusalcılık ilkesi 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın ortadan kaldırmaya çalıştığı en önemli sorunlardan biri olmuştur. Bu mücadeleye karşın, önce Sırp, 1829'da da Grekler ulusalcılığı benimseyen ve bağımsızlığını ilan eden toplumlar olmuşlardır ve bu sorun imparatorluk yıkılana dek Osmanlı'yı meşgul etmiştir (1995:39). Bu vurgunların sonunda bile düşünsel gelişmelere kayıtsızlık devam etmiş, yenilenme hareketlerine sadece askeri alanda ağırlık verilmiştir. Nizam-ı Cedid Kararları bu alandaki ilk adımdır. Ancak bu dönüş iki nedenden ötürü anlamsızdır. Birincisi 16. yüzyıldan 18. yüzyılın başına kadar yaklaşık ikiyüz senelik bir kayıp yaşanmış ve bu zaman aralığında Batı ve temsil ettiği yenilenme büyük bir aşama kat etmiştir. Bu aşamayı yakalamak olanaksızdır. İkincisi ise Batı'nın öykünülen ve benimsenmeye çalışılan tek yanının askeri alanla sınırlı kalmış olmasıdır. Başka deyişle, Batı'nın düşünce sistemindeki, siyasi, ekonomik alanlardaki gelişmelerinin hiçbiri araştırılmamış, sorgulanmamış, yalnızca teknolojisi alınmıştır. Bu da, daha önce de açıklandığı üzere, *yamalamadan* öteye gidememiştir.

Modernle karşılaşmış tüm toplumlarda olduğu üzere, Osmanlının da Batı'ya bakışı sağlıklı değildir: “*Teknik katkıyı alalım, tekniği kuran metafiziği yasaklayalım*” (Shayegan, 1991:30).

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki gerilemenin nedenini yalnızca yetenekli yöneticilerin bulunamaması sorunuyla sınırlamak olanaksızdır. Çünkü, asıl sorun zamanın gerisinde kalmışlıktır. Ahmad'a göre, Osmanlının zayıflama nedeni Avrupalı rakipleri karşısında zamanı geçmiş siyasal ve sosyo-ekonomik yapılarla ayakta kalmaya çalışmasıdır. Osmanlı devleti kendini yenilemek adına kimi girişimlerde bulunduysa da ekonomik reformları ya da kapsamlı bir toprak vergisi sistemini gerçekleştirememiş, Batılılaşmayı Avrupa mobilyalar ve ithal saatle sağlayabilecekleri yanılgısına düşmüştür. Buna rağmen, küçük ama önemli bir kesim Batıyı yalnızca teknolojik anlamda değil, düşünsel anlamda da öğrenme, araştırma eğilimi göstermiştir. Ancak bu marjinal grubun, tutucuların ve egemen sınıfın karşısında fazla şansı olamamıştır. Başka deyişle, II. Mahmut'un kurmayı başardığı yeni tipteki ordunun başarısı toplumsal bağlamda sağlanamamıştır. Reformcuların yenilenme hareketi, bir devletin toplumsal temelini oluşturacak nitelikteki bir sınıfı yaratmaya yetmemiştir (1995:37-40).

II. Mahmut dönemi (1808-1839) öncelikle askeri alanda getirdiği yeniliklerle modernleşme yolunda önemli adımlar atmıştır. Türk ordusunun geleneksel yanını temsil eden yeniçeriler onun döneminde Vaka-i Hayriye (1826) ile ortadan kaldırılmış, hatta yeniçerilerle sıkı bağı olan Bektaşî tarikatı da kapatılmıştır (Zürcher, 1995:64-65). Bunu bürokratik yenilenmeler, mali ve eğitim sorunlarına yönelik çözümler izlemiştir. Ne var ki, tüm bu yenilikler tabandan onay almadığı için *yamalama* olmaktan öteye gidememiştir. Zürcher, reform hareketlerini baltalayan beş etkenin var olduğunu ileri sürmektedir. Bunların ilki askeri ve bürokratik yenilenmelere ayak uyduracak bilgi birikimine sahip, eğitilmiş ve güvenilir elemanların var olmamasıdır. İkincisi, bürokraside hukuka önem verilmesine karşın “klasik” Osmanlı sisteminin belirgin niteliği olan babadan kalma sistemin varlığının sürdürülmesidir. Üçüncü

etken, 19. yüzyıldaki iyileştirme hareketlerinin eski kurumların kaldırılmasını değil, yeni yasa ve kurumların kurulmasını öngörmesidir. Bu da yine bir çeşit arada kalmışlığa neden olmuştur. Dördüncü etken, reformların ekonomik ve mali temelden yoksun olmasıdır. Son etken ise reformların, padişahın ve hizmetindeki birkaç önde gelen kişinin, devletin ancak Avrupa usullerinin benimsenmesiyle kurtulabileceği yolundaki tahminine dayanmasıdır (1995:71-73). Tüm bu olumsuz etkenler değerlendirildiğinde modernlikle tanışan geleneksel toplumun ikircikli ve kopuk yapısı; yanlış bakışı tamamen ortaya çıkmaktadır. Başka deyişle, gerçek anlamdaki modernleşmeyi "...kamu alanımızı bütünüyle dolduran geleneksel değerleri tahliye etmeden, dolayısıyla marjinalleştirmeden bizim dünyamıza yerleştir(mek)..." olanaksızdır (Shayegan, 1991:11). II. Mahmut ve birkaç kişinin önyak olduğu reformların işleyişe koyuluşları incelendiğinde, modernliğin bilinçli olarak benimsendiği değil, ancak geleneklerin arasına sızdığı söylenebilir. Batı'nın hukuk sistemine geçilmeye çalışılırken, geleneksel yapıdan süzülüp gelen hamilik anlayışı, başka deyişle, yüksek devlet memurları ve onların himayesinde bulunan kişilerin ilişkisi -ki bu, işe alma ve işten çıkarmada son derece belirleyiciydi- modernlikle bağdaşmamaktadır. Bir başka nokta, geleneği ve modernliği temsil eden kurumların yan yana varlıklarını sürdürmesidir. Bir tarafta geleneksel sistemden gelen ulema Ortaçağ zihniyetiyle eğitim verirken, diğer tarafta modern sistemden gelen Fransızca ağırlıklı yeni yüksek eğitim okulları, yeni bakış açıları katmaya çalışmaktaydı. Benzer bir durum hukuk alanında belirmektedir. 19. yüzyıl Avrupa hukuku ve şeriat bir arada bulunmaktaydı. Üstelik eski ve yeni kurumların yetki alanları çok açık olarak belirlenmemişti. Bunların yanı sıra, reform politikaları halkın baskısının değil, küçük bir grubun dayatmasının sonucuydu. Bu açıdan sağlam ve geniş bir temelden de yoksundu (Zürcher, 1995:72-73). Bu uygulamalar geleneksel toplumun modernlikle tanışmasının yarattığı çarpıklığı ve içine düşülen açmazı ortaya koymaktadır. Geleneksel toplumlarda modernliği engelleyen en belirleyici etken olarak dini inançlar belirmektedir. Ancak tek ölçüt inançlar değildir. Geleneksel toplumun modernleşme sürecine ket vuran diğer etkenler örf

ve alışkanlıklardır. İnançlar, örf ve alışkanlıkların modernlikle karşılaşması ontolojik bir uyumsuzluğa yol açmaktadır. Modernleşmenin karşısında, modern bilginin geleneksel yapıya aktarımı bilinçli değildir. Modern bilgi geleneksel yapıya *sızmıştır* ve bu bilinçli olmamıştır. “Modernlik böyle yaşandığında bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırmaktadır..... (Çünkü) bilinç, hâlâ gönül gözüyle görme paradigmasının etkisi altındadır.” Böylesi bir toplumsal yapıda ise birey yerine kollektif kimliğe sığınan benlikler ortaya çıkmaktadır. Bu kollektif kimliği besleyen etkenler ise inançlar, örf ve alışkanlıklardır. “Bu kökleşmiş örf ve alışkanlıklar o zihinsel alanın toplumsal billurlaşmasından başka bir şey değildir; her tür yeniliğe karşı duyarsızlık da bundan gelir” (1991:67-68). II. Mahmut dönemindeki yenilenme hareketlerinden yola çıkıldığında Osmanlının yaşadığının da benzer bir süreç olduğu söylenebilir. Bürokraside hukukun yerleştirilmeye çalışıldığı bir dönemde hamiliğin işliyor olması yalnız inançlarla değil, örf ve alışkanlıklarla da hareket edildiğinin bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Cumhuriyetten sonrası da çok farklı olmamıştır. Çünkü ulusal mücadele sultanın yeniden iktidara gelmesi için bir araç olarak görülmüş ve savaş kazanıldığında rejim sorunu gündeme gelmiştir. Tek seçeneğin Osmanlı hanedanının yönetiminde anayasal monarşi olduğunu ileri süren düşünce, 500 senelik bir geleneği yansıtmaktaydı. Bu bakış açısı, modern bir ulus devletini oluşturmayı amaçlamış Mustafa Kemal ve arkadaşlarına ters düşmekteydi. Bu konuda Güvenç’in saptaması şöyledir:

...Kemalizm’in amacı, uygarlığın gerilerde bırakmış olduğu *rönesans, reform, aydınlanma, endüstrileşme, uluslaşma* evrelerine en kısa yoldan, en kısa zamanda ulaşmaktı. Türk toplumu, uygarlığın geçirdiği bütün bu aşamaları, tek tek ya da sırayla değil, aynı zamanda, birlikte yaşayıp gerçekleştirecekti. Tarih, Türklere yeni bir şans tanımıştı, ama ikinci bir beşyüzyıl vermeyebilirdi (1993:233).

Ancak durumun ayırında olanların sayısı oldukça azdı. Mustafa Kemal'in yakınındaki arkadaşlarından bile hala sultan ve halifeye bağlı olan ve bunu açık açık belirtenler bulunmaktaydı. Bu düşüncelerin izdüşümü ilk muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu ile olmuştur. Ali Fuat (Cebesoy) ve Rauf (Orbay) gibi eski subayların önderlik ettiği bu parti halk egemenliğini, liberalizmi savunmakta, dini düşünce ve inançlara bağlı kalınacağına söz vermektedir. Modernleşme karşısında gelenekten kopamamanın bir kanıtı olarak bu olay ilk örneği oluşturmaktaydı. Bir tarafta liberalizm gibi modernizmin uzantısı niteliğinde bir görüş, diğer tarafta dine bağlılık sunulmaktaydı. 1925'te Doğu Anadolu'da ortaya çıkan Kürt isyanında ulusçu bir öğeden çok dini öğeler hakimdi. Bu olay da dini gerici ve karşı devrim hareketinin varlığının bir kanıtıydı. Hükümeti olağanüstü yetkilerle donatan Takrir-i Sükun Yasası ve İstiklâl Mahkemeleri ile rejim karşıtları susturulmuştu. Ancak, ekonomik bunalım halkın hoşnutsuzluğuna yol açmaktaydı. Mustafa Kemal'in onayıyla kurulan Serbest Fırka'nın ılımlı muhalefetinin yardımıyla Türkiye'nin Batı Avrupa üzerindeki izleniminin ve mali çevrelerdeki konumunun düzeleceği ve böylelikle dış kredi ve yatırım sağlanacağı varsayılmaktaydı. Ancak Serbest Fırka bu amaçtan çok farklı bir yönde işlev görmekteydi. Rejim karşıtı kesimler kendilerini Serbest Fırka kanalıyla ifade etmek istemekteydi. Bunun üzerine Mustafa Kemal 1930 yılında bu partiyi de kapatmıştır. Bir ay sonra ise yedek subay Kubilay'ın aşırı dinci Derviş Mehmet tarafından katledildiği Menemen olayı yaşanmıştır. Bütün bunlar toplumun rejime hazırlıklı olmamasından kaynaklanmaktaydı. Başka deyişle, gelenek uzun geçmişinin de yardımıyla modernliğe direnç göstermekteydi. Öncü niteliğindeki kesimler bile sultana ve halifeye bağlılıktan ayrılmayı akıllarına getirmemekteydi. Rejim ise bu düşüncenin tersini emretmekteydi. Patlak veren bütün isyanlar aslında gelenekten kopamaktan kaynaklanmaktaydı. Çünkü, modernlik sürecine düşünsel anlamda hazır olmayan bir topluma, uygulamalar sunulmaktaydı. Gelenekten kopamamış yığınlar ise bunu uğursuzluk, geçmişe ihanet olarak algılamaktaydı. Ait olmadıkları, sahip çıkamayacakları bu kültürel yapı içinde kendilerini yabancı ve güvensiz hissetmekteydiler. Beliren,

parçalanmış, şizofren bir toplumsal yapıydı. Ocak 1932'de Ankara'da yayına başlayan *Kadro* dergisinin hedeflerinden biri rejime özgün bir ideoloji hazırlamaktı ve yapılan ilk saptama şöyle idi: "Türkiye devrimin içindedir, ama hala devrimin ideolojisi olabilecek bir düşünce sistemi üretmemiştir" (Aktaran Ahmad, 1995: 96). Bu doğru bir saptama olarak algılanabilir. Çünkü, Türk toplumu bu değişime hazırlıksız yakalanmış ve benimseyememiştir. Dolayısıyla, modernlikle ilgili düşünsel bir şey üretmek neredeyse olanaksızlaşmıştır. Kuşkusuz Cumhuriyet devrimi daha önceki reform hareketlerinden çok farklıdır. Öncelikle devrimler belli bir alanla, II. Mahmut döneminde olduğu gibi askerlikle sınırlı tutulmamıştır. Bilim ve sanat alanında atılımlar yapılmıştır. Birçok Türk genci yurtdışına öğrenim görmeye gönderilmiş, üniversitelere yurtdışından birçok öğretim üyesi getirilmiştir. Ne var ki, değişim yine de toplumun tamamı tarafından yaşanmamıştır. Coşturoğlu, devrimin etkilerinin daha çok ekonomik ve kültürel düzeyi yükselmiş kesimlerde gözlenebildiğini ileri sürmektedir. Tabandaki geniş kitleler ise devrimin amaçladığı çizginin çok gerisinde kalmıştır. Devrimle erişilen ileri yaşantı ile çağdaş düşünce, tabandaki geleneksel yapıya ve yaşantıya ters düşmüştür. Her iki kesitin dünya görüşleri ve ahlâk anlayışları, birbirlerine ayrı ayrı dünyalara özgü kurallar olarak görünmektedir. Böylece gruplararası çelişkiler ve karşıtlıklar ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, toplumun bir kesimi gelişimin ileri aşamalarına ulaşmış tabandaki geniş halk yığınları geleneksel düzeyde kaldığı için toplumsal bölünme baş göstermiştir. Toplumu oluşturan kesimler arasında mesafe arttıkça gruplaşmalar başlamış; karşı grubun savları, dünya görüşü diğer grup için ürkütücü görünmeye başlamıştır. Dolayısıyla, toplumu oluşturan katmanlar arasında kopukluk artmıştır. Coşturoğluna göre, bu kopukluğun bir sonucu olarak, eylemler grup içine dönük bir hal almakta, grubun dışında kalanlarla, çevreyle ilgilenmeme, kendi yarattıkları evrenlerine sığınma eğilimi öne çıkmaktadır. Toplumsal olayları açıklamada ve yorumlamada kullanılan, bilim ve gerçektışı bir takım imajlar yaratılmakta, olaylar ve eşya olduğundan başka türlü anlamlandırılmaktadır. Hayallerin gerçekler üzerinde egemenlik kurma olasılığı artmaktadır. Bu geri ve geleneksel

gruptaki davranış karakteri ile şizofrenik karakter arasında çok yakın bir benzerliğin ötesinde, organik bir ilişki bulunmaktadır. Her iki karakter de kaynağını bilim ve akıldışı olmaktan alır. Yine her iki karakteri oluşturan başlıca etken korkudur (1981:48-51). Yeni olana duyulan korku onun edinilmesine engel olmaktadır. Modernliğin sunduğu yenilikler de Türk toplumu için belirsiz ve ürkütücü olmuştur. Bunun bir sonucu olarak da toplumun küçük bir bölümü modernliği benimserken, büyük bir kısmı geleneğe sığınma gereksinimi duymuştur. Mısırlı Hüseyin Amin şöyle der:

Başörtüsü takma sorununun 1889' da Kasım Amin tarafından çözülmüş gibi görünmesinden seksen beş yıl sonra bugün hala bu meseleyi tartışacak insanlar çıkıyor; üstelik, kadınların başörtüyü bırakmaları doğrultusunda seksen beş yıl öncekinden daha az kişinin sesi duyuluyor (Aktaran Shayegan,1991:32).

Benzer bir süreç Türkiye için de geçerlidir. Bütün modern görünümüne karşın Türkiye'de de hâlâ başörtüsü (türban) benzer şekilde sorun edilmekte, tarikatlar ve şeyhler Türkiye Cumhuriyeti için tehdit niteliği taşıyabilmektedir.

Ancak, modernlikle kopukluğun tek nedeni dini inançlar, örf ve adetler değildir. Kapitalizmin izleriyle birlikte var olan kopukluk daha da artmıştır. Sınıflararası ayırım, ekonomik ve kültürel uçurum toplumsal kopukluğu pekiştirmiştir. Gerek geleneğin yeniden yüzeye çıkması açısından, gerekse ekonomik anlamda sınıfların belirmesi açısından Türkiye'de Demokrat Parti dönemi bir tür dönüm noktası niteliği taşımaktadır.

Ahmad'a göre, Cumhuriyet rejimi toplum tarafından benimsenmemiştir. Türkiye'nin hukuksal ve kurumsal yapısını dönüştüren kökten yenilenmelere karşın halk, bunlardan sınırlı olarak yararlanmıştır. Halk,

duygularını dikkate almadan, sürekli olarak kendi iradesini dayatan devletten hoşnut olmamış; laiklik siyaseti onlara hiçbir zaman tam olarak açıklanmadığı için bundan nasıl yararlanılacağını anlamamıştır. “Neden her şey halk için ama halka rağmen yapılmıştır?” (1995:151). Benzer bir görüşe göre, cumhuriyet devrimleriyle birlikte, özellikle de laiklik ilkesi doğrultusunda, hedef yalnızca hilafetin, şeyhülislamlığın kaldırılması, medreselerin kapatılması olarak belirlenmemiş, aynı zamanda giyim, muska, falcılık, kutsal şeyhler, evliya türbeleri gibi popüler dinin uzantıları da yok edilmeye çalışılmıştır. Bu konudaki önlemler halkın öfkesine ve direnişine yol açmıştır¹. Bu durum hükümet ve halk arasındaki bağları koparmıştır (Zürcher,1995:279-280). Türk toplumu geçmişine sahip çıkamadığı bir yapılanmada, modernlikte, gelecek görmemekteydi. O nedenle geçmişine sahip olduğu, içinde biçimlendiği geleneksel yapıyı korumak adına tüm direncini ortaya koymaktaydı. Halkın bu tepkisine yanıt Demokrat Parti’den gelmiştir. Demokratlar halkın o dönemde varolan tek parti hükümetine duyduğu yoğun rahatsızlığı ustalıkla kullanmıştır.

Demokrat Parti’yi kendine tehlikeli bir rakip olarak gören hükümet, halkın var olan desteğini de yitirmemek adına tavizler vermeye başlamıştır. İlk büyük taviz okullara din dersinin konulması olmuştur. Bu durum geleneğe dönüşün, hatta gelenekten zaten kopulmamış olduğunun bir kanıtı olarak algılanabilir. 1947’de Cumhuriyet Halk Partisi içindeki devletçi hizibin yenilgiye uğratılmasından sonra iki parti lideri arasında öylesine bir uzlaşma yaşanmıştır ki bu, partilerin genel politikalarına da yansımıştır. Hatta bu benzerlik Cumhuriyet Halk Partisi’nin imgesini zedeleyecek boyutlara bile ulaşmıştır. Öyle ki, partinin seçimlerde yeniden kazanması halinde devrimin altı ilkesinin anayasadan çıkartılacağı vaat edilmiştir. Ancak gerçekleştirilmeye

¹Anılan popüler din uzantısı öğeler; şeyhlik, tarikatlar, falcılık hâlâ geniş bir kitle tarafından saygı görmekte, bu kurumlara katılım olabilmektedir. 1997 Türkiye’sinin modern maskesiyle, popüler dinin izdüşümleri, cumhuriyetin ilk yıllarına göre daha çok karşıtlık oluşturmaktadır. Buna karşın varlıklarını sürdürebilmektedirler.

çalışılan değişim seçimlerde umulanı vermemiştir. 1950'deki seçimden oyların %53,35'ini ve sandalyelerin 408'ini kazanarak çıkan Demokrat Parti olmuştur.

Demokrat Parti Türkiye'yi "Küçük Amerika" haline getirmeyi hedeflemekteydi. Bu hedefe ulaşmanın tek yolunun da yalnızca ekonomik kalkınmayla sağlanabileceği yanılgısı içindeydi. Kapsamlı bir plan yapma düşüncesi onlar için önlerine konulan engellerden başka bir şey değildi. Başka deyişle, Demokrat Parti'nin ekonomiye yaklaşımı aslında yüzeyseldi. 1950'lerin başında yaşanan ekonomik büyüme (yılda %13) ise temellerin zayıf olması nedeniyle geçiciydi ve çökmeye mahkumdu (Ahmad,1995:154-156, 164-165). Bu açıdan bakıldığında Demokrat Parti dönemi de gerek dini temaların yeniden yüzeye çıkarılmasına olanak vermesiyle, gerek ekonomiyi düzenlemeler olmaksızın, sığ hedeflerle geliştirmeye çalışmasıyla, *yamalanmış* modernliğin kanıtı olarak görülebilir. Üstelik anılan partinin kendini Türkiye'yi modernliğe kavuşturacak biricik seçenek olarak sunduğu anımsandığında, vaat ile eylem arasındaki paradoks çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Demokrat Parti dönemi Türk toplumsal yaşamı açısından dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Öncelikle Demokrat Parti ile başlayan dönemle birlikte Türk siyaseti çok partili döneme geçmiştir. Her ne kadar bu geçiş, üst üste gelen darbelerle kesintiye uğrasa da tam olarak geriye dönüş olmamış ve günümüze dek çok partili yapı sürmüştür. Bundan başka, Demokrat Parti döneminde köylü ile hükümet arasında bir yakınlaşma söz konusu olmuştur. "...çok partili yönleme ve serbest seçimlere dönüş, politikacıları onun teveccühünü kazanma çabasına yönelt(miş), ve böylece ona, karşılığında bazı şeyler istemek imkanını ver(miştir)" (Lewis,1984:472). Ayrıca, o dönemde popülist olarak değerlendirilebilecek ekonomik yeniden yapılanmanın yanı sıra, Amerikan Marshall yardımının bir uzantısı olarak köy yaşamına giren traktör, Türk tarımının niteliğinde değişiklik yarattığı gibi sahibine statü ve prestij sağlayan bir araç olarak da işlev kazanmıştır. Bunun bir uzantısı olarak

traktöre sahip olmayanlar gerek üretim bakımından gerekse kendi mekanındaki saygınlığı açısından yetersiz kalmıştır. Nitekim, “hızlı nüfus artışı, tarımdaki fırsat yokluğu ve yeni sanayilerin cazibesi birarada kırsal kesimden büyük kentlere 1950’lerde başlayan akını artır(mıştır).” (Zürcher, 1995: 392). Bu da yine Demokrat Parti döneminin günümüze dek ivmesini yitirmeyen izlerinden birisi olarak gecekondulaşmayı ortaya çıkarmıştır. Ancak, gecekondulaşmayla ilgili Türkiye’de diğer ülkelere göre farklı bir yapı söz konusudur. Zürcher’e göre, Türkiye’deki gecekondulu sakinleri diğer ülkelerdekilerin aksine, toplumdan uzak, umutsuz ve çaresiz değil, üst sınıfa atlama gayreti içindedir. Demokrat Parti’nin önemli uzantılarından biri de ilk kez 1957’de Almanya’ya çalışmaya giden işçilerdir. Bu akım daha sonra büyük bir hızla artmış ve Türk toplum yapısında önemli bir yer kaplamıştır (1995: 393-395). Tüm bu değişimlerin izdüşümlerine baktığımızda şu sonuçları elde ederiz: Öncelikle, 1950’deki serbest seçimle geçilen çok partili dönem toplumun pek çok katmanının temsil edilebilirliğini olanaklı kılmıştır. Örneğin, kendisi de büyük bir pamuk tüccarı olan Menderes’le birlikte büyük çiftlik sahipleri, başka deyişle, zengin taşralılar ve onların yaşama bakışları yönetimde belirleyici olmuştur. O döneme dek büyük oranda devrimin dışında bırakılan Türk köylüsü kamusal yaşama katılmış, siyasal gücünün ayırdına varmıştır. Bu anlamda, Demokrat Parti ile birlikte, geçmişe göre, daha çoğulcu ve demokratik bir işleyişin varlığından söz edilebilir. İç göç olgusunun izdüşümü yalnızca çarpık kentleşmeyle sınırlı değildir. Kasaba ve kentlere göçenlerin amacı, daha önce de anıldığı üzere, yalnızca geçimini sağlamak değildir. Göç edenlerin çoğu daha iyi yaşam koşulları sağlamak ve sınıf atlamak gayretindedir. Bu şansı yakalayanlar ise maddi olanaklarla bunu sağlasa bile, eğitim ve beğeni düzeyi gibi manevi değerlerle, kent yaşamına uygunluk gösterememektedirler. Bunlarla birlikte toplumda “sonradan görme” olarak adlandırılan bir kesim oluşmuştur. Bu fırsatı yakalayamayanlar ise kentin içinde, kentlileşmeden ve kentlileşmeyi umarak parçalanmış bir yaşam sürmektedirler. Nitekim 1960’ların sonunda müzik ve sinema endüstrisine hakim olan ve hâlâ varlığını sürdüren arabesk müzik bu kesimin duygularını yansıtır: *Parçalanmışlık ve bir yere ait olamama*.

Benzer bir süreç başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerine işçi olarak giden ve oraya yerleşen kesim için de geçerlidir. Önceleri geçici bir süre için yurt dışına giden işçiler gerek tanık oldukları olanaklarla yaşamdan beklentilerinin artması nedeniyle, gerekse Türkiye'ye geri dönmeleri halinde bekleyen işsizlik sorunu nedeniyle gittikleri ülkeye yerleşmişlerdir. Zürcher bu durumu şöyle değerlendirir:

Emek göçünün, Türkiye'de ve özellikle kırsal kesimde birçok ve değişik etkisi oldu. İnkâr edilemez bir zenginlik pompalaması vardı ve bu kendini yeni ve büyük evlerle, traktör ve arabalarla ve (kimi zaman köye elektrik gelmeden önce) alınmış ev aleti ve araçlarıyla gösteriyordu. Yeni servetin doğuşu, kırsal kesimdeki güç ilişkilerini ve toplumsal düzenleri bozdu. Ayrıca daha maddeci bir yaşam görüşü ve yeni kitle tüketim kalıpları getirdi (1995:395).

Başta Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesi için 1970 sonrası, ekonomik duraklama dönemidir. Bu dönemde, Avrupa'ya Türk işçilerinin gönderilmesi durdurulduğu gibi, yurtdışında çalışmakta olanların bir kısmı da geri gönderilmiştir (Ahmad, 1995:188). Yurda dönüş yapanların içine düştükleri açmazın oylumu böylelikle genişlemiştir. Kendi ülkesinin modernleşme sürecini yaşamadan modernizmi tamamlamış ülkelere giden kır kökenli işçiler, bu ülkelerden modernleşme sürecini henüz tamamlamamış olan kendi ülkelerine geri dönmüşlerdir. *Parçalanmışlık ve bir yere ait olamama* hali toplumun bu kesimiyle birlikte bir kez daha pekişmiştir. Anılan bu durum, içgöç sonucu maddi olanaklara erişerek "sınıf atlayanların" süreciyle benzerlik gösterir. Öncelikle yurtdışına göç edenlerin hemen hepsi kır kökenlidir. Kendi ülkesindeki kent yaşamına bile tanık olmadan çok daha gelişmiş ülkelerin modern yaşamına ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Ahmad'ın "zenginlik pompalaması" olarak tanımladığı ve bu doğrultuda yaptığı saptamalar modernliğe direnişin de bir yansımasıdır. Tehranian'a göre, endüstri sisteminin

egemenliğine karşı bir çok direniş biçimi geliştirilmiştir. Bunlardan üçü *aşırı modernleşme, karşı modernleşme ve modernleşmeden arınmadır. Aşırı modernleşme*, endüstri devriminin zamanında yaşayamamış ve sonradan bu gelişmeleri yakalamaya çalışan ve bu gayretle Batı'nın sunduğu her yeniliği ve gelişmeyi sorgulamadan alarak benimseyen bir direniş biçimidir. Böylelikle modernleşmenin kötü yanları deneme yanılma yoluyla saptanacak ve modernleşmeden uzaklaşılacaktır. Tehranian bu devletleri ileri derecede endüstrileşmiş toplumlara öykünen, kraldan çok kralcı toplumlar olarak tanımlamaktadır.

Karşı modernleşmede, kentsel bozulmaya ve çekilen zorluklara karşı isyan, geçmişin parlak dönemlerine özlem duyulmaktadır. Yitirilen cemaat tipi yaşam nedeniyle çoğulculuğa ılımlı yaklaşılmaz ve bu nedenle birlikçi bir ulus kavramı yüceltilir. Gandhi'nin endüstrileşmeyi yadsıyarak Hindistan'ın kırsal ev sanayiini ön plana çıkarması, 18. yüzyılda Mısır ve diğer Müslüman ülkelerin Vahabi Akımı adı verilen ve ilkel İslama dönüşü savunan yapılanması bu tür direnişe verilecek somut örneklerdir.

Modernleşmeden arınma, çağdaşlaşmanın geç aşamalarına özgü bir olgudur. Daha çok aydın çevrelerin ortaya koyduğu bu tepki, geleneksel bağımlılıklardan kopmayı vaat eden modernizmin, teknoloji ve bürokrasi yoluyla öne çıkardığı anonim toplum yapısının sınırlayıcılıklarını eleştirmektedir (1983: 89-91).

Bu direnişler içinde *aşırı modernleşme* Türk toplumunda da gözlenmektedir. Daha önce Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya zorunlu dönüşü üzerinde durulmuş ve yenileşme hareketlerinin ne denli yüzeysel olduğu vurgulanmıştı. Anılan dönemle ilgili Ahmad'ın yaptığı bir saptama "aşırı modernleşme" kavramını pekiştirir niteliktedir:

(Osmanlılar) Nihayet onsekizinci yüzyılda, Avrupa mobilyalarını ve modalarını yeni bir hayat tarzı sağlayacağı umuduyla ithal ederek hakim sınıfları batılılaştırma girişimlerinde bulundular, ama bu da bir çözüm

olmadı. Üst sınıflar arasında çok yaygın bir *heves*² halini alan saat ithalatı onlara zaman bilinci kazandırmadı. Böyle bir bilinç edinmiş olsalardı, ortaya çıkacak sonuçlar devrim niteliğinde olabilirdi (1995:38).

Benzer bir *heves* Demokrat Parti iktidarı ile birlikte de anılabilir. Partinin iktidara gelmesiyle birlikte vaadi, bir kuşak içinde her mahalleden bir milyoner çıkarmak ve Türkiye'yi "Küçük Amerika" haline dönüştürmektir. Bunun toplum tarafından algılanışı ise, Ahmad'ın sözünü ettiği zenginlik pompalaması ve teknoloji bağımlılığı şeklinde olmuştur. Günümüzde de durum çok farklı değildir. Ortaya çıkan her yenilik sorgulanmadan benimsenmekte ve yaygınlaşmaktadır. Türk toplumundaki son model otomobil tutkusu, geçmişte yaşanan telsiz ve video merakı, yakın dönemde cep telefonu kullanım biçimleri *aşırı modernleşmenin* izdüşümleri olarak algılanabilir.

Ancak Türk toplumunun tek direniş biçimi *aşırı modernleşmeyle* sınırlandırılmaz. Cumhuriyetin ilk yıllarında tutucu çevrelerin, yakın dönemde de Refah Partisi'nin geliştirdiği geçmişin parlak dönemlerine duyulan özlem söylemi direnişin *karşı modernleşmeyi* de kapsadığını ortaya çıkarmaktadır. Yurtdışında çalışan işçilerin durumu bu direniş biçimini yansıtmaktadır. Bu göçerler, sanayi toplumunun alışılmadık ortamlarıyla karşılaştıklarında, daha az gelenekselleşecekleri yerde genellikle, daha çok gelenekselleşme eğilimi göstermişlerdir. (Zürcher, 1995:395). Böylelikle özellikle Almanya'da örgütlenen Kara Ses gibi kökten dinci tarikatler uygun zemini bulabilmiştir. Geleneklere daha çok bağlanma eğilimi onların içinde buldukları ortama ayak uyduramadıklarının bir göstergesidir. Bağlı olarak, bu içe kapanma, uyumlanma sürecini tamamen engelleyen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz burada bir tür korunma güdüsünün de rol oynadığını ileri sürmek olanaklıdır. Daha önce anıldığı üzere, geleneksel yapıdan kurtulamamış bir toplumun üyelerinin modernliğin sunduğu

²Vurgulama bizim tarafımızdan yapılmıştır.

yenilikler karşısında korkuya kapılması olağandır. Bu korkunun bir sonucu olarak kollektif bir kimliğin geliştirilmesi ve bu kimliğe sığınılması bu tür toplumlarda sık karşılaşılan bir olgudur. Aslında bu işçileşen köylülerin Türkiye'ye dönüşleri de farklı bir sonuç doğurmamıştır. Sonuç olarak, milyonlarca işçi ve ailesi ne Alman, Fransız, Hollandalı, Belçikalı vb., ne de Türk olabirmiştir. Özellikle bu durum, bu işçilerin yurtdışında doğup büyüyen çocukları için daha fazla geçerlidir. Bu anlamda değerlendirildiğinde aslında yurtdışına göç eden Türkler de en az Türkiye'nin büyük kentlerinin gecekondu bölgelerinde yaşayanlar kadar parçalanmış ve kopuk bir yaşamı sürdürmektedirler.

Cumhuriyet devriminin dayattığı modernlik karşısında, toplumun geleneklerine sıkı sıkıya bağlı geniş bir kesiminin açmaza düşmesi ve bağlı olarak, modernleşmenin toplumsal yaşamın neredeyse her aşamasında çarpık bir biçimde yaşanması sonucu Türk toplumu çözülmüş, parçalanmış, şizofren bir hal almıştır (Coşturoğlu, 1981:124).

2.2.3. Modern ve Gelenek Çatışmasının Bir Sonucu Olarak Şizofreninin Tanımı ve Toplumsal Boyutu

Türk toplumu parçalanmış, bölünmüş, başka deyişle, şizofren bir yapıdadır (Coşturoğlu,1981:124). Coşturoğlu Türk toplumunun şizofrenik yapısını açıklarken alanını daha çok Atatürk devrimlerine karşı geliştirilen anti-laik yapılanmalarla ve terör eylemleriyle sınırlandırmaktadır. Kuşkusuz bu saptama günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. İçinde bulunulan 1990'lı yılların sonunda bile tarikat sorunu, aşiret reisliği ve medyumluk, büyücülük gibi konular Türk toplumunda varlık gösterebilmekte, bunlarla ilgili çeşitli haberler gündemi günlerce oyalayabilmektedir³. Coşturoğlu bu durumu şizofren kişinin ilkel düşünce sistemiyle, korku ve endişeleri nedeniyle şizofren kişinin

³1997'nin ilk aylarında tarikat lideri Ali Kalkancı'nın bu "konumunu" kullanarak Fadime Şahin'i suistimal etmesi, Aczimendiler ve Almanya'da örgütlenen Kara Ses tarikati de başka örnekler olarak verilebilir.

zihninin yıkıcı bir hal almasıyla ilişkilendirmektedir. Bu çalışmada Coşturoğlu'nun bu bağlamdaki saptamalarına yenileri eklenmeye çalışılacaktır.

Şizofreni, birçok çeşidi ve yansıması olan psikolojik bir rahatsızlıktır. Kavram Bleuler tarafından Yunancadaki *schizis* (bölünme, parçalanma) ve *phren* (zihin) sözcüklerinden türetilmiştir. İlk izlerine İ.Ö. 1400 yıllarında bir Hindu yapıtında rastlanan hastalıkla ilgili geliştirilmiş birçok açıklama ve tanımlama söz konusudur (Aktaran Geçtan,1994:122).

Şizofrenin bütün belirtileri içinde en belirgin ve çarpıcı olanı parçalanmış benliktir. Bu durumu Laing şöyle açıklamaktadır:

Ben'in bedenden ayrılması hem katlanılması acılı, hem de acı çekenin düzelmesine yardım edecek birini umarsızca özlemesine neden olan bir şeydir, ama o aynı zamanda temel savunma aracı olarak da kullanılır. Bu aslında özsel ikilemi tanımlar. Ben, bedene bağlı ve bedende gömülü olmayı diler, ama kaçamayacağı saldırı ve tehlikelere maruz kalacağı korkusundan dolayı bedende konaklamaktan sürekli korkar. Bununla birlikte ben, bedeninin dışında olmasına karşın bu konumdan umduğu yararları sürdüremediğini bulgular (1993: 182).

Türk toplumunun yenileşmeyle ilk karşılaşması, 18. yüzyılın sonlarına denk gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun peş peşe yitirdiği toprakları geri alma gayreti Batı'ya zorunlu bir dönüşü gerektirmiştir. Bu doğrultuda Osmanlı yönetiminin amacı Batı'nın askeri alandaki yeniliklerini edinerek eski gücünü yeniden elde etme doğrultusunda olmuştur. Ancak bu Batılılaşma hareketi düşünsel düzeye yansımamıştır. II. Mahmut döneminde hız kazanan modernleşme gayretlerinin, bir ölçüde askeri alanın dışına çıkmış olmakla birlikte, yine de yüzeysel kaldığını ileri sürmek olanaklıdır. Çünkü tüm gayretlere karşın modernlik birçok

Doğu toplumu gibi Türk toplumu için de yitirilmiş ve zamanı geçirilmiş bir hedeftir. Cumhuriyetin topluma dayattığı ise hem düşünsel hem de teknolojik alanda işleyecek pozitivist bir modernleşme hareketi olmuştur. Ancak bu pozitivist anlayış doğrultusunda, dinin devlet bürokrasisinin egemenliği altına sokulması devrimin koşullarına uygunluk göstermekle birlikte, toplumu huzursuz etmiş ve bu nedenle toplum zaman zaman yeniliklere direniş göstermiştir. Daha önce değinilen 1950 seçiminin sonucu ile toplumun hoşnutsuzluğu arasında aslında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Zürcher'e göre, Demokrat Parti döneminde laiklik politikalarının gevşetilmesi üzerine İslami hareket yeniden ivme kazanmıştır. Türk aydınlarının İslamın dirilişi olarak yorumladığı hareketlenme aslında "halk kitlesinin yaşamaya devam eden geleneksel kültürüydü ve eskinin bağımlı sınıfı kendini ifade etme hakkını yeniden ısrarla savun(maktaydı)" (1995:340-341). 500 yıllık bir geleneğin bir çırpıda ortadan kaldırılması kuşkusuz olanaklı olamamıştır. Psikolojik terimlerle açıklanacak olursa, bağımsızlık için biricik yol olmakla birlikte devrimin bedeli Türk toplumu için ağır olmuştur. Devrimle birlikte Türk toplumunun İslami ve Doğulu benliği büyük oranda parçalanmıştır. Buna bağlı olarak ise toplumun büyük bir kesimi bu benliğe karşı bir özlem duymuştur. Daha önce anılan ve İstiklal Mahkemeleri'nin kurulmasına neden olan ayaklanmalar ve katliamlar bu özlemin uzantılarıdır. Bu acı veren bir süreçtir. Çünkü, toplumsal benlik parçalanmıştır. Bir tarafta tüm ağırlığıyla bir geçmiş (Doğulu, İslami Ben) öte yanda gelecek vaat eden ama toplumsal kimliğin kendi ürünü olmayan ve büyük oranda dayatılan bir kimlik (Batılı, Modern Ben) arasında sıkışıp kalınmıştır. Bu durumda geçmişte kalınmadığı gibi gelecek üzerinde de tam bir hakimiyet kurulamamıştır. Ahmad'a göre özellikle devrimin ilk yıllarında, yüksek burjuvazinin belirteci olan Batı kültürü sadece ince bir yaldız olarak kalmış ve toplumun geri kalanını etkilememiştir. Bunun sonucunda ise yöneten seçkinlerle yönetilen halk arasında büyük bir uçurum oluşmuş ve bu geniş halk kitlesini seçkinlere, seyirci kaldığı değişime ve çevresinde olup biten her şeye artan bir hızla yabancılaşmıştır. Ahmad bu yabancılaşma halini şöyle açıklar:

Artık iki kültür vardı: Zayıf ama etkin bir azınlığın bürokrasiyle birlikte anılan, batılılaşmış, laik kültürü ve halk kitlelerinin İslam'la birlikte anılan yerli kültürü. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda muhalefete bir kez daha izin verildiğinde, bu yabancılaşma büyük bir başarıyla sömürülebildi ve yönetimdeki partiyi seçim yoluyla uzaklaştırabilmek için gerekli kitle desteğini sağladı. Bu olay, etkisi günümüzümüzde de hissedilen İslami uyanışın başlangıcını belirledi (1995:133).

Yaşanan bu yabancılaşma toplumun iki kültür arasında düştüğü açmazın bir sonucudur. Başka deyişle, "Onun (Ben'in) yönelimi, herhangi bir şeyi 'içine alma' korkusuyla doluyken yaşarlığını sürdürme ikilemiyle ilgili(dir). 'İç' ben bölünür ve kendi kimliğini ve bütünlüğünü yitirir. Kendi gerçekliğini ve kendi dışındaki gerçekliğe doğrudan girişini yitirir" (Laing, 1993:183). Böylesi bir durumda Ben kendince bir savunma mekanizması geliştirir. Ya kendi kabuğuna çekilir ve kendi yarattığı imgelerle dolu fantastik evreninde varlığını sürdürür -başka deyişle, gerçek Ben'le imgesel Ben yer değiştirir- ya da dış dünyaya karşı düşmanlık besler. Toplumsal anlamda, tüm bunların temelinde yaşanmamış bir tarihin nesne ve fikirlerine geleneksel bakış açısıyla uyum sağlamaya çalışmanın bir sonucu olarak, Doğu insanının bilincinin iki kültür arasında sıkışıp kalma hali bulunmaktadır. Açılacak olursa, Doğu toplumları iki paradigmanın arasında kalmıştır. Bunlardan birisi kendi geçmişlerinden aktardıkları ve kopamadıkları geleneklerine bağlı paradigma, diğeri tanık oldukları, gözledikleri ancak uyumlanamadıkları, büyük bilimsel devrimleri kapsayan paradigmadır. Birbirinden bu denli uzak iki modeli eş anlı yaşamaya çalışmanın bir sonucu olarak toplumsal bilinç parçalanmış ve bu arada kalmışlık Doğu insanının yaşam tarzı olagelmiştir. Bu çatışma, gelenekle modernliği karşı karşıya getirdiği gibi, ontolojik, psikolojik ve estetik bozunmaların da zeminini oluşturmuştur (Shayegan, 1991:58). Anılan arada kalmışlığı Türk insanı

aslında yalnızca kültürel anlamda değil, coğrafik konumuyla da yüzyıllardır yaşamaktadır. Türk toplumu ne Doğulu ne de Batılı olarak kabul edilebilmektedir. Türkiye, İran, Suudi Arabistan ya da Libya gibi İslamiyeti bir devlet biçimi olarak kabul etmiş ve İslami şartlara sıkı sıkıya bağlılık gösteren ülkelerden çok farklıdır ve bu nedenle Doğulu olma niteliğinden uzaktır. Ancak, insan hakları, düşünce özgürlüğü, demokrasi gibi konulardaki birtakım aksaklıklar nedeniyle Avrupa ülkelerinden ayrılmakta ve Batılı da olamamaktadır. Avrupa Birliğine üyelik sorununun yoğun olarak yaşanmakta olması da bu arada kalmışlığın bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Yinelenecek olursa, arada kalmışlık Türk toplumunda bir parçalanmaya, bölünmeye, Coşturoğlu'nun deyişiyle toplumsal bir şizofreniye yol açmıştır.

Şizofren karakterin diğer özellikleri de toplumsal düzlemde karşılığını bulmaktadır. Düşünce akımında olağandışı sapmalar, daha önceki gelişim dönemlerine gerileme eğilimleri, sanrılar ve hezeyanlar şizofrenik tepkiler olarak belirlemektedir (Blakiston, aktaran Gençtan, 1994:121). Toplumsal anlamda, çağdışılığı ve geçmişe dönme arzulamak, bilimsel olmayan düşünceleri desteklemek şizofrenik karakteri yansıtmaktadır (Coşturoğlu, 1981:120). Başka deyişle, şizofren karakter yenilikçi olmak istemez (Arieti, 1994:14). 1930 ve 1940'larda cumhuriyet rejiminin dine karşı baskıcı yaklaşımı çok partili dönemle birlikte kırılmış ve Cumhuriyet Halk Partisi de Demokrat Parti de dindar kesimin oylarını kazanmayı birinci hedef olarak belirlemiştir. Cumhuriyet Halk Partisi 1947'deki yedinci parti kongresinden sonra dine hoşgörü göstermeye başlamıştır (Zürcher, 1995:338-339). Tüm bunlar gerilemenin yansımasıdır ve modernleşmenin ön koşulu olarak pozitivist yaklaşımı benimseyen rejimi kökten sarsmıştır. Temeli 1940'ların sonunda atılan bu eğilim günümüz Türkiye'sinde de sürmektedir. Hâlâ tarikatlar, büyücülük (medyumluk) ve falcılık toplumda yaygın olarak kabul görmektedir. İslami düşüncüyü politik malzeme yapan Refah Partisi geçmişe dönme vaat ederek Türkiye'nin birinci partisi olmayı başarabilmektedir. Örneğin, aynı partinin genel başkanı Necmettin Erbakan, bir kaza sonucu felç olan Refah Partisi milletvekili Aydın Menderes için hekimlerden olduğu kadar,

maharetleriyle ünlenmiş tüm hocalardan da yardım belediklerini ısrarla belirtmiştir. 23 Mart 1998 günü Inter Star isimli televizyon kanalının ana haber bülteninde kredi kartıyla kurbanlık koyun almanın caiz olup olmadığı tartışılmış ve konuyla ilgili birçok kişinin görüşü alınmıştır. Toplum sahip olmadığı bir yapının ürününü (kredi kartı) kopamadığı yapıya (İslamiyet'e göre kurban kesmek) uyarlamakta güçlük çekmektedir. Şizofrenik, yaşamak istemediği bir evrende varlık göstermek zorunda kalır ve bundan rahatsızlık duyar, tedirgin olur. Şizofrenik kişi, dış ve iç dünyalarının birbirine karşıt düşen baskıları tarafından kuşatılmış bir biçimde hareketsiz kalır (Laing, aktaran Gençtan, 1994:125). Yine toplumsal anlamda bakıldığında, Türk toplumunun da modernleşme sürecindeki başarısızlığı bu karakterle ilişkilendirilebilir. Daha önce anılan gecekondu sakinlerinin yaşama bakışı ve yurtdışında çalışan işçilerin ya da dindar kesimin durumu bu anlamda şizofrenik karakter özelliğini destekler niteliktedir. Arieti'ye göre, geçim sıkıntısı, sürgün, sosyal baskı, göç, bir azınlığın üyesi olmak ve kötü ortamlarda yaşamını sürdürmek şizofren ortama temel oluşturmaktadır. Kentleşmiş, büyük endüstri merkezleri de bu durumu pekiştirmektedir. " Üyeleri arasında rekabet yaratan bir toplum kendilerini aşağı gören, hep kaybedeceğine inanan insanların kendilerine olan saygılarını kaybetmelerine ve bu yüzden psikolojik zorluklara karşı daha hassas olmalarına neden olmaktadır" (1994:87). Modernleşmeye ayak uyduramamak yalnızca Batı'ya yetişememekle sınırlı değildir. Toplumsal bilinçaltı hâlâ geçmişini aramaktadır. Çünkü geçmiş daha güvenilirdir; bilinmektedir. Geçmiş, topluma iz bırakan kemikleşmiş bir gelenektir. Jung içedönüklük ve dışadönüklük olmak üzere iki temel kişilik olduğunu öne sürmektedir. Şizofrenik kişi Jung'a göre, içedönük bir kişilik özelliği göstermektedir (Aktaran Gençtan, 1994: 124). Arieti'ye göre ise, şizofreni iki biçimde kendini belli etmektedir. Birincisi dünyaya karşı duyulan sonsuz endişe, başkalarına karşı aşırı güvensizlik, her şeyden kaçma; kabuğuna çekilme arzusu ile belirir. Bu hal, dünyanın yaşanmaya ve katlanılmaya değer olmadığı savıyla haklı çıkartılmaya çalışılır. "Türkün Türkten başka dostu olmaz" deyişi toplumsal anlamda temelini

bulmaktadır. Dış ilişkilerde, Avrupa'dan ya da diğer ülkelerden gelebilecek her türlü olumsuz tepki düşmanlık olarak algılanmaktadır. Yine şizofren karakterin kapsamında olan gerçek dünyadan kopuş beraberinde fantastik bir evrenin yaratılmasını ve orada varlık gösterilmesini getirmektedir. Türkiye'de milli futbol maçlarının sonuçlarının -olumlu ya da olumsuz bile olsa- savaş galibiyeti ya da yenilgisi gibi abartılarak gündeme gelmesi de bu durumu destekler niteliktedir. Ayrıca toplum bir şizofrende olduğu üzere kendine fantastik kahramanlar yaratır, kimi zaman onlara doğüstü değerler yükler ve yüceltir ya da aynı süreci yaratılmış fantastik dünyalarda ve kahramanlarda yaşar. Toplumun seçkin kesiminin yaşamını yansıtan magazin dünyası, sinema ve müzik dünyası yaratılmış fantastik dünyalar, yıldızları ise bu dünyanın kahramanlarıdır. Örneğin 17 Şubat 1959 tarihinde yolcuların büyük çoğunluğunun öldüğü Londra'nın Gatwick havaalanındaki uçak kazasından Adnan Menderes'in sağ kurtulması üzerine birçok dindar Türk onun Allah tarafından halkı yönetmek için seçilmiş insanüstü biri (bir çeşit mesih) olduğuna inanmıştır. Ayrıca Menderes'in kurtuluşu hakkındaki yorumlar bu kesimle sınırlı kalmamış, devlet radyosu ve Demokrat Parti tarafından da aynı doğrultuda kullanılmıştır (Zürcher, 1995:349). 1996 yılında Van Gölü'nde bir canavarın var olduğu haberi büyük yankılar uyandırmış, hatta bilim adamlarının tüm açıklamalarına karşın bu konuyu incelemek üzere Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde komisyon oluşturulmuştur. Saadettin Teksoy'un hazırlayıp sunduğu *Teksoy Görevde* isimli televizyon programı benzer temaları gündeme getirmekte ve Türk insanının bütün "modern" görünümüne karşın izleyici bulabilmekte; senelerce yayında kalabilmektedir. Öte yandan, Türk toplumunun neredeyse tamamına hakim olan, İslamiyet'ten temelini alan ölüm sonrasına yatırım yapan ve zamanının büyük kısmını ibadetle geçirerek dünyevi güzellikleri reddeden anlayış, şizofren karakterin dünyayı yaşanmaya değer bulmayan yanıyla büyük oranda örtüşmektedir. Şizofrenin kendini belli eden ikinci yapısı ise, yanlış inanışların, hurafelerin ve korkunun bireye hakim olması ile belirir. Tehlike çok yakındır, her an bir sorunla karşılaşılabilir (Arieti, 1994:37). Türk toplumunun büyük kısmında var olan kendine güvensizlik

ve “şizofrenik düşüncenin gerekli kıldığı ortamın yaratılmasında başlıca etken olan korku ve baskı yöntemi, bürokrasi eliyle uygulanmaktadır” (Coşturoğlu, 1981:124). Laing’in görüşleri de Arieti’yi destekler niteliktedir:

Şizoid terimi⁴, deneyiminin bütünlüğü iki ana tarzda bölünen bireye gönderme yapar: Birinci olarak bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılma ve ikinci olarak ise bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini dünyada ‘evinde’ ya da başkalarıyla ‘birlikte’ olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini ümitsiz bir yalnızlık ve yalıtım içinde olarak yaşantılar; ve dahası kendini tam bir kişiden çok, belki bir bedene hafifçe iliştilmiş bir zihin, iki ya da daha çok ben (self) vb. gibi, çeşitli biçimlerde ‘bölünmüş’ olarak yaşantılar (1993: 25).

Daha önce de anıldığı üzere, Türk toplumunun Batı’ya yönelişi bir yamalamadan öteye gidememiştir. Birçok alanda olduğu gibi müzik alanındaki yenilenme hareketleri de, Arieti’nin deyişinden yola çıkılacak olursa, var olan bedene iliştilirmekten öte değildir. O bedende geçmiş olmadığı için sağlam bir varlık göstermesi olanaksızdır. Bütünün yalnızca bir parçasını oluşturuyor olsa da, müzikte yaşanan deyişimi gözlemek yaşanan yamalamayı ve toplumsal şizofreninin izlerini kanıtlar niteliktedir.

Sanatta yenilenme hareketleri Cumhuriyetin 10. yılından sonra gündeme gelmiştir. En köklü ve çarpıcı önlemler ise müzik alanında olmuştur (Katoğlu, 1995: 485). Meclisin aldığı kararlar doğrultusunda başlayan yenileşme hareketleri toplumun var olan müzik zevkini bir çırpıda deyiştirme gücünde olamamıştır. Çünkü, öne çıkartılan Klasik Batı Müziği ve onun ifade ettiği çok sesli müzik, toplumun asırlardır koruduğu

⁴ Şizoid olma şizofreniye giden yolun başlangıcıdır (Laing, 1993: 52-26). Dolayısıyla terim şizofreniyle doğrudan ilişkilidir.

müzik zevkine uygunluk göstermemektedir. Buna karşın Mustafa Kemal'in ve İsmet İnönü'nün tavırları kesin olmuştur: Geleceğin Türk Müziği Batı tarz ve formlarında olacaktır. Bu konuyla ilgili çalışmalar okullaşma üzerinde yoğunlaşmıştır. Konservatuvarın kuruluşuyla birlikte bu alandaki akademik çalışmalar hız kazanmıştır. Beş ünlü Türk bestecisi; Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun ve Cemal Reşit Rey, ilk eserlerini bu dönemde ortaya koymuşlardır. Ancak bu alandaki çalışmalar belli bir kesimin beğenisinden öteye gidememiştir. Katoğlu'na göre, çok sesli müziğin Türkiye'deki gelişimi coşkulu olmuş, ancak, yaygınlaşması ve topluma mal olması istenildiği düzeyde olmamıştır. Temel ve orta öğrenimdeki müzik eğitimi de çok sesli Batı müziği usullerine dayandırılmıştır. Ancak, kesin bir sonuç alınamamıştır (1995:486). Toplum yaşamadığı ve geçmişine sahip olamadığı bir yapılanmayı benimseyip sahiplenememiş, bağlı olarak, sahip olamadığı bu yapılanmanın geleceği hakkında da yaratıcı ve üretken olamamıştır. Klasik Batı Müziği toplum için öylesine ilâştirilmiş, yamalanmış bir yapıdan öteye gidememiştir. Katoğlu, toplumun müzik açısından yıllar boyu iki ayrı dünya arasında bocaladığını vurgulamaktadır. Bu kutuplardan birini konservatuvar ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yaşattığı çok sesli Batı müziği oluştururken, diğer kutbu toplumun çok geniş bir kesiminin tükettiği geleneksel halk ve sanat müziği, yakın dönemde yoğunluk kazanan arabesk, fantezi ve hafif müzik oluşturmaktadır (1995:486). Batı müziğinin toplumun geneline yansması ise radyo yoluyla olmuştur. Mustafa Kemal, geleneksel Türk müziğinin büyük oranda yüz ağartıcı nitelikten uzak olduğunu düşünmekteydi. Ona göre, kederli melodilerin hakim olduğu Türk müziği, dinamik, devrimci Türkiye için yetersiz kalmaktaydı. Bu doğrultuda, Ankara radyosunda Klasik Batı Müziği yayını yapılması öngörülmüştür. Güngör o dönemdeki uygulamalara şöyle bir açıklama getirir:

(Atatürk), batı musikiciliğini almalıyız derken de batı müziğini değil, batı müziğinin tekniğini, yöntemini almaktan yana olduğunu belirtiyordu. Yoksa hiçbir zaman batı müziğinin aynen alıntılanmasından

yana değildi Atatürk. Ancak sözlerinin yanlış algılanması sonucu dönemin ilgili yönetim kadrolarında görevli olanlar Türk müziğine karşı aşağılayıcı bir tavır takınarak batı müziğini baştaçı etmeye koyuldular. Türk müziğinin okullardaki öğretimine son verildi, radyolardaki yayını durduruldu....Ama Türkiye’de batı müziğinin yaygınlık kazanabilmesi için uygun altyapısal koşullar yoktu. Bunun kısa sürede oluşturulabilmesi de olanaksızdı (1990:52).

1934’ten itibaren iki yıl süreyle getirilen sınırlılıklar doğrultusunda, Türk müziği Ankara radyosunun yayınlarının ancak %9’unu oluştururken, İstanbul radyosunda hiç yer almamıştır (Kocabaşoğlu, 1980:92). Türk toplumu bu uygulamaya tepki olarak, dayatılan Batı müziğini değil, Arap müziğini dinleme eğilimi göstermiştir (Safa, aktaran, Kocabaşoğlu: 1980:94). Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’lere kadarki dönemde, Türk Müziği olarak halk müziği yeğlenmiş ve Klasik Türk Müziği dışlanmıştır (Özbek,1991:150). Özetlenecek olursa, alınan tüm kararlara ve okullaşmayla birlikte artan tüm çalışmalara karşın, çok sesli müzik, toplumun genelinde beğeni toplayamamıştır. Toplumun benliğinde bütün ağırlığı ile yer etmiş olan gelenek, Batı’nın temsil ettiği modern kalıplara ve bunların benimsenmesine yönelik yaptırımlara direnç göstermiştir. 1950 seçimlerinden sonra iktidara gelen Demokrat Parti’nin uygulamaları ile birlikte toplumun genel olarak devrime ve uzantılarına olan direnişisi daha belirgin hale gelmiştir. 1951 yılında radyodaki ilk konseri ile birlikte parlayan ve hızla ünlenen Zeki Müren’in varlığı da bu açıdan çok anlamlıdır. Zeki Müren’in yıldızlaştırılmasını, Klasik Türk Müziği’nin, yaklaşık 15 yıl boyunca dışlanmasına ve yok sayılmasına toplumun verdiği tepki ve direnişisi olarak değerlendirmek olanaklıdır. Bu aynı zamanda, Klasik Türk Müziği’ni içinde barındıran geleneksel yapıya konulan yasaklara da tepkidir. Bu açıdan bakıldığında, böylesi bir açıklık ve direniş karşısında Zeki Müren’in yükselişisi şaşırtıcı değildir. Uğur’a göre, 1950’li yıllardan bu yana Türkiye’deki toplumsal evreleri yansıtan üç ikon bulunmaktadır. Toplum kendini bu ikonlara göre tanımlamaktadır

ve bu ikonların başında da Zeki Müren gelmektedir (1991: 96). Zeki Müren, Türkiye'nin modernleşme sürecinin topluma hissettirdiklerinin bir izdüşümü olarak yıldızlaşır. Daha önce de değinildiği üzere, bir toplumun tarihinin ancak o toplumun yıldızlarıyla açıklanabileceğini ileri sürer (Durgnat, aktaran Dyer, 1986:6). Aydın Uğur'un Zeki Müren ile ilgili görüşleri de bu doğrultudadır. Uğur'a göre Müren, hem yeni kentli alt sınıfın hem de eski kentli orta sınıfın hayranlığını kazanmıştır. Zeki Müren, eski kentli orta sınıfın tükenişinin hüznü ve nezh bir yansıması olarak ortaya çıktığı gibi, yeni kentli alt sınıfın yeni ortamına hakim olamayışının çekingenliğini de vurgulamıştır (1991: 97). Konuyla ilgili Oskay'ın saptaması ise şöyledir:

Cumhuriyet Döneminden önce İstanbul'un orta sınıf kesimlerinin oturduğu güngörmüş -ama artık düşüş içine giren-semtlerindeki evleri sokağa bakan dar cephelerinin ardına çekilmiş arka bahçelerinde hekimler, kâtipler, memurlar toplanır ve kanun, cümbüş, ud ve kemanla meşkederlerdi. Bu musikide uslu, terbiyeli, nezahetli bir hüznün yaşandığı ve bu iç mekanın sesinin 'arandığını' biliyoruz. Zeki Müren ise 1950'lerden itibaren kentlerimizdeki yeni insanların 'arandığı' bu iç mekanın sesini getirdi bize. Altıyol'un, Kuşdili Çayırının Kurbağalıdere'ye çıkan sokaklarının herbiri kendi 'uzletinin' sessizliğine çekilmiş eski evlerindeki musiki alemlerinin tersine, kentlerde 'kalabalıklara' dönüşen yeni insanlarımızın hem gürültülü, hem de biraz 'işveli' iç mekanının sesini sundu bize. Varolan dünyanın karşısında dile getirdiği bu yeni iç mekanımızın sesini sunarken, gitgide daha abartılmış 'kadınsı' görünümüyle, yeniliğin birleştirici boyutu oldu yıllarca (Cumhuriyet, 1982: 5)

Başka deyişle Zeki Müren, modernleşme karşısında direnç gösteren ve parçalanan toplumun tüm parçalarına hitap eden bir yıldızdır; arada kalmışlığın bir yansımasıdır. Öte yandan, Zeki Müren, öncelikle parladığı dönem içinde kendini dışavurumu açısından biriciktir. Sahne kostümleri

ve makyajı sıradan bir erkek yıldızdan farklıdır. Ölümünün ardından yapılan bir saptama şöyledir:

Görkemli cenaze törenini kuş bakışı seyrediveren bir yabancı, çocuğundan ihtiyarına, imamından cemaatine, askerinden siviline yüzbine yakın insanın göğsünde, elinde geçkince bir travesti resmiyle acılı ve coşkulu veda resmi geçidini anlamak, tarihe oturtabilmek konusunda kuşkusuz epeyi zorlanırdı. Bir milletin, özellikle de bu milletin toplumsal consensusa vardığı noktada travesti bir sanatçı duruyordu işte. Bütün görkemi, tüyü teleği ile (Radikal İki, 13 Ekim 1996).

Modernliğin neden olduğu tüm baskılara ve dayatmalara karşın geleneksel kimliğinden kopamayan Türk toplumunda, hakim olan erkek egemen değerlere karşın Zeki Müren'in tüm kadınsı dışavurumlarının nasıl yüceltilebildiği ise tartışılması gereken bir konu olarak belirmektedir.

2.2.4. Türk Toplumunun Yıldızı Olarak Zeki Müren'in Yıldızlaşma Süreci

Zeki Müren'in yıldızlaşma süreci 1 Ocak 1951 akşamı gerçekleşen radyo programı ile başlar. Bu ilk programla birlikte tüm dinleyicilerin beğenisini toplar. Şarkıları, sözleri anlaşılacak şekilde, tane tane okuyan, adı daha önce duyulmamış bu güzel sesin sahibi, kadın mı erkek mi olduğu bile tartışılacak kadar merak konusu olur. Öyle ki program bittiğinde İstanbul'daki radyo evinin önu bir anda dolup taşar. Dönemin en ünlü ses sanatçılarından Hamiyet Yüceses Zeki Müren'i arayarak kutlar (Gür, 1996:35-39). Başka deyişle, Zeki Müren parlak bir başlangıç yapar. Bu parlak başlangıç pek de şaşırtıcı değildir. Çünkü, Zeki Müren, Bursa'lı tanbur üstadı İzzet Gerçeker'den ortaokul yıllarında almaya başladığı müzik derslerine, İstanbul'da Boğaziçi Lisesi'nde okurken Agapoz Efendi, udi Kirkor Efendi, Şerif İçli ve Kadri Şençalar'dan aldığı derslerle devam eder. İlk bestesini ondört yaşında yapar ve bu beste daha

Zeki Müren liseye devam ederken radyoda Suzan Güven tarafından okunur. Suzan Güven, aynı zamanda, Zeki Müren'i İstanbul Radyo'sundaki sınava götüren kişidir. İlk sırada girdiği ve repertuvarındaki üçbin şarkınının sınandığı zorlu sınavı, büyük bir başarıyla geçer (Gür,1996:25-35). Zeki Müren'in yetenekleri bununla da sınırlı değildir. Kendini, yazın ve resim konusunda da yetenekli olarak tanımlar. Nitekim, bir çok şarkısının sözlerini kendi yazar. Daha sonraki yıllar, yazdığı şiirler *Bıldırcın Yağmuru* isimli kitabında yayımlanır. Liseden sonra ise Güzel Sanatlar Akademisi'nin Süsleme Bölümü'ne girer ve birincilikle mezun olur (Çetinkaya, Cumhuriyet, 8-12 Ocak 1984). Müren, aynı zamanda spikerlik sınavından da tam puanla geçerek sertifika alır. *Çay ve Sempatı* isimli bir tiyatro oyununda Altan Karındaş ile birlikte başrolü oynar⁵. 1952 ve 1971 yılları arasında 18 film çevirir. Özellikle *Beklenen Şarkı* ile büyük başarı sağlar (EK A).

...Orhon Murat Arıburnu'nun imzasını taşıyan 'Beklenen Şarkı' müzikle sinemanın Türk sinemasındaki en başarılı buluşması oldu. Bu kez maya tutmuştu, ama bunu sağlayan ne yönetim ne de sinema ve tiyatro dünyasının efsanevi yıldızlarıydı. Herşeyin mimarı gencecik, pırıl pırıl, kırılğan ve içinde sönmeyecek bir ateşin varolduğunu müjdeleyen Zeki Müren'di (Peker, Gösteri Dergisi Ekim 1996:24)

Bunlar Zeki Müren'in niteliklerinin en belirleyici öğeleridir: *Geniş bir repertuvar ve güçlü bir yorum, sahne edimlerini renkli kılan estetik duyarlılık, etkili ve anlaşılır konuşma yetisi*. Bu nitelikler, daha sonra ayrıntılı olarak değinileceği üzere, Müren'in birçok konuda ilk olmasında yardımcı olmuştur.

⁵Bu oyun ile ilgili belirtilmesi gereken iki nokta bulunmaktadır. Robert Anderson'ın eseri olan *Çay ve Sempatı*de Zeki Müren'in canlandırdığı karakteri Dyer, oluşturduğu eşcinsel stereotiplerden "hüzünlü genç adam"ın kapsamına almaktadır (1993:80). Zeki Müren'in kendini sunumu açısından bu oldukça anlamlıdır. Diğer nokta oyundaki kadın oyuncu, Zeki Müren ile yapılan röportajlarda, Altan Karındaş olarak belirtilmektedir. Yener ise oyuncunun Suzan Uztan olduğunu söylemektedir (Sabah, 22 Şubat 1998, s.24)

sistemin sunduğu sayısız adaydan biridir. Bekir Sıtkı Sezgin, Alaattin Yavaşca, Dr. Saadettin Kaynak da eğitilmiş ve güzel sese sahip adaylar olmalarına karşın Zeki Müren aralarından sıyrılır ve yıldızlaşır. Çünkü yıldız olgusu, içinde birçok değişkeni barındırmaktadır. Öyle ki, eşit yeteneklere sahip adaylara eşit şans tanınmayabilir. Başka deyişle, yıldız olmak için yeteneğin de ötesinde birtakım niteliklere gereksinim duyulmaktadır. *Yeni Venüs Dergisi*'nde düzenlenen bir sormacada, okuyuculardan Alaattin Yavaşca ve Zeki Müren arasında bir seçim yapmaları istenir. Sormacanın sonunda Yavaşca seçilir. Müren'in yanıtı iddialı olur: "Sanatçının başarısı anketlerle değil, halkın mazhariyeti⁶ ile ölçülür" (Aktaran Hiçyılmaz, *Yeniyüzyıl*, 27 Eylül 1996). Gerçekten de Yavaşca Klasik Türk Müziği'ne emek vermiş bir sanatçı olarak anılır. Ancak, Zeki Müren, toplumun "Sanat Güneşi", "Paşa"sı, yıldızı olmayı başarır.

Séguéla'ya göre yıldız doğulmaz, yıldız olunur ve bunun biricik yolu sıradan bir insanı olağanüstü yapmak için kişiliğinin üç ögesini öne çıkarmaktır. Anılan üç öge ise fizik, karakter ve biçemdir. Akıl, yılmadan çalışmak, yöntem ve yetenekle harmanlanan bu nitelikler sıradan birini yıldızlaştıracaktır (1991:58). Fizik bir yıldızın en büyük silahlarından biridir. Marlien Dietrich bacaklarıyla, Woody Allen gözlükleriyle, Betty Davis gözleriyle bütünleşmiştir. Zeki Müren'in fiziksel özellikleri baş döndürücü nitelikte değildir. Astigmatı nedeniyle, özellikle ilk dönemlerinde, bir anlamda takmak zorunda olduğu gözlükleri, çok geniş olmayan omuzları ve hafif göbeğiyle ideal erkek ölçütlerine pek de uymamaktadır. Ancak Müren, fiziksel görünümü konusunda titiz, tutarlı ve güven verici olmuştur. Yükselişinin ilk birkaç yılından sonra hafif kilosu, geriye taradığı boyalı altın rengi saçları, manikürlü ve bakımlı elleri ve makyajıyla benimsettiği fiziksel görünümünü öldüğü güne dek korumuştur. Ekranlarda son kez belirmediğinde onu geçmişteki görünümünden koparan tek yanı aşırı kilosu olmuştur. Onun dışında

⁶Mazhariyet günümüz Türkçesinde "ergi" olarak karşılığını bulmaktadır.

benimsettiği tüm özelliklerini korumuştur. Morin'e göre makyaj yıldız olabilmek için önemli bir adımdır. Yüzün gerçek anlamını yok eder ama ona yeni bir kişilik de kazandırır (1960:40). Makyajın Zeki Müren'e kazandırdığı yeni kişilik ise arada kalmışlıktır. Erkek bedenindeki kadınsı sunumdur (Fotoğraf 1.). Séguéla'ya göre, "bir fiziğin önemli yanı ne olduğu değil, bize ne sağladığıdır... Bir fiziğin ideal bildirisi bir sıfat değil, bir fiildir. Cassius nakavt eden adam, Şarlo güldüren adam"(1991:97). Bu açıdan bakıldığında Zeki Müren salt makyaj yapan, hafif kilolu, boyalı saçlı bir yıldız değil, parçalanmış şizofren bir yapı gösteren Türk toplumunu, sahneye getirdiği yenilikler yardımıyla fantastik bir evrene sürükleyen yıldızdır. Dyer'a göre, eğlence dünyası toplum için bir kaçıdır ve topluma umut aşıl原因 bir niteliğe sahiptir. Bu noktadan yola çıkarak Dyer, eğlencenin içine kaçıl原因 "daha iyi bir şey"i ya da çok istediğimiz ancak günlük yaşamda asla bulamadığımız imgeleri sunduğunu ve eğlencenin bir çeşit ütopya olduğunu ileri sürmektedir. Ancak bu ütöpic evren Thomas More ya da William Morris'in sunduğu klasik ütöpic dünya modellerine benzememektedir. Eğlencenin sunduğu ütopya, seçenekleri, umutları ve dilekleri içermekte, o güne dek yalnızca düşünmüş şeylerin gerçekleşebileceği ve her şeyin daha iyiye gidebileceği duygusunu aşıl原因maktadır (1992:18). Zeki Müren de Türk toplumu için bunları ifade etmektedir. Gelenek ve modern arasında sıkışıp kalmış olan toplum, her şeyin daha hoş olduğu bu kaçı ve onun yaratıcısını yüceltmiştir. Burada Türk toplumunun şizofren kimliği pekişir. Jung'a göre, gerçeklikten uzaklaşma hali şizofrenin belirgin özelliklerindedir. Ancak, bu kimi zaman bireyin gerçek cinsiyetinden de uzaklaşmasını da içermektedir. Arada kalmışlık, kopukluk yaşamın her alanında olduğu gibi cinsel kimlikte de yaşanır (Aktaran, Jacoby, 1995: 34). Bu açıdan bakıldığında Zeki Müren, yalnızca toplumu fantastik bir evrene sürüklemekle kalmaz, parçalanmış cinsiyet olgusunu kendi bedeninde ve kendini sunum biçiminde yansıtır. Böylece parçalanmışlık bir kez daha vurgulanır.

Yıldızlaşma sürecinde önemli olan başka bir öge karakterdir ve bu konuda

(Tempo Dergisi, 9 Ekim 1996, s.103, röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

Fotoğraf 1.



en belirleyici olan yön yıldız adayının alanında ilk olmasıdır. Zeki Müren gerek sahneye getirdiği yeniliklerle gerekse kendini sunumu açısından ilk olma özelliğini göstermiştir. İlk gazino deneyiminde o güne dek alışılmıŷın dıŷında üç kostümle sahneye çıkar. Bunlar beyaz, siyah ve simli bordo fraklardır. Her beŷ ŷarkıyla birlikte kostümünü de deęiŷtirir. Payetlerle iŷlenmiŷ papyonunun yerini, ilerleyen yıllarda, tamamen payetlerle, incilerle iŷlenmiŷ kostümler alır (Fotoğraf 2 ve 3). Kostüme getirdiği yenilikleri yalnızca kendisiyle sınırlı tutmaz. Saz heyetine de tek tip sahne kostümü hazırlatır (Gür, 1996:49-50). Bunlar o dönem için büyük aŷamalardır. Anılan yenilikleri, seyircilere yakınlıŷmayı kolaylaŷtıracak T ŷeklindeki sahne, uzun kablolu gezer mikrofon ve ŷarkıların sözlerine uygun mizansenlerle hazırlanmıŷ gösteriler izler. Bu konudaki bir saptama ŷöyledir:

Gazino seyircisini 'sarhoŷ' etmeye kararlıydı. Sahnede renkli ıŷığı ilk kez o kullandı. Sahneye ilk kez dekor kurduran o oldu. Öyle muhteŷem gazino programları yaptı ki, bazılarında aynı gece, üç ayrı dekor deęiŷtiriliyordu. Seyirci üzerinde adeta tam bir hakimiyet kurmak istiyordu. Saz heyetini geriye çekti, orkestrayı sahneye çıkardı. Sahnede ilk kez vokalist kullanan da oydu. Ama bütün bunlar yeterli miydi? Hepsi bu kadar mıydı? (Tunç, CafePAZAR 12 Kasım 1995).

Zeki Müren'in sahnelere getirdiği yenilikler bunlarla sınırlı değildir. Programı sırasında giydiği, çizimleri kendine ait kostümleri, yarattığı fantastik evreni her zaman daha da renklendirmiŷtir. Kostümlerinde kullandığı renkler, iŷlemeler ve onlara verdiği isimler, magazin basınıını sürekli oyalar. Bu kostümlerin herbiri sıradıŷı niteliktedir. "Enseden yukarılara doğru dev tüylerin yükseldiği, cafcacflı taŷların pırıldadığı, iŷlemelerle bezenmiŷ kostümler" (Tunç, CafePAZAR 12 Kasım 1995). Kostümlerine verdiği isimler izleyicisine vaat ettiği fantastik evreni pekiŷtirir: *Pembe Rüya, Mehtabı Dinliyorum, Gladyatör, ŷövalyenin Aŷkı*



Fotoğraf 2

(Aktüel Dergisi, 3-9 Ekim 1996,s.42, röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



Fotoğraf 3

(Tempo Dergisi, 9 Ekim 1996, s.102, röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

Bodrum Güneşi, Kalbimi Ellerinle Tut... Giysilerine bu düşkünlüğü yalnızca sahne kostümleriyle sınırlı değildir. Günlük giysilerine de isimler verir. 1969 yılının Şubat ayında Uludağ'da yaptığı tatil sırasında Tokyo büyükelçisinden aldığı davetle Japonya'ya gideceğine dair *Hayat Dergisi*'ne bir açıklama yapar. Ancak dergide gezi haberinden çok Müren'in kostümlerine değinilir:

Uludağ'ın göz alabildiğine uzanan beyazlığı içinde o kırmızı, kavuniçi, sarı kazaklarıyla bir defile takdim ediyordu sanki. Kıyafetlerinin isimleri de hoştu: "Dağ Gelinciği", "Dr. Jivagonun Aşkı", Kar Mimosası", "Zirvede Açan Lale", "Buzlu Çiğdemler", "Eskimo'nun Sevdası"...gibi (Hayat Dergisi, 13 Şubat 1969).

Bu açıdan bakıldığında Müren'in en etkili yanının biçemi olduğu ortaya çıkar. Séguéla, "Biçim çağına girmiş bulunuyoruz. Yalnızca ona egemen olanlar seslerini duyurmayı umabilirler" saptamasını yapar (1991:112). Bu konuda Zeki Müren yetkindir. Dış görünümünü değiştirmemekle birlikte kostümleri ve sahne düzenlemeleriyle sürekli kendini yenilemiş, ilgiyi üzerinde toplamayı başarmıştır. Gösterişli, olay yaratıcı ve sonuna kadar giden bir biçem yıldızlaşma sürecini pekiştirmektedir (Séguéla, 1991:113-127). Müren'in yaptığı da budur. Sahne edimi konusunda hiçbir zaman geri adım atmamıştır. Bu konudaki en somut örneklerden biri 1972 yılında Taksim Gazinosu'nda çalışırken yaşanır. Dönemin Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay, Müren'i izlemeye gelir. Zeki Müren'in o sezon sahnede giydiği kostüm mavi mini etek ve apartman topuklu lame çizmedir (Fotoğraf 4). Gazinonun sahibi Fahrettin Aslan, Müren'den bir gece için bu kostümü giymemesini rica eder. Müren önce "Tamam" der. Ancak sahneye yine mini etekli kostümüyle çıkar. Program sonrası ise Aslan'a "Cumhurbaşkanı geliyor diye elbise mi değiştireceğim? Ben sanatçuyum" der (Erşan, Aktüel, 3-9 Ekim 1996). Geri adım atmaz, sansasyonel olmaktan sakınmaz. Benzer bir olay 70'li yılların ortalarında



Fotoğraf 4

(Aktüel Dergisi, 3-9 Ekim 1996,s.53, röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün sanatçılara verdiği kokteylde yaşanır. Zeki Müren kokteyle 28 santimlik apartman topuklu ayakkabıları ile katılır. Ertesi gün Türkiye'nin tüm gazeteleri bu olaydan söz eder (Alpman, Milliyet, 26 Eylül 1996). Zeki Müren'in gerçekleştirdikleri, özellikle de kendini sunum şekli reform niteliğindedir. 60'lı yılların başında Fransa'nın yıldızı Yves Montand siyah smokinini terk edip kahverengi takımla ve kravat takmadan sahneye çıktığında Fransız halkı ayaklanırken, Türk yıldız Zeki Müren mini etek ve şortları, apartman topuklu lame çizmeleri, makyajlı yüzü, alınmış kaşları ve epilasyonlu bacaklarıyla sahneye çıkıyor ve Türk toplumu bu sunumu hemen kanıksıyordu (Kanetti, Yenyüzyıl, 28 Eylül 1996). Bu durum, Tehranian'ın modernlik ve gelenek arasında kalmış toplumların modernliğe direnişleri konusunda ortaya koyduğu düşüncelerini destekler niteliktedir. Daha önce anıldığı üzere, modernliği zamanında yaşayamamış ve gelenekten de tam olarak kopamamış ve belki de kopmak istemeyen Türk toplumu modernliği var olan temele yamalayarak yaşamaktadır. Tehranian'ın ileri sürdüğü ve modern toplumların abartılmış bir taklidi olarak, modernliğin olumlu olumsuz yanlarını tanıma ve modernliği aşma çabası olarak beliren *aşırı modernleşme* ve geçmişteki altın çağa özlem duyan *karşı modernleşme* Türk toplumunda da gözlenen direniş biçimleridir. Zeki Müren bu direnişlerin aynası niteliğindedir. Zeki Müren'in yarattığı sıradışı her olay, kendini sunum şeklindeki marjinallik, toplum tarafından aşırı modernleşme adına benimsenirken, yıldızın her programında yer alan Itri ve Dede Efendi gibi Osmanlı'nın izlerini taşıyan bestekarların eserleri, hatta başlı başına Klasik Türk Müziği'nin kendisi, karşı modernleşmeyi pekiştirmiştir. Yves Montand'a gösterilen tepki de bu açıdan çok anlamlıdır. Modernliğe ivme veren, birçok ulusun toplumsal yaşamını değiştiren, Fransız Devrimi'nin yaratıcısı toplum, yıldızın kostümündeki renk ve biçem değişimine katlanamamıştır. Modernleşmeyi özümseme şansını yakalayamamış ve modernliği yalnızca yüzeysel olarak yaşamakta olan bir ülkenin arada kalmışlığının yıldızıdır Zeki Müren. Başka deyişle, Müren, parladığı yıllardan itibaren hem yeni kentli alt sınıfa hem de eski kentli orta sınıfa seslenebilmiştir. Ancak

bunun da ötesinde, modernleşmeye tam olarak ayak uyduramamış ve bunun bir sonucu olarak kimliği parçalanmış, şizofren nitelik gösteren Türk toplumuna fantastik bir evren sunmuştur. Séguéla, “Star adayı bir şarkıyla yıldız olur. Bu kadar çabuk üne götüren büyü nedir peki? Çok basit: Halkların derinliklerinde yatan sosyo-kültürel dalgaların büyük gücü. Toplumun beklediği bu açıklamaları yalnızca o başlatır” der (1991:127). Zeki Müren de kendi toplumunun açıklamasını yapmıştır: *Arada kalmışlık*.

Zeki Müren, görünümü konusunda, dönemindeki birçok kadın yıldızın bile yapmaya cesaret edemediği denli cesur davranmıştır. Kendini bir arzu nesnesi olarak sunmuştur. Berger’a göre, görme konuşmadan, sözcüklerden önce gelmektedir. Çocuk konuşmadan önce çevresini gözlemler. Dünyadaki konumumuzu görerek saptarız. Güneşin batışını kuşkusuz anlatabiliriz. Ama önce güneşin nasıl battığına bakarız (1985:7). Başka deyişle, “görsellik fantazmların efendisidir” (Séguéla, 1991:127). Zeki Müren her zaman, Türk toplumunun bakışının nesnesi olmayı başarmış bir yıldızdır. Kadınsı bir biçime bürünerek sahneye çıkan Müren, bu görünümüne karşın özellikle kadın izleyicinin beğenisini, sevgisini ve hatta aşkını kazanmıştır. Her sene “Zeki Müren’in ideal kadını kimdir?” yarışmaları düzenlenir. *Sır Dergisi*’nin düzenlediği benzeri bir yarışmaya yalnızca beş gün içinde Müren’e yazılmış 537 aşk mektubu gelir. Gelen her mektuba tek tek yanıt veremeyen yıldız, her satırı aşk sözcükleriyle ve duyguyla yüklü açık bir mektup yazmak zorunda kalır (EK B) (Aktaran Hiçyılmaz, Sabah, 27 Eylül 1996). Aşk yıldızın parlamasına yardım eden en önemli öğelerden biridir (Dyer,1986:51). Yıldız yanında görülen her kişiyle aşk yaşıyor olabilir. Zeki Müren’in Ajda Pekkan’ın doğum gününde ona verdiği kutlama öpücüğü hemen aşk dedikodularının çıkmasına neden olur (Aktaran, Ataklı, Sabah 26 Eylül 1996). Hatta bu konuda partnerin cinsiyeti de pek önemli değildir. Zeki Müren’in alkollü olduğu bir akşam, zorunluluk nedeniyle Çakıl Gazino’sunun sahibi Behzat Şenyıldız ile dans etmesi, aralarında aşk olduğu yolunda dedikodulara yol açar (Yener, Sabah, 27

Eylül 1996). Özcesi yıldız var olan ya da olası aşklarıyla gündeme gelir ve izleyicisine umut verir⁷.

Bunun ötesinde Müren'in her programı kadınlar tarafından ilgiyle izlenir. Kadın matinelere için sabahın erken saatlerinden itibaren kuyruklar oluşmaya başlar ve izdiham yaşanır. Tüm kadınsı sunumuna karşın hangi niteliği kadın izleyicinin ilgisini bu denli çekmesine yol açabilmiştir? Séguéla'ya göre, dönemin akımlarını görsel bir şokla bütünleştirebilen yıldız adayının parlamaması için bir neden yoktur. Brando'nun yıldızlaşmasının nedeni *Büyük Hücum*'daki deri ceketidir; çünkü dönemin gençliği yaşama tutkusunun peşindedir. Marilyn Monroe görünüşte basit bir çıplak fotoğrafla yıldızlaşmıştır. Oysa bu pozunu, Amerika'nın cinsellik konusunda en çok yoğunlaştığı bir dönemde vermiştir. *Büyük Firar*'da ise Steve MacQueen değil motosikleti; özgürlük ve asilik yıldızlaşır (1991:127). Anılan tüm yıldızlar dönemlerini görsel olarak yansıtır. 1950-1960 arasında izlenen birtakım katı politikaların Müren'in biçemi üzerindeki etkisi ise, Oskay'ın da sözünü ettiği, "kadınsılığı"nın bastırılması şeklinde olur. Fazlasıyla efendi, narin, "kalem efendisi" tavrıyla sınırlı kalan bu özelliği, 1960'ların toplumsal refah ve uyanış döneminde ortaya çıkan kültürel canlanma ve değişmeden kaçınılmaz olarak etkilenecek sınırlarını esnetir. Peker'e göre, çevirdiği filmler de bu açıdan anlamlıdır. 1952'den 1971 yılına dek çevirdiği filmlerde kamera onun fiziksel değişimini olduğu kadar Türk popüler kültürünün değişimini de yansıtır. "Türk halkının duygusal cephesini kuşatan melodramatik veya komedi atmosferi ve bütün bunlara eklenen kişisel bir karizmadan oluşan büyü bir karışım" (Gösteri Dergisi, Ekim 1996:25). Zeki Müren'in Türk toplumundaki yerine ilişkin başkaca bir saptama da şöyledir:

⁷Zeki Müren'in Melahat Ercan isimli hayranının yaşadıkları buna iyi bir örnektir. Ercan, bütün kadınsı sunumuna karşın Zeki Müren'i tam bir erkek olarak algılamış ve ona fanatiklik boyutuna varacak bir aşkla bağlanmıştır. Öyle ki 1955'ten 1996 yılına dek Zeki Müren'in takipçisi olmuştur (Çekirge ve İbrahimoğlu, 1997:107-126)

Bir tuhaftı. Bir tuhaftı ve seviliyordu; bu daha da tuhaftı. Kendine benzemeyen herkesi düşman addeden bu tuhaf coğrafyanın ayrıksı kahramanıydı. Bu belleksiz, gelenekçi ve unutkan ahlâkçı toplum, ona apayrı bir yer ayırmıştı gönül mabedinde. ‘Bir demet yasemen aşkımın tek hatırası’ diye başladımı Zeki Müren, akan sular dururdu.” (Alkaya, Yenyüzyıl 26 Eylül 1996).

Zeki Müren böyle bir yıldızdı ve yaşadığı dönemi görselleştirmekteydi: Arada kalmışlığın uzantısı olarak *aşırı modernleşme* ve *karşı modernleşme*. Müren “yoksulluk biriktirmiş işçilerle, döviz biriktirmiş zenginleri eşitleyen bir devrimciydi” (Hiçyılmaz, Yenyüzyıl, 27 Eylül 1996).

1960’lı yıllardan itibaren yıldız yalnızca sanatıyla değil, kendini sunumu ve yaşam tarzıyla da gündeme gelir. Evi, sür’at motoru, son model arabasıyla toplumun merak konusu olur. Bu anlamda Zeki Müren, Séguéla’nın yanı sıra Alberoni’nin ve King’in yıldızlar konusunda koydukları ölçütlere de uygunluk göstermektedir. 1960 ve sonrasında ortaya çıkan toplumsal hareketlilik, sanayileşme, nüfus artışı, artı-değerin artışı ve birikime yol açması birlikte toplumsal genişlemeye ve refahın artmasına da yol açmıştır. Refahın artışı anıldığı gibi Müren’in hayatına da yansımış ve sanatçı evinin dekorasyonu, kostümleri, arabası, motoru vb. varlığıyla dikkatleri üzerine çekip gündemde kalmıştır.

Séguéla’ya göre yıldız taklit edilir ve bu yıldızın gururunu okşar. Ancak sonuç her zaman başarısızlıkla sonlanır (1991:109). Zeki Müren’in de taklidini yapan birçok aday ortaya çıkar. Bunların başında Adnan Pekak ve Bora Dinletir gelir. Her ikisi de yıldızın giyim tarzını ve fiziksel özelliklerini taklit eder. Hatta Bora Dinletir, Zeki Müren gibi güzel konuşabilmek için diksiyon dersleri alır. Ancak sonuç başarısızlıktır. En sonunda Adnan Pekak da itiraf eder: Zeki Müren’e benzemek için ne

yaparsa yapsın bir şeyler eksik kalmaktadır (Hiçyılmaz, Sabah, 26 Eylül 1996). Sonuçta ikisi de toplumun onayını alamaz. Bu noktada Bülent Ersoy'un konumunun daha farklı olduğu vurgulanmalıdır. Önceleri Zeki Müren'i taklit ediyor gibi görünmesine karşın Ersoy, bir adım daha ileri gider ve Türkiye'nin ilk transseksüel yıldızı olur. Bir ilk olarak toplum onu da benimser ve yüceltir. Nitekim, 1988 yılında *Hürriyet* gazetesinin geleneksel "Yılın Sanatçıları Yarışması"nda Zeki Müren En İyi Erkek Sanatçı, Bülent Ersoy En İyi Kadın Sanatçı seçilir. Bu derecelerin okurlardan gelen oylara göre belirleniyor olması toplumun Ersoy'u hangi konumda gördüğüne açıklık getirir. Inter Star televizyon kanalının *Pazar Ekspresi* isimli magazin programında 22 Şubat 1998 günü başlatılan bir yarışma Ersoy'un toplum tarafından nasıl algılandığını bir kez daha vurgular. Programda izleyicilerden yılın kadın şarkıcısını belirlemeleri istenmektedir. Altı adaydan biri de Bülent Ersoy'dur. Başka deyişle, Türk erkeklerinin %49'unun düşlerini süsleyen Hülya Avşar'ın⁸, Seda Sayan, Sezen Aksu, Hande Ataizi ve Sibel Can'ın yanında Bülent Ersoy da yer almaktadır. Belleksizleşen şizofren toplum Ersoy'un bir transeksüel olduğunu anımsamak istemez. Yıldızı, algılanmayı arzuladığı haliyle benimser ve bu yolla onu yüceltir. Zeki Müren'i en son taklit eden kişi Yılmaz Morgül'dür. Morgül dış görünümüyle Zeki Müren'in 1950'li yıllardaki halini anımsatır. Bu nedenle ona benzetilir. Yeni bir Zeki Müren'in doğduğu duyurulur. Hızlan, Zeki Müren'in toplumun her zaman idollerini aradığını ve unutulmayan bir efsaneye sahip ise yeni gelenleri onunla karşılaştırdığını ileri sürer. Yılmaz Morgül'ün Zeki Müren'e benzetilmesini de bu düşüncesine dayandırır ve "Ona benzliyor" sözünün bir iltifatın özeti olduğunu belirtir (*Hürriyet*, 2 Kasım 1995). Yılmaz Morgül O da bu yakıştırmadan gurur duyduğunu söyler (*Kelebek*, 8 Kasım 1995). Müren ise İzmir'e yaptığı son yolculukta onun bir atımlık barut olduğunu düşündüğünü söyler (*Şamdan Dergisi*, 8 Ekim 1996).

⁸Durex isimli bir firmanın Piar Gallup'a 14 Şubat Sevgililer Günü nedeniyle 1998'de yaptırdığı bir araştırmada Türk erkeklerine yöneltilen "Partnerinizin kim olmasını isterdiniz?" sorusuna %49'unun verdiği yanıt "Hülya Avşar" olmuştur. Aynı soruya kadınların verdiği yanıt ise "Tarkan" olmuştur. Partnerinin Tarkan olmasını isteyenlerin oranı %28'dir (Aktaran Aköz, *Milliyet Pazar*, 15 Şubat 1998).

Yıldızın taklidi yıldızın yerini tutamaz. Çünkü, özgünlük yıldız olabilmenin önkoşuludur.

Zeki Müren'in kendine özgü yasaları vardır. Programına aldığı şarkıların alt kadrodaki şarkıcılar tarafından okunmasını yasaklar (Hiçyılmaz, Yenyüzyıl, 27 Eylül 1996). İlk yıllarında çalıştığı gayri resmi menejeri İsmet Bozdağ dışında hiçbir zaman menejeri olmamıştır (Aktüel Dergisi, 3-9 Ekim 1996). Böyle bir ilişkiye izin vermez. Programında alt kadroya her zaman güzel kadınları alır. İzleyiciyi bu yolla da hoşnut etmeye çalışır. Bozdağ'a göre seçtiği bu şarkıcıları yetiştirir ancak kendisiyle aynı hizaya getirmez. Onları kullanır, ama kendisi de onlara arka çıkar. Alt kadrosuyla böyle bir ilişki geliştirir (Aktüel Dergisi, 3-9 Ekim 1996). Bir deterjan firmasıyla yaptığı anlaşma dışında hiçbir anlaşmada imza atmaz. Sözü teminattır ve asla sözünden dönmez. Alacağı paranın pazarlığını yapmaz. Bunun dile getirilmesine bile izin vermez. Değerinin tartışılmasını istemez. İzleyicisine asla arkasını dönmez. Sahneyi terk ederken bile geri geri çıkar.

Zeki Müren'in ölümü de yaşamı kadar görkemli ve sansasyonel olur. 1991 yılından itibaren Bodrum'da bir çeşit inzivayı çağrıştıran bir yaşam sürmeye başlar. Televizyon programlarına çıkmaz, yeni kaset hazırlamaz. Bir süre sonra özellikle 1996 yılının ilk aylarından itibaren tüm televizyon kanalları onunla ilgili bir görüntü yakalamaya çalışır. Bir gün kendi isteğiyle TRT'nin bir radyo programına telefon açar ve konuk olur. Bunun ardından Savaş Ay'ın sunduğu *A Takımı* programına da yine telefon aracılığıyla katılır. Stüdyoda bulunan saz heyetinin eşliğinde şarkısını söyler. Bu iki olayın ardından Zeki Müren dört yıllık aradan sonra yeniden gündeme gelir. Can Dündar ve Kürşat Özkök onunla ilgili belgeseller hazırlar. Yazılı ve görsel basın aracılığıyla Türk toplumu onu görme isteğini vurgular. Tüm bu ısrarlara dayanamaz. 24 Eylül 1996 günü TRT'nin İzmir stüdyosunda bir programa konuk olur. Programın diğer konukları Ajda Pekkan ve Muazzez Ersoy'dur. Bütün yazılı ve görsel basın mensupları oradadır. Programda Müren'e 1951 yılındaki ilk radyo programında kullandığı mikrofon armağan edilir. Bunun heyecanına dayanamaz ve kalp krizinden ölür.

Séguéla'ya göre, halk yıldızın yatakta ölmesine katlanamaz. Kahraman ayakta ölmelidir. Yıldız yaşlanmaktan çok yaşama nasıl veda edileceğinin dersini verir. Bu kural ünlü yıldızlar için de geçerlidir (1991:155). Bu açıdan Zeki Müren'in ölümü de yıldız sisteminin yasalarına uygundur. Müren, görkemli bir veda ile sahnedeki çekilmiştir. "Ölüm bir yıldız için en iyi reklam kampanyasıdır. Ne yazık ki son reklam kampanyasıdır onun" (Séguéla, 1991:155). Bu kural Zeki Müren'de de bozulmaz. 25 Eylül 1996 günü tüm gazetelerin ilk sayfası Müren'in ölümüne ayrılır. Hatta Hürriyet Gazetesi haberi sürmanşet verir. Takip eden günlerde Müren'in yaşam öyküsü, anılarına ve diğer yıldızların onun hakkındaki düşüncelerine geniş olarak yer verilir. Televizyon kanalları ana haber bültenlerinin ilk sırasına Zeki Müren'in ölümünü ve yıldızla ilişkin diğer konuları yerleştirir. Herkes Müren'e ilişkin bir beyanat vermeye çalışır. Zeki Müren'in kendini sunumundaki tüm aykırılığa karşın, RP'nin en köktenci milletvekillerinden Hasan Hüseyin Ceylan bile, 27 Eylül 1996 günü ATV'nin ana haber bültenine canlı yayın konuğu olarak katılır ve yıldızın sanatçı kimliğini öven bir beyanatta bulunur. Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Zeki Müren'in geçmişte cumhurbaşkanlığı makamıyla ilgili tüm sansasyonel anılarına karşın, duyduğu üzüntüyü belirten bir beyanatta bulunur. Müren'in mal varlığı ve bunun kime ya da hangi kuruma kalacağı en çok konuşulan konu olur. Aradan birkaç ay geçtikten sonra Zeki Müren'in manevi oğlu Mustafa Kalafat, yıldızın servetinin açıklananın en az on misli daha fazla olduğunu iddia eder (Aktüel Dergisi, 9 Ocak 1997). Yıldız bir kez daha sahip olduğu maddi değerlerle gündemi belirler. Müren için 27 Eylül 1996 günü devlet töreni yapılır. Cenaze töreni hemen hemen tüm televizyon kanallarından naklen yayınlanır. Toprağa verildikten sonra, Mustafa Kandıralı Zeki Müren'in mezarı başında klarneti ile taksim yapar. Müren kendisinden böyle istemiştir (Milliyet, 28 Eylül 1996). Böylece yıldız son kez, bir ilki daha gerçekleştirir. Takip eden eden günlerde de Müren'le ilgili haberlerin sonu gelmez. Ortaya akrabası olduğunu ileri sürenler çıkar (Hürriyet, 27 Eylül 1996). Ressam İbrahim Safi tarafından yapılmış olan yağlı boya portresi müzayede de satışa sunulur (Radikal, 20 Ekim 1996). Manşet Dergisi, Zeki Müren'in yaşasaydı Ajda Pekkan ile bir müzikalde

oynayacağı haberini verir (1 Ekim 1996). Kasetleri yok satar (Hürriyet Pazar, 6 Ekim 1996). *Beklenen Şarkı'nın* afişi açık arttırmaya çıkar (Yeniyüzyıl, 25 Ocak 1997). Son olarak Metnini Ergun Hiçyılmaz'ın yazdığı, Nedim Saban'ın yönettiği, yıldızın yaşam öyküsünü konu alan *Bir Demet Yasemen* isimli müzikal sahnelenir. Müren'in çocukluk arkadaşı, tiyatro oyuncusu Toron Karacaoğlu başrolde (Yeniyüzyıl, 13 Nisan 1997). Zeki Müren hayattayken ünlenen Yılmaz Morgül, Müren'in *Bahçevan* isimli şarkısına video klip çeker. Ancak sıradan bir taklit olmaktan öteye gidemez. Adnan Pekak ve Bora Dinletir'in yaşadıkları onun için de geçerli olur. Böylece Zeki Müren'in anlamlı ölümü ve ardından konuşulanlar zamanla azalır ve yıldızın son reklam kampanyası da tamamlanır. Kampanyanın sonunda elde edilen başarı "yıldızın anılar mezarlığına girişi"ne (Séguéla, 1991:155) engel olamaz .

Zeki Müren bir yıldız olarak çok görkemli bir yaşam sürmüş ve aynı oranda görkemli bir ölümle veda etmiştir. Yaptığı her şey henüz yıldız sisteminin, imaj kavramının bilinmediği bir dönemde, profesyonel bir menejerin yapacağı yönlendirmeler kadar niteliklidir. Zeki Müren bir yıldızdır. Ancak, Zeki Müren bütün özgün niteliklerine karşın, Alberoni'nin öne sürdüğü ölçütlerden birine uymamaktadır. Alberoni'ye göre yıldız yıldız olmayı herkese vaat edebilmelidir. Ancak Müren var olan nitelikleri nedeniyle, bu umudu hayran kitlesine veremez. Çünkü Müren, tam olarak toplumun içinden sıyrılıp parlayıveren herhangi bir kişi değildir. Zeki Müren'in hayatı hep başarı ve ilklerle doludur. Müren, beş yaşında okumayı sökmüş, yüksek öğrenimi de dahil olmak üzere bütün okullarını hep birincilikle bitirmiştir. 1950'de açılan radyo sınavına 3 binden fazla şarkılık repertuarı ile katılmış ve 186 kişi içinde birincilikle ve tek kişi olarak kazanmıştır. Bu arada, girdiği spikerlik sınavını, tüm profesyonel spikerlerin önüne geçerek tam puanla kazanmış ve spikerlik sertifikası almıştır. Sahne dünyasına, daha önce kimsenin düşünmediği (T) şeklinde podyum, gezici mikrofon, renkli aydınlatma, danslı gösteri ve özel sahne kostümleri gibi yenilikleri getirerek öncül özelliği göstermiştir. Bir ses sanatçısı olmasına karşın 1965 yılında Çay

ve *Sempati* isimli bir tiyatro oyununda başrolü oynamıştır (Çetinkaya, Cumhuriyet, 8-12 Ocak 1984). Çevirdiği filmler olay olmuş, özellikle 1954 yılında çevirdiği *Beklenen Şarkı* isimli film büyük bir başarı sağlamıştır. “Zeki Müren bir sanatçı olmanın ötesinde aynı zamanda bir kültür anıtı, popüler sanatın yaratıcılarından biri ve imaj denen olgunun kaşifiydi” (Peker, Gösteri Dergisi, Ekim 1996:25). Halk onu öylesine benimsemiştir ki, örgü modellerini onun kirpikleri, dişleri, kalbiyle hatta tırnaklarıyla özdeşleştirmiş, şekerlemelere de tıpkı Osmanlı mutfağında kimi tatlılara verildiği gibi “Zeki Müren Göbeği” adı verilmiştir (Aktaran, Çevik, Nokta Dergisi, 29 Eylül-5 Ekim 1996, s: 48,50). Katı kurallarla çevrili Türk ordusu bile 1957’de, yedeksubaylığı sırasında onun *Manolya* isimli bestesiyle 19 Mayıs hareketleri yapmış ve bir resmi bayram bu şekilde kutlanmıştır. Devlet sanatçısı olmuş, daha hayattayken ansiklopedilere geçmiştir. Türk toplumunun ilk ve tek sivil “Paşa”sıdır. Türk toplumu Bodrum dendiğinde, sürgün gittiği Bodrum’u, cezası bittikten sonra bile terketmeyen ve Bodrum’a aşkı nedeniyle asıl adını bir kenara bırakıp *Halikarnas Balıkçısı* adını alan, yazın ustası Musa Cevat Şakir Kabaağaçlı’yı değil, Bodrum Paşası Zeki Müren’i anımsar (Doğan, Yenyüzyıl, 30 Eylül 1996). Türk toplumunun yamalanmış modern kimliği bir kez daha pekişir. Toplumun yazılı kültürüyle ilgili belleği zayıftır. Toplum kendisine görsel haz veren yıldızı yüceltir. Bodrum konusunda Müren, Bodrum’un ilk adını duyuran kişi olarak Cevat Şakir’i saygıyla anar. Ancak, artık Bodrum denince onun adı anılmaktadır. Fazla tevazu göstermemek gerektiğini vurgular (Aktaran, Çevik, Nokta Dergisi, 29 Eylül-5 Ekim 1996, s:48). Zeki Müren her yönüyle ilklerin yıldızıdır. Müren bu konuda alçakgönüllü davranmaz. Her söyleşisinde bir çok ilke imza attığını vurgular. Bu açıdan ele alındığında Zeki Müren’in Türk toplumu ve kendi camiası için karizmatik bir yanının da var olduğunu söylemek olanaklıdır. Ona *Sanat Güneşi* ünvanının verilmesi de onun olağanüstülüğünü kanıtlamaktadır. O halde Zeki Müren nasıl olup da bu olağanüstülüğünü eritebilmiştir?

Zeki Müren 1960’larla birlikte, popüler müziğe ilk örnekleri oluşturacak nitelikteki, sözleri anlaşılır, kolaylıkla tekrarlanabilen, armonisi karmaşık

olmayan şarkıları ve besteleri ile o erişilmez görünen sanatsal yetkinliğini bir anlamda eritmiştir. Bir başka öge ise oynadığı filmlerde canlandırdığı karakterlerdir. Özellikle ilk filmi olan *Beklenen Şarkı* ve ardından gelen filmlerden *Son Beste*'de gerçek hayatının aksine, kimsesiz, fakir ama güzel sesli genci canlandırmaktadır. *Katibim* isimli filminde ise ilk ikisinden farklı olarak yetim büyümüş, yetenekli bir genç karakterine bürünmüştür. Üç filmde de genç yetenek bir şekilde keşfedilmiş, yaşanan türlü zorluklardan sonra ünlü bir şarkıcı olmuştur. Tüm bu olaylar olurken de neredeyse filmi uzun süreli bir video klibe dönüştürecek çoklukta şarkı söylemiştir. Öyle ki, özellikle *Katibim* filminde bir tanesi mevlûd olmak üzere on eser seslendirmiştir. Bunun yanı sıra, her filminde zorlu ve tutkulu bir aşk yaşamış, aklını çelmek isteyen diğer kadınlara meydan okuyarak sevgilisine bağlılığını kanıtlamıştır. *Son Beste* dışındaki diğer filmlerinde bunun haklı bir sonucu olarak mutlu sona kavuşmuştur.

Tam da bu noktada kadınsı bir görünümle, kendini bir arzu nesnesi olarak sunan bir yıldızın, toplumun neredeyse tamamı tarafından nasıl olup da beğenildiği sorusu belirlemektedir. Çünkü, Zeki Müren 1960'ların ortasına kadar Dyer'ın (1993: 73-91) yaptığı eşcinsel sınıflamasındaki hüznü genç adam stereotipine uygunluk göstermektedir. Zeki Müren, genç yaşı, mahçup ve hüznü tavırları, solgun teni ile Dyer'in tanımının tüm özelliklerine uymaktadır. Üstelik Dyer'in belirlediği hüznü genç adamlığın seçimine yol açacak etkenlerden ikisi de Zeki Müren'in yaşamında açıkça gözlenmektedir: Anneye aşırı düşkünlük, toplumun erkekten beklentilerinin yıldırması ve liseden itibaren büyük şehirde sürdürülen yalnız yaşam. Zeki Müren çocukluğundan itibaren geleneksel kalıpların gerektirdiklerinden kaçınmıştır. Küçük yaşta taktığı gözlük ve hassas yapısı nedeniyle vurdulu kırdılı oyunlardan sakınmıştır. Yetişkinliğinde de hiçbir kavgaya karışmamıştır. Hiçbir zaman evlenmemiş, hatta nişanlanmamıştır. "Şerefli aile adını kirletirler korkusuyla çocuk sahibi olmaktan korkmuştur" (Tunç, CafePAZAR, 12 Kasım 1995). Annesine olan düşkünlüğünü ise bir örnekle vurgulamak

olanaklıdır. *Hayat Dergisi*'nin 31 Ekim 1958'de, yayınlanan sayısında aralarında Zeki Müren ve Ayhan Işık'ın da bulunduğu bir grup ünlüye uygulanan bir sormacanın sonuçları açıklanır. "Şimdiye kadar tanıdığınız en fevkalade insan kimdir?" sorusuna Ayhan Işık "Atatürk", Zeki Müren ise "Annemdir" yanıtını vermektedir. Yine aynı sormacada "Bugün şan ve şöhretinizi kime veya kimlere medyunsunuz (borçlusunuz)?" sorusuna da yıldız, "Herşeyimi bir kadına medyumum: Anneme..." yanıtını vermektedir. Aynı sormacada ilk sırada yer alan "Erkek olmaktan memnunuz? Yoksa, kadın mı olmak isterdiniz?" sorusuna Müren'in verdiği yanıt ise ilginçtir: " Erkek olmaktan memnunum. Ama kolayca cinsiyet değiştirilebilseydi, 25 yaşına kadar kadın, 25'ten 50'ye kadar erkek, 50'den sonra yine kadın olmak isterdim...". Benzer şekilde *Nokta Dergisi*'nde yayınlanan röportajında, 'kadın olayını' çok sevdiğini ve annesini yüzde yüz severken babasını yüzde yetmişbeş sevdiğini, bunun somut bir açıklamasının olmadığını belirtir (Aktaran, Çevik, 29 Eylül-5 Ekim 1996, s:47). Ölümünden bir sene sonra yayınlanan bir yazı dizisinde babasını sevemediği vurgulanır (Milliyet, 26 Eylül 1997).

1960'lardan sonra esnekleşen toplumsal yapılanmayla birlikte Zeki Müren'in biçemi de başkalaşır. Daha önce anıldığı üzere, bu dönemde kendi sanat yaşamı için bile devrim sayılabilecek bir biçem geliştirir. Makyajı, manikürlü, ojeli tırnakları, rahat tavırları, işlemeli ve frapan kostümleri ile Dyer'in gelecek için, hüznü genç adama sunduğu dört seçenekten [heteroseksüelliğe dönüş (1), kendi gibi birisini bulup onunla resmi olmayan bir evlilik yapma (2), kraliçe (queen) olmayı seçme (3) ve intihar (4)] kraliçeliği yeğlediği apaçık ortaya çıkmaktadır. Buna karşın Zeki Müren, geçirdiği sürecin hiçbir aşamasında kadın izleyicinin beğenisini yitirmez. Her kesimden kadını bir araya getiren matinelere en çok izlenen yıldızlarındandır. Yener'e göre, görücü usulüyle evlendirilmenin, koca dayağının, çocuk yetiştirmenin ve ev kadınlığının ağır işçiliğinin yorgunluğunu atmak ve rahat bir nefes alıp, özgürlüğün tadını çıkarmak isteyen kadınların kaçış mekanı idi bu matineler (Sabah, 1 Şubat 1998). Bu kaçış mekanınının baş kahramanlarından biri de Zeki

Müren'di. Göktürk'e göre, Zeki Müren, 1950'li yıllarda gençliğini yaşayan; henüz erkekler dünyasıyla arasındaki duvarları aşmamış, kadın kadına bir dünya kurmuş Cumhuriyet kuşağı kadınlarının evrenine girmeyi başarır. Bir erkek olmasına karşın, inceliği, güzel söz söyleme yeteneği ile geleneksel Türk erkeğinden çok farklıdır. Geleneksel erkek kalıplarının aksine, vurdu kırdıyı benimsemez, hoyrat davranışı reddeder. Kadınlar gibi ince ve ipeksi dokunuşlu kumaşları, pembe, mor, yeşil gibi parlak renkleri yeğler. Makyaj yapar, sigara ve barut kokan hemcinslerinin aksine çiçek kokularına bezenir. Özcesi, "erkek cinsinin şahsında hoyratlığı tanıyan kadınlar, onun küçük parmağını kaldırıışındaki zerafete tutulur" (Yeniyüzyıl, 26 Eylül 1996). Tüm bunları gerçekleştiren kişi sıradan biri de değildir üstelik.

Kendilerini ezen kaba kocalarla karşılaştırılmayacak kadar zengin, ünlü, güzel ve kudretli birisiydi. İşte bu rüya prensi, kendilerini 'üstün varlık' sayan erkeklerin değil kadınların tarzını benimsiyor ve erkek toplumunda ezilmiş bu cinsin değerlerini yüceltiyordu. Kendisini döven kaba adamdan alınacak en büyük intikam Zeki Müren'di. Kadın soyunun tarihi öcü alınıyordu" (Livaneli, Milliyet 29 Eylül 1996).

Ayrıntılı olarak açıklanacak olursa Zeki Müren'in kadın izleyicinin hayranlığını kazanması, Cumhuriyet sonrası değişen kadın modeliyle ilgilidir. Tanzimatla birlikte başlayan Batılılaşma hareketi kaçınılmaz olarak kadınlar üzerinde de bazı etkilere yol açmıştır. Bu dönemde çıkan kadın dergilerindeki konular eğitimden, örtünmeye, "hayat hakkından" karı-koca ilişkisine kadar uzanan bir yelpazede çeşitlilik göstermektedir. Daha o dönemde bile, modernliğin sunduğu hakları farkedenden kimi kadınlar, kendi eşini seçememe ve eşi tarafından söz hakkı tanınmadan, boşanma şanssızlığını gündeme getirmekte, karı-koca ilişkisini sorgulamaktadır:

Evet oğlumuz bir kız beğenip alıveriyoruz. Fakat oğlumuz ailenin ne demek olduğunu öğretememiş olduğumuzdan akşamları Yani'nin birahanesinde bahtiyar olmaktan (!), Beyoğlu'nda tiyatro tiyatro dolaşmaktan... men ettiremiyoruz (Mevlon, aktaran Demirdirek, 1993: 121).

Kadın toplumsal haklarının yanı sıra onun yanında olacak, gerçekten onun yaşamını paylaşacak bir eş aramaktadır.

Cumhuriyet sonrası yaşanan kökten değişiklikler kadına da toplumda yeni bir model sunmaktadır. Kadın dış görünümüyle olduğu kadar düşünsel etkinlikleriyle de erkeklerle boy ölçüşebilecek, atak, okuyan-yazan, çalışan ama aynı zamanda iyi bir eş, iyi bir anne ve iyi bir hemşire olabilecek özellikler kazanmıştır. Kuşkusuz, bu yeniliklerin bütün toplum tarafından hemen benimsenip, eyleme dökülmesi, katı cumhuriyet rejiminde bile tam olarak olanaklı olamamıştır. Atatürk'ün ödün vermeden uygulattığı yenileşme programı, o güne dek "Kimsin?" sorusuna "Müslümanım çok şükür" yanıtını verenlerden artık aynı soruya "Ne Mutlu Türküm Diyene" yanıtını vermelerini istemiş, bu da bireylerin kişisel kimliklerini unutmalarına, gizlemesine ya da bir anlamda yadsımalarına yol açmıştır. Bir anlamda "zorla kültürleme" (transkültürasyon) yaşanmıştır. Değişim, çocuklarda, genç kuşaklarda, büyük kentlerin aydın kesiminde, savaşa katılmış asker ve memurlar arasında görece olarak daha çabuk benimsenirken, aynı süreç "sakallılar" ve onların çevresi için işlememiştir (Güvenç, 1993: 250).

Buna karşın anılan yeni kadın modelinin artık meyhane meyhane dolaşan bir erkeğe değil, onu anlayan, destekleyen bir erkeğe gereksinimi bulunmaktadır. Modernleşen ülke ile birlikte bu tür seçenekleri tanıyan ve onaylayan kadının, kimi zaman eşinin bu modernleşmeye ayak uyduramamış olması, kimi zaman da kendi kökenlerindeki taşralılığı çarpık bir modernleşmeyle yaşaması, kadın ruhundan anlayan ince bir erkeğe özlemi pekiştirmiştir. Bu dönemde parlayan Zeki Müren, bu

gereksinimi gideren ideâl bir aşık olarak beğeni toplar. Besteleri, filmleri, sahnedeki hisli sunumu onun, filmlerinde de sıkça tanımlandığı gibi “dünyanın en ince ruhlu” insanı olarak algılanmasını sağlamıştır.

Kimi araştırmacılara göre aşkın kendisi erkeksi değildir. Üstelik bu düşünce de yeni değildir. Batı uygarlığında aşkın tanımlanması ozanlar tarafından ve 12. yüzyılda gerçekleştirilmiştir. Şiirlerin temalarında, sert şövalye küçük peri kızına aşık olduğunda, kökten bir değişiklik yaşamakta ve kılıcın yerini bir buket çiçek almaktadır. Aşkına karşı saygılı ve dikkatli bir tutumla yaklaşmakta, arzularını dizelere dökerek dizginlemektedir. Başka bir deyişle, erkekçe olmayan tavırlara bürünmekte, şarkı söyleyip, şiir yazıp, alçakgönüllü davranmaktadır. Bu, aşkın en belirgin davranış kalıbı olarak süregelmiştir. Kimi zaman bu kalıbı reddeden ve küçümseyen erkekler de kadınlar tarafından çekici bulunmuşsa da umut edilen ve beklenen tavır fazla erkeksi olmayan bir tarzıdır. Bir başka ifadeyle, tapınmayı andıran bir kibarlık kadınlar için önemini asırlarca korumuştur (Cohen, 1995: 202-203). Zeki Müren’in kadın hayranlarına sunduğu bu kibarlıktır.

Benzer bir şekilde Tanzimat sonrası romanlarda ve özellikle cumhuriyet sonrası Türk yazın tarihinde popüler roman öncüleri sayılabilecek Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant’ın romanlarındaki kahramanlar neredeyse Eros’u bedenden koparıp ruha dönüştürecek kadar içli ve hassastır. Kandiyoti’ye göre, dönemin erkek romancıları her iki tarafın birbirini tanımasına olanak tanıyan romantizm ve aşk içeren ilişkileri işleyerek özlemlerini dile getirmektedir (1993:374). Ömer Seyfettin’in *Kolleksiyon*’undaki (1965:139-144) mahçup genç, Çalığışu’nun aciz Kamuran’ı, *Hıçkırık*’ın fedakâr Kenan’ı neyse -ki bu romanın filmi Türk sinema tarihinde kült film olarak tanımlanabilecek nadir filmlerden biri olarak nitelendirilmektedir (Uluyağcı, 25. Kare, Nisan-Haziran 1996, s.32-37)- Zeki Müren de odur: İnce ruhlu, sevdiği kadına tapan, onu anlayan, sadık, içli, romantik. Başka deyişle, Zeki Müren yazdığı şarkı sözleriyle, ince, narin ve zarif tavrıyla romantik aşık kalıbını desteklemiştir.

Ancak, kadın izleyicinin Zeki Müren'e hayranlığının nedeni yalnızca geleneksel Türk erkeğine duyulan tepki değildir. Kadınlar, Zeki Müren'e narsistik bir beğeniyle bakar. Tamamen işitme özürlü olduğu halde her hafta Zeki Müren'i *görmek* için matineye giden kadının durumu bu bakış açısına göre çok anlamlıdır (Aral, Hürriyet Pazar 29 Eylül 1996). Freud'a göre, kadının erkeğin organına karşı en büyük silahı cazibesidir(1981: 154). Kadın seyredilmeyi, beğenilmeyi özce arzu nesnesi olmayı arzulamaktadır. Berger'in de vurguladığı gibi,

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye - seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (1986:47).

Bu bağlamda kadının narsisist olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu narsisizm öyle bir boyuttur ki, kadının bir başka kadına bakışı bile böyle bir süzgeçten geçmektedir. Kadın bir başka kadına baktığında onun gibi olamayacağını bilse bile onun güzelliğinden haz alır. Zeki Müren'in kadınsı yanı da kadın izleyici tarafından narsistik bir beğeniyle yüceltilir. Sahnedeki yıldız bedensel nitelikleriyle bir erkek de olsa kendini sunumuyla bir kadındır. Makyaj yapar, kadın gibi giyinir. Kendini bir arzu nesnesi olarak sunar. Kadın izleyici onda kadınsı bir hassasiyet ve incelik sezer ve onu aynada kendisini izlediği gibi haz içinde izler, Müren'le bütünleşir.

Kadın izleyici Zeki Müren'in kadınsı kimliğinin ardında başkaca bir tatmin de yaşar. Freud'a göre, *fallus*, kız çocuğunun erkek çocuğu karşısında eksiklik duymasına neden olan biricik öğedir. Bu eksikliğin giderilmesi ise olanaksızdır. Kız çocuk yalnızca albenisini bir silah olarak

kullanabilir. Anıldığı üzere kadının narsistik yanı da buradan gelmektedir (1981:154). Kadın izleyici bedensel özellikleri açısından Zeki Müren'in erkek olduğunu bilmektedir. Oysa, Zeki Müren kadın söylemini yüceltmekte, narsistik bakışın odağı olmaktadır. Bu açıdan kadın izleyici, çocukluğundan bu yana eksikliğini duyduğu *fallus*'a sahip ama kendisi kadar albenili bir erkeği görmekten haz duyar. Zeki Müren kadın izleyicinin özlem duyduğu eksiklikleri doldururken, var olan üstünlüklerini de öne çıkarır. Böylelikle kadın izleyici Zeki Müren'i izlerken sıradan bir kadın yıldızı izlediğinden çok daha fazla haz duyar. Çünkü sıradan bir kadın yıldız da güzelliği ile izleyicinin ne denli narsistik bakışını doyurursa doyursun, sonuçta kadın izleyici gibi *eksiktir*. Oysa Zeki Müren için bu söylenemez. Müren beden olarak erkek, sunduğu toplumsal cinsiyet (gender) olarak kadındır. Dolayısıyla, Zeki Müren, sağladığı görsel ve psikolojik doygunluk nedeniyle kadın izleyicinin hayranlığını hep koruyabilmiştir.

Erkek izleyicinin de Zeki Müren karşısındaki konumu farklı değildir. Erkek izleyici tüm niteliklerine tanık olduğu bu yıldıza hayranlık duyar. Heteroseksüel erkek eşcinsel erkeğe, ancak rüyasında görebileceği şeyleri gerçekleştiren bir kişi olarak bakar (Cohen, 1995: 54). Başka bir deyişle, bir eşcinsel, bir heteroseksüelin libidosunu dolaylı yoldan da olsa tatmin eder. Bu ise beraberinde toplumsal baskıları ve rolleri kırmış bir kişiye duyulan bir tür gizli hayranlığı da getirir. Necef'in araştırmasına göre ise Zeki Müren ve Bülent Ersoy gibi yıldızlara toplumun hayranlık duyması onların yetenekleriyle ilintilidir. Yine aynı araştırmanın kapsamında hemen hemen tüm sanatçıların şu ya da bu şekil ve ölçüde çılgın ve garip olduğu fikrinin Türkiye'de yaygın olması nedeniyle Müren ve Ersoy'un da yadırganmadığı belirtilmektedir (1995:91).

Sonuç olarak Müren'in Türk toplumu için ifade ettiklerinin geniş bir oyluma sahip olduğunu belirtmek olanaklıdır. Öncelikle, Zeki Müren yıldız sisteminin henüz bilinmediği bir dönemde gerçekleştirdikleriyle birçok rakibini geride bırakmış ve toplumun beğenisini, yakınlığını ve hoşgörüsünü kazanmıştır. Zeki Müren'in yıldızlaşma sürecine bir bütün

olarak bakıldığında, yıldızın evrimiyle Türk toplumunun geçirdiği evreler arasında bir eşgüdümün olduğu, dolayısıyla Zeki Müren'in toplumun niteliklerini yansıtan bir ayna olduğunu söylemek olanaklıdır. Bağlı olarak, ortaya çıkan başka bir saptama yıldızın şizofren nitelik gösteren Türk toplumuna, gerçekleştirdikleriyle fantastik bir evren sunduğu ve toplumun modern ile geleneksel olan arasındaki bocalamasından kaçışına yardım ettiğiidir. Zeki Müren'in Türk toplumunda var olan yerleşik toplumsal cinsiyet kalıplarını kökten sarsan sunumu ve bu sunuma karşın toplumun yıldızı hoşgörüle, daha da öte, beğeniyle karşılaşması ise daha sonra değinilecek önemli bir noktadır.



2.3. Değişen Türkiye’de Değişen Yıldız Olgusu

2.3.1. 1980’den Günümüze Türkiye-Süregiden Çatışma

Modernleşme sürecindeki Türkiye’nin, geleneksel yanılla modern karşısındaki duruşu, geçen zamanla birlikte fazla bir değişime uğramamıştır. İslami hareket özellikle 12 Eylül 1980 İhtilali’nden sonra yeniden güçlenme olanağını yakalamıştır. Öte yandan, Türk toplumu, yine 1980’li yıllardan bu yana, ANAP yönetimiyle başlayan ve hâlâ süregiden başka bir çözülme dönemine girmiştir. Dini sömürü ve hızla güç kazanan şeriatçı hareket, toplumu inançlar düzeyinde parçalarken, ANAP dönemiyle başlayan ve günümüzde de devam eden ekonomik bunalım, sınıflar arasında kopukluğa neden olmuştur. Tüm bunlar, Türk toplumunda var olan şizofren yapının daha da pekişmesine yol açmıştır.

Cumhuriyet döneminde din konusunda verilen ilk taviz, daha önce de anıldığı üzere, 1946 yılında başbakan İsmet İnönü’nün din derslerini yeniden okullara sokmasıyla olmuştur. 1950 seçimlerinden önce açmaza düşen CHP yönetimi, Atatürk tarafından kurulmuş olmasına karşın, halka, yeniden seçilmeleri halinde Atatürk’ün altı ilkesini anayasadan çıkaracağını dahi vaat edebilmiştir. Bu dönemde başlayan çözülme, 1950 seçimlerinden sonra iktidara gelen Demokrat Parti’nin politikalarıyla hız kazanmıştır (Ahmad, 1995:154-155). Çavdar’a göre ise, sağ düşünce Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana ideolojik üstünlüğünü korumuş, 1950’den sonra ise bunu bir baskı unsuru olarak kullanmıştır. Bütün bunları yaparken de başta din ve dinsel kurumlar olmak üzere birçok kanalı kullanmıştır (1996:331). 1960’larda demokrat ve sosyalist güçler daha etkin bir konuma gelmiştir. Ancak, 1980 ihtilâlinde sonra Cumhuriyet ideolojisini korumayı görev edindiğini ileri süren ordu,

rejime daha çok zarar vermiştir. 1961 anayasasının dini bilgilerden uzak, inançsız bir gençliğin var olmasına yol açtığını düşünen ordu, gençliği yanlış yönlendiren ve ülkeyi tehdit eden bir kültür yerine, dini kültürü önplana çıkarmayı hedeflemiştir. Bu amaç uğruna, devlet kaynaklarını kullanarak ilk ve orta okullarda din dersleri zorunlu hale getirilmiştir. İmam hatip okullarının sayısı yalnızca üç yıllık kısa bir zaman diliminde (1980-1983) 258'den 350'ye, bu okullara katılanların sayısı da 270.000'e çıkmıştır. Dini, toplumun kesişme noktası olarak algılayan ordu, yönetimi, 1983 yılında bu ideolojiyi sürdürecektir bir partiye Anavatan Partisi'ne bırakmıştır. Anavatan Partisi'nin bu misyonu taşıdığı bir kanıtı olarak Kur'an kurslarındaki ve bu kurslara katılanlardaki artış ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nda hızla artan görevli sayısı gösterilebilir. İhtilal öncesi 2.610 olan kurs sayısı 1989'da 4.715'e yükselmiştir. Bu kurslara katılanların sayısı ise aynı dönem içinde 68.486'dan 155.403'e çıkmıştır. Avrupa'dan Avustralya'ya dek birçok ülkede faaliyet gösteren Diyanet İşleri Başkanlığı'ndaki görevli sayısı ise 1980'de 20 iken, bu sayı 1989 yılında 628'e yükselmiştir. İslam'ı sol söyleme karşı bir panzehir olarak kullanan, Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi, İslami değerleri öne çıkaran bir kültürü benimsemiştir. Bu bakış açısı, Türk toplumunun Batı'nın maddi olanaklarını kullanan ancak kendi değerlerini sorgulamaksızın üstün kabul eden alt orta sınıfının yüzeyselliğini sansıtmaktadır (Ahmad, 1995: 304-307). Böylelikle yamalanmış modernlik bir kez daha Türk toplumundaki yerini belli eder. Türkiye'de dini sömürünün gelişim sürecine bakıldığında, 1990'ların sonunda olunmasına karşın, aşiretlerin, tarikatlerin ve İslami içerikli kitlesel hareketlerin artması şaşırtıcı değildir. Toplumsal şizofreni açısından bakıldığında, geçmişte içine düşülmüş olan açmazın günümüzde de devam ettiği, dolayısıyla, Türk toplumunun parçalanmış kimliğinin sürmekte olduğu söylenebilir.

Gelişen iletişim teknolojisinin de desteklediği küreselleşme olgusu da böylesi bir geri dönüşü desteklemektedir (Touraine, aktaran Bilgin, 1995:82). Touraine'e göre, ekonomik, sosyal ve kültürel olguların küreselleşmesini içeren yeni dünya düzeninde, tüm insanlar bu küresel

kültürün parçası olamamaktadır. Küreselleşmeye tanık olan kitle, bu yolla aktarılan kültürün içinde ya da dışında kaldığını ayımsamaktadır. Dışlanan kitle “olumsuz” olarak tanımlanmakta ve kimlik arayışına girmektedir. Bu kimlik kitleye modernlik yoluyla verilmediğinde, dilsel ya da etnik kimliğin öne çıktığı geleneklere, kültürel normlara ve uygulamalara dönüş yapılmaktadır (Aktaran Bilgin, 1995:83). Bu nedenle, yalnızca geçmişte değil, günümüzde de modern dünyaya uyumlanamayan, modernliği yamalayarak yaşayan toplumların *altın çağa* dönüşü kurtuluş olarak görmeleri şaşırtıcı değildir.

Türk toplumunun şizofrenik yanını pekiştiren bir diğer öge ise kapitalizm olgusudur. Türk toplumunun kapitalizmi yaşayış biçimini açıklamadan önce kapitalizm olgusunun şizofrenlikle bağlantısını kurmak anlamlı olacaktır.

2.3.2. Kapitalizm Bir Sonucu Olarak Şizofreni

Toplumsal şizofreninin başkaca bir nedeni kapitalizm olgusudur. Kapitalizm olgusunun önkoşulu olan endüstri, bireyin doğayla olan ilişkisini başkalaştırır. Deleuze ve Guattari’ye göre, doğa ve endüstri, belli bir düzeyde, birbirinden ayrı ve bağımsız şeylerdir. Kimi görüşler endüstrinin doğanın karşıtı olduğunu söylerken, başka görüşler endüstrinin hammaddelerini doğadan aldığını ya da endüstrinin dışkılarını doğaya döktüğünü vurgular. Deleuze ve Guattari, buradan yola çıkarak, artık, birbirinden bağımsız yapıların olamayacağını ileri sürer. Her üretim aynı zamanda bir tüketimdir (1996:403-404). Anılan bu görüşler, birbirinden farklı olgular gibi görünen endüstri ve doğanın karşılıklı bağımlılık içinde olduğunu göstermektedir. Deleuze ve Guattari, makinelerin yalnızca bilindik anlamdaki makinelerden oluşmadığını vurgularlar. Organlarımız bile aynı zamanda birer makinedir. Hepsi bir üretim ve tüketim ilişkisi içinde varlık gösterir. Bu durumu şöyle açıklarlar:

Bir organ makinesi, bir enerji kaynağı makinesinin içinde durdurulur: biri duraksarken diğeri üretmeye devam eder. Meme süt üretir ve ağız onunla birleşen bir makinedir. Ağız bir çok işleme sahiptir: yemek makinesi, anal makine, konuşma makinesi ya da soluk alma makinesi.....her birimiz birer makineliyiz (makinelerle donatılmışız). Her organ makinesi için bir enerji makinesi: her zaman akış ve duraklayış (A.g.k., s.402).

Niteliği nasıl olursa olsun, her makine diğlerinden bağımsız görünür. Ancak, bağımsız görüldüğü kadar da bir aradadır. Kapitalist yaşamda her şey bir üretim ve tüketim ilişkisi içindedir. Var olan bütünlük parçalardan oluşur. Birinin varlığı diğlerini yok etmemekte, yalnızca yapısını başkalaştırmaktadır. Toplumlar da bu başkalaşmış yapıları eş anlı yaşamak zorundadır ki bu da toplumsal kimliği parçalamaktadır. Deleuze ve Guattari, artık hiçbir şeyin saf halinde olmadığını ileri sürer. Her şey bir üretim makinesi olduğu gibi, aynı zamanda da bir tüketim makinesidir. “Artık sadece bir şeyi başka bir şeyle birleşerek üreten bir süreç vardır. Üretim makineleri, zevk makineleri, şizofrenik makineler her yerdedir ve hepsi bir çeşit hayattır: kendi ve kendi olmayan, dışarı ve içerisi, artık hiçbir şey şimdiye dek sahip olduğu anlamlara sahip değildir” (A.g.k., s.402). Geleneğin sundukları bile kapitalizmle birlikte üretilmiş ya da üreten olgular olarak algılanır. “İlahi makineler, yıldızlar ya da gökteki gökkuşağı” (A.g.k., s.402). Yerleşik tüm değerler bir üretim ve tüketim ilişkisi içinde algılanmaya başlar. Böylelikle, kapitalizmle tanışan toplum parçalanmış ve başkalaşmış geleneksel yanına yabancılaşır. Ancak ondan tamamen kopamaz. Yalnızca eskisinden farklı bir biçimde yaşamayı sürdürür. Başka deyişle, gelenek ve kapitalizm bir aradadır. Fakat, ortada bir başkalaşım vardır. Toplum şizofrenik kılan da bu parçalanmışlık ve başkalaşımdır. Deleuze ve Guattari’e göre kapitalizm yapay, düşsel ya da sembolik olarak adlandırılan her alanı kurumsallaştırıp meşrulaştırırken

ya da yeniden ele alırken bugüne dek tanımlanmış insan değerlerini de yeniden kodlar ve yönlendirir. Deleuze ve Guattari bu durumu “inanılmış her şeyin yeniden renk renk boyanması “ olarak tanımlar. Artık, gerçekten söz etmek güçtür. Gerçek giderek yapaylaşan bir süreç içinde varlık gösterir (A.g.k., s.419-420). Konuyla ilgili Marx’ın görüşleri de endüstrileşmeyle birlikte bireyin çevresiyle ilişkilerinin başkalaşmışlığı, bireyin yaptığı işe ve ortamına yabancılaştığı yargısını desteklemektedir. Bu konuda Marx’ın görüşleri, özellikle endüstrileşme sürecinin başında olan toplumlar için oldukça açıklayıcıdır. Marx’a göre, insanın en belirleyici yanı çalışan bir varlık olmasıdır. Başka deyişle, işidir. İnsan işi ile kendi dünyasını ve kendi kendisini yaratan bir varlıktır. Önceleri doğal gereksinimlerini karşılamak üzere çalışan insan daha sonra yarattığı nesnelere aracılığıyla yeni gereksinimlerin ayırıcısına varır ve onları üretmek için hizmet eder. Böylelikle, insan ürettiğinin hem yaratıcısı hem de ürünü olur. Başka deyişle, insanın işi ile arasında karşılıklı bağımlılık vardır. İnsan kendi kendini yaptığı iş sayesinde ifade eder. İnsan ve yaptığı iş arasında ortaya çıkan yabancılaşma, insanın yaşamının tüm aşamalarına yansır. Buradan yola çıkarak Marx, insanın geçimini sağlama tarzının değişmesiyle, tüm toplumsal ilişkilerinin de değiştiğini ileri sürer (Aktaran Kızıltan, 1986: 21-23). 1930’lu yıllarda başlatılan sanayileşme Türkiye koşullarında yeni çalışma alanlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Marx’ın kuramından yola çıkarak, Türkiye’de de yeni kurulan fabrikalarda ve küçük işletmelerde çalışanların işleriyle ilişkilerinin, yaptıkları işlere yabancılaşmalarına neden olduğu söylenebilir. Geleneksel toplum yapısının üretim biçimlerinden endüstri toplumunun üretim biçimine ani geçiş, Marx’ın deyişiyle, toplumsal ilişkileri de başkalaştırmıştır. Benzer bir süreci Türkiye’de de gözlemek olanaklıdır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında tarım toplumu özelliği gösteren Türk toplumunda genişleyen sanayi ile birlikte yeni iş alanları da ortaya çıkmıştır. Fabrikalarda ve küçük imalathanelerde çalışan bir işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Bu, Türk toplumu için yeni sayılabilecek bir olgudur. Üretim ilişkisi, geleneksel toplumun yerleşik

üretim yapısına benzememektedir. Özce, tarım toplumu özelliği gösteren Türkiye’de işçi sınıfının oylumu artmıştır.¹

Kapitalizmin geleneksel olan üzerindeki anılan başkalaştırmasının yanı sıra, ekonomik olarak sınıflar arasında oluşturduğu uçurum da toplumsal çözülmeye yol açar. İnsanların birbirlerinden biyolojik ya da toplumsal kökenli kimi farklılıklarla ayrılması geleneksel toplumda da gözlenen, alışıldık bir durumdur. Koşulları doğuştan birbirine benzeyen, sahip oldukları ya da olamadıkları nedeniyle diğerlerinden ayrılan ve bu koşulları kuşaktan kuşağa aktaran katmanlar söz konusudur. Kışlalı bu katmanları kast, sınıf ve tabaka olarak ayırmaktadır (1994:177). Bu katmanlardan biri olan sınıf kavramının var oluş biçimini sorgulayan görüşlerden kimi, neden olarak yaşam biçimini, kimi toplumda var olan saygınlık derecelerini, kimi gelir düzeyini, kimi de bireysel nitelikleri öne çıkarmaktadır. Marksist anlayış ise kavramı gelir düzeyinden çok, o gelirin nasıl kazanıldığıyla açıklamaktadır (Kışlalı, 1994: 180-181). Dobb’a göre, fazla giysiye ya da eşyaya sahip olmak ya da bir yerine iki buzdolabının, bulaşık makinesinin olması birinin diğeri üzerinde kudret sahibi olmasına yol açmaz. “ *Bir kişiyi veya sınıfı başkaları üzerinde kudret sahibi kılan şey, bu başkalarının üretim araç ve olanaklarından yoksun buldukları sırada, bunlara sahip olmaktır*” (1973: 110-111). Başka deyişle, Marksist anlayışta sınıf kavramının açıklanışı gelir düzey ile değil, gelirin nasıl elde edildiği ile yapılmaktadır.

Sermayenin emeği, emek-gücünün bir meta olarak satın alınması yoluyla sömürmesine dayanan üretim tarzı olarak tanımlanabilecek olan kapitalizmde, üreticinin üretim araçlarından kopmuş olması bir ön koşuldur. Bu koşul, mülk sahibi olmayanların kendi geçim araçlarına ulaşmalarını engeller. Mülk sahibi olmayanlar için tek seçenek, mülk sahipleriyle bir anlaşma yaparak, piyasanın öngördüğü fiyat üzerinden

¹1927 yılında tarım, hayvancılık ve balıkçılık yapanların çalışan nüfusa oranı 0.37, 1945 yılında 0.45’dir. Zanaatkar, sanayi işçisi ve memurların çalışan nüfusa oranı 1927’de 3.23 1945’de ise 4.90’dır (Aktar, 1993:145). Bu sonuçlar savımızı destekler niteliktedir.

emek-güçlerini satmalarıdır. Üreticinin emek-gücünün değeri ile mülk sahibi adına çalışırken harcadığı emeğin değeri arasındaki fark, sömürüyü oluşturur (Gülalp, 1993:14). Bu ilişkide üreticinin mülk sahibine duyduğu gereksinim kadar mülk sahibinin de üreticiye duyduğu gereksinim açıktır. Başka deyişle, emek ile sermaye arasında karşılıklı bağımlılık vardır. Ancak üretim aşamasında emek-gücünün değeri ile emek süreci içinde yaratılan değer arasında fark ortaya çıkar. Dolayısıyla, sermayenin elde ettiği ile emeğin elde ettiği arasında bir eşitsizlik vardır. “Sözü edilen eşitsizlik, halkın çoğunluğunun elinde hiçbir şey (ya da sözü edilmeye değer bir şey) kalmamak üzere, mülkiyetin küçük bir azınlığın elinde toplandığı, ve büyük çoğunluğun (Marx’ın deyimiyle) fiilen mülksüzleşmiş bulunduğu, bir sistemden doğar” (Dobb, 1973: 111). Anılan eşitsizlik, birinin diğeri üzerinde iktidar kurabildiği türden bir eşitsizliktir. Bütün bir sosyal sınıf, hayatı boyunca hiçbir şey yapmaksızın yaşarken, bu sınıfa, bu yaşam standardını sağlayan sınıf belli bir ücret karşılığı emeğini ortaya koymaktadır (Dobb, 1973:112). Sermayenin mülk-sahibi sınıf elinde kalmasını öngören bir sistem üzerine oturmuş olan kapitalizm, bu niteliği nedeniyle iki uç sınıfı karşı karşıya getirmektedir. Beneton’a göre, sınıf kavramı hiyerarşi sürekliliği, karşılıklı bağımlılık ve ilişkileri değil ekonomik ayrımları ve hepsinden önemlisi toplumsal bölünmeyi düşündürmektedir. Bu yapı içinde toplumsal ilişkiler kişisel bağlılık ve ahlâksal zorunluluklardan oluşan gelenekten uzaklaşmaktadırlar. Anılan ekonomik ayırım ve toplumsal bölünme açık bir şekilde olmasa da birbiriyle yarışmayı ya da çatışmayı öne çıkarmaktadır (1986:11). Tüm bu anılan nitelikler ise toplumsal şizofreniyi pekiştirmektedir.

Öncelikle kapitalist sistem toplumu sermaye ve emek-gücü olmak üzere iki kutba ayırmaktadır. Kızıltan, 19. yüzyılda sanayileşmenin aldığı yolun geniş kitleleri derinden etkilediğini, politik ve ekonomik emperyalizmin yayılmaya başlaması ile kitlelerin yoksullaşmasının ilerlediğini ve sosyal tabakalar arasında uçurumun alabildiğine açıldığını belirtmektedir (1986:39). Arieti’ye göre, geçim sıkıntısı, sürgün, sosyal baskı, göç, bir azınlığın üyesi olmak ve kötü ortamlarda yaşamını sürdürmek şizofren

ortama temel oluşturmaktadır. Kentleşmiş, büyük endüstri merkezleri de bu durumu pekiştirmektedir (1994:87). Diğer yandan, makineleşmede elde edilen ilerlemenin bir sonucu olarak ortaya eski işçi aristokrasisinden kopuk işçi kitleleri çıkmıştır. Köklerinden kopuk bu kitlelerdeki ortak nokta ise maddi yoksulluğun yol açtığı bir kişiliksizleşme duygusudur (Beneton, 1996:12). Kendini değersiz görme ve somut bir alana ait hissedememe ise yine şizofren kimliğin bir özelliğidir. “Üyeleri arasında rekabet yaratan bir toplum kendilerini aşağı gören, hep kaybedeceğine inanan insanların kendilerine olan saygılarını kaybetmelerine ve bu yüzden psikolojik zorluklara karşı daha hassas olmalarına neden olmaktadır” (Arieti, 1994:87).

Tüm bunlardan yola çıkarak, kapitalizmin gerek makine-insan ilişkisi nedeniyle neden olduğu yabancılaşma, gerekse sermaye ve emek-gücü ilişkisiyle yol açtığı uçurum ve bunun bir uzantısı olarak emeğin yoksullaştıkça kendini değersiz hissetmesi şizofrenik bir yapıya yol açmaktadır. Bu süreç modernizmi zamanında yaşama şansını yakalayamamış toplumlarda daha sancılı bir şekilde yaşanmaktadır. Türk toplumu da gelenek ile modern arasındaki kopukluğu yalnızca kültürel değil, ekonomik bağlamda da yaşamaktadır.

2.3.3. Şizofreninin Bir Nedeni Olarak Türkiye’de Kapitalizm

Toplumsal rollerin genellikle doğumla belirlenmiş olması (*ascriptive roles*), değer sistemlerinin öteki dünyaya dönük olarak şekillenmesi, örgütsel düzeyde rasyonelleşme ve farklılaşmanın düzeyinin düşük olması ve girişimcilik özelliklerinin gelişmemiş olması geleneksel toplumların belirleyici özellikleri arasındadır. Modernleşme sürecine girilmesiyle birlikte geleneksel toplumların anılan temel özellikleri değişmiş ve bu değişimle birlikte toplumsal değişme süreci de başlamıştır. Bu değişme sürecinin kapsamında olan olgulardaki, başka deyişle, değer sistemi, kültürel yapı ve davranış normlarındaki değişme sonucunda, modern

toplumun en belirleyici özelliği olan sanayileşme ve ekonomik büyüme gerçekleşmiştir. Batı Avrupa'da yüzyıllar önce başlayan ve birbirini takip eden süreçlerin etkileşimi sonucunda ortaya çıkan sanayileşme ve onun bir uzantısı olan kapitalist dünya pazarının ortaya çıkması sonucunda, kendi iç düzenleri sarsılan Hindistan, Çin ve Osmanlı Devleti gibi Doğu dünyasının en eski ve durağan imparatorluklarının, kapitalist dünya pazarı ile en azından meta alışverişi düzeyinde etkileşime girerek değişmeye başlamaları ise sancılı olmuştur (Aktar, 1990:28, 38).

Çavdar'a göre, Türk toplumunun kapitalizmle tanışması yeni bir olgu değildir. 1838 İngiliz-Osmanlı Ticaret Sözleşmesi'nin Osmanlı toplumu için en önemli sonuçlarından biri kapitalist üretim ilişkilerinin ülkeye girişine olanak tanınmasıdır (1992:9). Walterstein Osmanlı'nın kapitalizmle tanışmasını daha ön bir tarihe çeker. Walterstein'a göre, Osmanlı Devleti, sanayi devriminden çok önce Batıda 16. yüzyıldan itibaren değişen ekonomik ilişkilerin sonucunda kurulan ve kapitalist özellikleri ağır basan ve "dünya ekonomisi" olarak adlandırılabilir yeni bir sistemle bütünleşme süreci içine girmiştir. Bu bütünleşmede anlatılmak istenen bölgedeki üretim süreçlerinin kapitalist dünya ekonomisi içindeki işbölümünün parçası haline gelmesi ve sermaye birikim sürecine uyum göstermesidir (Aktaran Aktar, 1990:21). Ancak, izlenen yanlış politikalar, kaybedilen savaşlar ve yitirilen topraklar nedeniyle Osmanlı devleti bu koşulları değerlendirememiştir. Bu nedenle kapitalist üretim ve tüketim ilişkileri daha sonraki bir döneme ertelenmiştir.²

Cumhuriyetin ilk yılları bütün devrim ilkelerinin yanı sıra ekonomik anlamda yenilenmeyi de içermektedir. Tarımsal üretimin canlandırılması

²Burada vurgulanması gereken bir nokta bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde amaç, kapitalizmin Türk toplumunda neden olduğu çözülme ve şizofrenik niteliği irdelemektir. Dolayısıyla, bölüm, kapitalizm olgusuyla doğrudan ilintilidir. Bununla birlikte, Osmanlı devletinden günümüze kapitalizmin geçirdiği süreci ayrıntılı olarak açıklama gayretine girilmemiştir. Böylesi bir yönelim asıl konudan uzaklaşma tehlikesini içermektedir. Yaşanan bu süreci Çavdar ayrıntılı olarak açıklamaktadır Ayrıntılı bilgi için bkz.Çavdar, Tefvik, Türkiye'de Liberalizm (1860-1990), İmge Kitabevi,Ankara:1992.

ve azınlıkların elindeki ticaret burjuvazisinin Türk kökenli tüccarlara geçirilmesi temel amaçlar olarak saptanmıştır. Ancak, 1930'a kadar geçen süre içinde sanayileşme ile ilgili herhangi bir girişim gerçekleşmemiştir. Egemen sınıflar ise "her az gelişmiş ülkede egemen olan" (Gülalp, 1993:30) büyük toprak sahipleri ve tüccarlardır. Başka deyişle, Osmanlı geleneği sürdürülmektedir. Aktar'ın anılan dönemle ilgili değerlendirmesine göre, bir yandan Batı değerleri benimsenmiş öte yandan ekonominin kemikleşmiş yapısı korunmaya çalışılmıştır. Aktar bunu "Batı idealini yadsıyan uyumluluk ve otarşi ideali" olarak tanımlar (1993:79). Gülalp'e göre, Cumhuriyet döneminde kalkınma bakımından değişikliklerin yaşanmaya başlaması 1930 sonrasına denk gelmektedir. Bu dönemde hızlı sanayileşmeye tanık olunmaktadır. On yıllık bir süre boyunca ekonomik anlamda bir kalkınmanın var olduğu söylenebilir. Ancak sınıf tanımlarında bir değişme olmamıştır. Bu yıllarda hâlâ sanayi burjuvazisi oluşmamıştır (1993:31-32). Bağlı olarak toplumun bölünmesine yol açabilecek bir sermaye ve emek-gücü ayırımından söz etmek olanaksızdır. Yaşanan bölünme geleneksel geçmişin üzerine oturtulmaya çalışılan modernizm nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Gülalp'e göre, 1950'lerin son yılları bir kriz ve geçiş dönemi niteliğindedir. Geçiş dönemi sermaye birikim biçiminde bir değişikliği içermekteydi. "ağırlıkla tarım ve ticaret sermayesinin birikimine dayalı bir modelden, ağırlıkla iç pazara yönelik sanayi sermayesi birikimine dayalı bir modele geçiş"(1993:34). Ancak, bu sanayileşme sürecinin de getirdiği sancılar bulunmaktaydı. Aktar'a bunu şöyle açıklamaktadır:

İkinci Dünya savaşı sonrasında Dünya ekonomisinin büyümesi ve Üçüncü Dünya ülkelerinin gerçekleştirdiği yüksek büyüme oranlarına rağmen, kırsal alanda toprak-insan ilişkilerinin değişmesi sonucu köyden kente olan göçler sonucunda şehirlerde gerçekleşen hızlı nüfus artışı ve ithal ikameci sanayileşme modellerinin uygulanmasına rağmen sanayileşme hızı ile işçileşme hızlarının birbirinden çok farklı olması sonucunda kentlerde işsizliğin artması farklı türden bazı ekonomik faaliyetlerin ortaya çıkmasına yol açtı (1990:38).

Türkiye de aynı süreci yaşamak zorunda kalmıştır. Bu süreç hem emek-gücünü oluşturacak, sermayeden kopuk bir işçi sınıfının varlığını, başka deyişle, kapitalist yapının neden olduğu toplumsal bölünmeyi, olanaklı kıldığı gibi yaşanan göç, işsizlik ve geçim sıkıntısı daha önce anıldığı üzere şizofren ortama temel oluşturmaktadır. 1960'ların sonu ve 1970'li yılların başı sanayi burjuvazisinin toplumsal sınıf yapısı içinde egemen olduğu ve bu nedenle, emek sermaye çatışmasının yüzeye çıktığı bir dönemdir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda hem toplumun sınıf yapısında bir farklılaşma hem de bu yapı içinde sanayi sermayesinin egemenliğinde bir artış yaşanmıştır (Gülalp, 1993:42). Bu zaman diliminde atılan temel 1990'lara kadar artan bir ivmeyle gelmiştir. Başka deyişle, modern-gelenek çatışmasının yanı sıra ekonomik ve sınıfsal çatışma 1960'ların sonundan bu yana Türk toplumunda yaşanmaktadır. Anılan bu gelişmeler ise şizofrenik yapıyı pekiştirmektedir.

Yakın dönemin eleştirisini yapan araştırmacılara göre yaşanan bu değişimin olumlu sonuçlarını bulmak oldukça güçtür. Güvenç'e göre, 1980'den bu yana ekonomi politikalarında üretim ve tüketim dengesizliği bulunmaktadır. Tüketimde dünya standartları yakalanırken üretimde aynı hız elde edilememektedir. Birçok kanal yardımıyla desteklenen tüketim olgusu, geçici bir rahatlık duygusu vermektedir ve bu yolla artan bir ivmeyle tüketim toplumuna dönüşülmektedir (1993:237, 340). Toplum tüketim olgusunun yardımıyla refah içinde olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Öte yandan kent koşulları da toplumu olumsuz yönde etkilemektedir. Güvenç konuyla ilgili şöyle bir saptama yapmaktadır:

İnsanlarımızın sağlığı ile kimliği açısından, mekandaki süreksizliğin, önceden kestirilemeyen, sakıncalı sonuçları olmuştur, olacaktır...şantiye koşullarının (çarpık kentleşme), yani gelip-geçiciliğin kanıksanması; giderek, düzensizliğin düzen, kuralsızlığın kural olmasına; sosyologların geçen (XIX) yüzyılda "anomie" (kuralsızlık) adını verdiği karmaşaya (kaos'a) ya da Batı dünyasının yaşamadığı ölçüde nihilizme (aldırmazlığa) yol açabilir (1993:343).

Tüm bunlar, toplumu oluşturan bireyleri bir aidiyetsizlik duygusuna ve şizofreninin temel niteliklerinden olan yaşamını bir yere *iliştirilmiş* olarak sürdürmeye itmektedir.

Akşin ise, özellikle 1984-1988 yılları arasındaki dönemde kentli yoksul kitlelerin, sınıf bilincinden yoksun ve sermayenin programına ve ideolojisine teslim olmasına yardım edecek yoz bir popülizmin yaygınlaştığını ileri sürer. Akşin'e göre, bunu gerçekleştirmek için dönemin yöneticileri gecekonduya yönelik tapu tahsis belgeleri, imar afları ve kentleşmeye uygun olmayan imar izinleri vererek, hızlı kentleşmenin neden olduğu kentsel fırsatçılığın yoksul katmanlara yansımaya yol açmıştır. Sonuçta ortaya kentli, gecekondu, yoksul ve tüketici bir kitle çıkmıştır (1996:164-165).

Çavdar ise yakın dönemde birçok kurumun tekeli bir ideolojiyi desteklediğini vurgular. *Çoğunlukla iç içe geçmiş olarak işleyen bu kurumları ise, din ve dinsel kurumlar, örgün ve yaygın eğitim, kitle iletişim araçları ve lümpenleştirilen kültür olarak sıralar.* Çavdar'a göre, televizyon kanalları bir yandan Türk-İslam sentezini yansıtan programlar yayınlanırken, öte yandan, çok uluslu tekellerin ve kapitalist evrenin uzantısı olan ABD kökenli filmler ve diziler yayınlanmaktadır. Yerli diziler ise arabesk kültürü pekiştiren ve "Allaha şükür" anlayışını yüceltecek niteliktedir. Çavdar'a göre, tekeli, dışa bağımlı sermayenin üstünlüğünü sürdüren içi boşaltılmış, tüm değerleri yadsıyan bir kültür toplumun geniş bir kesimi tarafından tüketilmektedir (1995:331-335). Tüm bunların sonunda ise, Çavdar, şizofrenik bir yapıyı betimler. Geçimini sağlamaktan yoksun, asgari ücrete bile razı kitlelerin karşısında sermayenin alabildiğine güçlendiğini; kapalı bir toplum olduğumuzu, gerçeklere, çevremizde ve dünyada olanlara ilgisiz kaldığımızı vurgular. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün verilerine göre bir tarafta en geri kalmış ülkeler düzeyinde doğu ve güneydoğu illeri varken diğer tarafta kimi Orta Avrupa ülkeleri düzeyinde batı illeri bulunmaktadır. Kitleler yılgınlık içinde, akıntıya kapılmış gibi ve derin bir sessizlik içinde yaşamını sürdürmektedir (1995:348-351). Çavdar Türk toplumu ile ilgili şöyle bir saptama yapar:

Bize doğru diye sunulanları irdelemeden kabul etmek işimize geliyor. Türküler, şarkılar, festivaller tek avuntumuz. Bunları dinlerken, seyrederken görevini yapmış insanların iç huzuru ile basıyoruz alkışı. O coşkuyu bir toplumsal olaylarda, bir protestoda gösteremiyoruz (1995:350).

Toplumun anılan tüm bu nitelikler şizofren yapıyı yansıtmaktadır: *Yaşamdan tad alamama, katmanlar arası aşırı boyutlara ulaşan kopukluk, yarattığı fantastik evrende gerçeklerden uzak bir yaşam ve kendi üzerinde irade sahibi olamama.* Görülmektedir ki Türk toplumu din ve modern çatışmasının yanı sıra ekonomik kutuplaşmalar nedeniyle de parçalanmış, çözülmüş bir nitelik göstermektedir. Kaya'ya göre de Türk toplumu depresyona eğilimlidir (Tayman, Haber Extra Dergisi, 26 Şubat 1998, s.26) ve toplum bu niteliğini yaşamın her alanına, dolayısıyla yıldızlarına da yansıtmaktadır.

2.3.4. 1990'ların Türkiye'sinde Yıldız Olmak

Zeki Müren'in yıldızlaşma süreci incelenirken, Türk toplumunun şizofren yanı ile Müren'in sundukları arasında yoğun bir bağlantı olduğu ve toplumsal değişim süreci ile Zeki Müren'in yıldız kimliğinin örtüştüğü sonucuna varılmıştı. Bir başka deyişle, Zeki Müren yaşadığı dönem içinde Türk toplumunun aynası olma özelliğini korumuştur. Ancak, toplumsal değişme kaçınılmaz ve sürekli bir olgudur ve Türk toplumu da kesintisiz bir değişimi yaşamaktadır. Bunun doğal sonucu olarak da toplum, sistemin sunduğu yıldız adaylarından, kendini ve yaşadığı dönemi yansıttığına inandıklarını yüceltmektedir. Tarkan da 1990'lı yılların Türkiye'sinde parlamış bir yıldızdır.

Tarkan'ın yıldızlaşma sürecinde beliren değerlerine bakıldığında,

yeteneğinin yanı sıra kendini bir arzu nesnesi olarak sunması da öne çıkmaktadır. Daha önce açıklandığı üzere, Zeki Müren de kendini bir arzu nesnesi olarak sunmuştur. Ancak Tarkan'da Zeki Müren'den çok farklı bir biçem söz konusudur. Tarkan, kadın değerlerini ve sunumunu öne çıkaran Zeki Müren'den farklı olarak, erkek kimliğinde gizli bir kadınsılık sunmaktadır. Jung bu durumu *anima* ve *animus* kavramlarıyla açıklamaktadır. Jung, erkeğin içinde saklı bulunan kadını *anima*, kadının içindeki erkeği ise *animus* olarak adlandırmaktadır. Umulan, erkeğin kendi benliğinde var olan bilinçdışı dişi ögeyi, kadının da kendi benliğindeki bilinçdışı erkek ögeyi kabullenmesidir. Ancak, bir erkek genel olarak kendini erkek yanıyla tanıtır, dişilik yanını astar gibi içine giyer. Kadın ise bunun tersini yapar (Aktaran, Johnson, 19:14). Bunu toplumsal değerler de pekiştirir. Özellikle Türk toplumunda kadının erkeksi değerlere sahip olması övgüye değer bulunurken, kadınsı hassasiyet ve niteliklere gönderme yapan erkekler dışlanmaktadır. Tarkan bu tabuyu yenen bir yıldız olarak belirlemektedir. Başka deyişle Tarkan, kadınsı yanını alışıldık eğilimin aksine içine astar olarak giymemekte, onu dışa vurmaktadır. Bu nedenle Tarkan'ı *anima'sıyla barışık erkek* olarak tanımlamak aykırı olmayacaktır. Ancak, bu barışıklık süregelen toplumsal değerlere bakıldığında yine de bir arada kalmışlığı yansıtmaktadır ki bu da Türk toplumunun genel yapısıdır. Oktay'a göre, Tarkan bu arada kalmışlığı iki aşamada yansıtmaktadır: Müziği ve kendini sunumuyla. Müziği eklektik, başka bir ifadeyle, alaturka ve pop formlarının iç içe geçtiği bir düzlemdeyken, kendini sunumu eril ve dişil her tür fartazmaya açıktır (Koşar, Nokta Dergisi, 28 Ağustos-3 Eylül 1994, s.30). Düzkan Tarkan'ın bu niteliğini daha ileri bir aşamada vurgular: "O kadar çekici ki, daha önce erkeklere ilgi duymamış bir erkeği bile baştan çıkarabilir" (Pazartesi Gazetesi, Eylül 1997, s.6). Öte yandan, Oktay'a göre Tarkan, "fırsatçı, şansını yaratabilen, serbest ve özgür bir tipin temsilcisidir. Türk yuppiliğinin ileri aşamasında ortaya çıkan bir tip"tir. Tüm bunlar ise 1980'lerden bu yana yükselen değerlerdir (Koşar, Nokta Dergisi, 28 Ağustos-3 Eylül 1994, s.30). Mert de Tarkan'ı piyasa ekonomisinin egemen olduğu bir ortamın ürünü olarak görmektedir (a.g.k., s.29). İlhan ise Tarkan ve müziği ile ilgili olarak şu saptamayı yapmaktadır:

80'den sonra....bir tüketici toplum oluştu. Kendi memleketinde sanki sömürge deymiş gibi yaşayan, kendi değerlerinin farkında olmayan, hayatı da fazla ciddiye almayan bir gençlik bu. Bu gençliğin müziği, içeriğe değil, daha çok tempoya önem veriyor. 80 sonrası Türkiye, yarı arabesk, yarı Amerikandır (a.g.k., s.31).

Aslında, 1950'lerde "Küçük Amerika" düşleri kuran bir toplum için gelinen bu nokta şaşırtıcı değildir. İlhan'ın saptamasında vurguladığı da arada kalmışlık olgusudur. Tarkan da bu olgunun yansıtıcısıdır ve bu nedenle toplum onu yıldız olarak benimseyip yüceltmektedir. Sistemin sunduğu birçok isim arasından Tarkan'ın sıyrılıp farklı bir konuma yerleştirilmesi rastlantısal değildir.

2.3.5. Yıldızlaşma Sürecinde Tarkan

Tarkan, 1972 yılında Almanya'nın küçük bir kasabasında doğmuş bir işçi çocuğudur. Altı kişiden oluşan kalabalık bir ailenin çocuğu olan Tarkan, 1986 yılına dek bu ülkede yaşamıştır. Dolayısıyla, ergenlik çağına kadar, uzunca bir dönem hem Batı kültürüne tanık olmuş hem de Türk kültürünün uzantılarını ailesi kanalıyla yaşama olanağı bulmuştur. Hatta, Batı kültürü onun için çok daha başat bir durumdadır. Bunu Türkiye'ye 1986 yılında kesin dönüş yaptıklarında yaşadığı uyum zorluğundan anlamak olanaklıdır (Umar, Sabah, 8 Ekim 1996). Başka deyişle, Tarkan'ı, bir dönem akın akın yurt dışına çalışmaya giden işçi çocuklarından biri olarak, Batı ve Doğu çatışmasını ve arada kalmışlık olgusunu yaşamış birçok Türk'den biri olarak görmek olanaklıdır. Bu karakter ise, Türk toplumunun genel yapısıdır. Çevreye olduğu kadar, eğitim sistemine de uyum sağlayamaz. Tek tip giysi, zorunlu tutulan asker traşı, okulların fiziki ortamları ona itici gelir. Almanya ve Türkiye'deki

eğitim sistemlerinin farklılığı ortaokula yeniden başlamasına neden olur (Dağıstanlı, E., Tarkan '94 Albümü, 1994, s.12). Yerleştikleri Karamürsel'de babasının yönlendirmesiyle Karamürsel Musiki Cemiyeti'ne devam eder. Cemiyette solistliğe kadar yükselir. Buradaki çalışmaları Tarkan'ın nota, solfej, fasıl, meşk ve usül konusunda bilgilenmesini sağlar. 1988 yılında İstanbul'a yerleşirler. Liseyi burada okur. Bu arada Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin sınavını kazanır. Bir taraftan okula, bir taraftan cemiyete devam ederken, geceleri de çeşitli kulüplerde şarkı söyler (Umar, Sabah 8 Ekim 1996). Üniversite sınavında arzu ettiği Mimar Sinan Üniversitesi Grafik ya da İç Mimari bölümlerini kazanamaz. Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü kazanır, ancak, oraya da devam etmez. Daha sonraki denemelerinde de istediği bölümü kazanamaz. Yüksek öğrenim şansı yakalayamaz. Yaz döneminde Çınarcık'ta bir gece kulübünde çalışır. Yaz dönemi bittiğinde ise büyük bir boşluk yaşar. Türkiye'ye dönüş Tarkan'a düş kırıklığı yaşatır. Almanya'ya dönüş planları yaparken arkadaşı Alpay'ın tanıştırdığı Mehmet Söğütoğlu ile bir anlaşma yapar ve 1992 yılında çoğunluğu aranjanlardan oluşan bir albümle ortaya çıkar. Bu gelişim sürecine bakıldığında Tarkan'ın, Alberoni'nin üzerinde durduğu "yıldızın herkese yıldız olmayı vaat etmesi" ilkesine uygunluk gösterdiği ortaya çıkmaktadır (1979:78). Müzik alanında kendini yetiştirmekle birlikte, kimsenin erişemeyeceği olağanüstü bir süreçten geçmemiştir. Fiziksel nitelikleri de bu durumu pekiştirir. Etkileyici göz rengine karşın boyu çok uzun değildir. Üstelik hafif kilolu olduğu bile söylenebilir. Farklı nitelikleriyle ve değişken özellikleriyle yıldızlar onları olağanüstü gören, onlara hayranlık duyan kitleyi oluşturan bireylere de yıldız olabileceği umudunu aşılar. Türkan şoray gibi esmerlerin yıldızlık şansı varsa, Hülya Avşar gibi kumralların da böyle bir şansı vardır. Dolayısıyla, yıldızın kesin bir prototipi bulunmamaktadır. Bu ve benzeri değişkenlikler toplumu oluşturan herkese yıldız olmayı vaat etmektedir. Tarkan'ın topluma sağladıklarından ilki bu umuttur.

Tarkan 1992 yılında çıkardığı ilk albümünde birkaç nokta ile dikkatleri

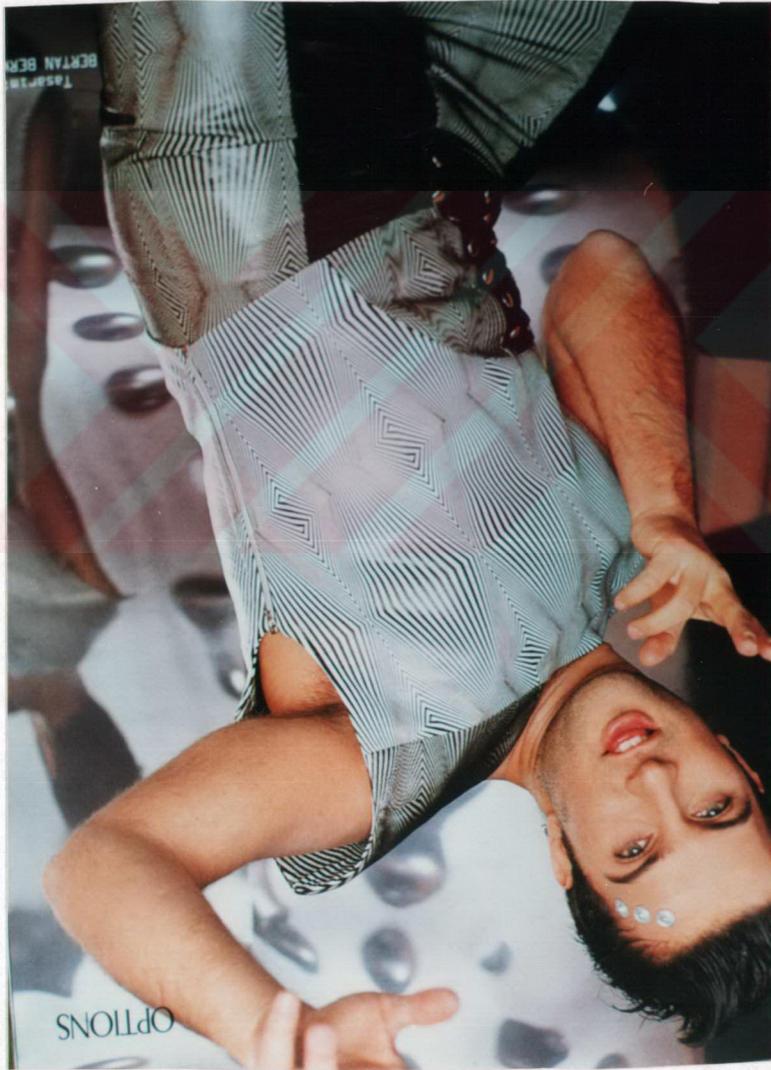
üzerine çekmiştir. Bunlar “Kıl Oldum Abi” isimli şarkısının sözleri (EK C), albümünün büyük bir bölümünün aranjman parçalardan oluşması ve gözlerinin makyajlı olarak algılanmasıdır. Tarkan’ın gözlerini makyajla belirginleştirdiği haberleri, “Türkiye’nin Madonna’sı ben olacağım” şeklindeki açıklamaları ve sahneye makyaj yaparak çıkan ve cinsel tercihinin kendi cinsine yönelik olduğu söylenen ünlü İngiliz şarkıcı Boy George’a benzetilmesi Tarkan’ın cinsel tercihleri konusunda kafalarda birtakım soru işaretlerinin oluşmasına neden olur. Yaşanan bu süreç Türk toplumu için yeni değildir. Yıldız adaylarının ya da yıldızların cinsel kimlikleri hakkındaki dedikodular her zaman magazin gündemini belirlemiştir. Tarkan da kendini sunumuyla bu sürecin içine girer. Alberoni’nin deyişiyle, yıldızlar kolektif dedikodunun nesnesidir (1979:85) ve toplum yıldızlar hakkında her şeyi öğrenmek ister. Toplum yıldızın cinsel kimliği üzerine konuşur ve dedikodu üretir. Ama Zeki Müren ve Bülent Ersoy’da olduğu üzere yine de benimser. Hatta onun Madonna’ya öykünmesi öylesine onaylanır ki 2-8 Mayıs 1996 tarihinde yayınlanan *Aktüel Dergisi* kapakta Tarkan için “Erkek Madonna” başlığını kullanır. Tarkan için belirlediği bu hedefin yerindeliği, sahne performansı ve açıklamaları ölçü alındığında ortaya çıkmaktadır. Madonna Amerika’da ve tüm Hıristiyan aleminde tabuları yıkmayı göze alan bir yıldız olarak Tarkan’a kılavuzluk eder. Çünkü Tarkan Türk toplumu için, Narlı’nın vurguladığı gibi, yalnızca bir şarkıcı değil, tabuları yıkan ve yeni bir erkek tipini ortaya koyan biridir. “Maço erkek veya kibar, beyefendi erkek jönleri tanımış 1960’lı kuşaklardan farklı olarak, Tarkan androjen kimliği öne çıkararak bir erkek tipi. Yeni kuşak, kadın ve erkeğin birbirine yaklaştığı bu kimliği daha çok benimsiyor” (Tayman, Haber Extra Dergisi, 26 Şubat 1998, s.27). Daha önce de anıldığı üzere, dönemin akımlarını görsel bir şokla bütünleştirebilen yıldız adayı toplumun onayını kazanır. Tarkan’ın başardığı da budur. Zeki Müren, modern ve gelenek çatışmasının en yoğun yaşandığı bir dönemde topluma fantastik bir evren sunarak, kaçış noktası sağladığı için yüceltilmişti. Tarkan da hem kendi geçmişiyle, hem kendini sunumuyla, hem de müzik tarzıyla arada kalmışlık duygusunu yansıtmaktadır. Zeki Müren de aynı yapıyı yansıtmıştır. Ancak Tarkan ve Zeki Müren arasında somut bir

biçem farkı bulunmaktadır. Zeki Müren'in kendini sunum biçimi daha çok travestiliği çağrıştırır. Hirschfeld'e göre travesti, karşı cinsin giysilerini kışkırtıcı birer nesne olarak algılayan kişidir.(Aktaran Bulloch, 1991:11) Bu anlamda, Zeki Müren ile Hirschfeld'in tanımladığı travestilik arasında bir benzerlik bulunduğunu söylemek olanaklıdır. Tarkan'ın biçemi ise yepyeni bir erkek modelini yansıtmaktadır. Tarkan kendini arzu nesnesi olarak sunar. Ancak bu sunuş Düzkan'a göre, eşcinselliği değil, ancak kadınların bildiği bir cazibeyi kapsamaktadır. Tarkan kadınsı değil, kadınlar kadar çekicidir yalnızca (Pazartesi Gazetesi, Eylül 1997, s.7). Rowe'a göre, popüler müzik toplumsal ve kültürel değişimin metaforu olarak işlev gören beden imajları deposunu sürekli türeten, bedene ilişkin anahtar niteliğinde bir kültür endüstrisidir (1996:23). Bu endüstrinin bir parçası olarak Tarkan'ı biz *anima'sıyla barışık erkek* olarak tanımlamaktayız.

Tarkan'ın anılan sunum biçimini, başka deyişle *animasıyla barışık* yanını yansıtan en önemli niteliklerinden biri giyim tarzıdır. Zeki Müren gibi işlemeli ve abartılı giysiler seçmez. Ancak tercihleri alışlageldik erkek giysisi kalıplarına da uymaz. Vücuda yapışan, hatlarını belli eden kesimleri yeğler. Giysilerindeki modeller erojen bölgelere dikkati çeker. Bu, pantolonunun önündeki çapraz bağlı bir ip, siyah üzerine metal düğmeler olabildiği gibi farklı renkte bir parça da olabilir (Fotoğraf 5). Tenini sergilemekten çekinmez. Giydikleri gömlekten çok bluzu çağrıştırır ve bunlar çoğunlukla ya atlet biçimindedir ya da transparandır (Fotoğraf 6). Yumuşak dokulu, parlak ve erkeklerin üzerinde görmeye alışkın olunmayan renklerdeki kumaşları seçer. Tarkan'ın anılan giyim tarzında yakın dönemden bu yana modacıları olan Bahar Korcan'ın da katkısı vardır. Korcan'ın değerlendirmesine göre, modada cinslerin ayrıntıları birbirine girmiş durumdadır ve Tarkan yenyüzyılın modası olan cinsiyetsizliğin temsilcilerindedir (Tempo Dergisi, 18-24 Eylül 1997, s.20). Burada üniseks moda ve ifade ettiklerine değinmek gerekmektedir. Davis bu konuyu daha çok kadın açısından ele alarak açıklamaktadır. Davis, kadın giysilerindeki erkeksi öğelerin varlığını giyimdeki cinsiyet kararsızlığı

(Рөпродүкссион Ертуғрул Алған)

Фотограф 5



(Röproduksiyon Ertugrul Algan)

Fotoğraf 6



olarak tanımlamakta ve bunu Batı kültüründeki tarihsel rol paylaşımına dayandırmaktadır. Davis rol paylaşımın göyle açıklamaktadır:

...temelde erkekliğin meslek, ekmeği kazanma, otorite ve sonuca götürücü yeteneklerin kullanılmasına, kadınlığın da cinsel cazibe, evcimenlik, çocuk yetiştirme, boyun eğmeye dayalı statü ve dışavurumcu bir sergilemeye eğitilmesine dayanır (1997:58-59).

Başka deyişle, eskiden tamamen cinsiyetle özdeşleşen kimi parçalar kadınların değişen rolleriyle giyim tarzlarına incelikli ancak etkili bir biçimde yansımıştır. Tarkan ve temsil ettiği üniseks moda, kendini albenisi olan, çekici ve bakışın nesnesi durumunda sergileyen yeni bir erkek modelini içermektedir. Ancak bu, kadın giysisininin heteroseksüel bir erkeğin erkekliğini daha belirginleştirdiğine inanılarak tamamen kadına atfedilen giysileri (etek, çivi topuklu ayakkabılar gibi) kullanılan anbiyeksizizm modasının köktenci yaklaşımindan çok farklıdır (Aktüel Dergisi, 23 Temmuz 1997, s.44).

1998'in Mart ayında çıkan *Options Dergisi*, içinde yalnızca Tarkan'ın fotoğraflarının bulunduğu bir albüm verir. Albümün özelliği Tarkan'ın, dört modacının onun için tasarladığı giysilerle poz veriyor olmasıdır. Temanın 21 yüzyıl olduğu albümün girişinde Tarkan'ın o dönemi en iyi yansıtacak kişi olduğu vurgulanır. Bu tema daha sonra *Salina Salina Sinsice'*nin video klibinde de işlenir. Fotoğraflarda da video kliplerde de giysilerin tasarımları bu döneme göndermeler yapar. Metalik renkler, üggen kesimler yeğlenir. Giysilerin göğü deri, lame, transparan ya da leopard desenli kumaşlardan hazırlanmıştır. Hepsi vücuda yapışacak ve hatları belli edecek niteliktedir. Daha çok kadınlarda görülmeye alışık olunan kumaş ve kesimleri Tarkan rahatlıkla taşır.

Tarkan'ın *anima'sıyla barışık* yanını yansıtan diğer bir özelliği sahnedeki video kliplerindeki performansıdır. Özellikle dans figürleri hareketli

olmaktan çok kıvraktır. Kendini sergilemekten çekinmez. Bunun en garpıcı örneği ikinci albümünü takip eden konser dizisinde yaşanır. *Benimle* isimli şarkısını söyledikten, mizansen gereği bir grup kadın dansçı pantolonunu yırtar ve Tarkan sahne de iç gamaşlarıyla kalır. Video kliplerinde de arzu nesnesi olma durumunu değiştirmiş. Video kliplerinde göğünlük yalnızca bir kadın oyuncu olur. Bazılarında ise (*Kıy Günce* ve *İkimizin Yerin*'de olduğu gibi) hiç kadın oyuncu yer almaz. Oyuncunun olduğu video kliplerde ise göğünlükle birarada bulunmazlar. 1998 yılında çıkan *Ölüm Sana* isimli albümün lokomotif şarkısı *Şimşir*'a çekilen video klipte de kesinlikle kadın oyuncuyla yan yana gelmez. Tarkan, onu televizyondan izleyen kadın oyuncu için de, video klipi izleyen izleyici için de seyirlik bir nesnedir. Kıvrak dansıyla kendini sunar ve bunun başkası tarafından bölünmesine izin ermez. Tarkan'ın 1994 tarihli ikinci albümü *A-Açayipsin* ile aynı adı taşıyan şarkının video klipi kendini arzu nesnesi olarak sunması açısından iyi bir örnek oluşturmaktadır. Video klipte, şarkının sözleri tamamen bir kadın için söylendiği halde, neredeyse sadece Tarkan görünmekte, kadın oyuncu son derece sili bir rol üstlenmektedir. Buna yalnızca kadın oyuncunun yer aldığı sahnelerin sayısının azlığı değil, aynı zamanda teknik hileler de yardımcı olmaktadır. Beyaz giysiler içindeki, sarı sağı, olduğu beyaz tenli kadın oyuncu, televizyonculukta white-balance (beyaz dengesi) olarak adlandırılan ayarın özellikle yapılması veya bozundurulması sonucunda belli belirsiz görülebilmektedir. Bir başka önemli nokta ise, video klipte hiçbir tanıtım kategorik olarak tanımlanabilecek, hiçbir nesnenin bulunmadığı bir belirgin ve adı konulabilecek mekanın kullanılmamasıdır. Şarkıcı belirsiz görülebilmektedir. Bir başka önemli nokta ise, video klipte hiçbir ayarın özellikle yapılması veya bozundurulması sonucunda belli belirsiz görülebilmektedir. Bir başka önemli nokta ise, video klipte hiçbir tanıtım kategorik olarak tanımlanabilecek, hiçbir nesnenin bulunmadığı bir belirgin ve adı konulabilecek mekanın kullanılmamasıdır. Şarkıcı izleyen kadın-erkek herkesin fantezilerinde ve düş dünyalarında kendini onun yanında görmelerine izin verilmektedir. Tüm bunların yanı sıra amian video klipte Tarkan'ın giysileri de dikkat çekicidir. Görünüşte son derece sade olan bu giysilerden (beyaz gömlek, beyaz t-shirt, siyah pantolon, siyah bandana) özellikle pantolon ve t-shirt'ler oldukça dardır. Gömlek ise içinde hiçbir şey olmaksızın, en önemlisi de onu tamamen açık bırakılacak şekilde giyilmektedir. Bu da Tarkan'ın kendisini

Yıldız karizmatik önderin sahip olduğu biçimde olmasa da toplum üzerinde bir etkiye sahiptir. Kusksuz yıldız ait olduğu toplumu yansıtır

kalıpların dışındadır. Tarkan da tıpkı Zeki Müren gibi normları sarsar. müziği hem de kendini sunumu açısından, yeni bir şeydir ve yerleşik olsa Tarkan'ın da yaptığı, hem Doğu ve Batı'nın sentezi niteliğindeki (normlara) başkaldırmaktır (1992:102-103). Seçilen müzik türü farklı da sıra dışı kostümleri vurgulanır. Burada amaç, yerleşik toplumsal kurallara bölgelere odaklanılır. Bunun yanı sıra, şarkıcının ve grup elemanlarının video kliplerde, kamera şarkıcının yüzünden bedenine ve oradan da jenetal yapılmakta müzik aletleri ise *fallik* nesnelere olarak sunulmaktadır. Bu bedene ve kalgalarına erotik bir biçimde yakın (zoom-in) arzu nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Erkek şarkıcının giyim tarzı benzer. Kaplan'a göre, anılan grupların video kliplerinde erkek bedeni nihilizmi öne çıkaran heavy metal ve new age gruplarının video kliplerine Tarkan'ın video klipleri ve kendini sunum şekli Kaplan'ın gözümülediği, *anima'sıyla* ne denli barışık olduğunu kanıtlamaktadır. Öte yandan, kadınca bir tavır olarak ortaya çıkmaktadır ve bir erkek olarak Tarkan'ın bunlar dikkate alındığında Tarkan'ın gıcılığıni böylelerine sergilemesi da değerli bir telafisi olarak kullanılmaktadır (Freud, 1981: 154). Tüm erkek karşısında doğuşun var olan eksikliğinin gecikmiş ama bir o kadar beğenmişliğine yol açan güdü ise penisle imrenmedir. Kadın gıcılığıni, gereksiniminden daha baskındır. Kadının bu bedensel kendini Çünkü, yine Freud'a göre, kadında sevimlik gereksinimi sevmek yöneldir. Oysa kadının sevgisi narisisttir ve kadın ancak kendini sever. sevgisi kendini besleyen, koruyan ve ona aşık olan nesneye (kadına) erkeğin sevgisi 'ana-kilit' dir" (Fromm, 1980:75). Başka deyişle, erkeğin edimleri narisizmini pekiştiren bir yapı göstermektedir. "Freud'a göre yanını bir kez daha vurgulamaktadır. Tarkan'ın bu video klipde öne çıkan magoluk sergilemektedir. Tüm bunlar ise şarkıcının *anima'sıyla* barışık video klidin genel havasına hiç uymayan tamamen "yapıştırma" bir bağında bandanması olduğu halde gerçekleştirilen çekimlerde ise Tarkan arzu nesnesi olarak sunduğunu kanıtlamaktadır. Kulüğında küpesi ve

ve bu nedenle yüceltilir. Ancak, bu yansıtıcılığın içinde var olan kadar var olması arzulanan da bulunmaktadır. Dyer'a göre, yıldız toplumda yaşanan gelişmelerin, karşı duruşların birleştiği bir noktada bulunur. Bu yolla, toplumda gelişkiyi, baskılanmayı ve dışlanmayı en çok yaşayan kesimler yıldızla özdeşleşir (1991:58). Tarkan özelliikle yaşadığı ilişkililerle var olması arzulanamı yansıtır. Kısa süreli ilişkililere girmez. Sadık davranır. İzleyici kitleye ulaşmasında önemli bir yeri olan kitle ile ilişkim araçlarında sadakatini zedeleyecek bir tek haber çıkmaz. Birlikte olduğu insandan ayrıldığında hakkında olumsuz hiçbir şey söylemez ya da olumsuz bir yargıya yol açacak herhangi bir imada bulunmaz. Varsa hatalarını kabul eder. Birlikte olduklarında, geleneksel Türk erkeklerinin "delikanlılık" ve "mertlik" anlayışından biraz daha farklı bir yol izlediği sonucuna ulaşmak olanaklıdır. Elif Dağdeviren'den ayrıldıktan sonra acık yüreklilikle hatalı davrandığını ve terk edildiklerini söyler. Acı çektiğini, hala Elif Dağdeviren'i sevdiğini, onu ve onunla güüp, hayata dair sohbet etmeyi çok özlediğini itiraf eder (Dağistanlı, Posta, 17 Ağustos 1997). Tarkan, duygularını saklayan, her zaman kadından üstün olmaya çalışan ya da ilişkilerine "elinin kiri" olarak bakan geleneksel Türk erkeklerinden farklıdır. Tarkan'ın bu farklılığını kimi ünlülerin medyaya yansıyan ilişkileri de belirginleştirmektedir³. Tarkan'la Sahici isimli programda sık sık ağladığını, rahatsızlığı için bundan çok hoşlandığını söyler. 12 Mart 1998 tarihinde Inter Star özel televizyon kanalında yayınlanan *Paparazzi* isimli magazin programında kendisiyle şöyleşi yapan sunucu hiç ağlayıp ağlamadığını sorar. Tarkan'ın yanıtı kesindir: Birçok kez ağlamıştır. Üstelik bunlar yalnızca aşk için değil, çok üzüldüğü bir olay için de olabilir. Menajeri Ahmet San'la yaşadığı anlaşmazlık dönemini örnek olarak verir. "Erkek ağlamaz derler Tarkan. Ne diyorsun?" diye soran erkek sunucuya verdiği yanıt yine çok acık ve

Tarkan'ın kadın izleyiciye sağladığı, Zeki Müren'in sağladığı narซิสtik hazdan farklıdır. Tarkan, bütün civesinin kadınlara olduğunu ve kadın izleyiciyle flort ettiğini söyler (Erdogan, Tempo, 24 Eylül 1997, s.18). Tarkan ile birlikte kadın izleyici bugüne dek bakışın nensesi olduğunu alışıldık konumunu genişletir. Arzulananmayı yine ister. Ancak aynı

de duygusal, hassas, arzu nensesi olan erkeği, Tarkan'ı arzulamaktadır. kadını hem geleneksel değerleri yansıtan, maço erkek Kadın İnanır'ı hem toplumunun arada kalmışlığının bir kez daha altını çizmektedir. Türk İnanır arasında fazla bir farkın olmaması da oldukça anlamlıdır. Bu, Türk erkek modeli, Türk kadının yeni idolüdür. Sormacada Tarkan ile Kadın olduğu kadar geçici, bedeniyle barışık ve onu sunmaktan geçinmeyen yeni düşlerini süsleyen yeni erkek Tarkan'dır. Duyarlı, anlayışlı ve hassas Aköz, Milliyet Pazar, 15 Şubat 1998). Başka deyişle, Türk kadının belirir. Tarkan'ı %25'lik bir oranla Kadın İnanır izlemektedir (Aktaran sonuçlarına göre, Tarkan %28'lik bir oranla en çok arzulanan erkek olarak "Partnerinizin kim olmasını isterdiniz?" sorusuna verilen yanıtların ilag firmasının yaptığı sormacanın sonuçlarıyla farklı bir boyut kazanır. belirir (25. Kare, 22 Ocak-Mart 1998, s.42). Ulyagçı'nın yargısı bir habere göre Kadın İnanır'ın Türk kadınıların düşlediği erkek olduğunu da partner olarak düşlemektedir. Ulyagçı, magazin basınında çıkan yelpazeyi kapsar. Türk kadınıları artık Kadın İnanır'ın yanı sıra Tarkan'ı Hayran kitlesi küçük çocuklardan yaşlı kadınlara kadar geniş bir değerleriyle anılan tüm özelliklere bağ kalıdırır ve onaylanır.

üstündür (1996: 44-45). Tarkan yaşam biçimiyle ve öne çıkardığı sigaraya karşı her zaman dayanıklıdır ve her konuda, her zaman kadından şeye gözüm getirecek kudrettedir. Duygularını asla belli etmez. Alkole ve cinsel olarak güçlü, iktidar ve yetke sahibidir. Daima kazanan tarafıdır. Her erkekten beklenen özellikleri sıralar: Erkek hep başatlı, maddi, manevi ve durumundaki erkek değerlerine bağ kalıdırır. Navaro, Türk toplumunda geçmişte kaldı". Tarkan Türk toplumunda yerleşik olan, gelenğin uzantısı net olur: "Erkek elbette ağılar. Bski maço erkek, Osmanlı erkeği modası

zamanda bakan konumuna da girer. Karşısında kendini sergilemekten hoşlanan bir erkek vardır ve kadın izleyici ona bakmaktan haz duyar. Karşısında *anima'sını* sergileyen erkek durdukça kadın izleyici de içindeki erkekse yanını; *animus'unun* alışkın olmadığı bir yanı yüzeye çıkarır ve bir erkeği bakışının nesnesi haline getirir. Kaplan'ın görüşleri bu savı destekler niteliktedir. Kaplan' a göre, bakış her zaman erkeksi olmak zorunda değildir. Ancak, bakışın sahibi olmak ve bakışı etkin bir hale getirmek, bilingisizce de olsa, kadın izleyiciyi erkeksi bir konuma yerleştirir (1983: 319). Bakmak, özellikle gözleri sabitleyerek bakmak erkeğe özgü bir davranış kalıbidir (Mühlen-Achs, aktaran Schöber, 1996:146). Tarkan'ı izleyen kadın izleyici, anılan bakışın sahibidir. Tarkan'ın 1994 yazı, Rumelihisari'nda verdiği konserinde yaşananlar da bu yarığı desteklemektedir. Tarkan sahneye çıktığında kadın izleyiciler pantolonunu giartması için tezahürat yapar. Konserin ilerleyen saatlerinde bu tür laf atmalar devam eder. Sahneye iç gamaşları atılır (Kartal, Hürriyet, 31 Temmuz 1994). Kadın izleyici Tarkan tarafından sevilmeği ister. Ancak, onu bakışının nesnesi haline de getirir. Yalnız bakılmaktan değil, bakılmaktan da haz duyar. Ancak bu bakış, kadın izleyicinin farkında olmadığı erkeksi bir bakıştır. Yinelecek olursa, *animasi* ile barışık erkek yildız, kadın izleyicinin *animus'unu* hareketle geçirir.

Kadın izleyicinin bu hazzı yaşamasına Tarkan'ın geçitli dergilerde verdiği pozlar da katkı getirmektedir. Dyer'a göre genel olarak, erkek bakan kadın ise bakılan konumundadır. Burada önemli olan ve üzerinde durulması gereken kimin bakıldığı değil, kimin nasıl bakıldığıdır. Dyer, erkeğin kadına dik bakarken olduğu kadar, gıplak bedeni sergilerken de egemen konumundan ayrılmadığını öne sürer. Açıklanacak olursa, fotoğrafı kadın ya da erkek modelin bakışına ağzın duruşu anlam verir. Çıplak kadın, izleyiciye yönelik bakışına davetkar bir gülümseme eşlik eder. Bakmadığı durumlarda ise bir alçak gönüllü, sabır ya da ilgisizlik sergiler. Çıplak erkek ise gözü zaman zaman bakan konumunu korur ve bunun davetkar olması gerekmez. Erkeklerin belirgin olarak kadınlardan daha az gülümsemediğini ileri süren Mühlen-Achs da (Aktaran Schöber,

1996:146) bu yargıyı desteklemektedir: Erkek davetkâr olmak zorunda değildir. Bakmadığı durumlarda bir kayıtsızlık ya da kimsenin bilemeyeceği yüce, gizemli bir şeyle ilgilenmeyi izlenimini vermektedir. İzleyiciye bakmadığı kimi durumlarda hareket halinde yakalandığını düşündürür; yük taşıırken, odun kırarken vb. Spor da bu durumu pekiştirir. Yalnızca sporcular değil, film ya da pop yıldızları sportmen kimliklerini bakışın nesnesi haline getirir. Böylece gelişkin kaslarını, dinamik yapılarını vurgularlar. Erkek her zaman etkin durumdadır. Bağlı olarak, güçlüdür. İzleyiciye bakmadığı ve hareket halinde olmadığı - örneğin uzandığı zamanlar ki buna çok az rastlanmaktadır, durumlarda bile güçlü ve gelişmiş kasları onu egemen konuma taşır. Sert ve güçlü kaslarıyla her an yerinden fırlayacak ve işe koyulacak izlenimi uyarır. Anılan güç ise her zaman *fallik* tir ve bu *fallik* yan ataerkil gücün soyut bir yansımasıdır (1992:103-120).

Tarkan'ın verdiği pozlarda böylece bir gücün izlerine rastlamak oldukça güçtür. Tarkan'ın verdiği pozlarda, bedenini sergilesin ya da sergilemesin, bakışı her zaman davetkârdır. Hem en her pozunda kıskırtıcı bir gülümsemenin eşlik ettiği bakış egemendir. Örneğin, Nisan 1994'te yayınlanan *Cosmopolitan* isimli kadın dergisindeki fotoğrafları o güne dek neredeyse hiçbir erkek Türk Pop Müzik şarkıcısının vermediği erotik pozlardır. Bu fotoğraflarda Tarkan tamamen çıplak değildir. Çoğunluk, üzerinde önu tamamen açık bir gömlek, düğmeleri açık bir blue jean ya da yalnızca boxer tipi gamaşının örtüğü yarı çıplak bedene giydiği bir pardesü vardır. Bedenini sergilerken kaslarını sergileştirme gayretine girmez. Başını ya da bedenini geri atar. Bunu bir çeşit teslimiyet olarak algılamak olanaklıdır (Fotoğraf 7). Bir diğer pozunda bacaklarını olabildiğince açar ve yarıya kadar öne eğilir. Üzerinde yalnızca gizli bir pantolon vardır. Cinsel organıyla aynı hizada, yerde bir köpek yavrusu durmaktadır. Pantolonun kıvrımları da köpeğin konumu da cinsel organını vurgular (Fotoğraf 8). Boxer tipi gamaşırı üzerine yalnızca pardesü giydiği pozunda, pardesünün bir tarafı omzundan kaymıştır. Bacağının biri düz diğeri ise kıvrıktır. Bir eli cinsel organını tutar diğeri ise düz



Fotoğraf 7

(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



Fotoğraf 8
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

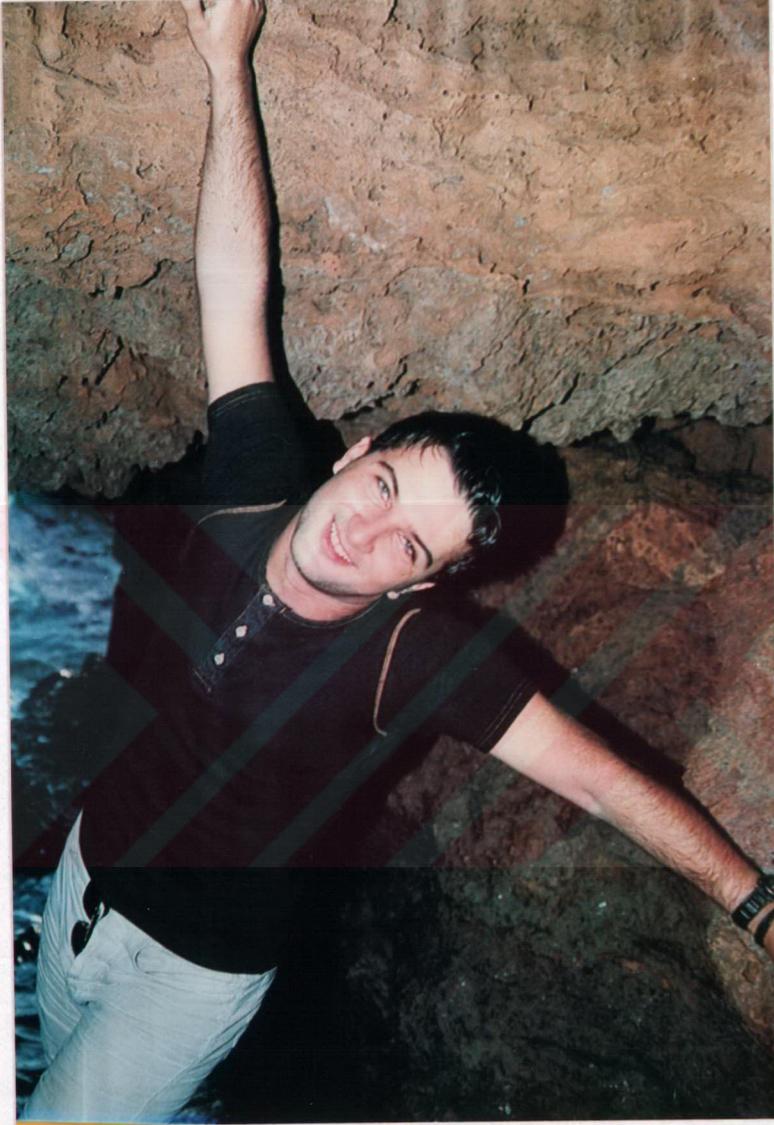
bacağının üzerindedir. Başu birçok fotoğrafında olduğu gibi öne eğiktir. Ancak, bakışları izleyicidedir. Saçlarının kısmen perdelediği yüzünde müstehzi bir gülümseme vardır (Fotoğraf 9). Bu fotoğrafta bacaklarının duruşu Dyer'ın *crotch* adını verdiği duruştur (1993:40) ve bu duruş dikkati cinsel organa yöneltir. Tarkan bu pozunu ile erkekliğin parodisini yapar. Heteroseksüel erkeğin gevşek, umarsız "tamamiyle fallosentrik" (Segal 1992: 190) ilişki ve tavırlarının abartılmış bir biçimi olarak kendini dışa vurur. *Crotch* duruşu Tarkan'ın *Options Dergisi*'yle verilen fotoğraf albümündeki pozlarında da öne çıkmaktadır. Kapak dahil 14 büyük boy fotoğrafın bulunduğu albümde 8 poz bu duruşu içerir. Bu albümde dikkat çeken bir başka nokta Tarkan'ın bir çok pozunda başını geri atıp, gözleri kapalı ve dudakları aralık duruşları yeğlemesidir. İzleyicisine belirsiz bir haz anını yaşatır (Fotoğraf 10). Elif Dağıstanlı'nın hazırladığı 1994 albümündeki bir fotoğrafında izleyiciye aşağıdan bakar. Kolları iki yanına açıktır. Yine bir teslimiyet izlenimi yaratır. Güneş gözlüğünü takmayı yeğlediği yer ise pantolonundaki fermuarın üstüdür (Fotoğraf 11). Cinsel organını vurgulamadığı pozlarda yine de *fallik* bir ögeye yer verir. Bu bir yılan ya da bir boru olabilir (Fotoğraf 12). Döner bir merdivenin ortasındaki boruya tutunduğu bir diğer pozunda yine kamera yukarıdadır (Fotoğraf 13). Dolayısıyla, izleyici onu yine yukarıdan gözler. Başını eğip, bakışlarını yukarıya izleyiciye diktiği tüm pozlarında da aynı izlenimi yaratır. Bu pozlarda bakışlarına her zaman davetkâr bir gülümseme eşlik eder. Başka deyişle, Tarkan sıradan erkeğin yetke arayışını yinelemez. İzleyiciyi üst konuma yerleştirir, cinsel organını vurgular ve bakışlarıyla onu davet eder. Dyer'ın araştırmasında değindiği gibi erkeği yatarken görmek pek olanaklı değildir. Yatıyorsa bile gerek duruşuyla gerekse gerginleştirdiği kaslarıyla her an eyleme geçeceği izlenimini verir. Tarkan'ın, 30 Kasım 1994 günü yayınlanan *Hafta Sonu* isimli magazin gazetesinde çıkan tamamen çıplak fotoğraflarında yüzüstü yere yatmış olduğu görülür. Hem yatış biçimi hem de aydınlatmanın sağladığı bir etkiyle hatları son derece yumuşatılır. İzleyiciye bakar ve bu bakış yine baştan çıkarıcıdır (Fotoğraf 14). Ağustos 1995'te yayınlanan *Elele Dergisi*'ndeki çıplak fotoğrafında



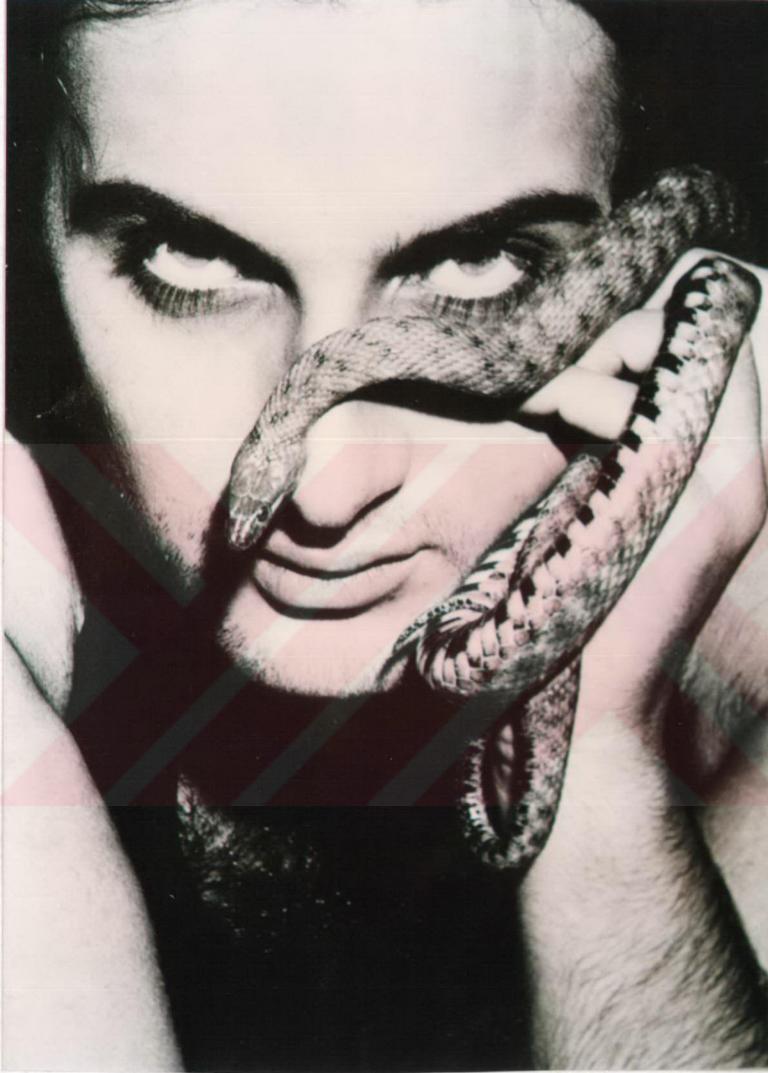
Fotoğraf 9
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



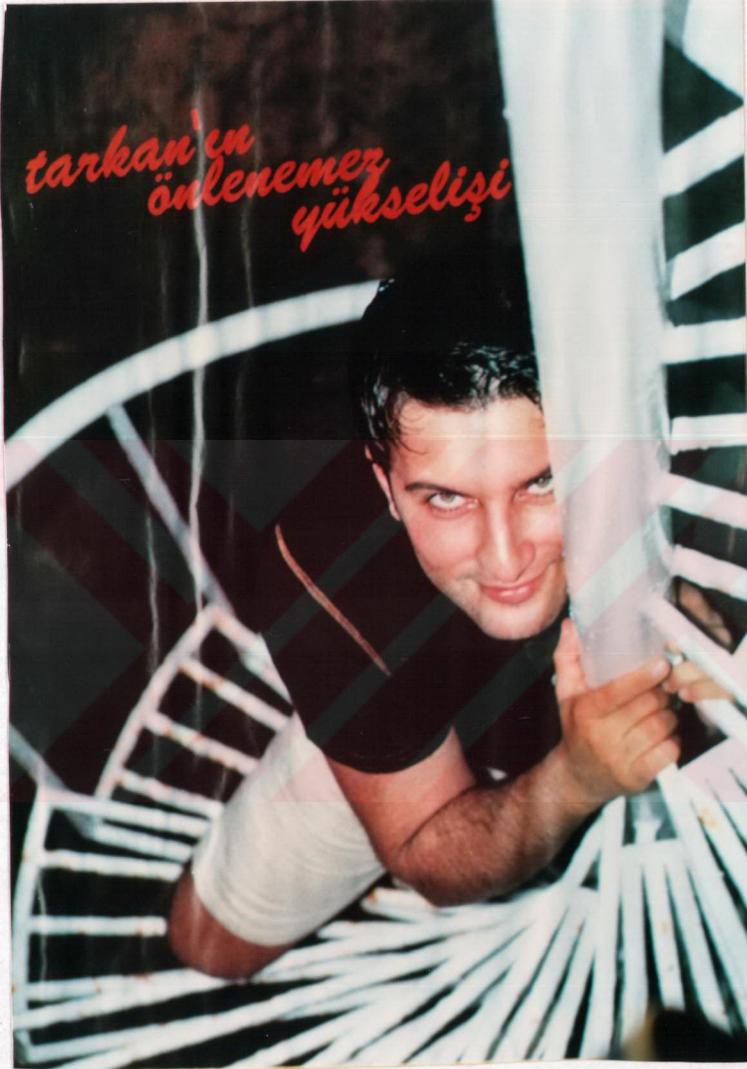
Fotoğraf 10
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



Fotoğraf 11
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

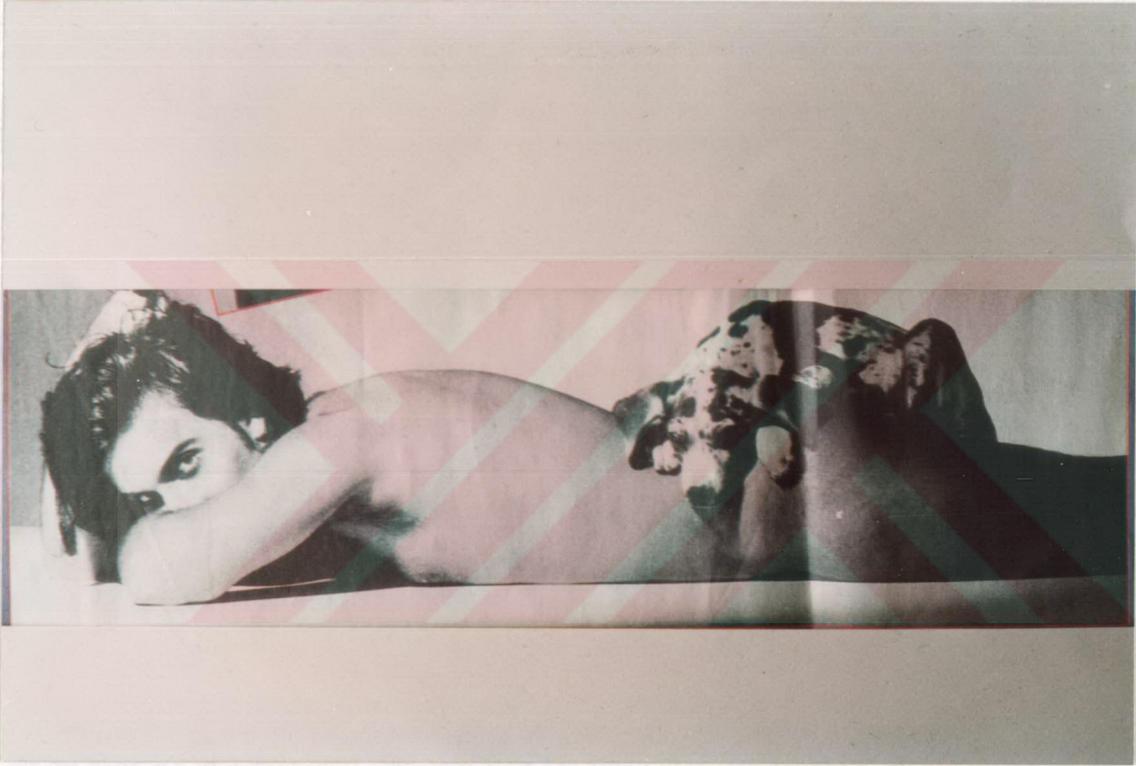


Fotoğraf 12
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



Fotoğraf 13

(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)



Fotoğraf 14
(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

da bedeninin küçük bir kısmını kapatan bir çarşaf kullanılır. Diğerinde köpüklerle dolu bir küvetin içindedir. İzleyiciyle bir çeşit oyun oynar. Hem gizler hem de sergiler. Davis, bunu erotizm-iffet diyalektiği olarak tanımlamaktadır. Sergilenen ne ölçülülüktür ne de ölçsüzlük. İki kutup arasında ortaya çıkan gerilim dikkati çeker. Kapanan ya da yarı açık her bölge gizlediği yer konusunda merak uyandırır. Uzun bir etektaki derin bir yırtmaç, şeffaf kumaşlar, sade bir gömlekteki açık yaka anılan izlenimi uyandırmaktadır (1997:102-107). Verdiği pozlarda Tarkan'ın elleri her zaman bedeniyle temas halindedir; başında, ensesinde, dudaklarında. Bu izleyicinin dikkatini o bölgelere çeker. Ancak aynı zamanda kendini güvende hissetme gereksinimini de açığa çıkarır. Başı çoğunluk yana doğru eğik dururken gülümser. Kadında başın bu duruşu, kadının erkekler tarafından daha sempatik ve hoş olarak algılanmasına yardım etmektedir (Schober, 1996:135). Tarkan da bu duruşu birçok pozunda yinelemektedir.

Wilcox, Ault, Agee'nin *mug shot* (1992:525) olarak tanımladığı yakın çekim fotoğrafların bir kısmında Tarkan'ın bakışları çerçeve dışında bir noktaya takılıdır. Aydınlatma loş bir ortam yaratmaktadır (Fotoğraf 15). Bu fotoğraflar Dyer'in *hüzünlü genç adam* sınıflandırmasını andırmaktadır. *Hüzünlü genç adam*'ın en belirgin özelliği arada kalmışlığıdır. Genç bir erkek olmakla birlikte fiziksel ve ruhsal olarak gerçek bir erkek değildir. Ancak eşcinsel de değildir. Bu arada kalmışlık, simgesel olarak kendini, alacakaranlık kuşağını çağrıştıran loş ortamlarda gösterir. Bu loş ortam aynı zamanda hatları yumuşatır ve belirtildiği gibi genç erkeğin henüz ruhsal ve fiziksel olarak gerçek bir erkek olmayışını da vurgular. *Hüzünlü genç adam* yüzündeki derin ve düşünceli ifadeyle güzel bir melankoli ikonudur (1993:90). Tarkan'ın bu fotoğraflarından da aynı izlenim edinilmektedir. Benzer şekilde, *Unutmamalı* isimli şarkısının video klibinde de aynı aydınlatma tekniği ve sunum biçimi yinelenmekte ve aynı etki yaratılmaktadır.

Tarkan'ın fotoğraflarındaki önemli noktalardan biri hareket halinde



Fotoğraf 15

(Röprodüksiyon Ertuğrul Algan)

yakalandığı izlenimi verenlerdir. Yakalanan hareket alışıldık eylemleri vurgulamaz. Başka deyişle, onu odun kırarken, yük taşırken ya da spor yaparken görmek olanaklı değildir. Yakalandığında dans etmektedir. Tarkan'ın dansı ise bedeninin neredeyse tamamının hareket halinde olduğu kıvrak bir danstır ve erkeklikten çok kadınlığın altını çizmektedir. Diğer bir söyleyişle, Tarkan dans ederken *anima*'sını öne çıkarır.

Tarkan yıldız sisteminin tüm öğelerini kullanır. Kapitalizmin ve bağlı olarak tüketim toplumunun tüm gereklerini yerine getirir. Zeki Müren'in her kostümünün adı vardır; Tarkan'ın giysilerinin ise tek ve ünlü bir adı: Bahar Korcan. İmaj kavramının bilinmediği yıllarda, kostümlerini kendi başına desenleyen, her yeniliği ve her kuralı kendince koyan, hiçbir menejerle çalışmayan Zeki Müren'in aksine, özel modacısı ve menajeriyle Tarkan kendini sisteme emanet eder. En karizmatik yıldızın Tarkan olduğu vurgulanır. Birçok şarkıcının imaj tasarımını yapan Neslihan Yargıcı Tarkan'ı karizmatik bulduğunu ve imajının evrensel olduğunu ileri sürer (Milliyet Ekran, 11 Mart 1995). Tarkan da hedefini Türkiye ile sınırlı tutmaz. Dünyaya şarkı söylemeyi amaçladığını açıklar. Amerika'ya yerleşir (Uluç, Hürriyet, 5 Kasım 1994). Menejeri Ahmet San'ın da katkısıyla, 1996 yılının Mart ayında, Amerika'nın önemli plak şirketlerinden Atlantik ile anlaşma imzalar. Anlaşma Tarkan'ın hem Türkiye'de hem de Amerika'da albüm çıkarmasına olanak tanıyacak kapsamdadır (Number One, 27 Mart 1996:12). 20 Mart 1998'te son albümü *Ölürüm Sana*'nın Avrupa'daki lisans hakları Tarkan'ın bağlı olduğu İstanbul Plak'tan Polygram'a devredilir (Yeniyüzyıl, 21 Mart 1998). Tarkan ve ürünü bir meta olarak anlaşma masasına yatırılır. Yıldız sistemin birçok kuralı vardır. Jarvie'ye göre, yıldızın gündemde kalabilmesi için, reklam şirketlerinin alışıldık halkla ilişkiler yöntemlerinden farklı bir biçimde tanıtımı yapılır. Bu tanıtım, yapımcı şirketle dağıtımçı firma arasındaki işbirliği ile gerçekleşmektedir. Yıldızın plağını, filmini vb. tanıtan filmler, magazin basınında ve ulusal basında çıkan haberler, yazı dizileri, galalar, balolar, filmin senaryosundan yola çıkılarak hazırlanmış ya da senaryoya kaynaklık etmiş kitaplar,

bilboardlar, yıldızın reklamlarda oyunculuk yapması, film, müzik vb. festivaller, ödül törenleri, söylentiler ve dedikodular yıldız adayını ya da yıldızı gündemde tutar (1970:191-192). Tarkan'da da benzer bir süreç işlemektedir. Önce 1994'te, sonra 1997'de Kral TV'nin düzenlediği Video Müzik Ödülleri töreninde en iyi erkek şarkıcı ödülleri alır. Belli firmalarla anlaşmalar yapar ve yalnızca bu firmaların ürünlerini satın alan müşteriler Tarkan'ın konserini izleyebilir. Anlaştığı firmanın reklam filminde oynar. Verdiği tüm konserlerle ilgili medyada haberler yer alır. Bu sahnede düşmesi olabileceği gibi, hayranlarının tepkileri ve daha bir çok konuda olabilir. 16 Kasım 1997'de modacısı Bahar Korcan'ın defilesine katılır. Fotoğrafları, defileyle ilgili izlenimler, gazete ve dergilerde yer alır. (Hürriyet, 17 Kasım 1997-Sabah, 23 Kasım 1997). Kostümü, saçlarının yeni biçimi haber olur. Popüler müzik dergileri promosyon olarak okurlara onun posterlerini, üzerinde kabartması bulunan kolyeleri verir. Aşkлары olay olur. Magazin dergilerinde ve gazetelerde yazı dizileri yayınlanır. Özel fotoğraf albümleri satışa çıkar, *Tarkan'la Sahici Sahici* adında, Tarkan'ı tanıtan özel bir film hazırlanır. Filmde belli konu başlıklarında (Çocukluğu, evi, dans, müzik vb.) Tarkan'ın kendisini anlatması sağlanır. Çocuklara yönelik *Herkül* filminin seslendirmesini yapar. Bu film için gala gecesi düzenlenir. Yüzlerce genç hayranı bu çocuk filminin galasına katılır. Hedef kitlesi daha çok kadınlar olan ve neredeyse bir gelenek olarak kapakta yalnızca kadın fotoğrafları kullanan *Elele Dergisi*'ne iki kez kapak olmayı başarır⁴. Her yaptığı, söylediği, giydiği toplumun ilgisini çeker. Kitle iletişim araçlarında yayınlanan haberler çoğu zaman sansasyon yaratır. 10 Eylül 1994'te ATV isimli özel televizyon kanalında, canlı yayında "Çişim geldi" demesi tüm Türkiye'nin gündeminde önemli bir yer kaplar. Aylarca Tarkan ile ilgili haberler çıkar, tanınmış köşe yazarları olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerde bulunur. Türkiye'nin gündemini değiştirir. Hakkında çıkan her haber ilgi ve takip etme isteği uyandırır. Tarkan'ın içinde bulunduğu her şey satışı, izlenme oranını artırır. Kendisi de bunun

⁴Tarkan, *Elele Dergisi*'nin Ağustos 1995 ve Temmuz 1997 tarihlerinde yayınlanan sayılarına kapak olur. 250. sayıya ulaşmaları onuruna düzenlenen gecede *Elele Dergisi* Tarkan'ı bu başarısından ötürü kutlar (Hürriyet, 9 Ekim 1997).

ayırdındadır. İsmi tescillettir. Adını taşıyan herhangi bir ürünün çıkmasına böylelikle engel olur. Amacı kendi adını taşıyan giysileri ve parfümü piyasaya sürmektir (Ercan, Sabah Melodi, 2 Ocak 1998-Mimoza, 1 Ocak 1998:20-23). Kuşkusuz kendi dönemi içinde Zeki Müren'in de yaptıkları, giysileri, sahne performansı ve aşkları ilgi uyandırmaktaydı. Ancak Zeki Müren, çevirdiği bir reklam filmi dışında bu denli tüketimi destekleyen bir sistemin içinde yer almamıştır. Kapitalist değerlerin henüz güçlenmediği, toplumun modern ile gelenek arasında en çok bocaladığı bir dönemde ise bu olağandır.

Yıldızın varlığını pekiştiren ölçütlerden bir diğeri refah düzeyindeki yükseliştir (Alberoni, 1979:). Tarkan 1995 yılında vergi rekortmeni olur (Hürriyet, 5 Nisan 1995). 1998 yılında ise 61 milyar 825 milyonluk vergi ödemesiyle Muazzez Ersoy'dan sonra gelerek ikinciliği yakalar (Yeniüzyıl Market, 10 Mart 1998). Hemen hemen tüm gazeteler ondan söz eder. Konserlerine giderken limuzin ister. Otellerin kral dairesinde kalır. Gider gelirden fazla da olsa bu isteklerinden vazgeçmez (Hürriyet Gazetesi, 4 Ekim 1994). Video kliplerinin maliyeti her zaman çok yüksektir ve gazetelerin magazin sayfalarında haber olur. Albümleri, korsan kasetler düşünülmezse, iki milyon civarında satar. Müyap'ın hazırladığı rapora göre 1997 yılında çıkan yeni albümü tam 13 hafta bir numarada kalmayı başarır. Onu 10 hafta ile Muazzez Ersoy izler (Eyüboğlu, Oscar TV Magazin, 17 Ocak-23 Ocak 1998)⁵. Tarkan listelerin tartışılmaz ismidir. Günümüz Türkiye'sinde en çok tüketilen ve en çok tüketimi körükleyen yıldız Tarkan'dır.

Tarkan'ın bir tüketim nesnesi olarak ortaya çıkması rastlantısal değildir. Bu, içinde bulunulan dönemin gereğidir. Tarkan daha önce de anıldığı üzere bedenini bir arzu nesnesi olarak sunmaktadır. Bu, içinde Tarkan

⁵Burada bir noktayı vurgulamak gerekmektedir. Muazzez Ersoy'un 1997 yılı içinde iki albümü çıkmıştır. *Nostalji 2* isimli albümüyle 4 hafta, *Nostalji 3* isimli albümüyle 10 hafta bir numarada kalmıştır. Şarkıcının toplam 14 hafta liste başı olduğu ve Tarkan'dan önde olduğu düşünülebilir. Oysa Tarkan tek albümle 13 hafta bir numarada kalmayı başarmıştır. Burada tek albümün liste başında kaldığı süre belirleyici olmalıdır.

olan ya da Tarkan'ı çağrıştıran ya da Tarkan'a ulaşmayı kolaylaştıracak her şeyin tüketimini kolaylaştırır. "Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz -tüm diğer nesnelere özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamlarla yüklü bir nesne vardır: Bu nesne BEDEN'dir" (Baudrillard, 1997:155). Tarkan da bedenini sergilemekte ve tüketilmek üzere davetkâr bir biçimde sunmaktadır. Son video klibi *Salına Salına Sinsice*'de bunu en son noktaya taşır. Bir blue jean firmasının sponsorluğunda hazırlanan video klipte Tarkan dansıyla ve şarkısının sözleriyle, sürekli ateşli bir aşkın ve cinsel edimlerin altını çizer. Kostümlerinin modeli ve deseniyle olduğu kadar, dansıyla da cinsel organını vurgular. Sponsor firmanın ürünü yakın çekimde ekrana geldiğinde, izleyicinin dikkati yalnızca Tarkan'ın cinsel organına değil, markaya da çekilir. Kadın oyuncuyla öpüştüğü sahnede, blue jean'inin düğmeleri açıktır. Anılan durum böylece pekişir. Baudrillard'a göre erotikleştirilmiş bedende öne çıkan değer, değiş tokuşun toplumsal işlevidir (a.g.k. s.161). Başka deyişle, podyumdaki manken kendini yalnızca bir arzu nesnesi olarak sunmaz. Sunduğu erotizmi ile belirginleşen son moda giysidir. Tarkan'da da benzer bir değiş tokuş olduğu söylenebilir. Video klipte Tarkan sergilediği bedeniyle birlikte sponsor firmanın ürününü de öne çıkartır. Tarkan tüketimi körükler. Yalnız Tarkan'ın anlaştığı firmanın ürününü alanlar onu izlemek üzere konsere gidebilir. Onun giyim tarzı, saç modeli, kullandığı otomobil tüketim isteğini artırır. Tarkan hem kaseti en çok satılan şarkıcıdır (Milliyet, 6 Temmuz 1995-Radikal, 24 Ağustos 1997). Tarkan ile ilgili her haber medya için olay niteliği taşır. Tarkan izlettirir ve sattırır. Erotik kendini sunumuyla tüketimi körükler ve sistemi destekler. Baudrillard'a göre beden, özellikle de erotikleşmiş bedenin öne çıkması gelenekten bu yana değişen değerlerin bir yansıması niteliğindedir. Başka deyişle, geleneğin başat olduğu dönemlerde beden yalnızca tinsel değerleri temsil eden ruhun zırhı konumundadır. Yüceltilen ruh olmuştur. Oysa, günümüzde yüceltilen değer bedendir.

Bin yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçiminde bedenin "yeniden keşfi" ve reklamda, modada, kitle kültüründeki

.... mutlak-varlığı-bedenin trafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni- bunların hepsi bedenin günümüzde *kurtuluş (salut) nesnesine* dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlâki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır (a.g.k. 155).

Beden kültü artık ruh kültüyle çatışmamaktadır. Beden kültü ruh kültürünün yerine geçmektedir ve ruhun ideolojik işlevini üstlenmektedir (a.g.k. 165). Oysa, Türk toplumunda gözlenen anılandan farklıdır; hem erotik bedene ilişkin tüketim olgusunu pekiştiren kapitalist yapı hem de ruhun yüceliğini savunan ve bedene gerçekte sahip olmadığımızı diriltiren geleneksel yapı bir aradadır. Biri diğerinin yerini almaz. İkisi bir aradadır. Toplumun şizofren yanı bir kez daha ortaya çıkar: *Parçalanmışlık ya da ikisi bir aradalık. Modern ve gelenek çatışması ya da modern ve geleneğin iç içeliği.*

Baudrillard, tüketim toplumunda kadının estetik/erotik yanını Pirenizm, erkeğinkini ise Atletizm olarak adlandırmaktadır. Eril atletizm prototipinde öne çıkan görüntü, keskin bakış, geniş omuz, güçlü kas ve spor arabadır. Tarkan'da ise bu ölçütlere rastlamak güçtür. Tarkan ile yine bir pop şarkıcısı olan Mustafa Sandal'ı karşılaştırmak açıklayıcı olacaktır. Mustafa Sandal her zaman sportmen kimliğini öne çıkarır. Video kliplerinde bu yanını vurgular. *Araba* isimli video klibinde İstanbul Boğazi'nda kürek çeker. İzleyici onu hem spor bir otomobilin sürücüsü hem de kürek çeken bir sporcu olarak izler. *Unuturum Anla* isimli şarkısına çekilen video klibinde ise dağcılık, su kayağı gibi yine yoğun olarak bedensel direnç gerektiren sporları yaparken izleyici karşısına çıkar. Tarkan atletizm, vücut geliştirme, bowling ve bilyardoyla ilgilenir (Şamdan, 8 Ekim 1996:1). Ancak, bu yanını gündeme getirmez. Tarkan, özellikle video kliplerinde, *anima'sını* öne çıkararak, kadınsı bir erotizmle bedenini sunar. Öne çıkardığı değerleriyle, Atletizmden çok Pirenizme uygunluk gösterir. Böylelikle sistemin özgürleşme

yanılsamasına da hizmet etmiş olur. Çünkü Baudrillard'a göre kadınlar ve gençler yerleşik düzeni tehdit ederler. Sistem ise bunu önlemek için beden özgürleşme söylemi ile onları bütünleştirir ve yeniden denetim altına alır. Kadınlara kadın, gençlere gençler verilir. Böylelikle bu biçimsel ve narsistik özgürleşmede gerçek özgürleşme başarıyla önlenir (a.g.k.167). Tarkan *anima'sıyla barışık* yanılla ve gençliğiyle her iki kesimin de bedensel özgürleşme söylemi ile aldatılmasına yardım etmiş olur.

Zeki Müren, gelenek modern çatışmasının, Tarkan ise hem bu çatışmanın hem de kapitalist değerlerin neden olduğu bölünmenin izdüşümü olarak Türk toplumsal yaşamındaki yerini almıştır. Tüm bu çatışmalar ve bölünmüşlük duygusu onların kendilerini sunumlarında bedenselleşmiştir. Zeki Müren tamamen kadınsı bir sunumu benimserken, Tarkan gizli bir kadınsılıkla erkekliği harmanlamış ve kendini içinde bulunduğu sistemin gereği, tüketilecek bir nesne olarak sunmuştur. Her iki yıldızın da belli dönemlerde Türk toplumunun özelliklerini yansıttığı ve Türk toplumunda yerleşik toplumsal cinsiyet (gender) kalıplarını sarstığını söylemek olanaklıdır.

2.4. Zeki Müren ve Tarkan'ın Türkiye'deki Yerleşik Toplumsal Cinsiyet Kalıpları Üzerindeki Etkisi

2.4.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Tanımı ve Özellikleri

Tüm canlılar gibi, insan da biyolojik açıdan dişi ve erkek olarak ikiye ayrılmaktadır. Ancak, kadın ve erkek arasındaki farklılık yalnızca bu biyolojik ayırmadan doğmamaktadır. Eski çağlardan bu yana, kadın ve erkeğin yaradılış, karakter, düşünüş biçimi, yetenek ve kişilik yapısı açısından tamamen birbirinden farklı olduğuna ilişkin yerleşik bir kanı bulunmaktadır. Örneğin, Yunan felsefi düşüncesinin daha geç dönemlerinde erkeklik, etkin, belirlenmiş formla, kadınlık da edilgen, belirlenmemiş maddeyle bir arada anılmıştır. Pisagor'un, İ. Ö. 6. yüzyılda düzenlediği karşıtlar tablosu da kadın ve erkeğin farklılığını, kadınlık ve erkekliğe yüklenen değerleri açıklamaktadır (Tablo1).

Tablo 1. Pisagor'un Karşıtlar Tablosu

<i>sınırlı</i>	<i>sınırsız</i>
<i>tek</i>	<i>çift</i>
<i>bir</i>	<i>çok</i>
<i>sağ</i>	<i>sol</i>
<i>eril</i>	<i>dişil</i>
<i>durağan</i>	<i>hareketli</i>
<i>düz</i>	<i>eğri</i>
<i>aydınlık</i>	<i>karanlık</i>
<i>iyi</i>	<i>kötü</i>
<i>kare</i>	<i>dikdörtgen</i>

(Aktaran Lloyd, 1996:23)

Bu tablonun kurduğu karşıtlıklardan yola çıkararak, eril olanın kendi tarafında sıralanmış diğer terimler gibi, tablonun karşı tarafında sıralananlardan daha stn olduğu izlenimi edinilebilir. Philo'nun *Alegorik Yorum* isimli eserinde yer alan var oluş farklılıkları listesi de Pisagorcucu karşıtlar tablosunu andırmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. Philo'nun Var Oluş Farklılıkları Listesi

<i>cansız canlı</i>	<i>irrasyonel</i>
<i>rasyonel</i>	
<i>iyi</i>	<i>kötü</i>
<i>köle</i>	<i>özgür</i>
<i>genç</i>	<i>yaşlı</i>
<i>dişil</i>	<i>eril</i>
<i>yabancı</i>	<i>yerli</i>
<i>hastalıklı</i>	<i>sağlıklı</i>
<i>sakat</i>	<i>sağlam</i>

(Aktaran Lloyd, 1996:47)

Freud da kadınlık ve erkekligi üç farklı bağlamda ele alır. Bunlardan ilki, daha önce anılan eski Yunan düşünceci gibi etkinlik (activity) ve edilginlik (passivity) üzerine kuruludur. Freud bu tür ayırımın özellikle psikoanalizde kullanıldığını ileri sürer ve bir örnekle açıklama yoluna gider. Eğer bir metin içinde libido “erkeksi” (masculine) olarak adlandırılıyorsa, özünde edilgin bir kavram olmasına karşın metinde libidonun etkinliğinden söz ediliyor demektir. Ayrımlamalardan ikincisi biyolojiktir. Bu ayırım, kadınlığın ve erkeklığın, sperm ve yumurta üretmesi ve bunların etkinliklerini sürdürebilmesi ile ilişkilidir. Etkinlik

ve daha güçlü kas gelişimi, saldırganlık, libidodaki yoğunluk gibi, etkinlikle birlikte gelişen olgular bir kural olarak, erkeklikle ilişkilendirilmektedir. Üçüncü ayırım ise toplumsaldır. Freud, saf erkeklik ve kadınlığın ne psikolojik ne de biyolojik ayrımlamada olmadığını, bireyin biyolojik cinsiyeti ne olursa olsun, içinde etkinliğin ve edilginliğin bir bileşiminin var olacağını ileri sürer (1991:141-142). Illich'in simgesel anlatımı da benzer bir bileşimin altını çizer. Illich kadın ve erkek arasındaki ilişkinin sağ ve sol el ilişkisine benzediğini vurgulamaktadır. Illich'e göre, kadınlık ve erkeklik yalnızca aralarındaki karşıtlık ilişkisine dayalı değildir. Bu karşıtlığın yanı sıra, kadınlık ve erkeklik birbirini karşılayan, birbirini tamamlayan kavramlardır.

Bir çok kültürde sol el zayıf ve güçsüz bir eldir; bin yıldır sakatlığın konusu olmuştur. Sağlamlık sadece benimsenmiyor ya da tavsiye edilmiyor: Sürekli aşılana bir norm oldu. Sol elini kullanan çocuk azarlanır, tokatlanır; eli arkaya bağlanır Organik asimetri gerçek olur. Daha büyük bir duyarlılık, güç ve yetenekle kendini gösteren nörolojik bir baskınlık, ideal Sağ egemenliğine dönüştü. Sol, her yardımına ihtiyaç duyulduğunda, Sağ'a uyum sağlayana dönüştü. Analoji, "dişi cinsin sosyobiolojik olarak erkeğe uyum gösteren olduğu" düşüncesini desteklemek için kullanılabilir ve sürekli kullanıyor (1996:91-92).

Illich'in vurguladığı Sağ ve Sol el ilişkisi, Çin düşüncesinde, etkin olmayan, karanlık, olumsuz dişi ilke (Yin) ile etkin, aydınlık ve olumlu erkek ilkenin (Yan) birbirini tamamlayan birlikteliklerine benzemektedir. Kuşkusuz, toplumsal değişimler ve kültürel farklılıklar kadınlıkla erkekliğe yüklenen değerlerin de değişkenlik göstermesine yol açmaktadır. Buna karşın, erkeklerin normu oluşturduğunu, kadınların da normdan ayrıldığını ileri süren görüş, hâlâ güçlü bir yargı olarak, varlığını korumaktadır (Tannen, 1997:7). Tüm bu betimleme ayrılıklarına karşın kesin olan nokta kadın ve erkeğin farklılığının yalnızca biyolojik temele dayanmadığıdır.

Her toplumda kadın ve erkeği birbirinden ayıran bir dizi toplumsal ve kültürel değer bulunmaktadır. Bu değerler bir erkek ve kadın modelinin oluşmasını sağlamaktadır. Örneğin Davis, toplumsal olarak kadınların, sıcak, şefkatli, nazik, sezgileri güçlü, bakıp büyüten, esnek ve yumuşak olarak tanımlanırken erkeklerin, iddiacı, dayanıklı, girişken, üretken, risk alan ve kendine güvenen biçiminde tanımlandığını ileri sürer (Aktaran Horrock, 1994:143). Kadın ve erkek arasındaki bu toplumsal ve kültürel farklılıkları toplumsal cinsiyet (gender)¹ kavramı ile açıklamak olanaklıdır. Schlegel de, toplumsal cinsiyetin algılanışının kültürel bir olgu olduğunu ileri sürer. İki cins toplumsal yapılanma içinde birbirinin karşıtı olarak sınıflandırılır. Bu karşıtlığın yapısı ve yoğunluğu ise kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir (1990:23).

Toplumsal cinsiyet kavramı, insanı dişi ve erkek olarak ayırmayan cinsiyet kavramından daha farklı ve kapsamlı olarak, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir. Mac Kenzie'ye göre, anılan bu farklılıklar doğumdan itibaren egemen ideoloji tarafından güçlendirilmekte ve bu yolla etkili bir toplumsal denetim sağlanmaktadır (Aktaran Ramet, 1996:2). Illich'e göre, toplumsal cinsiyet kavramı ile, "asimetrik ve muammalı bir bütünleyicili(k)" vurgulanmaktadır (1996:14). Toplumsal cinsiyet kalıplarının yardımıyla, erkeklerle bütünleşen yerler, zamanlar, aletler ve görevleri, konuşma biçimleri, jest ve kavrayışlar kadınlarla bütünleşenlerden ayırt edilebilmektedir (A.g.k., s.13). Bu ölçütler ise toplumsal ve kültürel normlara göre belirlenmektedir. Başka deyişle, bireyin kadın ya da erkek olma gibi temel bireysel niteliklerinin ve kişisel kanılarının toplumun kadınlık ve erkeklik normlarına uygun olması gerekmektedir (Bullough-Bullough, 1993:312).

Toplumsal cinsiyet, toplumun görmek istediği kadın ve erkek kalıplarını

¹Lloyd, seks sözcüğünü biyolojik cinsiyet olarak açıklarken, gender kavramını toplumsal cinsiyet biçiminde açıklamaktadır (1996:9). Türköne de, biyolojik olandan farklı olarak, gender kavramının toplumsal-kültürel cinsiyeti belirtmek üzere kullanıldığını vurgulamaktadır (1995:8). Buradan yola çıkarak gender kavramını toplumsal cinsiyet olarak Türkleştirmek yerinde olacaktır.

içermektedir. Bu normlar arasında, kadın ve erkek rolleri, kadın ve erkeğin kendini sunum şekli; konuşması, davranış kalıpları ve giyim kuşam kodları bulunmaktadır ve bu kalıp ve kodlamalar toplumdan topluma farklılık göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramı, anıldığı gibi, bütün toplumsal kurum ve pratiklerle ilintilidir. Hartsock, farklı içsel ve dışsal evrenleri, farklı ilişki kalıplarını içeren sınır deneyimlerinin kadınlığın ve erkekliğin öğrenilmesine yardım ettiğini söyler (Aktaran, Massey, 1996: 170). Kadın ve erkeği belli konularda kısıtlayan bu sınır deneyimleri sonucunda kadın kendini bağımlı, erkek ise açık, belirgin ve bağımsız olarak tanımlar. Farklılaştırılmış, eşitsiz ve sınır çizen toplumsal bir yapıda cesaret erkeğin gereksinimi olarak algılanır (A.g.k., s.170). Aile, devlet gibi toplumsal kurumlar bireye görmek istediği kadın ve erkek kalıplarını aşılır; dayatır. Bu yolla denetim de sağlanır. Connell, devletin cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili pek çok ideolojik uygulamaya gittiğini vurgular. Çin'deki doğum kontrolü uygulamaları, İran'daki kadına yönelik kıyafet dayatması, eşcinselliğe ilişkin yasalar buna örnek olarak gösterilebilir (1998:174). Dolayısıyla, toplumsal yapılanmaların hiçbiri toplumsal cinsiyet olgusundan ve bu olgunun algılanışından bağımsız değildir. Türkiye'de de devletin bu konudaki gücüne tanık olunabilir. Cumhuriyetle birlikte getirilen kılık kıyafet kanunu, yeni kurulan devletin nasıl bir kadın ve erkek yaratmaya çalıştığının kanıtıdır. Günümüzde bile tartışma konusu olan bekâret kontrolü ve buna ilişkin yasalar, kadına nasıl bakıldığını göstermektedir. Türk Medeni Kanunu da, devlet denetimindeki toplumsal cinsiyet kavramının anlaşılmasına yardım etmektedir. Yine Türkiye'de Kandiyoti'nin deyişiyle, erkek şerefi kadının davranışlarıyla ölçülmektedir (1993:381) ve Büker ile Onaran'ın araştırmasına göre çapkınlık yapmaları halinde başışlanmayı uman Türk erkekleri, başlarına gelebilecek en kötü şeyin eşleri tarafından aldatılmak olduğunu söylemektedir (%86,6). Deneklerin dörtte üçü ise evlenecekleri kadının bakire olmasını beklemektedir (1996:37-38). Anılan örnekler toplumun

kadın ve erkekten beklentileri konusunda ipuçları vermektedir. Connell, toplumsal cinsiyet kalıplarının gözlenebileceği, etkili bir alan olarak aile ve devletin yanında sokağı da sayar. Connell'a göre, "sokak büyük bir erkeklik/kadınlık biçimleri ve cinsellik tiyatrosudur" (1998:182):

Sokakta pek çok iş yapılır. Çocuklarla ilgili işlerin hemen hepsi, örneğin bebek arabalarında çocukları gezdirmek gibi, kadınlar tarafından yapılır. Alışverişin ve fahişeliğin büyük bir kısmı da öyle. Gazete, yiyecek ve diğer küçük nesnelere satışı ise karmadır. Araba, kamyon ve otobüs kullanma, küçük suçlar ve polislik, araba tamirciliği ve doğrudan sokağın kendisi, öncelikle erkeklere aittir. (A.g.k., s.181).

Connell, toplumsal cinsiyet ve toplumsal kurumlar arasındaki bu bağlantılardan yola çıkarak toplumsal cinsiyet kavramını "insanların eril ve dişil olarak, üremeye dayalı bölünmesi kapsamında veya bu bölünmeyle bağlantılı olarak örgütlenmiş pratik" olarak tanımlamaktadır (1998:190). Schlegel'in düşünceleri de Connell'ı destekler niteliktedir. Schlegel'e göre, toplumsal cinsiyet, toplumun kültür ideolojisini yansıtmaktadır. Ritüeller, yazınsal ürünler, mitler ve tüm simgesel anlatımlar toplumsal cinsiyet ile ilgilidir (1990:24). Başka deyişle, kültür toplumsal cinsiyeti etkileyen kurumlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, kültürel bir kodlama anlamında giysi bu konuda belirleyicidir. Ortalama biçim ve görüntü olarak bedensel farklılıkları çok fazla olmayan kadın ve erkek, giysilerle farklılaştırılır. Kadınlar etekle, erkekler pantolonla kategorikleştirilir (Connell, 1998:109). Giysi, bireyin kişisel tercihlerini hemen dışa vuran en temel toplumsal cinsiyet göstergesidir. Kadınlığın etekle, erkekliğin pantolonla kodlanmasının yanı sıra, bireyin tarzı (seçtiği renkler, modeller, takip ettiği akımlar), cinsel eğilimi (erkeğin hangi kulağına küpe taktığı), meslek ve uğraşıya özgü kostümler (hemşire üniforması, mutfak önlüğü ya da iş tulumu) ile yapılan kodlamalar da toplumsal cinsiyete uygunluk konusunda ip ucu

vermektedir (Bullough-Bullough, 1993:312). Bu bir anlamda toplumsal cinsiyet kalıplarının sürekliliğini sağlamayı amaçlayan bir çabadır. Dolayısıyla, moda da bu konuda yardımcıdır. Eğer, yakın dönemin üniseks ve anbiseksizm denemeleri göz önüne alınmazsa, moda her zaman kadının dişiliğini ve yumuşaklığını, erkeğin erkeksiliğini ve sertliğini vurgulamaktadır. Toplumsal kurumlarla bu denli ilişkili olan toplumsal cinsiyet kavramı, bağlı olarak durağan bir nitelik göstermemektedir. Toplumsal değişmelerle birlikte toplumsal cinsiyet kavramı da büyük oranda değişkenlik gösterir, bir başka deyişle, evrim geçirir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, Connell'ın da belirttiği gibi "bir nesne olmaktan çok bir süreç" niteliği göstermektedir (1998:191).

2.4.2. Türkiye'de Belirgin Toplumsal Cinsiyet Kalıpları

Türkiye, modernleşme gayretlerine karşın hâlâ geleneksel yanını yitirmemiş, ataerkil söylemi yücelten yapısını korumakta olan bir ülkedir. Arat bu yargıyı kadınlar açısından ele alarak ayrıntılandırır:

Türkiye, geleneksel altyapının çok yavaş değiştiği, kadınların büyük çoğunluğunun ailede, toplumda ve ekonomide erkek egemen kurumlara koşullanmış olduğu, pek çok, geleneksel, hukuksal zorlukla ve ayrımcılıkla karşılaştığı, gelişmekte olan genç bir ülkedir. Bu ülkede kadınlar, dünyanın her tarafında olduğu gibi, ancak eğitim düzeylerini yükseltebildikleri zaman, erkek egemen iş dünyasında kendilerine yer açabilirler (1993:43).

Fişek de Türk toplumunu "geleneksel, otoriter ve pederşahi" olarak tanımlamaktadır. Fişek'e göre, Türkiye'de nesiller arası hiyerarşinin yanı sıra toplum, ataerkil düzen ya da cinsel rol hiyerarşisi üzerine kuruludur. Cinsler arası ilişkiler erkeğin üstünlüğü; kadının ise değer, itibar ve güç bakımından düşük konumu üzerine oturmaktadır (Aktaran Navaro, 1996:27).

Schlegel'in ritüellerin, yazınsal ürünlerin, mitlerin ve tüm simgesel anlatımların toplumsal cinsiyet ile ilgili olduğu yargısından (1990:24) yola çıkarak Türkiye'deki kimi yazınsal ürünlere ve atasözlerine değinmek yerinde olacaktır. Esen'in 1870-1924 yılları arasında yazılmış Türk romanlarını incelediği çalışmasındaki saptamalar da bu yargıyı desteklemektedir. Yetke romanlarda en çok değinilen konular arasındadır ve erkeğin elinde olan bir güçtür. Ailede babanın ve ona yüklenen yetkenin eksikliği ailenin dağılmasına neden olur (1990:674). Günay'ın yine edebi eserlerden yola çıkarak Türk aile yapısını değerlendirdiği çalışmasında da, İslamiyetin kabulü ile birlikte Arap ve Fars kültürünün Türk aile yapısı üzerinde etkili olduğu ileri sürülmektedir. Günay'a göre, bu dönemle birlikte, erkekler dış dünya ile ilgili sorumlulukları üstlenmiş, eğitim hakkı yalnızca erkeğe tanınmıştır. Bağlı olarak, aile erkeğin kadın üzerinde egemen olduğu ve kadının koşulsuz itaat ettiği bir kurum haline almıştır. Baba aile içinde sınırsız yetke ve korku kaynağı haline gelmiştir. Baba ile konuşmak, söylediğine olumlu ya da olumsuz yanıt vermek saygısızlık olarak görülmüştür (1990:145-147). Baba/erkek ve yetke Türk toplumunda yerleşik bir birlikteliktir. Nitekim baba ile çocukları arasında izinsiz konuşmaya yönelik anılan kuralın, Büker ve Onaran'ın yaptığı araştırma sonuçlarına göre geçerliliğini koruduğu anlaşılmaktadır. Deneklerin %55.4'ü çocukların babanın izin verdiği ölçüde konuşabileceği sözcisini onaylamıştır (1996:36).

Kimi Türk atasözleri ve deyişleri de toplumsal cinsiyet açısından erkeğe ve kadına nasıl bakıldığını ve nasıl bir kadınlık ve erkeklik beklendiğini görmek açısından yararlı olacaktır. Türk toplumunda erkeğin güven veren kişilikte ve mert olması beklenir ve erkeğin yiğitliği geçim sıkıntısı vb. her şeyin üstünde tutulur. *Erim er (yiğidim yiğit) olsun da, yerim çalı dibi olsun* sözü bunu kanıtlar. *Er olan ekmeğini taştan çıkarır* sözü geçim sorumluluğunun yine erkeğe yüklendiğini gösterir. Öte yandan, kadından erkeğine bağımlı olması beklenir. *Erine göre bağla başını, tencerene göre kaynat aşını* sözü kadına bütün

davranışlarını erkeğin beklentilerine göre düzenlemesi gerektiğini dayatır. *Erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer* sözü de kadını erkeğe hizmet eden bir konuma yerleştirmektedir. Kadın, erkeğin aklını çelen, onu iyi, daha çok da kötü yönlendiren cins olarak algılanır. *Erkeğin şeytani kadındır; itte vefa olar, avratta vefa olmaz; dişi köpek kuyruğunu sallamayınca, erkek köpek ardına düşmez; kadının fendi erkeği yendi; kadın erkeği rezil de eder vezir de; avrat var, ev yapar; avrat var ev yıkar* atasözleri toplumun kadını nasıl gördüğünü yansıtmaktadır. Bu sözler, M.Ö. 6. yüzyılda Pisagor'un ve Philo'nun oluşturduğu tablolarla kadını hastalıklı, karanlık, sakat ve kötü gören anlayışın bizim kültürümüzde de var olduğunu kanıtlamaktadır. *Kadının şamdanı altın olsa mumu dikecek olan erkektir ve avrat malı, kapı mandalı* sözleri, Navaro'nun, yaygın bir kanı olarak, Türk toplumunda erkekten her ne olursa olsun kadından üstün olmasının beklendiği yargısını desteklemektedir. Atasözlerinden yola çıkarak, Türk toplumunda kadının erkeği çoğunluk kötü yönde etkileyen, erkeğin aklını çelen, eve ve erkeğe bağımlı olması gerektiği düşünülen cins olarak; erkeğin ise yiğit, mert, evini geçindirme sorumluluğuna sahip ve her koşulda kadından üstün olması beklenen cins olarak görüldüğü sonucuna varmak olanaklıdır.²

Gürbüz'ün cinsiyet stereotiplerinin ölçümüne dayalı araştırmasının sonucu da Türkiye'de erkek cinsel rol özelliklerinin, kadının cinsel rol özelliklerine göre daha belirgin ve ön planda olduğu bulgulanmıştır. Bu da ataerkil ve erkek egemen bir kültür için yadırganmayacak bir sonuçtur (Aktaran Navaro, 1996:27).

Connell'a göre ataerkil iktidarın sürekliliğini koruması sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasına bağlıdır

²Anılan atasözleri Radikal Gazetesi tarafından 1997 yılında okurlara verilmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı'nca 25 Mayıs 1981 tarih ve 2087 sayılı Tebliğler Dergisi aracılığıyla okullara ve ilgililere salık verilmiş bir kitaptan alıntılanmıştır. Bu bize, genç nesillerin de bu atasözlerini öğrenme ve kadın ile erkeğin toplumsal cinsiyet kalıplarını bu şekilde algılama olasılıklarının yüksek olduğunu göstermektedir.

(1998:118). Navaro, ataerkil anlayışın bireye, kadın ve erkek olmayı iki kutup olarak dayattığını ileri sürmektedir (Tablo 3).

Navaro'nun sınıflandırması büyük oranda Connell'in yargısını destekler bir nitelik göstermektedir. Sistem, erkeklere yetkeyi sunarken, kadınlara bağımlılığı ve edilgenliği dayatmaktadır.

Engels'e göre, kadın ve erkek arasındaki asıl ayrım üretim ilişkisine dayanmaktadır. Kadınların üretime katkılarının az, erkeklerin taşınmaz mallar üzerindeki denetiminin çok olduğu toplumlarda, kadınların

Tablo 3. Navaro'nun Onaylanan Kadın ve Erkek Değerlerine İlişkin Sınıflandırması

<i>Kadın için</i>		<i>Erkek için</i>	
<i>Şöyle ol</i>	<i>Böyle olma</i>	<i>Şöyle ol</i>	<i>Böyle olma</i>
Yumuşak	Sert	Sert	Yumuşak
Uyum gösteren	Hükmeden	Hükmeden	Uyum gösteren
Güçsüz	Güçlü	Güçlü	Güçsüz
Kabullenici	Yargılayıcı	Yargılayıcı	Kabullenici
Kararsız	Kararlı	Kararlı	Kararsız
Başarı peşinde koşmayan	Başarılı	Başarılı	Başarısız
Bağımlı	Bağımsız	Bağımsız	Bağımlı
	Hırslı	Hırslı	
Çaresiz	Çözüm getiren	Çözüm getiren	Çaresiz
Edilgen	Etkin	Etkin	Edilgen

(Navaro, 1996:29)

etkinliği evle ve çocuk bakımıyla sınırlı kalmaktadır (Aktaran Bükler, Onaran, 1996:6). Tolan da kapitalist üretim biçiminin yaygınlaşmasıyla geleneksel aile yapısının başkalaştığını, ancak, Türkiye’de bu başkalaşımın daha çok ailenin erkek üyeleri ile sınırlı kaldığını ileri sürmektedir (1990:499). Ataerkil toplumlarda başat olan geleneksel ideolojinin cinsiyetçi işbölümü, kadını ev işlerinden ve çocuk bakımından sorumlu tutmaktadır. İdeolojinin bu yönlendirimi sonucu kadın toplumsal üretime katılmaktan uzaklaşmakta ve küçük yaşlardan bu yana öğretilip benimsetilen toplumsal cinsiyet kalıplarına uyum sağlamaktadır (Arat, 1993:45). Dolayısıyla, Türkiye’de ataerkil yapının izlerinin hâlâ var olduğu söylenebilir. Çeşitli yazın örneklerinden yola çıkarak yaptığı çözümlenelerde Bachelard da, evin anaçlığının altını çizer. *Ev, dişi bir kurt gibi üstüme kapandı; o anaç kokusunun zaman zaman kalbime kadar indiğini duyumsuyordum. O gece bana gerçek analık yaptır*³ (1996:71). Ev koruyucu ve sığınılacak bir ana kucağı gibi algılanır. Ev kadına aittir; anaçtır (A.g.k.,s.35). Milozs şu dizelerinde ana ve ev imgelerini bir araya getirmektedir:

*Anam diyorum. Ve seni düşünüyorum, ey ev!
Çocukluğumun güzel, karanlık yazlarının evi.
(Mélancolie, aktaran Bachelard, a.g.k., s.71)*

Günümüzde de evin kadınsı yanına ilişkin yargılar varlığını sürdürmektedir. Tolan, kentsel ailede kadın ve erkek rolleriyle ilgili şu saptamayı yapmaktadır:

Erkeğin rolü evin geçimini sağlamak üzere çalışmak ve evin dışına taşan ilişkileri yönetmektir. Kadının rolü ise hâlâ ağırlıkla evde herkes için çevreyi yeniden üretmek, evin içinde tüketimin örgütlenmesinden üyeler arasındaki ilişkilerin ahenkli olmasına kadar herşeyi düzenlemekten ibaret kalmaktadır (1990:501).

³Bachelard bu satırları Edouard Monod-Herzen’in *Principes de Morphologie Générale* isimli çalışmasından alıntılanmıştır.

Özetle, “kadın ve erkek arasındaki rol dağılımında; meslek ve gelir hâlâ erkeğin, tüketim ve evin sorumluluğu ise kadının işlevleri olarak algılanmaya devam etmektedir” (A.g.k., s.502). Büker ve Onaran’ın hem erkeğin yapması gereken, toplumca onaylanan davranışlarını hem de sahip olması gereken özelliklerini saptamaya yönelik araştırmasından da bu açıdan anlamlı sonuçlar elde edilmiştir. Farklı eğitim ve yaş düzeyindeki kadın ve erkek denekler üzerinde gerçekleştirilen araştırmada, deneklerin yarısından fazlası (%54,8) erkeğin temel amacının ailesini geçindirmek olduğunu, % 67,4’ü de ailenin geçiminin erkeğin sorumluluğunda olduğunu kabul etmiştir (1996:38). Bu da üretime katkının erkekten beklendiğini göstermektedir. Öte yandan yine aynı araştırmada deneklerin %77,8’i ailenin reisinin erkek olduğunu, %86,6’sı erkeğin “evin direği” olduğunu, %95,6’sı ise erkeğin en önemli görevinin ailesini korumak olduğunu kabul etmiştir (A.g.k., s.34). Dolayısıyla, erkekten para kazanması ve ailesini koruyacak irade ve yetkeye sahip olması beklenmelidir.

Sılay ve Fişek’in ortak araştırmasının gösterdiğine göre ise, Türk toplumunda erkekler saldırganlık, beceri ve rekabete yönelik, güç ve egemenlik kurma konularında eğitilmekte, kızlar ise daha içe dönük yetiştirilip, kişilerarası ilişkiler konularında yetkinleştirilmektedir (Aktaran Navaro, 1996:27). Özce, Türkiye’de erkeğin güçlü olması beklenmektedir. Benzer bir değerlendirmeye Connell da kendisinin de içinde bulunduğu Batı kültürü açısından değinmektedir. Connell’a göre, ergenlik çağının başlarında kız çocukları, erkeklerden daha iri ve güçlü olmalarına karşın bu yaşlarda onlara erkeklerle olan ilişkilerinde bağımlı ve korkak olmaları öğretilmektedir (1998:117). Dolayısıyla, bedensel olarak yeterli olmasa bile saldırganlık ve güç ilişkileri erkeğe bir hak olarak verilmektedir. Mailer, erkek olmanın kişinin yaşamı boyunca sürekli bir savaşım içinde olması anlamına geldiğini ileri sürmektedir (Aktaran Segal, 1992:140). “Kral Arthur’un şövalyeleri gibi kendisiyle, kadınlarla, onurla sürekli savaşan, gerçek erkekliğin çağdaş koruyucuları hâlâ kişinin bir erkek gibi yaşaması için sertlik, mücadele ve zafer

gerektiğine inanır” (A.g.k.,s.140). Bükler ve Onaran’ın anılan araştırmasında Türkiye’de durumun biraz daha farklı olduğu ortaya çıkmıştır. Araştırmanın bulgularına göre, eğitim düzeyi düşük (ilkokul), ileri yaştaki deneklerin (55 ve üstü) erkeğin sert olması gerektiğine ilişkin inancı güçlüdür. Buna karşın eğitim düzeyi yükselip, yaş ortalaması düştüğünde deneklerin erkeğin sert olması gerektiğine yönelik inançları azalmaktadır. Örneğin, ilkokul mezunlarının yarısı “erkek ağlamamalıdır” derken, üniversite mezunlarının beşte dördü bu yargıya katılmamaktadır (1996:40-41). Dolayısıyla, Türkiye’de eğitim düzeyi yükseldikçe genç neslin daha eşitlikçi ve yumuşak, yeni bir erkeklığe doğru gittiği söylenebilir. Bu anlamda Türkiye’nin Batı toplumlarından ayrıldığı ileri sürülebilir. Bükler ve Onaran, anılan araştırmada, Batı toplumlarında yaygın olan dayanıklı, sert, iş ortamında acımasız, bedensel olarak da güçlü erkek rolünün, genç ve eğitim düzeyi yüksek deneklerde kabul görmesinin beklendiğini, buna karşın sonucun bu yönde olmadığını vurgulamaktadır. Genç ve eğitilmiş denekler daha eşitlikçi bir tavır sergilemektedirler.

Connell’a göre, endüstrileşme sonrası Batı toplumunda kavgacı bir erkeklik öne çıkmıştır (1998:210). Yazar, endüstri toplumunda üretimin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisine dikkati çekerek, profesyonelleşmenin belirli bir erkeklik biçimini öngördüğünü vurgular. Bu;

Duygusal açıdan yavan, bir beceri üzerinde yoğunlaşan, mesleki saygınlık ve öteki çalışanlar üzerinde tekniğe dayalı bir egemenlik arzusunda ısrarcı ve gelişimini en üst noktalara kadar sürdürebilmek (yani uzmanlık) için çocuk bakımı ve ev işinden, bunları yapacak eşlere ve hizmetçilere sahip olarak mutlak özgürlük talep eden bir erkeklik(tir) (A.g.k., s.242).

Segal de çağdaş erkeklik ve kadınlık anlayışının biçimlendiği bir pota olarak 19. yüzyılda (1992:141), erkeğin fizik gücünün kutsandığını ve

erkeğin dövüşmek için yaratıldığı kanısının güçlendiğini ileri sürmektedir (A.g.k., 142). Spor bu gücün bir yansımasıdır. Connell, Batılı ülkelerde, ideal erkeklik imajının, en sistematik biçimde rekabete dayalı sporlar yardımıyla oluşturulup özendirildiğini vurgular (1998:123). Türkiye koşullarında ise özellikle futbol yoluyla benzer bir güç gösterisinin yapıldığı ileri sürülebilir. Futbol Türkiye’de kulüpler aracılığıyla yaşanan simgesel bir güç ilişkisini içermekte, kitleleri kendine bağlamaktadır. Evin kadını yanı sıra, stadyum da erkeksi bir mekandır. Kadın izleyiciye pek sık rastlanmaz. Kadın izleyici varsa bile bu erkeğin evdeki eğreti duruşuyla benzerlik gösterir. Bu erkeksi mekanın erkek aktörleri yanlış karar verdiği inandıkları hakemin, küfürlerle erkekliğine saldırır. Erkek gibi olmamak en büyük hakarettir. Maç sonrası kavga, adam yaralama, öldürme sıradan olaylara dönüşür. Stadyumda erkeğin saldırganlığı onanır. Kulübün başarısı ya da yenilgisi taraftarca sahiplenilir. Güç ilişkisi de burada yaşanır. Bireysel sporlar belki de bu çatışmadan mahrum oldukları için yeğlenmez.

Gaylin’in nasıl gerçek erkek olunacağına dair değerlendirmelerini Türk toplumuna ve Türk erkeğine uyarlamak olanaklıdır. Gaylin, normlara uygun olma konusunda, erkeklerin kadınlardan daha çok zorlukla karşılaştığını ileri sürer. (Gaylin, 1992:46). Gilmore’a göre, erkeklik doğal bir süreç değildir ve içinde bir çok garipliği barındırmaktadır. Kendini sürekli yineleyen bu erkeklik nosyonu oldukça sorunludur. Bu nosyonu kazanmak için erkek çocuğu, sosyo-kültürel gelişmenin bütün aşamalarını içeren bir testten geçmek zorundadır (Aktaran Gaylin, a.g.k., s.46). Başka deyişle, erkeklik, öğrenilecek ve kazanılacak bir şeydir. Oysa, Gaylin’e göre, bir kızın kadın olmasına güçlü genetik emirler kılavuzluk eder. Erkek çocuğun erkeklığe geçişi ise üç basamakta gerçekleşir. Gennep’e göre bunlar; anneden ve kadın dünyasından kopmayı (1), bir ritüel yardımıyla erkeklığe geçişi (2) ve erkek toplumu içine uyumlanmayı/kabul edilmeyi gerektirir (Aktaran Gaylin, a.g.k., s.47). Bir erkeğin erkek olarak kabul edilebilmesinde, kadın dünyasından ve sevgi nesnesi olarak anneden uzaklaşması bir zorunluluk

olarak belirir. Türkiye’de erkek olmanın özce kadın gibi olmamak anlamına geldiği ileri sürülebilir. Bu ise, Gennep’in ileri sürdüğü, anneden ve kadın dünyasından uzak olmayla yakından ilişkilidir. Ritüeller yardımıyla erkekliğe geçiş ise daha çok dini törenleri içermektedir. Gaylin’e göre, kimi ilkel kabilelerde erkek çocuğunun antilop yakalaması bu tür bir dönüşüm/geçıştır (A.g.k., s.47.). Benzer şekilde, Eski Türk boylarında erkek çocuğunun isim kazanması ve ata, silaha, askere, otağa sahip olup evlenmesi ancak kahramanlık yaptığında gerçekleşebilmekteydi. Yine Müslüman ülkelerde erkek çocuğunun sünnet edilmesi erkekliğe geçiş için önemli bir aşamadır. Ancak bunlar, çocuğun erkek olması için yeterli değildir. Gaylin bu durumu Yahudi gelenekleriyle açıklar. 13 yaşındaki bir Yahudi çocuğu dini bir törenle erkekliğe geçiş yapar. Ancak bu yalnızca simgesel bir geçiştir. Tören sonrasında çocuk, ne kendi gözünde ne de toplumun ve diğer erkeklerin gözünde tam bir erkek olmadığını bilir (A.g.k., s.50). Bütün Müslüman ülkelerde olduğu gibi, Türkiye’de de sünnet erkekliğe geçiş anlamında önemli bir ritüeldir. Ancak, Gaylin’in örnek verdiği Yahudi çocuğun erkekliğe geçiş töreni gibi, sünnet de erkek olmayla doğrudan ilişkili değildir. Çünkü, çocuğun erkek dünyasına kabul edilmesi uzun ve zorlu bir yoldan geçmeyi gerektirmektedir. Örneğin Falkner’a göre, kanyak kadın ya da çocuk içkisi değildir. O avcının içeceği. Bir ritüel olarak erkek çocuğun erkekler dünyasına kabulü, elinde kanyak şişesi olduğu halde, ateşin üstünden geçebilmesine bağlıdır (Aktaran Gaylin, a.g.k.,s.53). Faulkner’ın kanyağa yüklediği erkeksi değer Türk toplumunda, *aslan sütü* olarak da anılan, rakı için geçerlidir. Rakı içmek ve çok tüketip, dayanıklılık göstermek yine önemli bir erkeklik göstergesidir. Öte yandan, kısa pantolondan uzun pantolona geçiş; hız ve özgürlük sağlayan ve biyolojik açıdan erkeksi hissettiren araçlar olarak önce bisiklet ve ardından otomobil sahibi olmak; ilk içki; ilk sigara; ilk cinsel deneyim ve kadınlarla birlikte olma sayısı; bıyık ya da sakalın çıkması; ilk traş; evden uzak ilk seyahat; diploma, meslek ve ünvan sahibi olmak erkek dünyasına kabul edilmenin aşamaları olarak belirmektedir (A.g.k., s.57-62). Simgesel olarak bıyık ve sakalın çıkması Türk toplumunda da önemli bir erkeklik göstergesidir. Gaylin, evden

uzak ilk seyahati erkeklige geçiş anlamında bir ölçüt olarak öne sürmektedir. Bu ölçütün Türk toplumundaki izdüşümünün askere gitmek olduğu söylenebilir. Hem evden uzak olma anlamında hem de Türk toplumunda kutsal değerler yüklenen bir görev olması açısından askere gitmek önemli bir erkeklik ölçütüdür. Gece geç saatlere kadar dışarda kalma ve yalnızca erkeklere özgü bir mekan olarak kahvehane ve meyhaneye gidebilmek de evden uzak olma açısından Türk toplumunda anlamlı erkeklik göstergeleridir. Gaylin'in biyolojik olarak erkek hissetmeye yardım eden ve hız, özgürlük sağlayan araçlar olarak gördüğü bisiklet ve otomobil Türk toplumu için de geçerlidir. Eski Türk boylarından bu yana at, avrat, silah üçlemesi ufak değişikliklerle de olsa varlığını sürdürmektedir. Günümüz Türk toplumunda otomobil önemli bir toplumsal statü göstergesi olduğu gibi, erkeklik simgesidir de. Türkiye'deki son model otomobil tutkusu da bu açıdan oldukça anlamlıdır. Özce, otomobil Türk toplumunda, gücün ve bağlı olarak erkeklığın derecesini gösteren önemli bir göstergedir. Gaylin'in cinsel edimlerle erkeklik arasında kurduğu bağlantı Türk toplumu için de geçerlidir. Örneğin, çapkınlık, Türk toplumunda, geleneksel değerlere karşın, üstü kapalı da olsa, evli bir erkek için bile hoş karşılanan ya da hoş karşılanması gereken bir durumdur. Erkek, kadına her anlamda sahip olmak ve kadın karşısında yine her anlamda üstünlüğünü kanıtlamak zorundadır. Silah sahibi olmak ise hâlâ geçerli bir güç göstergesidir. Gaylin'in erkeklik göstergesi olarak sıraladığı diploma ve ünvanın Türkiye'deki izdüşümü ise daha çok para kazanmayla; *ekmeğini eline alma* ile ilgilidir. Evini geçindirecek, kadına baba evini aratmayacak kazanca sahip olmak, erkek olmayla yakından ilgilidir.

Tüm bu değerlendirmelerden yola çıkarak, eğitilmiş genç nesille birlikte başkalaşsa da -ki Türk insanının eğitim düzeyi ve eğitilmiş insana verdiği önem düşünüldüğünde bu pek geniş bir kitleyi kapsamamaktadır-, ataerkil yapının hâlâ Türkiye'de varlık gösterdiği anlaşılmaktadır. Bağlı olarak, kadın ve erkek, ataerkil sistemin bir uzantısı olarak iki farklı kutup biçiminde algılanmaktadır. Türkiye'de erkek olmak özetle, kadın

gibi olmamaktır. Kadın gibi gülmemek, yürümemek, giyinmemek; kadının yaptığı işleri yapmamak, yapıyorsa bile bunları makul (!) sınırlarda tutmak, erkekliğin tanımının yapılmasını kolaylaştırmaktadır. Tersinden yola çıkarsak, Türkiye’de sert, güçlü ve yetke sahibi olmak erkek olmayı vurgular. Üstelik bu yapı, kadınlar tarafından da onaylanmaktadır. Bükür ve Onaran’ın anılan araştırmasının sonuçlarında, kadının evde çocuk yetiştirmesini, erkeğin evi dışında çalışmasını onaylayan ve işbölümünün böyle olması gerektiğini düşünen kadınların oranlarının fazla olması “erkek egemen” söylemin kadınlar tarafından da onaylandığını göstermektedir. Böylece kadının özel alanında kalarak, erkeğe bağımlı bir yaşamı benimsemesi, erkeğin kamusal alandaki güç ve yetkeye dayalı, bağımsız yanını öne çıkarmakta ve meşrulaştırmaktadır. Kadınsı özelliklere sahip olmanın bir erkek için alçaltıcı olduğu bir toplumda Zeki Müren ve Tarkan kadınsı değerleri öne çıkararak ve yücelterek yıldızlaşabilmişlerdir.

2.4.3. Zeki Müren ve Tarkan’ın Türk Erkeklik Kalıplarına Uygunlukları

Zeki Müren ve Tarkan’ın kendilerini sunum biçimleri Türkiye’deki yerleşik erkek değerleriyle örtüşmemektedir. Daha önce anıldığı üzere, Zeki Müren’in kendini sunumu daha çok travestiliği çağrıştırmaktadır. Ancak bunu bir hastalık olarak tanımlayan genel yargıdan sakınmak gerekir. Bullough ve Bullough’un geliştirdiği bir terim olan *cross-gendered*⁴ Zeki Müren’i tanımlamak açısından daha yararlı olacaktır. Bu terim, kadın ya da erkek kalıbına kendini uygun hissetmeyen ya da davranışları yaşatmakta olduğu değerlerine, beklentilerine ve kurallarına uygun olmayan kişilere gönderme yapmaktadır (1993:313). Kaldı ki, mini etek ve apartman topuk modasının Zeki Müren’deki yansıması düşünülmediğinde, kendini sunumunun tam bir travestilik olduğu söylenemez. Çünkü Zeki Müren, daha çok erkeğe atfedilen bir giysi olarak pantolondan vazgeçmemiştir. Onun kadınsı değerleri vurgularken kullandığı araçlar, herbirine ayrı isim verdiği, işli, simli ceketleri,

⁴“Toplumsal cinsiyetini değiştirmiş” olarak çevrilebilir

bluzları, makyajı ve saçlarıdır. Bu bluzların çoğu abartılı, kadınların bile bazen giymekte çekinecekleri niteliktedir. Yüz hatları her zaman makyajla belirginleştirilmiştir. Tırnakları manikürlü ve ojelidir. Dış görünümünün yanı sıra konuşma biçimi aşırı kibardır. Filmlerinde ve geçmişindeki meçhul yeşil gözlü kıza karşı duyduğu aşkı anlatırken sergilediği romantik aşık tiplemesi ise onu yine yerleşik erkek kalıplarından uzaklaştırmaktadır. Çünkü aşkın kendisi erkeksi olmaktan uzaktır. Aşık olan erkek, güçsüzleşir. Aşık olan şövalyenin kılıcının yerini bir buket çiçek alır (Cohen, 1995: 202-203). Zeki Müren ise bu tür güçsüzlüğü hep öne çıkarmaktadır. Öte yandan, Türk toplumunda *ana kuzusu* olarak anılan ve erkeğin annesinin tahakkümünde olduğunu anlatan ve böylelikle erkekliği zedeleyen deyiş, Zeki Müren için de geçerlidir. Zeki Müren her fırsatta annesine düşkünlüğünü dile getirir ve ona bağlılığını anlatır: *Kadın olayını çok severim çünkü annemi çok severim. Annemi yüzde yüz severim, babamı yüzde yetmiş severim. Bunun da izahı yok. Babam çok beyefendi idi ama ben anneme çok yakındım* (Aktaran, Çevik, *Nokta Dergisi*, 29 Eylül-5 Ekim 1996, s.47). Başka deyişle, Zeki Müren, Gennep'in sınıflandırmasının ilk basamağında takılıp kalmış, anneden ve kadın dünyasından kopamamıştır. Zeki Müren'in Türk toplumunda yerleşik erkeklik kalıplarına uymayan bir başka yanı saldırgan olmayışıdır. Çocukluğunu anlatırken açık yüreklilikle, yaptıklarını, oyunlardaki rollerini anlatır:

Altı-yedi yaşlarındaydım. Annemle, babam Bursa'da bana bahriyeli elbisesi aldılar. Beyaz bir şapkası var. Tabii, dümdüz giyiliyor. Ben o elbiseyi hiç kââle almadım, şapkayı böyle annemin gri şapkası gibi, bir kısmını yandan kıvırdım. Bahçeden de bir sardunya kopardım sağına iğneledim. Çünkü annemin şapkası da çiçekliydi. Öylece kapının eşliğinde oturdum. Mahalle çocukları öyle alışmış ki. Hiç alay eden gırgır geçen olmadı. Çünkü niçin? Tarzancılık oynuyorduk, Ceyn ben oluyordum. Külkedisi Piyesini oynuyorduk, Külkedisi ben oluyordum (A.g.k., s.47).

Anımsanacak olursa, Sılay ve Fişek ortak araştırmalarının sonucunda, Türk toplumunda erkeklerin saldırganlık, beceri ve rekabete yönelik, güç ve egemenlik kurma konularında eğitildiğini bulgulanmıştı (Aktaran Navaro, 1996:27). Zeki Müren'in anlattığı davranış kalıpları, annesini örnek alması ve oyunlarda üstlendiği roller, Türk toplumunun erkeklik kalıplarına uygunluk göstermemektedir. Yetiştirilme tarzının doğal bir sonucu olarak Zeki Müren, yaşamı boyunca hiç dövüşmediği gibi filmlerinde de bu tür karakterleri yeğlemez. Dövüştüğü *Hindistan Cevizi* gibi ender filmlerde ise bu karakter onda aykırı durur.

Erkeğin fizik gücünün kutsandığını bir alan olarak sporun Zeki Müren'in yaşamında yeri yoktur. Futboldan nefret eder ve futbolun Türk toplumunda gördüğü ilgiyi "Türkiye'ye futbol yakışmıyor" diye eleştirir. Onun için gazetelerin bir sayfası eksiktir. Spor sayfalarına hiç ilgi duymaz. Hiçbir spor kulübünü benlenmez; takım tutmaz. Bazen zor durumda kalmamak için milli takımı tuttuğunu söyler (Aktaran, Çevik, Nokta Dergisi, 29 Eylül-5 Ekim 1996, s.51). Özce, futbolun önemli bir erkeklik göstergesi olduğu Türk toplumunda bu spor dalına ilgi duymaz ve bu açıdan da yerleşik kalıplara uygunluk göstermez.

Müren'in hiçbir kadınla ilişkisi kanıtlanamaz. Aynı şekilde tahmin edilen hiçbir erkekle de ilişkisi kanıtlanamaz. İlişkilerindeki bu belirsizlik onu yine erkek kalıplarından uzaklaştırır. Zeki Müren bütün kadını sunumuna karşın, başkalaşmış bir erkekliği benimser. Erkekliğin kalpte olduğunu, erkekliğin sözünün eri olan, arkadaşlarına sadık ve dostlarına sağlam bağlarla bağlı olmak biçiminde tanımlar (A.g.k., s.46). Bütün beyanatlarına karşın adı konmuş bir ilişkiyi yaşamamış olması onun erkekliği hakkındaki soruların varlıklarını sürdürmesine yardım etmiştir. Zeki Müren'in eşcinselliğe bakışı ise genel yargıların dışındadır. Müren, eşcinselliği ruh zenginliği olarak değerlendirir. Eşcinselin doğuramayacağını ama her iki cinsin ruhunu da taşıdığı için çok üretken olduğunu ve şiir, beste *doğurduğunu* söyler. Prima sanatçıların çoğunun bu nitelikte olduğunu ileri sürer. Eşcinsellikten güzel bir soya çekim

olarak söz eder. Eşcinselliği kadınsı incelikleri barındıran ve bıyıklı sakallı pazulu o tür erkeklerden farklılık olarak tanımlar (A.g.k., s.46-48). Zeki Müren'in tüm bu açıklamaları ele alındığında değer yargılarının Türk toplumunun geleneksel değer yargılarıyla örtüşmediği ortaya çıkacaktır.

Tarkan'ın kendini sunumu ise *anima'sıyla barışık bir erkekliği* öne çıkarmaktadır. Giyimi Zeki Müren kadar abartılı değildir. Makyaj yaptığı sanılsa da bu kanı daha sonra ortadan kalkar. Tarkan'ın yaptığı, aslında her erkekte olan ve bastırılan kadınsı yanını erkekliğiyle birlikte yüzeye çıkarmaktır. Yüzlerce yıldır haz nesnesi olarak görülen kadın gibi kendini izlenecek, beğenilecek, arzulanacak bir nesne olarak sunar. Ancak bunu yaparken kadınsılaşmaz. Yaptığı, kadınsı sunuma erkekliği uyarlamaktır. Tenini sergiler, dansıyla ve kostümleriyle cinsel organını vurgular. Bununla da yetinmez ve erkek olmanın kadın gibi olmamak olarak algılandığı bir toplumda cesurca, bedeninde hem kadını hem de erkeği barındırdığını söyler. Sahnede dans ederken kendini duygularına bırakır:

Hissettiğim hem kadınlık hem erkeklik. Kendimi ekrandan ben de şaşkınlıkla izliyorum. Allah Allah, ne yapmışım diyorum. Sahnedeysen kendimden geçiyorum. Kendimi başıboş bırakıyorum. Herşeyimi sonuna kadar salıyorum. Müzikle sevişiyorum. Vücutumda farklı şeyler cereyan ediyor. O zaman kalça, omuz yerinde duramıyor....Söylediğim gibi andorjen bir kimliğim var. Bu nedenle (homoseksüel olduğum) söyleniyor. Sahne sanatçıları için tüm dünyada geçerli olan bir şey bu. Klasik Türk erkeği tipi değilim. Çılgınca dans ediyorum, kırmızı giyiyorum, özgürüm, anti-maçoyum. Dünya değişiyor. Biz genç nesil olarak kadını parmağında oynatan, 'çaktım mı yapışacak, koluma taktım mı yakışacak' diyen tipler değiliz artık. (Aktaran Dağistanlı, Posta, 17 Ağustos, 1997).

Tarkan'ın bu açıklamaları geleneksel Türk erkeği kalıplarına bir

başkaldırısıdır. Zeki Müren gibi yerleşik erkek kalıplarından aykırı olduğunu açıklamış olur⁵. Böylelikle, Tarkan açıkyüreklilikle içindeki kadınsı yanı da yaşadığını itiraf eder. Tarkan ve Zeki Müren'de ilgi çeken nokta, her iki yıldızın da kadınsı yanlarını sanatçı olmayla ilişkilendirmeleridir. Her ikisi de röportajlarında dünyadaki -neredeysen tüm sanatçıların bu tür ikilemleri yaşadığını ve yansıttığını ileri sürmekte ve bunu zenginlik olarak tanımlamaktadırlar. İkisi de bu şekilde sunum biçimlerini meşrulaştırmaktadır.

Zeki Müren'in karşı cinsle muğlak ilişkilerine karşın, Tarkan aşkı açıkça yaşar. Birlikte olduğu kişiye karşı sadıktır. Terk edildiğini, hatalı olduğunu, acı çektiğini ve hâlâ sevdiğini söyleyecek kadar duygularını dışa vurabilir. Erkeğin duygularını saklaması gerektiğini düşünen bir toplumda bu da bir karşı duruş olarak algılanabilir. Öte yandan Tarkan, *Tarkan'la Sahici Sahici* isimli tanıtım filminde evi çok sevdiğini, bazen günlerce evden çıkmadığını, yemek yapmayı çok sevdiğini söyler. Kadının mekanını benlenir. Aynı filmin başka bir bölümünde ağlamayı çok sevdiğini ve onu rahatlattığını açık yüreklilikle itiraf eder. Tarkan'ın korkuları vardır. Cesaretin bir erkek için belirteç olduğu yargısına karşın o, artık tek başına sokağa çıkamadığını söyler. Kimi zaman çocuksu yanını öne çıkarır. Büyümeyi ve adam olmayı hiç istemediğini söyler (Erdoğan, Tempo, 24 Eylül 1997, s.18). Egemen ideolojinin heteroseksüel, erkek ve yetişkin değerlerine, tüm yönleriyle baş kaldırır.

Özetle, Zeki Müren ve Tarkan, erkekten güç, yetke ve sertlik bekleyen ve Navaro'nun deyişiyle ne olursa olsun kadından üstün olmasını dayatan bir toplumda kadın değerlerini öne çıkarmış ve yüceltmişlerdir. Toplum da daha önce ele alınan, modern ve gelenek çatışmasının ve kapitalizmin neden olduğu şizofren kimlik nedeniyle, kendilerine fantastik bir evren sunan ve toplumun iç çatışmalarını yansıtan bu iki şarkıcıyı yıldızlaştırmıştır.

⁵Ancak kimi zaman Tarkan kendi deyişiyle, yumuşak tavrını inkar eden beyanatlarda bulunur. 17 Ağustos 1997 günü yayınlanan Milliyet Pazar ekindeki röportajında yeri geldiği zaman küfür ettiğini söyler.

2.5. Özet

Yıldız sistemi, modern ve kapitalist bir toplumda varlık gösterir. Çünkü yıldız, toplumun taleplerini karşılayan, tüketilecek bir nesne; bir meta olarak belirir. Bu tüketim ilişkisi ise ancak böyle bir toplumsal yapıda gerçekleşebilir.

Sistem topluma birçok aday sunar ve bu adayların içinden ancak bir ya da birkaçı yıldız olabilir. Bunun için adayın yetenekli olması bir zorunluluk değildir. Çok yetenekli olduğu halde yıldızlaşmamış ya da belirgin bir yeteneği olmadığı halde yıldız olmuş birçok ünlü bulunmaktadır. Başka deyişle, adayın yıldızlaşmasında toplumun beklentilerini, yaşadığı çelişkileri ya da coşkuları karşılıyor olması ya da eksiklerini ve özlemlerini giderebilmesi en önemli belirleyicidir. Özce, yıldız, toplumun aynası niteliğindedir.

Türk toplumu da henüz geleneksel yapısından tam olarak sıyrılamamış, modernleşmekte olan bir ülkedir. Türk toplumunun yenileşmeyle ilk karşılaşması, 18. yüzyılın sonlarına denk gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun peş peşe yitirdiği toprakları geri alma gayreti Batı'ya zorunlu bir dönüşü gerektirmiş, bağlı olarak, Osmanlı yönetiminin amacı Batı'nın askeri alandaki yeniliklerini edinerek eski gücünü yeniden elde etme doğrultusunda olmuştur. Ancak bu Batılılaşma hareketi düşünsel düzeye yansımamıştır. II. Mahmut döneminde hız kazanan modernleşme gayretleri, bir ölçüde askeri alanın dışına çıkmış, ancak, yine de yüzeysel kalmıştır. Çünkü tüm gayretlere karşın modernlik birçok Doğu toplumu gibi Türk toplumu için de yitirilmiş ve zamanı geçirilmiş bir hedeftir. Cumhuriyetin topluma dayattığı ise hem düşünsel hem de teknolojik alanda işleyecek pozitivist bir modernleşme hareketi olmuştur. Ancak bu pozitivist anlayış doğrultusunda, dinin devlet bürokrasisinin egemenliği altına sokulması devrimin koşullarına uygunluk göstermekle birlikte,

toplumu huzursuz etmiş ve bu nedenle toplum zaman zaman yeniliklere direniş göstermiştir. Demokrat Parti döneminden bu yana laiklik politikalarının gevşetilmesi üzerine İslami hareket yeniden ivme kazanmıştır. Kimi kesimlerin İslamın dirilişini olarak yorumladığı hareketlenme aslında halk kitlesinin yaşamaya devam eden geleneksel kültürüdür ve eskinin bağımlı sınıfı kendini ifade etme hakkını yeniden ısrarla savunmaktadır. Özce, 500 yıllık bir geleneğin ağırlığı günümüz Türkiye'sinde de varlığını hissettirmektedir. Gelenek ve modern arasındaki bu çatışma toplumsal anlamda bir şizofreninin ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1960'lı yıllarla birlikte hız kazanan kapitalizm ise toplumun ekonomik anlamda da parçalanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla, Türk toplumu parçalanmış, arada kalmış; şizofren bir yapı sergilemektedir.

Modernleşme hareketleri ile birlikte, toplumun yerleşik geleneksel kimliği ile çatışma içinde de olsa, Türk toplumu birçok yenilikle karşılaşmıştır. Yıldız olgusu da bunlardan biridir. Ancak toplumun yücelttiği yıldızlar arasında bir eşgüdüm bulunmamaktadır. Özellikle bütün erkek egemen değerlerine karşın, Türk toplumunun Zeki Müren gibi kadınsı öğeleri öne çıkaran bir yıldızı nasıl yüceltebildiği önemli bir sorun olarak belirmiştir.

Öte yandan, Tarkan da 1990'larda parlamış bir yıldız olarak dikkati çekmiştir. Tarkan da, Zeki Müren'den farklı bir biçim geliştirmekle birlikte, yine kadınsı değerleri öne çıkarmış ve toplum onu yıldız konumuna taşımış, yüceltmıştır.

Kendilerini arzu nesnesi olarak sunan bu iki erkek yıldız, Türk toplumunun hâlâ sürmekte olan erkek egemen değerlerine aykırıdır. Ne Zeki Müren ne de Tarkan yerleşik toplumsal cinsiyet (gender) kalıplarına uymamaktadırlar.

Tüm bu özelliklerine karşın, anılan yıldızların toplum tarafından benimsenmesi ve yüceltilmesi ise Türk toplumunun parçalanmış, arada kalmış kimliğini yansıtmalarından ve şizofren nitelik gösteren topluma fantastik bir evrene kaçış olanağı sağlamalarından kaynaklanmaktadır.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1. Sonuç

Modern toplumun bir ürünü olan yıldız olgusu, modernleşmenin en kökten biçimde yaşama geçirildiği Cumhuriyet dönemi ile birlikte Türkiye’de de varlık göstermiştir. Ancak, tüm Doğu’lu toplumlar gibi, bu modernleşme çalışmaları Türk toplumunun geleneksel kimliği üzerine *yamalanmıştır*. Bu nedenle, Türk toplumunda tam bir modernleşmeden söz etmek güçtür. Türk toplumu iki paradigma arasında; gelenek ve modern arasında kalmıştır. Dolayısıyla parçalanmış, şizofren bir kimlik sergilemektedir. 1960’lı yıllarla birlikte hızlanan kapitalist ekonomi ise hem sınıf kavramı nedeniyle hem de bireyin işine yabancılaşmasına yol açtığı için toplumsal şizofreniyi pekiştirmiştir.

Toplumun kimi yıldızları da bu şizofren kimlik nedeniyle sıradışıdır. Zeki Müren, kadınsı sunumu ile toplumun erkek egemen değerlerine ters düşmüştür. Buna karşın toplum tarafından yüceltilmiş, “Paşa” ve “Sanat Güneşi” olarak anılmıştır. Müren’in bu denli yüceltilmesi ile toplumun şizofren kimliği arasında yakın bir bağlantı vardır. Çünkü, Zeki Müren her yaptığı yenilik ve sunum ile toplumu fantastik bir evrene sürüklemiş, topluma kaçış noktası oluşturmuştur. Gerçeklerden ve gerçek dünyadan kaçış ise şizofren kimliğin en belirgin özelliklerinden biridir.

1990’lı yıllara gelindiğinde ise kadın değerlerini öne çıkararak bir başka aday, Tarkan, toplumun dikkatini çekmiş ve kısa sürede yıldızlaştırılmıştır. Tarkan, Zeki Müren’den farklıdır. Hem erkeksi hem de kadınsı değerleri kendini sunum biçiminde sergilemektedir. Özce Tarkan, androjen bir kimlik sergilemektedir ki bu da bir çeşit arada kalmışlıktır.

Toplumun parçalanmış kimliği bir kez daha adaylardan birini yüceltir.

Öte yandan, anılan iki yıldız toplumun politik ve ekonomik yaşamındaki iniş çıkışları da yansıtmaktadır. Örneğin, Zeki Müren'in kalem efendisi tavrı 1960'lı yıllarla birlikte esnemiş, tavırları ve kostümleri farklılaşmıştır. Takım elbisenin ve ceketin yerini abartılı bluzlar almıştır. Tarkan ise Türkiye'de üretimden çok daha hızlı gelişen tüketim olgusunu pekiştirmekte ve yansıtmaktadır. Ayrıca, şarkı sözleri, sahne edimi ve kostümleriyle özellikle cinsellik konusunda tabuları yıkan bir yıldız olarak toplumda benimsenmektedir. Cinsel özgürlüğün ise Türk toplumunda yaygınlaşan ya da en azından arzulanan bir değer olduğunu söylemek olanaklıdır.

Özetle, Zeki Müren ve Tarkan, farklı dönemlerde, Türk toplumunu yansıtmış/yansıtmakta olan ve kendini arzu nesnesi olarak sunan iki sıradışı erkek yıldızdır.

3.2. Öneriler

Yapılan çalışma, arasında yoğun bir ilişki bulunan, yıldız ve toplum bağlantısının vurgulanması açısından daha sonraki araştırmalara kılavuzluk edebilir. Bu çalışmadan yola çıkarak, Türk toplumunun benlendiği başkaca yıldızlar, benzer bir bakış açısıyla, incelenebilir. Bu yolla, Türk toplumsal tarihini farklı bir açıdan çözümlenmek olanaklı olacaktır.

EKLER

	<u>Sayfa</u>
A. ZEKİ MÜREN'İN OYNADIĞI FİLMLER	157
B. ZEKİ MÜREN'DEN KADIN HAYRANLARINA MEKTUP	158
C. TARKAN'IN İLGİ ÇEKEN İLK ŞARKISININ SÖZLERİ	159



EK A. ZEKİ MÜREN'İN OYNADIĞI FİLMLER

1952- *Beklenen Şarkı* (Orhan Murat Arıburnu)

1954- *Son Beste* (Arşevir Alyanak)

1957- *Berduş* (Osman F. Seden)

1958- *Altın Kafes* (Osman F. Seden)

1959- *Gurbet* (Osman F. Seden)

Kırık Plak (Osman F. Seden)

1962- *Hayat Bazen Tatlıdır* (Nejat Saydam)

1964- *İstanbul Kaldırımları* (Metin Erksan)

1965- *Hep O Şarkı* (Atıf Yılmaz)

1966- *Düğün Gecesi* (Osman F. Seden)

1967- *Hindistan Cevizi* (Osman F. Seden)

1968- *Katip-Üsküdar'a Giderken* (Ülkü Erakalın)

1969- *Inleyen Nağmeler* (Safa Önal)

Kalbimin Sahibi (Safa Önal)

1970- *Aşktan da Üstün* (Atıf Yılmaz)

1971- *Rüya Gibi* (Lütfü Ö. Akad)

EK B. ZEKİ MÜREN'DEN KADIN HAYRANLARINA MEKTUP

Benim arkadaşlarım,

Yüzlerini dahi görmediğim, bilmediğim, samimi ve vefakar arkadaşlarım. Sizlerle karşı karşıya gelmek ve dostça, samimi bir hasbihalde bulunmayı arzulamak, senelerden beri içimi yakan bir ateşti. Bana yazdığınız mektuplara cevap alamadığınız zaman, emin olunuz en az sizler kadar ben de kendime kızmışım. Fakat beni bu şekilde hareket etmeye mecbur tutan birçok sebepler var. Benim her zaman içimde taht kurmuş eski bir hatıram ve bu hatıraya ruhumun en ücra köşelerinden kopup gelen bir hürmet ve sevgim vardır. Hiçbir şey değilken, Bursa'nın düzensiz taşları üzerinde sadece Zeki olarak dolaşırken beni seven bir insanın belki hatırasına belki de şahsına olan hürmetimden yazamam, itiraf edemem. Aşkta korkan insanlar aşkını saklayanlardır. Ben ise aşktan korkmuyorum. Aşkımı itiraf etmekten çekinmiyorum. Birçoklarınız bana kızdınız ve yazdığınız mektuplarda, beni aşktan, histen mahrum bir insan olarak itham ettiniz. Halbuki ben, bu en ağır ithamlarınızı bile büyük bir aşk içinde okudum. Sizler beni bu acı sözlerinizle iğneleyip derin bir sükun ve huzura kavuştuktan sonra acaba benim çektiğim ızdırabı duydunuz mu? Aşk için yanaklarımdan süzülen yaşların dudaklarımda bıraktığı o tuzlu lezzeti sizler de bir an olsun hissettiniz mi, tattınız mı? Bütün dünya edebiyatını tetkik ediniz en büyük sanatkârlar aynı zamanda en büyük aşıklardır. Aşk, bir bestenin, bir şarkının, bir romanın, bir tablonun velhasıl bir eserin doğmasında en büyük amildir. Her var olan şeyin sebebi ve mahsulü bence aşktır. Ve en büyük aşık da Tanrıdır. Peygamberine: "Sen olmasaydın ben bu kainatı yaratmazdım" diyen Tanrı'dan aldığımız aşkla, aşk içinde aşka hasretiz.

(Aktaran Hiçyılmaz, Sabah, 27 Eylül 1996)

EK C. TARKAN'IN İLGİ ÇEKEN İLK ŞARKISININ SÖZLERİ

KIL OLDUM

Takmış takıştırmış
Sürmüş sürüştürmüş
Bir dağınıklık, bir rüküşlük
Kıl oldum abi

Giyinmiş rengarenk
Perperişan hali
Üstelik çorabı da kaçmış
Kıl oldum abi

Kaçacak yer ararım
Görsem karanlıkta
Başına güneş mi geçti
Ne oldu sana

Kendine gel kendine
Dön de bir bak haline
Aynalara küs müsün
Kıl oldum abi

Söz: Alpay Aydın
Müzik: Tarkan

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmad, Feroz (1993). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Türkçesi:Y. Alagon, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Akşin, Sina, Korkut Boratav, Bülent Tanör, *Türkiye Tarihi 5- Bugünkü Türkiye/1980-1995*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995.
- Aktar, Ayhan, *Kapitalizm, Az Gelişmişlik ve Türkiye'de Küçük Sanayi*, İstanbul: Afa Yayınları, 1990.
- Aktar, Cengiz (1985). *Türkiye'nin Batılılaştırılması*, Çev. T. Keşoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.
- Alberoni, Francesco. "The Powerless 'Elit': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars", *Sociology of Mass Communication*, Ed. by: Denis McQuail, England: Penguin Books, 1979, s. 75-99.
- Arieti, Silvano. *Bir Şizofrenle Yaşamak-Aile ve Arkadaşlar İçin Rehber*, Çev. A. Eti, İstanbul: Ekin Yayınları, 1994.
- Bachelard, Gaston (1957), *Mekanın Poetikası*, Türkçesi.A Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.
- Baudrillard, Jean (1970), *Tüketim Toplumu*, Çev. H. Deliceçaylı-F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

- Beneton, Philippe, Toplumsal Sınıflar, Çev.H. Dilli, İletişim Yayınları, İstanbul: Cep Üniversitesi, 1995.
- Berger, John (1972). Ways of Seeing, Great Britain: British Broadcasting Corporation and Penguin Book, 1985.
- Bullough Vern L., Bonnie Bullough, Cross Dressing, Sex and Gender, USA.: University Of Pennsylvania Press, 1993.
- Bullough Vern L., "Introduction", Transvestism- The Erotic Drive to Cross Dress, Magnus Hirschfeld, Translated By. M. A. Lombardi-Nash, Buffalo, New York, USA.: Prometheus Books, 1991.
- Büker, Seçil, Canan Uluyağcı, Yeşilçam'da Bir Sultan, İstanbul: Afa Yayınları,1993.
- Büker, Seçil-Oğuz Onaran, Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumları: Alan Araştırması, Yayınlanmamış Araştırma, 1996.
- Cohen, David. Erkek Olmak, Çev. Y. Alagon, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Connell, Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Coşturoğlu, Mustafa, Sosyal Şizofreni ve Atatürk, Ankara:1981.
- Çavdar, Tefik, Türkiye'de Liberalizm (1860-1990), Ankara: İmge Yayınevi,1992.
- _____Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1839-1950), Ankara: İmge Yayınevi,1995.

_____Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995), Ankara: İmge Yayınevi, 1996.

Çekirge, Pınar, Davut İbrahimoglu, "Hiç Ayrılamam Derken", Öteki Kadın, İstanbul: Cep Kitapları, 1997, s.107-126.

Davis, Fred (1992), Moda, Kültür, Kimlik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

DeFleur, Melvin L., Everette E. Dennis, Understanding Mass Communication, USA: Houghton Mifflin Company, 1985.

Deleuze, Gilles, Félix, Guattari, "Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia", From Modernism to Postmodernism-An Anthology, Ed. L. Cahoon, Massachusetts USA: Blackwell Publishers Inc.,1996, p.401-422.

Demirdirek, Aynur. Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi, Ankara: İlgi Kitapevi, 1993.

Dobb, Maurice, Kapitalizm, Sosyalizm, Az gelişmiş Ülkeler ve İktisadi Kalkınma, Çev. M. Selik, Ankara: Doğan Yayınları, 1973.

Dyer, Richard, Heavenly Bodies: Film Stars and Society, Hong Kong: MacMillan Education Ltd., 1987.

_____Stars, London: BFI Pub. Co. 1986.

_____“Charisma”, Stardom- Industry of Desire Ed. by.: C. Gledhill. London-New York: Routledge, 1991 s. 57-59.

_____Only Entertainment, London-New York: Routledge, 1992.

_____Matter of The Images, London-New York: Routledge, 1993.

Esen, Nilüfer, "Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansıması",
Aile Yazıları 2/Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme, Der.
B. Dikeçligil-A. Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma
Kurumu Yayınları, Bilim Serisi 5/2, 1990, s.660-676.

Fergusson, Rosalind ve diğerleri, Brewer's Cinema-A Phrase and
Fable Dctionary, Ed. J. Law, London: Market House Book,1995.

Foucault, Michel. Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir
Arkeolojisi, çev. M.A, Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994.

Freud, Sigmund (1932). Psikanaliz Üzerine, Türkçesi. A.A. Öneş,
İstanbul: Say Yayınları, 1981.

_____ (1905), On Sexuality-Three Essays on the Theory of
Sexuality (Volume 7), Ed. by. J. Strachey-A. Richards,
England: Penguin Books,1991.

Gaylin, Willard, The Male Ego, USA: Penguin Books, 1993.

Geçtan, Engin. Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı
Davranışlar, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

Giddens, Anthony (1992), Modernliğin Sonuçları, Çev. E. Kuşdil,
İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Guénon, René (1927). Modern Dünyanın Bunalımı, Türkçesi: N.
Avcı, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991.

- Gülalp, Haldun, *Kapitalizm, Sınıflar ve Devlet*, İstanbul: Belge Yayınları,1993.
- Günay, Umay, “Edebi Eserlerden Hareketle Tarihi Gelişimi İçinde Türk Ailesine Bakış”, I. Aile Şûrası Bildirileri-Tanıtım Serisi 3, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1990, s.141-150.
- Güngör, Nazife. *Arabesk-Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1990.
- Gür, Ceyhan. *Şimdi Uzaklardasın*, İstanbul: Ad Yayıncılık, 1996.
- Güvenç, Bozkurt. *Türk Kimliği (Kültür Tarihinin Kaynakları)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1549,1993.
- Horrocks, Roger, *Masculinity In Crisis*, Ed. J. Campling, USA.: St. Martin’s Press, 1994.
- Huizinga, Johan (1951), *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev. M.A. Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 1995.
- Illich, Ivan (1982), *Gender*, Çev. A. Fethi, Ankara: Ayraç Yayınları, 1996.
- Jacoby, Mario (1985), *Individuation And Narcissism-The Psychology of The Self In Jung and Kohut*, Translated by. M. Gubitz, London and New York, USA.: Routledge, 1995.
- Jarvie, I.C., *Towards a Sociology of the Cinema-A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry.*, London: Routledge & Kegan Paul 1970.

Jeanniere, Abel, "Modernite Nedir?", *Modernite Versus Post-modernite*, Çev. N. Tatal-Küçük, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 1994.

Johnson, Robert A., *He: Erkek Psikolojisini Anlamak*, Çev. K. Kutlu, İstanbul: Gül Yayınları 1992.

Kandiyoti, Deniz, "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözömlenmesine Yönelik Notlar", 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, Yayına Hazırlayan. Ş. Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Kapferer, Jean-Noël (1990). *Dünyanın En Eski Medyası-Dedikodu & Söylenti*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

Kaplan, E. Ann, "Is the Gaze Male?", *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York: Moutly Review Press, 1983.

_____(1987), *Rocking Around The Clock-Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, London and New York, Great Britain: Routledge, 1992.

Katoğlu, Murat. "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat-İkinci Bölüm (Müzik Hayatında Gelişmeler)", *Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Yayın yön. S. Akşin, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995.

Kızıltan, Güven Savaş, *Kişinin Silinen Yüzü-Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları, 1986.

Kocabaşoğlu, Uygur. Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna-TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayata İçindeki Yeri, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları No. 442,1980.

Köker, Levent (1990). Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Laing, R. D.(1959). Bölünmüş Benlik, çev. E. Akça, İstanbul: Mitos Yayınları,1993.

Lane, Chirstina. "The Liminal Iconography of Jodie Foster" Journal of Popular Film and Television, 22:4, 1995.

Lewis, Bernard (1970). Modern Türkiye'nin Doğuşu, çev. M. Kıratlı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1984.

Lloyd, Genevieve(1984). Erkek Akıl-Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın", İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Massey, Doreen (1994), Space, Place and Gender, UK: Polity Press, 1996.

Morin, Edgar, The Stars, London: Mounon Co., 1960.

Mutlu, Erol. İletişim Sözlüğü, İstanbul: Ark Yayınevi, 1994.

Navaro, Leyla. Tapınağın Öbür Yüzü-Kadınlar ve Erkekler Üzerine, İstanbul: Varlık Yayınları, 1996.

- Necef, Mehmet Ümit. "Çağdaşlığın Eşiğinde Türkiye". Müslüman Toplumlarında Erkeklerarası Cinsellik ve Erotizm, Arno Schmitt,-Jehoeda Sofer, (ed.) No: 51, İstanbul: Kavram Yayınları,1995, s.89-95.
- Özbek, Meral. Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Perkins, Tessa, "The Politics of 'Jane Fonda' ", Stardom- Industry of Desire Ed. by.: C. Gledhill. London-New York: Routledge, 1991 s. 237-250.
- Poole, Ross (1991), Ahlâk ve Modernlik, çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993
- Ramet, Sabrina Petra, "Gender Reversals And Gender Cultures-An Introduction", Gender Reversals And Gender Cultures, Ed. S. P. Ramet, London and New York: Routledge, 1996.
- Rowe, David(1995), Popüler Kültürler-Rock ve Sporda Haz Politikaları, Çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1996.
- San, Coşkun. Max Weber'de Hukukun ve Meşru Otoritenin Sosyolojik Analizi, Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları No. 47, 1971.
- Schlegel, Alice, "Gender Meanings: General and Specific", Beyond the Second Sex-New Directions in the Anthropological of Gender, Ed. By. P. R. Sanday-R. G. Goodenough, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Schober, Otto, Beden Dili-Davranış Anahtarı, Çev. S. Özbent, İstanbul: Arion Yayınevi, 1996.

- Segal, Lynne (1990), Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler, Çev. V. Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1992.
- Séguéla, Jaques (1982). Hollywood Daha Beyaz Yıkar, Çev. İ. Yerguz, İstanbul: Afa Yayınları, 1991.
- Seyfettin, Ömer. "Kolleksiyon" Gizli Mabet, İstanbul: Rafet Zaimler Kitap Yayınevi, 1965.
- Shayegan, Daryush (1989). Yaralı Bilinç-Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, Çev. H. Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Tannen, Barbara(1990), Kadın-Erkek Konuşmaları/Hiç Anlamıyor. sun, çev. B. Çoratçı, İstanbul: Varlık Yayınları/Özel, 1997.
- Tehraniyan, Majid(1980), "Modernleşmenin Laneti: Modernleşme ve İletişim Diyalektiği" Çev. N. Abadan-Unat, İletişim ve Toplum Sorunları, Ed. O. Tokgöz, Ankara:Unesco/Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1983.
- Tolan, Barlas, "Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru-Dünyada ve Türkiye'de Aile Yapısının Evrimi", Aile Yazıları 2/Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme, Der. B. Dikeçligil-A. Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Bilim sSerisi 5/2 1990, s.493-505.
- Topçuoğlu, N. Nur, Basında Reklam ve Tüketim Olgusu, Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
- Türköne, Mualla, Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü, Ankara: Ark Yayınevi, 1995.

Uğur, Aydın, Keşfedilmemiş Kıta-Günlük Yaşam ve Zihniyet Kalıplarımız, İstanbul: İletişim Yayınları,1991.

Weber, Max, Sosyoloji Yazıları, Çev. T. Parla. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1987.

Wilcox, Dennis L.-Ault, Phillip H.- Agee, Warren K. Public Relations-Strategies and Tactics, New York: Harper Collins Publishers, 1992.

Zürcher, Eric Jan (1993) Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Gazeteler

Aköz, Emre, "Partnerinizin Kim Olmasını İsterdiniz?" Milliyet Pazar, 15 Şubat 1998.

Alkaya, Orhan, "Aykırı Kimliğini Herkese Kabul Ettirdi", Yeniüzyıl, 26 Eylül 1996, s.2.

Alpman, Nazım, "Zeki'ce Bombalar",Milliyet, 26 Eylül 1996,s.4.

Aral, Tekin, "Zevki Süren", Hürriyet Pazar, (29 Eylül 1996).

Ataklı, Can, "İkisinin De Başka Öpüşme Fotoğrafı Yok", Sabah, 26 Eylül 1996.

Çakır, Aslı, "Tarkan Başrol Teklifi Bekliyor-İcabında Küfür Ederim", Milliyet Pazar, 17 Ağustos 1997.

- Çetinkaya, Hikmet, "1948'den 1984'e Zeki Müren", Cumhuriyet Gazetesi, 8-12 Ocak 1984.
- Dağıstanlı, Müge, "Hem Kadınım Hem Erkek" Posta, 17 Ağustos 1997.
- Doğan, Mehmet H., "Hangi Bodrum?", Yenyüzyıl, 30 Eylül 1996.
- Düzkan, Ayşe, "Cazibe Halinde Tezahür Eden Bir Varoluş Olarak Tarkan", Pazartesi, Sayı.30, Eylül 1997, s.30-31.
- Ercan, Şerif, "Tarkan Kendi İsmi Taşıyan Parfüm Çıkaracak", Sabah Melodi, 2 Ocak 1998.
- Esmegül, Özlem, "Ağlayan Adam", Kelebek, 8 Kasım 1995.
- Göktürk, Gülay, "Zeki Müren", Yenyüzyıl, 26 Eylül 1996.
- Güler, Memed B., "Şimdi Şarkılardasın Gönül Hicranla Dolu", Yenyüzyıl, 13 Nisan 1997.
- Hızlan, Doğan, "Yeni Bir Zeki Müren mi Doğuyor?", Hürriyet, 2 Kasım 1995.
- Hiçılmaz, Ergun, "Bir Demet Yasemen-Bazıları Farklıdır", Sabah, 26 Eylül 1996.
- _____ "Bir Demet Yasemen-Kalbi Hep Boş Kaldı", Sabah, 27 Eylül 1996.
- _____ "Kırık Plak-Paylaşamadığı Tek Şey Alkıştı", Yenyüzyıl, 27 Eylül 1996
- Kanetti, Vivet, "Deli Ruh", Yenyüzyıl, 28 Eylül 1996.

Kartal, Ayşegül, "Pop'un Yakışıklıları-Başka İlah Tanımam", *Hürriyet*, 31 Temmuz 1994.

Livaneli, Zülfü, "Türkiye'nin En Aykırı Adamının Zaferi", *Milliyet*, 29 Eylül 1996.

Oskay, Ünsal, "Zeki Müren ve Bülent Ersoy'a İyi Niyetli Bir Mersiye", *Cumhuriyet*, 3 Mart 1982.

Seçkin, Nalan, "Bilinmeyen Zeki Müren-Günde 30 Hapla Ayakta Duruyordu", *Milliyet*, 26 Eylül 1997.

Tunç, Ayfer, "Yıldızların Dünyasından-Zeki Müren: Bir Efsane", *CafePazar*, 12 Kasım 1995, s.12-14.

Türker, Yıldırım, "Toplumun Riya Aynası Zeki Müren", *Radikal İki*, 13 Ekim 1996, s.10-12.

Umar, Leyla, "Amerika'da Bir Türk İlahı-Tarkan", *Sabah*, 6-13 Ekim 1996.

Uluç, Doğan, "Tarkan'ın Hedefi Dünyaca Tanınmak", *Hürriyet*, 5 Kasım 1994.

Yener, Tefik, "Zeki Müren-Sanatçılığından Taviz Vermezdi", *Sabah*, 27 Eylül 1996.

_____ "Dolma Senden, Kuru Köfte Benden", *Sabah*, 1 Şubat 1998.

_____ "Zeki Müren 33 Yaşına Girerken Kim Müslüman Oldu?", *Sabah*, 22 Şubat 1998.

"Tarkan Çırılçıplak", *Hafta Sonu*, 30 Kasım 1994, Sayı.48.

“Tarkan’dan Michael Jackson Kaprisi”, Hürriyet, 4 Ekim 1994.

“Bravo Tarkan”, Hürriyet, 5 Nisan 1995

“Paşa, Toprağa Bugün Veriliyor-2 Varis Daha”, Hürriyet, 27 Eylül 1996.

“Zeki Müren Yok Sattı”, Hürriyet, 6 Ekim 1996.

“Elele’nin Gurur Gecesi”, Hürriyet, 9 Ekim 1997.

“Bahar Korcan’ın Ayıbı”, Hürriyet, 17 Kasım 1997.

“Müzik Listeleri Tartışılıyor”, Milliyet Ekran, 6 Temmuz 1995.

“Klarnetli Uğurlama”, Milliyet, 28 Eylül 1996.

“Kimin Kimi Taklit Ettiği Belli Değil-İmaj Savaşı”, Milliyet Ekran, 11 Mart 1995.

“Zeki Müren’in Yağlıboya Portresi Müzayedede”, Radikal, 20 Ekim 1996.

“Zirvede ‘Ölürüm Sana’ var, Dillerde Şımarık”, Radikal, 24 Ağustos 1997.

“Askerliğini 1 Yıl Erteleledi”, Sabah, 23 Kasım 1997.

“ ‘Beklenen Şarkı’ Açık Artırmada”, Yenyüzyıl, 25 Ocak 1997.

“ ‘Ölürüm Sana’ Avrupa’da”, Yenyüzyıl, 21 Mart 1998.

“Ben Vergimi Öderim”, Yenyüzyıl Market, 10 Mart 1998.

Dergiler

Akman, Haşim-Oğuz, Kürşat, “Erkek Madonna”, Aktüel, 2-8 Mayıs 1996, Sayı.252, s.28-33.

Batmaz, Veysel, “Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar”, İletişim, AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayınları 1981/1, s.163-192.

Çevik, Ayda Özlü (Haziran 1988) “Hayalleri, Aşkları ve Sırlarıyla”, Nokta Dergisi, Sayı no.40, (29 Eylül-5 Ekim 1996), s. 42-51.

Dağıstanlı, Elif, Tarkan ‘94 Albümü, 1994.

Dolu, Edibe, “Uludağ’da Kıyafetleri İle Göz Kamaştırın Şarkıcı”, Hayat Dergisi, Sayı no: 8, 13 Şubat 1969.

Erdoğan, Arzu, “Ben de Mükemmel Değilim!”, Tempo, 24 Eylül 1997, Sayı. 38, s. 12-18.

Erşan, Seda. “Ona Ait Çizgiler”, Aktüel Sayı no. 274, 3-9 Ekim 1996, s.52-53.

Eyüboğlu, Ali, “97’nin Şampiyonları”, Oscar TV Magazin, 17 Ocak-23 Ocak 1998, Sayı.276, s.11.

Koşar, Baki, “Ve liberal Ekonomi Tarkan’ı Yarattı”, Nokta, 28 Ağustos-3 Eylül 1994, Sayı. 36, s.28-34.

Oğuz, Kürşat, "Ona Ait Çizgiler", Aktüel , Sayı no: 274, 3-9 Ekim 1996, 38-43)

_____ "Paşa'nın Serveti 20.000.000.000.000", Aktüel Dergisi, Sayı no.288, 15 Ocak 1997, s.18-22.

Peker, Bülent, "Beyazperdede Zeki Müren", Gösteri Dergisi, Sayı no. 191, Ekim 1996, s.23-25.

Rai, Amit, 'An American Raj in Filmistan: images of Elvis in Indian films" Screen, 65:1 Spring 1994.

Saka, Füsun, "O Yeni Yüzyılın Sevgilisi" Tempo, 24 Eylül 1997, Sayı. 38, s. 20-21.

Tayman, Enis, "O Seksi Şey Benim", Haber Extra, 26 Şubat 1998, Sayı.23, s.22-27.

Uluyağcı, Canan, "Kült Film", 25. Kare, Nisan-Haziran 1996, Sayı no.15, s.32-37.

_____ "Kült Oyuncu-III", 25. Kare, 22 Ocak-Mart 1998, s. 42-45.

"Pembe Erkekler", Aktüel, 23 Temmuz 1997, Sayı.315, s.42-46.

Cosmopolitan, Nisan 1994.

Elele, Ağustos 1995, Sayı.8.

Elele, Temmuz 1997, Sayı.7.

Hayat Dergisi, 31 Ekim 1958, No: 108, s.6-7.

“Ajda’yla Müzikalde Oynayacaktı”, **Manşet Dergisi**, Sayı no.26, 1 Ekim 1996, s.7.

“Tarkan Parfümü Geliyor!”, **Mimoza**, 1 Ocak 1998, Sayı:11, s.20-23.

“Tarkan-Atlantik Sözleşmesinin İç Yüzü”, **Number One**, 27 Mart 1996, Sayı:90, s.12.

Options, Mart 1998, Sayı. 16,

“Paşa’nın Son Sözleri”, **Şamdan** , Sayı no.1, 8 Ekim 1996, s.13.

“Tarkan’la Musti Kapaştı!”, **Şamdan**, 8 Ekim 1996, s.1.

