

T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KAPSAMINDA
BİREYSEL ÖZGÜRLÜK MİTİ VE
KAYBEDENLER KULÜBÜ**

**THE MYTH OF INDIVIDUAL FREEDOM
AND THE LOSERS CLUB
IN THE CULTURAL INDUSTRY**

**Yusuf Can KORKMAZ
172025006**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Barış YETKİN**

GİRESUN-2020

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kültür Endüstrisi Kapsamında Bireysel Özgürlük Miti ve *Kaybedenler Kulübü*” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirterek, onurumla doğrularım.

07/09/2020

Yusuf Can KORKMAZ

ÖNSÖZ

İnsanlığın doğuşuyla birlikte ortaya çıkmış olan tüketim kavramı, içinde bulunduğumuz dönemde, bireyler tarafından hayatta kalabilmek için gerekli fiziksel ihtiyaçları karşılayabilmenin ötesinde bir eyleme dönüştürülmüştür. Bu mevcut durum geç kapitalizmde, kültür endüstrisinin bireylere yönelik ürettiği ama aslında bir “bireysel yanılsama” olan, “ben merkez” ve “bireysel özgürlük” vaatleri üzerinden toplumlarda postmodern bir “tek boyutlu” yapı oluşturmaya dayalıdır. Oluşturulacak olan “tek boyutlu” yapıysa, egemen/iktidarın istediği düzeyde ideolojilere dayalı olmalıdır. Bu doğrultuda geniş kitlelere ulaşarak, toplumda amaçlanan yapıyı oluşturabilmek için “dil” ve “söylem”in en etkili aracı olan kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılır. Gerçekleştirmiş olduğum tez çalışmamda örneklem olarak belirlemiş olduğum *Kaybedenler Kulübü*’ne yönelik T. Van Dijk’in eleştirel söylem analiz yöntem tekniği kullanılarak, görünürde aslında “eleştirilirken”, “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden yeniden üretilen kültür endüstrisi çerçevesinde, bireylerde oluşturulan postmodern “tek boyutlu” yapıya dair çalışma gerçekleştirilmiştir. Şüphesiz ki sinema, bir “dil ve söylem” aracı olarak içinde bulunduğumuz dönemde, egemen/iktidarın istediği çerçevede bireylerin bilinç dışlarına yönelik alttan-alta ima etmeye dayalı algısal anlamda kullanılan bir tekniktir.

Yüksek lisans dönemimde ve gerçekleştirdiğim tez çalışmamda, bilgi birikimini ve dostluğunu benden esirgemeyerek bana yardımcı olup yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Barış YETKİN’E ve bu zorlu süreçte kendimi her yorgun ve yalnız hissettiğimde, maddi ve manevi anlamda yanımda olan dostum Mücahit ALKUŞ’A teşekkür ediyorum. Son olarak sözlerimi şu şekilde tamamlamak istiyorum; Bir mücadeledir hayat ve kişinin “kaderi” kendi emeği, azmi ve gayretine tabidir. Başarıysa asla tesadüf değildir, kişinin kendine dair koyduğu ideal doğrultusunda harcadığı en özel zamanlarını, geceleri uykusuz kalarak şişmiş göz-altılarını, stres ve sıkıntıdan dolayı rahatsızlanmış bağırsağını, kendini geliştirme adına geleceğe dair vermiş olduğu mücadelesinde yakınları ve sevenleri tarafından dahi yalnız bırakılışını içermektedir. Bu doğrultuda hayata dair vermiş olduğum mücadelemde, beni yalnız bırakarak güçlenmeme ve hırslanmama sebebiyet olan herkese, hayata ve hayatı yöneten mevcut sisteme de teşekkür ederim.

ÖZET

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KAPSAMINDA

BİREYSEL ÖZGÜRLÜK MİTİ VE

KAYBEDENLER KULÜBÜ

Yusuf Can KORKMAZ

Giresun Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Barış YETKİN

Dilsel ve görsel bir tekniğe sahip olan sinema, bir “kitle iletişim aracı” olarak ortaya çıktığı ilk günden itibaren toplumları ve dolayısıyla toplum içerisinde yaşayan bireyleri ilgilendiren, etkileyen bir olgu ve teknolojidir. Bu anlamda söylenebilir ki; sinema istenildiği takdirde, “egemen olanlar” yani iktidar tarafından toplumda yaşayan bireylere yönelik, bir “dil ve söylem” aracı olarak kullanılabilir. Bireyler içerisinde yaşadıkları toplumlarda bazı değer yargılar ve ideolojilerle hareket etmektedir. Bu değer/yargıların ve ideolojilerin belirlenebilmesi ve toplum içerisinde “tek boyutlu” bir yapı oluşturularak “hegemonya” kurulabilmesi adına, “sinema” egemen/iktidarın kullanabilecek olduğu en etkili tekniklerdendir. Kitle iletişim araçları (medya ve sinema) üzerinden bireylerin, bilinç dışlarına yönelik “dil ve söylem” kullanılıp amaçlanan “ideoloji”nin alttan alta ima edilerek yaygınlaştırılması, 21. yy.’da sıklıkla kullanılan en etkili yaygınlaştırma yöntemidir. Bu sayede toplumlarda tüketilen kültür artık aşağıdan değil tepeden inme, egemen/iktidarın istediği yönde kültür endüstrisi biçiminde bir yapılanmayla, bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik üretilir, sunulur ve tüketirilir.

Bu çalışmada, kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılarak egemen/iktidarın amaçladığı “ideoloji” hegemonyasının, “tek boyutlu” bir yapı biçiminde nasıl kurulduğunun elde edilebilmesi için, “örneklem olarak” *Kaybedenler Kulübü* adlı film belirlenmiştir. Çalışma sosyal bir konuda araştırma gerçekleştirme amacı ve iddiasında olduğu için, araştırmaya dair yöntem tekniği olaraksa Teun Van Dijk’in “biz-onlar” karşıtlığına dayanan eleştirel söylem analiz yöntemi tercih

III

edilmiştir. Bu tercihin gerçekleştirilmesindeki neden, medya içeriklerinin “eleştirel paradigmaya” yönelik araştırılabilmesi adına, eleştirel söylem analizinin avantajlarını kullanabilmektir. Bu doğrultuda *Kaybedenler Kulübü*’ne yönelik eleştirel söylem analizi gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen çalışmaya yönelik kültür endüstrisi ve bireysel özgürlük kavramları başta olmak üzere pek çok kavram ve kuramın elde edilebilmesi için, birinci bölümde “Eleştirel Teori” üyelerinin düşüncelerine yer verilerek elde edilen veriler değerlendirilip, çalışmanın mevcut varsayımlarının geçerliliği ikinci bölüm başta olmak üzere tüm çalışmada tartışılmış ve test edilmiştir. Bu kapsamda konuyla ilgili çalışmaya yönelik kitap, tez, makale vb. bilimsel geçerliliği tartışılmayacak kaynaklardan yararlanılmıştır. Son olarak çalışmanın her iki bölümünden ortaya çıkan neticenin değerlendirilmesiyse sonuç bölümünde yorumlanmıştır. *Kaybedenler Kulübü*’ne yönelik gerçekleştirilen eleştirel söylem analiziyle birlikte amaç, kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) istenildiği takdirde kültür endüstrisini eleştirirken dahi, ideolojiyi yeniden üretebilmek için kullanılan güçlü bir “söylem” tekniği olduğunu gösterebilmektir. “Kültür endüstrisi” çalışmakta olan “Eleştirel Teori”ye katkı sağlanmaya çalışılarak, Türkiye bağlamında kültür endüstrisine yönelik yapılacak olan çalışmalara yol gösterme amacı ve yararı güdülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Kültür Endüstrisi, Kapitalizm, Bireysellik, Özgürlük, Mit, Bireysel Özgürlük Miti, Postmodern Birey, İdeoloji, Hegemonya, *Kaybedenler Kulübü*

ABSTRACT
THE MYTH OF INDIVIDUAL FREEDOM
AND THE LOSERS CLUB
IN THE CULTURAL INDUSTRY
Yusuf Can KORKMAZ
Giresun University
Institute of Social Sciences
Department of Cinema Television, Master's Thesis
Consultant: Dr. Lecturer Barış YETKİN

Having a linguistic and visual technique, cinema has been a phenomenon and technology that interests and affects societies and hence individuals since its first day as a “mass media”. In this sense, it can be said that; cinema can be used as a tool for “language and discourse” for the “sovereign”, that is, for individuals living in the community by the government in power. Individuals act with some value judgments and ideologies in the societies they live in. Cinema has been the most effective technique used by the sovereign/power in order to determine these values/judgments and ideologies and to establish a “one-dimensional” structure within the society and to establish hegemony. The most effective dissemination method used in the 21st century is to use the “language and discourse” for the unconscious of the individuals through mass media (media and cinema), and to spread the intended “ideology” from below to the bottom. In this way, the culture consumed in societies is produced, presented and consumed for individuals' unconscious and unconscious in the form of culture industry, not from below, but from the top, in the direction desired by the sovereign/power.

In this study, the movie “Losers’ Club” has been determined as a sample in order to obtain how the “ideology” hegemony aimed by the sovereign/power is established as a “one-dimensional” structure by using mass media (media and cinema). As the study has the purpose and claim of conducting research on a social subject, the critical technique of discourse analysis based on the “us-them” opposition of Teun Van Dijk has been preferred as the method of research. The

reason for making this choice is to use the advantages of critical discourse analysis in order to investigate media contents for the “critical paradigm”. Accordingly, critical discourse analysis has been carried out for the Losers’ Club. In order to obtain many concepts and theories about the work carried out, especially the culture industry and individual freedom concepts, the opinions of the members of “Critical Theory” are discussed, the validity of the current assumptions of the study is discussed and tested. In this context, resources related to the subject, such as books, theses, articles, etc., whose scientific validity are not discussed, have been used. Finally, the evaluation of the result from both parts of the study has been interpreted in the conclusion. Along with the critical discourse analysis conducted for the Losers’ Club, the aim is to demonstrate that mass media (media and cinema), if desired, are a powerful “discourse” technique used to reproduce “ideology” even when “criticizing” the culture industry. While cultural industry working as “Critical Theory” by trying to provide contributions, the purpose of guiding the work to be carried out for cultural industries in the context of Turkey is aimed.

Keywords: Culture Industry, Capitalism, Individuality, Freedom, Myth, Individual Freedom Myth, Postmodern Individual, Ideology, Hegemony, Losers Club

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI	i
YEMİN METNİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
SİMGELER VE KISALTMALAR	VIII
TABLolar DİZİNİ	IX
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	X
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
1. KÜLTÜR.....	4
1.1. Popüler Kültür	7
1.2. Kitle Kültürü	18
1.3. Kültür Endüstrisi	23
1.3.1. Aydınlanma ve Akıl.....	38
1.3.2. Araçsal Akıl ve Tahakküm	42
1.4. A. Gramsci-Hegemonya	46
1.5. Modern ve Postmodern-Birey.....	49
1.6. S. Freud-Bilinçdışı ve Cinsellik.....	55
1.7. J. Lacan-Bilinç Dışı/Ben, Sinema ve Özdeşleşme	57
1.8. H. Marcuse-Yabancılaşma ve Tek Boyutlu İnsan.....	63
1.9. E. Fromm-Birey ve Özgürlük	65
1.10. Bireysel Özgürlük Miti.....	69
İKİNCİ BÖLÜM.....	73
2. VAN DİJK'IN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİNDEN HAREKETLE KAYBEDENLER KULÜBÜ “LOSERS CLUB” FİLMİ ÜZERİNE İDEOLOJİ ÇÖZÜMLEMESİ.....	73
2.1. Araştırma Yönteminin Uygulanması	73
2.1.1. Araştırmanın Amacı.....	73
2.1.2. Araştırmanın Varsayımı	73

2.1.3. Araştırmanın Önemi	75
2.1.4. Araştırmanın Örneklemi	75
2.1.5. Araştırmanın Yöntemi	76
2.2. Filmin Özeti	80
2.3. Filmin Konusu ve Söylem Çözümlemesi	80
SONUÇ	150
KAYNAKÇA.....	154
ÖZGEÇMİŞ	160



SİMGELER VE KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Haz.	: Hazırlayan
vb.	: Ve Benzeri
WEB	: World Wide Web; birbiriyle bağlantılı, İnternet üzerinde çalışan ve "www" ile başlayan adreslerdeki sayfaların görüntülenmesini sağlayan servis
yy.	: Yüzyıl

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1:	Farklı Disiplinlerde Gerçekleştirilmiş Söylem Analizi	77
Tablo 2:	Van Dijk “Benlik” Şeması	78
Tablo 3:	Kaybedenler Kulübü Filminin İdeolojik/Söylem Çözümlemesi	79



ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1:	Film Giriş İntrosu.....	81
Resim 2:	Filmden Görsel 1.....	82
Resim 3:	Filmden Görsel 2.....	83
Resim 4:	Filmden Görsel 3.....	86
Resim 5:	Filmden Görsel 4.....	87
Resim 6:	Filmden Görsel 5.....	91
Resim 7:	Filmden Görsel 6.....	94
Resim 8:	Filmden Görsel 7.....	97
Resim 9:	Filmden Görsel 8.....	100
Resim 10:	Filmden Görsel 9.....	104
Resim 11:	Filmden Görsel 10.....	108
Resim 12:	Filmden Görsel 11.....	121
Resim 13:	Filmden Görsel 12.....	124
Resim 14:	Filmden Görsel 13.....	130
Resim 15:	Filmden Görsel 14.....	136
Resim 16:	Filmden Görsel 15.....	140
Resim 17:	Filmden Görsel 16.....	141
Resim 18:	Filmden Görsel 17.....	144
Resim 19:	Film Bitiş İntrosu	148

GİRİŞ

Bireylerin içerisinde yaşadıkları toplumlarda, kendilerinin dışında olup biten şeyleri anlamlandırabilmeleri kendi inanç, değer ve yargıları çerçevesinde hareket etmelerine bağlıdır. “İdeoloji”ler ise, bireylerin davranışlarının kendi ideolojileri doğrultusunda şekillenmesini sağlayıp toplum geneline yayılımını gerçekleştirebilmek adına, “dil” ve “söylem”in aracı olan kitle iletişim araçlarına (medya ve sinema) güvenirlir. Egemen olanlar yani “iktidar”, “ideoloji”nin istediği çerçevede kabul görebilmesini sağlayabilmek için bireylerin üzerinde doğrudan baskı kurmaktan ziyade, onların bilinç dışlarına yönelik “dil” ve “söylem”i kullanarak bir “hegemonya” oluşturma yolunu tercih ederler. Bu 21. yy.’da sıklıkla kullanılan en etkili yaygınlaştırma yöntemidir. Bu doğrultuda toplumlarda bireylerin tüketmiş oldukları kültür aşağıdan değil tepeden inme, egemen/iktidarın istediği yönde, kültür endüstrisi biçiminde bir yapılanmayla, bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik üretilir, sunulur ve tükettirilir.

Tarihsel süreç içerisinde egemen ideolojilerin, hegemonya oluşturmak için kullandığı çok sayıda örnek bulunmaktadır. Türkiye bağlamında kültür endüstrisi ürünü olarak “dil” ve “söylem” çerçevesinde çok sayıda örnek gösterilebilir. Bunlardan birisi *Kaybedenler Kulübü* adlı filmidir. Araştırmamızın örneklemini *Kaybedenler Kulübü*’nde, iki erkek ana karakter üzerinden görünürde kültür endüstrisine, toplumsal normlara ve kapitalizme karşı eleştirel bir söylemsel duruş ortaya konulmakta; öte yandan postmodern biçimde “cinsellikte anı yaşa” söylemiyle, “cinsellikte bedenin tüketimi” gerçekleştirilmektedir. Ortaya çıkan bu çelişki, söylemsel anlamda kültür endüstrisini “eleştirirken” aynı zamanda ideolojisini yeniden üretmektedir. Bu mevcut durum, kültür endüstrisi ürünü olan bir sinema filmi ile kendisini eleştirir gibi gözükürken, aynı zamanda söz konusu “ideoloji”yi ve dolayısıyla “tek boyutlu” yapıyı yeniden üretiyor olması sebebiyle, meseleyi araştırmaya değer bir hale getirmektedir.

Bu çerçevede, çalışmada “örneklem” olarak belirlenmiş olan *Kaybedenler Kulübü*’nün, söylem analizi gerçekleştirilmeden önce bir “Eleştirel Teori”ye gereksinim vardır. Kapitalizm destekli modern ve postmodern dönemlerde ulus devletlerin, bireylere yönelik gerçekleştirdikleri eşitlik, adalet, özgürlük vb. vaatlerin tam anlamıyla yerine getirilip getirilmediği, Eleştirel Teori’nin (Frankfurt Okulu) çalışma alanına girmektedir. Eleştirel Teori’ye göre, toplumlarda bireylere yönelik bir “özgür yaşam sisteminin” oluşturulabilmesi için, modern ve postmodern dönemlerde “indirgemenin” söz konusu olmadığı, bireylerin ideolojilere karşı “eleştirel bir duruş” ortaya koyabildikleri bir sistemin veya kuramın elde edilebilmesi gerekmektedir. Bu durumun oluşabilmesi ve elde edilebilmesiye, demokrasi kavramının ve hümanizmanın başarılı olabilmesine ve gerçekleşmesine bağlıdır.

Kaybedenler Kulübü’nde, bireysel özgürlüğün elde edilebilmesi için iki erkek ana karakter “Kağan ile Mete” üzerinden, kültür endüstrisine ve kapitalizme yönelik “eleştirel” biçimde hareket edilmektedir. *Postmodern ikili*, “dil” ve “söylem”i görünürde bu anlamda kullanırlar ama cinsellik üzerinden “ideoloji”yi yeniden ürettikleri için, özgürlük elde edilemez ve “indirgeme” gerçekleşir. Bu anlamda çalışmanın amacına dair, *Kaybedenler Kulübü*’ne yönelik bir eleştirel söylem analizi uygulanmıştır. Araştırmaya dair yöntem tekniği olaraksa Teun Van Dijk’in “biz-onlar” karşıtlığına dayanan, eleştirel söylem analiz yöntemi tercih edilmiştir. Bu tercihin gerçekleştirilmesindeki neden, medya içeriklerinin “eleştirel paradigmaya” yönelik araştırılabilmesi adına, eleştirel söylem analizinin avantajlarını kullanabilmektir. Çünkü Teun Van Dijk’in, medya analizlerinde kullanabilmek için geliştirdiği “eleştirel söylem analiz yöntemi”, ideolojiyi ve iktidar/güç ilişkileri çerçevesinde oluşturulmak istenen anlamsal inşayı ortaya çıkarabilmek adına, medya analizlerine katkılar sağlamaktadır. Gerçekleştirilen çalışmada doğru neticeyi elde edebilmek için, birinci bölümde bakış açısı olarak “Eleştirel Teori” ile yola çıkılıp, kültür endüstrisi başta olmak üzere pek çok kavrama ve kurama yönelik araştırma gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümündeyse, gerçekleştirilen araştırmanın neticesinde oluşturulan kuramsal alandan güç alınıp, kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılarak, egemen/iktidarın istediği biçimde toplumlarda hakim olması istenilen “ideoloji”nin “tek boyutlu” yapısının, *Kaybedenler Kulübü*’nde nasıl

gerçekleştirildiği, kültür endüstrisinin “eleştirilirken”, “cinsellikte bedenin tüketimi” üzerinden nasıl yeniden üretilip değerli kılındığı, söylem analiziyle elde edilmeye çalışılmıştır.

Postmodern dönemde, bireyler özgür olabilmek için “anı yaşa” söylemi ile hareket etmektedir. Bu doğrultuda özgür ve mutlu olabileceklerini düşünürler ama tam anlamıyla bir özgürlük imkansızdır. Çünkü bireyler, mevcut sistem tarafından erginlikleri ellerinden alınarak birer nesneye dönüştürülür. *Kaybedenler Kulübü*’nün; postmodern dönemde, “bireysel yanılsamaya” dönüşmüş “bireysel özgürlük” üzerinden, mevcut sistem içerisinde erginliğini elde edemeyerek mutsuzluğa ve özgürlüğe sürüklenmiş bireylere, “cinsellikte bedenin tüketimi” söylemiyle sahte mutluluk vaat ettiği söylenebilir. Bu doğrultuda filmde görünürde “eleştirilen” kültür endüstrisinin ideolojisi yeniden üretildiği için, egemen/iktidarın istediği düzeyde “tek boyutlu” yapı üretimine katkı verilmektedir. Gerçekleştirilen araştırmanın yararı, bu mevcut durumu eleştirel söylem analiziyle elde ederek, kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) istenildiği takdirde kültür endüstrisini “eleştirirken” dahi, ideolojisini yeniden üretebilmek için kullanılabilecek güçlü bir “söylem” tekniği olduğunu gösterebilmektir. Kültür endüstrisi çalışmakta olan “Eleştirel Teori”ye katkı sağlanmaya çalışılarak, Türkiye bağlamında kültür endüstrisine yönelik yapılacak olan çalışmalara yol gösterme amacı ve yararı güdülmüştür. Çalışmada gerçekleştirilen eleştirel söylem analizi, *Kaybedenler Kulübü* (2010-2011) adlı “filme dairdir”. *Kaybedenler Kulübü Yolda* (2017-2018) adlı filmde “yararlanılmamıştır”.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KÜLTÜR

Kültür; bir bireyin kendisini ve çevresini anlamlandırıp tanıdıktan sonra, bir üyesi olduğu toplum içerisinde ortak değer ve yargılara dikkat ederek yaşamaya çalışmasıdır. Bireylerin tüm yaşamları boyunca, hayatı yaşarken bütünüyle yapıp ettikleri her şey kültürü oluşturur. Kültür, bireyin kendini içinde bulduğu toplumda öğrendikleri (ritüeller, adetler, alışkanlıklar, gelenek/görenek) ve kendinden sonraki nesillere, davranış/yargı olarak aktardıklarıdır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 27).

İnsanın hayatta kalabilmesi için (yeme, içme, barınma, korunma) vb. durumları gerçekleştirerek, fiziksel varlığını sürdürebilmesi gerekir. Bu gereksinimleri ve ihtiyaçları karşılayarak hayatta kalabilmek için, insan içerisinde bulunduğu toplumda çalışarak sürekli-yeniden üretim gerçekleştirmesi gereken bir canlıdır. Dolayısıyla insan denildiğinde istediği şekilde başı buyruk yaşayarak, istediği her şeyi yapabilen bir varlıktan bahsedilemez. O halde şu söylenebilir; insan denilen varlık örgütlü bir organizasyon içerisinde (toplum) yaşayan, çalışan, üreten ve bu doğrultuda hayatta kalabilen bir varlıktır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 27-28).

Yer aldığı örgütsel yapı (toplum) içerisinde belli zaman ve mekân çerçevesinde çalışan birey, bu sayede bilerek veya bilmeyerek hem kendinin hem de sosyal yaşamın yeniden üretimini gerçekleştirmiştir. Birey kültürle, materyal hayat doğrultusunda yapıp ettikleri ve eylemleriyle bir yandan kendi bilincini yeniden üretirken diğer yandan toplum bilincini oluşturup kimlik ve statü üreterek, kendini ötekilerden ayırır insanken/bireyselleşir (Erdoğan, 2004, s. 7-19).

“Maddesel hayatını günlük üretim faaliyetleri ağı içinde üreten insan, aynı zamanda bu hayatı, üretimi, üretim ilişkilerini ve sonuçlarını, umut ve beklentilerini, umutsuzluk ve korkularını kendisi ve toplum için

açıklar. Dolayısıyla materyal hayatını üreten insan aynı zamanda bu materyal hayatın bilincini de (ruhsal, dinsel, düşünsel, bilişsel, ideolojik açıklamasını) üretir. Materyal ve düşünsel üretimin biçimi insanın kültürünü oluşturur. Dolayısıyla materyal ve düşünseli üreten insan, bu üretimiyle birlikte, ona bağlı olarak gelen kültürünü de üretir” (Erdoğan, 2004, s. 7-19).

Ekonomik, siyasal, kültürel parçalar ve koşullar, birbirini tamamlayan bir yapbozun parçaları gibidirler. Kültür, ekonomi-politik için oldukça değerlidir, kültür gelenekleri, değer ve yargıları, inançları kapsayan bir kavram olduğu gibi aynı zamanda geçmişte yaşanmış ve şu anda yaşanmakta olanla da ilgilidir. Kültür bireylerin tarih boyunca, geçmişten günümüze kadar uzanan süreçte yaşamları, deneyimleri ve tecrübeleri ile biçimlenerek bir format ve yapı halini alır (Erdoğan, 2004, s. 7-19). Kültüre yönelik gerçekleştirilmiş olan pek çok tanıma bakılacak olduğunda, insanın yer almış olduğu toplumdan farklı ve ayrı bir şekilde, tek başına bir varlık olarak tanımlanamadığı görülür. Bu çerçevede kültüründe toplum içerisinde bu ortaklaşa yaşamdan ve iletişimden kaynaklı oluşarak şekillenen bir gerçeklik ve olgu olduğu söylenebilir.

“İnsanların grup halinde yaşamaya başladığı ilkel toplumlardan başlayarak, günümüz çağdaş toplumlarına kadar süregelen bir kültürel süreçten söz edilebilir. Eğer kültüre ait bir izlek oluşturmaya çalışırsak, bu sınıflandırma halk/folk kültürü, yüksek/seçkin/elit kültürü, kitle kültürü ve popüler kültür şeklinde tanımlanabilir. Kuşkusuz her bir kültür kendinden önce gelen kültürü, tam anlamıyla yok ederek onun yerini almış değildir. Yeni gelişen kültür öncekine baskı kurmuş ve ona ek olarak belli bir kültürel çeşitliliğin oluşmasına yol açmıştır” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 27-28).

İnsanların topluluk halinde yaşadıkları ilk dönemlerden itibaren uzun süre dünyaya hâkim olan kültür, halk-folk kültürüdür. Folk kültür en kısa şu şekilde açıklanabilir; vahşi doğaya karşı koymaya çalışan insanlar, birlikte daha güçlü olabileceklerini anlayarak kabileler oluşturmaya ve bir araya gelmeye başlarlar. Bu sayede liderlik, reislik vb. kavramlar ortaya çıkar ama “lider-reis” sıfatına sahip olan insanların diğer insanlara karşı, statüsel-sınıfsal ve mülkiyet anlamında farklılığı ve

üstünlüğü yoktur. Burada lider-reis olacak olan kişileri fiziksel güç, cesaret ve zekâ belirlemektedir. Zaman içerisinde gelişmeye başlayan insanlar önce devletleri devamında da imparatorlukları kurmuşlardır. Zamanla yönetimler karışık ve karmaşık hal almaya başladığı için, bu mevcut durum yönetici sınıfın halktan farklılaşmasına, kendi kültürünü oluşturmaya sebebiyet olur ve yönetici sınıfın “seçkin kültürü” oluşur. Seçkin kültüre, 14. yy. ile 17. yy. arasındaki süreçte “İngiliz aristokrasisi” örnek olarak gösterilebilir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 28-29).

“Karmaşık, özgün, yaratıcı, estetik, pahalı olan bu kültür, sadece soylu kesime aitti ve üretilen kültürel ürünler yönetici kesimin, halktan farkını ortaya koyan, (giyim-kuşam, müzik, dil, edebiyat, resim, eğlence vb.) göstergelerdi. Sözü edilen kültürün şekillenmesi sanayi devrimine kadar sürdü” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 28).

18. ve 19. yy.’da Avrupa’da özellikle İngiltere ve Fransa merkezli gerçekleşen endüstriyel sanayi devriminin devamında, kırsaldan kentlere göç eden kitleler eski folk kültürü tüketemez olurlarken, yüksek kültürden istifade edebilme şansını da hayatın ekonomi/maddi yönüyle ilgili şartların zorluğundan ötürü elde edemez olurlar. Ortaya çıkan mevcut karmaşıklığı endüstriyel devrimi gerçekleştirerek egemen-iktidar olan “burjuva sınıfı” sistem içerisinde düşük gelir düzeyini temel alan, kolayca üretilip kolayca tüketilebilen endüstriyel ürünlerle doldurur. Bu sayede, hem maddi düzeyde hem de anlam düzeyinde kolayca tüketilebilen kitle kültürü (kültür endüstrisi) ortaya çıkmış olur. Kitle kültürü olarak tanımlanan mevcut kültürde, uzmanlaşmış özel sektör alanları söz konusudur. Seri üretim mantığı içerisinde hareket eden endüstriyel sistem, işçi sınıfına yönelik çalışarak, onların tüketebileceği ürünlerle kültür olarak gelişir. Kitle kültürünün (kültür endüstrisi) en önemli özelliği, yüksek gelir amacı ile düşük maliyetli üretim gerçekleştirerek, basitçe ve kolayca anlaşılan ve tüketilebilen meta ve ürünleri, toplumlarda geniş kesimlere ulaştırabilmektir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 29-31).

“Kitle kültürü, erken sanayi döneminden kapitalizmin şekil değiştirdiği geç kapitalizm/postmodern döneme kadar geçerliliğini korumuştur. Tıpkı mümkün olan en az maliyetle en çok metayı üreterek en

çok sayıda tüketiciye ulaştırma mantığına sahip olan fordist üretim tarzından; kişisel beğeni, istek ve beklentilerin de işin içine dâhil edildiği, esnek üretim tarzı olan post-fordizm'e geçilmesi gibi, kültür alanında da; alabildiğine basit ve tek düze olan ve zamanla olumsuz anlam yüklenerek dışlanmaya başlanan kitle kültüründen, anlamca daha olumlu ve sevimli duran, çeşitlendirilmiş, ilgiye, sevgiye, hazza ve beğeniye ait olan, popüler kültüre geçilmiştir" (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 29-30).

İlgi, sevgi, beğeni ve hazza dayalı çeşitlendirilmiş bir yeni kültür olan popüler kültüre geçilmiş olsa bile değişen bir şey çok fazla olmamıştır. Değişen tek şey kitle kültüründeki (kültür endüstrisi) tüketimle ilgili metaların çeşitlenmesi ve halka ait olduğu iddia edilen popüler kültür çerçevesinde, insanlığın doğasından kaynaklanan sevgi, haz, arzu, cinsellik vb. duygular üzerinden, dürtülere ve güdülere yönelik tüketimin çeşitlendirilmesidir. Çeşitlendirilen mevcut sistem içerisinde, bireyler birbirlerinden farklı olabilmek, *cool* olabilmek adına sistem içerisinde tüketip, sosyoekonomik ve statüsel anlamda mücadele verirken dahi birbirlerine benzeyerek tek boyutlu bir hal almışlardır.

1.1. Popüler Kültür

Popüler kültür üzerinde, pek çok farklı yöntembilimsel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Popüler kültüre olumlu veya olumsuz yaklaşılarak tanımlamalar gerçekleştiren düşünürler ve teorisyenler mevcuttur. Geniş ve parçalı bir alana sahip olan popüler kültürün aynı zamanda yöntem bilimsel anlamda belirsizliklerle dolu olabileceği de söylenebilir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 11-12).

"Popüler kültür için ana-damar ve eleştirel olarak da ayırım yapılabilir. Ana-damar yaklaşımla kastedilen çizgileri itibarıyla kaygan bir yapıyı temsil eden, aynı zamanda bünyesinde popüler kültüre olumlu hem de olumsuz yaklaşan isimleri toplayan bir yaklaşımdır. Eleştirel yaklaşım ise daha çok Avrupa kökenli olup birinci geleneğin yaklaşımlarını (Ana-damarın) eleştiren bir yapıya sahiptir. Eleştirel yaklaşım içerisinde Frankfurt

okulundan, Ortodoks Marksizm’e kadar bütün yaklaşımlar yer almaktadır” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 12-13).

Popüler kültürle ilgili eleştirel çalışmalar, kendinden önceki tarihsel süreçte gerçekleştirilmiş olan çalışmalardan yararlanıp, onları eleştirerek hareket etmiştir. Bu durum tıpkı bilimin birikerek, eleştirerek ve gelişerek ilerlemesine benzer biçimde gerçekleştirilmiştir. Popüler kültürle ilgili eleştirel çalışmalar, kültürün tarihsel süreç içerisinde niteliksel anlamda geçirdiği değişimler çerçevesinde, kitle iletişim araçlarının bulunup üretilmesi ve endüstriyel devrimin zaman içerisinde dünyayı götürmüş olduğu modern sistem kapsamında, tarihsel bir düzlem içerisinde gerçekleştirilmiştir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 11-13).

“Storey- genel olarak, popüler kültüre yaklaşımları şu başlıkta toplamaktadır. 1-Popüler kültür nicel olarak tanımlanmaktadır. Buna göre popüler kültür çok fazla insanın beğenisidir. 2- Popüler kültür yüksek kültür karşıtlığı olarak tanımlanmaktadır, buna göre- popüler kültür, alt-kültür dür. 3- Popüler kültür insanlardan kaynaklanan kültürdür- insanların otantik kültürüdür. 4-Popüler kültür Gramsci’nin hegemonya kavramı bağlamında tanımlanır, yani popüler kültür egemen ile kitle arasında ‘tahakküm-direnme’ arası bir mücadeledir. 5- Popüler kültür kitle kültürü olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşım Frankfurt Okulunun yaklaşımıdır” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 14-15).

Popüler kültürle ilgili bütün teorilerin, önemli tanımlamalara sahip oldukları söylenebilir ama popüler kültür, eleştirel teori çerçevesinde Frankfurt Okulu ve düşünürlerinin teorilerinde olduğu gibi, kitle kültürü olarak görülmeli ve kabul edilmelidir. Bu kabul ediş durumunun nedeniyse Neill Postmann’ın da söylediği gibi, günümüz dünyasının gelişerek güçlenen ve teknokrasi düzeyinde determinist bir yapı alan teknolojik halidir (akt. Al, 2017, s. 53-55). Teknoloji sayesinde 20. ve 21. yy.’da ortaya çıkan web. 1.0, web. 2.0, web. 3.0, web. 4.0 vb. yapı ve oluşumların kitle iletişim araçlarını geliştirdiği, mevcut gelişimin zamanla ortaya teknolojiye dayalı yeni medya ve sosyal medya gibi ortamları çıkardığı, bu durumunda Marshall McLuhan’ın dile getirdiği şekilde tüm dünyayı küresel bir alana-köye dönüştürdüğü

söylenebilir (akt. Şentürk, 2009, s. 21-24). Bu küresel köyün bireyler üzerinde, bir yandan kültürel ve politik amaçları olduğu gibi bir yandan da, Jean Baudrillard'ın dile getirdiği şekilde, meta ve anlama dayalı fiziki ve sanal (simülasyon) tüketim dünyası oluşturduğu söylenebilir (Baudrillard, 2011, s. 43-50). Bu doğrultuda artık popüler kültür yukarıda belirtildiği gibi, günümüz dünya şartlarında halkın kültürü değildir, halkın elinden alınmış veya çalınmıştır. Popüler kültür, kitle kültürüne indirgenerek halkın meta ve anlam tüketimine dayalı aşağı-bayağı kültürü haline getirilmiştir.

“Popüler kültür özgürlüğün kültürüdür. John Fiske'nin belirttiği haliyle popüler kültür, hiçbir zaman özgürlüğün, mücadelenin kültürü olmamıştır. Günümüzde de bu durum böyledir, popüler kültür sadece baskı altına alandır” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 17).

Popüler kültürün taşıyıcısı erkektir, özne olan erkek popüler kültürün gladyatörüdür. Popüler kültürün aynı zamanda içerisinde ideolojik yanları da bulunmaktadır. Bu ideolojik yan şu şekilde tarif edilebilir; Popüler kültürün meşrulaştırıcı özgürlük söylemini kullanarak, popüler kültürü yaşam tarzı olarak kodlayıp, kitleleri şartları ve koşulları liberal ekonomiye dayanan mevcut sistemi kurmuş olan sermaye sahiplerinin belirlediği şekilde, sisteme ikna etmek ve sistemin içerisinde eritmek (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 16-17). “Özgür kız” Nil Karaibrahimgil, 2000'li yılların başında medya üzerinden Turkcell reklamında şu cümleleri kurar;

“Bizim köy vardı ya uzaklarda, ben gittim. Bir soru var ya cevapsız akıllarda ben bildim. Dünya çizgi-çizgi değilmiş, öyle değilmiş, ben gördüm. Ermiş deme değilim, gezgin deme değilim. Ben özgürüm, sadece özgürüm. Benim hem yollarım, hem sözlerim, hem de konuşan gözlerim var: Hürüm. Özel olduğumdan değil, çekip gittiğimden değil. Dedim ya: Ben özgürüm” (Durmuş, 2006, s. 122).

Nil Karaibrahimgil şarkıda ataerkil anlayış karşısında özgür bir kız olduğu söylemini üreterek, popüler kültür içerisinde kitle kültürü üretimine katkıda ve faydada bulunur. Egemen-iktidar ve sistem, kitle iletişim araçları (medya ve sinema) doğrultusunda, popüler kültür üzerinden 2000’li yılların gençlerine yönelik söylem üretimi ve algı oluşumunu “özgür kız” üzerinden gerçekleştirir. “Özgür kız”, yine bununla birlikte bir başka şarkısında “çocuk da yaparım kariyerde diyerek” mevcut söylemini güçlendirir. Serbest pazar piyasasında kâr amacı güden ve hedef kitleye ulaşmak isteyen Turkcell’in reklamlarında, özgür kız ben özgürüm demektedir ama buradaki özgürlük, sistemin çizdiği çizgiler içerisinde izin verilen noktalara uzanabilen bir özgürlüktür. Kitleleri popüler kültür üzerinden tek boyutlu hale getirmeye ve sisteme entegre etmeye yönelik bir özgürlük. Tıpkı H. Marcuse’un da söylediği gibi;

“Düşünce ve anlatım özgürlükleri, var olan işleyiş biçimleriyle bireylerin gereksinimlerini her gün biraz daha karşılar gibi görünen bir toplumda, temel eleştirci işlevlerinden uzaklaşmaktadır. Bireye tanınan özgürlük alanı, yalnızca kendisine verilen seçenekler arasında bir seçim yapma özgürlüğüne indirgenmektedir” (Türkoğlu’dan akt. Durmuş, 2006, s. 122).

Popüler kültürün taşıyıcısı ilk günden beri erkektir ama 21. yy. dünyasında “özgür kız” modeli Nil Karaibrahimgil’de olduğu gibi artık popüler kültürün taşıyıcısı sadece erkekler değildir, sistem erkeklerin yanı sıra kadınları da özgürlük söylemi üzerinden, ataerkil ve geleneksel anlayış karşısında özgürlük vaat ederek kendine entegre etmiştir. Artık kadınlarda popüler kültürün taşıyıcısıdır, daha doğrusu artık popüler kültürün taşıyıcısı insandır.

“Popüler kültür hizmet ettiğine hizmetini dolaylı olarak sunmaktadır; Popüler kültürün nimetlerinden yararlananlar onu geniş insan yığınlarının sömürülmesi aracı olarak kullanırken, mutlaka araçlardan destek almaktadır. Destek verenler sömürüye aracı olanlardır. Egemen kesimde yer alanlar, bu araçları kullanmak zorundadır. Çünkü geniş insan yığınlarına, bir gün

onların da aracı konumuna yükselebilecekleri mesajının verilmesi gerekmektedir” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 18).

Özgürlük söylemi üzerinden özgürsüzlüğü üreten popüler kültür, bir yandan mutlu yaşayabilmek ve sistemin içerisinde var olabilmek isteyen “bireyleri” kendine ayak uydurmaya ve kendine bağımlı olmaya zorlar. Bu zorlama gerçekleşirken öte yandan toplumsal yaşamların her alanına giriş gerçekleştirerek bilinç ve bilinç dışı düzeylere girer, sızar ve bireyleri uykuya ayrılan zaman haricinde ele geçirir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 18-19).

Popüler kültür, tarihsel olarak geç kapitalist-postmodern dönemden hareketle, kitle kültürünün devamında ortaya çıkan bir form veya olgudur. Popüler kültür, kitle kültürü üreticilerinin başlattığı çalışmanın amacını devam ettirerek, yüksek kültürün aurasını bozup, ürünlerini meta haline dönüştürüp mevcut pazarda satışını gerçekleştirir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 17-18). Örneğin; 14. ve 15. yy.’da sadece aristokratların tüketebileceği, Mona Lisa tablosunun pek çok kopyasının basılıp satılması ve ticarete açılması veya yeni medya döneminde, internet üzerinden her türlü sanat eserine kolayca ulaşılabilmesi mevcut durumun delilidir. Bu durumla ilgili W. Benjamin’in “yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı” adlı teorisi oldukça önemlidir. Benjamin gelişen teknolojinin, sanat yapıtlarında kopyalamanın ve seri üretimin önünü açtığını, bu durumun Orta Çağ Avrupası’nda üretim ve tüketim hakkı söz konusu olmayan insandan, sanata ve kitaba tüketim boyutunda ulaşabilen insana geçişi gerçekleştirdiğini belirtir. Bu anlamda olumlu bir gelişim söz konusudur ama aynı zamanda seri üretim sanat yapıtlarının şimdiliğini, biricikliğini ve aurasını yok etmiştir. Artık “aura” sadece eserin orijinalindedir (Sevim, 2010, s. 510-512).

Popüler kültür, somut (maddi) bir durum değildir, anlam düzeyinde var olan soyut bir olgudur. Özgürlük söylemi üzerinden modern ve postmodern dönemde, insanların bireysel özgürlüklerine yönelen ve arzu, istek, rıza, cinsellik, talep, etki, vb. pek çok insan duygusu ve kararına yönelik, meta ve anlam düzeyinde tüketimle mutluluk vaat eden, özgürlük atfederken özgürsüzleştiren bir yapıdır. Maddi bir

formu olmadığı için sahiplik yapısı doğrultusunda herhangi bir şirkete veya devlete ait olmadığı gibi herhangi bir devletin tekelinde olan bir ürün veya mal da değildir. Bu çerçevede popüler kültürle ilgili şu söylenebilir; mevcut dünya düzeninde ve sisteminde, liberal politikaları ve geç kapitalist dönemi kim uygulayıp egemen/iktidar anlamında bir güç pozisyonunda ve merkez durumundaysa, popüler kültürün içerisini doldurarak onu kullanabilecek güce ve kudrete de sahiptir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 14-19).

“Popüler kültür global-yerel etkileşimi çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan, postmodern melez bir kültürdür. Bu bağlamda merkez eşdeyişle, Batı tarafından küreselleşme ekseninde inşa edilen ve ulus aşırı olarak yayılan popüler kültürün reel pratikte tek yönlü işleyen akışının, farklılıkları ortadan kaldırarak homojen-tek tip bir kültürün kimi zaman da melez bir kültürün oluşumuna katkı sağladığı önerilebilir” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 19).

Melez kültürün oluşumuna katkı sağlayan Batı diye geçen söylemden Avrupa anlaşılabilir, 19. yy.’dan II. Dünya savaşına kadar ki 145 yıllık tarihsel süreçte, Avrupa kültürünün de popüler kültüre katkıları ve etkileri illaki söz konusudur. 21. yy.’a gelindiğinde durum biraz değişmektedir. 21. yy.’da popüler kültürün, liberal politikalarında etkisiyle birlikte, ekonomi politik ve teknolojik anlamda egemen iktidar ve güç olan ABD’nin tam anlamıyla tekelinde olmasa bile etkisi altında olduğu söylenebilir. Özellikle 1980-1981 yıllarından itibaren ABD Başkanı Reagan tarafından başlatılan liberal ekonomilere geçişle ilişkili küreselleşme atılımları, popüler kültürün ABD etkisi altında hareket etmesine neden oluşturmuştur. Bu durumların ABD merkezli gerçekleşmesinin nedeniyse, küresel sermayenin ABD üzerinden hareket etmesidir (Büken, 2011, s. 43-45).

“İkinci dünya savaşının ardından, Amerikan popüler kültürünün ihracının yoğunlaşması, Amerika’nın ekonomik yayılma politikasının vazgeçilmez bir ögesi idi. Amerika, pazar ekonomisine güç katmak amacıyla dünyanın pek çok yerinde kendi popüler kültürünün egemen olmasını sağladı ve tüketim toplumu kavramını yaygınlaştırdı” (Büken, 2011, s. 45-46).

ABD'nin ekonomik yayılcılık hamlelerinden hareketle, 1980-1981 yıllarında Reagan liderliğinde başlattığı liberalizm doğrultusunda, ABD bir yandan uluslararası düzeyde tüm dünyada güçlenip egemen olurken, diğer yandan 20. yy.'ın son çeyreğinden itibaren etkisi altına aldığı popüler kültür şeması altında, dünyaya kendi kültürünü ve yaşam tarzını da yaymıştır. Bu durumun öne Türkiye'de 1980 askeri darbesinin hemen ardından, 24 Ocak Kararları ve Turgut Özal-ANAP liderliğinde liberal ekonomilere geçişle birlikte açılmıştır. Özal dönemlerinde gerçekleştirilen devlet politikaları, popüler kültürün daha doğrusu 1980 yılından itibaren 'Amerikan etkisinde biçim alan popüler-Amerikan kültürün', tam anlamıyla olmasa bile Türkiye'yi zamanla Amerikan yaşam tarzına geçirdiği söylenebilir (Büken, 2001, s. 45-48).

“Amerikan kültürünün cazibesine kapılan diğer Avrupalı toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunun nüfuslu kesimleri, özellikle de üst-zengin kesimler zamanla oluşabilecek, ciddi toplumsal sorunları ve kültürel erozyonu göz ardı etmek pahasına da olsa, Amerikan tüketim alışkanlıklarını ve kültürel değerlerini benimsediler” (Büken, 2001, s. 47).

Popüler kültür çerçevesinde Amerikalılaşma sürecini, Türk kimliğinin ve değerlerin, gelenek göreneklerin tam anlamıyla yitirilmesi anlamında okumakta doğru olmaz ama bu durumun genç nesilleri, gelenek göreneklerden ve değerlerden uzak tutabilecek olduğu ve kuşaklar arasında yerli değerler ve kültürel aktarımı aksatabileceği, sıkıntıya sokabileceği de bir gerçektir (Büken, 2001, s. 51). Günümüz dünya şartları içerisinde kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) varlığı ve etkisi sayesinde, dünyada veya Türkiye'de yaşam tarzlarına popüler kültürün çok rahat bir şekilde etki edebilmesi, şekillendirebilmesi ve yönetebilmesi oldukça kolaydır.

“Amerikan popüler kültürü, kendi kendine ortaya çıkmasına mahal bırakılmaksızın, ekonomi-politik anlamda nüfuzlu sınıfın ve ekonomik sektör liderlerinin otoriteleri tarafından yönlendirilerek üretiliyor. Bu olgu, kitlesel medya tarafından yaratılıp şekillendiriliyor ve kitlelerin tüketimine sunuluyor. Türk toplumunun nüfuzlu kesimleri bunu silip süpürürken, maddi

durumu kısıtlı ailelerse üst-sınıf yaşantısına hayran biçimde bunun sadece tadına bakabilmekle yetiniyor” (Büken, 2001, s. 49).

Liberalizm çerçevesinde kapitalist bir hal alan Avrupa’da ve Türkiye’de, kitle iletişim araçları, sosyal medya gibi teknolojiler ve ortamlarında bulunması ve bu ortamların sağladığı fırsatlar sayesinde, insanlar çok rahat biçimde hayatın her alanında (işte, evde, çarşıda, pazarda) Amerikan popüler kültürünü tüketebilme fırsatına eriştiler. Dallas, Mc Donalds, Burger King, Coca Cola, Rock’n Roll gibi markalar (gıda, giysi, eğlence, sinema/dizi) alanlarında, Amerikan popüler kültürünün sadece maddi formatta bazı örnekleridir (Büken, 2001, s. 48). Tabi ki bu durumun bir de soyut-manevi değerler ve kültürel boyutu da söz konusudur. Bu ortamların varlığından hareketle hazza, dürtülere/güdülere ve eğlenceye dönük bir şekilde işletilen ve uygulanan popüler kültür, bu ortamlar üzerinden insanları eğlendirip, tatmin edip, sahte mutluluklar üretirken diğer yandan onları bireyselliğe çekip, TV koltuklarına oturtarak veya ellerine birer teknolojik cihaz vererek aile bilincini yıpratmaktadır. Artık ailelerde ve evlerde sohbetler gerçekleşmez, medya ve yeni medya üzerinden “sahte doyumlar” ve Neill Postman’ın da söylediği gibi “Öldüren eğlence gerçekleşmektedir” (akt. Şeker, 2016, s. 36-38).

Mesele kültürün popüler olup olmaması değil aslında, mesele neyin popüler olduğu. Bir zamanlar yüksek seçkin kültür doğrultusunda, Mozart’ın, senfonileri popülerdi ama artık Amerikan kültürünün/yaşam tarzının maddi ve soyut ürünleri popüler. Medya, yeni medya, sinema gibi ortamlarda ve alanlarda zamanının çoğunu geçiren, kitap okumayıp araştırmayan gençler Batman, Terminatör, Süperman vb. üretilmiş hayali kahramanları bilirken, kendi kültürleri ve gelenekleri doğrultusunda Nasrettin Hoca, Dede Korkut, Oğuz Han, Keloğlan, Köroğlu, Yunus Emre vb. isimlere yabancı kalabiliyor veya bilerek kalmak istiyor. Çünkü mevcut popüler kültürün, yormak, öğretmek, geliştirmek, güçlendirmek vb. amaçları yoktur (Büken, 2001, s. 47-52). Mevcut popülerin amacı haz, arzu, istek, cinsellik vb. dürtüler/güdüler üzerinden insanları özgürleştirme, eğlendirme ve mutlu etme vaadiyle meta-anlam boyutları doğrultusunda tüketim dünyasına uyumlu hale getirmektir.

1980’li yıllara gelinceye kadar tarihsel süreç içerisinde, (kitle iletişim araçlarının, liberalizm doğrultusunda küreselleşme yolunda güçlü bir biçimde kullanılmaya başlanılmadan önce) “popüler kültür”, folk kültürü de kendi içinde barındırabiliyordu. Günümüzdeyse popüler kültürün folk kültürle bağları kopmuştur, bunun nedeniyse Amerikan bir hal alan popüler kültürün, kapitalist pazarın bir silahına dönüşmesidir. Folk kültürünün hayatta kalabilmesi için kendine has yerelliğini ve anonim halini koruyabilmesi gerekir, ama popüler kültür kapitalist sermaye pazarının silahı olmasından hareketle, folk-halk kültürünün içkinliğini ve anonim halini tüketti ve kendi içerisinde tek tip hale indirgedi (Erdoğan, 2001, s. 73-75).

“Örneğin; Mattelart’a göre popüler kültür direnenlerin ve egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür. Bu kültür kendi başına var olmaz; egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Popüler kültür folklorculuğun reddidir. Geçmişin iç burukluğunu ve özlemini ekip biçen, sürekli dile getiren bir müze kültürü değildir. Popüler kültür egemen bir örgütselliğe karşı geliştirilmiştir. Direniş tarafından yaratılmış, artık yaşanmayan uzak geçmişin değil, şimdinin günlük yaşamının kültürüdür. Kitle kültürünü biçimlendiren sansasyonelciliğe ve duyguların sömürülmesine karşıdır” (Erdoğan, 2001, s. 75-76).

Mattelart popüler kültürün, folk-halk kültürüne ve yerel kültüre karşı direniş gerçekleştirmek isteyen kitlelerin direnirken oluşturdukları bir kültürel form olduğuna inanır. Mattelart’ın düşünceleri oldukça önemlidir, tam anlamıyla cümleleri saf hakikat olmasa da, onun fikirlerine ve gerçekleştirdiği tanımlamaya bakılacak olduğunda, popüler kültürün bir mücadele alanı olduğu ve tarihsel süreç içerisinde popüler kültür kavramı üzerinde mülkiyet mücadelesinde 1980-1981 yıllarından hareketle, liberal/kapitalist anlayış adına işleyen bir formatın ve egemenliğin güçlendirildiği görülebilir.

Günümüz dünya şartlarında popüler kültür, üretildiği ilk andan tüketildiği son aşamaya kadar her haliyle meta-anlam boyutları çerçevesinde tüketim kültürüdür. Popüler kültürün her boyutunda veya aşamasında diğer popüler formlar kullanılır,

bunların en meşhurları eğlence, seks ve seksüel cinsel umutlar vb. modellerdir (Erdoğan, 2001, s. 78). Günümüz dünyası için popüler kültürün kullanıcılarıyla ilgili tanımlama gerçekleştirilmek istenirse; kitlelerin sevdiği, talep ettiği, onlara ait olan ve onların kullandığı bir kültür olarak tanımlama gerçekleştirilebilir.

Egemen popüler kültür, gasp etme ve dönüştürme tekniğiyle hareket ederek bir yandan folk kültürü etkisiz hale getirirken, öte yandan da ona ait olan özellikleri değiştirip dönüştürerek kendine mal edip, kendi özelliği haline getirir (Erdoğan, 2001, s. 79). Gasp etme ve dönüştürme tekniği en güçlü halkın olanda uygulanır, insanların eğlence doğrultusunda kendi oyuncaklarını yapabilmeleri reddedilir ve endüstriyel sistem üretimi ele geçirir. Örneğin 20. yy. öncesinde futbol yerel anlamda İngiltere’de ortaya çıkan ve sadece eğlencesine oynanan bir oyunken, kapitalizmde endüstriyel bir mantığa ve sisteme dönüştürülür (Erdoğan, 2001, s. 79-80). Artık sadece yetenekli olanlar, kitlelerin arasından sıyrılarak profesyonel bir biçimde stadyumda oynayarak milyonlar kazanıp, üst statüye çıkarak popüler olabilir. Kitle içerisinde yer alan sıradan insanlar onları izleyerek eğlenmek istiyorlarsa, artık ücret ödemeleri gerekmektedir.

Popüler kültürde çocuklar artık kendi oyuncaklarını yapamaz kendi oyunlarını bulamazlar, dev firmalar tarafından üretilen oyuncakları herkes gibi, tüm arkadaşları gibi talep etmeye ve ailelerine aldırmaya ve herkesle aynı olmaya çalışırlar. Alamaz veya aldıramazlarsa, arkadaşlarından geri kaldıklarını düşünür ve mutsuz olurlar. Bu çerçevede popüler kültürün; bilinç ve bilinç dışı düzeyler doğrultusunda, statü atfetme vaadiyle kendini bireye talep ettirerek sattıran bir kültür olduğu söylenebilir. Folk-halk kültürüyse popüler kültüre tehdit oluşturmaması adına, popüler kültür tarafından değiştirilerek kendi yararı adına kullanılacak şekilde üretilen bir yapıya dönüştürülmüştür (Erdoğan, 2001, s. 79-83).

“20. yy.’da işgücünün tüketici olarak denetlenmesi ve yönlendirmesi gerekliliği baskın olmaya başladı. Fabrikatörler ürünleri; medya, sinema ve reklamcılarda tüketicileri ürettiler. Medya ve reklamcılar kültürel değerlere zevk ve hatta duygusallığı da katmaya başladılar ve bu sonradan kişileri tüketime sevk etme, moda ve gösteriş ardında koşmasında, mal alarak ve

tüketerek mutluluğu aramada önemli rol oynamaya başladı. Kapitalizm genellikle folk kültürünü, halkın ve halktan olanı katletti, işlevsel olduğu için katletmediğini ise, popüler kültür şekline dönüştürerek gasp etti. Alınan ve satılan mal haline soktu” (Erdoğan, 2001, s. 82-83).

Popüler kültürün, kendini bilinç ve bilinç dışında üretme anlamında kitle iletişim araçlarında (medya, yeni medya, reklam) olduğu gibi, güçlü bir şekilde yararlandığı diğer alansa sinemadır. Kapitalist bir hal alan ve küreselleşen dünyada Amerikan kültür biçimine dönüşen popüler kültür, kitlelere statü, mutluluk ve özgürlük vaat ederek seri üretimle ürettiği metalar ve oluşturduğu anlamlar çerçevesinde, bireyleri özgürsüzleştirerek uyku hali hariç pranga takmış, kandırmış ve tek boyutlu hale indirgemıştır. Böylesi bir tablo içerisinde popüler kültür, kendini her an her ortamda yeniden üretebilmektedir. Buradaki tek mesele, meta/anlam düzeylerinde insanların seri üretimle üretilen ürünleri tüketmeleridir. Hatta daha da önemlisi insanın-insanı emek düzeyinde, sevgi düzeyinde, ilişki ve beden düzeyinde de tüketmesidir.

Bu yolda “sinema” güçlü bir biçimde kullanılmaktadır. Popüler kültür, meta-anlam boyutları çerçevesinde tüketim düzeyinde insanlara kendini talep ettirmek için mutluluk, özgürlük, istek, rıza, haz, arzu, cinsellik vb. insanın doğasından gelme dürtülere/güdülere ve duygulara yönelerek, söylem üretilip insanlara kendini talep ettirir ve tükettirir. Bu çerçevede insanların talepleri ve istekleri doğrultusunda onların dürtülerine/güdülerine, arzu ve duygularına yönelik sinema filmleri, kapitalizm içerisinde gişe başarısı elde edip milyonları ve milyarları kazanabilmek için üretilerek, günümüz sinema dünyasında gişe başarıları elde edilir. Bu başarılar elde edilirken, bir yandan da bilinç ve bilinç dışı düzeylerde popüler kültür, her yeni filmle birlikte kendini yeniden üretir. Hatta artık popüler kültür insanlar üzerinden kendini de üretmiyor insanlar popülerleri üretiyor, tıpkı insanın ürettiği teknolojinin artık insanları kendine bağımlı kıldığı gibi.

1.2. Kitle Kültürü

Kitle kavramının  a rı tırdı ı kalabalık,  okluk, yığın gibi durumların tarihçesi eski Yunan'a kadar dayanabilirken, bu  a rı ımların  otesinde kitle kavramının yaygınlık kazanmasının 1789 Fransız İhtilali'nden sonraki sürece dayandığı söylenebilir. Özellikle endüstriyel devrimle birlikte toplumlarda bireylere yönelik ortaya çıkan kitlesel üretimle birlikte, "kitle kültürü" kavramı en çok tartışılan kavram olmuştur ( zer ve Da ta , 2011, s. 34).

Kitle kültürü, kapitalist ekonomi biçimi tarafından üretilerek oluşturulmuş bir kavram veya olgu olduğu için, kapitalist sisteme ait bir kültür biçimidir. Bu doğrultuda kitle kültürünün, kapitalizmden, modernite dinamiklerinden ve endüstriyel faaliyetlerden, bağımsız bir şekilde ortaya çıkan bir olgu veya kavram olduğu söylenemez.

"Kitle kültürü tekelci kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın de i melerine ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürdür. Kapitalizmin kendi için üretirken ve gasp ederken, bu amaçla, kitleleri ücretli köle olarak kullanıp, 'kitleler için' yaptığı üretim ve bu üretimle gelen 'yaşamı yapma yoludur'." (Erdoğan, 1999, s. 22-23).

Batı Avrupa kapitalizminin endüstriyel devrimin devamında hızla gelişimi, Avrupa merkezli olmak üzere dünyada toplumların "sınıflı modern dünya anlayışına" geçişinin önünü açarken, bu durumsa kitle toplumunun oluşumuna neden oluşturmuştur. Kitle toplumunun nitelikleriyle ilgili şunlar söylenebilir; Kapitalist anlayış doğrultusunda modern ve postmodern toplumlarda; (1) i b l mlerinin belirlenmesi, (2) endüstriyel ağır sanayilerin kurulması ve meta üretimleri, (3) büyük modern kentlerin kurulumu ve toplumlarda kentlile me, (4) karar mercilerinin merkezi bir hal alması, (5) teknolojiye dayalı küresel iletişim altyapıları, (6) oy hakkının i  i sınıflarını da içine alarak genişlemesi ( zer ve Da ta , 2011, s. 34).

Kapitalizme geçişle birlikte, önceki tarihsel süreçlere ait olan ilişkiler ve özelliklerde mler gerçekleşmiştir. Sermayeye sahip olan burjuva, yüksek kültürü ve aristokrasiyi yenmeyi başarmış ve sisteme egemen olmuştur. Egemen olan burjuva sınıfı, kapitalizm doğrultusunda modern dünyada sisteme hâkim olabilme ve kendi meşruyetini oluşturabilmek için demokrasi, adalet, eşitlik, hukuk, insan hakları vb. olgular ve kavramlar üzerinden hareket etmiştir. “Yeni egemen sınıf hem feodal tabaka kalıntılarını (zellikle de aristokrasiyi) hem de doğmakta olan işçi sınıfını otoritesine bağımlı kılmak istediği için ‘sınıf kavramı’, ‘rütbe’ kavramının yerine geçmiştir” (zer ve Dağtaş, 2011, s. 34-35).

Bu anlamda şu söylenebilir; kitle cmleri kurulduğunda, elit/seçkin insanlar için; cehalet içerisinde, eğitim almamış, şiddete ve cinselliğe meyilli insanlar topluluğu fikri zihinlerde oluşurken, sosyalist anlayışta/gelenekteyse, kapitalizme ve emeğin sömürüsüne karşı örgütlenip, karşı duruş ve tavır takınan insanlar topluluğu fikri zihinlerde oluşur. Kitle kültürü kavramının oluşumunun 19. yy.’da kalabalık insan gruplarını küçük görmek ve aşağılamak için gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu durumun altında endüstriyel devrimin devamında geçilen kapitalist sistemde, sanayi ürünlerine yönelik tüketim anlayışının oluşturulabilmesi için insanların sistemi yöneten egemen/iktidarlar tarafından kitleleştirilmeye çalışılması yatmaktadır (zer ve Dağtaş, 2011, s. 35).

“Kitle kültürü, endüstriyel tekniklerle üretilerek çok geniş bir kitleye ulaştırılır ve kitlelerin kendileri, bu tip bir kültürün üretilmesine ve dağıtılmasına karşı koyamadıkları gibi bu kitlelerin, alternatif bir kültür yaratma olanak ve olasılıkları da ellerinden alınmış olur” (zer ve Dağtaş, 2011, s. 36).

Gerçekleştirilmiş tanımlama doğrultusunda şu söylenebilir; özellikle günümüzde kitle iletişim araçları (medya, sinema, yeni medya, sosyal medya) kullanılarak, toplumlara ve insanlara söylemi üretilen her türlü fikir, düşünce, kitle kültürünü üretebilir. Kitle kültürü, meta anlam düzeyleri çerçevesinde kapitalist tüketim dünyasının kısılcacında olan kitle toplumunun kültürüdür. İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, kitle kültürüyle ilgili şu cmleri kurarlar;

“Kitle kültürü, kitle üretimi yapan bir endüstriyel yapının yarattığı materyal yaşamı gerçekleştirme ve bu gerçekleştirmenin bilişsel ve düşünsel biçimidir. Yaratılan materyalin kitlelere aitliği sadece tüketim aşamasındadır. Yaratılan düşüncenin aitliği ise yanlış kimlik, yanlış bilinç, yabancılaşma, kendinin sömürüsüne rızayla katılma ve egemen düşüncelerin üretimiyle ilgilidir. Kitle kültürü, kapitalist pazarın kitlelerin tüketimi için ürettiği mal ve bilinci anlatır” (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 40-41).

Kitle kültürünün yapısı itibariyle, satılmak için tasarlanıp üretilmiş bir ürün(mal) olduğu söylenebilir. Kapitalist toplum yapısı ancak ticaretle var olabilir, bu doğrultuda kitlelere ticaret aracılığıyla metalar aracılığıyla kültür satılmalıdır. Bu çerçevede kitle iletişim araçları (medya ve sinema) oldukça önemlidir. Kitle iletişim araçlarını takip eden kalabalıklar, satılacak olan kültür yapısını talep ederek alacak olan müşterilerdir (Erdoğan, 2001, s. 80-82).

Kitle kültürü, tüm çıplaklığıyla birlikte hayat içerisindeki gerçeklikleri gizleyerek, mevcut sistemin sıkıntılı ve sorunlu noktalarını görünmez kılabilme adına illüzyonlar yaratır. Böylesine bir sistem içerisinde bireylerse, “özgürlüklerini” elde edebilmek adına rasyonel ve realist durumlardan kaçışlar gerçekleştirerek, başlarını kuma gömerler. Ünsal Oskay mevcut durumla ilgili şu cümleleri kurar;

“Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama oluşturma işleviyle üretilir. Kitle kültürünün tüketicisi olduğumuz anlarsa, yaşadığımız bu realite ile başa çıkamayacağımızı düşündüğümüz anlardır. Realitenin gerçek yüzünü görmekten ‘kaçmak’ istediğimiz anlardır. Bize acı veren toplumsal realite karşısında, deyiş doğruysa, unutmaya, amneziye sığındığımız anlardır” (Oskay, 2001, s. 152-153).

Kapitalizm, kitlesel anlamda üretim ve tüketime endeksli bir şekilde ilerleyen ve hayatta kalan bir sistemdir. Bu çerçevede tüm dünyada kitle iletişim araçları (medya, yeni medya ve sinema) kullanılarak, tüketim kültürü yaygınlaştırılmaya çalışılır. Devamında işleyen süreçte tüketim kültürüne bağımlı hale gelen insanlar

topluluğu/kitleler, nesnel gerçeklikten ve bilinçten farkında olmadan uzaklaşarak pragmatist, bireysel özgürlükçü, kapital dünya görüşüne geçiş gerçekleştirirler. Bu sayede işçi sınıfları/kitleleri içerisinde duygu ve fikir anlamında örgütlenme ve birleşme gerçekleşmesinin önüne, kapitalist sistemin sahibi burjuva tarafından geçilmiş olur (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 36).

“Alexis de Tocquevilli’in, Amerika’da Demokrasi (Democracy in America) (1835) adlı eseri, genelde kitle toplumunun ilk sosyolojik eleştirisi olarak kabul edilmektedir. De Tocqueville, yaşadığı dönem itibariyle burjuva ideolojisinin, devrimci niteliğini ve beraberinde kapitalist topluma yönelik doğmakta olan sosyalist muhalefeti görmüştür” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 37).

Tocquevilli’ye göre modern topluluklar artık geleneksel ilkeler ve değerler tarafından yönetilmemekte, modern toplumlar artık materyalizm, bireysellik ve hayatın her alanında yer alan sosyoekonomik anlamda toplumsal eşitsizliğe dayalı, eşitlikçilik söylemi doğrultusunda yönetilmektedir. Tocquevilli’nin, modern toplumla ilgili fikirleri aristokrasi kaynaklıdır ve kendi dönemindeki düşünürlerin fikirlerine, meta satıcısı olduklarını belirterek ağır şekilde eleştiriler gerçekleştirmiştir (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 37).

Julien Benda ise kitleleri iki gruba ayırır. Ona göre birinci grubu, toplumsal statüsü ve hiyerarşisi ne olursa olsun, maddi fayda çıkarının haricinde hiçbir şey umurunda olmayan insanların yer aldığı kitleler topluluğunu oluşturur. İkinci grubu ise, kitlelerle aynı toplum içerisinde yer aldıkları halde ayrı duran ve hayatının amacını pragmatist çıkar olarak belirlemeyip bilgi, bilim, sanatla uğraşarak fikir üretmeye çalışan, kitleleri kontrol etme görevi olan aydınlar oluştururlar. 19. yy.’ın sonlarına kadar kendini pragmatist çıkarılıktan ve politikadan uzak tutmayı başaran aydın kesim, sıradan insanların gündelik yaşamdaki eylemlerini bir din haline dönüştürmelerini engellemeyi başarıp, insanlığa aydınlık karanlıktan doğar biçiminde ışık olmuşlardır. 20. yy.’dan itibaren politikaya bulaşan aydın sınıf, bu eylemi gerçekleştirdikleri çalışmalarına da bilerek veya bilmeyerek yansıttıklarında

görevlerini yerine getiremez olurlar ve insanlık, karanlıktan çıkabilme adına kullanacak olduğu ışıktan mahrum bırakılmış olur (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 40-41).

“Thomas Stearns Eliot, Notes Towards a Definition of Culture/Kültürün Tanımı Üzerine Notlar (1948) adlı eserinde, Gasset gibi, tüm insan toplumlarının farklı tabakaların birbiri üstüne sıralanmasından oluştuğu, dolayısıyla da en üstteki tabakanın diğerlerine kıyasla çok daha bilinçli bir kültüre sahip olmasının gerekli olduğu fikrini ileri sürmektedir. Ayrıca işçi sınıfı örgütleri ve ideallerinin, başta sosyalist tavır gösterenler olmak üzere, özümsemesinin gerekliliğini belirtir” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 42).

Eliot’a göre insanların kültürü, sosyoekonomik ve statü anlamında yer aldıkları sınıf içerisinde şekillenir. Her sosyoekonomik ve statü sınıfı, topluma bağlıdır ve bir araya gelerek toplumu oluştururlar. Eliot, toplumlarda orta sınıfların ahlaken çökük olduklarını dile getirip erdem ve onurdan yoksun olduklarını söyler ama aynı zamanda da birleşerek yüksek kültür/İngiliz aristokrasisini yok edebileceklerini belirtmiştir. Onun en büyük korkusu, kitleler arasında kültürel çalışmaların gerçekleştirilememesidir. Eliot bu ideali, sadece eğitilmiş seçkin bireylerin yerine getirebileceğini düşünür. Aydınlar onun için, yüksek kültürün gladyatörü olmalı ve bu amacı yerine getirmelidir. Eliot’a göre geç kapitalist modern dönem endüstrileşmeye, ben merkeze, bireyselliğe ve egolara dayalıdır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 42).

Eliot’a göre modern kapitalist dönemde, kültürün gladyatörü olan eğitilmiş/aydınların hayatta kalabilmeleri ve geçinebilmeleriyle ilgili koşullar yok olmuştur. Bunun nedeni, üretim-tüketim üzerinden ekonomik kazanç ve serbest pazar piyasasındaki insan-insan, devlet-devlet arasındaki rekabet anlayışıdır. Toplumlarda artık kültürel anlamda yozlaşma vardır, İşçi sınıfı başta olmak üzere toplumlar kendilerine ait yerel kültürlerini kaybetmişlerdir. Aydınlar ve aileye ait olan kültürün korunması ve aktarılması görevi bu yüzden devletlerin omuzlarına kalmıştır, bu durumsa yerel/geleneksel kültürlerin ölmeye yüz tuttuğunu

göstermektedir. Kitle kültürü, yani tüketime endeksli kültürün yükseliş dönemi başlamıştır (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 42-43).

“Frank Raymond Leavis’in, kitle toplumu kavrayışının temelinde yatan da bu ahlaki düzenleme bunalımıdır. Leavis, *Mass Civilization and Minority Culture/ Kitle Uygarlığı ve Azınlık Kültürü* (1930) adlı eserinde, kültürün bunalımda olduğunu irdelemekte ve bunun baş düşmanının ise, makine/makineleşme olduğunu iddia etmektedir. Leavis’e göre ahlaki varsayımları halkın tümü tarafından paylaşılan gerçek bir ortak kültürün artık söz konusu olamaması anlamında, insanlık tarihinin bugünkü aşaması anormaldir” (Özer ve Dağtaş, 2011, s. 43).

Kitle kültürüne olumlu yaklaşan düşünürler olduğu gibi, olumsuz yaklaşan düşünürler de vardır. Bu doğrultuda şu iki cümle kurulabilir; (1) Kitle kültürü geç kapitalizmde, üretim/tüketim anlayışı çerçevesinde oluşturulmuş sınıflı modern toplumlarda, emeğin sömürüsüne karşı bir araya gelerek örgütlenen “işçi sınıfı” olarak tanımlanabilir. (2) Elit/seçkin insanlar tarafından, kendi sosyoekonomik ve statü düzeylerinde olmayanlara yönelik; kalabalık, eğitimden nasibini almamış, tüketime bağımlı, şiddete ve cinselliğe düşkün, iradesini kullanamayan yığınlar topluluğu biçiminde de tanımlanabilir.

1.3. Kültür Endüstrisi

Eleştirel Teori yani Frankfurt Okulu, Neo-Marksist bir anlayış çerçevesinde Karl Marx ve Sigmund Freud arasında bir köprü kurmuştur. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer olmak üzere pek çok teorisyenin yer aldığı Frankfurt Okulu’nda, kültür endüstrisi başta olmak üzere pek çok kavramla ilgili, çalışmalar gerçekleştirilmiş ve teoriler üretilmiştir. Kültür endüstrisinin temel iddiasıyla ilgili Bottomore şu cümleleri kurar; “Teknoloji ve teknolojik bilinç, eleştiriyi dilsizleştirip başarısız kılmış, köksüzleştirmiş, ‘kitle kültürü’ şeklinde yeni bir görüngü/form üretmiştir” (Bottomore, 2016, s. 17-25).

Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Teori üyeleri, kapitalizme yönelik çalışma gerçekleştirip, kapitalizm destekli modern sistemin insanlar üzerindeki tahakküm biçimini ele alabilmek için Marksçı kategorileri kullanırlar. Bu kategoriler; metalaşma, şeyleşme ve fetişleşme'dir. Eleştirel Teori üyelerine göre, kapitalist modernizm bireyin ergin olamama ve mutsuzluk durumunu doğurarak, yaşarken dahi ölümünü gerçekleştirmektedir. Bireylerin sistem içerisinde kalabilmeleri için yeni tip tahakküm zincirleri gerekmektedir ve bu zincirleri sahte mutluluklar çerçevesinde, "kültür endüstrisi" yeniden bireylere takmıştır. Birey bizzat sistem tarafından erginliği elinden alınarak bir nesneye dönüştürülmüş ve sönükleştirilmiştir (Best ve Kellner'dan akt. Şan ve Hira, 2007, s. 3). Kültür endüstrisi, bu çalışmanın temel merkez noktalarından biridir. Kültür endüstrisinin ne olduğuna ilişkin ilk giriş cümlesinin Adorno ve Horkheimer'ın cümleleriyle yapılmasının yararı oldukça büyüktür;

"Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam'da yayımladığımız, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu, burada kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için kitle kültürü ifadesini, "Kültür endüstrisi" ile değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır, kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen metalar az çok planlı bir biçimde üretilir. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetim yoğunlaşması da, bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir" (Adorno, 2011, s. 109-110).

Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserde, "Kitlelerin Aldatılışı Aydınlanma" biçiminde ele alınmış olan kültür endüstrisi, Frankfurt Okulu üyelerinin en önemli çalışmalarındandır. Çalışmada sermaye ve sistem lehine işleyen kültür endüstrisinin, kitle iletişim araçlarını sermaye doğrultusunda etkisine alarak gelişimi ve devamında kültürün metaya dönüştürülüp kitlelerin endüstri yasalarına uyarak benzeştiği ve

‘aynılaştığı’ durum ele alınır. Endüstrinin ürettiği meta anlamların tüketimi, benzeşme ve aynılaşma oluşturur ve sistemin egemen iktidarın lehine işlediği gizlenerek sürdürülür (Kejanlıoğlu, 2011, s. 397-399).

Kültür endüstrisinde kültür aşağıdan gelmez, tepeden bir şekilde endüstri tarafından sosyoekonomik ve statü anlamında, bireylere sunulur ve tükettirilir. Mutluluk kavramı endüstride haz üzerinden belirli ürünlere, nesnelere, sınırlandırılmış eğlenceye ve kavramlara hapsedilir. Bu mevcut durum bir yandan mutluluk kaynağı olan hazzın yapısını bozarken, öte yandan bireylerin özel zamanlarını da endüstri çıkarına işler biçimde sisteme eklemler. Burada eğlenirken dahi artık yorulma, avunma ve mutsuz olma durumu söz konusudur. Çünkü geç kapitalizmde eğlence mekanik bir hal almıştır. İnsanlar mekanik iş sürecinden kaçıp bir nebze olsun nefes alabilmek için, eğlence kavramının peşine düşer ama içeriği endüstri lehine düzenlenmiş “eğlence”, endüstri malları üzerinden yani meta anlam üzerinden insanları sisteme eklemler (Kejanlıoğlu, 2005, s. 185-187).

Kültür endüstrisinde yerel geleneklerin, folk kültürün, toplumlara has değer ve yargıların bir önemi söz konusu değildir. Önemli ve değerli olan tek şey, sistemin içerisinde yer alabilmek için sistemin getirilerini kabullenmek veya sahiplenmektir. 18. ve 19. yy.’a kadar uzanan tarihsel süreçte, birbirinden ayrı olan yüksek ve düşük kültür, kültür endüstrisinde tek tip hale getirilir. Burada artık yeni oluşan mantık kitle kültürüdür. Kültür endüstrisinde insanlar kitle iletişim araçları (medya, sinema, yeni medya) kullanılarak bilinç ve bilinç dışı düzeyler çerçevesinde şekillendirilip, ölçülüp biçilerek mevcut yeni kapitalist modern dünyada, tüketime endeksli nesne haline dönüştürülür. Her bireye, sistem içerisinde birey anlamında özgürlük ve mutluluk atfedilir ama bireyler, toplumlarda sosyoekonomik ve statü anlamında, bilinç ve bilinç dışı düzeyler çerçevesinde, delilik ve uyku haricinde sistemin vidaları haline getirilmiştir. Sistem için her birey, sıkılacak bir contadır (Kulak, 2017, s. 10-20).

Adorno’nun kendine dert edindiği konular arasında en önemlisi, mutluluk kavramıdır. Sokrates’in yaşadığı dönemden 2019 yılına kadar ki tarihsel süreçte

mutlu yaşam tartışmaları gerçekleştirilmiştir, çünkü mutlu yaşam ideali insanlık için oldukça önemlidir. Adorno'ya göre Auschwitz (II. Dünya Savaşı'nda Almanların Yahudileri topladıkları, toplama kampı) sonrası, artık bireylerin tüketim toplumu denilen modern toplum içerisinde mutlu olabilmeleri imkânsızdır. Ona göre Auschwitz olayı insanlara mutluluk getirebilmek için geçilen modern toplum vaatlerinin daha gerçekleşmeden öldüğünün veya bittiğinin bir delili ve göstergesidir. Auschwitz başlıca olmak üzere tüm bu durumlar gerçekleştirilmiş modern toplum vaatlerinin daha yerine getirilmeden kaybedildiğini göstermektedir (Kulak, 2017, s. 9-11).

Kapitalizm temelli modern dünya öncesi tarihsel süreç içerisinde, insanlığın en önemli meselesi hayatı yaşarken daha fazla mutluluğu elde edebilmek olmuştur. 21. yy.'ın modern dünyasında en önemli meseleyse toplumların ve devletlerin, insanların daha fazla mutsuz olmamaları adına almaları gereken kararlar üzerinedir. Hayatı yaşarken daha çok nasıl mutlu oluruz planları yapan insanlık, artık günümüzde nasıl mutsuz olmayız planları yapmak zorundadır (Kulak, 2017, s. 10). Günümüzde yani 21. yy.'da, tarihsel süreç içerisinde elde edilen birikimler anlamsız bir konuma düşürülmüştür. İnsan, artık birey olabilmeyi unutup, özne oluşunu kaybetmiş; bir nesne haline dönüşmüştür.

“Francis Bacon, gelişen teknolojinin yeni Atlantis'i doğuracağını düşlerken, 20. yy.'da John Rawls, toplumsal eşitsizliklerin giderilmesi için önlemler alınması gerektiğini savunur. Bu durum modern toplum vaatlerinin daha yerine gelmeden yitirildiğine dair en önemli göstergedir. Adorno'ya göre ne modern toplum, ne de onun antitezleri bireye mutlu bir yaşam sunamamıştır” (Kulak, 2017, s. 10).

Adorno'ya göre insanların mutlu yaşamı elde edebilmesi için kendi akıllarını, zihinlerini kullanabilmeleri gerekmektedir. Kant, insanların modern dünyada düşmüş oldukları nesne konumundan kurtulup yeniden özne olabilmeleri için, akıllarını zihinlerini kullanabilmeleri gerektiğini söyler. Eğer insanlar kendi hatalarıyla düştükleri kuyudan kurtulabilirlerse ancak o şekilde mutluluğu elde edebilirler. Adorno'nun bu konudaki fikri, Kant'tan gelmektedir. İnsanların “özne olarak”

akıllarını özgürce, yeniden kullanabilmeleri için yanılsamalardan, kültürün metalaşmasından ve zihinleri etkisi altına alan rasyonalizasyon tahakkümlerinden kurtulmaları gerekmektedir. Kant insanların özgür zihinlerini kurtarabilmeleri için, aydınların insanlara yardımcı olacaklarını söylemiştir. Adorno ise bunun bir hayal olduğunu, artık aydınların sadece köstek olduklarını ve insanların bu mücadelede yalnız kaldıklarını düşünmektedir (Kulak, 2017, s. 10-12).

Kültür, tarihsel süreç içerisinde pek çok filozof tarafından insanları bir arada tutan tutkal olarak belirtilmiş olsa da, 21. yy.'da kültürün toplumlarda uyum ve uyumsuzluk çerçevesinde ikiye ayrıldığı belirtilebilir. 21. yy.'da insanlar arasında gerçekleştirilen tartışmalarda, kültürü dile getirmek kültüre ters düşmeyi doğurur. Bu durumun sebebi eleştirel yaşayan bazı insanların, günümüzde kitlelere oranla sistem tarafından kendilerine sunulan *kitsch* kültürünü yani kültür endüstrisini reddetmeleri ve eleştirel olmalarıdır (Kulak, 2017, s. 12).

“*Kitsch* eş deyişle, kültürel ürün, müzik, sinema, edebiyat gibi farklı kültürel alanlarda bir bütün olarak kültürün metalaşmış formudur. *Kitsch* örnekleri iki temel özelliğe sahiptir: (1) yapının belirli bir değişim aracı karşılığında alınabilir ve satılabilir olması; (2) bireyi toplumsal ilişkilere uyum sağlaması yönünde ikna etme amacı taşımasıdır” (Kulak, 2017, s. 12-13).

Kitsch kültürünün özelliklerini günümüzdeki eserler içerisinde de görebiliriz. Günümüzdeki *kitsch* özellikleri geride kalan tarihsel dönemlerdekinden farklıdır. Geçmiş dönemlerde üretilen *kitsch*lerin tüketilebilmesi için insanların *kitsch*leri seçmesi gerekirken, artık günümüzde bu durum *kitsch*lerin tüketilebilmek için insanları şekillendirerek, müşterisini üretmesine dönüşmüştür. Adorno bu durumun ortaya çıkmasının nedeninin, üretim ve tüketime endeksli dünyada insanların meta anlamlara olan bağlılıklarından ötürü, kendilerinin zamanla birer metaya dönüşmelerinin sonucu olduğunu düşünür (Kulak, 2017, s. 13-14).

Auschwitz sonrası, postmodern dünyada insanlar ellerinde olmadan mutluluğu ararlarken, mutsuzluk kuyusuna düşmüşlerdir. Kültür endüstrisi ise,

insanların içerisinde düştükleri bu kuyuda, insanları rahatlatabilme adına insanlara sunulan tadımlık bir “iksir”dir (Kulak, 2017, s. 15). Bu iksir toplumlar içerisinde sınıfsal eşitsizlikler, adaletsizlikler ve emeğin sömürsü içerisinde ezilen ve mutsuz olan insanlara, sistemi meşrulaştıran ve kabullendiren bir iksirdir. Sistem içerisinde mutluluğu ararlarken ezilerek mutsuz bir hale sürüklenen insanlar için, egemen/iktidar tarafından kitle iletişim araçları kullanılarak sahte, yapay, kurgusal mutluluklar üretilir ve gündelik dertlerden birazcık da olsa “bir parmak bal ağızlara çalarcasına” uzaklaştırma amacı güdülür. Bu doğrultuda sinema, hayati derecede önemlidir. Biz insanlara talep ettiklerini veriyoruz söylemiyle, sistem lehine önceden şekillendirilmiş olan veya henüz şekillenmemiş olan kitlelere, egemen/iktidarın istediği değerler ve söylemler çerçevesinde, özdeşleşme gerçekleştirebilecekleri filmler üretilerek sunulur.

“Nesnel dine olan desteğin yitip gitmesinin, kapitalizm öncesine ait son kalıntıların dağılmasının, tekniğin, toplumsal ayrımlaşmanın ve uzmanlaşmacılığın, kültürel bir karmaşaya yol açtığı yolundaki iddia her gün yalanlanmaktadır. Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Her yerde boy gösteren göz alıcı, devasa yapılar, devletleri kapsayan ortak amaçlı grupların eksiksiz planlığını temsil etmektedir. Dizginlerinden boşanmış girişimcilik bu planlılığa katkıda bulunmuştur” (Adorno, 2011, s. 47-48).

Bu çerçevede şunlar söylenebilir; nasıl ki dinlere bağlılık ve itaat mecburiyse, modern ve postmodern dönemlerde kapitalizm içerisinde mevcut sistemin şartlarına da, kültür endüstrisine de bağlılık esastır. Aksi takdirde sistem sizi yok etmese bile kendi içerisinde rahat pozisyonda bırakmaz, bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilmektedir (Adorno, 2011, s. 55-56). Mevcut sistem içerisinde yaşayan bireyler, aydınlanma sonrası endüstriyel devrimden hareketle, insanlığın hayatı yaşarken mevcut ihtiyaçlarının karşılanması adına üretilerek ortaya çıkartılmış olan teknolojinin egemenliğine girmiştir. Bu durumun nedeni, teknolojinin zamanla kendi kendine hareket eder bir biçimde, seri üretimle teknokrasi halini almasıdır. Egemen-iktidarın ve sermaye sahibinin çıkarına işleyen teknoloji, insanların

ihtiyaçlarını karşılamamanın çok ötesine geçerek, artık insanların kendine uymalarını istemiştir. Artık bireylerin tek önemi sistem içerisinde üretilen meta anlamların tüketimini, hayatı yaşarken seri bir biçimde gerçekleştirmeleri olmuştur (Al, 2017, s. 51-55):

Kapitalizmin etkisiyle doğmuş, modern tipik kültürel ortam olan kültür endüstrisi, özellikle sinema başta olmak üzere kitle iletişim araçlarını kullanarak geniş kitlelere yayılır ve kitleleri aynılaştırır. Kültür endüstrisinin bu gücünün karşısında durabilmek boş bir hayaldir. Kültür endüstrisi yeninin ve kendine zıt olanın dışlanması tekniğiyle hareket ederek, kendi retoriklerini yeniden üretir ve düzenler. Burada her şey sistemin lehine işlemeli ve hareket etmelidir, ilerlemecilik olarak gösterilen durum endüstri lehine işleyen aynılığı gizlemek ve saklamak demektir (elik, 2011, s. 113-115).

Artık günümüzde sinema, kültür endüstrisinde “sanat, sanat içindir” mantığıyla hareket etmek zorunda değildir. Sinema ve radyo, endüstriyel mantıkla her alanda ve teknolojiye olduğu gibi, üretim-tüketim anlayışı çerçevesinde, “sanat para içindir” anlayışıyla hareket edebilir. Yedinci sanat olan sinema, ekonomik kazanç için kullanılan bir amaç ve aynı zamanda ideolojik bir propaganda silahına da dönüşebilir. Bilinç ve bilinç dışı düzeylerde zihinlere yönelen görsel teknoloji sayesinde burjuva, postmodern dünyada kültür endüstrisi için yedinci sanat olan “sinema”yı endüstriyel mantığa çekerek dnştrmştir. Bu sayede egemen-iktidar sistem için çalışan ve hareket eden yeni bir gladyatör kazanmıştır (Adorno, 2011, s. 48-49). Mevcut sistem içerisinde hareket ederek sistem için tehlike oluşturmayacak film üretilirse, sistem üretilen bu filmin karşılığını gişede “kitle kültürü” doğrultusunda hareket eden insanlar topluluğunu filme çekerek başarı olarak verebilir. Bu durumun aksine kültür endüstrisinin karşısında, eleştirel bir biçimde film projesi gerçekleştirilirse eğer, sistem içerisinde eleştirel “teki” duruma düşülmüş olunur.

“Kültür endüstrisinde, tekniğin toplum üzerindeki iktidarının, ekonomik açıdan en güçlü olanların iktidarına dayandığı gerçeği suskunlukla geçiştirilir. Günümüz teknik akılsallığı egemenliğin akılsallığıdır; kendine

yabancılaşmış toplumun zorlayıcı karakteridir. Otomobiller, bombalar ve filmler bütünü bir arada tutar. Merkezi denetimden kendini biraz olsun kurtarabilecek bir gereksinim, zaten bireysel bilincin denetimi tarafından bastırılır. Kültür endüstrisinin sistemini, sözde ve gerçekten destekleyen dinleyicisinin, ruh hali o sistemin mazereti değil bir parçasıdır” (Adorno, 2011, s. 49-50).

Kültür endüstrisinde insanların sosyoekonomik ve statü durumlarına göre sınıfsal ayrımlar gerçekleştirilir, her birey kendi sınıfının bilinci içerisinde ama yine de kendinden üst statüye sahip insanlara öykünmeden kendini alamaz. Somut gerçeklik tüketim toplumu lehine işleyen bir mantıkta, sanal sahte ihtiyaçlar merkezli hipergerçekliğe dönüştürülür. Baudrillard, kitle kültürü üzerinden mevcut sistemin sosyoekonomik ve statüsel düzeyde insanları nasıl sisteme eklemlediğini, yapay/statü sattığını düşüncelerinde dile getirir (akt. Özcan, 2007, s. 133-135). Dinleyici ve izleyicilere, endüstri tarafından kendi hedef kitlesine uygun propaganda ve üretim yapılır. Bu noktada her birey sistem içerisinde kendi sınıfına uygun şekilde tüketim yapmakla görevli hale gelmiştir.

Bu doğrultuda şunlar söylenebilir; toplum içinde kendinden üst statüdeki insanlara özenen insanlar, onlar için üretilen meta ve anlamların yanı sıra sanayi ürünleri olan çakma meta/anlamları alarak onlarla eşit düzeyde olabileceklerine inanırlar. Hâlbuki endüstri, alt statüde olanların yaptıkları eylemlerin farkındadır ve yeniden üst statü için yeni meta/anlamlar üretme adına düğmeye basmıştır. Farklılaştırmak ve farklı hissettirmek için meta anlam üretip-tükettiren kültür endüstrisi, alt-üst ayrımı yapmadan herkesi aynılaştırır. Aradaki fark sadece meta/anlamlar arasındaki marka ve fiyat farkıdır. Üst sınıf daha pahalı meta olsa dahi bütün meta/anlamlar, tek bir noktadan, tek bir merkezden çıkmaktadır (Adorno, 2011, s. 51-52).

Sistem içerisinde gerçekleştirilen her filmin hangi söylemler üzerinden hareket edebileceği, nasıl başlayıp nasıl biteceği, film içerisinde karakterlerin hangi simge ve sembolü temsil edecekleri, “simge, sembol, mesaj, söylem” boyutlarını temsil eden karakterlerden hangisinin yüceltilip, hangilerinin alçaltılacağı önceden çizilmiş ve belirlenmiştir. Yapılan film kültür endüstrisine uymuyor ve tehlike arz

ediyorsa ya film engellenir, engellenemiyorsa kitle iletişim araçlarında kendine yer bulmasına izin verilmez ve etkisi azaltılmaya çalışılır (Adorno, 2011, s. 53-55).

“Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapıtına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir. Yapımcılar hangi plot’u (olay örgüsünü) seçerse seçsin, tüm filmler sermayenin mutlak iktidarını, iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir” (Adorno, 2011, s. 54).

Kapitalizm destekli postmodern dünya, kültür endüstrisi tarafından elden geçirilir. Filmler hayat içerisinde endüstrinin şekillendirmiş olduğu insanların, yaşadığı gündelik yaşam algısını yansıtmayı ve yeniden üretmeyi hedef seçer ve bu durumu kendine görev bilir (Adorno, 2011, s. 55). Tüketim nesnesi haline indirgenmiş insanlarsa, bizzat mutsuzluk içerisinde her gün yeniden yaşadıkları acı hayatı, sinema salonlarında ücret ödeyerek izleme göreviyle yükümlüdürler. Tüketici kitleler boş zamanlarını dahi kültür endüstrisine teslim ederek eğlenmek zorundadırlar. Eğlence alanı dâhil her alan, endüstri tarafından kapitalizm çıkarına göre üretim/tüketim çerçevesinde belirlenmiştir. Kantçı şematizmin özne bireyden beklediği katkı ve erginlik, endüstri tarafından bireylerin elinden zaten alınmıştır. Her şey endüstri tarafından belirlenmiş ve sınıflandırılmıştır, bireye kalan tek şey tüketmektir (Adorno, 2011, s. 53).

Kültür endüstrisinde, endüstriyel anlayış bireyler üzerinde her zaman tahakküm kurabilme gücüne sahiptir. İnsanlar maddi anlamda güçsüz pozisyonda olsalar bile sistem içerisinde, Baudrillard’ın da söylediği gibi sınıfsal anlamda kendilerini güçlü ve yüksek hissedebilmek için, endüstri ürünlerini her an alacak ve tüketeceklerdir (akt. Özcan, 2007, s. 133-135). Ürünler sistemi hayatta tutan sistemin can damarlarıyken, ürünleri tüketen insanlarsa sistemin nesnesi haline getirilmiştir. Kültür endüstrisi içerisinde gerçekleştirilen her dışavurum, sistem içerisinde sistemin lehine, kitleleri yeniden üretmeyi başarır.

Kültür endüstrisinde var olabilmek için direnmeden sisteme rıza göstermek ve tüketmek gerekir. Geçici sahte mutluluk ancak bu şekilde elde edilebilir. Öznelliğini kaybeden insanlar, sistemin vidası haline getirilmiştir. Özne olmaya çalışıp sisteme karşıt hareket etmeye çalışan bireylerse, sistem tarafından tıpkı Michel Foucault’un söylediği gibi gözetime tabi tutulur ve devamında sisteme entegre edilmeye çalışır (akt. Tümurtürkan, 2010, s. 8-11). Bu direnen bireyler, eğer sisteme uyumlu olmayı kabul ederlerse sistemin içerisinde hayat bulabilirler. Reddettikleri takdirde sistem dışında düşük gelir düzeyiyle statüsüz bir şekilde, sadece tüketim anlayışının aparatı olsunlar diye yaşatılırlar (Adorno, 2011, s. 64).

“Tocquevilli’nin yüzyıl önce yaptığı çözümlemenin, geçen zaman içinde tümüyle doğru olduğu ortaya çıkmıştır. Özel kültür tekellerinin egemenliği altında tiranlık, bedeni özgür bırakır ve saldırısını ruha yöneltir. Hükümdar artık benim gibi düşünmelisin veya ölmelisin demez, söyle der: benim gibi düşünmemekte özgürsün, yaşamın, malın, mülkün her şeyin sana kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın” (Adorno, 2011, s. 63-64).

Kültür endüstrisi, sanayide seri üretim mantığı çerçevesinde şekillendirilerek konumlandırılmıştır. Kitleye yönelik sanayi tarafından üretilen nesneler, mallar, şeyler, kâr amacı doğrultusunda kültür endüstrisi üzerinden işler ve hareket eder. Bu durumun getirileri bireylerde ve kültürde, söyleşme ve rasyonalizasyona dönüşür (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 286-289). İnsanların içerisinde var oldukları ve yaşadıkları toplumlarda, kültürün “şeyleşmesin” den ötürü bir bireyin, özne-birey olabilme ve erginliğini kazanabilmesi durumu da oldukça zorlaşmaktadır. Sisteme ayak uydurmaya çalışan bireyde, zaman içerisinde şeyleşmektedir.

Kültür endüstrisinde tüketici; işçi, memur, asgari ücretli ve sıradan insanlarken, üreticiyse; sermaye sahibi/burjuva, burjuvaya ait endüstri ve burjuvanın sermaye gücüyle oluşturulup kitleye yönelik yayın gerçekleştirilen, gerektiğinde ideoloji çerçevesinde propaganda yapılabilen, genel anlamda kültür endüstrisinin hayatta kalabilmesi adına çalışan kitle iletişim araçlarıdır (Adorno, 2011, s. 64). Bu kitle iletişim araçlarında, meta/anlam düzeylerinde endüstriye uymayan özelliklere

ve niteliklere genel anlamıyla yer verilmemeye çalışılır. Neşet Ertaş'ın büyük uğraşlarla zor çıkabildiği kitle iletişim araçlarında ve yeni medyada, Alevna Tilki'nin şahsı ve parçaları çok kolay bir şekilde yer bulabilmektedir. Çünkü Alevna Tilki'nin tarzı, kültür endüstrisinin popüler bir ürünüdür ve tüketim anlamında hayatta kalabilmesinin bir parçasıdır. Kültür endüstrisi içerisinde eğlence sınırlandırılmıştır.

Hayat içerisinde bir insan, başkasına zarar vermeden yaptığı her eylemden eğer keyif alıyorsa bu bir eğlencedir. Yürüyüş, koşu, spor, yerel ve geleneksel oyunlar, akşamları televizyonu kapatıp sohbet etmek, konuşmak veya konuşmamak, yediği yemekten keyif almak, yüzmek vb. ama kültür endüstrisinde eğlence ve eğlence zamanları, üretim-tüketim doğrultusunda Amerikan bir hal alan popüler kültüre indirgenmiştir. İnsanlar artık Antalya ve Antep yemeklerini, Adana kebabını, Karadeniz pidesini değil de, Burger King'i veya McDonalds'ı tercih ediyor veya eder hale getiriliyor (Büken, 2001, s. 46-53). “Kapitalist üretim bedenlerini ve ruhlarını o kadar kuşatmıştır ki, önlerine konan her şeye direniş göstermeden kapılı verirler. Hükmedilenlerin, hükmedenlerce dayatılan ahlakı, onlardan daha fazla ciddiye alması gibi” (Adorno, 2011, s. 34).

Kültür endüstrisi sanatla, eğlenceyi bir araya getirip iç içe sokarak kendisine tabi kılıp, eğlenceyi tüketim metasına dönüştürmüştür. Kültür endüstrisi bir eğlence işletmesidir. Endüstrinin kitleler üzerindeki etkisi eğlence kullanılarak gerçekleştirilir. Bu durum kitleye emir vererek gerçekleştirilmez, insanların haz, zevk, istek, arzu, cinsellik vb. dürtülerine ve güdülerine yönelerek endüstriyi talep etmeleri sağlanarak gerçekleştirilir. Kültür endüstrisinin özellikleri insanların bedenleri ve ruhlarında bu anlamda etki oluşturabildiği için, piyasada üretim/tüketim anlayışı bu alanda ilerlememektedir (Adorno, 2011, s. 63-66).

“Eğlenceli vakit geçirmeye hizmet eden her şey, kültür endüstrisinin tüm o unsurları, kültür endüstrisinden çok öncede vardı, şimdi bunlar tepeden kavranıp zamanımızla aynı seviyeye getirilerek güncelleniyor. Kültür endüstrisi eskiden çoğunlukla hantalca gerçekleşen bir süreci, sanatın tüketim alanına dönüşümünü kararlı bir biçimde gerçekleştirmiş ve bu

dönüşümü ilke düzeyine yükseltmiştir. Eğlenceyi naifliğinden ayırıp, metaların niteliklerini geliştirmiştir” (Adorno, 2011, s. 66).

Kültür endüstrisinin vaatleri, kitleleri tüketime yöneltmek için bir aldatma tekniğidir, endüstride vaat edilen haz ve mutluluk geciktirilir. Hazza ulaşılabilse dahi gerçek mutluluğa ulaşamaz, elde kalan tek şey sabun köpüğü gibi bir şeydir. “Sanat eserleri çileci ve utançsızdır, kültür endüstrisiyse pornografik ve iffetlidir” (Adorno, 2011, s. 72). Sanat tam anlamıyla eşittir cinsellik teşhiri demek değildir ama güdünün endüstri için önemli olması, sanat içerisinde cinselliğin hazla birleşerek şiddetli bir biçimde tüketimine dönüşmüştür. Kültür endüstrisi bireyleri tam anlamıyla doyuma ulaştırmaz; haz, cinsellik, arzu vb. güdülerden ve dürtülerden hareketle cinsel anlamda tetikleyebilir (Adorno, 2011, s. 70-76).

“Kültür endüstrisi yüceltmez, baskılar arzusunun nesnesini kazağın içindeki göğüsleri veya atletik kahramanın çıplak gövdesini belirgin hale getirerek, yalnızca doyumun esirgenmesine alışık olduğu için çoktandır mazoşist bir hazza indirgenen yüceltilmiş ön hazzı kamçıları. Hiçbir erotik sahne yoktur ki kışkırtıcı imalarla, ima edilen o noktaya kesinlikle varılmaması gerektiğine ilişkin göndermeleri bir arada barındırmassın” (Adorno, 2011, s. 72).

Kültür endüstrisinde insanlar sisteme razı edilirken bir yanda da onların haz, istek, arzu, cinsellik vb. güdülerine ve dürtülerine yönelim gerçekleştirilir. Bu yönelim gerçekleştirilirken, en önemli meseleyse yönelişin devamında insanların talep ettikleri şeylere tam anlamıyla kavuşmalarının, yine kültür endüstrisi tarafından engellenmesi ve önünün eleştirel gülüşlerle kapatılmasıdır. Endüstri içerisinde insanlara dayatılan adaletsizlik ve ekonomik yoksunluk, yine sistem içerisinde kültür endüstrisi lehine işleyen kitle iletişim araçlarında (medya, sinema) üretilir ve insanlara izlettirilir (Adorno, 2011, s. 70-76).

“Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder. Tıpkı Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi

babasıdır. Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar. Ka manın tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına geri g t recek i baştan bellidir. Kültür endüstrisinin aldaticılı ı boş bir eğlence sunmasından değil, keyif diye bir şey bırakmamasından kaynaklanır. Oysa kültür endüstrisi günaha batmı  olduğundan değil, düzeyli e lencenin katedrali olduğu için yozdur” (Adorno, 2011, s. 75-76).

Mevcut sistem içerisinde kültür endüstrisi, kitleleri kendisi için sadece birer müşteri olarak görür; vaat ettiği şekilde onları gerçekten mutlu etmek gibi bir ideali yoktur. Bireylerin birbirlerinden hiçbir farkları yoktur; her biri bir diğerinin yerine geçebilir. Bireyler  onemsiz ve de ersizdir, “nitelik” endüstri tarafından  onemsenmez. Endüstri için insanlar gerektiğinde de i tirilecek yedek lastiktir, her insan bir diğerinin yede idir (Adorno, 2011, s. 70-75). Endüstri içerisinde endüstriye direnen bireyler, yaşamın devam etmesi adına yok edilmez aksine sisteme kazandırılmaya çalışılır (T murt rkan, 2010, s. 8-11). Bireylere yönelik s rekli ik içeren yeniden üretimler, anlam düzeyi çerçevesinde kitle iletişim araçları kullanılarak endüstri lehine burada gerçekleştirilir.

“Geç kapitalist dönemde var olmak, hiç bitmeyen bir yeti kinli e adım törenidir. Herkes tokatları indiren g  le tamamen  zde le ti ini göstermek zorundadır. Bireyselli e ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız  zde le ti ine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur. Benliğin  zg n niteliği, toplumsal olarak ko ullandırılmı  bir tekel ürünüdür ama sanki do almı  gibi gösterilir.  zg nl k bıyık biçimine, Fransız aksanına, fahi enin derinden gelen sesine, Lubitsch dokunu una indirgenmiştir” (Adorno, 2011, s. 90-91).

Bireylerin özneliklerinin elinden alındığı  eyle meye dayalı kültür endüstrisinde, bireyler özne olarak  onemini yitirmekte ve birbirlerinin yerine geçebilecek, sahte/sözde bireyler haline dönüştürülmektedir. Kültür endüstrisinde bireyler  onemsiz yabancı bir varlığa indirgenir. Böyle bir durumdaysa ön plana çıkan tek gerçek  eyle medir (Kızı elcik, 2008, s. 356-358). 21. yy.’da gerçekleşen toplumsal değişimlerin altında yatan neden, toplumsal değerlerin de i mesidir (Yazıcı, 2013, s. 1492-1493).

Kültür endüstrisinden önceki tarihsel süreçte din, mit, mistik vb. olguların gölgesi altında kalmış olan insanoğlu, toplum içindeki değer/yargı, ahlak vb. kurallarla ters düştüğü takdirde, toplum tarafından utanması beklenirdi ama artık kültür endüstrisinde utanılması gereken şey; işsiz, evsiz/barksız, aç ve açıkta olmaktır. Bu türden bir duruma endüstri tarafından düşürülmüş bireylerden sistem içinde kaçınılır veya uzak durulur, toplumlarda sosyal devlet anlayışıyla insanlara el uzatılmaya çalışılır ama uzatılan eller yetersiz kalmaktadır. Devletler, bireylerin içine düştükleri sefalette ve yoklukta sonuca bakarlarken, sonucu oluşturan nedene bakmazlar. Mevcut neden kapitalizm ve kültür endüstrisidir, mevcut nedeni endüstri oluşturmuştur (Adorno, 2011, s. 80-87).

Aydınlanma sonrasında insanlık, hem korktuğu hem de aynı zamanda öykündüğü doğaya karşı akıl merkezli hareket ederek, teknolojiyle tahakküm kurmuştur. İlerleyen süreçteyse bu mevcut durum, kapitalizm destekli postmodern dünyada insanlar-arası mücadelede, pragmatist bir biçimde insanın insanı sömürüsüne dönüşmüştür. Emegın sömürüsü, içi boşaltılan sevgi, aşk vb. duyguların sömürüsü, cinsellik doğrultusunda bedenin sömürüsü bunlardan bazılarıdır.

“Adorno, aydınlanmanın modern sürecin devamında, doğadan yansıyan baskıyı kırmaya yönelik olduğunu, ama gerçekleştirilen her denemenin, doğadan kaynaklı yansıyan doğal baskıyı artırarak sonuçlandığını söyler. İnsanlık üzerinde her defasında kendini yaygınlaştıran ve doğa hâkimiyeti olarak görülen ‘egemenlik ilkesi’, daha sonra (kendini) insanın-insan üzerinde gerçekleştirdiği egemenlikte devam ettirir. Doğanın insana kurduğu tahakküm, kapitalizm doğrultusunda kültür endüstrisiyle birlikte, insanın-insana kurduğu tahakküme dönüşmüştür” (Kartal, 2012, s. 73-74).

Bireysellik ve özgürlük, kültür endüstrisinde bir yalan ve yanılsamadır. Sistem buna izin vermez. Sistemin izin verdiği bireysellik ve özgürlük, bireyin ancak kültür endüstrisiyle uyumlu hale gelmesi ve özdeşleşmesi devamında elde edilebilen, “sahte mutluluk, sahte özgürlük” vaatlerine dayalı bir bireysel özgürlüktür (Fromm, 1996, s. 87-95). Birey bu durumu anladığında, kendisinin bir hiç olduğu fikri

zihninde uyandığında ve bu duruma boyun eğip yenilmeyi kabul ettiğinde, istese de istemese de artık o'da bu sistemin bir parçasıdır. O yüzden artık kapitalizm destekli postmodern dünyada kitleler mutsuzlukla doludur. Böylesi bir yapı içerisinde, mutsuzluk artık bireylerin gözlerinden fışkıran bir hal kazanmıştır.

Kapitalist sistem, bireylere vaatlerde bulunmuş ama devamında hayat içerisinde verdiği vaatlerden uzaklaşmıştır. Gerçekleştirdiği vaatlerden uzaklaşmış olan mevcut sistem, kültür endüstrisi dünyasında bireyleri kendi içerisinde eşitsizliğe ve mutsuzluğa düşürmüştür. Bu mutsuzluk, mutluluk ve özgürlük vaat edilerek, bireyler rıza ettirilip aynılaştırılarak gerçekleştirmiştir. Bireyler, ekonomik anlamda içerisine düştükleri güçsüz, eşitliksiz, mutsuzluk dolu kuyudan çıkabilme adına her geçen gün yeniden mutlu olabilmek umuduyla, meta anlam tüketimleri üzerinden mevcut sisteme yönelik uyumlu olmaya çalışmaktadırlar. Mevcut sistem insanlara eğer mücadele verirlerse bir gün mutlaka hak ettikleri yere gelebilecekleri, iyi bir statüde mutlu olabilecekleri vaadinde bulunarak insanları aynılaştırıp, tek boyutlu bir hale sürükleyerek kendine bağımlı hale getirmiştir.

Kültür endüstrisinin vaatleri doğrultusunda bu mutluluğu, milyarlarca insan değil, verdiği mücadele sayesinde sadece bazı insanlar elde edebilir. Kültür endüstrisinin reçetesini okuyan insanlar, mutluluk anlamında beklentiler kazanırlar ama bu beklentiler yapaydır ve mevcut endüstri içerisinde, hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşmeyeceklerdir. Çünkü aydınlanma devamında özgürlük ve mutluluk vaadiyle çıkılan yol, insanlığı araçsal akıl çerçevesinde teknoloji merkezli bir dünyaya ulaştırmıştır. Öznel, çıkarıcı “ben merkezli” akıl, nesnel akıl üzerinde tahakküm kurmuş ve birey özgünlüğünü, erginliğini kaybetmiştir (Horkheimer, 1998, s. 55-65). Araçsal akıl doğrultusunda tüm sistem, araçlara ve teknolojilere yönelik egemen/iktidarın istediği çerçevede şekillendirilmiştir. İnsanlığın ihtiyacını karşılamak için elde edilen-üretilen teknoloji, zamanla teknokrasi seviyesine ulaşmıştır. Bu doğrultuda insanlar artık, teknolojinin ihtiyaçlarını karşılamak ve varlığının devamını güçlendirmek için teknoloji tüketiminin aparatları haline dönüşmüşlerdir (Al, 2017, s. 51-55). Bu doğrultuda aydınlanma ve araçsal akıl konularının çalışma adına hayati derecede önemli oldukları söylenebilir.

1.3.1. Aydınlanma ve Akıl

Avrupa’da dogmatik ve skolastik düşüncenin hâkim olduğu Orta Çağ döneminde pek çok düşünür; bilim insanları ve kitleler, kilise, krallık, derebeyi vb. olguların, güçlerin kontrolü ve yönetimi altındaydı, böylesi bir ortamda insanların üretim ve tüketim haklarının dahi kendilerine aitliği tam anlamıyla söz konusu değildir. Din ve dini kitaplara karşı gelmenin sapıklık ve sapkınlık olduğu, eleştirel bir durumun söz konusu dahi olmadığı bu dönemde, Galileo, Coprenicus vb. pek çok düşünür bilimsel gerçekleri açıklamaya çalıştıkları için ceza almışlardır (Arsel’den akt. Külcü, 2002, s. 430).

Matbaanın 1440 yılında Gutenberg tarafından icat edilmesinin devamında İncil başta olmak üzere kitapların çoğaltılması, daha önceki süreçte üretim ve tüketim hakkı dahi sınırlı olan sıradan insanların, kitaplara kolayca ulaşabilmesini doğurmuştur. İnsanların kitap okuyabilmesi din, mit, mistik vb. olgular/kavramlar karşısında eleştirel olabilmelerine ve dünyanın akıl merkezli hareket etmesine neden olmuştur. Matbaa bulunmadan önceki süreçte bırakın inandıkları dinin kitabını okumayı, herhangi bir kitap dahi okuyamayan insanlar incili okuduklarında Katolik kilisesinin kendilerini kandırdığını söylemişlerdir. Buradan hareketle, Almanya’da iş ve ticaretin ibadet düzeyinde önemli görüldüğü kalnivist bir çizgide, reform hareketlerini başlatmış ve Martin Luther liderliğinde, Hristiyanlık içerisinde üçüncü mezhep olan Protestanlığı kurmuşlardır (Heaton’dan akt. Külcü, 2002, s. 432). Aydınlanmaya atılan ilk adım matbaanın icadıdır. Bu süreç zamanla birikerek ve güçlenerek ilerlemiştir.

“15. yy. ile birlikte insan olgusunu her şeyin merkezine koyma durumu, hümanizma hareketine dönüşmüştür. İnsan aklının sonsuz bir güce sahip olduğu ve yaratıcılığın temeli olduğu düşüncesinin yaygınlaşmasıyla, aydınlanma çağı da başlamıştır. Aklın üstünlüğüne inanan insanlık, aklın muhakeme gücünü görmüş ve bu güce kavuşmak için araştırma ve deneyin önemini kavramaya başlamıştır. Leonardo Da Vinci, deney ürünü olmayan bilgi geçersizdir açıklamasıyla doğrunun deneyin, yani bilimin ışığında aranması gerektiğini savunmuştur” (Külcü, 2002, s. 430).

Descartes aydınlanmanın ve modern akıl anlayışının en temel fikir insanlarındandır. Evreni anlayabilmek için matematik, geometri ve fiziği kullanan düşünürün en önemli özelliği aklı merkez almasıdır. Düşünür bu yüzden “düşünüyorum öyleyse varım” cümlesini kurup”, düşünce ve şüphecilikle eleştirel/sorgulayan tarzı birleştirip, rasyonalizmi şüphe ile başlatıp Tanrı ile sonlandırarak, dinin yerine aklın egemenliğine giden yolun taşlarını döşemiştir. Descartes’ın aklı merkez almasının altında yatan en büyük neden, aklın sınırsız yaratma gücüne ve potansiyeline sahip olmasını düşünmesidir. Descartes aklı merkez olarak rasyonalizm aşamasını tanrıya getirip, dinin yerine aklın egemen olmasına katkı verir (Durdu, 2005, s. 125-126).

17. yy.’dan itibaren Galileo, Descartes, Gassendi gibi düşünürlerin çalışmaları ve varlıkları, matbaanın icadı ve reform hareketlerinin devamında Rönesans dönemini doğurmuştur. Rönesans döneminde gerçekleştirilen çalışmalarla birlikte, akıl merkez noktaya alınmış ve deneycilik önem kazanmıştır (Bumin, 1996, s. 23-25). Artık önemli olan, din ve inanç merkezli olgular ve durumlar değildir, artık önemli olan deneycilik doğrultusunda elde edilen bilimsel sonuç ve neticelerdir. Amaç bilim ve aklı kullanarak daha özgürleştirici bir durum elde edebilme adına, insanlığı mit, hurafe vb. olgulardan kurtararak aklın düzenine kavuşturabilmektir (Çiğdem, 1993, s. 10-12). Yalnız gelişen teknoloji, zamanla endüstriyel aklın lehine işleyerek teknokrasi boyutunu almıştır. İnsanlık tam anlamıyla özgürlüğe kavuşamamıştır. Kavuşamadığı gibi, zamanla erginliğini ve özne oluşunu da endüstri karşısında kaybetmiştir.

Descartes’in tutumu ve duruşu, Avrupa’da 17. yy.’dan 19. yy.’a kadar pek çok düşünürü katkı sağlamış ve felsefi akımların önünü açmıştır. Aydınlanma 15. yy. ile 17. yy. arasındaki teknoloji ve fikrîsel gelişim merkezli ortaya çıkmış, Rönesans dönemi ile birlikte güçlenmiştir. Aydınlanmanın güçlenerek ilerlemesinde İngiliz felsefesinin, Fransız siyasi eğilimli aydınlar üzerinde etki oluşturmalarının büyük payı vardır. Ahlak ve bilgide dogmatik düşünceye karşı duruş sergileyen İngiliz felsefesi ve John Locke’un din-devlet işlerini ayıran teorisi, Fransız düşünürlerde büyük etki uyandırmıştır (Timuçin’den akt. Durdu, 2005, s. 126-127). Aydınlanma 18. yy. ve

19. yy.'da Avrupa'da İngiltere ve Fransa merkezli gerçekleştirilen endüstriyel devrimle, gücünü artırarak aklın dünyadaki yeni Tanrı olmasına katkı vermiştir. Akıl 19. yy. ve 21. yy. arasındaki süreçteyse, teknolojik gelişmelerle beraber oluşan teknoloji merkezli tüketim dünyasında, egemen-iktidarın tekeline ve istediği şekilde hareket eden, üretilmiş akıl merkezli teknokrasiye dönüşmüştür. Adorno ve Horkheimer birlikte yazdıkları eserleri, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, aydınlanmayı şu şekilde tanımlarlar:

“En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne var ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü, muzaffer felaket alametleriyle parlıyor. Aydınlanmanın tasarısı dünyanın büyüsünü bozmaktı, istenen söylenceleri dağıtmak ve kuruntuları bilgi yoluyla yıkmaktı. ‘Deneyselci felsefenin babası’ Bacon bu felsefenin motiflerini daha önce derlemişti” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 18-19).

Aydınlanmanın kilit noktası olarak görülen Kant, aydınlanmayla birlikte içerisine düşülmüş olunan ergin olamama durumunun, insanlığın kendi suçu olduğunu belirtir. Ona göre insanlık kendi aklını başkalarına başvurmadan, eleştirel bir biçimde kullanmadığı için erginliğini kaybetmiştir. Kaybedilen bu erginliği geri kazanabilmenin tek yolu, eleştirel bir biçimde her insanın kendi aklını kullanabilme cesaretine bağlı olduğunu belirtir. Ona göre aydınlanmanın parolası şudur; ‘sapere-aude’ kendi aklını kullanabilme cesaretini göster (Kant, 1984, s. 210-215).

Kant’ın aydınlanmayla ilgili cümleleri bir nevi, Orta Çağ Avrupası’nın karanlık dönemine hitap eden eleştirel sorgulayan akıldır. Ona göre insanın içerisine düştüğü özgün ve ergin olamama durumu, ancak yine insanın emek ve mücadelesiyle sonlandırılabilir, ancak bu şekilde ergin ve özgün birey olunabilir. Amaçlanan durumu elde edebilmek kolay ve basit değildir, bu durumu elde edebilmek için toplumları dizginleyen ve kontrol altına alan din, mit, yönetici vb. yapılardan ve olgulardan kurtulmak gerekmektedir. Gerçekleştirilecek olan kurtuluş mücadelesini ise sadece, eğitilmiş, bilgili, eleştirel ve bağımsız düşünebilen, idealler çerçevesinde

yaşayan insanlar gerçekleştirebilir. Aydınlanma tam anlamıyla ancak bu şekilde gerçekleşebilir ve birey olunabilir (Kant, 1984, s. 210-215).

Birey olabilmek ve aydınlanmayı gerçekleştirebilmek için, özgürlük kavramı önemlidir. Özgürlüğün kıstasıysa, eleştirel düşünebilen aydın insanların toplum/kitle karşısında çekinmeden aklını kullanabilmesidir. Kant burada bir nevi farklı bir şekilde kamusal alan tanımlaması da yapmış olur. Jürgen Habermas, ‘özgürce fikir aktarımı der’; Kant ise, ‘özgürce akıl kullanımı’. Bu anlamda söylenebilir ki; Özgürce fikir üretebilmek için, din/inanç merkezli olguların ve egemen/iktidarın tahakkümü altında kalmadan özgürce akıl kullanabilmek gerekmektedir.

Aydınlanma dönemine kadarki tarihsel süreçte ergin olamayan insan, artık akılla birlikte erginliğe doğru birey olabilme umuduyla hareket etmektedir. Yeryüzünde bilinmeyen hiçbir şey bırakmayıp, yüzyıllarca korktuğu ve aynı zamanda öykündüğü doğaya karşı ergin olmaya başlamış, onun üzerinde akli kullanıp teknoloji üreterek tahakküm kurmuştur. Aydınlanmayla birlikte Orta Çağ dönemindeki bireye yönelik olan mevcut baskıdan kurtulan bilim insanı, deneycilikle üretilen makine/teknolojiyle doğanın yapısını bilip/öğrenip, insanın doğaya hâkim olabilmesi adına çalışmalar gerçekleştirir (Bumin, 1996, s. 23-25).

Tanrı nasıl doğayı yarattıysa, dinin ve mitlerin artık hayatın merkezinde olmasına izin vermeyecek olan “bilim insanları” da, aklın egemenliğini tesis etme adına makineleri ve teknolojiyi üretir. Bilim insanları ürettikleri teknolojide akli merkeze alarak çalışıp, doğaya öykünerek doğayı elde edip ona tahakküm kurarlar. Aklın egemen olduğu aydınlanma ve aydınlanma devamındaki modern dünyada, artık dinin ve mitlerin bir önemi söz konusu değildir. Akıl, din ve miti yenmiş, teknolojinin zamanla teknokrasi halini almasından hareketle araçsal akıl, “Tanrı konumuna yükselmiştir”.

1.3.2. Araçsal Akıl ve Tahakküm

Eleştirel Teori bir başka adıyla Frankfurt Marksist Araştırmalar Enstitüsü, sosyal bilimler alanı için, 1923 yılında Frankfurt üniversitesinde kurulmuştur (Bottomore, 2016, 6-9). Eleştirel Teori'nin amacı, kapitalizm destekli modern ve postmodern dünyada ulus devletlerin ekonomi/politik anlamda gerçekleştirdikleri eşitlik, adalet, demokrasiyle ilgili vaatlerin ardındaki art niyet durumunu elde edip ortaya koyabilmektir. Bu durumu elde edebilmek için, “diyalektik bir bakış açısı ve eleştirel bir duruşla”, Marksizm, kapitalizm, liberalizm, pozitivizm vb. akımlar enstitüde ele alınır. Okulun düşünürleri ve üyeleri arasında Karl Marx, Immanuel Kant, G. W. Friedrich Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Eric Fromm, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Walter Benjamin gibi teorisyenler vardır (Durdu, 2005, s. 127).

Eleştirel teorinin amacı, eleştirel duruştan ve çalışmalardan hareketle yeni bir toplumsal kuram oluşturabilmek ve elde edebilmektir. Bu yeni kuram, indirgemenin söz konusu olmadığı, sistemler içerisinde ideolojilere karşı ortaya eleştirel duruş koyulabilen, demokrasi ve hümanizmanın gerçekten elde edilebildiği bir kuram olmalıdır. Bu sayede modernizm içerisinde toplumlarda yaşayan bireylere ulaşabilmek ve onlara özgür yaşam sistemi oluşturabilmek amaçlanmıştır (Geuss, 2002, s. 9-12).

Eleştirel Teori üyeleri için öznel güdüleyici araçsal akıl, insanlar üzerinde oluşturulmak istenilen teknolojik tahakkümdür. Rasyonalist anlamda insanlara vaat edilen iyiyi, en iyiyi, özgürlük ve mutluluğu bulma vaatleri söz konusu olmasa, araçsal akılla, iktidar arasındaki bağda ortaya çıkacaktır (Jay'den akt. Durdu, 2005, s. 128). M. Horkheimer'a göre, akıl özneyle her an olabilen ve öznenin özgür biçimde düşünebilmesine yarayan akıldır, Horkheimer bu akıllı logos-ratio şeklinde betimler. Akıllı, öznel ve nesnel olarak ikiye ayırır, öznel akıl amaç ve araçla ilgilidir, hedeflenmiş amaca ulaşabilmek için mevcut aracın yeterli olup olamamasıyla ilgilidir. Horkheimer aklın nesnel özelliklerine önem ve değer verir ama bu nesnel

özelliklerin aydınlanmayla yok edildiğini ve aklın öznel biçime dönüştürüldüğünü söyler (Horkheimer, 1998, s. 55-60).

Akla hurafeleri çürütme yeteneği aklın eleştirel özelliğinden gelir. M. Horkheimer ise aklın nesnel boyutuna oldukça değer ve önem verir ama aydınlanmayla birlikte aklın nesnel özelliği yok olmaya başlamış ve öznel akıl, nesnel aklın üzerinde tahakküm kurmuştur. Logos-ratio terimleri öznenin bağımsız düşünebilmesiyle ilgili terimlerdir ama öznel aklın, nesnel akla araçsal aklın çıkarı lehine tahakküm kurmasından ötürü, logos-ratio çerçevesinde bağımsız düşünebilme durumu da olamamaktadır. Çağımızda akılla ilgili buhranın temelinde nesnel aklın esareti vardır. Öznel aklın, nesnel akıl üzerinde kurduğu tahakküm zamanla tüm rasyonel alana yayılmış ve aklın kendine has kadim içeriği boşaltılmıştır. Tüm bu durumlardan ötürü akıl, araçsal akla yönelik biçimselleşen bir hal almıştır (Horkheimer, 1998, s. 55-65).

Aydınlanmayla aklın nesnel özelliklerinden kopma durumu söz konusu olmuştur. Devamında bu kopuş rasyonel kavramlara işleyerek, zamanla “gerçekliği kavramanın” kendi has/özelliğiyle ele alınamaz hale gelmesine neden olmuştur. Aklın araçsal akla dönüşmesine, aydınlar bilerek veya bilmeyerek katkı vermiştir. Mit, mistik, metafizik vb. olguları ve nesnel akli istemeyen aydınlar, gerçekleştirdikleri çalışmalarla bu olgulara saldırarak araçsal aklın tahakkümüne katkıda bulunmuşlardır. Bu durum gerçekliğin kendi kadim has özelliğini anlamaya yarayan nesnel akli, bireylerin anlayabilmesini engellemiştir (Horkheimer, 1998, s. 55-65). Pragmatizm ve pozitivizm, nesnel aklın karşısında kendilerini konumlandırarak öznel akli sahiplenmiş, devamında da aklın kendine has nesnel özelliğini yok etmişlerdir. Artık akıl, öznel çerçevede bireysel çıkarı ve faydayı öncelik gören bir anlayıştadır. Nesnel aklın adalet, eşitlik, mutluluk vb. entelektüel ideallerinin, artık “öznel araçsal akıl” dünyasında yeri yoktur. Özerkliğini ve nesnel özelliğini yitiren akıl, araç biçimini almıştır (Horkheimer, 1998, s. 55-65).

Aydınlanmanın kazanımları zamanla nesnel akılla, öznel akıl arasındaki makas farkını açmıştır. Açılan makas farkının nedeni, araçsal aklın öznel akıl

merkezli olmasıdır. Aklın öznelleşen biçiminden ötürü “düşünce” herhangi bir amacın öneminin, kendi içerisinde değerlendirmesini ve analizini yapamaz bir hale gelmiştir. Bu sayede fikirlerin belirlenim biçimi, bireyin vermesi gereken her önemli ve değerli karar, politika ve ahlakın ilkeleri, bireyin inanç ve eylem ölçütleri, nesnel aklın dışındaki diğer etmenlere yani araçsal aklın getirilerine bağımlı bir hale indirgenmiştir (Horkheimer, 1998, s. 55-65).

“Adorno ile Horkheimer, aklın soy-kütüğünü çıkarırken Aydınlanma’nın farazi ilerlemesinde, sanatla kültürün rolünü incelerler. Odysseus’un, Sirenlerle karşılaşması onların anlatısında sanatın modernite içindeki rolüne dair alegorik bir öngörüdür. Sirenlerin bütün olup bitenleri anlattıkları şarkısı, insanın kendini koruma dürtüsünün yol açtığı ve geleceğe damgasını vuran amansız mücadeleden kurtulmanın mutluluk getireceğini vaat eder. Oysa sirenlerin büyüleri karşısında ödedikleri bedel ölümdür” (Adorno, 2011, s. 15).

Odysseus, sirenlerin etkisi altına girmemek ve hayatta kalabilmek için plan yapmalıdır. Kendini gemi direğine bağlattıktan sonra, adamlarına kulaklarını bal mumuyla kapatmalarını söyleyerek, sirenlerin bölgesinden tam anlamıyla uzaklaşıp kurtulana kadar ne emir verirse versin, kendisini dinlememelerini ve var güçleriyle küreklere asılmalarını emreder. Bu sayede malum bölgeden geçerlerken, sirenlerin dürtüler/güdüler ve hazza yönelik cezbedici şarkılarını duyan Odysseus, her ne emir verirse versin emri yerine getirilmeyecek, hem o hem de adamları sirenlere teslim olmayıp hayatlarını kurtarabileceklerdir (Adorno, 2011, s. 15-16).

“Sirenlerin cazip çağrılar arttıkça, bağlarının daha da sıkılaştırılmasını ister. Tıpkı sonraları burjuvaların, güçleri artıp bu sayede mutluluğa yaklaştıkça, bu mutluluğu tam bir inatla kendilerinden esirgemeleri gibi işittikleri Odysseus açısından etkisiz kalır. Bağlarını çözmeleri için ancak başıyla işaret eder ama artık çok geçtir. Hiçbir şey işitemeyen adamları, ezgilerin yalnızca tehlikesini bilirler, güzelliğini değil. Onu ve kendilerini kurtarmak için Odysseus’u gemi direğinde bağlı bırakırlar. Kendi yaşamıyla birlikte onlara hükmeden efendinin, yaşamını da yeniden üretirler ve efendi bundan böyle o toplumsal rolün dışına çıkamaz.

Odysseus'un geri dönülmez biçimde kendini pratiğe bağladığı bağlar. Aynı zamanda sirenleri, pratikten uzak tutar. Sirenlerin çağrısı salt bir seyir nesnesine sanat yapıtına dönüşüp etkisizleşir" (Adorno, 2011, s. 16).

Odysseus'un adamlarıyla birlikte, sirenlere esir ve kurban olmamak için verdiği mücadele artık tarihin bu döneminde günümüz dünyasında, bireylerin kültür endüstrisi karşısında verebilecekleri bir mücadeleye dönüşmüştür. Odysseus ve adamları sirenlerin cazip ve davetkâr çağrılarına uymayarak nasıl hayatta kalabilmişlerse, bireylerde erginliklerini, özgürlüklerini ve mutluluklarını, kültür endüstrisinin mutluluk vaat ederek aynılaştırıp, mutsuzluk üreten çağrılarından uzak durup kurtularak elde edebilirler. Sirenlerle, kültür endüstrisi arasındaki tek fark biri mutluluk vaat ederek öldürür, diğeryse mutluluk ve özgürlük vaat ederek kendine bağımlı ve güdümlü bir biçimde sisteme eklemleyerek yaşatır. Her ikisinde de gerçek bir özgürlük söz konusu değildir.

Modern dönem öncesindeki tarihsel süreçte iyiyi ve güzeli bulabilme amacını taşıyan sanat, artık araçsal akıl kapsamında biçim alarak kapitalist sistem çerçevesinde pragmatist öncelik gözeten, ekonomik çalışma biçimine döndürülmüştür. Kapitalizm çerçevesinde mekanik seri-üretim ve tüketim mantığı kapsamında bireyler sisteme bağımlıdır ama aynı zamanda da emeğin sömürsünü gerçekleştiren sistemden kaçabilmeye çalışmaktadırlar. Bu noktada insanların, sığınabilecek oldukları liman eğlencedir ama bu "eğlence kavramı" sistem tarafından sınırlandırılarak kültür endüstrisi lehine işleyen bir biçime çoktan dönüştürülmüştür. Kant aydınlanma dönemi öncesi insanın içerisine düşmüş olduğu ergin ve özgün olamama durumundan yine kendi çabası ile kurtulacağını söylemiştir (Kant, 1984, s. 200-215) ama insanlık aydınlanma devamındaki süreçte araçsal biçim alan akıl sayesinde yeniden tahakkümler altında kalmıştır.

Öznel biçim alan araçsal akıl, modern ve postmodern dönemlerde şeyleşen ve nesne haline dönüştürülen bireyleri, güdüler-dürtüler ve haz üzerinden sistem içerisinde eritir. Araçsal akıl önceden hedefi ve amacı belli olan pragmatist ve pozitivist öncelikli hareket ederek, insanlığın nesnel akıl kapsamında elde edebilecek olduğu değerleri elde etmesine olanak tanımayarak bireyleri, "bireysellik" üzerinden

pragmatist (faydacı, çıkarıcı, etki ve iknaya açık) ve postmodern biçime/tarza büründürür. Birey ben merkezi ve bireyselliğiyle, çıkarının, faydasının, zevkinin, hazzının, özgürlüğünün, mutluluğunun peşinden gider ama geç kapitalist ve postmodern dönemde bireysellik bir “yanılsamadır”. Bu durum insanlara, mutluluk ve özgürlük kazandırmak isteyen aydınlanmanın kendi kendine harakiri yapmasına neden olur. Özgürlük ve mutluluk vaatlerinin yerine getirilmediği sistemde ipler, egemen-iktidarın eline geçmiştir.

Aklın içerisine düştüğü araçsal durumdan kurtulabilmesinin tek yolu vardır, o’da modern dönem öncesindeki dünyanın hastalığının modern dönemde, araçsal akıl kapsamında yeniden insanlar tarafından üretildiğini görmek, anlamak, kabullenmek ve harekete geçmektir. İnsan kendi varlığının ve “kadim aklının” varlığına varamadığı sürece dünyanın hastalığı son bulmayacak, insanın doğa üzerindeki tahakkümü, zamanla insanın insan üzerindeki tahakkümüne ve doğanın yeniden insan üzerindeki tahakkümüne dönecektir (Horkheimer, 1998, s. 178-181).

İnsanlığın araçsal aklın tahakkümünden kurtulabilmesi ve yeniden ergin olup kadim aklını kullanabilmesi için yine kendi içinden çıkan aydınlar tarafından eleştiri ve sorgulama yaparak hareket etmesi gerekmektedir. Bunu başarabilmek içinde “aydınların”, mevcut araçsal akılla düşülen ergin olamayarak tüketim dünyasında meta/anlam düzeylerinde, insanların dürtüler/güdüler ve haz üzerinden eritildikleri, birer nesneye dönüştürüldükleri mevcut durumun, insanlığın hatalar zinciri doğrultusunda oluşan bir tablo olduğunu görmeleri, kabul etmeleri ve harekete geçmeleri gerekmektedir.

1.4. A. Gramsci- Hegemonya

Bir üst yapılar düşünürü olarak da görülen Antonio Gramsci’nin “hegemonya” çözümlemelerinin kökeni, İtalya’nın siyasi anlamdaki Kuzey-Güney ayrışmasına dayanmaktadır. Hegemonya kavramını etnik temelli bir “sömürü ilişkisine” yönelik inceleyen düşünür, zaman içerisinde mevcut meseleyi ‘sınıfsal

bağlam' çerçevesinde ele almıştır. Gramsci'ye göre, "hegemonik" sistemin işçi sınıfı yararına kurulabilmesinin yolu, diğer tüm sınıfların işçi sınıfının etrafında "örgütlenerek", kendi çıkarlarını elde edebilecek oldukları bir düşünceyi sahiplenmeleri ve bu doğrultuda, işçi sınıfının politik düşüncelerine rıza göstermeleridir. Gramsci'ye göre toplum içerisinde herhangi bir sınıf politik egemenlik kurmadan önce, kendi "hegemonyasını" kurmaktadır (Dural, 2012, s. 310-312). Bu anlamda "hegemonya" kavramına ve içeriğine yönelik cümleler kurulmadan önce, "hegemonya" terimini Gramsci'nin cümleleriyle belirtmekte yarar vardır;

"Hegemonya, yönetici bir sınıf olarak 'proletarya' üzerine Lenin tarafından gerçekleştirilen teze ve bu yönetim pratiğine karşılık düşer. Hegemonya 'proletarya' diktatorasını yani egemen sınıfın karşıt gruplar üzerinde kaçınılmaz olarak uygulayacağı zorlamayı ön gerektirir. Bu egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerinde zorunlu olarak uygulayacağı zorlama demektir. Bir anlamda bu durum, proletaryanın onaşması kazanılmış ve "etkin onaşmasının" örgütlenmek istendiği bütün bağlaşıklarının (köylülük vb.) entelektüel ve moral (kültürel) yönetimi demektir" (Gramsci, 1986, s. 73).

Bu doğrultuda "hegemonya" kavramının temelinde, toplumlarda sınıfsal egemenlik mücadelesinin yanı sıra, egemen olan "iktidarın" toplumu yönetim biçiminin de yattığı söylenebilir. Bu anlamda toplumlarda egemen olarak yönetimi ele almak isteyen her sınıf, "sivil toplum" çerçevesinde tüm toplumu yönetebilecek güç ve kudrette olabilmelidir. Bu durum tek bir merkez noktadan toplumu tüm alanlarda örgütleyip, kültürel ve fikişel anlamda yöneterek elde edilebilir. Bu doğrultuda egemen güç olarak "iktidar" olmak isteyen her sınıfın, toplum içerisinde diğer tüm sınıfların üzerinde kendi istediği "ideoloji" çerçevesinde, "hegemonik" üstünlüğünü kurmakta veya kurmaya çalışmak amacıyla olduğu söylenebilir.

Toplum içerisinde herhangi bir sınıfın, diğer tüm sınıfların üzerinde bir güç olabilmek adına kuracak olduğu "egemenlik", hegemoniktir. Bu durumun nedeni, herhangi bir sınıf tarafından diğer tüm sınıfların üzerinde kurulacak olan

egemenliğin, “hem baskıya hem de rızaya” dayalı olmasıdır. Egemen olmak isteyen sınıf, toplum içerisinde her iki yolu da tercih edebilir. Kapitalist toplumlarda tercih edilen yol ise genelde ikinci yoldur. Bu anlamda işçi sınıfının (proleterya) üzerinde kurulan “burjuvazi hegemonyasının”, baskıya (askeri ve politik) değil de rıza ve onaya (okul, ibadethane, sendika ve kitle iletişim araçları) dayalı olduğu söylenebilir. Egemen olan “iktidar” güç tarafından, alt-sınıftaki bireylerin rıza ve onaylarına yönelik bu kurum ve teknikler kullanılarak çıkarlarının gerçekleştirildiği yanılsaması oluşturulup, kendi lehlerine işleyen statüko hakim kılınır. Bu anlamda söylenebilir ki; burjuvazi hegemonyası, alt-sınıftaki bireylerin yanlış bilinçleri sayesinde egemen olabilmektedir (Gramsci, 1986, s. 73-76).

Gramsci’nin yaklaşımında, hegemonyanın var olabilmesi için toplumdaki bireylerin rıza ve onaylarına (okul, ibadethane, sendika ve kitle iletişim araçları) yönelik kullanılan kurumlar önemlidir. Egemen güç olarak iktidar olan sınıfın hegemonya oluşturabilmesi adına, istediği düzeydeki “ideoloji”nin üretilerek alt sınıfa aktarılıp yaygınlaştırılabilmesi için bu kurumlar ve teknikler kullanılmaktadır. Bu sayede alt-sınıftaki bireylerin yanlış bilince sürüklendikleri bir durum içerisinde, üst sınıfın yani egemen/gücün hegemonyasının sürekliliği amaçlanır.

Bu amaç çerçevesinde egemen/iktidar güç olmak isteyen her sınıf tarafından, üretilmek istenilen “ideoloji” adına, bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) kullanılabilecek olduğu söylenebilir. Çünkü kitle iletişim araçları üzerinden “dil” ve “söylem” kullanılarak bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik, “ideoloji”nin alttan alta ima ederek yaygınlaştırılması 21. yy.’da kullanılan en etkili tekniktir (Ankaralıgil, 2008, s. 153-154). Kitle iletişim araçları kullanılarak bireylere yönelik yaygınlaştırılmış “ideoloji” sayesinde, egemen olan sınıfın yani egemen/iktidarın istediği düzeyde, “tek boyutlu” bir yapı elde edilebilir. Böylece bireylerin üzerinde baskı kurumları kullanılmadan, rıza ve onayları ikna edilerek amaçlanan “hegemonya” toplumda hâkim kılınabilir.

1.5. Modern ve Postmodern-Birey

Geç kapitalist dönemde, “modern” kavramı kısaca; “düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en iyi, en yeni, en son dile getirilmiş düşünceler” şeklinde ifade edilebilir (Cevizci’den akt. Şimşek, 2014, s. 6-7). Modernliğin, ortaya çıkışından 21. yy.’a uzanan süreçteki gelişimi şu şekilde belirtilebilir; (1) Birey-insan anlamında, sistemde özne ve akıl vurgusu. (2) Toplumsal bağlamda, sosyalizm, kapitalizm, sanayileşme ve toplumlarda imparatorluktan/ulus devlete, engizisyon/hukuka ve endüstriyel devrimin devamında/kapitalizme geçilmesi. (3) Yeryüzünde kutsal merkez arayışında tanrı yerine, insanlığın “buradalık ve şimdilik” anlamında merkeze yükselmesi. (4) İnsanlığın kutsal mekânlardan çıkarak aydınlanıp, doğruyu ve gerçeği “akıl doğrultusunda laboratuvarda deneycilikle arayıp” ilerlemeyi elde edebilmesi ve hayat içerisinde her şeyin, bilim doğrultusunda elde edilebilecek olduğu bir bütünlüğün oluşması (Giddens, 1998, s. 11-15).

Modernizm, bireylere yönelik modern olma ve modernleşme tanımlarının kavram biçimini almış olan Batı kaynaklı bir akımdır. Modernlik tarihsel anlamda “din, mit, mistik” vb. durumlardan kurtularak akıl merkezli iyiye doğru ilerleme ve yeniyi elde edebilmeyi ifade ederken, modernizm ise aydınlanmayla birlikte 19. yy.’dan itibaren kötünün yerine iyiyi, eskinin yerineyse yeniyi koymaya çalışan meselenin teori boyutudur. Modernizm, aydınlanmayla birlikte gelişen akıl/merkezli düşünceden hareketle, “din, dinsel tapınma, mit, mistik” vb. durumlara, hayatın merkezinde reddediş gerçekleştirir ve yerine “hümanist, rasyonel, bilimci, ilerlemeci, dünyevi, seküler bir merkez koyar” (Şimşek, 2014, s. 14).

“Modernizm, Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan; insanları içinde bulunduğu bağnazlıktan, hurafelerden; geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan, insan uygarlığının genellikle sanayileşme ve lâikleşme aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşümdür. İlerleme olgusunu temel alarak insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün bir amaca doğru hareket ettiğini kabul eder” (Kale’den akt. Şimşek, 2014, s. 14).

Modernizm için şunlar söylenebilir; bilim ve rasyonalizasyon çalışmaları doğrultusunda insanları bireyselleştirip, yeryüzünde Tanrıyı pasif konuma çekip, din ve dinsel tapınmaları pasifize ederek yerine bireyin, “bireysel özgürlük” anlamında hayatın merkezine konulduğu bir dünya ve medeniyet elde etme çalışmasıdır. Modernizmde modern olabilmenin ve modernleşebilmenin, iyiyi ve yeniyi elde edebilmenin yolu bu değerleri elde edebilmektir. Birey bu değerleri kendi hayatında elde ederek yaşayabildiği takdirde, sistem içerisinde modern olabilir (Giddens, 1998, s. 11-15).

Modernite dinamiklerine bakılacak olduğunda, modernizmin doğrudan ideoloji olmaktan ziyade sanatsal bir akım olduğu söylenebilir, ancak modernizmin Batı kaynaklı bir akım olması ve kendi içinde barındırdığı Batılı referanslar onu “ideoloji”ye dönüştürmüştür. Bu doğrultuda modernizmin bir yanının ilerleme ve uygarlaşma mitosuna dayandığı, öteki yanınınsa “ideoloji” doğrultusunda kendinden önceki süreçte olduğu gibi (İslam-Hristiyan, İslam-Haçlı din savaşları, Avrupa’nın kendi arasında gerçekleştirdiği) savaşlara dayandığı söylenebilir. Tüm bu savaşların ve yine bununla birlikte I. ve II. Dünya Savaşları’nın, dünyada egemenlik kurabilme adına gerçekleştirildiği de aşîkârdır (Şimşek, 2014, s. 13-15). Aydınlanma sonrası, insanlara mutluluk ve özgürlük kazandırabilme adına gerçekleşen modernizmin içinde barındırdığı ideoloji ve savaş, keza bunun yanında endüstrinin ve egemenliktidarın lehine işleyen toplumlardaki eşitliksiz ve adaletsiz durumlar, başlı başına uygarlığa, bireyin özgürlüğüne ve mutluluğuna aykırıdır.

Aydınlanmayla birlikte insanlığı din, mit, mistik vb. durumların gölgesi altından kurtarmak için geçilen araçsal akıl merkezli, teknoloji ittifaklı, pozitivist/modernizm, bir yandan araçsal akıl-teknoloji doğrultusunda ilerlemeyi elde ederken, öte yandan insanlığa gelişen teknolojiyle birlikte “savaş ve yeni tahakküm” zincirleri getirmiştir. En büyük zincirse, teknoloji ve araçsal akıl doğrultusunda vurulan zincirdir (Şimşek, 2014, s. 13-16).

“Dinler dünyayı geçici göstererek, bireylerin gerçekleştirdiği eylemleri sevap/günah şeklinde nitelendirir. Modernizm ise oluşturduğu ikilikler üzerinden hareket ederek, rasyonellik, bilim, bireysellik, araçsal

aklın egemenliği, pozitivizm gibi vb. kavramları kutsayıp yüceltip ‘iyi’ olarak kodlarken, din/dinsel tapınma, tanrı egemenliği, mit, maneviyat, ahlak gibi vb. durumları modern/olabilmenin karşısında ‘kötü’ olarak kodlar. Modernizmin oluşturduğu iyi/kötü ikilemi budur” (Şimşek, 2014, s. 15).

Toplum bilimsel anlamda, pozitivist biçimde toplumları standartlaştırarak tek boyutlu hale getirip nesneye dönüştüren modernizm için tek amaç, araçsal akıl/teknoloji doğrultusunda ilerlemeci bir şekilde hareket etmektir. Toplumlar modernizm doğrultusunda, ne kadar standart ve tek boyutlu hale gelirse o kadar modern olabilir (Harvey, 2010, s. 20-22). Modernizm bir yandan entelektüel hareketlilik oluştururken, öte yandan toplumlarda siyasal, ekonomi, kültürel, toplumsal vb. alanlarda “modernizasyon/modernize” çalışmaları gerçekleştirerek, insanları sisteme uygun biçimde tek boyutlu hale getirip çağdaşlaştırmak ister (Şimşek, 2014, s. 15).

Aydınlanma sonrası sekülerlik çerçevesinde modern olan Batı Avrupa ve ABD, 19. ve 20. yy.’dan itibaren dünyayı modernizasyon doğrultusunda modernize etmeye yönelmiştir. Bu doğrultuda modernizm, aynı zamanda 18. ve 19. yy.’dan itibaren dünyada egemen-iktidar olan Batı Avrupa ve ABD “değerlerinin”, dünyaya egemen olması ve dünyanın standartlaşarak tek boyut alması demektir. Eğitim, teknoloji, demokrasi, sekülerlik, bilimsel gelişme vb. kavramlar doğrultusunda, bu durum tüm toplumlara çağdaş ve modern olabilme yolunda modernizm ile dayatılmıştır. Tüm toplumlar mevcut dünya sistemine uygun biçim alabilmek, çağdaş olabilmek, refah içerisinde özgür biçimde yaşayabilmek için, egemen-iktidarı takip ederler ama egemen-iktidarın ilerlemeci biçimde gelişimini devam ettirmesinden ötürü diğer toplumlar aynı seviyeyi bir türlü yakalayamazlar. Bu durum ekonomi politik teknolojik anlamda toplumlararası dengesizlik ve eşitsizlik oluşturur. Böylesi bir sistemde ABD ve Batı Avrupa “dünyanın egemen/iktidarları olarak” modernize edicileridir (Şimşek, 2014, s. 15-17).

İnsanlığın başına gelen en büyük iki kötülük I. ve II. Dünya Savaşları’nın yaşanmasından sonra, aydınlanma ve modernizm vaatlerine aykırı biçimde toplumlarda oluşan huzursuzluk ve mutsuzluk durumlarından ötürü, Batı uygarlığının

bir geçiş ařamasında olduėunu dűřünen Arnold J. Tonyntbee, 1950 yılında modern sűzcűėűnűn űnűne “post” cűmlesini ekler. Bu eklemleniřteki amaç modern kavramının oluřturduėu “iyi tanımı ve iyimser havanın”, bu dűnemdeki getirilerinin űnemini kaybettiėini vurgulamaktır. Post cűmlesi “-den sonra” gelir anlamını içerir ve modernin “iyi ve iyimser” űzelliėinin aksine “kűtű ve kűtűmser”dir. Post ile birlikte modernizm devamında ideoloji, tarih, avangart sanat vb. pek çok řeyin bittiėi, bir deėiřimin olduėu ve yerine herhangi bir řeyinse konulmadıėı mevcut durum, kűtűmser bir biçimde vurgulanmaya çalıřılır (řimřek, 2014, s. 40).

“20. yy.’ın son çeyreėi ve 21. yy. ‘postizm’ olarak belirtilebilir. Artık insanlık postist bir çaėda ve dűnemdedir (Murphy, 2000, 1-8). Bu “postist” yeniçaė da, modernizm getirilerinin herhangi bir űnemi sűz konusu deėildir. Modernizm getirileri ve gelecek planları bir kenara atılarak, onun yerini ise “řimdi ve řimdinin anı alır”. Geçmiřin ve geleceėin űnemsiz kılındıėı dűnemde, sonsuz řimdilik çerçevesinde iki řeyin űnemi ve deėeri vardır; (1) bireyselleřen űzgűr tekil insan, (2) řimdide “anı elde etmek” ve řimdilik (řimřek, 2014, s. 41).

“Postmodern kavramı”, 20. yy.’ın ikinci yarısı ve 21. yy.’ın insanlıėını ifade eder. Modernde “řimdilik” ilerlemeci doėrultuda kalıcılıėı ifade ederken, postmodern de ise “geçicilik” demektir. Modern dűnemde bireyselliėe bakılacak olduėunda, birey emekçi/űretici olarak sistem içerisinde deėerli bir pozisyona sahip olabilirken, postmodern de bireyin tek gűreviyse tarihsel anlamda kűksűz olmak ve sistem içerisinde řimdilik doėrultusunda tűketim gűrevini icra etmektir. Bűylesi bir sistem içerisinde birey ve toplum műstehcen, gűrűnűr ve açık/řeiktir (Best ve Kellner, 2016, s. 155-165). Postmodernizmde her řey tűketime sokulup hızlıca tűketilerek űpe atılır ve hiçbir deėerin sonsuzluėu asla sűz konusu olmaz. Zora gelemeyen “bireylerin” yařam tarzını yansıtmakta olan postmodern toplum; bireylere ‘erotik iliřkiler’ temelli bir mutluluklar sistemi vaat etmektedir. Buradaki tek űnemli deėer, hızlı ve kolayca “zevke eriřebilmektir” (Barthes’ten akt. Murphy, 2000, s. 31-32). Postmodern tűketim kűltűrű çerçevesinde bireyler, hedonist bir biçimde “buradalıėı ve řimdiliėi” elde edebilme adına “anı yařayamaya çalıřan” narsist, bencil, kiřilik tiplerine dűnűřűr (Featherstone, 1996, s. 186-188).

“Baudrillard’a göre, modern ve postmodern toplumlarda tüketim, basit maddi nesnelerin değil, gösterge ve sembollerin tüketilmesi anlamını içermektedir. Dolayısıyla tüketiciler çoğunlukla, para biriktirip özlemini duydukları nesneleri satın aldıkları zaman bir boşluk duygusuna kapılabilirler. Tüketim yapma beklentisi içinde olmanın, tüketim eyleminin kendisinden daha eğlenceli bir duygu olması sık yaşanan bir deneyimdir. Baudrillard için tüketim, materyalist bir süreç değil idealist bir uygulamadır. ‘Bunun anlamı tüketilenlerin nesneler değil, düşünceler olduğudur’. Tüketim bir idealist uygulama olduğu için, ‘bir sona fiziksel bir doyuma ulaşması mümkün değildir’. Modern kapitalizmin geliştirdiği toplumsal yapılarda, tüketim malları ve deneyimlerini arzulamaya devam etmek kaderimiz haline gelmiştir” (Bayhan, 2011, s. 229).

Postmodern birey, kitle iletişim araçlarının kendisine görselliklerle hükmettiği bir sistem içerisinde, hipergerçeklik ve tüketim doğrultusunda yaşayan, mükemmelliğin veya herhangi bir idealin peşinde olmayıp, pragmatist biçimde hareket eden bir yapıya sahiptir. “Postmodern bireyin herhangi bir meselede emek harcayabilmesi için kendisine haz, çıkar ve fayda görmesi gerekmektedir”. Postmodern birey, kitle iletişim araçlarından (medya ve sinema) kendisine sunulan isteme/arzulama talep etme söylemleri veya reklamları doğrultusunda metalara yönelerek, statü ve kimlik kazanabilmek için tüketim gerçekleştirir. Postmodern birey sistem içerisinde bu şekilde kimlik kazanır (Binay, 2010, s. 18-20).

“Postmodernizm yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkartıp serbest bırakmış ve bunların homojenleşmesine yardımcı olmuştur. Dolayısıyla kimlik kavramı da postmodern dönemde farklılıklar ve benzerlikler üzerinden ele alınacak; modernitenin rasyonel olarak çizilmiş sınırlarının dışına çıkılarak kaygan bir zeminde gelişen toplumsal koşullar içerisinde heterojenlik ve farklılık özünde biçimlenecektir” (Möngü, 2013, s. 34).

Benzerlikler veya farklılıklardan hareketle postmodern birey, *ben* olarak hareket eder ve kendi çıkarını/faydasını ön planda gözetir. Postmodern birey için “*Ben*” kendisidir, diğer her şey “ötekidir”. *Ben* ötekileştirirken de, ötekinin varlığı

sayesinde *ben* olabilir, öteki olmadan postmodern bireyde olamaz. Bireyin postmodern kimliği ötekinin bakışında çizilir (Möngü, 2013, s. 33-34). Postmodern birey için sadece kendisinin ve içerisinde olduğu anın önemli olduğu, bu anıysa tüketim ve eğlence doğrultusunda elde edebildiği, gün sonunda tüketmekten başka (meta-anlamların tüketimi, insanın-doğayı tüketimi, insanın-insanı tüketimi vb.) elde kalan başka hiçbir şeyin olmadığı, bir durumdur postmodernizm. Her şeyin aynılaştığı, bireylerin tek boyutlu hale geldiği, her şeyin mübah olduğu, her şeyin nesneleştiği, bireylerin sistemin devamı adına nesneye dönüştürüldüğü, bireylerin diğer bireylerden farklı olabilmek için etiket ve ambalaj satın aldığı ama bu eylemle yeniden aynılaştığı bir durumdur postmodernizm (Binay, 2010, s. 18-26).

Sunduğu yaşam formlarının küresel kapitalizme, küresel kitle iletişim araçlarına (medya ve sinema) dayalı olarak, görüntüler yoluyla kitlesel bir biçimde ekrandan bireylere doğru hayat tarzı biçiminde akan, bir durumdur postmodernizm. Tarihsel süreç içerisinde 1968 kuşağının sosyalist devrimi gerçekleştirememesinin devamında, 1989 yılında Sovyetlerin dağılması ve çift kutuplu dünyanın ABD merkezli tek kutuplu dünyaya dönüşmesinden hareketle, 1950 yılında başlayan “post” süreç 1990’lı yıllardan itibaren tamamlanır ve postmodernizm’e dönüşür. Dünyada toplumlar artık postmodern görünüm ve biçimler almışlardır. “1970’li yıllardan itibaren Batı dünyasına yönelik gerçekleştirilen postmodern tanımlamalar”, 1990’lı yıllardan itibaren dünyanın “kitle iletişim araçları ve sosyal ağlar” üzerinden küresel bir alan haline dönüşmesi, kapitalist ekonominin dünyaya hâkim olması ve sistemsel getirilerinden hareketle, artık ikinci ve üçüncü dünya ülkeleri içinde kurulabilir duruma dönüşmüştür (Şimşek, 2014, s. 44-47). Felsefe ve sosyoloji dünyasına ilk kez Lyotard’ın, 1970’li yıllarda kaleme almış olduğu eseri *Postmodern Durum* adlı kitapla giren, postmodern’i son olarak şu şekilde bağlamakta fayda ve yarar vardır;

“Toplumsal yapı parçalanmıştır. Cinsiyet, yaş, etnik özellik önemlidir. Kültürel öğeler önemlidir. Kimlik gelenekler yoluyla değil, bireysel seçim ve tercihler yoluyla kurulur. Bilgisayarlaşmış bilgi, üretimin temel gücü olmuştur. Tarım işçisi değil, üretim değil, asıl bilgisayarıcıdır.

Karar işçinin değildir, çok uluslu şirketlerindir. Siyasî ve günlük yaşam bakımından kişisel girişim, CV'ler de kendini anlatma, kendi adını bir yerlere yazma birey yaklaşımlarında/erdem olur. Birey kendini bu camdan dünyada göstermek için her yolu kullanır, bu noktada birey kendi etiketini yaratır oluşturur, piyasa koşullarına uygun olmak mühimdir” (Duran’dan akt. Şimşek, 2014, s. 44-45).

1.6. S. Freud- Bilinçdışı ve Cinsellik

19. ve 20. yy.’da yaşamış olan Sigmund Freud’un, gerçekleştirdiği çalışmalar ve teorileri 20. yy. düşünce dünyasında büyük etkiler oluşturmıştır. Psikanaliz alanının önemli ismi hatta belki de babası olarak kabul edilen S. Freud, aslında tıp eğitimi almış bir doktordur. Tıp alanında eğitim almasına rağmen hasta insanlara daha fazla yararlı olmak isteyen Freud, psikanaliz alanına yönelerek kendi teorilerini oluşturur. Gerçekleştirdiği teorileri önemli bulanda vardır, uçuk bulanda. Onun teorilerini önemli gören düşünürler arasında Eric Fromm, Alfred Adler vb. önde gelen isimler vardır. Kendisini şiddetli derecede eleştiren bazı düşünürlerin tepki koyduğu en büyük teorisi, “*Cinsellik*” kitabındaki insanların davranışlarını, bazı libidinal/libido cinsel enerji belirler şeklinde tanımladığı teorisidir (Köse ve Ayten, 2015, s. 603-604). Ona göre insan davranışları, nedensiz ve sebepsiz ortaya çıkıp gerçekleşen durumlar değildir. Davranış ve tavırların ardında mutlaka bazı durumların ve ihtiyaçların olduğunu söylemiştir.

S. Freud insanlığın bilinci tam anlamıyla özgür biçimde kullanamayan bir tür olduğunu söyleyerek, bilinç dışı durumların insanın doğallığından kaynaklanmakta olan ihtiyaçlar doğrultusunda, insanın bilincini özgürce kullanmasını engellediğini belirtir. İnsan rasyonel bir şekilde bilinci kullanmak isterken, bilinç dışında yansıyan istekler ve arzular bilincin tam bağımsız olmasına izin vermez. Bu ihtiyaçlar, dürtüler/güdüler ve hazdır, insan rasyonel olmak isterken, güdüler/dürtüler ve haz, insana rasyonel ve irrasyonel anlamda çatışma yaşatır (Geçtan, 2000, s. 70-73).

İnsanın bilinç dışından kaynaklanan bu irrasyonel durumu kendi isteğiyle yok edebilmesi elinde olmamakla beraber, irrasyonel durumdan kurtuluş kolay değildir. Bu doğrultuda Freud, insanlığın rasyonel olamayan irrasyonel olan, güdüler/dürtüler ve hazla hareket eden bir tür olduğunu söyler. İçgüdülerin insan davranışlarındaki önemine dikkati çekerek insanda iki temel içgüdünün olduğunu belirtir bunlar; yaşam içgüdü (Eros) ve ölüm içgüdü (Thanatos) dur. “Cinsellik, ölüm, açlık, saldırganlık” vb. insan davranışlarının altında yatan neden bu iki içgüdünün varlığıdır. Yaşam içgüdü demek cinsellik demektir Freud bu duruma libido adını vererek, insanlığın kendi devamını yaşam içgüdü libido ile sağladığını belirtir. Ölüm içgüdü ise insanlığın hem kendisine hem de tüm canlılara yönelik yok etme arzudur (Köse ve Ayten, 2015, s. 605).

Bu iki güdü birbirleriyle çatışarak denge oluşturup hayatı belirler. İnsanlığın insan olabilmesi için dürtülerini kontrol edebilmesi gerekir, doğuştan içinde var olan bu iki güdüyü kontrol edebildiği takdirde insan/insan olabilir. Kontrol edemediği takdirde bastırma durumu doğar ve eninde sonunda patlar. İnsan kontrol edemez ve bu güdülerde patlama söz konusu olursa bu durum psikolojik soruna neden olur. Freud’a göre insanların bir arada yaşayarak oluşturdukları medeniyet denen durumun ortaya çıkabilmesi için, insanın kendi doğasından kaynaklanan güdülerini ve dürtülerini kontrol edebilmesi gerekmektedir. O insanlığın doğasına olumsuz yaklaşır bu yaklaşımının altında yatan neden etkilendiği düşünürlerden olan Thomas Hobbes’un insan-insanın kurdudur adlı teorisidir (Köse ve Ayten, 2015, s. 605-606).

Çocukluktan ergenliğe uzanan süreci Oral dönem, Anal dönem, Faillik dönemi, Gizil dönem, Genital dönem şeklinde beşe ayıran Freud, Faillik döneminde 3-5 yaş arası çocuğun, karşı cins ebeveyne sevgi beslerken aynı cins ebeveyniyse öldürme psikolojisine büründüğünü söyler. Bu teorisini, Elektra ve Oedipus kompleksi diye tanımlar. Elektra kompleksi, babasını annesinden kıskanarak annesinden kurtulmak isteyen kız çocuğunu ifade ederken, Oedipus kompleksiyse annesine âşık olup elde edebilmek için arzulayan ve babasını öldürmek isteyen erkek çocuğunu gösterir. Bu dönemde çocukta oluşan duygu ve hissiyat bilinçten değil,

bilinç dışından kaynaklanan ve yansıyan güdüler/dürtülerdir (Köse ve Ayten, 2015, s. 608-609).

Bilinç ve bilinç dışından hareketle şu söylenilebilir; Freud insanın özgürce kendi davranışlarını hiçbir şeyden etkilenmeden belirleyemeyen bir tür olduğunu söylerken, bu tezini insanın bilincinin, bilinç dışından kaynaklanan şiddet ve cinsel içerikli dürtüler/güdülerle etkilenmesine bağlamıştır. Freud, insan bilincini (1) bilinç, (2) bilinç/öncesi ve (3) bilinç dışı şeklinde üçe ayırır. Zihnin ilk bölümü olan bilinçde; zihin iç ve dış kaynaklı uyarıların farkına varabilir, bilinç öncesi dönem; azami dikkat ve yoğun konsantrasyon sayesinde elde edilir. Bilinç dışı bölümüyse; içgüdüler ve dürtülerin yer alabildiği ve zihni etkileyebildiği alandır. Freud'un insan zihnini üçe ayırdığı teorisine verilen ad yapısal kuramdır (Geçtan, 2000, s. 25-48).

Yapısal kuramda *id*, *ego* ve *süperego*, birbirleriyle çatışarak bireye zihin çerçevesinde yön çizerler. “*İd* bilinç dışıdır” insan zihninin rasyonel tutumunu yani *Ego*'yu, irrasyonel biçimde zevk, haz, arzu gibi dürtülerle ve güdülerle etkileyen alandır. *Süperego* ise bireyin çocukluk döneminde yer aldığı toplumda, toplumsal kurallar çerçevesinde öğrenerek büyüdüğü, ahlaki ve erdem kurallarıdır. Rasyonel bir biçimde hareket etmeye çalışan *Ego*'ya, *İd* dürtüler ve güdülerle saldırıp hayatı bu kadar ciddiye alma gerçekleri boş ver zamanını boşa harcama eğlen, zevk, haz ve arzusunun peşine git der. *İd*'in vaatlerinin güzelliğine kapılan ve kendini sıcak sulara bırakan *Ego*'ya, *Süperego* şamarı indirir ve ahlaki/erdem kurallarını hatırlatır, bunun devamında *Ego* kendini tam anlamıyla *İd*'in ellerine bırakmadan, *Süperego* ve *İd* arasında denge kurmaya çalışır (Geçtan, 2000, s. 25-48).

1.7. J. Lacan-Bilinç Dışı/Ben, Sinema ve Özdeşleşme

20. yy. düşünce dünyasında kendine yer edininip katkılar sunan Jacques Lacan, tıp eğitiminin devamında 1932 yılında gerçekleştirdiği, “Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz” adlı doktora çalışmasıyla psikiyatr olur, kuramsal ve felsefi alana yönelip S. Freud okuması yaparak, yeni bir psikanaliz şekillendirmeye çalışır. Freud

teorilerinde *Ben*'i, *İd*, *Ego* ve *Süperego* olmak üzere üçe ayırır, insan davranış ve tepkilerini etkileyen süreçte, bilinç ve bilinç dışı arasındaki süreci *Ben*'in üç ayrımı üzerinden gerçekleştirir. J. Lacan ise, *Ben*'in oluşum durumunu kendi teorisi, ayna evresinden hareketle ele alır (Özcüler, 2015, s. 55-57)

J. Lacan'ın "ayna evresi" adlı teorisinde, 6 ile 18 ay arasındaki çocuk aynada kendisine veya bir başkasına ait olan yansımayı görerek, bu yansıma ve hareketlere yönelik kendi *Ben*'in de bir şeyler oluşturur ve bedensel hareketlerle tepkiler verir. Bu evrede hayvanlara oranla insanların durumu farklıdır, aynadaki yansıma tepkisiz olduğunda bir maymun hareketsiz ve tepkisiz kalabilirken, aynadaki yansıma tepkisiz olduğunda dahi çocuk tepkisiz ve eylemsiz kalmaz, imgeyi çoğaltıp bu durumu bir oyuna dönüştürür (Lacan'dan akt. Özcüler, 2015, s. 58).

Ben'in oluşumunda özdeşleşme olgusu önemlidir. Özdeşleşme olgusunu ilk kullanan kişi Freud'dur. Freud özdeşleşmeyi annesini elde etmek isteyen erkek çocuğun, babasından kurtulmaya çalıştığı Oedipus kompleksiyle ele alırken, Lacan bu durumu ayna evresinde başlatarak narsizm ile birlikte *Ben*'de ele alır. Erkek çocuğun annesini elde edebilmek için babasından kurtulmak istediği ama devamında babayla özdeşleştiği durumu, "insanlaştırıcı-kastrasyon" olarak tanımlar. Bireyin ayna evresinde "imgelem kapsamında" yakalandığı ilk yabancılaşma, onun aynı zamanda "tutku ve cinsellik bağlarını" da oluşturur bu durum özdeşleşme doğrultusunda ilk narsistik bildirimdir. *Ben*'in yıkılışı, yine kendi içinden gelebilecek olan kurtuluşa indirgenmiştir. Yabancılaşmadan kaçabilmenin tek yolu yeniden yabancılaşma yapabilmektir (Bowie, 2007, s. 39-42). Burada gerçekleşen narsizm, bireyin haz ve arzu durumunu şekillendirip belirleyen yapıyı temsil eder. *Ben*'de gerçekleştirilen özdeşleşme, nesne oluşumunu tetikler.

Ayna evresinde, imgesel hareket ve davranışları izleyen çocuğun verdiği aynı tepkilerden ötürü çocuk ele geçirilir. Ayna evresinde görünen imgesel yansımalarla birlikte, çocuk yansımali bir benlik oluşturur. Bu durum ayna evresinde insan için ilk yabancılaşma durumunu doğurur. Ayna evresinde gördüğü kendisine veya bir başkasına ait olan imgeler, çocukta *gestalt* psikolojisi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda

şu söylenebilir; Bu *gestalt*, kişinin kendisine hükmedip tahakküm kuran, içerisinde bulunduğu hayatın belli belirsiz eylemlerle otomat bir biçimde gerçekleştiği ve kendisinin *Ben*'ini, kendine benzediğini ve yansıttığını düşündüğü modelle birleştirdiği bir ortam oluşturmaktadır (Özcüler, 2015, s. 58).

Hayatta kalabilmek için yetersiz ve güçsüz olan çocuğun, taklitçilik üzerinden özdeşleşerek hayata tutunabildiği “ayna evresi”, insan için iki önemli ruhsal durum oluşturur. Bu durumlar (1) imgeleme bireyin belirlenmesi, (2) bireyin imgeleme hapsolme durumlarıdır. Freud'un oluşturduğu “*süperego-ben* teorisi”, Lacan'da “*ideal-ben*”dir. Bir insanın hızlı araba kullanması, sigara içmesi, alkol alması, dövüşmeyi veya yüzmeyi sevmesinin nedeni bir yarışçı, bir boksör veya bir yüzücü ile veya sigara, alkol kullanan sevdiği bir yakını ile özdeşlemesinden ötürü gerçekleşebilir. Çocuğun kimlik oluşumunda aile fertlerinin etkisi söz konusu olabilmektedir *Ben* babasının sözünü değerli bulur ve bu çerçevede, *Ben* ile Özne farklılaşır, *Ben* imgelem kapsamında hapsolür. İmge ve özdeşleşme kapsamında, imgeye hapsolme durumu doğar (Özcüler, 2015, s. 59).

Ayna evresinin etkileri çocuğun ruhsal boyutunda özdeşleşme gerçekleştirir, devamında bu durum *Ben* ile imgesel ilişki arasında hayat boyu devam eder. Lacan'da *Ben* ile Özne aynı değildir *ben* bireyi anlatırken özne toplumsallaşabilen bireydir. Özne, belli bir sembol çerçevesinde insanın özdeşleşerek, sisteme ve kültüre uyumlu hale dönüşebilme durumu demektir. Ayna evresinin getirileri bireyin ruhunu çocukken etkilemiştir, bireyin hayatı yaşarken etkileneceği ve hoşuna gideceği her görsel ve işitsel algı/söylem artık buradan beslenecektir. Bireyin haz ve arzu doğrultusunda isteme ve talep etme davranışlarına yön veren temeli, Lacan buraya bağlar. Ayna evresinde yapay ve yansımali bir ben oluşur, kişiliğin oluşturulduğu ve belirlenerek şekillendirilebilen bir *Ben*. *Ben*'in katkısı ve işlevi, herhangi bir imgeyle özdeşleşme gerçekleştirerek, kültürel ortama uyum hali kazanabilmektir. Lacan için ‘imgelem’ algısal olarak karşıda görölendir. *Ben*'in ruhunda imgelenen şeyle bir özdeşleşim gerçekleşir. Bu doğrultuda özdeşleşme olgusunun kimliğin oluşmasında etkin olduğu söylenebilir (Özcüler, 2015, s. 60).

Freud'da dil ve söz, çıkış kaynağı olduğu bilinç dışının temsilcisidir ama bu durum aynı zamanda bilinç dışından bilince yansıyan dürtüler ve güdülerden ötürü bilinci de ilgilendirir ve işin içerisine ekler. Lacan'da ise dil, bilinç dışı merkezli yapılanmaktadır. Lacan, Freud'a ait olan fikrîsel durumu güçlendirmeye çalışır. Psikanaliz alanında da çalışmalar gerçekleştirmiş olan, Eleştirel Teori üyelerinden Althusser, Lacan ve Freud için şu cümleleri kurar;

“Freud'un kullandığı kavramların (yani libido, içgüdüler, istek) biyolojik görünüşü çıkarılacak olursa aynı biçimsel koşulun kuramsal önemini kavrayamama tehlikesi ortaya çıkar. Lacan'da bu anlamda insanı, bilinç dışının, isteklerinin diline yeniden yöneltmeyi ister. Ne var ki biyolojik gibi görünen bu kavramlar, gerçek anlamını bu biçimsel koşuldan (dil) alır. Bu anlam ancak bu koşul sayesinde verilebilir, düşünebilir, bir sağaltım tekniği belirlenebilir ve uygulanabilir” (Özcüler, 2015, s. 62).

Freud'da bilinç dışı, içerisinde şiddet ve cinsellik barındıran dürtüler ve güdüler doğrultusunda oluşurken, Lacan'da ise imge ve simgeler çerçevesinde gerçekleşir. Freud'da bilinç dışına bastırılan duygular, içgüdü kapsamında şiddet ve cinsellikken, Lacan'da bastırılanlarsa imge ve simgeler kapsamında düşünce ve fikirlerdir Lacan'da simgesel biçim almayan tek bir düşünce yoktur. Lacan bilinç dışının tam anlamıyla Freud'un söylediği gibi cinsel organ anlamında hareket eden bir yapı olduğunu söylememekle birlikte, bilinç dışından yansıyan dürtüler ve güdülerin varlığına bir reddediş gerçekleştirmez. Lacan'da bilinç dışında düşünce önemlidir. Düşünce “dille” birleşerek, bilinç dışından hareketle isteme ve arzulama durumlarını oluşturur ve gerçekleştirir (Özcüler, 2015, s. 58-63)

Kısaca söylemek gerekirse Lacan, Freud'un cinsellik ve şiddet içeren içgüdüler doğrultusunda insan davranışlarının, bilinçli bir biçimde bağımsız hareket edemeyecek olduğunu söylediği fikirlerini, geliştirerek güçlendirmiştir. Freud'un bilinç dışından hareketle kurduğu teorilerine, imge/simgeler kapsamında bireyin içerisinde yaşadığı toplumu ve kültürü de göz önünde bulundurarak düşünce, dil ve özdeşleşme boyutlarını eklemiştir. Bilinç dışının dille yapılanarak güçlü bir hale dönüştüğünü söyleyen Lacan, cümle kurulumu, sözcük ve kelime seçiminin, bilinç

dışından yansıyan etkilerin altında dilin gücüyle birleşerek, bireyin ruhuna kontrol edilemez yapıların tahakküm kurduğunu söyler (Özcüler, 2015, s. 57-63)

Lacan'ın ayna evresi teorisi kapsamında gerçekleştirdiği özdeşleşme tanımı, tam anlamıyla sinema için değildir, gerçekleştirilen özdeşleşme tanımı psikanaliz alanına yöneliktir ama özdeşleşme olgusu sinemaya da uygulanabilir. Bir çocuk nasıl ayna karşısında, imgelem/simge kapsamında özdeşleşme gerçekleştirebiliyorsa, yine nasıl bir çocuk babasının temsil ettiği değerler çerçevesinde özdeşleşme gerçekleştirebiliyorsa, sinema doğrultusunda film izleyen bir bireyde, özne olarak görsel/dilsel anlamda gördükleri ve işittiklerinden hareketle özdeşleşme gerçekleştirebilir. Her iki alan da insanlık için vardır.

Sinema çerçevesinde film izleyen birey, filmi kamera ve tekniğin gücü doğrultusunda izlemektedir. Nasıl ki bir ressam fırçasını kullanarak kendi sanat eserini oluşturduğu gibi, bir yönetmende kamerasını bir fırça gibi kullanıp kendi eserini/filmini üretebilir. Ürettiği film yönetmenin aynasıdır, yönetmenin vermek istediği mesaj oluşturmak istediği söylemdir. Perdede veya ekranda filmi izleyen bir bireyde de ayna evresi teorisinde olduğu gibi, yönetmenin kamera ve kurguyu kullanarak oluşturduğu söylem çerçevesinde, perde/ekran evresinde özdeşleşme gerçekleşebilir. Bu durumun gerçekleşip gerçekleşmemesi bireyin kendisine bağlıdır (Erdoğan, 1996, s. 245-246)

Birey kamerayı film içerisinde görmez ama kamera ile yönetmenin vermek istediği mesaj çerçevesinde veya kullandığı teknik üzerinden filmi izler, *pan-tilt*, *zoom-in*, *zoom-out*, *kadraj* seçimleri vb. teknik özellikler, filmi izleyen bireyin bakışını tek bir noktada nesnede toplayıp, algısını ve söylemini etkileyebilir. Tüm bu durumlar bir yandan filmin sahibi olan yönetmenin oluşturmak istediği söylemi gerçekleştirip üretirken, diğer yandan filmi izleyen bireyin film içerisindeki karakterle özdeşleşmesini sağlar (Erdoğan, 1996, s. 246-247).

“Bu duruma Metz, birincil sinematografik özdeşleşme diyor. Bilindiği gibi, film karakteriyle özdeşleşme, özne ve karakter arasındaki farklılığın yadsınması veya (bastırılması) ve kabulü arasında gidip gelir,

başka bir deyişle, özne kendisini bir karakterin yerine koyar, sonra belli nedenlerle ondan kopar ve ardından yine bir karakterle özdeşleşir. Gerçekte aynı durum birincil özdeşleşme için de geçerlidir. Özne, “kamera” ile özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanır. Artık perde, ona kendisini yansıtan bir ayna olmuştur” (Erdoğan, 1996, s. 246).

Gerçekleşen özdeşleşme filmdeki herhangi bir karakterle ilgilide olabilir veya o karakterin temsil ettiği ve taşıdığı değer ve söylemle ilgilide olabilir. Yani herhangi bir sinema filmini izleyen bireyler, filmdeki karakterlerle de, karakterlerin temsil ettikleri değer yargılar ve ürettikleri söylemler doğrultusunda verdikleri mesajlarla ve oluşturdıkları algıyla da özdeşleşebilirler.

“Lacan ve Metz’in kuramlarından hareketle sinema seyircisinin, film karakteriyle iki ilişki biçimini tercih ettiği ileri sürülebilir. Seyirci kadın karakterleri dikizler ve erkek karakterlerle özdeşleşir. Hazzın temel kaynakları da bu tecrübelerdir” (Erdoğan, 1996, s. 246).

Foucault’ya göre cinsellik bir gösterge değil, egemen-iktidarın bilerek ve isteyerek oluşturduğu ve biçimlendirerek güçlendirdiği, bireylerin ondan kaçmaması adına sistem ve mekanizmalar kurduğu, bir hedef ve nesnedir. Burada bireyler bir süre sonra sisteme uyumlu hale getirilmek için, cinsellik üzerinden nesne haline dönüştürülür. Cinsellik, Hollywood sinemasında olduğu gibi sinemalarda anlam değeri olan bir etki ve söylemdir. İktidar yalnızca cinselliğin bastırılması tekniğiyle kurulmaz, aynı zamanda cinsel doğaya sahip öznelerin “üretilmesi” ve cinsellik kapsamında, “bedenin tüketimi” söyleminin oluşturulmasıyla da kurulabilir (Barış, 2017, s. 38).

Kültür endüstrisi içerisinde sisteme aykırı film üretirseniz, film ya engellenir ya kitle iletişim araçlarında (medya, sinema) istediği güçlü söylemi üretemez veya gişe de istediği başarıyı elde edemez. Başarılı olmak için endüstriye uygun film üretimi gerçekleştirmek zorundasınız. Kültür endüstrisi ile çatışmayacak, endüstriye ve getirilerine katkı da bulunacak söylem ve içeriklerle dolu bir film. Mevcut sistemi

eleştirirken dahi eleştirinin devamında filmi izleyen kitlede, kültür endüstrisini yeniden üretebilmelisiniz. Bu yeniden üretimi, bir yandan endüstriyi ve kapitalizmi eleştirirken, öte yandan kapitalizm destekli endüstrinin başka formlarını kullanarak gerçekleştirebilirsiniz. Bu noktada kullanılan en etkili iki form, sınırlandırılmış eğlence kapsamında “cinsellik ve şiddet” olmuştur.

1.8. H. Marcuse- Yabancılaşma ve Tek Boyutlu İnsan

Yabancılaşma meselesini ele alan ve bu meseleyi sorgulayan pek çok düşünür olduğu gibi, bu konudaki en önemli isimlerden birisiyse eleştirel teori üyesi Herbert Marcuse’dur (1898-1979). Marcuse, geç kapitalist dönemde endüstride iş bölümleri gerçekleştirildiğini, özelleşen iş bölümünden ötürü bireylerin kendi emeklerine yabancılaştığını belirtir. İnsanlar artık sistem içerisinde hayatta kalabilmek ve ihtiyaçlarını karşılayabilmek için yaptıkları her eylemde, kendi emeklerine daha da yabancılaşırlar ve bu durum gerçekleştirilen eylemin, insanı geliştirme “özellikliğini” yok etmiştir (Marcuse, 1998, s. 85-88).

İş bölümleri gerçekleştirilmeden ve emeğin yabancılaşma durumu oluşmadan önceki süreçte, zanaatkârlık ve ustalık değerli ve önemlidir. Marangozluk örneğinde olduğu gibi her zanaatkâr ve usta, ürettiği eserin tüm aşamalarına egemendi; bu da emeğin yabancı hale dönüşmesini engellemekteydi. Geç kapitalist dönemde ise, gelişen teknolojiye güç alarak, kültür endüstrisine yönelik seri üretim/tüketim mantığıyla hareket edilmesi, hem zanaatkârlık ve ustalığı öldürme noktasına getirmiş, hem de emeğin yabancılaşmasını doğurmuştur.

Emeğe yabancı hale gelen insan, aynı zamanda doğaya da yabancı bir hal almıştır. Tarihin bir parçası olan doğa, insanlığın tarih boyunca hem korktuğu hem ona öykünerek egemen olmak istediği bir alan olmuştur. Gelişen teknolojiyle birlikte insanlık doğaya egemen olmuş, kirletmiş, ticari bir hale getirmiş ve doğayı sınırlandırarak daraltmıştır. Ekonomi ve teknoloji öncelikli hareket eden insan, hem doğayı yabancılaştırmış hem de kendisi doğaya yabancı bir hal almıştır. Tüm bu

durumlar özne ve ergin olamayan bireyin, doğayı gerçek özgünlüğüyle anlayamamasını doğurur (Marcuse, 1991, s. 55-60).

Hem kendine hem doğaya yabancılaşmış uygar insan özgürlük, mutluluk, eşitlik söylemlerinin altında eşitliksiz, özgürlüksüz ve mutsuz bir hal içerisinde yaşamaktadır. Eşitsizlikler, savaşlar, çatışmalar, insanlığın niteliksiz ve bilgisiz kılınması, dünyanın hemen hemen her tarafında gerçekleşir. Eşitsizlik, terör ve savaş gibi durumların normal bir biçim aldığı böyle bir dünyada, yabancılaşma gerçekten tam anlamıyla tamamlanmıştır. “Böyle bir dünyada teknolojik ilerlemeye rağmen, teknoloji sistem içerisinde insanlar-arası eşitsizliği ve köleliği gizlemekte olan bir örtü gibidir”. Marcuse, araçsal biçim olarak her şeyi nesneleştiren, geç kapitalist dönemin insanları ve emekçilerini, ‘incelmiş-köleler’ olarak betimler (Marcuse, 1998, s. 47-50).

Endüstri üzerinden bireyleri sisteme eklemleyerek tek boyutlu hale getirmek için, kitle iletişim araçları kullanılır. Kitle iletişim araçları kullanılarak, sistem lehine işler bir biçimde kitleye yeme, içme, giyinme, başta olmak üzere yaşam tarzı verilmekte ve dayatılmaktadır. Sınırlandırılmış eğlence alanına yönelik “metalar” başta olmak üzere, sistemin içerisinde mutlu ve özgür bir biçimde var olabilmenin birer öğretisi olan meta-anlamlar endüstride pazarlanır. Bireylerse kendilerine dayatılan, verilen modellerle varoluşsal anlamda özdeşleştiklerinde “yanlış bilinç” oluşmuş olur ve “yabancılaşma” tam anlamıyla tamamlanır (Marcuse, 1986, s. 19-30). Yanlış bilinç ve yabancılaşma devamında tüm bu tutumlar, toplumlar için yaşam biçimine dönüştürüldüğü andan itibaren, tek boyutlu düşünce ve tek boyutlu toplum doğar (Marcuse, 1998, s. 25-28).

Bu çerçevede endüstriyel toplum yani, kültür endüstrisi rasyonel anlamda tamamıyla akıl dışıdır. Ancak, bu akıl dışılığın kendine has bir akli görünümü vardır (Marcuse, 1986, s. 19-30). İleri aşamaya dönüşüp teknokrasi halini alan teknoloji, sistem içerisinde insanların bireysel özgürlüklerini kısıtlar tam anlamıyla bir özgürlükten bahsetmek hayaldir. İnsanlar efendilerinin istedikleri zamanlarda tüketmekle (insan-doğa, insan-meta, insan-insan) görevli robotlar biçimini

almışlardır. Marcuse’a göre işçi sınıfı eleştirel hareket etme durumunu yitirmiş, “incelmiş köle” biçimini almıştır. Artık tek boyutlu düşünce ve davranış durumunun olduğu toplum yapısı, “tek boyutlu toplum” haline dönüşmüştür. Tek boyutlu toplumda meta ve anlam düzeylerinde, her şey sistem ve endüstri tarafından belirlenir, sınırlar endüstri tarafından çizilir.

1.9. E. Fromm-Birey ve Özgürlük

Hem sosyal bilimci hem de psikanalist olan Erich Fromm, ABD vatandaşıdır ve eleştirel teori üyesidir. Frankfurt Okulu’nda çalışmalar gerçekleştirmiş olan düşünür, Hitler döneminde Almanya’yı terk ederek ABD’ye gitmiş ve çalışmalarına orada devam etmiştir. Alman asıllı olmasına rağmen, uluslararası alanda “kullanımının daha güçlü olmasından” dolayı kitaplarını İngilizce olarak yazmıştır. Genel olarak gerçekleştirdiği çalışmalar din, hümanizm, Sosyalizm, Marksizm, psikanaliz, psikoloji, Budizm vb. alanlardadır (Karacoşkun, 2015, s. 639).

Yahudi asıllı olmasına ve özellikle 1920’li yıllarda “Siyonist” olmasına rağmen İsrail yönetimlerinin, Araplara yönelik takındığı tutumu ağır şekilde eleştirebilen E. Fromm, kendisinin de şahit olduğu I. ve II. Dünya Savaşları’nda, insanlığın içerisine düştüğü kaos ve buhranın milliyetçilik akımı olduğunu belirtir. Demokratik Sosyalizmin politik akımlar arasında insanlığın tek kurtuluş reçetesi olduğunu söyleyerek, insanlık için radikal/hümanist bir tutum takınır. Bu duruşu takınmasında gerçekleştirdiği Marx okumalarının önemi vardır. O, K. Marx’ı sadece materyalist düşüncenin ve komünist/sosyalist düşüncenin lideri olarak görmez onun için Marx aynı zamanda insanlık barışı için, radikal ve hümanist bir peygamberdir (Karacoşkun, 2015, s. 640-642).

İnsanlığın mutluluğu ve özgürlüğünü önemseyen düşünür, insanlığın hayat içerisinde oluşabilecek sorunların farkına vararak bu sorunları çözebilecek kapasitede tek canlı olduğunu belirtip, insana inanarak insanlığı yüceltmek ister. Hayatı anlayabilmek için insanı anlayabilmenin gerekli olduğunu belirterek, insanla

ilgili düşüncelerine varoluşsal başlayıp, doğayla hareket ederek akla getirir. Ona göre insanlığın var olabilmesinin iki yolu vardır: (1) doğa (2) akıl. İnsanlık var olabilmek için ya doğayla uyumlu bir hale gelmelidir veya aklını geliştirip kullanarak akıl merkezli hareket ederek ilerlemelidir. Hayat ve ölüm arasındaki çelişkileri aşıp, doğayla uyumlu bir hale gelerek varoluşsal uyumu yakalayan ve farkında olan insan, E. Fromm'a göre ruhsal ve fiziksel anlamda mutlu olabilir (Karacoşkun, 2015, s. 645-646).

Fromm'a göre insan doğayla uyumlu olabildiği takdirde huzuru ve mutluluğu elde edebilir, doğayla uyumlu olmayıp rasyonel biçimde akıl merkezli hareket ettiğindeyse, ikilem içerisine düşer. Bu ikilem akıl merkezli rasyonel biçimde ilerleme ve insanın varoluşuna dönük rasyonel çözüm yoludur. İkilem aşılmadığı takdirde insanın kendi gücü ve potansiyelini anlaması zordur ve insan hayat içerisinde edilgen bir konuma düşer (Fromm, 1997, s. 17-20). Biyolojik ve fiziksel ihtiyaçların giderilmesi demek, insanın tam anlamıyla huzuru ve mutluluğu bulabilmesi demek değildir. Fromm'a göre bireyin zihinsel ve ruhen huzuru bulabilmesi için biyolojik ve fiziksel ihtiyaçların yanı sıra, gerçekleştirilmesi gereken farklı ihtiyaçlarda vardır. Bunlar; aşkınlık ihtiyacı, kimlik ihtiyacı, köklülük ihtiyacı, Bir yönelim nesnesine duyulan ihtiyaç ve ilişki ihtiyaçlarıdır (Fromm, 1997, s. 18-21).

İlişki ihtiyacı; insanın karşı cinsle, cinsel anlamda temas kurması şeklinde dar bir ihtiyaç değildir. İnsanın sağlıklı bir şekilde kendini mutlu hissedebilmesi için çevresiyle, karşı cinsle ve diğer insanlarla iletişim ve dayanışma içerisinde olması gerekir. İlişki ihtiyacı, cinsel arzudan daha güçlüdür. Bu ihtiyacın giderilmediği bir durum Fromm'da delilikle eşdeğerdir. *Köklülük ihtiyacı*; insanda doğal bağlardan tam anlamıyla kopmama arzusunu ifade eder. İnsan tüm hayatı boyunca, çocukluğunda olduğu gibi anne sevgisini arar. Karşılıksız sevilme isteyen insan, yetişkinlik döneminde de, çocukluğunda anneye bağımlı olarak elde ettiği köke hasret duyar ve yeni kökler arar. İnsan yeni kardeşçe kökler bularak kendini iyi hissedebilir. *Bir yönelim nesnesine bağlılık ihtiyacı*; insanın kendi varoluşuna çözüm bulabilmek için gösterdiği çaba doğrultusunda, var olduğu dünyayı daha iyi

anlayabilmek için bir yönelim ve bağıllık nesnesine duyduğu ihtiyaçtır. Bu iki şekilde gerçekleştirilebilir; (1) din ve düşünce sistemi, (2) akıl doğrultusunda düşünce sistemi ‘dünyayı nesnel gerçek olarak anlayabilmek’ (Karacoşkun, 2015, s. 648-652).

Aşkınlık ihtiyacı; insanın hayvansal dürtülerden kurtularak, yaratıcı özelliğe kavuşup yücelme arzusu demektir. Tüm canlılar gibi kendi rızası ve isteği dışında dünyaya atılan ve yine kendi rızası dışında ölüm ile dünyadan alınan insan, akıl ve hayal gücünü kullanıp diğer canlılardan üstün tür olarak, edilgenliği aşıp yaratıcı olmak ister. *Kimlik İhtiyacı*; insan “ben” diyebilen, canlılar ve türler arasında doğa da kendinin bir öz olduğunun farkına varabilen tek tür ve canlıdır. İnsan akıl, bilinç ve hayal dünyası sayesinde düşünerek bir yandan ilerlemeye çalışırken, öte yandan kendi hakkında kavram oluşturmaya çalışır. “Ben” diyebilmek insanlık için doğal bir kimlik ihtiyacıdır. Birey kendisiyle çevre arasındaki ayrımın farkına varabiliyorsa eğer, gerçekleştirdiği tüm eylem ve davranışlarda kendisini özne olarak idrak etmek ve bu özne oluşu toplum içerisinde de görmek ister (Karacoşkun, 2015, s. 648-652).

İnsanlığın hayat içerisinde var olabilmesinin iki yolu vardır, biri doğayla uyumlu olabilmek, diğeri akıl merkezli hareket etmek. Fromm bu iki yol içerisinde ilkinin tercih eder çünkü ona göre insan doğayla uyumlu olabildiği takdirde fiziksel ve ruhen huzuru bulabilmektedir (Fromm, 1997, s. 17-20). Aydınlanma dönemine kadar olan süreçte din, mit, mistik vb. olgular doğrultusunda yaşayarak, doğayla uyumu elde eden insanlık bireyselliğin, mutluluğun ve özgürlüğün, toplumlarda hayatın her alanında bu olguların altında kaldığını ve ezildiğini söylemiştir. Bu çerçevede mevcut olguların baskısından insanlığı kurtararak, özgürlük ve mutluluğa ulaştırabilmek için akıl merkezli aydınlanma dönemini gerçekleştirmiştir (Çiğdem, 1993, s. 10-12).

Aydınlanma devamında Rönesans ve endüstriyel devrimlerle birlikte akıl-teknoloji birlikteliğinden ötürü, akıl nesnel özelliklerini yitirmiş ve öznel bir biçim alıp, araçsal hale dönüşmüştür (Horkheimer, 1998, s. 55-65). Mutluluk ve özgürlük vaadiyle gerçekleşen aydınlanma, insanlığa bireyselliğin ve özgürlüğün bir

yanılsamaya dönüştüğü, dünyanın her tarafında mutsuzluk durumunun söz konusu olduğu bir gezegen oluşturmuştur (Kant, 1984, s. 210-215) Geç kapitalist postmodern dönemde, özgürlüğün ve bireyselliğin bir yanılsamaya dönüştüğünü söyleyen düşünür, şu cümleleri kurmaktadır;

“Çağdaş sanayi dizgesinde ve tekelleşme anlayışının bulunduğu sistemde, birey kendisini güçsüz, yalnız, kaygılı ve güvenden yoksun bir biçimde hisseder, bu durumlar kişilik oluşmasını etkiler. Çağdaş demokrasi, bireyin bütün dışsal baskılardan kurtularak (ekonomi, statü, iş vb. durumlar gibi) gerçek bireyselleşmeyi elde edebilmesinde, yetersiz kalmaktadır. Gerçek bireyselleşebilme sadece hiçbir dışsal baskıya maruz kalmadan bireyin düşüncesini ifade edebilmesinde saklıdır. Ne var ki, düşüncelerimizi ifade etme hakkı, ancak ve ancak kendimize ait düşüncelere sahip olabilmemiz halinde bir anlam taşır” (Fromm, 1996, s. 192).

Gerçek bireyselleşebilmenin ve özgürlüğün dışsal baskıya maruz kalınmadan, bireylerin düşüncelerini ifade edebilmelerine ve ifade edilebilen düşüncelerin özgün düşünceler olabilmesine bağlayan Fromm, aslında bir yandan Jürgen Habermas’ın, kamusal alan teorisine değinirken öte yandan Herbert Marcuse’un tek boyutlu toplum teorisine değinmiştir. Günümüzde dışsal baskılardan tam anlamıyla kurtularak kamusal alanın yeterli derecede özgün ve özgür biçimde gerçekleşebilme durumu o kadar da kolay değildir (Çalışkan, 2014, s. 43-47). Marcuse’un da söylediği gibi, tüm fikirsel ve düşünsel hayatın endüstri ve sistem tarafından belirlendiği ve insanlara yaşam biçimi/tarzı dayatıldığı, tek boyutlu toplumda üretilen fikirler ve düşüncelerde, bireylere ait özgün fikirler olamamaktadır (Marcuse, 1986, s. 19-30). Özgünlük fahişenin Lubitsch dokunuşuna indirgenir, “bireysellik ve özgürlükse yanılsamaya dönüşür”. Eşitsizlik ve adaletsizliğin olduğu sistemde, mutluluk kavramıysa bireysel yanılsama içerisinde olan bireylerde, mutsuzluk biçimini alır.

Kimlik elde ederek aşkınlığı gerçekleştirmeye çalışan birey, postmodern dönemde bireysel özgürlük anlamında erginliğini sisteme ve kültür endüstrisine kaptırmış durumdadır. Bireysellik, bireyin kimlik duygusuna erişememe durumunun

bir maskesi olmuştur. İnsanlara özgürlük ve mutluluk vaat eden Batı uygarlığı ve kapitalizm, bazı toplumlarda refah düzeyi oluşturabilse bile bireyler, varoluşlarına uygun düzeyde “kimlik ihtiyaçlarını oluşturamazlar”. Bu mevcut durum bireysellik, özgürlük ve mutluluk vaat eden kültür endüstrisinin vaatleri yerine getirilmediği için, bireyleri sistem içerisinde sahte mutluluk ve özgürlük çerçevesinde, mutsuz ve özgürlüksüz bir duruma düşürmüştür.

1.10. Bireysel Özgürlük Miti

1917-1967 yılları arasında basılan, dört ciltlik *Mitolojiler* (Mythologies) adlı çalışmada Claude Levi-Strauss, mitlerin bir dil sistemi olduğunu, insanlığınsa doğa tarafından ikiye yarılmış “mahlûklar” olarak dili, tıpkı dijital bir makineyi ayarlar gibi düzenlediğini söyler. İnsanlık sağduyusunun ikiye dayandığını, deneyimi elde edebilmek içinse hayata dair her soruya, sadece iki cevap (evet veya hayır) verilebilmesini sağlayabilme adına, ikiye ayırma tekniğinin kullanıldığını belirtir. Meslektaşı Roman Jakobson’un fonem dediği meseleye, “mitem” adını verir. C. Levi-Strauss’a göre mitler tıpkı diğer her şey gibi kırılabilir ve yeniden bir araya getirilebilir, kaybedilebilir ve sonra yeniden bulunabilir. Strauss, mitleri bularak ve tamir ederek yeniden insanlığın kullanımına sokan kişilere “Bricoleur” adını verir. Ona göre her mit bir başka mitle tercüme edilebilir bilimsel bir formülle tercüme edebilmek imkânsızdır (Strauss, 2013, s. 8-10).

C. Levi-Strauss aydınlanma sonrası insanlığın girmiş olduğu modern döneme karşı olmadığını ama modern dönemden itibaren insanlığın bazı şeyleri kaybettiğini ve bu kaybedilen şeylerin bilimsel düşünceyle elde edilemeyeceğini söyler. Ona göre aydınlanma sonrası modern dönemin mit vb. şeylerden uzaklaşmadığını, aksine bu şeyleri daha çok sistemine katmaya çalıştığını belirtmiştir. Strauss mit ile bilim arasındaki uçurumun, 17. ve 18. yy.’da Descartes, Bacon, Newton, Galileo vb. düşünürlerin, “duyusal dünyaya” sırt çevirerek “bilimin sadece” reel/rasyonel dünyaya yönelik çalışma gerçekleştirilmesi sayesinde, elde edilebileceğini söyledikleri tezlerinden ötürü oluştuğunu belirtmiştir. Bilimsel düşünce,

gerçekleştirdiği bu ayırım ve hizipleşme sayesinde, kendini tesis etmiştir ama mitlerin sistem içerisinde kullanılma durumundan asla vazgeçilmemiştir (Strauss, 2013, s. 25-26)

“Mitosların ortaya çıkışı, dinsel tapınım ve onun getirdiği sistem, törenlerin belli bir disiplinle yinelenmeye başladığı zamanda görülür. İlkel insanların doğadan etkilenmesi, doğanın doğum sancılarını, doğayla bütünleşerek hissetmesi, yaratılışın anlamını doğayla paylaşması onu “oyunlar” oynamaya itmiştir. Bu açıdan bakıldığında mit, geçmişten bugüne bir iletişim ve anlamlar sistemi oluşturur. Bu iletişim sistemi ve anlam olgusu da mitin bir kurgu, bir nesne veya kavramdan ziyade, anlamlarla kullanılmaya başlandığının altını çizer. ‘Anlamlandırma/anlam yaratma’, aynı zamanda içinde bulunulan sistemin de işleyişini, yasalarını, düzen ve düzensizliğini kurma veya koruma amaçlı kullanılmaya yarayan faydacı ve çıkarıcı, bir zihniyetle gerçekleştirilir” (Akgül, 2014, s. 1).

Mitler insanlığın evreni, dünyayı ve içerisinde bulundukları hayatı yani mevcut sistemi anlamalarına yararlı olan simgesel araçlardır. Birleştirici, yönlendirici, meşrulaştırıcı özellikleri bulunan mit, yaşamı düzenleme adına insanoğluna kılavuz olarak sınırsızlık sunar. Muhteşem doğada yalnız olan, doğadan hem korkan hem de ona öykünen insanoğlu için belge olarak yazılı olmasa da mit, ilk ideoloji, ilk yasa ve ilk dindir. Bu sayede insanoğluna, karanlık dünyayla baş edebilme yollarını gösterir. Mit, insanoğlunun bilgisini kuşatıp, merakını tatmin ederek, akıl rehberi olur (Göksel, 2008, s. 23-25).

Yazıyı keşfeden uygarlıklar, Mitos-Logos-Epos’u birbirinden ayırır, bu durum daha sonra bunların arasında bir daha bağ bulunamaması ve anlam birliği kurulamamasını doğurur (Göksel, 2008, s. 23-25). Parçalanmanın devamında artık Mitos; kaybolan efsanenin diliyken, Epos ise; edebiyatın dili olur. Yaratıcı gücün simgesi haline bürünen mit, zamanla toplumlarda akıl-coşku, iyi-kötü ayrımları üzerinden algı geleneğini oluşturur. Bu çerçevede mitin, insana *ben* ve nesne bilincini kazandırdığı söylenebilir (Akgül, 2014, s. 4). Modern ve postmodern dönemlerde büyüden ve efsaneden arınmış insanoğluna aykırı gelse de, insanlık

günümüzde yine “mitolojik” ve “mitojeniktir”. İnsanlık mitlerin yaratıcısı olduğu için bir yandan mitojeniktir, öte yandan kendi yarattığı mitlerin nesnesi olduğu içinde mitolojiktir (Saydam’dan akt. Akgül, 2014, s. 4).

Aydınlanma dönemi öncesindeki dünyada, hem doğadan korkan hem de doğaya öykünen insanoğlu, din ve dinsel tapınımı göz önünde bulundurarak duyuya yönelik mit, mistik vb. durumları üretmiştir (Akgül, 2014, s. 1-5). Orta Çağ Avrupa’sı başta olmak üzere aydınlanma dönemine kadar uzanan tarihsel süreçte, hayatın tüm alanı din merkezli belirlenmiş ve şekillenmiştir (Külcü, 2002, s. 430-431). Bireyin özgürlük ve mutsuzluk içerisinde olduğu, kendi kimliğini oluşturamayıp aşkınlığı gerçekleştiremediği bu dönemde, insanlığı din, mit, mistik vb. durumların gölgesinden kurtararak, bireye özgürlük ve mutluluk kazandırabilmek için aydınlanma gerçekleştirilmiştir.

Aklın merkeze alınarak gerçekleştirilen aydınlanma dönemi ve onun getirileri, endüstriyel devrim sonrası akıl-teknoloji birliğinden hareketle insanlığa bir yandan teknolojik ilerlemeyi getirirken, öte yandan en başta insanlığın “gündelik” ihtiyacını giderebilmek için ortaya çıkartılan teknolojinin, zamanla “teknokrasi” boyutuna dönüşmesiyle birey, sisteme ve kültür endüstrisine eklemlenmiştir (Al, 2017, s. 51-55). Bu eklemlenmiş bireyler arasında, sosyoekonomik ve statü anlamında eşitliksizlikler ve adaletsizlikler içermektedir (Özcan, 2007, s. 133-135). Böylesi bir sistemde bireyler, *ben* merkeze sahip olarak kendi çıkarları, faydaları ve bireysel özgürlüklerinin peşindedirler (Horkheimer, 1998, s. 55-65).

Araçsal akıl öznel biçim aldığı için, insanlığa bir yandan bireysellik ve özgürlük vaat ederken, öte yandan sistemin ve iktidarın lehine işler biçimde bireyleri tek boyutlu hale getirir. Araçsal akıl iktidarın çıkarına işler, tahakküm kurar ve bireyleri özgürsüz kılar (Horkheimer, 1998, s. 55-65). Böylesine bir yapı içerisinde özgün ve ergin olamayan bireyin kimlik oluşturup, aşkınlık seviyesine tam anlamıyla ulaşabilmesi imkânsızdır. Özgürlük ve bireysellik tam anlamıyla bir yanılsamaya dönüşmüştür (Fromm, 1997, s. 17-21). Hayatın her alanında bireyin üzerinde görünür veya görünmez olan tahakküm zincirleri vardır, birey bu tahakküm

zincirlerinin altında mutsuzluk ve özgürsüzlük kuyusuna düşmüştür (Kulak, 2017, s. 10-13). Birey içerisine düştüğü bu kuyudan ve sistem içerisinden kaçışıysa, bilinç dışından yansıyan dürtüler ve güdüler doğrultusunda sahte doyumlarda bulmuştur. Bu doyumlardan en güçlüsüyse cinsellik üzerinden bedenın tüketimidir (Köse ve Ayten, 2015, s. 605).

Bireyselliğin ve özgürlüğün yanılsamaya dönüştüğü, insanların tam anlamıyla özgür olmadığı, “incelmiş köle” olarak “tek boyutlu toplum” haline getirildikleri geç kapitalist dönem, liyakatsizlik içermektedir ve vaat edilen “bireysel özgürlük” bir yanılsamadır. Modern dönemle birlikte duyuya yönelen mitlerin dönemini kapatarak, kültür endüstrisi dönemine geçiş gerçekleştiren mevcut sistem, aynı zamanda hem miti hem de mitin özelliklerini kullanır. Bunu bir yandan insanlığı mit, mistik, din vb. olguların boyunduruğu altından kurtarıp, özgürlük ve mutluluk vaat ettiği halde vaatlerini yerine getirmeyerek, öte yandan ise mitin kendi içerisinde yer alan özellikleri doğrultusunda, kitleleri aynılaştırarak, özgürsüz, mutsuz, “tek boyutlu toplum” oluşturarak yapar. Burada artık bireysel özgürlük, postmodern dönemde bireyleri yanılsamaya sürükleyen yeni bir “mit” biçimini almıştır. Artık “*Bireysel özgürlük miti bir yanılsamadır*”.

İKİNCİ BÖLÜM

2. VAN DİJK'IN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİNDEN HAREKETLE *KAYBEDENLER KULÜBÜ* “LOSERS CLUB” FİLMİ ÜZERİNE İDEOLOJİ ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Araştırma Yönteminin Uygulanması

2.1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmamızın amacı *Kaybedenler Kulübü* (2010) üzerinden hareketle, Türk sinemasında “ideolojik” söylem analizi gerçekleştirmektir. Türk sinemasında istenildiği takdirde herhangi bir filmde görünürde toplumsal normlar ve kapitalist sistem eleştirilirken, öte yandan bireysel anlamda mutluluğu ve özgürlüğü elde edebilme yolunun, “cinsellikte bedenin tüketiminden” geçtiği söylemi oluşturulabilir. Bu amaç çerçevesinde film anlatısındaki bireyler, film karakterlerinin temsil ettiği değerlerle “özdeşleştirilerek” postmodern biçimde “tek boyutlu” hale getirilirler. Bu doğrultuda elde edilmek istenilen “ideolojik” amaç için, “kültür endüstrisi” bir yandan eleştirilirken, diğer yandan “cinsellikte bedenin tüketimi” üzerinden yeniden üretilir. Gerçekleştirilen çalışmayla birlikte bu mevcut durum elde edilmeye çalışılacaktır. Bu karmaşık durumun çözümlenebilmesi için Van Dijk’ın eleştirel söylem analizi dilsel ve görsel metne uygulanmaktadır. Çalışmada öncelikle görsel ve işitsel bir ürün olan sinemanın söylem analiz yöntemi açıklandıktan sonra, *Kaybedenler Kulübü* adlı film analiz edilmiştir.

2.1.2. Araştırmanın Varsayımı

Her birey içerisinde yaşadığı toplumda, kendisinin dışındakileri ve hayatta olup biten şeyleri anlamlandırabilmek için belli inanç, değer ve yargılar çerçevesinde hareket etmektedir. Bireyin davranışlarındaki bu “ideoloji”nin üretilebilmesinde ve toplum içerisinde yaygınlaştırılabilmesinde, “dil” ve “söylem”in aracı olan kitle

iletişim araçlarının (medya ve sinema) payı oldukça büyüktür. Egemen/iktidarın istediği çerçevede amaçlanan “ideoloji”nin üretilerek toplumda egemen kılınabilmesi adına, doğrudan baskı yoluyla hâkim kılmaktan ziyade “dil” ve “söylem”i kullanarak sezdirmeden, “alttan alta ima ederek” yaygınlaştırabilme yöntemi 21. yy.’da sıklıkla gerçekleştirilen bir tekniktir. Elde edilmek istenilen bu amaç çerçevesinde kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılarak, ideoloji ve iktidar “dil” ve söylem”in içerisine örtük bir biçimde yerleştirilip, bireylerin bilinç dışlarına yönelik çalışmalar gerçekleştirilir. Bu doğrultuda şu söylenebilir ki; toplumlarda bireylerin tüketmiş oldukları kültür aşağıdan değil, tepeden egemen/iktidarın istediği biçimde, bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik üretilir, sunulur ve tüketirilir.

Mutluluk kavramının endüstride “haz” üzerinden belirli ürünler, nesneler ve metalar kullanılarak sınırlandırılmış eğlenceye indirgendiği mevcut durum, postmodern dönemde mekanik bir biçim almıştır. Toplum içerisinde yaşayan bireylerse, mevcut sistemden ve bu mekanik süreçten kaçarak, bir nebze de olsa mutlu olabilmek için eğlenceye sınırlar ama “eğlence” onları tek boyutlu hale getirip, kültür endüstrisine eklemeler. Bu durumun nedeni, kültür endüstrisinde “eğlence” kavramının egemen/iktidarın istediği “ideoloji” çerçevesinde sınırlandırılarak şekillendirilmiş olmasıdır. Kültür endüstrisinde bu durum, bireylerin bilinç ve bilinç dışlarına yönelik, kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılarak gerçekleştirilir. Şu söylenebilir ki; “sinema”, kültür endüstrisinin en etkili tekniği olarak 21. yy.’da sıklıkla kullanılmaktadır. Egemen/iktidarın dil ve söylemi kullanarak ideoloji doğrultusunda bireyleri istediği biçimde şekillendirerek, değer ve yargılar ürettiği bu mevcut durumun, *Kaybedenler Kulübü*’nde gerçekleştirilip gerçekleştirilmediği, yapılan çalışma ile elde edilmeye çalışılacaktır.

V-1: *Kaybedenler Kulübü*, kapitalist sistemi eleştirirken, “cinsellikte beden tüketimi” kapsamında mevcut sisteme ve kültür endüstrisine eklenmektedir.

V-2: *Kaybedenler Kulübü*, kapitalist sistemi ve kültür endüstrisini eleştirirken, film anlatısındaki karakterleri nesneleştirerek kültür endüstrisinin ideolojisini yeniden üretir.

V-3: *Kaybedenler Kulübü* adlı filmin, kültür endüstrisi içerisinde bir işlevi vardır.

2.1.3. Araştırmanın Önemi

Aydınlanmanın devamında “akıl”, öznel özelliklerinin nesnel özellikleri üzerinde tahakküm kurmasından ötürü, “araçsal” bir biçim almıştır. Araçsal biçim almış olan “akıl” çerçevesinde, kültür endüstrisi lehine şekillenen “ben merkez ve bireysellik”, postmodern dönemde kültür endüstrisinin tek boyutlu toplumu üzerinden bir “bireysel yanılsamaya” dönüşmüştür. Birey, mevcut sistem içerisinde bireysel olarak özgür değildir ve özgürlük bir “mit” halini almıştır. Buradaki mesele mevcut sistemin ideolojisinin, egemen olanların yani iktidarın istediği düzeyde “kültür endüstrisi” üzerinden, kitle iletişim araçları (medya ve sinema) kullanılarak yeniden üretilme durumudur. Bu doğrultuda *Kaybedenler Kulübü*’nde görünürde “eleştirilen” kültür endüstrisinin ideolojisi, “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden yeniden üretildiği için, egemen/iktidarın istediği düzeyde “tek boyutlu” hegemonya üretimine katkı verilmektedir. Gerçekleştirilen araştırmanın önemi, bu mevcut durumu eleştirel söylem analiziyle elde ederek, kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) istenildiği takdirde, kültür endüstrisini “eleştirirken” dahi ideolojisini yeniden üretebilmek için, kullanılabilecek güçlü bir “söylem” tekniği olduğunu gösterebilmektir. Kültür endüstrisi çalışmakta olan eleştirel teoriye katkı sağlanmaya çalışılarak, Türkiye bağlamında kültür endüstrisine yönelik yapılacak olan çalışmalara yol gösterme amacı ve yararı güdülmüştür.

2.1.4. Araştırmanın Örnekleme

Çalışmanın konusuna ve amacına yönelik, *Kaybedenler Kulübü* (2010-2011) adlı film örneklem olarak belirlenmiştir. *Kaybedenler Kulübü*, görünürde kapitalist sistemi ve kültür endüstrisini eleştirir biçimde görünmektedir. Filmdeki bu mevcut durum, gerçekten böyle midir yoksa değil midir? Gerçekleştirilen çalışmayla bu

sorunun cevabı elde edilmeye çalışılacaktır. Çalışmada gerçekleştirilen eleştirel söylem analizi, *Kaybedenler Kulübü* (2010-2011) adlı “filme dairdir”. *Kaybedenler Kulübü Yolda* (2017-2018) adlı filminden “yararlanılmamıştır”.

2.1.5. Araştırmanın Yöntemi

Eleştirel söylem analizi psikoloji, sosyal bilimler vb. disiplinler-arası alanların etkileşimi doğrultusunda oluşan bir çözümleme yöntemidir. Söylem toplumsal bir pratikse, söylem denilen dil kullanım birimleri toplumsal yapı içerisinde yer alan ilişkileri, dilsel ve görsel söylemleri metnin içinde yer alan “ideolojik” yapılar bağlamında, sistematik olarak tanımlamayı ve açıklamayı amaçlar. Eleştirel söylem analizi, bu tanımların sadece metinsel boyutta olmadığını görebilmek için önemlidir. Metinsel boyut söylemi tanım üzerinden ele alırken, bağlamsal boyutta sosyokültürel faktörler, bilişsel süreçler, üslup gibi özelliklerle yapısal tanımlar arasında ilişki kurar. Bu manada, bağlamsal boyut söylemin anlaşılmasında önemli olan boyuttur (Ankaralıgil, 2008, s. 152).

1980’li yıllarda toplum-dilbilimsel anlamda yeni tipte çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen çalışmaların neticesinde, artık söylem analizinde “cümle” en küçük ve en anlamlı birim değildir. Bu çerçevede bir metin içerisindeki “anlam”, dilsel özelliklerin haricinde düşünülemez. Her bir görüntünün, sekansın, parçanın veya bunların bir araya gelerek oluşturduğu “film”, yeni ve farklı söylemler oluşturabildiği için görsel anlamda bu yapıların analizi için daha karmaşık çözümleme yöntemleri gerekmektedir. Bu doğrultuda şu söylenebilir; metin, diyalog ve görsellik, gerçekleştirilecek olan söylem analizinde tek bir bağlam içerisinde ele alınmalıdır (Van Dijk, 2003, s. 41-42).

Her farklı kitle iletişim aracı kendi özelliği kapsamında, anlamı ve söylemi oluşturabilir. Gazeteler metinsel anlamda yazıya yönelik renk, punto vb. özelliklerle bu işi yaparlarken, radyo doğrudan kulağa yönelik dili kullanır. Televizyon ve sinemaysa, hem göze hem de kulağa yönelik dil ve görselliği kullanabildiği için en

etkili anlam oluşturma ve söylem üretme teknikleridirler. Sinema da anlam oluşturup söylem üretmede dil kadar görsellikte önemlidir. Bu anlamda kamera hareketleri ve açıları, kadrajlar, ışık, efektler vb. durumlarda dil gibi güçlü biçimde kullanılır (Ankaralığil, 2008, s. 152-153)

Eleştirel söylem çözümlemesi, söylemi toplumsal bir pratik olarak yorumlar ve belli bir söylem ile onun içinde var olduğu toplumsal bağlam arasında bir diyalektik ilişki olduğunu öngörür. Söylem toplumda kurgulayıcı bir rol üstlenmekte ve aynı zamanda da toplum tarafından biçimlenip değişebilmektedir. Toplumsal pratiklerin içlerinde sahip oldukları etki nedeniyle, önemli “ideolojik” işlevleri bulunmaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesi metnin içinde var olan ve çok açık olmayan iktidar ilişkilerinin ve ideolojik yapıların örtük yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlar (Oktar’dan akt. Ankaralığil, 2008, s. 153). Söylem günümüzdeki kullanılışıyla, dil içindeki şifrelenmiş “ideoloji”yi toplumsal ve kurumsal olarak ortaya çıkarmaktadır. Van Dijk’a göre bazen “söylenmemişin” çözülmesi, metinde açıkça dışa vurulanlar üzerine yapılan çalışmalardan daha açıklayıcı olmaktadır (Ankaralığil, 2008, s. 153). Farklı disiplinlerde gerçekleştirilmiş söylem analizi çalışmalarında, üç temel sorudan hareketle yola çıkılmaktadır.

Tablo 1: Farklı Disiplinlerde Gerçekleştirilmiş Söylem Analizi

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1- Gücü elinde tutan gruplar, söylemi nasıl denetim altında tutmaktadırlar? 2- Böyle bir söylem, güçsüz grupların zihinsel faaliyetlerini ve eylemlerini nasıl denetlemektedir? 3- Denetim altında tutulan gruplar, bu güce “söylemsel” olarak nasıl karşı koyabilirler? (Yağcıoğlu’dan akt. Ankaralığil, 2008, s. 153). |
|--|

Kitle iletişim araçlarında (medya ve sinema), egemen/iktidar ve “ideoloji” kendini söylemin içerisine örtük bir biçimde yerleştirir. Toplumlarda farklı sosyokültürel tabanlarda ve statülerde yer alarak farklı değerlere önem veren bireyler, dünyayı içerisinde bulundukları şartlar ve değerler çerçevesinde anlayabilmekte ve anlamlandırabilmektedirler. Kendini söylemin içerisinde gizleyen

egemen/iktidar ise, istediği şekilde dili ve söylemi yeniden anlamlandırabilme yolunda kitle iletişim araçlarını (medya ve sinema) kullanarak, farklı değerler ve çevrelerde hayatı anlamlandıran bireyleri, istediği çerçevede “tek boyutlu” hale getirebilmektedir. Bu mevcut durumun gerçekleştirilme tarzı, amacı ve “ideoloji”yi doğrudan ilan etmek ve sezdirmekten ziyade bir filmin, reklamın, metnin, haberin, makalenin vb. içerisine koyarak asıl amacı belli etmeden, “üstü örtük bir biçimde” bireylerin algılarına, hazlarına, arzularına yönelik, cezbedici bir şekilde yaygınlaştırma durumudur. Bu durum 21. yy.’da oldukça güçlenmiştir (Ankaralığil, 2008, s. 154). Algılama ve yorumlama doğrultusunda, bireyin nereye ait olup olmadığını anlamlandırabildiği “benlik” şemasını, Van Dijk şu şekilde belirtmektedir;

Tablo 2: Van Dijk “Benlik” Şeması

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1- Üyelik: Biz kimiz, kimler bizden? Kimler kabul edilebilir? 2- Etkinlikler: Ne yapıyor veya planlıyoruz? Bizden ne bekleniyor? 3- Amaçlar: Bunu niçin yapıyoruz? Ne elde etmek istiyoruz? 4- Kurallar: Yaptığımız şeylerde neler iyi, neler kötü, neye izin veriliyor, neye izin verilmiyor? 5- İlişkiler: Düşmanlarımız veya dostlarımız kimler? Toplumda ki mevcut durumumuz nedir? 6- Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı neler sahibiyiz? Başkalarının sahip olduğu nelere sahip değiliz? (Van Dijk’den akt. Ankaralığil, 2008, s. 154). |
|--|

Grup kimliği ve böylece de ideolojilerle bağlantılı olan bu kategoriler "Biz ve Onlar" karşıtlığıyla ilgilidir. Bu ayrım bir grubun veya toplumun kendisi dışında kalan gruplarla arasındaki sosyoekonomik, kültürel ve politik çıkarlarını ortaya koymaktadır (Ankaralığil, 2008, s. 154). Van Dijk, söylem yoluyla toplumsal denetim uygulanabilmesi için öncelikle söylemin denetim altında tutulması ve hatta bizzat söylemin üretilmesi gerektiğini belirtmektedir (Van Dijk’den akt. Ankaralığil, 2008, s. 154)

Araçsal aklın, öznel biçimi ve kapsamı çerçevesinde mevcut sistemde din, mit, mistik vb. olguların baskısından kurtularak postmodern dönemde *ben* diyebilen

birey, mevcut sistem içerisinde demokrasi, adalet, eşitlik vb. kavramlar kapsamında özgür olduğunu düşünmektedir ama burada “bireysellik ve özgürlük” bir yanılsamadır. Bu mevcut durumun nedeni, kültür endüstrisi lehine şekillenmiş olan araçsal aklın tahakkümü ve postmodern biçimde şekillenmiş tek boyutlu toplum yapısıdır.

Mevcut sistemin karşısında bireyler erginliklerini kaybedip mutsuzluk ve özgürsüz durumuna bürünürler. Böylesi bir tabloda yalnızlık, mutsuzluk ve özgürsüz durumuna düşmüş ergin olamayan birey, *Kaybedenler Kulübü*’nde ergin olabilmeyi ve mutluluğu sadece “anı yaşa” sloganı üzerinden “cinsellikte beden tüketiminde” bulmuştur. Bedenin tüketimi gerçekleştirilirken, kapitalist sistemden kaçtığını düşünen birey, öte yandan “cinsellik ve özdeşleşme” çerçevesinde kültür endüstrisinin ideolojisini yeniden üretmiştir. Bu doğrultuda “bireyselliğin ve özgürlüğün” bir yanılsamaya dönüştüğü *Kaybedenler Kulübü*, eleştirel söylem analiziyle ele alınmaktadır. Gerçekleştirilen araştırmanın sağlıklı sonuca ulaşabilmesi için, T. Van Dijk’ın eleştirel söylem analizi tercih edilmiştir.

Tablo 3: Kaybedenler Kulübü Filminin İdeolojik/Söylem Çözümlemesi

“Kaybedenler Kulübü’nün” Filmografisi:

- 1- Yapım: Türkiye/ Tiglon Yapım
- 2- Orijinal Adı, Yılı: Kaybedenler Kulübü, 2010-2011
- 3- Filmin Süresi: 114 dakika 39 saniye
- 4- Yönetmen: Tolga Örnek
- 5- Öykü ve Senaryo: Tolga Örnek, Mehmet A. Öztekin
- 6- Tür: Komedi, Dram
- 7- Süre: 114 Dakika 39 Saniye
- 8- Oyuncular: Nejat İşler (Kağan Çaydamalı), Yiğit Özşener (Mete Onluk), Ahu Türkpençe (Zeynep), Barış Bağcı (Devrim), Şafak Başkaya (Brit), Cengiz Bozkurt (Çakal İhsan), Deniz Tunca (Şebnem), İdil Fırat (Aslı), Rıza Kocaoğlu (Murat), Serra Yılmaz (Mete’nin Annesi), Şirin Kılavuz (Selin), Duygu Yıldırım (Radyo Asistanı), Gonca Vuslateri (Yurttaki Kız), Güneş Zavrak (Ceyda), Erdal Küçükkömürcü (Kuş Beyin)

2.2. Filmin Özeti

Fotoğrafçılığa ilgi duyan ve pek çok fotoğrafçılık yarışmasından birincilik ödülüne sahip olan Kağan ÇAYDAMLI, aynı zamanda 6:45 adlı yayınevinin sahibidir ve bağımsız tarzda kitaplarıyla da tanınmaktadır. Mete ONLUK ise, plaklara düşkünlüğünden ötürü plak koleksiyoncusudur ve Kadıköy’de bar işletmektedir. İkili 1990’lı yıllarda Kent FM’de hiçbir toplumsal norm, değer/yargı veya mevcut sistemi önemsemeden kendi aralarında sohbet ediyormuşçasına birlikte radyo programı gerçekleştirirler. İkili her gün farklı kadınlarla beraber olmakta, takılmakta ve programlarda arayan kadınlara yatma teklifi gerçekleştirmektedir. Bir gece barda takılırken Zeynep’le karşılaşınca hayatının aşkını bulduğuna inanan Kağan, Zeynep’e tutkuyla bağlanır. Kağan ve Zeynep aşkına, aralarındaki farklı dünya görüşlerine rağmen aşkla değil, tutkuyla başlanır. Bu arada toplum içerisinde farklı sosyokültürel tabanlardan insanları, özdeşleşme doğrultusunda bir araya getirerek “ortak kültürde” buluşturan *Kaybedenler Kulübü* de artık doğmuştur. Hayatın içerisine tam girmeden kıyısında tutunmaya çalışarak hayat içerisindeki kendi yalnızlıklarıyla dalga geçen, şiddetli bir biçimde sistemi ve kapitalizmi eleştiren, yeri geldiğinde başkaldırarak isyan eden Kağan ve Mete’nin takipçileri artık *Kaybedenler Kulübü*’nün müdavimleri ve gönülden üyeleridir.

2.3. Filmin Konusu ve Söylem Çözümlemesi

Filmin açılış sekansına, “Ekip Film Tedirginlikle Sunar” görseliyle alan/derinlikli cepheden kuş bakışı çekimlerle karanlık bir İstanbul gecesinin farklı bölgelerinden görüntüler verilerek başlanır. Ses olarak kurulan ilk cümle “Saat on iki (24.00) Başbakan terör olayları..” biçimindedir, diyaloglar “gecenin sessizliğiyle birlikteliğimiz devam ediyor” şeklinde tamamlanır. Frekanslar arası geçişler olduğunu Kağan’ın sesini duyduğumuzda anlarız.



Resim 1: Film Giriş İntrosu

Kağan: Evet değerli Kent dinleyenleri *Kaybedenler Kulübü* burası, değerli dostum Mete Onluk ve ben Kağan Çaydamlı, her Pazartesi, Salı ve Perşembe olduğu gibi Kent FM, Gümüşsuyu tesisleri, Yenice stüdyolarında sizlerle beraberiz. Bu salı gecesi de neredeyse sizler gibi şu bir saat bitse de gitsek diye, yani öyle bir ruh halindeyiz.

Konuşma esnasında kadrajda, öncelikle cut-geçişlerle alan/derinlikli bir biçimde cepheden Kadıköy, Eminönü, Sultanahmet vb. İstanbul'un farklı bölgeleri görülür, devamında sesin sahibi Kağan ve Kent FM stüdyosu. Duvardaki saati alıcı/aygıt bize gösterir, (24.04) göstermektedir. Filmin ilk açılış sekansında insanların birlikte oluşturdukları kalabalık, kuş bakışıyla alan/derinlikli hızlandırılmış bir görselle, “yığınlar” gibi gösterilir. Diyalogdan da anlaşılacağı gibi program henüz popüler değildir.

(0:00:10- 0:01:10)

Telefon çalar, Radyo asistanı telefonu açmadan önce hepsi şaşkınlık içerisinde sessizce birbirlerine bakarlar. Sekreter telefonu açar; “**iyi geceler, Kent FM, bir saniye, Mete bir dinleyici hatta bağlanmak istiyor**”. Mete; “**Bağla der**”.



Resim 2: Filmden Görsel 1

- Kadın Dinleyici: İyi geceler.
- Mete: İyi geceler sayın dinleyen “sizinle yatmış mıydık” ?
- Kadın Dinleyici: Hayır
- Kağan: Bu gece ne yapıyorsunuz?
- Kadın Dinleyici: Sizi dinliyorum nasılsınız?
- Mete: Standart
- Kadın Dinleyici: Bende standart
- Kağan: Allah standarttan ayırmayın, evet bu gece ne yapıyorsunuz?
- Kadın Dinleyici: Birazdan çıkıp bara gideceğim.
- Kağan: Hangi bara?
- Kadın Dinleyici: Bilmem.
- Kağan: Sonra ne yapacaksınız?
- Kadın Dinleyici: Eve döneceğim yarın çalışıyorum.
- Mete: Eee hepimiz yarın çalışıyoruz.
- Kağan: Hmm hepimiz çalışıyoruz, hepimiz yatacağız, niye ayrı ayrı yatıyoruz? İşte ben bunu anlamıyorum ya niye ayrı ayrı yatıyoruz niye?
- Mete: Madem hepimiz yatacağız niye ayrı yatıyoruz ya?
- Kağan: Niye ayrı yatıyoruz ya, ya bu akşam niye birlikte yatmayalım ya, bu akşam benimle yatar mısınız sayın dinleyen ya?

- Kadın Dinleyici: **Tabi ki**
- Kağan: **Hadi ama**
- Kadın Dinleyici: **Eee olur dedim ya**
- Kağan: **Lütfen ya**
- Kadın Dinleyici: **Tamam dedim işte.**
- Kağan: **Da bende şöyle bir şey oluyor, yani mesela ben bu akşam sizinle yatacağımı biliyorum ya, şimdi mesela bana...**
- Mete: **Böyle bir sakinlik oluyor ya.**
- Kağan: **Yok Mete bende sakinlik olmuyor, yani Eee baya taş gibi oluyor bende.**
- Kadın Dinleyici: **Alo, Alo...**
- Mete: **Bir atasözü var tahmin ediyorum Sibirya kökenli, akşam ne yapacağımı bildikten sonra, Eee yani...**
- Kadın Dinleyici: **Alo diyerek telefonu kapatır.** Defalarca “alo” demesine rağmen birbirleriyle program disiplini, akışı vb. hiçbir mantığı önemsemeden sohbe koyulan ikilinin, kendisine tepki vermemesinden ötürü, telefon dinleyici tarafından kapatılmıştır.



Resim 3: Filmden Görsel 2

Radyo programında canlı yayında yatma teklif ettikleri kadının telefonu kapatmasından ötürü, Kağan ile Mete birbirlerine bakarak üzgün biçimde kulaklıkları çıkartırlar. Mete; **“Hadi gidelim ya, köfteye gidelim, ‘pompaya koşalım’ çarçur**

ediyoruz burada zamanımızı”. (Birbirlerine bakarlar) ve Kağan; “Evet sevgili Kent dinleyenleri, *Kaybedenler Kulübü* burası. Bu akşamda programı her zaman olduğu gibi Montana çetesine, hayatı ve kadınları öğrendiğimiz hala öğrenmekte olduğumuz Kadıköy sokaklarına ve şehrin bütün kötü çocuklarına adadık. Burada sizinle sabaha kadar olmak isterdik ama ‘*Eee takdir edersiniz ki bizimde bir seks hayatımız var*’. (Keyif içerisinde Mete sigaradan bir firt çeker ve onaylamak için başını sallar) İyi geceler sayın dinleyenler tabi eğer böyle bir şey mümkünse”.

Sekans boyunca toplumsal norm ve değerlerin, bireylerin üzerinde oluşturduğu baskı ve etkileri eleştiren *postmodern karakterler*, programa bağlanan kadın dinleyiciye toplumu, sistemi, değer/yargıları, program disiplin ve mantığını, hiçbir şeyi önemsemeden yatma teklif etmişlerdir. Bu bir anlamda içerisinde oldukları yalnızlık, mutsuzluk ve özgürlüklük durumunu, Freud’un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), bilinç dışından yansıyan güdüler ve dürtüler çerçevesinde cinsellikle yok etmeye çalıştıklarını gösterir. Kapitalist sistem doğrultusunda, bireylerin, özellikle “eğitilmiş/nitelikli” bireylerin, sosyoekonomik ve statüsel anlamda toplumlarda içine düştükleri eşitsizlik durumunun, karakterlerin davranışlarında etkisi söz konusudur. Çünkü fotoğrafçılık alanında pek çok birincilik ödülü kazanmış Kağan’la, plakçılık ve sanat merakı olan Mete, sistem içerisinde hak ettikleri yere gelememiş, kimlik oluşturamamış ve aşkınlığı elde edememişlerdir. Böylesi bir tablo içerisinde, Kağan ile Mete kapitalizmi eleştirip modern olmaya çalışırken, aslında postmodern bir biçimde hareket etmektedirler. Barthes’in söylediği gibi (Murphy, 2000) Postmodern kültürde öne çıkan anlam, “erotik ilişkilerden” kurulu bir mutluluk yapısı çerçevesinde hızlı ve kolayca “zevke erişebilmektir”. İki erkek karakterde doyumsuz-hedonist bir biçimde, anı yaşayarak cinselliği ve hazzı elde edebilmenin peşindedirler. Bu anlamda Kağan ve Mete eklektik bir biçimde hareket eden anomik (kuralsız) iki karakter olarak, postmodern kültürün içeriklerine uyumlu oldukları için, postmodernlerdir.

Bu sekanstan itibaren *Kaybedenler Kulübü*’nün popüler olma süreci başlar. Kitle iletişim araçlarında alışıla-gelmemiş sunum tarzları ve “bu gece benimle yatar

mısınız sayın dinleyen” şeklindeki standart sorularıyla, popülerliğe doğru ilk adımı atarlar. Çünkü toplumsal normlara göre yasak ve sakıncalı olan, aynı zamanda toplumda bireyler için cezbedici olandır. (Renk olarak, siyah-beyaz ile renkli görüntüler arası geçişler, *postmodern ikili*’nin yalnızlığını ve monotonluğu betimler. Dinleyenle birlikte gerçekleşen sohbet anları renkliyken, diğer anlar siyah-beyazdır).

(0:01:15-0:03:45)

Film jeneriği müzikle birlikte akar, kadrada köfteci Hakkı Ustayı görürüz. Hakkı Usta köfteleri Kağan ile Mete’ye uzatır ve sorar; radyodan mı?

Mete: **Evet**

Hakkı Usta: **Nasıl Gidiyor?**

Kağan: **İyi iyi takılıyoruz işte Hakkı usta.**

Hakkı Usta: **Var mı çok dinleyen?**

Mete: **Çok yıkılıyor**

Hakkı Usta: **İyi iyi maşallah**

(Kağan köftesini tuzlarken ikili karşılıklı oturmuş sohbete başlar).

Mete: **Akşam sana geliyorum, kızları da çağırdım.**

Kağan: **Benim 10.00 da yayın evinde olmam lazım. Sıkıştırmam lazım yoksa teslim etmiyor kapak tasarımlarını.**

Mete: **Ne basıyorsun?**

Kağan: **William Blake-(Masumiyet Şarkıları) ve birde (Kamera Lucida-Fotoğraf üzerine düşünceler)-Roland Barthes.**

Mete: **Çok iyi**

Kağan: **Hmm çok iyi 125 tane satar herhalde sonra biz sigara yakıp depoda kalanlara bakarız, böyle ne kadar güzel bir iş yaptık diye (hafiften tebessüm eder).**

Mete: **125 satabilir misin sahiden? (Birbirlerine bakarak gülerler)**

Kağan: **Hiç satmayan kitaplar basıp, hiç dinlenmeyen bir radyo programı yapıyorum. (Popülerliğe giden ilk adımı önceki sekansta atmışlardır, henüz farkında değillerdir)**

Mete: **Bu çok iyi**

Sundukları radyo programında Batı tipi hareket ederek toplumsal normların karşısında anomik (kuralsız) bir biçimde duruş ortaya koyan *postmodern ikili*, postmodern kültüre uyumlu eklektik bir biçimde köfte yemeye gitmişlerdir. Yine bununla birlikte sekansta, kapitalizme yönelik eleştiri söz konusudur. Hakkı Usta, kitle kültürünü temsil eden yansıtan figürdür. “Radyo nasıl gidiyor, var mı çok dinleyen? vb. sorularını yönlendirirken”, kültür endüstrisi içinde düşünebilen, pragmatist bir biçimde başarı ve statü odaklı hareket eden bir bireyi temsil etmektedir. Modern olduğunu düşünen *postmodern ikili*’yse, yarım ağız cevaplarla “kitle aklını” başlarından uzaklaştırmayı başarıp, birbirleriyle gerçekleştirdikleri sohbetle kültür endüstrisini ince ironilerle deşerler. T. S. Eliot’un düşüncelerinde olduğu gibi (Özer ve Dağtaş, 2011) Tarihsel anlamda, tüketim toplumunu yansıtan kitle kültürüne geçildikten sonra, sanat ve kültürle uğraşan aydınların geçimleri tehlikeye girmiştir. Böylesi bir sistemde “aydınlar kolayca başarıyı elde edemezler” tezi üzerinden, Kağan ile Mete sisteme karşı eleştirel gülüşler atarlar.

(0:04:55-0:06:02)



Resim 4: Filmden Görsel 3

Sabit kadrada cepheden, vurdumduymaz bir biçimde tekli koltuğa yayılarak televizyonda belgesel izleyen Murat ve üçlü koltukta oturmakta olan kızlar görülür. Kapı sesi gelir, evin kapısı açılmış içeri birileri girmiştir. Kızlar kalkıp birlikte kapıya doğru yönelirler, (kamera sağa/sola pan yapar) ve Kağan ile Mete kadrada görülür.

Mete: (Kumral kıza bakarak) **Selam Ayşe der.**

Kumral Kız: **Ben Sinem.**

Kağan: **Naber Murat?**

Murat: **Standart senden?**

Murat'ın sorusuna Kağan herhangi bir cevap vermez, Murat'ı önemsemez (Burada gerçekleşen diyaloglar tamamıyla, pragmatist ve postmodern biçimde hareket eden bireylerin, samimi/samimiyetsiz iletişim biçimidir) ve kızlarla birlikte içeriye odalara yönelirler. Bu esnada Murat kendi kendine konuşmaktadır; “**iyi iş güç uğraşıyorum işte**”, evde her şeyi ve hayatı boşlamış bir biçimde tüm zamanını televizyon karşısında bir koltukta oturup belgesel izlemekle geçiren Murat, kendi kendine önem, değer ve üretim atfetmektedir. Gerçeğe bakıldığında tek yaptığı vurdumduymaz bir biçimde, yorulmadan “keyfin ve hazzın” peşinde olmaktadır.



Resim 5: Filmden Görsel 4

Kadrajda Murat görülür ama içeriden sevişmekte olan *postmodern ikili*'nin birlikte olduğu kızların inleme sesleri Murat'a, (dolaylı olarak) bizlere gelir ve aynı zamanda da belgeselde aslanlar çiftleşmektedir. Yönetmen kadrajda sevişen çiftlerin görüntüleri yerine, aslanların çiftleşmelerine yer vererek içeride gerçekleşen eylemlerle bağlantı kurar. Murat “yalnızlığından ötürü” duyduğu seslerden *İd* kapsamında hoşlanmakta, *Süperego* kapsamında rahatsız olmaktadır. Sesleri bastırmak için televizyonun sesini biraz daha açar ama sesleri bastıramadığı için, gözlerini kapatarak içerisinde olduğu (bilinç ve bilinç dışı) çatışma durumundan uzaklaşmaya çalışır.

Kağan: (Elinde kitapla gelir, Murat'ın uyuduğunu sandığı için kitabı kendi eline vurup ses çıkartarak) **Çeviriyi ne yaptın?**

Murat: **Başka işim vardı onunla uğraştım.**

Kağan: **Neyle uğraştın?**

Murat: **İşim vardı germe beni.** (Tam da bu esnada tüm gün pinekleyen, boş işler yapan Murat'ın görüntüleri ekranda döner)

Kağan bir sigara yakar, bu esnada içeride sevişmekte olan Mete ve partnerinin sesleri yeniden sekansa yansır. Sesleri dinleyip *İd* kapsamında yeniden tahrik olan Kağan, hazza önce 1-2 sigara çekerek başlar devamında yerinden kalkar ve kaldığı yerden sevişmeye devam etmek için odaya yönelir. Bu esnada gerçekleşen olaylardan *İd* kapsamında tahrik olan ama *Süperego*'su izin vermediği için tam anlamıyla (bilinç düzeyinde), henüz bu duruma sahip çıkmayan Murat; “Kağan’a bol şanslar şeklinde seslenir”. Önceki sekanslarda toplumsal normların ve kapitalizmin, bireyler üzerinde oluşturduğu baskı ve tahakküm durumlarını şiddetli biçimde eleştiren *postmodern ikili*, hayatta içerisine düştükleri yalnızlık, mutsuzluk ve özgürsüz durumunu, “haz ve zevk” peşinde cinsellikle gidermeye, yok etmeye çalışırlar.

Postmodern ikili için, kiminle birlikte olduklarının bir önemi ve değeri söz konusu değildir. Çünkü sevgi, aşk vb. duyguların, toplumsal normların ve değerlerin gerçekten onlar için bir önemi yoktur. Mesele güzel bir kadınla, arada herhangi bir sevgi, değer, sorumluluk vb. bir duygu veya durum olmadan, gecelik “hazzı, zevki ve cinselliği” elde edebilmektir. “Sekans başında Mete’nin kumral kıza bakarak merhaba Ayşe demesi ama Ayşe’nin sarışın kız çıkması, kumral kızın Sinem olması, bunun en açık örneğidir”. Kültür endüstrisini ve kapitalizmi programda şiddetli biçimde eleştiren Kağan ile Mete, sistem içinde mutluluğu ve özgürlüğü elde edebilme yolunu, bireysellik doğrultusunda postmodern ve hedonist bir biçimde, “cinsellikte beden tüketimini” elde edebilmeye bağlı olduğu söylemine dönüştürerek, meşrulaştırır ve kültür endüstrisinin *ideolojisini* yeniden üretir. Bu doğrultuda kültür endüstrisinin “eleştirilir” görünürken, öte yandan “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden yeniden üretildiği söylenebilir.

(0:06:02-0:07:42)

Sekans müzikle başlar (“Bu sabah yalnız uyandım” adlı şarkı çalmaktadır). Kağan uyanır yatakta doğrulur, Ayşe yatakta yatmakta ve uyumaktadır ama “bu sabah yalnız uyandım” şarkısı çalmaktadır. Fiziki anlamda ne gece ne de sabah Kağan ve Mete yalnız uyanmamıştır, yalnızlık onların postmodern durumlarında gizli ve saklıdır, çünkü onlar birlikteyken de yalnızlardır. Fromm’un da belirttiği gibi (Fromm, 1996) Kapitalizm doğrultusunda bireyin özgürlüğü ve mutluluğu, “eşitsiz sistemde” sınırlanmıştır ama *Kaybedenler Kulübü*’nde, Kağan ile Mete üzerinden “bireysellik ve özgürlük”, sorumluluk almadan “anı yaşa” söylemiyle, cinsel tüketime indirgenip meşrulaştırılarak kitleler buraya yönlendirilir. Binadan çıkıp motoruna binen Kağan, bir iki tur attıktan sonra sahibi olduğu 6:45 adlı yayınevine gelir, kadrajda yayınevi vardır.

Erkek Çalışan: (Telefonla konuşmaktadır) **Selam Abi naber, abi gelince kapağı göreceğ adam henüz görmedi. Abi şimdi geldi adam.** (Bakışlılar, erkek çalışan; Erol Egemen der).

Kağan: **Gönder gelsin. Alo**

Erol Egemen: **Naber kapağı gördün mü?**

Kağan: (Elinde kapağa bakar ve ellerine sağlık der) **Ya şu fotoğrafı biraz ufaltıp sağa mı kaydıralım, ne dersin? Yani haftaya yetiştirirsen sıkıntı olmaz. Tamam hadi.**

Erkek Çalışan: (Odaya girerek kapıyı kapatır, Kağan meraklı bir şekilde bakmaktadır) **Naber abi, başlayayım mı?**

Kağan: **Baş sallayarak onay verir.**

Erkek Çalışan: **Nick Cave geldi çeviriden, matbaa çeki sordu, Cortazar’a 2 koli iade var. Bu ay ödeme zor çıkar ama bir de kira var** (Parmak işareti yaparak, Arrivederci der-“Güle güle demek”).

Kağan: **Ben de seni.**

Telefonda Kağan ile Erol Egemen görüşmesi gerçekleşirken, kadrajda odanın dört bir tarafında fotoğrafçılıkla ilgili Kağan’a ait birincilik ödülleri görülür. Yine bunun yanı sıra sanatla ve sanatsal akımlarla ilgili görsellerde. Fotoğraf alanında pek

çok ödöl alan, sanatla uğraşan, sanatsal bir ruha sahip entelektüel yayınevi sahibi Kağan, geç kapitalist postmodern dönemde toplum içerisinde hak ettiği, sosyoekonomik ve statüsel konumu elde edememiştir. Bu durumun altında yatan neden kapitalist sistem ve kültür endüstrisidir. Sekansta T. S. Eliot’un düşüncelerinde olduğu gibi (Özer ve Dağtaş, 2011) “geç kapitalist” dönemde aydınların ‘hayatta geçimi’ zordur tezine başka bir vurgu yapılır.

(0:07.42-0:10:14)

Mete, sahibi olduğu kafeye girer bir masaya oturarak çantasından kitaplar ve plaklar çıkartır. Plaklarla uğraşırken bir kadın masaya oturur ve sorar; **“Var mı enteresan bir şeyler”** ? Mete; **“Ajda Pekkan plağı gösterir”**. Kadın; **“Eee yani”**. Mete; **“Çoğu koleksiyoncunun böyle bir şeyin varlığından bile haberi yok. Plak tamam ama böyle bir kapak kimsede yok”**.

İkinci Kadın: **Çok güzel bakabilir miyim?**

Mete: **Hayır bakamazsın.**

Üçüncü Kadın: **Neden bakamam, baksam ne olur benden kıymetli mi?**

Mete: **“Adın neydi senin” ?**

Dördüncü Kadın: **Hande unuttun mu, ne var akşam?**

Mete: **Akşam yayından sonra bana gel.**

Bir süre kendi halinde oyalanmakta olan Mete’nin yanına Kağan gelir; “Abi hadi”, Mete toparlanır cepheden alan derinlikli, İstanbul manzarasıyla sekans biter. Sekans boyunca Mete ve kadınlar arasında gerçekleşen diyaloglarda, kamera sağa-sola pan şeklinde hareket ettirilerek kadraj oluşturulur. Mete ile kadınlar arasında gerçekleşen diyaloglara dönecek olduğumuzda, sanatçı ruhundan hareketle hiçbir plakçada olmayan, kült bir plak bulduğu için mutlu olur ve kendini değerli hisseder.

Kitle kültüründen farklı bir konumda olduğunu ve kendinin “yüksek seçkin-elit pozisyonda” olduğunu düşünür ama kadınların sürekli peş peşe değişmesi, Mete’nin kadınların adlarını karıştırması, hiç birine değer vermemesi, canının istediğini yapan postmodern Mete’ye dair bir delildir. Bu anlamda iki erkek karakter

üzerinden, kadınlara yönelik bir “ötekileştirme” ve ikincil konuma indirgeme durumunun gerçekleştirildiği söylenebilir. Yine önceki sekanslarda, “Sinem’e bakarak, “selam Ayşe” demeleri de bu durumun bir diğer delilidir. *Postmodern ikili* tarafından filmde kadınlar birer “cinsel objeye” dönüştürülür. Bu durumun altında yatan neden, “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden kolayca “zevke ve hazzı” ulaşabilme amaçlarıdır. Bu doğrultuda kadınlara yönelik bir “yabancılaştırma” durumu gerçekleştirilerek, “kimlik inşasında bağımsızlık oluşturma” amacı güdülmüştür. Adorno’nun da (2011) belirttiği gibi postmodern toplumlarda ve kültür endüstrisinde, bireyler sistem adına sıkılacak birer contaya dönüştürülmüştür. Bireyler nesneleşmiş ve meta biçimini almışlardır, artık böylesi bir dünyada “nesneler ve eşyalar sevilir, insanlar kullanılır”. İnsanlar tüketim için var olabilmektedir, meta-anlam tüketimi ve bireyin-bireyi tüketimi.

(0:10:14-0:11:45)

Postmodern ikili, yeni sekansta stüdyoda radyo başındadır. Sorumsuz eleştirel bir tarzla, birbirleriyle sohbet edercesine söylem ürettikleri radyo programını sunmaya devam ederler.



Resim 6: Filmden Görsel 5

Mete: (Elinde sigara) üff eski sevgilimi hatırladım ya.

Kağan: **Hangisini?**

Mete: **Ya işte onu hatırlayamadım. Hiç birisinin sana sahip olduğunu düşündüğün oluyor mu veya bir şeyin?**

Kağan: **Evet, evet fark ettim bunu, her fark ettiğimde de gitmek istedim. Bazı insanlar aile kurmaya önem verirler, yani buna değer verirler.**

Bazılarıysa başka bir takım şeylere değer verirler. “Onlara değer verirken neden değer verdiğini düşünmez bile toplumun içinde erimiş birey”. Toplum koleje girmeyi bir değer olarak sunduğu için, artık kişiliğini yok sayma halidir. Koleje girmek için yarışır, üniversiteye girmek için yarışır, iyi bir işe girmek için yarışır, güzel bir kadınla evlenmek için yarışır, devamlı bir yarış zorunluluğu.

Mete: Aslında kazanmak nedir ki? En büyük bir zaferi kazandığında bir Antonius olduğunu düşün. Paris’e geldiğini ve “otakın” altında olduğunu ve bütün insanların senin altında olduğunu düşün ve gücün en üstünde olduğunu. Yalnız kaldığın o anda, ne oldu be? Şimdi ne olacak diyorsan kaybedersin sen kaybetmişsin, yani o an en büyük zaferin içinde kaybetmişsin.

Kağan: Peki bunun farkında olmak yaşlı bir Kızılderili’nin dediği gibi, hayatın bize sunamadıklarını mı sunar. “Yoksa bir radyo dinleyicisinin söylediği gibi, sanat diğer tüm şeyler gibi seks için midir?” Yaşlı bir Kızılderili ne kadar yanılabılır ki?

Sekansta Kağan ile Mete tarafından gerçekleştirilen diyaloglarda, bir yandan kapitalizm çerçevesinde toplumlarda bireylerin kitle kültürü üzerinden, sosyoekonomik ve statüsel anlamda verdikleri mücadele eleştirilirken, diğer yandan toplumsal normlar, gelenek/görenekler ve değerler eleştirilir. Toplumsal normların ve çevrenin bireyin üzerinde baskı kurarak, bireyin “bireyselliğini ve özgürlüğünü” kısıtladığını, bireyin değer verdiği şeylere neden değer verdiğini dahi düşünüp bilemeyecek kadar kitle kültürüne bağımlı olduğu, *postmodern ikili* tarafından belirtilir. Burada Marcuse’un (1986) belirttiği “tek boyutlu topluma” ve Adorno’nun (2011) belirttiği “kültür endüstrisine” yönelik bir durum tespiti yapılmıştır ama devamında; “sanat diğer tüm şeyler gibi seks için midir, yaşlı bir Kızılderili ne kadar yanılabılır ki” cümleleriyle, kültür endüstrisi lehine söylem üretimine katkıda bulunulur.

Kapitalizmi ve toplumsal normları eleştirerek, kitle kültürüyle hareket etmediklerine inanıp, çağdaş ve modern olduklarını düşünen ama “cinsel tüketim ve

özdeşleşme” üzerinden, kültür endüstrisine katkıda bulunan *postmodern ikili* “biz”dir. Egemen/iktidar ve onun şekillendirdiği sistem içerisinde kitle kültürüyle hareket ederek, kültür endüstrisi içerisinde sınıfsal anlamda mücadele veren, meta halini alarak nesneleşip, “tek boyutlu” toplum haline gelmiş bireyler ve ikili üzerinden ötekileştirilmeye ve yabancılaştırmaya maruz bırakılmış kadınlar “onlar”dır.

Sekans oldukça önemlidir. Çünkü *postmodern ikili* birbirleriyle karşılıklı fikrîsel atışma şeklinde sohbet ederken, toplum içerisinde farklı kültürel tabanlardan (Brit, Devrim, Kuşbeyin, Türbanlı Ayşe, Çakal İhsan’ın durağı, Kız yurdundaki öğrenciler) pek çok kişi radyoyu dinlemekte, söylenilenlerden etkilenmektedir. *Postmodern ikili*’nin oluşturduğu tarz ve söylemle özdeşleşme, bu sekanstan itibaren başlar. Bir Kızılderili denildiğinde kadrajda (Kızılderili), Antonius denildiğindeyse (Antonius) görülür. En büyük zaferi kazandığında o zaferin içerisinde yalnızsın denildiğinde, kadrajda Beyoğlu’nda yürüyen kalabalık insan grubu görülür. Kadrajda kullanılan bu tip görsellerle, kitle kültürüyle hareket eden yığınların kültür endüstrisi içerisindeki yalnızlıklarına vurgu yapılır.

Hepsi bir yere ulaşmak için yürümektedir ama mevcut sistem için hepsi önemsiz, değersiz ve yalnızdır. Adorno’nun (2011) düşüncelerinde olduğu gibi her insan birbirinin yerine koyulacak aparat, sıkılacak vidadır. Marcuse’un (1998) belirttiği gibi aydınlanma sonrası, akıl merkezli teknoloji üretmek doğaya karşı üstünlük kurup doğanın sömürsünü gerçekleştirebilen insan, postmodern dönemde insanın-insanı sömürsünü gerçekleştirebilmiştir (*Sistem içerisinde emek ve statü anlamında ya da, cinsellik üzerinden beden tüketimi anlamında*). Mete’nin eski sevgilisinin adını hatırlayamaması bu durumun örneklerinden sadece bir tanesidir.

(0:11:53-0:15:19)

Stüdyodayız, Kağan ile Mete karşılıklı oturmaktadır. Telefon çalar ve kulaklıklarını takarak diyaloga başlarlar.



Resim 7: Filmden Görsel 6

- Kadın Dinleyici: **Alo iyi geceler.**
- Kağan: **Merhaba sayın dinleyen, sizinle yatmış mıydık?**
- Kadın Dinleyici: **Anlamadım.**
- Kağan: **Teknik olarak kadın mısınız?**
- Kadın Dinleyici: **Evet biyolojik olarak da tabi**
- Mete: **İlk açılışınız ne zaman yapıldı?**
- Kadın Dinleyici: **Ne açılışı?**
- Kağan: **Açılış, açılış yani, “ilk pompa, la pompa, il pömpino, lö pömpier”.**
- Kadın Dinleyici: **Daha yapılmadı.**
- Kağan: (Birbirlerine bakarlar) **Aaa o zaman sizinle birkaç yıl sonra konuşacağız.**
- Kadın Dinleyici: **Neden?**
- Kağan: **Çünkü bu akşam, 20. yy.’ın en popüler pozisyonlarını oylayacağız, aramak isteyenler için numaramız 0212 272 10 65- Kent FM, Kaybedenler Kulübü burası. (Jenerikle sekans biter)**

Kağan ile Mete, Freud’un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015) bilinç dışından yansıyan güdüler ve dürtüler merkezli cinsellikle hareket ederler. Bu anlamda ikilinin *İd* karakterini temsil ettikleri söylenebilir. Yer aldıkları ferdi oldukları toplumda, hiçbir değer ve yargıyı önemsemeden toplumsal normların

karşısında hareket ederek, kapitalizmin ve toplumsal normların bireylerin üzerlerinde oluşturdukları baskı ve tahakkümden kurtuluş yolunun, “cinsellikte beden tüketimi” olduğu “söylemini üreterek” meşrulaştırırlar. Hayat içerisinde verdikleri mücadele doğrultusunda istedikleri ve hak ettikleri sınıfsal üst seviyeyi elde edememiş olan Kağan ile Mete, içerisine düştükleri erginliğe ve özgürlüğe izin vermeyen kültür endüstrisinden kurtuluşu, sahte mutluluk çerçevesinde “cinsellikte beden tüketiminde” bulur. Radyo’da, canlı yayında hiçbir şeyden çekinmeden “seks pozisyonlarını” oylayarak, film anlatısında kendilerinin temsil ettikleri değerlerle “özdeşleşen bireylerde”, postmodern kimlik oluşumuna katkı sağlarlar. Bu değerler; cinsellik ve beden tüketimi, hazcı anlayış, hedonist doyumsuzluk, sorumluluk almaktan kaçış, ben/merkez, bireysel yanılısamaya dönüşmüş (bireysel özgürlük), toplumsal normları reddediş vb. durumlardır.

Filmin ilk başlangıcında, mesele sadece kapitalizmi ve kültür endüstrisini eleştirmek olduğunda, *Kaybedenler Kulübü*’nün popülerliği yüksek değildir. Söylemsel anlamda işin içerisine, toplumsal normlara eleştiri ve seks/cinsellik meşruiyeti katılınca popülerlik artmaya ve yükselmeye başlamış, programın telefonu gelen aramalardan ötürü kilitlenmiştir. Bu doğrultuda Adorno’nun (2011) belirttiği gibi, “sanat eserlerinin çileci ve utançsız, kültür endüstrisinin ise pornografi içerdiği halde iffet tasladığı söylenebilir”. *Kaybedenler Kulübü* sanat eseri değildir, çünkü mevcut sistem içerisinde gişede başarılı olabilmek için, bireylerin bilinç dışlarına yönelik cinselliği kullanan ve bunu gerçekleştirirken de, film anlatısında eleştirdiği kültür endüstrisi *ideolojisinin* üretimine yeniden katkı sağlayan pornografi içeren bir eserdir.

(0:15:19-0:16:06)

Sekans taksim/istiklal caddesinden görüntülerle başlar, cut-geçişle birlikte Kent FM stüdyosuna geçilir kadrajda Prodüktör Aslı vardır. Kapı çalar kadın personel odaya girer, konuşmaya başlarlar.

Aslı: **Gel.**

Buket: **Sevim grubun reklam teklifi**

- Aslı: **Ha tamam**
- Buket: **Bu haftanın yayın akışı Aslı Hanım, dün gece *Kaybedenler Kulübü*'nü dinlediniz mi?**
- Aslı: **Hayır neden?**
- Buket: **Şikâyet telefonları gelmiş.**
- Aslı: **8-10 manyak her programı şikâyet ediyor zaten.**
- Buket: **Bu sefer biraz daha fazla, 385 şikâyet telefonu gelmiş.**
- Aslı: **Kaç dedin?**
- Buket: **385 hatlar kilitlenmiş.**
- Aslı: **Ne olmuş?**
- Buket: **Yayında bir kadın dinleyene yatma teklif etmişler, sonrada 20. yy.'ın en popüler seks pozisyonlarını oylamışlar.**
- Aslı: **Tamam ben hallederim.**
- Buket: **Peki**
- Aslı: **Buket, hangi pozisyon birinci olmuş?**

Bireylerin bilinç dışlarına yönelik cinsellik söylemiyle reytingini artırarak popülerliğe doğru koşan *Kaybedenler Kulübü*'ne, hayatı yaşarken tam anlamıyla dürtüler ve güdülerle hareket etmeyen, toplumsal norm ve değerlere de önem veren bazı bireyler tarafından şikâyet telefonları gelmiş ve radyo prodüktörü Aslı, çalışan Buket tarafından durumdan haberdar edilmiştir. Yer aldığı statüden ötürü, toplumsal normlara aykırı gözüken mevcut durumla ilgili oluşan sıkıntıyı çözeceğini halledeceğini belirten Aslı'nın, hemen devamında hangi seks pozisyonunun birinci olduğunu sorması, konumu gereği her ne kadar dile getiremese de *postmodern ikili*'nin eylemlerinden, bilinç dışı düzeyinde etkilendiğini göstermektedir. Aslı, Freud'un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), bilinç ve bilinç dışı, rasyonel ve irrasyonel anlamda çatışma yaşar. Aslı'nın *Ego*'su, *İd*'in vaatlerinin güzelliğine kapılırken, *Süperego* Aslı'ya şamarı indirir ve statüsünün görevini hatırlatır, nitekim Aslı'da konumu gereği *Süperego* karakterine yakındır. Toplumsal normlara göre yasak ve sakıncalı olan, kültür endüstrisinde cezbedicidir.

(0:17:58-0:18:57)

Sekans müzik eşliğinde, öncelikle 24.08'i gösteren bir saat ve devamında gecenin karanlığı içerisinde, İstanbul boğazı üzerindeki köprülerden birinin görüntüsüyle başlar. Cut-geçişle birlikte stüdyoya Kağan ile Mete'nin sohbetine geçilir.



Resim 8: Filmden Görsel 7

- Kağan: **Geçenlerde cumaya gittim.**
- Mete: **Ne zaman?**
- Kağan: **“Salı, ben salıları gidiyorum, daha sakın oluyor”.**
- Mete: **Benim baksırlarım eskidi ya.**
- Kadın Dinleyici: **Ben sana baksır alayım, olmazsa benimkini vereyim.**
- Kağan: **(Viski dolu bardağa vurur) “Seattle için iftar vakti”.**
- Mete: **Haydari mi, süzme yoğurt mu?**
- Kadın Dinleyici: **Sadece yoğurt.**
- Kağan: **Patlıcandan hoşlanıyor musunuz?**
- Kadın Dinleyici: **Bayılırım.**
- Kağan: **Mastürbasyon yapıyor musunuz?**
- Kadın Dinleyici: **Hayır**
- Mete: **Hiç mi?**
- Kadın Dinleyici: **Hayır, patlıcanla ne ilgisi var.**
- Mete: **Patlıcanla bir ilgisi yok.**
- Kağan: **İyi geceler sayın dinleyen biz sizinle yatmış mıydık?**

- Erkek Dinleyici: **Siz nasıl bir program yaptığınızı düşünüyorsunuz?**
- Kağan: **Dostum biz prensip olarak düşünmüyoruz.**
- Kadın Dinleyici: **Ben dün geceyi hatırlamıyorum.**
- Mete: **Ben 1980 sonrasını hatırlamıyorum.**
- Kağan: (Viski dolu bardağa tekrar vurur) **New York için iftar vakti.**
- Mete: **Zamanımızı boşa harcıyoruz hadi Olympos'a gidelim.**
- Kadın Dinleyici: **Olur.** (Kadına yatma teklif etmişler)
- Kağan: **Canım benim, yalarım.**
- Kadın Dinleyici: **Bilmukabele ben de.**
- Kağan: **Kim bu Erol Egemen yaa.**
- Mete: **Hakikaten kim ulan bu Erol Egemen.**
- Kağan: **Who do fake ise, Erol Egemen yaa.**

Filmin başından itibaren toplumsal normları ve kapitalist sistemi şiddetli biçimde eleştiren, yeri geldiğinde ironi yaparak mevcut toplumsal durumla ve sistemle kafa bulan Kağan ile Mete, sekansla birlikte dozu gittikçe arttırırlar. Daha önceki sekanslarda, program üzerinden oluşturmak istedikleri söylemi gerçekleştirirken düşük tutulan doz, sekansla birlikte şiddetli biçimde arttırılmaya başlanır. “Eğitici, öğretici veya eğlendirici” olması gereken bir radyo programında, Müslüman toplumların değeri olan dini/ibadetlerle ilgili, alaya alarak ötekileştirme yapılması, söylem olarak yükseltilecek dozu simgeler. Sekansta, “ben salıları cumaya giderim denilmesi” (Cuma namazına), Müslümanları ilgilendiren oruç/ibadetinin, ABD toplumunun büyük çoğunluğunun “Hristiyan” olmasına rağmen, “alkol bardağına vurulup” New York ve Seattle için “iftar vakti” denilerek alaya alınması ve ötekileştirilmesi, mevcut tablonun özetidir. Yine tüm bunlarla beraber sekansta kadın dinleyene, patlıcan sever misiniz sorusunun yemek için değil de, “cinsel anlamda mastürbasyonda” kullanılmak için ima edilerek sorulması, “canım benim yalarım denilmesi”, önceki sekanslarda değinilmiş olduğu üzere, ikili üzerinden kadınlara yönelik gerçekleştirilen “yabancılaştırma”nın devam ettiğini göstermektedir. Tüm bu durumlar *postmodern ikili* üzerinden gerçekleştirilen söylemlerdeki “meşruiyet dozunun” arttırıldığının kanıtıdır.

Kadın dinleyicinin, *ben* “anı yaşarım” mesajı verebilmek adına “*Ben* dün geceyi hatırlamıyorum” şeklinde kurduğu cümlenin devamında, Mete’nin; “*Ben* 1980 sonrasını hatırlamıyorum” şeklinde verdiği cevapsa mevcut durumun tespitidir, büyük eleştiri ve ironi içermektedir. Çünkü 1980, Türkiye’nin geç kapitalist dönemde neoliberal ekonomiye, onun getirilerine ve götürülerine, postmodern kültüre açılış yılıdır. Erkek dinleyicinin siz nasıl bir program yaptığınızı düşünüyorsunuz sorusuna; “dostum biz prensip olarak düşünmüyoruz” demeleri tablonun kısa özetidir. Düşünmüyoruz cümlesinden kasıt, biz sizin gibi toplumsal normlara, kurallara, gelenek/göreneklere, değerlere uyarak düşünmüyoruz, “canımızın istediği biçimde, anomik (kuralsız) bir şekilde düşünmüyoruzdur”.

Sekansta, “*Benlik*” şemasıyla ilgili, “Biz ve Onlar” ayrımında, söylemsel anlamda bir genişleme söz konusu olur. *Postmodern ikili*, viski dolu bardağa vurup, kurdukları “Seattle ve New York için iftar vakti” cümleleriyle, İslam’da ki “oruç ibadetini” ve “Cuma’ya salıları giderim” cümleleriyle de “namaz ibadetini” alaya alıp, kafa bularak ötekileştirirler. Söylemsel bu durumu, 1980’li yıllardan itibaren dünyada neoliberal politikalarının sahibi, halkının büyük çoğunluğu “Hristiyan” olan, egemen/iktidar “ABD’nin şehirleriyle” birlikte gerçekleştirirler. Sekansta Türkiye’de toplumsal normlara göre hareket eden Müslümanlar, “onlar” ve ötekilerdir. Toplumsal normlara göre hareket etmeyip, “*ben* merkezi ve bireysel özgürlüğüyle” hareket ederek, bu özgürlüğü “cinselliğe, bedenin tüketimine ve hazza indirgeyen”, kendilerini “çağdaş ve modern” olarak gören ama “postmodern” olan Kağan ile Mete, onlarla film anlatısında özdeşleşenler, postmodern kültür ve Hristiyanlık “biz”dir.



Resim 9: Filmden Görsel 8

- Mete:** Bana kalırsa hayat yanlış zamanda, yanlış yerde olmaktan oluşur.
- Kağan:** Ne yaptın hayatta, 500 milyon dolarlık bir satış mı yaptın yoksa Süveyş kanalını iki kez geçtin mi?
- Kadın Dinleyici:** Ben Cem Akas'ın kitabını istiyorum.
- Kağan:** Şüphesiz.
- Kadın Dinleyici:** Olur mu?
- Kağan:** Şüphesiz.
- Kadın Dinleyici:** Gelip alabilir miyim?
- Mete:** "Absoludle".
- Kağan:** En sevdiğiniz pozisyon ne mutfakta?
- Kadın Dinleyici:** Hepsi
- Kağan:** Efendim (Birbirlerine bakarlar).
- Kadın Dinleyici:** Hepsi
- Kağan:** Fark etmez mi, hepsi mi?
- Kadın Dinleyici:** Hepsi
- Kağan:** Peki hiç seks yaparken yumurta pişirdiniz mi?
- Mete:** (Derin bir nefes çeker) Ben tahrik oluyorum.
- Kağan:** Ben de (Birbirlerine bakarlar).
- Kağan:** Peki size kolay gelsin, bundan sonraki hayatınızda iyi orgazmlar diliyorum.

Kağanın kurduğu cümle, “iyi orgazmlar diliyorum” şeklinde bittiği anda cut-geçişle birlikte sekansta kız yurdundaki öğrenciler görülür, radyodan programı dinlemektedirler. *Postmodern ikili*’nin cesur bir şekilde toplum içinde bireylerin çekinmeden konuşmadıkları, özel/alana yönelik gerçekleştirdikleri konuşmalar bilinç dışı üzerinden hepsinin hoşuna gitmiş ve kahkahalar atmaktadırlar. Kağan ve Mete’nin ürettikleri söylemle ve taşıyıcısı oldukları değerlerle, kız öğrenciler sekansta film anlatısında özdeşleşirler. Diyaloglar gerçekleşirken, “Türbanlı Ayşe, Devrim” vb. toplum içerisinde yer alan farklı tabanlardan karakterlerinde film anlatısında özdeşleştikleri görülür.

Mete: **Anılar anlatılınca yitmez mi?**

Kağan: **Anılar anlatılınca acıtır.**

Kadın Dinleyici: (Baygın bir ses tonuyla) **Neden her konuştuğunuzun ucu sekse dokunuyor?**

Mete: **“Hayatta ucu sekse dokunmayan bir şey var mı”? Varsa da biz bilmiyoruz!** (Bardaklara viskiler dökülür).

Kağan: **Kim bu Erol Egemen dedim ya!**

Mete: **Kim ulan bu lavuk, kimse çıksın ortaya!**

Mete’nin “kim ulan bu lavuk çıksın ortaya” cümlesinin hemen bitiminde de yeniden cut-geçiş yapılır ve *postmodern ikili*’nin temsil ettiği değerlerle ve ürettikleri söylemle özdeşleşerek, mutlu ve tatmin olmuş olan Çakal İhsan ve arkadaşlarının taksi durağında attıkları kahkahalar görülür, özdeşleşme durumu devam etmektedir. “Hayatta ucu sekse dokunmayan bir şey var mı” cümlesiyle, istenilen ve amaçlanan söylemin “meşruiyeti” güçlendirilir.

Kağan: **Haftaya kına gecesi yapıyoruz.**

Erkek Dinleyici: **Sizin programınıza da size de çok kıl oluyorum aslında.**

Kağan: **Evet.**

Erkek Dinleyici: **Ama yine de aradım.**

Kağan: **Bravo.**

- Erkek Dinleyici: **Abi her zamanki gibi, çalmamak üzere bir şarkı isteyebilir miyim?**
- Mete: **Tabi.**
- Erkek Dinleyici: **Pearl Jam den, Immortality.**
- Mete: **Memnuniyetle sayın dinleyen, Pearl Jam'den Immortality çalmıyoruz.**
- Kağan: **Kına gecesini açıyoruz.**
- Mete: **Fasulyeye yarım kilo şeker koyan herkesi kınıyoruz.**
- Kağan: **Orhan Gencebay'ı sevmeyenleri kınıyoruz.**
- Mete: **George Best'i sevmeyenleri kınıyoruz.**
- Kağan: **Evinde balyoz bulunduranları kınıyoruz.**
- Erkek Dinleyici: **Siz Rock'çı değil misiniz, neden Türkçe çalıyorsunuz?**
- Kağan ve Mete: **(Birlikte) Sanane!**
- Kağan: **Gidiyor muyuz Olympos'a?**
- Mete: **Hadi.**

Sekansta Kağan ile Mete tarafından gerçekleştirilen söylemde, postmodern kültürün izleri görülür. Kadın dinleyicinin sorduğu, kitabı gelip alabilir miyim sorusuna, evet yerine “absoludle” cevabı verilirken, kadrajda elinde bardakla viski içmekte olan Mete vardır. *Postmodern ikili* verdikleri; “absoludle” cevabı ile hazza yönelik, içki kültürüne katkı da bulunarak modern ve çağdaş olduklarını düşünürler. Filmin ilk sekanslarından itibaren içerisinde bulundukları sistemi ve toplumsal normları eleştirerek girdikleri yolda, “benimle yatar mısınız sayın dinleyen” biçimindeki standartlaşmış sorularıyla başlayan ürettikleri söylemin dozu, sekanslar arası geçişlerde “uyuşturucu bağımlısı bir bireye uyuşturucu verircesine”, hedonist/doyumsuz halde olan, “cinsel tüketim-haz bağımlılarına cinsellik” verir gibi arttırılmıştır.

Prodüktör Aslı tarafından “toplumsal normlara” saygı göstermeleri için uyarılmalarına rağmen, “canım benim yalarım” ile başlayıp, “patlıcanla mastürbasyon” şeklinde devam edip, “mutfakta yumurta eşliğinde seks fantezisine” kadar götürülen doz, programda *postmodern ikili* 'nin canının istediği şekilde saçma

sapan konularla devam ettirilmiştir. *Postmodern ikili*'nin kurduğu; Orhan Gencebay'ı, George Best'i, sevmeyenleri kınıyoruz vb. cümlelerle film anlatısında, programı dinleyenlere bir rol model çizilmiştir. İkilinin; yarın gece “kına gecesi yapacağız”, “kına gecesini açıyoruz” ile ilgili cümleleri üzerinden Türk gelenek/göreneklerine, Müslümanlık'a ve toplumsal normlara yönelik alaya alarak kafa bulma ve “onlar” (öteki) durumu söz konusudur.

Neden her konuştuğunuzun ucu sekse dokunuyor sorusunu; hayatta ucu sekse dokunmayan bir şey var mı, varsa da biz bilmiyoruz biçiminde cevaplamışlardır. Bu anlamda *postmodern ikili*, bireyin yaşadığı hayatın tek anlamının ve öneminin “seks ve cinsellik” olduğu söylemini üretip meşrulaştırarak, film anlatısında kendilerini dinleyenleri postmodern biçimde, cinsel tüketim üzerinden “tek boyutlu” olmaya yönelik şekillendirirler. Tüm bunlar Kağan ve Mete aracılığıyla, Freud'un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), toplumdaki bireylerin bilinç dışlarından kaynaklanan dürtülere/güdülere ve hazza yönelik üretilen söylemle gerçekleştirilir.

(0:18:57-0:21:06)

Sekans müzikle başlar, deniz kenarında cepheden sabit kurulu kadrajda Kağan ve Mete arkalarından görülür. Bir önceki sekansta hadi Olympos'a gidelim demişlerdi, demek ki Olympos'a gelmişler. Bir sonraki program tarihini ve iş hayatını önemsemeden, canlarının istediği şekilde Olympos'a gelmeleri, Adorno'nun (2011) düşüncelerinde olduğu gibi “mekanik iş sürecinden” kaçışı simgeler ve kültür endüstrisine karşı eleştirel bir birey duruşu içerir. Onlar kültür endüstrisinin, sosyoekonomik tarafıyla ve mekanik boyutuyla ilgilenmezler, onlar postmodern bir biçimde anı elde etme peşindedirler. Alkol şişelerini birbirlerine vururlar ve içerler, cut-geçişle kadraj değişir alıcı/aygıt Kağan ve Mete'yi cepheden gösterirken, kadrāja *postmodern ikili*'nin daha öncede birlikte oldukları Ayşe ve Sinem girer, el ele tutuşup yürüyerek sabit kadrajdan çıkarlar. Cut-geçişle birlikte sekansta bir otel veya pansiyon odasına geçilir, *postmodern ikili* ve kızlar bir odada yan yana koyulu tek kişilik iki yatakta sevişerek birlikte olmaktadır.



Resim 10: Filmden Görsel 9

Daha önceki sekansta Kağan'ın evinde birlikte olduklarında, sevişme sesleri televizyon başında belgesel izleyen Murat üzerinden sekansa verilmiş, gerçekleşen eylemle/görüntü arasındaki bağ, belgeselde çiftleşen aslanlar üzerinden kurulmuştur. Sekansta bu kez bir erotik/film izlercesine gerçekleşen sevişme eylemleri kadrajda görülür. “Benimle yatar mısınız sayın dinleyenle” başlamış, “canım benim yalarım ile mastürbasyon ve mutfakta seksle” devam etmiş olan söylem üretiminin dozu, bir pik daha artırılmıştır. Bir önceki sekansta, iki erkek karakterin “dil” ve “söylem”i kullanarak sordukları hayatta ucu sekse dokunmayan bir şey var mı sorusu üzerinden üretilmiş olan; “hayatın anlamının seks olduğu söylemi” bu sekansta görselle güçlendirilerek, hayat boş cinsellikte anı yaşayarak “pompala veya pompalat coş” düzeyinde bir “meşruiyet” oluşturulmuştur.

(0:21:06-0:22:04)

Sekans başlar, Kağan ile Mete stüdyoda radyonun başındadır telefon çalar kulaklıkları takarlar, radyo sekreteri telefonu yayına bağlar.

Mete: **İyi geceler sayın dinleyen.**

Kuş Beyin: **İyi geceler bayım.**

Kağan: **Adınız.**

Kuş Beyin: **Kuş Beyin diyelim.**

Mete: **Buyurun sayın dinleyen.**

- Kuş Beyin: **Kendinden ne kadar uzaksan aslında kendine o kadar yakınsın. Yeryüzünde sana en uzak nokta aslında sırtındır. Bazen büyük farklılıklar insanları birbirine daha da yakınlaştırır.**
- Kağan: **Bir kürenin üzerinde yapılan bütün yolculuklar aslında yalnızca başlangıç noktasına yaklaşmaya yarar.**
- Kuş Beyin: **Benim hayatta değer verdiğim iki şey vardır biri cesaret diğeri zekâ, bu ikisi de siz de var.**
- Kağan: **Teşekkür ederiz sağ olun ama ben şunu hep düşünmüşümdür. Doğru zamanda doğru yerde olamamalardan oluşur her zaman hayat.**
- Mete: **Bana kalırsa yanlış zamanda yanlış yerlerde olmalardan da oluşur hayat, aşağı yukarı aynı hepsi.**

Telefon yayına bağlandığında ve diyaloglar ilk başladığında, adınız sorusuna Kuş Beyin cevabı verilince, *postmodern ikili* birbirlerine bakarak sessizce gülerler. Genelde kendilerini arayanlar veya takip edenler, kitle kültürü temsilcileri olduğu için ve kendilerini “modern, çağdaş, entelektüel” gördükleri için bir alaya alma hali vardır gülüşlerinde ama diyaloglar başladığında ve hayatla ilgili derin düşünceler ardı ardına dinleyiciden geldiğinde, bu kez sağlam kayaya rastladıklarını hissederler. Diyaloglar gerçekleşirken, cut-geçişle aynı anda programı dinleyen Brit ve Kız yurdundaki öğrenciler, türbanlı Ayşe vb. farklı sosyokültürel tabandan bireyleri görürüz. Kız öğrencilerin aralarında geçen diyaloglar; (1. Kız; **“ne diyorlar ya?”** 2. Kız; **“ben bir şey anlamıyorum ama çok hoşuma gidiyor”**. 3. Kız; **“ya çok derin şeylerden bahsediyorlar”**), kültür endüstrisi içerisinde kitle kültürünü betimler. Henüz hayata dair yeterli kuramsal bilgiye sahip olmadıkları için, eleştirel yanları güçlü değildir. Bu anlamda *postmodern ikili*’nin temsil ettikleri değerlerle ve ürettikleri söylemle kolayca özdeşleşmeye açık haldedirler.

- Mete: **Buyurun sayın dinleyen.**
- Brit: **Alo**
- Kağan: **Adınız.**
- Brit: **Brit.**

- Mete: **Nereden arıyorsunuz sayın dinleyen.**
- Brit: **Kadıköy.**
- Kağan: **Yalnızlık adamı kancı yapar be Brit.**
- Brit: **Allah belamı versin yalnızlıktan kusacağım vallahi.**
- Mete: **Ben de Brit, ben de.**
- Brit: **Yine sabah olacak, yine yeni bir gün başlayacak ve ben yine öleceğim.**
- Kağan: **Betsin yani.**
- Brit: **Evet hayat çok boktan.**
- Kağan: **Eee şöyle bir şey yapalım o zaman, seni Kadıköy betlik amiri yapalım arada bir ara işte bize rapor ver olur mu?**
- Brit: **Tamamdır.**
- Kağan: **Ya bir Aoonn çekelim de, şu üstümüzdeki gerginliği atalım ya.**
- Brit: **Aoonn mu?**
- Kağan: **Aoonn işte yoga gibi ya, acıbadem unlu mamulleri.**
- Mete: **Hadi hep beraber bir Aoonn çekelim ya.**

Hep birlikte Aoonn çekmeye başlarlar, *postmodern ikili* ve Brit yayında Aoonn çekerlerken o esnada programı dinleyen türbanlı Ayşe, Devrim ve sevgilisi, Kuş Beyin, Mete'nin Annesi, Çakal İhsan'ın durağındaki taksiciler ve Kız yurdundaki öğrencilerde, onlarla birlikte farklı mekânlarda Aoonn çekmeye başlarlar. Aoonn esnasında kendinden geçen Brit, “bir kurt gibi ulumaya” başlayınca hep birlikte gülüp kahkahalar atarlar. *Postmodern ikili* 'yle özdeşleşme durumu sekansta devam eder. Mete; **“Senin için Brit özletme kendini diyerek, müziğin sesini açar”** (“Gözümde canlanır koskoca mazi” adlı şarkı çalmaktadır) hep birlikte şarkı söylemeye başlarlar.

Sekansta gerçekleşen diyaloglar, geç/kapitalist dönemde aydınlanma ve kapitalizm getirileri doğrultusunda, her bireyin kendi “*ben* merkezi” ve “bireyselliğiyle” yaşadığı “tek boyutlu, kültür endüstrisine” delildir. Burada birey pragmatist ve postmodern bir şekilde hareket eder, bireyler toplum içerisinde de, sistem içerisinde de, birlikteliklerde de yalnızlardır. Bu yalnızlık hem kendilerinin

postmodern durumlarından hem de kültür endüstrisinden kaynaklanmaktadır. Her bireyin kendi çıkarı, faydası, hazzı doğrultusunda hareket ettiği mevcut sistem içerisinde hatır için değer üretilmez, çıkar için değer üretilir. İletişimlerde ve ilişkilerde samimi bir samimiyetsizlik vardır. Tüm bu durumlar ve mevcut tablo, toplum içerisinde “bu kadar insan yalnızken, neden bu kadar insan yalnız” durumunu doğurur. Çünkü herkesin eşitsiz ve adaletsiz sistem içerisinde “biz” denilmeyen, sorumluluktan kaçılan, “anın yaşandığı”, bir “ben merkezi” ve “bireysel özgürlüğü” vardır. Onlar en büyük zaferin içindeyken de, birlikteyken de, yaşarken de kaybetmişlerdir. *Kaybedenler Kulübü*’ne onları çeken bir diğer nokta bu kaybediş durumudur.

(0:29:20-0:36:12)

Sekans Kadıköy’de barlar sokağıyla başlar, sonrasında izleyici kendini bir barın içinde oturmuş, bira içen Kağan ve Zeynep ile birlikte bulur. Barda karşılıklı bölümlerde oturmuş, kaçamak bakışlarla birbirlerine bakmakta ve alkol almaktadırlar. Zeynep’in yanına genç bir erkek yaklaşarak kur yapmaya başlar, bu durumu gören Kağan kendisi de kızla ilgilendiği için olacakları meraklı bakışlarla izlemeye koyulur. Genç delikanlı, Zeynep’e yaklaşabilmek için onun çerezinden alır ama hamlesini yanlış yapmıştır, “ben merkeze ve bireysel özgürlüğe” sahip Zeynep bu durumdan hoşlanmaz. Delikanlının kendisine söylediği cümleleri dinledikten sonra, “zaman harcamaya değmezsin tarzında” tebessüm ederek birasını ve ceketini alıp, oradan kalkar ve Kağan’ın olduğu bölüme gelip oturur.

Postmodern Kağan ise, kadınlarla ilgili deneyimini kullanarak hiçbir şey söylemeden kendi önündeki çerezi Zeynep’in önüne sürer. Kağan’ın jestinden hoşlanan Zeynep’in tepkisi tebessümle birlikte, boşalmış olan Kağan’ın bardağına kendi şişesinden birasının yarısını dökmek olmuştur. Birbirlerine tebessüm ederek bakışırlar, aralarındaki güçlü enerji sayesinde ilk iletişimlerinde “dili kullanmaya” gerek dahi duymadan tanışmış olurlar.



Resim 11: Filmden Görsel 10

Bu esnada program için stüdyoda Kağan'ı bekleyen Mete, gelmeyeceğini anladığında; “iyi geceler değerli Kent dinleyenleri, *Kaybedenler Kulübü* burası” cümlesiyle programı başlatmıştır. Program *postmodern ikili* için pragmatist anlamda önemli değildir, onlar için önemli olan kültür endüstrisi içerisinde “mekanik iş sürecinden kaçabilmek” ve “temsil ettikleri değerleri söyleme dönüştürebilmektir”. Programı o yüzden toplumsal normlar başta olmak üzere hiçbir şeyi önemsemeden bir silah gibi kullanırlar. Zeynep'in büyüüne kapılıp, âşık olduğunu düşünmeye başlamış Kağan'ın aklına “program vakti” bile gelmemiştir. Zeynep ve Kağan aptallar gibi bakışarak birlikte alkol almaya devam ederlerken, bu esnada programda Mete'nin aşkla ilgili kurduğu cümleler duyulur. Müzik eşliğinde, yönetmen Kağan ile Zeynep'in içinde oldukları durumu, Mete'nin aşk cümleleriyle bağlam kurarak destekler. Kağan, Zeynep'i taksiye bindirmeden önce sorar?

Kağan: **Bir daha ne zaman göreceğim seni?**

Zeynep: (Gülerek) **Üç gün sonra, Beşiktaş iskelesine gelirsen görürsün.**

Kağan: (Güler) **Adın neydi be?**

Zeynep: **Bilmem hatırlamıyorum, altı kırk beş diyelim (18:45).**
(Kağan'ı öper ve taksiye biner, Kağan ve Zeynep, hayatlarının aşkını, birbirlerinde bulduklarını düşünmektedirler).

(0:37:44-0:41:44)

Sekans başlar, Kağan ile Mete stüdyoda radyo başındadır. Birbirleriyle diyaloga devam ederek istedikleri düzeyde ve temsil ettikleri değerler anlamında, söylem üretimini bu sekansta pik noktasına taşırlar.

Brit: **Alo.**

Kağan: **Brit ya bir şey soracağım sana. Birisi Beşiktaş iskelesi derse, Kadıköy’de ki Beşiktaş iskelesi mi anlarsın, Beşiktaş’taki iskele mi?**

Brit: **Benim iskeleyle işim olmaz, Erol Egemen’e sor.**

Kağan: **Ya tamam, tamam da hangisi?**

Brit: **Ben Kadıköy anlarım.**

Mete: **Bende.**

Kadın Dinleyici: **Ben Beşiktaş’ta ki diye anlarım.**

Murat: **Alo, alo**

Mete: **Buyurun sayın dinleyen.**

Murat: **Televizyonda çok güzel bir aslan belgeseli var oğlum.**

Kağan: **(Murat olduğunu anlayınca gülerler) Eyvallah sayın dinleyen.**

Murat: **Bir de burada Mete’yi bekleyen, Ceyda diye bir kız var.**

Mete: **Beklemesin isterse geç geleceğim.**

Murat: **İyi, bol şans**

Murat: **Geç gelecekmiş.**

Ceyda: **Tamam. Yaa radyoyu açsana.**

Mete: **Geç geleceğim demişken geçen gün erken geldim.**

Kağan: **Nasıl?**

Mete: **Anlatayım, her zamankinden farksız bir sabahı inanılmaz bir rüzgâr vardı dışarıda, ince de bir yağmur başlamıştı. Hafif bir kahvaltı için oturmuş kahvemi koymuş, kibrit kutusu büyüklüğündeki beyaz peynirden yiyordum. Kahve ister misin dedim istedi, kahvesini aldı yanımda ki sandalyeye oturdu, yağmuru ve bir türlü dinemeyen baharı dinliyorduk. Önümde duran çilek reçeline meylettim kaşıkla az biraz aldım kaşığı ağzıma götürürken boynuma reçel damladı, ben**

kaşıkla almak için hamle yaptım elimi tuttu kenara itti gözlerimin içine baktı zamanı bekletti. İşaret parmağının ucuyla reçeli boynumda ki çukurdan sıyırdı, dudaklarımı götürdü, yavaşça reçeli dudaklarımaya yaydı, kalanı yavaşça kendi dudaklarına sürdü, diliyle dudaklarını ıslattı reçeli tattı. Yağmur hızlandı rüzgârla karıştı, bana doğru döndü, başını bana doğru eğdi, dudaklarını benimkilere değdirdi. “Hafifçe dudaklarımda ki reçeli tattı, bende onun dudaklarını tattım”. “Dudaklarını geri çekmeden önce dilinin ucuna son kez dokundu dilim, dudaklarımı yaladı”. Ayağa kalktı, beyaz gömleğinin eteği içindeki kısmını çıkardı, düğmelerini açmadan gömleğini göğsüne kadar sıyırdı. Sütyen giymemişti, beni kendine doğru döndürdü, yavaşça tişörtümü sıyırdı, kucağıma oturdu, yavaşça usulca tenini tenime değdirdi, göğüs uçları göğüs uçlarıma değdi, eteğini sıyırdı sonraa..

Kağan: **Sonra?**
 Mete: **Ne oldu dedi?**
 Kağan: **Ne oldu?**
 Mete: **Erken boşaldım.**

Postmodern ikili arasında diyaloglar gerçekleşirken, “zamandan bağımlı, mekândan bağımsız bir şekilde” kız yurdundaki öğrenciler, yalnızlık içindeki mutsuz Brit, Çakal İhsan’ın durağındaki taksiciler, Devrim, Murat ve Ceyda gibi toplumun farklı sosyokültürel tabanlarından bireylerde programı dinlemektedirler. Sekans bir önceki sekansta hayatının aşkı olduğunu düşündüğü Zeynep’in randevu olarak Kağan’a verdiği Beşiktaş iskelesi konusuyla başlamışken, *İd* karakterini temsil eden Mete’nin; (zaman anlamında kurduğu) “Ceyda beni beklemesin (geç geleceğim cümlesi)”, hemen devamında yine Mete ile birlikte (erken gelme/orgazm muhabbeti üzerinden) radyoda seks hikâyesine dönüşmüştür. Bir anlamda *postmodern ikili* programda, toplumsal normlar vb. hiçbir şeyi önemsemeden tüm İstanbul’a “telefon seks” yapılar.

Mete, hikâyesini programda “kısık bir yatak odası ses tonuyla” ballandırarak anlatırken, cut-geçişlerle film anlatısında programı dinleyen bireyler kadrja verilir. Hepsi pür dikkat etkilenmiş ağızlar kurumuş bir şekilde, *postmodern ikili*’yi dinlemektedirler. Hikâye programda anlatılırken normalde Mete için Kağan’ın evine gelmiş olan Ceyda, tahrik olarak televizyonda aslan belgeseli izlemekte olan Murat’a yaklaşımaya başlar bu esnada televizyonda oynamakta olan aslan belgeselinde de, bir “dişi/aslan” yavaşça avına doğru yaklaşmaktadır. Ceyda dayanamayarak Murat’ın kucağına atlayıp hem onun tişörtünü hem de kendi giysisini elleriyle yırttığına, bu esnada belgeselde de dişi aslanın zebraı kapışı ve yakalayışı yönetmen tarafından kadrja verilerek, “dişi/aslan ile Ceyda” arasında bağ kurulur. Postmodern kültürde, bireylerin kimle birlikte olduklarının veya aşk, sevgi vb. duyguların gerçek anlamda bir önemi yoktur. Önemli olan bireyin sorumluluk almadan “hazzı ve zevki” elde edebilmesidir.

Mete’nin anlattığı seks hikâyesi “erken boşaldım” cümlesiyle sona erdiğinde, *postmodern ikili* Kağan’ın cebinden çıkardığı sigara kutusundan birer sigara yakarlar ve postmodern dönemde sevişmeden yeni çıkmış sigara kullanan herhangi bir postmodern bireyin yaptığı gibi “orgazm sonrası hazza ulaşmışçasına” sigara içerler. Bu esnada film anlatısında “mekân olarak bağımsız, zaman olarak bağımlı” radyoyu dinlemekte olan bireylerde, (görsel anlamda stüdyoda gerçekleşen sigara içme eylemini görmemiş olmalarına rağmen), sigaralarını yakmış ve sigaralarını içerek keyif almaktadırlar. Gerçekleşen eylemden hareketle mutlu olma ve özdeşleşme durumu, Kağan ve Mete’nin temsil ettiği değerler (*bir sinema filminde vurgulanmak istenilen amaç ve mesaj çerçevesinde herhangi bir sekansta çıkılan üst nokta da olduğu gibi*) “pik seviyesine/climax’e” ulaşmıştır. Kağan ile Mete sekansta “cinsellikte beden tüketimi” anlamında ürettikleri “söylemi meşrulaştırarak” güçlendirip zirveye çıkarır ve kendilerini takip eden toplumdaki farklı sınıfsal ve kültürel tabanlardaki bireylerde, temsil ettikleri değerler doğrultusunda Marcuse’un da (1986) belirttiği gibi “tek boyutlu toplum” yapısı oluştururlar.

(0:43:03-0:47:40)

Sekans başlar, prodüktör Aslı ve *postmodern ikili*, bir sekans önce radyo programında canlı yayında gerçekleşmiş olan, bir nevi “telefon seksine” benzeyen mevcut durumla ilgili görüşmektedir.

Aslı: **Kafayı mı yediniz siz?**

Kağan: **Ne oluyor ya?**

Aslı: **Daha ne olacak, neredeyse bütün İstanbul’a telefon seksi yaptınız. Hadi radyoyu kapattırmanızdan vazgeçtim, hapse attıracaksınız hepimizi.**

Mete: **Abartmayalım.**

Aslı: **Söyledim bir daha söylüyorum, burası Türkiye, bu Amerikan rock’n’roll’nu, ben hiçbir şeyi takmam tavrını yedirirler adama.**

Kağan: **Eee istersen bırakalım.**

Aslı: **Ben onu demiyorum ama yumuşatalım biraz sohbetleri, programında sizin de önünüz açık, kaçırmayın bu fırsatı.**

Mete: **Fırsat kaçırıp kaçırmama derdi değil ki bu.**

Aslı: **Gelin şu işi profesyonelleştirelim, program başına size telif verelim, siz de rahat edin bende.**

Kağan: (Mete’ye bakar) **Gerek yok yaa, iyi böyle ha.**

Aslı: **Anlamadınız galiba, program için size para ödeyeceğim diyorum.**

Kağan: **Yani benim keyfim yerinde.**

Mete: **Benim de.**

Aslı: **Öyle veya böyle mutlaka bir şey alacaksınız.**

Kağan: **Tamam (Masadan kâğıt-kalem alır, ikili birlikte bir şeyler yazar).**

Mete: **Yemek, içki ve yol masraflarımızı ödeyin yeter.**

Kağan: **Viski ve biranın maliyeti bile yeter zaten.**

Kağan: **Mete ver istersen, belki itirazı olan bir yer olur.**

Mete: **Buyurun.**

Aslı: **Tamam.**

Postmodern dönemde, kapitalist sistemin ve kültür endüstrisinin varlığından ötürü mevcut sistem içerisinde “bireysellik ve özgürlük”, Fromm’un (1996) belirttiği

gibi, bir “yanılsamaya” dönüşmüştür. Bireyselliğin yanılsamaya dönüştüğü mevcut sistemde, bireylerse erginliklerini kaybetmiş olmalarından ötürü Adorno’nun (2011) belirttiği gibi yalnızlığın, mutsuzluğun ve özgürsüzlüğün pençesine düşmüşlerdir. Böylesi bir tabloda sanatçı, entelektüel ve eleştirel ruhlara sahip olan Kağan ve Mete, verdikleri mücadele doğrultusunda sistem içerisinde hak ettikleri sosyoekonomik ve statüsel anlamdaki yüksek seviyeyi elde edememiş olmalarından ötürü, kapitalizmi ve kültür endüstrisini şiddetli bir biçimde eleştirirler. Gerçekleştirdikleri eleştiri sadece dili kullanarak, radyo programında kurdukları söylemsel cümlelerle sınırlı değildir, aynı zamanda mevcut sistem içerisinde bireyleri ilgilendiren sosyoekonomik ve statüsel durumun karşısında eleştirel bir duruş takınarak, bu tutumlarını da güçlendirirler.

Takındıkları tutumla birlikte modern ve çağdaş olduklarını düşünürler ama şu söylenebilir ki; “cinsellikte beden tüketimi”, “hedonizm ve cinsel doyumsuzluk”, “alkol ve içki kültürü”, “hazcı ve sorumsuz anlayış”, toplumları ilgilendiren “farklı kültürel/değerlerin” kimini yüceltip, kimine ötekileştirme yapmaları vb. durumlar üzerinden postmodernlerdir. Radyo programının onlar için kapitalist sistem içerisinde, “birey olarak” pragmatist bir önemi ve değeri yoktur. Program onlar için, içerisinde bulundukları sistemde kendi düşüncelerini ve taşıdıkları değerleri, söyleme dönüştürebilecekleri ve “insanların algılarını şekillendirebilecekleri” bir silahtır. Bu yüzden *süperego* karakterini temsil eden radyo prodüktörü Aslı’nın, toplumsal normlara ve değerlere yönelik saldırmaktan vazgeçin size ücret ödeyelim teklifini bir türlü kabul etmezler. Aslı’nın “radyo yetkilisi olarak” ısrarcı olup, bu bir teklif değil bir şeyler alacaksınız diye bastırmasından ötürü istedikleri şey, “Alkol, yemek (köfte) ve ulaşım” olur. Bu sayede *İd* karakterini temsil eden Kağan ile Mete, kapitalizme, kültür endüstrisine ve radyoya bağımlı olmayacaklarını, özgürlüklerini ellerinden bırakmayacaklarını düşünürler.

(0:47:40-0:49:37)

Sekansta prodüktör Aslı ile program hakkında görüşen *postmodern ikili*, görüşmenin bitiminde Kadıköy sokaklarında sabit/alıcı aygıtı karşı, cepheden yürümekte ve birbirleriyle sohbet etmektedir.

- Kağan: **Kaçta Kuş Beyin’de olacağız?**
 Mete: **20.00’da.**
 Mete: **Para istemeyerek sence salaklık mı ediyoruz?**
 Kağan: **Yaptığımız şeye sen paha biçebilir misin? Yani programı kaybetmek gibi bir korkumuz yok değil dimi? Üç beş kuruşa köleleri olmayalım!**
 Mete: **Doğru.**
 Kağan: **Kadıköy’de ki Beşiktaş iskelesi olduğuna emin misin?**

Bir önceki sekansta da değinildiği üzere, sunmuş oldukları radyo programı *Kaybedenler Kulübü* ile ilgili, prodüktör Aslı’nın kendilerine söylemsel dozu düşürmeleri karşılığında gerçekleştirdiği ücret ödeme teklifini önce reddetmiş, Prodüktörün bastırması üzerine para almayı reddedip, “alkol, yemek (köfte) ve ulaşım” masraflarının karşılanmasını istemişlerdi. Program karşılığında para almayı reddetmelerinin altında yatan neden, anomik (kuralsız) bir şekilde toplum içerisinde hareket etmeleridir. Onlara göre bu sayede kapitalizme, kültür endüstrisine ve içinde bulundukları toplumdaki toplumsal normlara bir bağımlılıkları söz konusu olmayacaktır.

Program onlar için toplumsal normlara ve kapitalist sisteme karşı eleştirel biçimde hareket edebilecekleri, kendi benimsedikleri değerler kapsamında söylem üretebilecekleri bir silahtır. Programın *postmodern ikili* için pragmatist anlamda bir önemi yoktur, nitekim sekansta Kağan’ın kurmuş olduğu cümleler bunun en açık örneğidir. Programda ücret almadan çalıştıkları takdirde kimsenin güdümü altına girmeyeceklerini, prodüktör Aslı’nın üzerlerinde egemen olamayacağını ve söylemsel tarzlarına müdahale edemeyeceğini düşünmektedirler. En önemlisiyse “kaybedecek bir şeyinin kalmaması özgürlük galiba” söylemi üzerinden takındıkları tutum ve duruşun, onları kapitalist sisteme ve toplumsal normlara karşı sistem içerisinde özgür ve anomik (kuralsız) kıldığını düşünmeleridir. Bu noktaya kadar takındıkları tavır onları gerçekten de sisteme karşı Marjinal hale getirmektedir ama *İd* karakterini temsil ederek postmodern biçimde hareket edip, ürettikleri “cinsellikte beden tüketimi” söylemi üzerinden, eleştirdikleri kültür endüstrisi *ideolojisini* eleştirirken yeniden üretirler.

(0:49:37-0:50:11)

Sekans başlar, Kağan ile Mete stüdyoda yeni bir program gününde birliktedirler. Birlikte sohbet edencesine kapitalizme, toplumsal norm ve değerlere karşı eleştirel bir şekilde hareket ederek söylem üretimine devam ederler.

Kadın Dinleyici: **Galiba en çok düşündüğüm konulardan biri bu, kaybedecek bir şeyinin kalmaması özgürlük galiba. Ama bunu kim elde edebilir kim başarabilir onu bilmiyorum.**

Kağan: **Eee yıl 1917 falan, Viyana'dayız. İşte bizim Karl var.**

Mete: **Kral mı?**

Kağan: **Karl.**

Mete: **Kral diyoruz biz işte ona.**

Kağan: **Sakallı işte, Friedrich'te var. Friedrich babasının fabrikalarını bırakmış, gelmiş bizim yanımıza. Biz orada bir çatı katında üçümüz teorisyenlik yapıyoruz ve hiç unutmuyorum kahve içiyoruz, her sabah ayçöreği yiyoruz.**

Kağan cümlelerini kapitalist sisteme yönelik ardı ardına ironi yaparcasına kurarken, bu esnada programı dinleyen Çakal İhsan ve taksiciler kadrajda yönetmen tarafından cut-geçişle gösterilir, birbirleriyle konuşmaktadırlar. 1.Taksici sorar; **“Bu Karl kim ya?”** 2.Taksici; **“Alman futbolcu galiba”**. Çakal İhsan; **“Karl Marx açında bir iki kitap okuyun arada”**. Yönetmen sekansın devamında oluşturacak olduğu anlamı güçlendirmek için cut-geçişle taksici durağını göstererek, kültür endüstrisi içerisinde kitle kültürüyle hareket eden, “kuramsal anlamda yetersiz kalmış” taksici-bireyleri kullanır. Taksici olan ama diğerlerine oranla, kuramsal alana yönelik daha ilgili ve bilgili olan Çakal İhsan'ın kurduğu; **“Karl Marx, açında bir iki kitap okuyun arada”** cümlesiyle de, verilecek olan mesaj biraz daha güçlendirilir.

Kağan: **Döndüm Karl'a dedim, daha neyiz var kaybedecek dedim. Ne dedi biliyor musun bana? “Zincirlerimizden başka kaybedecek bir şeyimiz yok Kağan dedi” fuck of dedim ya, sen dedim bu zihniyetle yüzyılı mahvedersin bu**

yüzyıl altüst olur dedim ya, yarın bir gün Rusya’da devrim olur dedim ya, nitekim oldu işte.

Kadın Dinleyici: **Neyse...**

Mete: **Haydi iyi geceler sayın dinleyen. Mübarek Christmas bayramınız kutlu olsun.**

Kağan: **Haydi eyvallah..**

Kadın dinleyicinin, “kaybedecek bir şeyinin kalmaması özgürlük galiba” ama bunu kim başarabilir, kim elde edebilir bilmiyorum şeklinde kurduğu cümlelerin hemen devamında Kağan’ın kurmuş olduğu; Karl ve Friedrich’le birlikte, 1917 yılında Viyana’da bir çatı katında teorisyenlik yapıyoruz. Sordum Karl’a daha neyimiz var kaybedecek dedim, bana “*zincirlerimizden başka kaybedecek bir şeyimiz yok*” dedi cümlesi üzerinden, kapitalist sisteme yönelik gerçekleştirilecek eleştirel duruş adına Marksizm’e giriş gerçekleştirir.

Din, mit, mistik vb. olguların karşısında “akıl merkezli aydınlanma dönemi” gerçekleşmeden önce, Avrupa’da tez; “krallık, kilise, aristokrasi ve feodaliteyken”, antitez; “köylüler ve sıradan insanlardı”. Aydınlanmanın devamında köylüler ve sıradan insanların arasından bazı gruplar, “ticaretle zenginleşmiş” ve bu sayede ortaya “burjuva sınıfı çıkmıştır”. Sıradan insanlar ve halk namına, mevcut teze karşı mücadeleye girişen “burjuva sınıfı”, mücadeleyi kazanarak tez konumuna yükselir. Artık sistemsel anlamda tez; “burjuva ve kapitalizm” olurken, antitez; “işçiler ve sıradan insanlar” olmuştur (Bozkurt, 2018, s. 2-19). Karl Marx, Hegel’in öğrencisidir. Hegel idealisttir, Karl Marx ise materyalisttir (Becermen, 2010, s. 50). Marksizm kendi zıttın da ki düşüncenin kullanmış olduğu “tarihsel döngüsel sistemi” kullanır ve *praksise* ihtiyaç duyan bir sisteme sahiptir (Okutan, 2017, s. 49-53). Marksizm’de entelektüellik ve eleştirel düşünce, *praksis* üzerinden gerçekleştirilir. Toplumlarda “sınıfsız toplum yapısını” elde edebilmek, eleştirel olarak *praksis* yapabilmekten geçmektedir (Akkaya, 2014, s. 39-44).

Marksizm insanların doğasının materyalist olduğunu, insanların vahşi doğadan korkarak kendi zihinlerinde “tanrıyı” yarattıklarını belirtir. Burjuvanın gerçekleştirmiş olduğu eylemlerden ötürü, sistem içerisinde insanlar kendi öz/bilinçlerine ve doğalarına karşı “yabancılaşma” hali almışlardır. Artık burjuva dünyasında bireyler, yapay oluşturulmuş sahte bir sistem içerisinde yaşamaktadır (Okutan, 2017, s. 53-56). Bu yabancılaşma halinden kurtulabilmenin yoluysa, bireylerin mevcut burjuvazi dünyasında, eleştirel olarak “*praksis yapıp*” (*Bireylerin sistem içerisinde, kendi sınıf bilinçlerinin farkında olabilmeleri*) eyleme geçebilmelerine bağlıdır (Akkaya, 2014, s. 39-44).

Burjuva kapitalizmde artık kölelik yoktur ama sosyoekonomik ve statüsel anlamda, sistem içerisinde şekillendirilmiş olan kitlelerin, “egemen/iktidarın tahakkümü altında” yaşayabildikleri “bir sınıflı toplum yapısı” vardır. Artık burada insanlar Orta Çağ Avrupası’nda olduğu gibi kırbaç zoruyla çalıştırılmazlar, “üretim-tüketim ve emek” kapsamında sistem de birbirleriyle bir rekabet içerisinde günde 10-15 saat aralığında çalıştırılırlar (Bozkurt, 2018, s. 2-19). Mevcut şartlar birey tarafından beğenilmediği takdirde zorlama yoktur, dışlama vardır çünkü onun yerine alınıp koyulacak yeni bir birey (yedek lastik biçiminde) boşta ve hazır beklemektedir (Adorno, 2011). K. Marx’a göre, “Burjuva” üst-sınıf olarak kapitalizm üzerinden kitlelere yönelik ekonomi politik kültürel gücünü ve tekniklerini, şiddetli bir biçimde kullanıp alt-sınıftaki insanları ezdiği takdirde, alt-sınıf bir araya gelerek mevcut sisteme karşı devrimi gerçekleştirebilecektir (Lenin, 2016, s. 18-40).

Devrim, kapitalizmin merkezi olan İngiltere, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde değil, Asya tipi üretim biçimine sahip olan Rusya’da gerçekleşir (Odabaşı, 2018, s. 166-169). Bu durumun nedenini araştıran Neo/Marksistler, Marksizm okuması gerçekleştirirken Marx’ın düşüncelerine katılırlar ama eksik bulurlar. Onlara göre “burjuva”, Marx’ın “gerçekleştirdiği düşüncelerin” farkına önceden varmıştır ve sistem içerisinde kapitalizme karşı devrim olmaması için önlem almıştır, Marx ise bu ihtimali ön görememiştir (Bottomore, 2016). Marx’ın düşüncelerinin farkında olan burjuva, “küçük burjuvazi” üreterek toplumlarda “sivil toplum kuruluşları” kurdurtup, memuriyetler oluşturarak çalışma saatlerini 8-12 saat

aralığına çekerek, işçi ve sıradan insanların sistem içerisindeki hak ve hukuklarını biraz daha genişletmiştir (Bozkurt, 2018, s. 2-19). Tüm bunların devamında kitle iletişim araçlarını da (sinema ve medya) kullanarak bireylerin algılarını ve söylemlerini şekillendirmiştir. Bu sayede burjuvanın lehine işler biçimde kültür endüstrisini, bireylerin zihinlerde sürekli yeniden üretebilmiştir (Çelik, 2011, s. 113-115). Bu nedenden ötürü devrim kapitalist Avrupa’da değil, o dönemde Asya tipi üretim biçimine sahip olan Rusya’da gerçekleşmiştir. Marx devrimin gerçekleşmesini “işçi sınıfının” burjuvaya ve kapitalizme karşı, eleştirel bir şekilde *praksis* yapabilmesine bağlamıştır. Bu konuda umutlu ve ümitlidir (Akkaya, 2014, s. 39-44). Friedrich Nietzsche ise, bu konuda umutsuzdur. Kitle kültürüyle hareket eden bireylerin zihinleri, algıları ve söylemleri kitle iletişim araçları kullanılarak kültür endüstrisi lehinde şekillendirilmiş olmasından ötürü devrimin gerçekleşmeyeceğini düşünür (Kulak, 2017).

Şimdi sekansa dönülecek olunursa eğer, Kağan’ın; “*zincirlerimizden başka kurtulacak bir şeyimiz*” yok cümlesi üzerinden, bireylerin mevcut sistem içerisinde üretim-tüketim anlamında, sosyoekonomik ve statüsel anlamda ve algı/söylem anlamında, “egemen-iktidarın” istediği biçimde tahakküm altına alındıkları belirtilmektedir. Bireyler, böylesine bir sistem içerisinde iyi bir okula/koleje gidebilmek, güzel bir kadınla veya yakışıklı bir erkekle evlenebilmek, rahat ve konforlu bir yaşamı elde edebilmek için birbirleriyle yarışır ve rekabet ederler. Bu rekabet gerçekleşirken üretim-tüketim anlamında gerçekleşen tüm eylemler, mevcut sistemin ve kültür endüstrisinin içerisinde gerçekleştiğinden ötürü bireyler “tek boyutlu hale” gelir. Egemen-iktidarın oluşturduğu yapay küçük burjuvazi içerisinde, bireyler verdikleri mücadeleyle başarılı olup sistem içerisinde ilerlemeye çalışırken, sisteme ve kültür endüstrisine daha da bağımlı hale gelerek tahakküm altına girerler. Böylesine bir durumdan (eşitsiz, adaletsiz ve özgürsüz) kurtularak, “erginliği, özgürlüğü ve mutluluğu” elde edebilmenin yolu, bireylerin “*praksis yaparak, eyleme geçip devrimi gerçekleştirmeleri*” ve özgürlüğe ulaşmalarıdır. Bu sayede sınıfsız toplum ütopyası gerçekleşebilecek ve dünyada bireyler “özgürlüğü” elde edebileceklerdir.

Kağan, kapitalizme karşı kendi hayal dünyasından eleştirel cümlelerini Marx'ın ağzından kurarken, Çakal İhsan'ın taksi durağında gerçekleşen diyaloglara bakıldığında, yönetmen bize kültür endüstrisi içerisinde kitle kültürüyle hareket eden taksicileri verir. Kuramsal anlamda yeterli bilgiye sahip değillerdir ve bu nedenle *“praksis yaparak devrimi gerçekleştirebilmeleri”* ve özgürlüğe ulaşabilmeleri imkânsızdır. Friedrich Nietzsche'nin de düşündüğü gibi bu bireyler devrim falan yapamaz, bunların algıları ve söylemleri egemen-iktidarın yönettiği kültür endüstrisi tarafından, kitle iletişim araçları kullanılarak şekillendirilmiştir “tezine” yönetmen tarafından vurgu yapılarak, kapitalist sisteme eleştirel yaklaşılır. Sekansta, Kağan üzerinden kurulan eleştirel cümlelerin verdiği mesaj, taksicilerin içerisinde bulundukları mevcut durumla ilişkilendirilerek güçlendirilir.

Kağan'ın film başlangıcından itibaren kapitalizm getirilerine ve kültür endüstrisine yönelik, sistem içerisinde pragmatist ve sınıfsal anlamda takındığı eleştirel duruşun nedeni bir nevi bu durumdur. Önceki sekanlarda da değinildiği gibi, sistem içerisinde vermiş olduğu mücadeleyle hak ettiği sosyoekonomik ve statüsel seviyeyi elde edememiş, özgürsüzlüğün ve mutsuzluğun pençesine düşmüş *İd* karakterini temsil eden Marksist postmodern Kağan, kültür endüstrisi içinde diğer bireylerin birbirleriyle rekabete girdikleri mevcut mücadeleyi gerçekleştirmeme kararı almıştır.

Ona göre Marksist teorinin söylediği gibi, vahşi doğadan korktukları için insanların zihinlerinde ürettikleri “tanrı-din” olgusu ve onun çerçevesinde şekillenmiş toplumsal normlarla hareket eden bireyler, praksis yapamaz hale gelmişlerdir. Bu durumun bir diğer nedeni, egemen-iktidarın toplumlarda istediği biçimde bu olguları kullanabilecek güce ve ekonomi politik kültürel silahlara sahip olmasıdır. Kağan'da, F. Nietzsche gibi devrimin gerçekleşmeyeceğine inanmaktadır. Bu nedenle en azından “birey olarak” sistem içerisinde kendi zincirlerini kaptırmamak adına, *“kaybedecek bir şeyinin kalmaması, özgürlük galiba”* söylemiyle hareket etmektedir. Sistem içerisinde yükselerek ilerlemediği takdirde, sisteme bağımlı olduğu herhangi bir şey de olmayacaktır, birey olarak zincirlerini de

kaptırmayacaktır ama farkında olmasa da “cinsellikte bedenın tüketimi” söylemi üzerinden, sisteme bizzat kendisi zincir eklemeaktadır.

Telefon alar ve radyo sekreteri; Kağın ile Mete’ye “hatta bir dinleyici var şekilde seslenerek” telefonu yayına aktarır. Mete cihazdan telefonun sesini açarak yayına verir.

Erkek Dinleyici: **Alo...**

Kağın: (Mete’ye bakarak) **Erol Egemen der.**

Erkek Dinleyici: **Dinliyor musunuz?**

Kağın: **Buyurun sayın dinleyen.**

Erkek Dinleyici: **Ne konuştuğunuza dikkat edin.**

Mete: **Nasıl sayın dinleyen?**

Erkek Dinleyici: **İnsanların dinini, adetlerini, gelenek/göreneklerini ağızlarınıza sakız yapmayın! Haddinizi bilin yoksa bildireceğiz.**

Kağın: **Eee nasıl bildireceksiniz?**

Erkek Dinleyici: **Şüphen mi var?**

Mete: **Var tabi.**

Erkek Dinleyici: **Şüphen olmasın bugün radyoya motorsuz gelmişsiniz zaten (telefonu kapatır)**

Mete: (Tedirgin bir şekilde birbirlerine bakarlar) **Dallama.**

Kağın: **Parti yapalım be Mete.**

Mete: **İyi fikir ya yapalım.**

Kağın: **Yalnızlar partisi, kuruduk be kanımız kaynar biraz.**

Mete: **16’sın da yapalım, Kafe Trip’te böyle 3-5 arkadaş gelir rahatlarız.**

Kağın: **Tamam be (Biraları kaldırıp dikler ve içerler).**



Resim 12: Filmden Görsel 11

Program sona ermiştir, gerçekleştirdikleri programlarda anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ederek kapitalizme yönelik eleştiri yaptıkları gibi, toplumsal normlara ve değerlere karşı da saldırgan bir biçimde hareket ederek alaya alıp kafa bulan, bazı programlarda Müslümanlığı ve değerlerini “Onlar” biçimine dönüştürerek ötekileştiren *postmodern ikili*, bu sekansta da Müslümanlığı “Onlar” biçiminde ötekileştirmiştir. Ötekileştirme, “Mübarek Christmas bayramınız” kutlu olsun cümlesiyle, Hristiyan toplumları ilgilendiren “özel bir günü”, Müslüman toplumları ilgilendiren “mübarek” cümlesiyle ilişkilendirerek yapılmıştır.

Toplumsal normlara eleştirel yaklaşarak Müslümanlığı “Onlar” biçiminde ötekileştiren, yine bazı sekanslarda kadınlara yönelik ötekileştirme, tek tipleştirme ve yabancılaştırma gerçekleştiren Kağan ile Mete’ye gelen telefon aramasında, sistem içerisinde toplumsal normlarla hareket ederek normlara değer veren bir bireyden, din ve gelenek/göreneklere saldırmamaları adına tehditler gelir. Kağan hemen daha biraz önce materyalizm kapsamında, Marksizm’e giriş yaparak mevcut sisteme yönelik eleştiriler gerçekleştirmiştir, buyüzden gelen arama ve tehditten dolayı üzgün bir hale bürünmüştür. Kağan’ın üzgün hali üzerinden yönetmen, Karl Marx’ın Marksizm de ki insanlar vahşi doğadan korktukları için kendi zihinlerinde sığınabilecekleri bir liman aramışlardır ve “Tanrıyı üretmişlerdir” bu Tanrı ve din olgusunu ise tarih boyunca egemen-iktidarlar, bireylerin üzerinde tahakküm kurabilmek adına kullanmışlardır tezine vurgu yapar.

Materyalist ve postmodern Kağan, kendine yapılan tehdide bir yandan kızarken, bir yandan da kendini tehdit eden bireye ve onun gibi egemen-iktidarın kullanabildiği “toplumsal normla” hareket eden bireylere acır. Bu acıma duygusu üzerinden biraz önce tehdit edilen kendisi değilmiş gibi, “parti yapalım be Mete” cümlesiyle içinde olduğu mevcut durumu önemsemeyerek, gerçekleştirdikleri söylemsel tarza sahip çıkmaya devam eder. Unuttuğu nokta evet toplumlarda toplumsal norm ile hareket eden bireyler, egemen-iktidar tarafından tahakküm altına alınabilir ama kendilerinin de kapitalizmi ve kültür endüstrisini eleştirirken, öte yandan postmodern biçimde “hazzın ve zevkin” uğruna ürettikleri, “cinsellikte beden tüketimi” söylemiyle, kültür endüstrisine bağımlı hale geldikleridir. Kağan ile Mete bina kapısını kapatarak sokağa çıkarlar, programda “kitle kültürüyle veya toplumsal normla” hareket eden bir erkek dinleyici tarafından tehdit edildikleri için tedirginlerdir. Sokağın kuytu köşelerinde, “tehdit edenler” onları beklemektedir ama önceki programlarda temsil ettikleri değerler kapsamında kendileriyle özdeşleşen, Çakal İhsan ve taksiciler onları gelip alır ve oradan uzaklaştırır.

(0:59:35-01:03:02)

Sekans yabancı bir müzik eşliğinde başlar, cepheden sabit alıcı aygıt karşısında Mete ve annesi, birlikte alkol almakta ve sohbet etmektedir. Sohbetin konusu program ve hayattır.

Mete’nin annesi: **Program çok konuşuluyor.**

Mete: **Galiba, anlamıyorum ya sonuçta yaptığımız şey popüler kültür değil.**

Mete’nin annesi: **Orası kesin.**

Mete: **Eee ne diyorsun bu kadar tutulması saçma değil mi?**

Mete’nin annesi: **Bilmem, geçen gün programı dinlerken bende düşündüm. Kimsenin açık açık konuşmaya cesaret edemedikleri şeyleri konuşuyorsunuz ve bu da insanlara samimi geliyor. Anlamasalar da, saçma da bulsalar samimiyetiniz yakalıyor onları bence.**

Mete: **Bilemiyorum ya, çözemedim.**

- Mete'nin annesi: **Tehdit edenlerden bir şey çıktı mı?**
- Mete: **Yok ya, birkaç manyak arada bir arayıp duruyor işte.**
- Mete'nin annesi: **Yine de üstlerine varmayın dikkatli olun.**
- Mete: **Merak etme.**
- Mete'nin annesi: **Merak etmek benim işim.**
- Mete: **Sana bir şey soracağım, ben çok mu boş yaşıyorum?**
- Mete'nin annesi: **Sen ne düşünüyorsun?**
- Mete: **Bilmem.**
- Mete'nin annesi: **Ben hep istediğimi yaptım, zamanı geldi İngiltere'ye gittim zamanı geldi evlendim, zamanı geldi çocuk doğurdum ama her şeyi istediğim zamanda istediğim gibi yaptım. Bazen bedel ödedim ama hep istediğim gibi yaşadım.**
- Mete: **Herkes o bedeli göze alamıyor!**

Sekansta, Mete ve annesi arasında gerçekleşen diyaloglara bakıldığında, kültür endüstrisine ve kapitalist sisteme yönelik eleştiriler söz konusudur. Gerçekleştirdikleri programın neden kitleler tarafından şiddetli biçimde tutulduğunu ve takip edildiğini anlayamayan Mete, yaptıkları işin popüler kültür olmadığını düşünmektedir ama “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden, postmodern dönemde tam olarak popüler kültür yapmaktadırlar. İkilinin gerçekleştirdiği bu durumun meşruiyeti, toplumsal norm ve kapitalizme eleştirinin devamında kadınları cinsel objeye dönüştürüp, “bireysel özgürlüğü” cinsel tüketime indirgeyerek sağlanmaktadır. Kapitalist sisteme yönelik eleştirel biçimde hareket eden Mete'nin annesine sorduğu sorusuna; (sana bir şey soracağım ben çok mu boş yaşıyorum?) Annesinin verdiği cevaplar üzerinden, kültür endüstrisine ve mevcut sisteme yönelik eleştirel bir “birey duruşu” sahnelenmeye çalışılır.

Mete'nin annesi hayatı yaşarken her anında toplumsal normlara, mevcut sisteme ve kültür endüstrisine bağımlı olmadan istediği biçimde yaşayabilmiş ve istediğini yapabilmıştır. Tarzının ve takındığı tavrının nedeni olarak şu söylenebilir; Mete'nin annesi, film başından itibaren bakılacak olduğunda ekonomik güç, yaşam standardı ve eğitim/bilgi anlamında toplum içerisinde, sosyoekonomik ve statüsel

olarak “üst sınıf” düzeyindedir. Bu bir anlamda postmodern dönemde, yüksek kültür düzeyinde yer alarak yüksek kültürü temsil edebilmeye benzer, bu yüzden Mete’nin annesi kendi sınıf bilincinin farkında olarak *praksis* yapabilmekte ve hayatı eleştirel yaşayabilmektedir. Mete’nin annesi, Mete’nin kültür endüstrisine ve kapitalist sisteme yönelik takındığı eleştirel duruşunun, çocukluktan itibaren “yetiştirme anlamında” mimarıdır. Yönetmen, Mete’nin sekansta kurduğu son cümlesi “herkes o bedeli göze alamıyor” ile kapitalizme ve kültür endüstrisine karşı devrimin neden gerçekleşmediği sorusunun cevabını, kitlelerin kendi sınıf bilinçlerinin farkında olamamalarına yani *praksis* yapamamalarına bağlar.

(01:08:49-01:10:50)

Sekans karanlık bir salon görüntüsüyle başlar, daha sonra Kağan ve Zeynep’in sinema salonunda birlikte film izlediklerini anlarız. Zeynep, Kağan’ın elini tutarak kendi bacağının üstüne koyup, kendine bakan Kağan’a seksi bakışlar ile “seni istiyorum” tarzında yetki verir. Kağan’ın okşamalarıyla birbirine yaklaşan ikiliyi, cut-geçişle birlikte Kağan’ın evinde buluruz. Kapı açılır ve hiçbir şeyi önemsemeden içeriye girerek sevişmeye başlarlar, bir ara Zeynep’in elinden kurtulan Kağan kapıyı zor kapatabilmiştir. Bu esnada önceki sekanslarda, Ceyda’nın dişi aslan misali üstünü yırtarak postmodern biçime soktuğu Murat, kucağında Ceyda ile birlikte Lacan’ın “Ayna evresinde bir bebeğin, aynada gördüğü tepkiler/hareketler üzerinden babasıyla özdeşleştiği” teorisinde olduğu gibi (Özcüler, 2015), olan biteni izlemekte ve kendilerine rol model olarak çizdikleri Kağan ile özdeşleşmektedirler.



Resim 13: Filmden Görsel 12

Freud'un teorilerine uygun biçimde (Köse ve Ayten, 2015), Zeynep'e karşı bilinç dışının kontrolü altına girerek *İd*'in vaatlerinin güzelliğine kapılan Kağan, *Süperego* ile Murat ve Ceyda'yı fark edince bir anda kendini Zeynep'in dudaklarından kurtararak bilincini kullanıp Zeynep ile Murat ve Ceyda'yı tanıştırır ama hemen devamında Murat ve Ceyda orada yokmuşçasına, *İd*'in vaatlerine kapılır ve yatak odasına gitmeden salonda yeniden öpüşmeye başlayarak odaya giderler. Lacan'ın teorisine uygun biçimde (Özcüler, 2015), "Ayna evresinde" gördükleri cinsellik içeren hareketler ve eylemlerle, Murat ve Ceyda tahrik olur ve bilinç dışları, bilinçleri üzerinde yeniden baskı kurmaya başlar. Rol modelleri Kağan ile Mete üzerinden girdikleri yolda yeniden kendilerini *İd*'in ellerine bırakarak, onlarda gece/gündüz birlikte oturdukları ve "hazzı birbirlerinde buldukları" o meşhur koltukta yeniden sevişmeye başlarlar.

Müzik eşliğinde sevişmekte olan ikilinin birlikte olma anları, "birbirlerini öpmeleri, koklamaları, vücutlarındaki ter damlacıkları" vb. eylemlerden oluşan görsellere, yakın/plan çekimlerle birlikte erotik/pornografik bir filmde olurcasına kadrajda ve sekansta yer verilir. Gece sevişerek birbirlerinde hazzı elde eden çift sabah olup uyandıklarında Kağan'ın, Zeynep'e kurduğu ilk cümle seni seviyorum vb. herhangi bir cümle değildir, "kahvaltı edelim mi" diye sorar. Zeynep, Kağan'ın sorusuna cevaben tek bir cümle kurmuştur; "Hadi" ve birlikte kahvaltıya giderler. Sekansta gerçekleşen eylemlerle birlikte "cinsellikte beden tüketime", postmodern biçimde sorumluluk almadan hazzı ve beden tüketimini elde edebilme kapsamında, meşrulaştırılarak söyleme dönüştürülür. Bu durum film anlatısında "ayna evresinde" özdeşleştiği Kağan'ın hareketlerini izleyen Murat'ta olduğu gibi filmi izleyen, kuramsal anlamda yeterince güçlü olmayan veya "tercih edebilir olan" bireylerde de "cinsellikte beden tüketime" anlamında, *postmodern ikili*'nin temsil ettiği değerler üzerinden hayat içerisinde perdede bir özdeşleşmeye dönüşebilir.

(01:03:04-01:07:26)

Sekans başlar, Kağan sahibi olduğu 6:45 adlı yayınevinde odasında çalışmaktadır, erkek çalışan kapıyı açarak odaya girer. İkili arasında diyalog

gerçekleştikten sonra çalışan odadan çıkıp yayınevine gelen misafirlerle ilgilenirken, gerçekleşen tüm diyalogları duyan Kağan, Zeynep'i telefonla arar.

Erkek Çalışan: **Abi bankadan aradılar, bu ay ki kredi yatmamış.**

Kağan: **Tamam hallederim.**

Erkek Çalışan: **Okey, bir de kira var.**

Kağan: **Tamam.**

Erkek Çalışan: **Selin ajanstan faks geldi mi ya.**

Selin: **Geldi bir bak istersen.**

Kadın Misafir: **Burası 6:45 mi?**

Erkek Çalışan: **Evet**

Kadın Misafir: **Mete veya Kağan burada mı?**

Erkek Çalışan: **Nereden buldunuz siz burayı?**

Kadın Misafir: **Arkadaşımız söyledi buradalar mı?**

Erkek Çalışan: **Ne yapacaksınız siz Kağan ile Mete'yi?**

Erkek Misafir: ***Kaybedenler Kulübü* 'ne üye olacağız.**

Erkek Çalışan: **Yok ya oldu.**

Erkek Misafir: **Evet**

Erkek Çalışan: **(Güler) Kağanın işi var oğlum.**

Kadın Misafir: **İçeride mi? Ne olur ya bir merhaba desek.**

Erkek Misafir: **İki dakika görsek ne olacak yani? *Kaybedenler Kulübü* 'ne üye olmak istiyoruz.**

Erkek Çalışan: **Ne kulübü? Ne kulübü lan!**

Erkek Misafir: ***Kaybedenler Kulübü*?**

Erkek Çalışan: **(Elinin tersiyle rest çekerek bağırır) Siktirin gidin lan, amına koyduklarım!**

Zeynep: **(Telefon çalar) Efendim?**

Kağan: **Ne yapıyorsun?**

Zeynep: **(Kağan olduğunu anlayınca tebessüm eder) Çalışıyorum sen?**

Kağan: **Hadi gel Olympos'a gidelim.**

Zeynep: **Tamam peki ne zaman?**

Kağan: **Şimdi.**

- Zeynep: **Şaka yapıyorsun herhalde?**
- Kağan: **Yok yapmıyorum.**
- Zeynep: **Çok isterdim ama çıkamam.**
- Kağan: **Çıkamaz mısın çıkmaz mısın?**
- Zeynep: **Çıkamam çok işim var, iyi misin sen?**
- Kağan: **Hadi gel kafamızı dinleriz işte çalış çalış nereye kadar? En kötü ne olabilir ki?**
- Zeynep: **Kovulurum.**
- Kağan: **Başka iş bulursun.**
- Zeynep: **Gelemem bitirmem gereken bir sürü iş proje var ama istersen kahve için çıkarım.**
- Kağan: **Boş ver, akşama görüşürüz.**
- Zeynep: **Tamam görüşürüz.**

Söylemsel anlamda elinden geldiğince kültür endüstrisi ve kapitalist sistem karşısında eleştirel bir duruş ortaya koyan Kağan, “hayatta kalabilmek için çalışmakta” ama aynı zamanda bir yandan da elinden geldiğince sistem içerisinde Adorno’nun (2011) belirttiği mekanik iş sürecinden kaçmaya çalışmaktadır. Sekansta sahibi olduğu 6:45 adlı yayınevinde elinden geldiğince sanatla uğraşmaya çalışan entelektüel Kağan’ın, erkek çalışanla gerçekleştirdiği diyaloglarda kapitalizm ve kültür endüstrisi içerisinde maddi anlamda zorluklar yaşadığı halde, sanatla ve kitaplarla uğraşarak hayatta kalmaya çalıştığı görülür.

Önceki sekanslarda “hiç satmayan kitaplar basıp, hiç dinlenmeyen bir program yapıyorum” diyen Kağan’ın artık programı dinlenmekte ama bastığı önemli sanatsal kitaplar, “kitap seven entelektüel insanlar” haricinde satın alınmamaktadır. Bu durumun altında yatan neden, programda gerçekleştirilen tarzın her ne kadar kültür endüstrisini ve toplumsal normları eleştiriye yönelik gözükse de, “cinsellikte beden tüketimi” üzerinden kitleleri yeniden kültür endüstrisinin *ideolojisine* eklemlenmeye yönelik olmasıdır. Çünkü toplumsal normlara göre yasak ve sakıncalı olan, aynı zamanda bireyler için cezbedici olandır ama “bilgi yüklü değerli sanatsal kitaplar” ise, Adorno’nun (2011) belirttiği gibi kültür endüstrisi lehine işlemedikleri

takdirde endüstrinin düşmanıdır. Kültür endüstrisi içerisinde kitle kültürüyle hareket eden “bireyler”, sistem içerisindeki yalnızlıkları, mutsuzlukları ve kaybediş durumlarından hareketle, programlardaki “cinsellikte bedenin tüketimi” söylemiyle özdeşleşebilir, sahte mutluluk talep edebilirler ama kültür endüstrisinin antitezi olan “bilgi yüklü, sanatsal kitaplar” sıkıcı bulunarak talep edilmez. Çünkü onlar Adorno’nun (2011) düşüncelerinde olduğu gibi, sistemin değirmenine su taşımamakta, sistem lehine işlememektedir.

Bir kadın, bir erkek iki kişi 6:45 adlı yayınevine gelmiş programlarda dinledikleri, temsil edilen mevcut değerlerle özdeşleştikleri Kağan ve Mete ile tanışmak istemişlerdir. Erkek çalışanın ısrarlı şekilde sorduğu; “ne yapacaksınız Kağan ve Mete’yi” şeklinde ki sorular üzerine, bakla ağızlarından çıkar; *Kaybedenler Kulübü*’ne üye olacağız. İkilinin birlikte gerçekleştirdikleri radyo programı üzerinden özdeşleşme boyutu o kadar güçlenmiştir ki, mevcut sistemin içerisinde “kültür endüstrisinin ve kapitalizm götürülerinin”, bireylerden koparıp götürdükleriyle ilgili programda edebiyata dönüşen kaybediş durumu zihinlerde farklı algılanmıştır. Toplumda kültür endüstrisi içerisinde “kitle kültürü” ile hareket eden bireylerin zihinlerinde, sınıfsal bir statü ve cool’luk atfeden *Kaybedenler Kulübü* adında bir kulüp var ve biz o kulübe üye olmalıyız düşüncesine yani bir anlamda Marcuse’un söylediği gibi (Marcuse, 1986), “yanlış bilince” mesele dönüşmüştür. Yönetmen sekansta, bu durum üzerinden Nietzsche’nin de düşüncelerinde olduğu gibi, insanların zihinleri kitle iletişim araçlarıyla o kadar şekillendirilmiştir ki, bu insanlar devrim falan yapamaz teorisine yeniden vurgu yapar, devrimin gerçekleşmemesi gayet doğaldır (Kulak, 2017).

Erkek çalışanla gerçekleştirdiği diyalogların etkisiyle dertli bir şekilde düşünmekte olan Kağan, bu esnada yayınevine gelen iki kişiyle erkek çalışan arasında gerçekleşen tüm diyalogları duymuştur. Önceki sekanslarda Mete’nin annesiyle gerçekleştirdiği sohbette annesine sorduğu; “ben çok mu boş yaşıyorum sorusunu” Kağan, Zeynep’i arayarak farklı şekilde sorar; “ne yapıyorsun? Hadi bırak her şeyi gel beraber Olympos’a gidelim?”. Kağan’ın sorduğu soru, bir anlamda hem içerisinde olduğu sıkıntılı mekanik iş sürecinden kaçışı simgeler hem de kapitalizm

ve kültür endüstrisi karşısında, gerçekleştirdiği mücadelede yavaş yavaş başarılı olamayacak olduğu fikrini düşünmeye başladığının. Tüm ısrarlarına rağmen, Zeynep'ten aldığı; “Gelemem çok işim var” cevabı ve sonrasında gerçekleşen diyaloglardan ötürü Kağan, Zeynep'ten de soğumaya başlar.

Süperego karakterini temsil eden Zeynep, haklı olarak mevcut sistem içerisinde mücadele vererek elde etmiş olduğu sosyoekonomik ve statüsel konumu kaybetmek istemez, *İd* karakterini temsil eden Kağan içinse tüm bu durumlar sadece hayatta kalabilmek için gereklidir. Çünkü ona göre sistemin içerisinde herkes Adorno'nun (2011) düşüncelerinde olduğu gibi, birbirinin yerine sıkılacak contalar veya vidalara dönüştürülmüştür. *İd* karakterini temsil eden Kağan, kültür endüstrisi ve kapitalizm içerisinde sosyoekonomik ve statüsel anlamda hareket eden ve bu türden öncelikleri olan bir insan değildir, Zeynep'le ilk karşılaştıkları ve hiç konuşma gereği dahi duymadan tanıştıkları geceden itibaren hayatının kadını, aşkını, ruh eşini bulduğunu düşünmüştür. Kendisi gibi düşünen, sisteme bağımlı olsa da toplumsal norm ve sistem merkezli yaşamadan mutluluğu sistemde değil de, sevdiği kişide “anı yaşayarak” bulabilecek bir kadın olduğunu düşünmüştür. O bu şekilde düşünürken, sekansta yaşananlardan ötürü Zeynep'in aslında öyle olmadığını, kendisine benzemediğini “fark etmiştir”. Tüm bu durumlar ve hissettiklerinden ötürü Kağan, artık yavaş yavaş *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep'e karşı soğumaya başlamıştır.

(01:16:21-01:18:58)

Sekans başlar, Kağan ve Mete stüdyoda radyonun başındadırlar. Müzik arasında sahte RTÜK denetim kaseti dolduran ikili, işleri bittiğindeyse birbirleriyle sohbet edip temsil ettikleri değerler doğrultusunda eleştirel biçimde hareket etmeye devam ederler.



Resim 14: Filmden Görsel 13

Kağan: Aklıma ne geldi biliyor musun Mete?

Mete: Ne geldi?

Kağan: **Sansür, sansür bence herkes sansürlenmeli ya, yani devlet sadece televizyonları, radyoları, gazeteleri değil, böyle dergileri hatta düşünceleri bile sansürlemeli. Ya herkesin kendi düşüncesine sahip olması ne demek ya, manyak mıyız biz** (Bu esnada rejide olan prodüktör Aslı ile göz göze gelirler. Aslı, söylediklerini kesmesi ve konuyu değiştirmesi için Kağan'a el işareti yapmaktadır ama Kağan, Aslı'yı kastederek dozu biraz daha yükseltir) **hatta ortada oto-sansür ajanları dolaşmalı.**

Mete: **Bence radyo cezaları yetmez ya, düşüncelere de ceza kesmeliler, kadın mı düşündün? Bin dolar, o kadınla seks mi düşündün? İki bin dolar.**

Kağan: (Gülerek) **Eee biz o zaman zengin ettik RTÜK'ü be.**

İd karakterini temsil eden postmodern ikili, temsil ettikleri değerler ve kendi tarzları doğrultusunda, toplumsal normlar başta olmak üzere mevcut sistemin karşısında anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ederek eleştirel duruşlarını devam ettirirler. Diyaloglar gerçekleşirken önceki sekanslarda yavaş yavaş soğumaya başladığı kız arkadaşı Zeynep'te, programı zamandan farksız mekândan farklı bir şekilde dinlemektedir. Kağan'ın eleştirel duruş takındığı mesele sadece kapitalizm

veya kültür endüstrisi değildir, aynı zamanda toplumsal normlara karşıda bir eleştirel duruşu söz konusudur. Önceki sekanslarda dile getirdiği; “bazı insanlar iyi bir işe girebilmeye, yakışıklı veya güzel biriyle evlenebilmeye, aile kurabilmeye değer verirler, bazı insanlarda başka başka şeylere. Evet, zaman zaman birisinin bana sahip olduğunu fark ettiğim oldu ve her fark ettiğimde de gitmek istedim” cümleleri bu duruma en açık örnektir ama Zeynep her ne kadar Kağan’ın büyüüne kapılsa da, tam anlamıyla toplumsal normlara karşı değildir. Çünkü Zeynep, *Süperego* karakterini temsil eden, ahlaki kurallara daha yakın bir bireydir.

Birlikte oldukları andan itibaren Kağan’ın sadece kendisine ait olduğunu düşünmesi, sevgilisi aşkı olduğunu düşünmesi, beraber takıldıkları mekânlarda Kağan farklı kızlarla konuştuğunda kıskanıp sinirlenmesi Zeynep’in, Kağan’ı sahiplendiğinin ve toplumsal normlara aykırı olmadığının bir göstergesidir. Zeynep, Kağan’ın sekansta söylediği cümleleri duyduğunda beyninden vurulmuşa döner, artık oda Kağan’a karşı yavaş yavaş soğumaya ve hissettiği duygulardan ötürü de sinirlenmeye başlamıştır. Çünkü o Kağan’la bir gelecek düşler, sadece kendisine ait olduğunu düşünür ama *İd* karakterini temsil eden Kağan, hazza ve zevke kolayca ulaşabilmek için Zeynep’le sadece “anı yaşamamanın” peşindedir.

Radyo asistanı, stüdyodaki ikiliye; “hatta bir dinleyici var şeklinde telefonla haber verir”. İkili birbirleriyle sohbet ederken çıkardıkları kulaklıklarını takarlar ve hazırlanırlar, Mete dinleyeni yayına alır.

Mete: **Alo.**
 Kadın Dinleyici: **Alo, merhaba**
 Kağan: **Merhaba sayın dinleyen, sizinle yatmış mıydık?**
 Kadın Dinleyici: **Hayır ne kadar gereksiz bir soru bu?**
 Kağan: **Peki bana gereksiz olmayan bir soru sorabilir misiniz, sayın dinleyen?**
 Kadın Dinleyici: **Öyle bir soru yok ki?**
 Kağan: **Cevabı olmayan herhangi bir şeyin sorusu da olmaz zaten sayın dinleyen, sorular sadece cevabı duymak isteğiyle var**

olurlar, tek bir soru hariç. Bu soru sizi derin bir suskunluğa veya ölçsüz bir neşeye boğabilir, buradan anladığım kadarıyla çekilmez varlığınızı çevrenizdekiler için katlanılmaz bir hale sokabilir, hazırsanız sorayım.

Kadın Dinleyici: **Evet**

Kağan: **Ölümün olduğu yerde, daha ciddi ne olabilir?**

Bu esnada rejide telefon yeniden çalar, telefonun çalmasıyla birlikte bir önceki görüşmenin bittiğini anlarız. Radyo asistanı: “hatta biri var” şeklinde stüdyoya seslenir ve Mete hattı yayına bağlar.

Mete: **Alo**

Kağan: **Sizinle yatmış mıydık?**

Erkek Dinleyici: **Alo**

Kağan: (Dinleyicinin erkek olduğunu ses/tonundan anlayınca sorusunu düzeltir) **İyi geceler dinleyen buyurun.**

Erkek Dinleyici: **Adım Hakan, uzun zamandır sizi aramayı düşünüyordum ama bu gece söylediklerinizi duyunca cesaretlendim.**

Mete: **Buyurun sayın dinleyen kısa kesmenize gerek yok.**

Erkek Dinleyici: **Nasıl başlasam ressamım ben, annemle oturuyorum daha doğrusu oturuyordum. Bir yıl önce kaybettim annemi çok yakındık resme o başlatmıştı beni, böyle bir üzüntü böyle bir acı yok anlatamam size. Aylarca yiyemedim, uyumadım, çizemedim, sonunda da dayanamadım bitirip kurtulayım bu acıdan dedim, nasıl olsa kimse fark etmez yokluğumu dedim hatta güzelce de ayarlamıştım ne zaman nasıl yapacağımı. Size saçma gelecek belki ama yapmadan bir gece önce sizin programa rastladım, oturdum sonuna kadar dinledim. Yalnızlıkla öyle güzel dalga geçiyordunuz ki, sonraki akşamıncini de dinleyeyim sonra yaparım dedim, farkında olmadan bir baktım ki sürekli sizin programı bekler oldum**

beklerken de bir baktım ölmeyi unutmuşum. Programları kaydedip gündüzleri de dinliyorum.

Mete: (Şaşkın bir şekilde Kağan'a bakar) **Her programı değil herhalde?**

Erkek Dinleyici: **Biraz var** (Bu esnada alıcı/aygıt dinleyicinin arkasındaki dolabın raflarında, *Kaybedenler Kulübü*'ne ait bütün kayıtları gösterir, tüm programların kaydı vardır) **Ben size teşekkür etmek için aramıştım aslında.**

Kağan: **Eee eyvallah sayın dinleyen, Eee nereden arıyorsunuz?**

Erkek Dinleyici: **Pendik**

Kağan: **Eee o zaman size de bir Pendik betlik amirliği verelim, tabi kabul ederseniz?**

Erkek Dinleyici: **Çok sevinirim.**

Mete: **Tamam o zaman arada bir raporlarınızı bekliyoruz ha.**

Erkek Dinleyici: **Her şey için sağ olun, iyi geceler.**

Telefon kapanınca derin bir sessizlik oluşmuştur ve derin düşünceler içinde birbirlerine bakarlar, gerçekleştirdikleri programın öneminin kendilerini takip eden ve temsil ettikleri değerlerle özdeşleşen kitlede, hayati derecede önemli olduğunun artık farkına varmışlardır. Evet, *“ölümün olduğu yerde daha ciddi hiçbir şey yoktur”*. Kağan ile Mete derin düşünceler içerisine dalmıştır, içine düştükleri derin düşünceler girdabından kurtulabilmek adına espriyi yine Kağan patlatır; **“Erol Egemen aradı mı ya”**, Mete; **“Kim ki ya o arasın”**, Kağan; **“Köfte yemeye gidelim mi?”**, Mete; **“Hadi gidelim ya”**.

Önceki sekanslarda, temsil ettikleri değerler doğrultusunda kapitalizmin, kültür endüstrisi ve toplumsal normların karşısında, “cinsel tüketim merkezli” dürtüsel ve güdüsel hareket eden *İd* karakterini temsil eden *postmodern ikili*, sekansta söylemlerini genişletirler. Bayan dinleyiciyle gerçekleştirilen diyaloglarda *“ölümün olduğu yerde daha ciddi ne olabilir”* cümlesiyle, Freud’a dönüş gerçekleştirilir. Freud’un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), “İnsan davranışlarını içgüdüler etkiler, en önemli iki güdüyse yaşam içgüdü *Eros* ile ölüm

içgüdüğü *Thanatos*’dur”. Genişletilen söylemle birlikte eninde sonunda ölümün gelip bizi bulacağı, ne yaparsak yapalım ne elde edersek edelim eninde sonunda her şeyi kaybedecek olduğumuz belirtilir. Kültür endüstrisi ve mevcut sistemin içerisinde daha iyi şartları ve makamları kapabilmek için birey olarak birbirimizle rekabet etmektense, *Süperego* merkezli hareket edip cevaplamak adına sorular üretmektense, *İd* merkezli hareket ederek *Eros*’a sahip çıkılması gerektiği söylemi üretilir.

Buradaki yaşam içgüdüğü *Eros* söylemi sıkıntılı bir söylemdir. Çünkü Freud’un gerçekleştirmiş olduğu tanımlama, ölümün yani *Thanatos*’un karşısında insan neslinin devamı adına üremek meselesine daha yakinken, *postmodern ikili*’nin film başlangıcından itibaren kurdukları söylemde, *İd* kapsamında dürtüler ve güdüler merkezli hareket ederek, “cinsellikte beden tüketimine” daha yakındır. Freud bir nevi insanlığın yok olmamak için, dürtüler ve güdüler merkezli *Eros*’u gerçekleştirdiğini söylerken, Kağan ile Mete nasıl olsa içinde bulunduğumuz hayat adlı gemiden hiç birimiz sağ çıkamayacağız, o yüzden boş verelim sistemi her şeyi ve dahi hayatı, birbirimizi “cinsellik” düzeyinde *Eros* ile elde ederek tüketelim söylemi kurarlar.

Annesini kaybettiği için, ölümü göze alıp intihar etmeyi kafaya koymuş erkek dinleyicinin, programı arayarak intihar etmesini *postmodern ikili*’nin gerçekleştirdiği yalnızlıkla alay etmelerin, ürettikleri söylemlerin ve temsil ettikleri değerlerin sağladığını söylemesi, Kağan ve Mete’ye temsil ettikleri değerleri söyleme dönüştürme adına büyük bir meşruiyet kazandırmıştır. Çünkü onlar “görünürde” insanlığın en büyük düşmanı ölümün *Thanatos* karşısında yaşama *Eros*’a katkı vermişlerdir.

(01:19:00-01:24:32)

Sekans başlar, bir önceki sekansta gece eğlence mekânında eğlenen Kağan ve Zeynep birlikte yatakta yatmaktadırlar. Kağan uyanmış uyuyan Zeynep’i izlemekte ve bir yandan da saçlarıyla oynamaktadır. Saçlarıyla oynandığını hisseden Zeynep uyanıp Kağan’a tebessümle bakar ve diyaloglar gerçekleşir.

Zeynep: **Saat kaç?**

Kağan: **10.00 (On).**

- Zeynep: **Off off** (Sinirlenerek bakar ve yataktan kalkıp üstünü giymeye çalışır).
- Kağan: **Ne oldu?**
- Zeynep: **Annemleri karşılamam lazım, Edirne'ye giderken günü birlik bana uğrayacaklar.**
- Kağan: **Ara söyle gecikeceğini.**
- Zeynep: **Ayıp olur.** (Bu esnada Kağan yatakta doğrulup kıyafetlerini giymeye çalışır) **Ne yapıyorsun?**
- Kağan: **Motorla bırakayım seni, daha hızlı olur.**
- Zeynep: **Gerek yok ben giderim.**
- Kağan: **Hareme gelmiyorlar mı? Bırakayım işte.**
- Zeynep: (Bağırarak) **Kağan gerek yok işte ben giderim. Hadi ben çıktım akşam radyoda görüşürüz.**
- Kağan: **Radyo mu?**
- Zeynep: **Arkadaşım gelmek istiyor demiştim ya.** (Kağan'ı dudağından öper ve odadan çıkar)

Önceki gece bir eğlence mekânında birlikte alkol alarak eğlendiklerinde Kağan, bardan alkol almaya kalktığı anda başka bir kızla samimi biçimde konuşmuş, olanları gören Zeynep kızmış ve sinirlenmişti. Sekansta yatakta birlikte uyanırlar, bu durum geceyi birlikte geçirdiklerinin göstergesidir. Zeynep'in saatin kaç olduğunu sorup geç kaldığını anlayınca sinirlenmesi, Kağan'ın ailesinin yanına götürme teklifini şiddetli biçimde reddetmesi vb. hareket ve tavırlarıysa, her ne kadar Kağan'la birlikte olsa da cinsellikte “anı yaşasa” da, toplumsal normlara aykırı olmadığının bir delilidir. Çünkü *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep, ailesinin Kağan'ı henüz görmesini istememiştir, Kağan da artık yavaş yavaş bu durumun farkına varmaya başlamıştır. Daha önceki sekanslarda aralarında hayata bakış anlamında farkların olduğunu hissetmişti, bu sekanstan itibaren artık bu durumdan oldukça emindir. Zeynep'in kendisine sormadan onu da ilgilendiren bir plan ve program yaparak kız arkadaşını radyoya getirecek olması, Kağan'ı yönetmeye yönelik gayret göstererek onu değiştirmeye çalışması, *İd* karakterini temsil eden postmodern Kağan için bir sorundur. Çünkü o birisinin kendisine sahip olmaya başladığını düşündüğü her an kaçan, “bireysel özgürlüğüne” düşkün bir bireydir.

(01:27:44-01:28:45)

Sekansta *postmodern ikili*, stüdyoda canlarının istediği biçimde program gerçekleştirmektedirler. “Angut kuşuyla” ilgili şiiri ayakta okurlarken pantolonlarını çıkarmışlardır. Arkadaşıyla beraber rejeye gelmiş olan Zeynep ise olan biteni şaşkınlıkla izlemektedir. Şiir bitip birlikte rejeye karşı birbirlerinin koltuklarına oturduklarında, herkes birbirine şaşkınca bakar ve sonrasında diyaloglar gerçekleşir.



Resim 15: Filmden Görsel 14

- Zeynep’in Kız Arkadaşı: **Akşamları sizden başka kimse olmuyor mu?**
- Mete: **Bir de Heder oluyor o kadar. Yüzün yabancı değil tanışmış mıydık?**
- Zeynep’in Kız Arkadaşı: (Tebessüm ederek, cilve yapar).
- Zeynep: **Kağan, niye programı böyle sunuyorsun?**
- Kağan: (Diyaloglar gerçekleşirken Kağan elinde bir şeylerle ilgilenmektedir, Zeynep’le ilgilenmez) **Niye sunmayayım?**
- Zeynep: **Biraz garip değil mi?**
- Kağan: **Haa, yemekten sonra sıkıyor biraz da pantolon o yüzden çıkarıyorum rahat oluyorum.**
- Zeynep: **İlginç.**
- Kağan: **Abartılacak bir şey yok?** (Mete’ye dönerek bağırır; “Hadi çıkalım”, devamında Zeynep’i önemsemeden yürüyerek kadrajdan çıkar, Zeynep arkasından bakmaktadır).

“Hayat görüşü” anlamında aynı olmadıklarını, birbirlerine benzemediklerini düşünmeye başlayan *İd* karakterini temsil eden Kağan, *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep’le artık ilgilenmemektedir. Soğuk davranarak, trip atarak araya mesafe koymaya başlamıştır. İlk tanıştıkları andan itibaren, Zeynep’in de kendisi gibi anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ederek toplumsal normların ve kapitalizmin karşısında eleştirel bir duruş takınan, mutluluğu bağlanmadan beraber takılarak “cinsellik” üzerinden anı yaşamakta bulan bir birey olduğunu düşünmüştür ama durumun öyle olmadığını zamanla yaşayarak görmüştür.

(01:28:45-01:32:10)

Sekansta Kağan ve Zeynep, Kağan’ın evinde oturma odasında oturmaktadırlar. Zeynep dondurma yiyerek kitap okurken Kağan, Murat’la birlikte televizyonda vazoyla ilgili belgesel izlemektedir, devamında diyaloglar gerçekleşir.

Kağan: **Bu vazo bir kere daha dönerse bileklerimi keseceğim, kaç kere seyrettin sen bunu?**

Murat: **İki üç kez, seyrettim herhalde.**

Kağan: **Zeynep dikkat et halıya dökme.**

Zeynep: (Bakmadan başını sallayarak) **Merak etme.**

Kağan: **Ne boktan bir şey ya bu, Zeynep dikkat et.** (Bu esnada Zeynep, eli titrediği için kaşıktaki dondurmayı halıya dökmüştür). **Ya kızım ben sana ne dedim ya dökme demedim mi? Özel bir halı o!**

Zeynep: (Kağan’ın söylediklerini duyunca, ona bakıp hiçbir şey söylemeden dondurma tabağını eline alıp, içindeki tüm dondurmayı halının üzerine döker) **Pardon der.** İkisi de birbirlerine sinirli bir şekilde bakmaktadırlar.

İd karakterini temsil eden Kağan ile *Süperego* karakterine yakın olan Zeynep birlikteliğinde artık ipler kopma noktasına yaklaşmıştır. Kağan birlikte olduğu kadına değer vermesi gerektiği halde değer vermeyip, toplumsal normlara yakın olduğu için kendisi gibi anomik (kuralsız) bir şekilde kapitalist sisteme karşı eleştirel bir duruş ortaya koymadığını düşündüğü Zeynep’e, önceki sekanslardan itibaren soğuk davranmaya başlamıştı ama sekansta ilk kez bir eşyayı yani “metayı”, Zeynep’ten

üstün tutmuştur. Kültür endüstrisinde meta ve eşyalara değer verilir, insanlar kullanılır. Adorno'nun (2011) düşüncelerinde olduğu gibi, sistem için insanlar birbirlerinin yerlerine koyulacak contalar, vidalardır. Kağan her ne kadar Zeynep'e çatmak için bir metayı ondan üstün tutmuş olsa da bilinç dışında durum farklıdır, "O özel bir halı kızım" diye çıkışması o metanın, kapitalizme ve toplumsal normlara yönelik büyük eleştiriler gerçekleştiren Kağan'a bir *cool*'luk ve statü kazandırdığı aşikârdır.

(01:32:10-01:33:07)

Bir önceki sekansta, 25,10 puanıyla günün reyting birincisi olan Kağan ve Mete, sekansta stüdyoda canlarının istediği düzeyde program gerçekleştirmeye devam etmektedirler.

Kağan: Size bir soru sormamız gerekiyor, kitabı kazanmanız için. Bu seneki sukrbol finalinde oynayan, tenis takımının tam ismi nedir?

Kadın Dinleyici: Ya bilmiyorum desem kaybedeceğim, ne olur sormayın?

Mete: (Gülerek birbirlerine bakarlar) İyi bir yöntem bak bunu sevdim.

Kadın Dinleyici: Yaa lütfen.

Kağan: Olur olur, legal bu

Mete: O zaman başka bir soru soralım.

Kadın Dinleyici: Sormasın kaybetmek istemiyorum bunu veya başka bir zaman sorsanız yani istediğiniz herhangi bir soruyu, bu akşam kitabı verseniz bana mesela.

Kağan: Biz sizinle yatmış mıydık ya sesiniz hiç yabancı gelmiyor? (Bu esnada iş yerinde çalışırken Kağan'ı radyodan dinlemekte olan Zeynep, cümleleri duyunca sinirlenmiş ve elindekileri masaya fırlatmıştır)

Kadın Dinleyici: Gelmez.

Mete: Biz bir türlü yatamadık ya.

Kağan: Yatmadınız mı gerçekten?

Mete: Konuştuk ama yatamadık.

Kağan: **İyi ikimizden biri yatacak zaten neden büyütüyorsun ki, gerginim zaten üstüme gelme.**

Kadın Dinleyici: **Alo, Aloo, nereye geleyim, nereye geleyim?**

Program bitmiş Kağan ve Mete, Kent FM binasının kapısını kapatarak sokağa doğru yürürler kızlar sokakta bir arabaya yaslanmış şekilde onları beklemektedir. Mete baş işaretiyle Kağan'a kızları gösterir, sonra herkes birbirine gülererek bakar, gece henüz yeni başlıyordur.

Süperego karakterini temsil eden Zeynep'le tanışmadan önce postmodern bir şekilde hareket ederek, bireysel özgürlüğü üzerinden her gece farklı bir kadında cinselliği "anı yaşayarak" elde eden anomik (kuralsız) Kağan, Zeynep'le beraber olmaya başladıktan sonra ona karşı beslediği özel duygulardan ötürü, sadece Zeynep'le beraber olmaktaydı. Belli bir süreden sonra "hayat görüşü" olarak benzer olmadıklarını anlayan, Zeynep'in kendisine "sahip olarak, değiştirmeye çalıştığını" gören Kağan, artık yeniden cinsellik üzerinden zevkin ve hazzın peşine düşmeye başlamıştır. Çünkü fiili anlamda her ne kadar aralarındaki ilişkiyi bitirmemiş olsa da, kafasında Zeynep'i bitirmiştir. Kendisinin söylediği gibi, o birisinin kendisine sahip olmaya başladığını düşündüğü her an kaçmış, bireysel özgürlüğünden taviz vermemiş, anomik (kuralsız) bir bireydir.

(01:34:42-01:35:50)

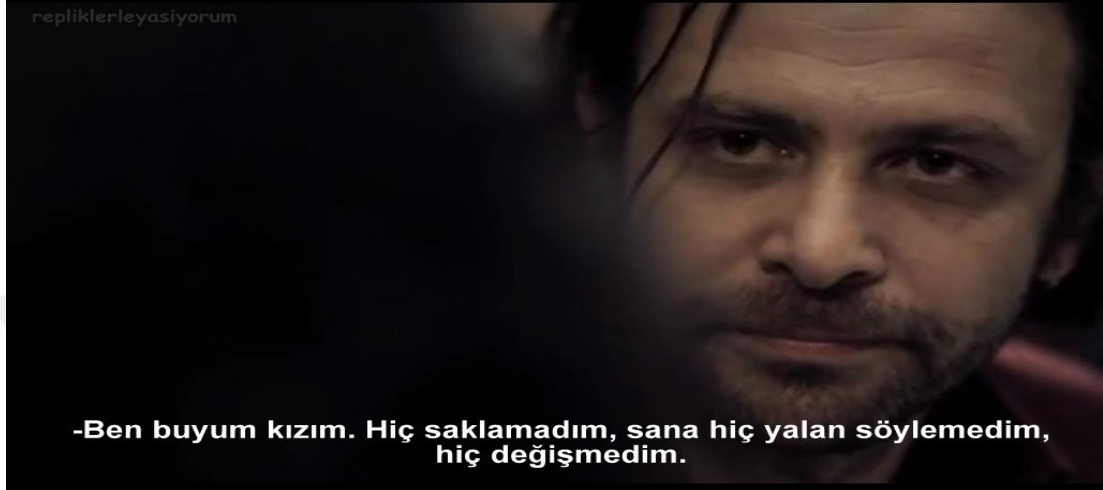
Sekans başlar kadrajda yatak odasında Zeynep yatmaktadır, bir önceki sekansın sonunda Mete ile birlikte kızlarla gece eğlenmeye çıkan Kağan, sekansta duyulan kapı sesinin ardından kadraja girer. Devamında Kağan ve Zeynep arasında diyaloglar gerçekleşir.



Resim 16: Filmden Görsel 15

- Zeynep: **Neredeydin?**
- Kağan: (Gergindir ve önce derin bir nefes alarak yalan söyler) **Mete ile beraber Hakkı Usta'ya gittik.**
- Zeynep: **Çok mu önemliydi Hakkı Usta? Bu akşam sende kalacağımı biliyordun.**
- Kağan: **Geldim işte Zeynep ne oluyoruz ya?**
- Zeynep: **Yok bir şey** (Bir süre sessizlik oluşur ve hemen devamında) **Neden programda arayan her kıza yazıyorsunuz?**
- Kağan: **Saçmalama ya**
- Zeynep: **Ben mi saçmalıyorum, sürekli her akşam seks muhabbeti yapan ben miyim? Yok, sizinle yatmış mıydık, yok bu akşam bize gelin, yok yalarım.**
- Kağan: **Bu mu sence program yani bundan başka hiçbir şey konuşmuyor muyuz?**
- Zeynep: **Konuşuyor musunuz?**
- Kağan: (Tripli bir biçimde) **İyi konuşmuyoruz.**
- Zeynep: **Ya babamla seni tanıştırsam, sonra adam seni radyoda dinlese ne derim ben?**
- Kağan: (Sinirlenir) **Tanıştırma o zaman babanla niye kasiyorsun ki?**
- Zeynep: **Yaa tanıdığım en akıllı bilgili adamsın, niye bunu harcıyorsun niye kendini sağlama alacak bir şey yapmıyorsun?**

- Kağan: **Hayda, başlangıçta sana yaptığım her şey heyecanlı geliyordu?**
- Zeynep: **Kitapların satmıyor, radyodan para almayı reddediyorsun, fotoğraf arada bir çekiyorsun niye adam gibi bir şey yapmıyorsun, on dokuz (19) yaşında falan değilsin ki artık?**



Resim 17: Filmden Görsel 16

- Kağan: (Aşırı sinirlenmiştir, dişlerini sıkmaktadır) **Ben buyum kızım hiç saklamadım, sana hiç yalan söylemedim, hiç değişmedim, eğer memnun değilsen yani sana yetemiyorsam, “siktirip gidersin”.**

Kağan yataktan kalkarak yürür ve kadrardan çıkıp odayı terk eder. Zeynep şoka girmiştir, işlerin bu derece sarpa saracağını ve böylesine bir kopuş olacağını tahmin etmemiştir. Evi terk etmek için eşyalarını toplamaya başlar, duygusallaşan Zeynep’e müzikte eşlik eder ve dramatik bir müzik eşliğinde sekans biter.

Önceki sekansın sonunda Mete ile beraber kolayca hazzı ve zevki elde edebilmek için kızlarla gece eğlenmeye akan Kağan, Zeynep’le randevusu olduğunu geceyi kendi evinde birlikte geçireceklerini bildiği halde, Zeynep’i önemsemeden bu eylemi gerçekleştirmiştir. Bu durum kafasında, *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep’i bitirdiğinin ve onu önemsemediğinin bir delilidir. *İd* karakterini temsil eden Kağan’la ilk tanıştıkları andan itibaren onun temsil ettiği değerler, tarzı, ürettiği söylemler, hayata bakışı vb. durumlar üzerinden ona dürtüler/güdüler çerçevesinde

ilgi ve arzu duyan, onunla beraber olan Zeynep, *Süperego* özelliğinden ötürü artık Kağan'ı sahiplenmeye ve onu hiç olmadığı bir kişiliğe, karaktere dönüştürmeye çalışmaktadır. İkisini bir araya getiren *Kaybedenler Kulübü*'dür ve burada toplumsal normları ve kültür endüstrisini bir sahiplenme durumu söz konusu değildir. Aksine toplumsal normlara ve kültür endüstrisine karşı eleştirel bir duruş söz konusudur ve bu duruşun baş mimarı Kağan'dır. *Süperego* karakterini temsil eden, ahlak kurallarına yakın olan Zeynep tüm bunları bildiği halde onunla beraber olmuştur. Çünkü Kağan'ın temsil ettiği değerler, Freud'un teorilerinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), dürtüler ve güdüler merkezli bir biçimde onun bilinç dışına etki etmiştir.

Birlikte oldukları ilk anlardan itibaren, *İd* karakterini temsil eden Kağan birbirlerine benzediklerini düşünürken, *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep, Kağan'ın aksine toplumsal normlara karşı tam anlamıyla uzak değildir. Kağan'ı sahiplenip onu değiştirmek istediği için, kapitalist sisteme ve kültür endüstrisine karşı eleştirel duruş takınan, hayatın mekanik iş sürecinden ve yükünden elinden geldiğince kaçan Kağan'a yüklenmiş, patlamış ve saldırmıştır. “*Artık on dokuz (19) yaşında değilsin ki yaptığın hiçbir işten para almıyorsun, programı arayan her kadına yatma teklif ediyorsun, yalarım diyorsun*” şeklinde kurduğu cümlelerin altında yatan neden budur. Zeynep, Kağan'la her ne kadar anı yaşayarak “cinsel tüketimi” elde etse de, aynı zamanda onunla toplumsal normlara aykırı kalmadan bir gelecek düşler ama sahiplenildiğini gördüğü anda bireysel özgürlüğünden taviz vermeyen, kapitalizme, kültür endüstrisine ve toplumsal normlara karşı eleştirel bir duruş ortaya koyan Kağan'ın böyle bir düşüncesi yoktur. Kağan ve Zeynep'i *Kaybedenler Kulübü* üzerinden postmodern kültür bir araya getirmiştir ama sonrasında kapitalizm ve toplumsal normlar birbirlerinden koparmıştır.

“*Ben buyum kızım hiç saklamadım, sana hiç yalan söylemedim, hiç değişmedim, eğer memnun değilsen yani sana yetemiyorsam, siktirip gidersin*” biçimindeki Kağan'ın cümleleri, çift arasındaki ilişkide her şeyin hem bitişi hem de özetidir. Çünkü anomik (kuralsız) Kağan postmodern tarzından, *ben* merkez ve “bireysel özgürlüğünden” vazgeçerek, eleştirdiği ve karşı duruş takındığı

kapitalizme, toplumsal normlara ve kültür endüstrisine, uyumlu bir hale gelmeye niyetli değildir. O kültür endüstrisi içerisinde, sosyoekonomik ve statüsel anlamda kitle kültürüyle hareket eden insanlar gibi, “tek boyutlu” hale gelmek istemez. Bu anlamda Marjinal bir duruşu vardır ama farkında olmadığı nokta, kendisi anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ederek postmodern kültür üzerinden anı yaşayıp cinsellikte bedenini tüketimini gerçekleştirmekte ve bunu toplumsal normların karşısında “bireysel özgürlük” söylemine dönüştürmektedir.

Anomik (kuralsız) Kağan’ın postmodern tarzı üzerinden bireyler, kültür endüstrisi içerisinde tek boyutlu hale getirilmiştir. Bu çerçevede şu söylenebilir ki; *Postmodern ikili*’yi film anlatısında programda dinleyenlerde ve *Kaybedenler Kulübü*’nü sinemada, bilgisayarda veya akıllı teknolojik cihazlarda izleyenlerde, Lacan’ın teorisi (Özcüler, 2015), “ayna evresinde özdeşleşme” meselesinde olduğu gibi, “perdede özdeşleşme” kapsamında bir tek boyutlu yapı oluşturulur. Oluşturulan bu tek boyutlu yapı; toplumsal normları ve mevcut sistemi önemsemeden, “anı yaşa” sloganı üzerinden, postmodern bir biçimde “cinsellikte beden tüketimidir”.

(01:35:51-01:38:11)

Sekans başlar Kağan sahilde bir bankta oturmaktadır. Zeynep yürüyerek kadrja girer ve Kağan’a doğru yaklaşmaya başlamıştır. Yanına vardığında, hiç konuşmadan ayakta biraz bekledikten sonra yanına oturur bir süre sessizlik oluşur. Bu esnada paralel kurguda, Kağan ile Mete’nin sekansta gerçekleşecek diyaloglarla ilgili programda sohbet edercesine kurdukları cümleler, “arka ses biçiminde” cut-geçişlerle kadrja verilmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere sekansta Kağan ve Zeynep arasında gerçekleşecek diyaloglar daha önce gerçekleşmiş ve bitmiştir. Mete ve Kağan ise, programda sohbetini yapmaktadır.

Zeynep: **Amerika’dan uzun zamandır beklediğim bir iş teklifi aldım.**

Kağan: (Üzüntülü bir şekilde başını sallayarak) **Tebrikler.**

Zeynep: (Dönerek duygusal bir şekilde Kağan’a bakar) **Gidip gitmeme konusunda kararsızım.**

Kağan: **Neden?**

Zeynep: **Biraz da sana bağılı, gitme derssen gitmem. Deneriz burada ama senin demen lazım. (Duygusal ağlamaklı, gözler dolu bir şekilde) Gitme de diyebilir misin? Gitme de!**



Resim 18: Filmden Görsel 17

Bu esnada Kağan suskun bir şekilde derin bakışlarla gözleri dolan Zeynep'i izler, onu süzer ama ağzından tek bir cümle dahi çıkmaz. Kağan'ın suskunluğa büründüğünü tek bir cümle dahi kurmadığını gören Zeynep, yavaşça banktan kalkarak yürümeye başlar. Kağan oturduğu yerden Zeynep'in gidişini izlemeye devam ederken yönetmen tarafından sekansın bitişi, önce cepheden alan-derinlikli bir şekilde sahil manzarası biçiminde, devamında da Kağan'a yakın plan çekim gerçekleştirilerek verilir.

İd merkezli birbirlerinde hazzı ve zevki elde eden, “anı yaşayan” çiftte artık her şey bitmiş, aralarındaki “aura kaybolmuş” tüm ipler kopmuştur. Amerika'dan uzunca süredir beklediği önemli iş teklifini almış olan Zeynep bir yandan mutlu olmuş bir yandan da Kağan'a kendini kaptırdığı için, toplumsal normlara aykırı olmamasından ötürü onu kaybetmeyip sahiplenmek istediği için üzülmüştür. Bir anlamda psikolojik bir çatışma durumunun içine düşmüştür, Freud'un teorisinde olduğu gibi (Köse ve Ayten, 2015), bilinç ile bilinç dışı arasında çatışma yaşamaktadır. Bilinç dışından yana karar alması için, Kağan'ın ısrarcı olmasına kendisiyle bir gelecek istemesine ve kal demesine ihtiyaç duyar ama Kağan'da artık

her şey bitmiştir. Anomik (kuralsız) Kağan aralarındaki mevcut durumla ilgili her şeyi kafasında bitirmiştir.

Her ikisi de postmodern biçimde hareket etmektedir ama aralarında farklar vardır, hayata aynı çerçeveden bakmamaktadırlar. *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep, her ne kadar postmodern biçimde Kağan’la “anı yaşayarak” cinselliği elde etse de, toplumsal normlara ve kapitalizme karşı değildir. *İd* karakterini temsil eden Kağan ise postmodern kültür üzerinden hareket ederek, “cinselliğin tüketimi” çerçevesinde kültür endüstrisi üretimine yeniden katkı sağlasa da, duruş olarak kapitalist sisteme ve toplumsal normlara karşı olan bir bireydir, onları bir araya getiren *Kaybedenler Kulübü* üzerinden postmodern kültürdür, koparan ise kapitalizm ve toplumsal normlardır. Aslında Kağan’da, Zeynep’e değer vermeye âşık olmaya başlamıştır ama rock’n’rool tarzı ve anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ederek temsil ettiği değerlerden ötürü, toplumsal normlarla barışarak Zeynep’in kendisine sahip olmasını isteyemez, aslında kendisi de böyle bir durumu istemez.

(01:38:42-01:42:02)

Sekans başlar, *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep ile ilişkisini sonlandırmış olan *İd* karakterini temsil eden Kağan, Olympos sahilinde bankta oturmaktadır. Kağan’ın yanına yürüyerek yaklaşan Mete, ona önce bira uzatır sonrada yanına oturur. *Postmodern ikili* yeniden sohbete koyulur.

Mete: **İyi misin?**

Kağan: **Artık daha iyiyim.**

Mete: **Zeynep’ten haber aldın mı?**

Kağan: **Bir ara konuştuk ya, yerleşmiş Amerika’ya. Rock’n’rool’du oydu buydu derken, hatuna ne kadar âşık olduğumu anlamamışım, ama olmazdı zaten.**

Mete: **Boş ver amir, kadınların özelliği ne biliyor musun? Seni sen yapan özelliklere âşık olup, sonra senden o özellikleri almaya kalkıyorlar.**

Kağan: (Tebessüm eder) **Dükkan nasıl?**

Mete: **İyi.**

Kağan: **Bende yayın evine ağırlık vereyim diyorum ya, basmak istediğim bir sürü kitap var bence değişiklik zamanı.** (Birbirlerine bakarak onaylamak adına baş sallarlar)

Mete: **Aslı'ya ne diyeceğiz?**

Kağan: **Buluruz bir şey.**

İd karakterini temsil eden *postmodern ikili*, Olympos sahilinde sohbet etmektedir. Sohbetin merkez noktasıysa Kağan/Zeynep ilişkisidir. İkili arasındaki ilişki bitmiş ve kopmuş olmasına rağmen bir önceki sekansta sahilde *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep, *İd* karakterini temsil eden Kağan'ın yanına gelmiş ve "gitme de" cümlesiyle ilişkisini kurtarmaya çalışmıştı. Anomik (kuralsız) *postmodern* Kağan'ın ise, boş bakışlarla Zeynep'e bakıp kendisine kurulan cümleye kayıtsız kalması, toplumsal normlarla uyumlu hale gelmek istemediğine dair bir delildir. Sekansta *postmodern ikili* 'nin, Mete'nin kurmuş olduğu; "kadınların özelliği ne biliyor musun? Seni sen yapan özelliklere aşık olup, sonra senden o özellikleri almaya kalkıyorlar" cümlesi üzerinden, kadınlara yönelik bir tek tipleştirme (tek bir potada eriterek, tek tip hale getirme) gerçekleştirildiği söylenebilir.

İd karakterini temsil eden Kağan ile Mete'nin mevcut durumu bu şekilde görmelerinin ardındaki neden anomik (kuralsız) ve *postmodern* biçimde kolayca hazzı-zevki elde edebilme amaçlarıdır. Temsil ettikleri değerler doğrultusunda filmde bu durumu oldukça kolay bir şekilde elde edebilmişlerdir ama tam anlamıyla *İd* karakterini temsil etmeyen "kadınlar" ilişkilerinde onları zorlamıştır. Zeynep karakterinde olduğu gibi *Süperego*'ya yakın kadınlar, toplumsal normlara tam anlamıyla uzak olmadıkları için anomik (kuralsız) iki erkek karakterle belli bir süreden sonra çatışma yaşamaya başlarlar. Bu durumun ardındaki neden *postmodern ikili* 'nin toplumsal normlarla uyumlu hale gelmek istememeleridir. Çünkü onlar sadece kültür endüstrisi ve kapitalist sisteme yönelik bir eleştirel duruşa sahip değillerdir, anomik (kuralsız) yapılarından ötürü aynı zamanda toplumsal normlara karşıda bir eleştirel duruşları söz konusudur.

(01.44.30-01.46.21)

Sekans başlamış Kağan ve Mete, stüdyoda programdadırlar. Zeynep'in Amerika'ya gidişinden sonra Olympos'da sohbet ederlerken, temsil ettikleri değerlerin aksine, iş hayatının kapitalist mekanik yönüne biraz daha ağırlık verme adına değişiklik kararı almışlardır ve aldıkları kararı devreye sokmakta oldukça kararlıdırlar.

Kağan: Adalet bu mu ya ver mesajı ya içinde sevgi olsun kardeşlik olsun öyle bir mesaj ver işte.

Mete: Adaletli sevelim ya bizi seveni biz de sevelim, bizi isteyenizi biz de isteyelim ya, istemesek de istiyormuş gibi yapalım, en azından o gece sesimizi çıkarmayalım diyorum ya.

Kağan: Haa baya şey diyorsun yani, pompasına katlanalım diyorsun yani öyle mi?

Mete: Katlanalım ya diyorum, belki severiz, zamanla belki severiz diyorum ya.

Kağan: Güzel söylüyorsun, gözlerim doldu ya.

Mete: Bir sevgi ve adalet mesajı da sen ver Kağan ya.

Kağan: Tüm insanlık için, tüm halklar için, tüm hayvanlar için, tüm menekşeler için, tüm dağ çilekleri için, tüm kardelenler için, hepimiz için herkes için, bu dünyayı var eden, bu dünyada var olan herkes için hepimiz için adalet ve sevgi istiyorum, teşekkürler Türkiye.

Mete: *Kaybedenler Kulübü*'nün bu sayısını da her zaman olduğu gibi değerli Kent dinleyenleri Montana çetesine, şehrin kötü çocuklarına, tıp dünyasında büyük çalkantı yaratan son günlerin en büyük konusu Erol Egemen sendromuna, tüm kötü ruhlara, hayatı ve kadınları hala öğrenmekte olduğumuz Kadıköy sokaklarına adadık hem de hiç tereddüt etmeden.

Kağan: Önümüzdeki Salı gecesi ve bundan sonraki gecelerde sizinle beraber olamayacağız. *Kaybedenler Kulübü* sona erdi.

Mete: Hepinize iyi geceler diliyoruz değerli Kent dinleyenleri, tabi eğer böyle bir şey mümkünse, *Kaybedenler Kulübü* bitti.



Resim 19: Film Bitiş İntrosu

Kağan ile Mete, sekansta öncelikle kültür endüstrisi dünyasına yönelik hayat içerisindeki basitliklere, saçmalıklara, yanlışlara ve sistem içindeki adaletsizliklere değinerek önce alay ederler, hemen devamında da adalet mesajları vererek *Kaybedenler Kulübü*'nün bittiği haberini takipçilerine verirler. Temsil ettiği değerlerden ötürü, toplumsal normlara ve kapitalist sisteme karşı hareket eden Kağan, Zeynep'i kaybettiği sahilden sonra tam anlamıyla değişmese de, kapitalizmin mekanik iş sürecine karşı ılımlı bir hale gelmeye başladığı mesajını bir önceki sekansta Olympos'da Mete ile beraber vermiştir. Yine Olympos sekansında, Mete'nin kurmuş olduğu; *“kadınların özelliği ne biliyor musun? Seni sen yapan özelliklere âşık olup, sonra senden o özellikleri almaya kalkıyorlar”* cümlesi üzerinden, kadınları tek bir potada eriterek bir “tek tipleştirme” yapıldığı da söylenebilir. *Kaybedenler Kulübü*'nde postmodern biçimde hareket etmek *İd* karakterini temsil eden Kağan'a, “cinsellikte” anı yaşayarak tüketimi elde etme konusunda fayda sağlamıştır ama hemen devamında birlikte olduğu kadını, değer verdiği halde sırf temsil ettiği değerlerden kopamadığı için, anomik (kuralsız) bir şekilde hareket ettiği için, sahiplenilmek istemediği için kaybetmiştir. Tüm bu durumlardan ötürü ve *Süperego* karakterini temsil eden Zeynep'i ona getirenin *Kaybedenler Kulübü* olmasından ötürü, programı bitirme kararı alarak kapitalist sistemin mekanik iş sürecine biraz daha ağırlık verme kararı alırlar.

Alınan bu karar daha önce program başladığı andan itibaren konuşulan konular, kurulan söylemler, verilen mesajlar, temsil edilen değerlerin karşısında şaşırان *Kaybedenler Kulübü* dinleyenlerini, yeniden büyük bir şaşkınlığa sürükler. Reyting 25.00 rakamına çıktığı halde nasıl bitebilir ki program? Bitebilir çünkü Mete ile Kağan hiçbir zaman *Kaybedenler Kulübü* üzerinden pragmatist bir amaçta olmadı, hiçbir zaman program üzerinden kendilerine toplum içinde sınıfsal anlamda bir üst statü amacında olmadı, iş yerlerinde işleri kötü gittiği anlarda dahi büyük reytingle dinlendikleri programı, ekonomik kazanç anlamında kullanmadılar. Program onlar için temsil ettikleri değerleri konuşabilecekleri, kendilerini takip etmek isteyenlerle paylaşabilecekleri, kültür endüstrisi dünyasında kapitalist sistemin ve toplumsal normların karşısında kullanabilecekleri bir söylemsel silahtır. Bu silahı kendi “kült dinleyicilerini” oluşturabilecek kadar, yığınları peşlerinde sürükleyebilecek kadar, kendilerini dinleyenleri temsil ettikleri değerlerle özdeşleştirebilecek kadar güçlü ve etkili bir biçimde kullanmışlardır.

Programın başlangıcından itibaren hiçbir şeyi önemsemeden en uç noktalara, en keskin noktalara varıncaya kadar birbirleriyle sohbet edasıyla konuşurlarken henüz popüler olmadıklarında onların programa, programın da onlara ihtiyacı yoktur ama popüler olduktan sonraki süreçte pragmatist anlamda beklentileri olmadığı için onların programa artık ihtiyaçları yokken, programın ve takipçilerin onlara ihtiyacı vardır. Bu durum birilerinin kendilerine sahip olmaya başladığını düşündükleri her an çareyi kaçmakta bulmuş olan, *postmodern ikili* için oldukça sakıncalıdır. Çünkü artık *Kaybedenler Kulübü* ve dinleyenleri onlara sahip olmaya başlamışlardır ama onların amacı birilerinin kendilerine sorumluluk yüklemesi veya sahip olabilmesi değildir. Anomik (kuralsız) bir şekilde hareket eden *postmodern ikili*’nin amacı, temsil ettikleri değerleri paylaşabilmektir ve bu durumu da *Kaybedenler Kulübü* üzerinden kitlelerin bilinç dışlarına yönelik, “dil” ve “söylem”i kullanarak başarmış ve gerçekleştirmişlerdir. Artık Mete ile Kağan kaçır çünkü onlara ihtiyaç kalmamıştır, belki onlar mevcut sistem içerisinde kaybettiler ama *Kaybedenler Kulübü* kaybetmeyip başarmıştır.

(01:47:31-01:51:25).

SONUÇ

Bu çalışmada, eleştirel söylem analiz yöntemi kullanılarak çözümlemesi yapılan filmde *ötekileştirme*, *yabancılaştırma*, *tek tipleştirme*, *İd* figüründen yararlanma ve *anomik* (kuralsız) hale getirme gibi kavramlar, film anlatısında yararlanılan söylem stratejileridir. Çözümlemesi gerçekleştirilen film, postmodern dönemde kültür endüstrisi ve kapitalizme yönelik kendini eleştirel bir biçimde konumlandırmaktadır. Bu anlamda film, bireye ve “bireysel özgürlüğe” değer vererek sahip çıkmaya “çalışır görünmektedir”. Bu çerçevede vurgulanan noktalar kültür endüstrisinin, kitle kültürü üzerinden insanları “tek boyutlu” hale getirdiği, kapitalizmin ve toplumsal normların ise bireyler üzerinde baskılar oluşturduğudur ama unutulmuş nokta bireysel özgürlüğün, mevcut sistem içerisinde bir “yanılsama” olduğu ve artık “mit”e dönüştüğüdür. Mevcut sistem bireye tam anlamıyla bir özgürlük alanı bırakmaz, sistemin verdiği özgürlük alanı kendi içindeki farklı formlara dayanır, özgürlük sınırları belirlenmiş ve çizilmiştir. Mevcut sistem içerisinde sosyoekonomik ve statüsel anlamda hak ettikleri seviyeyi verdikleri mücadeleyle elde edemeyen ama bu eşitsiz, adaletsiz mekanik süreçten kaçarak mutlu olmak isteyen bireyler, filmde *postmodern ikili*’nin de yaptığı gibi *İd* figüründen yararlanarak “cinselliğe” sığınabilirler.

Filmde anomik (kuralsız) bir şekilde hareket eden Kağan ile Mete’nin, postmodern kültürü içeren takındıkları davranış biçimlerinin ardındaki neden tam olarak budur. Nitekim ateşli bir biçimde savunucusu oldukları yanılsamaya dönüşmüş bireysel özgürlüklerinin, artık sadece bir “mit” biçimine dönüştüğünün farkında olmayan *postmodern ikili*, özgürlüğü elde edebilmek için sahte mutluluk peşinde koşup “cinsellikte” beden tüketimine sığınır. Bu doğrultuda filmde gerçekleştirdikleri söylem üretimiyle, görünürde eleştirirken aslında egemen/iktidarın istediği çerçevede “ideoloji”yi yeniden ürettikleri için kültür endüstrisine katkıda bulunurlar. Barthes’in de (Murphy, 2000) söylediği gibi, postmodern kültürde öne çıkan anlam, “erotik ilişkiler” yapısı çerçevesinde hızlı ve kolayca “hazza-zevke” erişebilmektir. Bu anlamda iki erkek karakter Kağan ile Mete’nin, film başlangıcından bitişine kadar *İd* figüründen yararlanarak gerçekleştirdikleri

eylemlere bakıldığında, her ne kadar kendilerini modern olarak gösterecekler de postmodern oldukları görülmektedir. Bu doğrultuda çalışmada *Kaybedenler Kulübü*'nün eleştirel söylem çözümlemesi gerçekleştirilirken, başroldeki “İki erkek karakter” *postmodern ikili* olarak tanımlanmıştır.

Metz'in birincil sinematografik özdeşleşme dediği meselede (Erdoğan, 1996) birey sinema filmi izlerken “özne” olarak kendisini kameranın yerine koyarak, kamera ve kameranın gösterdiği karakter ile özdeşleşir. Özne, kamera ile özdeşleştiği içinse perdede gördüğü görüntülerin kendisini yansıttığını düşünür, perde onun için artık onu yansıtan bir “ayna” olmuştur. Burada unutulmuş bir teknik olan “kameranın”, yönetmenin vermek istediği “mesaj” veya oluşturmak istediği “söylem” adına üretecek olduğu “film” için kullanılan bir teknik olduğudur. Bu anlamda kamera teknikleri kullanılarak yönetmen tarafından üretilen filmi izleyen bireylerin bakışlarının yönlendirildiği, algılarının şekillendirildiği söylenebilir.

Kaybedenler Kulübü'nde ise film anlatısındaki bireyler, J. Lacan'ın “ayna evresi” teorisine uygun düşmektedir. Film anlatısındaki bireyler, “ayna evresinde” bir çocuğun aynada gördüğü eylemler/hareketler çerçevesinde özdeşleşme gerçekleştirdiği gibi, Kağan ve Mete'nin temsil ettikleri değerler ve söylemlerle bir “özdeşleşme” gerçekleştirirler. Bu doğrultuda belirtmek gerekir ki; *Kaybedenler Kulübü* bir sinema filmidir ve sinemaysa bir kitle iletişim aracıdır. Bu anlamda kitleye yönelik kullanılan “sinema” ile egemen/iktidarın istediği “ideoloji” düzeyinde “tek boyutlu” bir yapı tesis etmek için, bireylerin bakışları yönlendirilip algıları şekillendirilerek bir “perdede özdeşleşme” durumu ve amacı gerçekleştirilebilir. Bu durum bireylerin, bilinç dışlarına yönelik “dil” ve “söylem” kullanılarak gerçekleştirilir. *Kaybedenler Kulübü*'nü izleyen ve kuramsal anlamda yeterli derecede bilgiye sahip olmayan bireyler, ideolojilere karşı eleştirel hareket edemeyecek oldukları takdirde film anlatısında Kağan ve Mete ile özdeşleşen bireylerde olduğu gibi, hayat içerisinde böylesine bir özdeşleşmeye açık haldedirler. Çünkü görünürde kapitalizmi ve kültür endüstrisini eleştiren filmde, postmodern kültüre yönelik “cinsellikte” bedenin tüketimi çerçevesinde yeniden kültür endüstrisi

“ideoloji”si üretilerek, filmi izleyen bireylerde bir “tek boyutlu yapı” oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Sonuç olarak, eleştirel söylem analizinin “biz-onlar” karşıtlığı perspektifinden *Kaybedenler Kulübü* incelendiğinde; filmin başlangıcından son sekansına kadar iki karakterin sadece kapitalist sisteme ve kültür endüstrisine karşı eleştirel bir şekilde hareket etmedikleri, aynı zamanda içerisinde bulundukları toplumun toplumsal normlarına (değerlerine) karşı da bir eleştirel duruşlarının söz konusu olduğu söylenebilir. Toplumsal normlara yönelik takındıkları tutumun ardındaki neden *postmodern ikili*’nin, “erotik ilişkiler” temelli bir biçimde hızlı ve kolayca “hazza-zevke” ulaşabilme amaçlarıdır. Bu amaç adına içinde bulundukları toplumda anomik (kuralsız) bir şekilde hareket eden iki erkek karakter üzerinden, filmde bazı sekanslarda “kadınlara” yönelik ötekileştirme (ikincil konuma itme), tek tipleştirme (tek bir potada eriterek, tek tip hale getirme) ve yabancılaştırma (kimlik inşasında bağımsızlık yaratarak, cinsel objeye dönüştürüp beden sömürüsü yapma), durumları gerçekleştirilmiştir. Tüm bu durumlar doğrultusunda söylenebilir ki; karakterler üzerinden filmde, “biz-onlar” karşıtlığı çerçevesinde “Müslümanlık’a ve İslam’a” yönelik bir ötekileştirme durumu söz konusudur. Bu durumun ardındaki neden, görünürde kültür endüstrisi ve kapitalizm eleştirilirken öte yandan postmodern kültür üzerinden bir “tek boyutlu” yapı elde edilerek, kültür endüstrisi ideolojisinin yeniden üretilme amacının güdülmesidir. Üretilen “ideoloji”ye, film anlatısında toplumsal normlara sadık birkaç birey karşı çıkarlar. Bu karşı çıkışları onları *postmodern ikili*’ye yönelik tehdit kurmaya da yöneltir ama iki ana karakterin taraftarları onları koruyup kollamaktadır. Bu durum bizlere *postmodern ikili*’nin kurdukları söylemlerin ve yaptıkları ötekileştirmelerin film anlatısında başarılı olduğunu göstermektedir.

Farklı disiplinlerde gerçekleştirilmiş olan, eleştirel söylem çözümlemelerinin üç temel sorusuna geri dönüp bakıldığında; (1) Gücü elinde tutan gruplar, söylemi nasıl denetim altında tutmaktadır? - Filmde iki erkek ana karakter üzerinden bireylerin, bilinç ve bilinç dışlarına yönelik “dil” ve “söylem” kullanılarak egemen/iktidarın istediği düzeyde “ideoloji” üretimine katkı verilir. (2) Böyle bir

söylem, güçsüz grupların zihinsel faaliyetlerini ve eylemlerini nasıl denetlemektedir? - Filmde iki erkek ana karakter üzerinden “görünürde” kültür endüstrisi, kapitalizm ve toplumsal normlara karşı “eleştirel” yaklaşılırken, öte yandan; “cinsellikte bedenın tüketimi” söylemiyle “ideoloji” yeniden üretilir. İçinde bulundukları toplumda *İd* figüründen yararlanarak, anomik (kuralsız) bir şekilde ve postmodern biçimde hareket eden Kağan ve Mete’nin, temsil ettikleri değerlerle ve ürettikleri “ideolojik” söylemle, film anlatısındaki bireyler özdeşleşmektedir. Böylelikle bireylerin üzerinde baskı kurulmadan bilinç dışlarına yönelik üretilmiş söylemlerle, egemen/iktidarın istediği “ideoloji” düzeyinde “tek boyutlu yapı”, hegemonya kurulmuş olur. (3) Denetim altında tutulan gruplar, bu güce söylemsel olarak nasıl karşı koyabilirler? - Filmde iki erkek ana karakter üzerinden üretilen “ideolojik” söylemlere yönelik bir karşı duruşun gerçekleşebilmesi, “eleştirel” olabilmeye bağlıdır. Nitekim kültür endüstrisi içerisinde yer aldıkları halde postmodern kültürle hareket etmeyen ama “toplumsal normlara” bağlı birkaç birey, üretilen söylemlere film anlatısında karşı çıkabilmiştir. Bu anlamda söylenebilir ki; bireysel anlamda gerçek bir “özgürlüğün” elde edilebilmesi, postmodern dönemde “indirgemenin” söz konusu olmadığı, bireylerin “eleştirel” bir şekilde hareket edebildikleri bir sistemin ve kuramın elde edilebilmesine bağlıdır.

Kaybedenler Kulübü’nde üretilmek istenilen “ideoloji”nin, açıkça ilan edilmekten ziyade bireylerin bilinç dışlarına yönelik “dil” ve “söylem” kullanılarak, gerçekleştirildiği söylenebilir. Filmde egemen/iktidarın istediği düzeyde “ideoloji” üretimini gerçekleştirme adına kullanılan yöntem olarak, 21. yy.’da sıklıkla kullanılmış olan “ima etmek, sezdirmek ve üstü kapalı olarak yaygınlaştırmak” tarzı ve teknikleri kullanılmaktadır. Gerçekleştirilen araştırmanın yararı, bu mevcut durumu eleştirel söylem analiziyle elde ederek, kitle iletişim araçlarının (medya ve sinema) istenildiği takdirde, kültür endüstrisini eleştirirken dahi, ideolojisini yeniden üretebilmek için kullanılabilecek güçlü bir “söylem” tekniği olduğunu gösterebilmektir. Kültür endüstrisi çalışmakta olan “Eleştirel Teori”ye katkı sağlanmaya çalışılarak, Türkiye bağlamında kültür endüstrisine yönelik yapılacak olan çalışmalara yol gösterme amacı ve yararı güdülmüştür.

KAYNAKÇA

- ADORNO, W. T (2011), **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev.: Nihat Ülner, Mustafa Tezel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul.
- ADORNO, W. T, HORKHEİMER, M (2010), **Aydınlanmanın Diyalektiği- Felsefi Fragmanlar**, Çev.: Nihat Ülner, E. Ö. Karadoğan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- AKGÜL, Yıldız, Tülay (2014), **Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya**, Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 11, s. 1-16.
- AKKAYA, YARALI, Aysun (2014), **Antonio Gramsci’de Entelektüelin Bir Eleştirisi Olarak Praksis Düşüncesi**, Yönetim ve Ekonomi, Sayı 1, s. 35-46.
- AL, Eyüp (2017), **Teknolojik Determinizm Bağlamında Bir Şiddet Formu Olarak Medya**, Marmara İletişim Dergisi, Sayı 28, s. 47-60, DOI: 10.17829/midr.20172833777.
- ANKARALIGİL, Nazım (2008), **Van Dijk’ın Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle Kuşatma ‘The Siege’ Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi**, Film Çözümlemeleri, Der.: Seyide Parsa, s. 151-166.
- BAUDRILLARD, Jean (2011), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev.: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, 3 Baskı, İstanbul.
- BARIŞ, Janet (2017), **Bakışın Gücü ve Sinemasal Etkileri**, Yeni Düşünceler, Sayı 8, s. 33-40.
- BAYHAN, Vehbi (2011), **Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: Tüketiyorum Öyleyse Varım**, Ulusal Sosyoloji Kongresi, Sosyoloji Derneği Yayınları, Sayı 43, s. 221-248.
- BECERMEN, Metin (2010), **Adorno’nun Hegel ve Marx’ın Diyalektik Görüşünü Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme**, Kaygı Felsefe Dergisi, Sayı 15, s. 41-60.
- BEST, Steven, KELLNER, Douglas (2016), **Postmodern Teori**, Çev.: M. Küçük, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

- BİNAY, Ayşe (2010), **Tüketim Vasıtasıyla Oluşturulan Postmodern Kimlikler**, Global Media Journal Turkish Edition (1), No: 1, s. 18-31.
- BOTTOMORE, Tom (2016), **Frankfurt Okulu ve Eleştirisi**, Çev.: Ümit Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- BOWIE, Malcolm (2007), **Lacan**, Çev.: V. P. Şener, Dost Kitapevi, Ankara.
- BOZKURT, Emrah (2018), **Kapitalizm: Ortaya Çıkışından 20. Yüzyıla Kadar; Mücadelesi ve Paradigmaları**, Karadeniz Teknik Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi, <http://www.academia.edu/download/56725941/Kapitalizm.pdf>, s. 1-25.
- BUMİN, Tülin (1996), **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, YKY, İstanbul.
- BÜKEN, Gülriz (2001), **Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye’de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler**, Doğu-Batı Yayınları Düşünce Dergisi, Sayı 15, s. 45-56.
- ÇALIŞKAN, Osman (2014), **Kamusal Alan Bağlamında Ağ Toplumu ve Yeni Kamusal Alan Arayışı**, Marmara Üniversitesi/İletişim Fakültesi Dergisi, Güz (1) Sayı 1, s. 41-62.
- ÇELİK, Abdurrahman (2011), **Kültür Endüstrisi Üç Yanlış Bir Doğru**, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- ÇİĞDEM, Ahmet (1993), **Aydınlanma Felsefesi**, Ağaç Yayınevi, İstanbul.
- DURAL, Baran, A (2012), **Antonio Gramsci ve Hegemonya**, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 39, s. 309-321.
- DURDU, Zafer (2005), **Aydınlanmanın Diyalektiği, Eleştirel Kuramın Aydınlanma Eleştirisi**, Liberal Düşünce, No 37, s. 125-136.
- DURMUŞ, Dinçer, Oya (2006), **Popüler Kültürün Kimlik Oluşumuna Etkileri: Özgür Kız-Nil Karaibrahimgil Modeli**, Muğla Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 17, s. 121-133.

- ERDOĞAN, İrfan (1999), **Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele**, Popüler Kültür ve İktidar, Der.: Nazife Güngör, s. 18-52, Vadi Yayınları, Ankara.
- ERDOĞAN, İrfan (2001), **Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu**, Doğu-Batı Yayınları Düşünce Dergisi, Sayı 15, s. 69-100.
- ERDOĞAN, İrfan (2004), **Popüler Kültür ve Gençlik**, Eğitim Dergisi, Özel Sayı 57, s. 7-19.
- ERDOĞAN, İrfan, ALEMDAR, Korkmaz (2005), **Öteki Kuram**, Erk Yayınları, Ankara.
- ERDOĞAN, Nezih (1996), **Sinema ve Psikanaliz**, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yayınları, Sayı 70, s. 241-249.
- FEATHERSTONE, Mike (1996), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FROMM, Eric (1996), **Özgürlükten Kaçış**, Çev.: Şemsa Yeyin, Payel Yayınları, İstanbul.
- FROMM, Eric (1997), **Yaşama Sanatı**, Çev.: Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- GEÇTAN, Engin (2000), **Psikanaliz ve Sonrası**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GEUSS, Raymond (2002), **Eleştirel Teori; Habermas ve Frankfurt Okulu**, Çev.: F. Keskin, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.
- GİDDENS, Anthony (1998), **Modernliğin Sonuçları**, Çev.: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GÖKSEL, Nil (2008), **Logos'u Unutmak**, Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi, Bibliotech (6), s. 24-30.
- GRAMSCI, Antonio (1986), **Hapishane Defterleri**, Çev.: Kenan Somer, Onur Yayınları, İstanbul.
- HARVEY, David (2010), **Postmodernliğin Durumu**, Çev.: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

- HORKHEİMER, Max (1998), **Akıl Tutulması**, Çev.: O. Koçak, Metis Yayınları, İstanbul.
- KANT, I (1984), **Seçilmiş Yazılar**, Çev.: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- KARACÖŞKUN, Doğan, Mustafa (2015), **Eric Fromm**, Doğudan-Batıya Düşüncenin Serüveni, İnsan Yayınları, 1. Baskı, s. 639-664.
- KARTAL, Gözde (2012), **Kültür Endüstrisinde Birey Otorite ve Tahakküm İlişkisi**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- KEJANLIOĞLU, Dilek, Beybin (2011), **Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki Ayak İzleri**, Deki Yayınevi, Ankara.
- KEJANLIOĞLU, Dilek, Beybin (2005), **Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Uğrağı, İletişim ve Medya**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- KIZILÇELİK, Sezgin (2008), **Frankfurt Okulu**, Anı Yayınları, İstanbul.
- KÖSE, Ali, AYTEN, Ali (2015), **Sigmund Freud**, Doğudan-Batıya Düşüncenin Serüveni, İnsan Yayınları, 1. Baskı, s. 603-613.
- KULAK, Önder (2017), **Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- KÜLCÜ, Özgür (2002), **Batı'da Aydınlanma Süreci ve Bu Süreçte Belge ve Arşivler: Aydınlanmanın Başlangıcından Fransız Devrimi'ne**, Hakemli Yazılar, Türk Kütüphaneciliği 16, Sayı 4, s. 421-440.
- LENİN V. İ (2016), **Devlet ve Devrim**, Çev.: M. Halim Spatar, Yordam Kitap.
- MARCUSE, Herbert (1986), **Tek Boyutlu İnsan**, Çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert (1991), **Karşı Devrim ve Başkaldırı**, Çev.: Gürol Koca ve Volkan Ersoy, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert (1998), **Eros ve Uygarlık (Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme)**, Çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.

- MÖNGÜ, Bahtinur (2013), **Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı**, Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 2, s. 27-36.
- MURHPY, John W (2000), **Postmodern Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev.: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- ODABAŞI, Levent (2018), **Kapital'e Karşı Devrim: Antonio Gramsci'nin Bolşevik Devrimi Analizi**, The Turkish Yearbook of International Relations, Volume 49, s. 163-194, DOI: 10.1501/Intrel_00000000321.
- OKUTAN, Birsen, Banu (2016), **Felsefi Meseleler Çerçevesinde Marx'ı Yeniden Okuma Girişimi**, Marmara Üniversitesi/Siyasal Bilimler Dergisi, Sayı 2, s. 47-64.
- OSKAY, Ünsal (2001), **Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken “Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 151-158.
- ÖZCAN, Burcu (2007), **Hedonizm ve Kimlik Temeline Dayalı Postmodern Tüketim Yaklaşımı**, Sosyoloji Konferansları, Sayı 35, s. 131-147.
- ÖZCÜLER, Eren (2015), **İsteme ve Akıl İlişkisi Üzerine İki İnsan Görüşü: Freud ve Lacan**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ÖZER, Ömer, DAĞTAŞ, Erdal (2011), **Popüler Kültürün Hakimiyeti**, Literatürk Academia Yayınevi, İstanbul.
- SEVİM, Aydın, Bilgen (2010), **Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: Aura, Öykü Anlatıcısı ve Flâneur**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3/11, s. 509-516.
- STRAUSS, Levi, Claud (2013), **Mit ve Anlam**, Çev.: Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul.
- ŞAN, Kemal, Mustafa, HİRA, İsmail (2007), **Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi**, Politika Dergisi, Sosyoloji Yazıları 1, s. 1-15, Kızılelma Yayınları, İstanbul.
- ŞEKER, Tülay, Narin (2016), **Türk Televizyonlarında Eğlence İçeriğinin Egemenliği**, Eğlence Endüstrisi, TRT Akademi Dergisi, Sayı 01, s. 32-49.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2009), **McLuhan'ın Televizyon Teorisi**, İstanbul Ticaret Üniversitesi/Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 15, s. 17-31.

ŞİMŞEK, E, Mehmet (2014), **Moderniteden, Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü Zygmunt Baumann**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

TÜMÜRTÜRKAN, Meral (2010), **Gündelik Hayatın Gözlemi: Panopticon Toplumu**, ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, Sayı 3, s. 1-19

VAN DİJK, Teun, A (2003), **Söylem ve İdeoloji: Çok Anlamlı Bir Yaklaşım**, Haz.: B. Çoban, Z. Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul.

YAZICI, Mehmet (2013), **Toplumsal Değişim ve Sosyal Değerler**, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 8/8, s. 1489-1501.

ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında Trabzon’da doğdu. İlk ve Ortaöğrenimini Trabzon’da tamamladıktan sonra, liseyi 2010 yılında AÖL’den bitirdi. 2011 yılında girdiği Atatürk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nden 2015 yılında mezun oldu. 2017 yılında Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı.

