

Hakikat Arayıcılarından Gücün Ustalarına: Hakikat sonrası Dünyada Televizyonda Yayınlanan Hikâyeler

Nükhet Sirman ve Feyza Akınerdem

Bu makalede*, Türk televizyon dizilerinden *Meryem*'in bugünün siyasi dinamikleri üzerine düşünmenin bir yolu olarak okunması gerektiğini savunuyoruz. Bu okuma, dizinin makulleştirdiği ve arzulanır kıldığı karakter biçimlerine, bu karakterlerin içinde buldukları mücadeleye ve bu mücadelenin onlara açtığı özne konumlarına dayanmaktadır. Diziyi iki düzlemde ele alıyoruz: türün gerektirdiği özne konumları ve anlatı yapısının gerektirdiği karakterler açısından. Zira bize göre dizilerin türünü, anlatı yapısını, özne konumlarını, karakterleri ve mücadeleleri hakikat sonrasının şimdiki zaman mefhumu belirlemektedir.

Sömürge sonrası toplumlarda doğru modernleşme sorunsalını konu alan melodram türünde dizilere sıkça rastlanır (Abu-Lughod, 2005). Türkiye'de de bu tür diziler, çoğunlukla makbul aileler ve bu aileler sayesinde yaratılacak istikrarlı bir ulus var etme arzusunu konu alır. 1990'lardan günümüze kadar Türkiye televizyonlarında çokça izlenen yerli diziler, modernlikle gelenekselliği doğru ölçüde bir araya getirecek kahramanları tanımlamaya çalışmıştır. Bu makalede ise, belirli bir hakikat anlayışının sonucu ve taşıyıcısı olan melodramlara eşlik etmeye başlayan ve güce ustalıklı hükmetmeyi betimleyen yeni bir anlatı türünün gelişimini inceliyoruz.

2010'ların başından itibaren melodramların suç draması, romantik komedi, mafya ve savaş anlatısı gibi türlerle birleşmeye başlamasıyla, bizim oyun dediğimiz yeni bir tür ortaya çıktı (Akınerdem ve Sirman, 2017). Oyun türündeki anlatılar, çözülmesi gereken bir suç konusuyla başlar. Kayıp bir çocuk, baba ya da anne; bir anda kahramanın hayatına giren bir çocuk; ve evlilik dışı doğmuş çocukların biyolojik ebeveynlerini arayışı, bu dizilerin başlıca konularıdır. Bu suç, çoğunlukla mafyanın, kahramanın evliliğine karşı çıkan bir kaynananın, bir üvey baba veya üvey annenin ya da nüfuz sahibi birinin komplosu sonucu gerçekleşmiştir. Oyun türü hakikat arayışından ziyade ne pahasına olursa olsun kazanma eğilimini öne çıkarır. Günümüzün televizyon anlatısı ve siyasi söylem biçimini ortaya koyan oyun türünün köşetaşı olarak tanımladığımız şey bu kazanma arzusudur. Bu yeni hikâye anlatma biçimi, her şeyden önce, çok güçlü ve fazlasıyla kurnaz bir kötü karakter tipini merkeze almaktadır. Bu yeni tip, hikayedeki tüm özne konumlarını yerinden oynatır. Diğer tüm konumlar gibi izleyicinin de konumu, iyileri sürekli tuzağa düşüren kötü ve kurnaz karakterlerin oyunlarını ilgiyle takip ettikçe değişir.

* Bu yazı Ocak 2019'da South Atlantic Quarterly'de yayınlanmıştır.
South Atlantic Quarterly, Volume 118, Issue 1

Eğer melodram evrensel hakikate duyulan “arzunun dünyevileştirilmesi”¹ (Stewart, 2011) ise, bu yeni dramalar da güvensizlik ve güç arayışı gibi hislerin dünyevileştirilmesine hizmet eden araçlardır. İkisinin arasında ise hakikat arayışını ve gücü ele geçirmeyi farklı dozlarda bir araya getiren melez türde anlatılar yer alır. Melodram aile içi çatışmaların çerçevesini çizerken, aynı dizinin içinde sırrı saklamak isteyen ile onu açığa çıkarmak için çabalayan güçler arasındaki mücadele bir oyun biçimini alır. Bu melodram ve oyun karışımı, iyi ile kötü arasındaki agonistik ilişkinin sorgulanmasına yol açar ve böylece çatışan taraflar artık iyiliğin tesisi için yürütülen agonistik bir mücadeleye hapsolmuş rakipler değil, birbirini yok etmeye yeminli antagonistik düşmanlar haline gelirler.² Melodramın gelecekte adaletin tecelli edeceğini vaat eden yapısı, oyun türüne istikamet ve süreklilik katar. Esasen bölümler arasında süreklilik arz eden bir ana temanın sağlanması ve hikâyenin tatmin edici bir sonuca bağlanması için diziler çoğu zaman melodramatik bir alt yapıya gereksinim duyarlar. Melodramla oyunun bu şekilde bir araya gelmesi; suç, cezasızlık, iktidar ve adalet mefhumlarının anlamını yitirdiği bir hakikat sonrası dünya ile aşkın dünya arasındaki ilişki üzerine derinlemesine düşünmemize imkan tanır. Bu diziler aracılığıyla her zaman gündelik yaşamımızda doğruyu aramaya çabalayabiliriz. Ancak bu doğrunun nerede yattığına ilişkin gündelik kanaatlerimizi yutmaya kadir daha büyük bir hikâye olduğunu da aklımızdan çıkarmamamız hatırlatılır.

Biz bu yeni sapmayı, aynı saatte yayınlanan güçlü rakiplerine karşı sadık bir izleyici kitlesi toplamayı başaran dram türündeki televizyon dizisi *Meryem*'in (Kanal D, 2017) derinlemesine bir analizi üzerinden çözümlenmeye çalıştık. TV dizilerinde sayıları günden güne artan tüm o kötü karakterler arasında, güce tapan bir kötünün melodramın hakikat arayışına nasıl tehdit oluşturduğunu anlatan melez türde bir anlatı olması açısından bu diziye odaklandık. Dizi, bir gece yarısı hamile bir kadının bir arabanın çarpıp kaçması sonucu ölümünün ardında yatan gerçeğin ortaya çıkarılmaya çalışıldığı bir hikâyeyi anlatıyor. Kadına kimin çarpıp kaçtığına, sürücünün bir insana çarptığının farkında olup olmadığına ve bir kadının gecenin bir vakti tek başına yağmurda uzak bir yerde ne yaptığına cevap arayan olgusal soruların yanı sıra, dizi daha derin ahlaki soruları da gündeme getiriyor: Bir kadının, nişanlısının kariyerini korumak için onun işlediği bir suçu üstlenmesi doğru mudur? Hakikati ortaya çıkarmak için mi yoksa daha fazla güç elde etmek için mi mücadele edersiniz? Hakikati ortaya çıkarmak için yasadışı yollara başvurmak mübah mıdır? Kişinin sevdiği insanları korumak amacıyla susması mazur görülebilir mi? Hakikati ortaya çıkarmak için doğru

¹ Burada dünyevileştirme kavramını sekülerleştirme anlamında değil, Kathleen Stewart'ın kullandığı “worlding” kavramının çevirisi olarak kullanıyoruz.

² Siyasetteki agonizm ile antagonizm arasındaki ayrım için bkz. (Mouffe, 2014). Bize göre, hakikat sonrası dünyada antagonizm olmazsa olmaz kılınmış, hasımlar vekalet savaşlarındaki imha edilmesi gereken düşmanlar, yükümsüz özneler haline gelmişlerdir; ancak hakikat ve adaletin anlamı üzerinde bir fikir birliği sağlandığında agonistik bir ilişkiden bahsedilebilir.

ya da yanlış zaman diye bir şey var mıdır? Bu ahlaki sorular, iyi kahramana adaleti sağlama ve dolayısıyla yalanların açtığı yaraları iyileştirme rolü biçen aşkın hakikati bulmaya dönük melodramatik arayışı açıkça ortaya koymaktadır. Oyunun bu tarz sorular karşısında sunduğu şaşkırtmaca, gerçeği ortaya çıkarmakla görevli savcının, olayın faili olmasının yanında usta bir oyun kurucu olmasındadır. Savcı, gerçeği ortaya çıkarmak bir yana, suçunu örtbas etmekle meşgul ve bu süreç içerisinde başka yeni suçlar dahi işler. Kurbanın zengin nişanlısı gerçeğin peşinde koşarak savcının karşısına konumlanır. Diziye adını veren Meryem karakteri ise bu iki adam arasındaki kıyasıya mücadelenin yargı, tanığı ve kurbanı olur; ta ki şeytani güçlerin karşısında bir hakikat arayıcısı olarak yerini almaya karar verene dek. Güç peşindeki savcı ve hakikatin peşindeki nişanlı sırasıyla oyun ve melodram türlerine ait karakterler ve biz izleyiciler hangisini daha çok sevdiğimize karar vermeye çalışırız: birini arzular, ötekinden hoşlanırsınız ya da tam tersi.

Bu anlatı ve onun işaret ettiği özne konumları, hakikat sonrasının dünyada nasıl işlediğini çözümlememize imkân tanımaktadır. Bize göre, bu tür anlatılar aynı anda hem seçmen hem de kapitalist sistemin tüketicisi olan izleyiciler tarafından siyasi tartışmaların nasıl yürütüldüğünün ve anlaşıldığının alegorik bir tezahürü niteliğindedir.³ İzleyicilerin gündelik hayatta karşılaştıkları açmazlara muhtemel cevaplar sunan TV dizileri, türe göre değişiklik gösteren özne konumlarının üretilmesine de alan açmaktadırlar. Bu anlamda Berlant'ın (2011, s. 6) "türler, gerek hayatta gerekse sanat alanında, bir şeylerin gözler önüne serildiğini görmeye dönük bir duygusal beklenti oluştururlar," ifadesine katılıyoruz. Bu beklentinin içine giren izleyicinin tür tarafından belirlenen konumu duygusaldır. Diğer bir deyişle izleyici, bir "biçim" veya "tarih" şeklinde henüz kristalleşmemiş bir şimdiki zaman atmosferi içinde yer alır.⁴ Burada bahsettiğimiz, televizyonda yayınlanan veya siyasi anlatılar tarafından mümkün kılınan özne konumu, gerçekten televizyonun başında oturan izleyicilerle aynı değildir. Televizyonun başındaki izleyiciler bu konuma davet edilirler. Bu davet, aynı atmosferi paylaşan izleyici, seçmen ve tüketici öznelere iletir. Yani izleyici, dizilerin arasına serpiştirilen reklamlar, tartışma programları ve açık siyasi demeçler vasıtasıyla kendisine hitap edilen bir seçmen ve tüketicidir. Televizyon eğlencenin kültür ve siyasetle iç içe geçtiği bir mecradır. Televizyonun öznelere açtığı izleyici/seçmen/tüketici konumları, bir tercihin gerçekleşme ihtimaline işaret ettikleri sürece benzerdir; neyin izleneceği, neyin satın alınacağı ve kime oy verileceği gibi.

Meryem bu tercih meselesini hangi karaktere yatırım yapılacağıyla ilgili bir ikileme dönüştüren bir alegori biçiminde işler. Bu ikilem, güce hükmetme arayışındaki kötü adamlarla hakikat arayışındaki melodramatik kahraman arasında kurulur. Hem bir yargıç

³ Lauren Berlant (1997, s. 48) alegorinin politik gerçekçiliğin estetiği olduğunu söyler. "Alegorik düşünme," diyor Berlant, "bireylerin yaşamları, kolektif yaşam ve ulus formunun hikâyesi arasındaki ilişkileri açıklamanın yollarını bulmamıza yardımcı olur."

⁴ Tarihte kristalleşmemiş ve adlandıramayan bir an olarak atmosfer kavramı için bkz. Berlant 2011 ve Stewart 2010.

hem bir kurban olarak izleyiciden, oy verirken veyahut seyrederken, farklı özne konumlarını temsil eden dramatik ve siyasi aktörler olan iki karakter arasında bir duygusal seçim yapması istenir. Odaklandığımız kötü karakterin özne konumunu, gücü paylaşmak üzerinden meşruiyet aramaktansa mutlak iktidarı şahısları etrafında toplayan ve halk adına yönetmek yerine halkın kendisi olduklarını iddia eden günümüz siyasi aktörlerinin bir alegorisi biçiminde okuyabiliriz. Siyasi temsilci temsil edilenle, izleyici ise kurbanla eşitlendiğinde; tercihin bir yanılısamadan, yaşam ile ölüm (ve tabii ki güç ve ihanet) arasında yapılan imkânsız bir tercihten ibaret olduğu ortaya çıkar. Piyasanın sunduğu seçenekler o kadar kısıtlı ki hangi tercihi yaparsanız yapın, kapitalizmin belirlediği sınırlar içerisinde kalırsınız. Hem siyaset hem de piyasa, tercih dışı bıraktıklarını kötü olarak adlandırır ve böylece gerçek bir tercihte bulunma ihtimalini ortadan kaldırır. Buna karşın televizyon dizileri izleyiciye iyi ile kötü arasında gerçek bir tercih yapma olanağı sunabilir, çünkü kahraman ile kötü karakter arasındaki ayrımı yapmayı izleyiciye bırakır. Bu izleyici/seçmen nihayetinde, tıpkı Meryem'in yaptığı gibi, günümüzde hem dizilerde hem haberlerde dolaşan ve üzerinden siyaset yapılan anlatıların bir tür seyircisi, kurbanı ya da yargıcı olmaya davet edilir. Melodram ile oyunun karışımı bir tür olan *Meryem*'de sonunda melodram ağır basar, kurban galip gelir ve her şey iyiye bağlanır. Ancak siyasette böyle bir sona kolay kolay varılmaz.

Yeni Kötü

Yeni bir kötünün ortaya çıkmasıyla *Meryem* izleyiciden güç ile adalet arasında bir tercih yapmasını isteyebilir çünkü dizide bu konular açıkça ayrılmıştır. Kötü karakterin güce olan tutkusu oyun türünün alamet-i farikası olup, oyunu bir hakikat sonrası tür olarak nitelendirmemize imkân tanır.

Meryem'de kötü karakter, gerçeği kendisini bile kandıracak kadar başarıyla çarpıtabilen bir savcıdır. Kendisinin sık sık dile getirdiği "Gerçeği gören tek kişi benim" sözü bu kandırmanın işaretidir. Eylemlerinin haklılığını ispat etmek için kendisine muazzam hikâyeler kuran savcı her zaman gücü seçer. Kaza sonucu hamile bir kadının ölümüne sebep olduktan sonra, kız arkadaşı Meryem'in suçu üzerine almasına müsaade eder çünkü onu büyük bir ceza almaktan ancak kendisinin kurtarabileceğine hem kendini hem Meryem'i inandırır. Ama sonra Meryem'in babası savcıyla ilgili gerçeği öğrendiğinde onu da gözünü kırpmadan öldürür. . Suça battıkça, kendisini mazur gösterecek daha büyük bir neden bulur. Dizi, savcının büyüyerek artan cezasızlığını sergilemesi bakımından oldukça başarılıdır. Hikâyenin başında pişmanlıkla dolu iken, entrika çevirmekteki kabiliyeti ve kendini kurtarmaktaki kararlılığı her defasında daha da güçlenir. Savcının çevirdiği entrikalar git gide büyüyüp daha acımasız bir hâl aldıkça, Meryem onun güce sahip olma arzusunun, kendisine olan aşkı dahil, her şeyi gölgede bıraktığını anlamaya başlar.

Savcının karşısına çıkan iki farklı güç vardır. Biri Meryem’le müşahhas onu seven kadın; öteki ise nişanlısı kazada ölen ve hikayenin seyri içerisinde Meryem’e âşık olan adam, Savaş. Hikâyedeki Meryem karakteri masumiyeti, doğruluğu, tahammülü ve azmi temsil ederken Savaş haklı öfkeyi, tezcanlılığı, sadakati, cesareti ve dürüstlüğü temsil eder. Yani, iyi ile kötü arasındaki çatışma farklı kılıfları ile birlikte dizideki karakterler tarafından açık ve canlı bir şekilde örneklendirilir. Ancak bu mücadele, savcının başarmak uğruna sergilediği entrika kabiliyeti etrafında dönen bir diğer gergin hattın gölgesinde kalır. Ona göre iyi ile kötünün mücadelesi diye bir şey söz konusu değildir çünkü o herkesin içinde kötülük tohumları barındırdığına inanır. Her şey bir tercih değil, fırsat meselesidir. Meryem ve Savaş’ı iyi kılan nitelikler zamanla onları zayıflatır ve bu da içlerindeki kötülüğü uyandırır. Meryem, savcının suçları karşısında sessiz kalarak Savaş’ı koruma çabasının masum insanların ölümüyle sonuçlandığını öğrenir. Benzer şekilde son birkaç bölümde, Savaş bir diğer suçluyu, babasını korumaya çalışırken acımasızlıkta savcıya ve zayıflıkta Meryem’e benzeme ihtimaliyle karşı karşıya kalır. Savcının dünyasında yalnızca iki şeye yer vardır, ya zayıflık ya güç; masumiyete veya gri alanlara ise asla yer yoktur.

Dolayısıyla, *Meryem* bizi hakikat ile güç arasındaki gerilim ve bu gerilimin yarattığı dünya üzerine düşünmeye sevk eder. Yalnızca hakikatin bir gün elbet ortaya çıkıp çıkmayacağını değil, aynı zamanda kazanmak için bunu yapmanın gerekli olup olmadığını da merak etmemiz beklenir. Doğrusu, kutuplaşmış bir siyasi ortamda yürütülen birçok seçim kampanyasında da bu sorular temel mesele haline geldiler. Savcı, Meryem’i sevdiğini ya da onu beladan kurtarmaya çalıştığını iddia ederken her zaman yalan söylemez. Ancak bu hamleler, hep istenen sonuca ulaşmak için yapılan daha uzun vadeli stratejinin birer parçası olan taktiklerdir. Yalnızca gücü arzulamakla itham edildiğinde, esas güç peşinde olanın bu suçlamayı yapanların ta kendileri olduğunu söyler. Ona göre kendi kendine zengin olmuş mafyavari bir adamın oğlu olan Savaş kötüdür, savcı ise bu haksızca elde edilmiş güce meydan okuyan kişidir. Düşmanı zengindir ve onun da yaptığı zengin olmaya çabalamaktır; düşmanı babasının gölgesinde yaşayan oğlu iken kendisi bu dünyada yolunu hep yalnız başına bulmaya çalışmış biridir.

Savcının kendi eylemlerini açıklarken kötülüğün her an her yerde olduğunu söylemesi, onun dünya görüşüdür. Yani aslında inandığı daha büyük hikâyenin bir parçasından başka bir şey değildir. Bu hikâye, kendi zekâsı ve gayretiyle hayatta başarıyı yakalayan zeki ama yoksul bir çocuğun, acımasızlığı sayesinde şu anda bulunduğu konuma gelen zengin ve güçlü biri tarafından engellenince ortaya çıkan bir hınç (*resentment*) hikâyesi olarak tanımlanabilir. Savcı Savaş’ı, zenginliğinin ve gücünün arkasına saklanarak kendi gerçek karakterini gizleme imkânına sahip olduğu için hakir görür. Savcının zengin-yoksul çatışmasına dair bir teorisi vardır: Zengin doğası gereği kötüyken; yoksul için iyilik ve kötülük önemini kaybetmiştir, zira onun dünyasında aslolan kazanmaktır. Tam

da bu nedenle, savcının iddiaları galip gelmeye dönük yapılan taktik hamlelerden ibarettir. Zenginlerin dünyası onu masumiyetinden etmiş—Meryem’in şahsında temsil edilen gerçek doğası—ve onu kötü bir insan haline getirmiştir. Şimdi zenginlerin bunun bedelini ödemesi gerekir. Bu, onun her fırsatta durmaksızın dünyaya haykırdığı bir tür kendini haklı çıkarma biçimidir. Türk melodramlarına özgü olan bu hınc formülü iki açıdan ilginç: Birincisi, savcıya tüm olan biteni kendi uydurduğu hikâyeye göre yorumlama imkanı tanır. İkincisi, bu hikâye Türkiye’deki izleyici için 1950’lerden beri oldukça tanındıktır; çünkü bu tarz hikâyeler Türk film endüstrisi olan Yeşilçam repertuarının vazgeçilmez bir parçasıdır (Scognamillo, 1998). Zengin ve güçlü olana karşı beslenen bu klasik Yeşilçam hıncı *Meryem*’in hakikat sonrası hikâyesine farklı bir biçimde hizmet eder. Zenginle fakirin arasındaki iyi-kötü dengesi, güç peşindekilerin birbirine oynadığı oyunlarla bozulmuştur. Melodramatik çatışma, artık güç peşindekilerin hâkim olduğu ve hiçbir tarafın nihai bir zafer elde edemeyeceği bir atmosferle başa çıkmak durumundadır.

Ne var ki hakikat sonrası anlatının bir sonuca varmak için gereksinim duyduğu bu melodramatik bileşen, gerçek hayatta pek de öyle işlemez. Kutuplaşmış dünyadaki antagonizma, bütün çatışmaların niteliğini değiştirebilecek güçtedir. Gerçeğin peşinde koşanlarla gücün peşinde koşanlar arasındaki düşmanca çekişmeye örnek olarak, Trump’ın Haiti ve Afrika için kullandığı “lağım çukuru ülkeler” ifadesini sorgulayan gazeteciye verdiği yanıt gösterilebilir: “Ben, dünyada görüp görebileceğiniz en ırkçı olmayan insanım” (Khan, 2018). Bu ifade basitçe bir yalan olarak görülemez, çünkü Trump kendisini ırkçılıkla suçlayan herkesin gerçekten de ırkçı olduğunu düşünüyor olabilir. Trump’ın burada yaptığı şey, ırkçılığı tanımlayan ortak zemini reddetmektir. Bu ortak zemin, hakikat peşindekilerin, dünyaya dair ortak bir dil kullanabilmek için zaman zaman bazı hikâyeleri yok saydıkları bir zemin olarak tarif edilebilir. Yani eşitlikçi söylemlerin belirli ırkçılık biçimlerini görmezden gelmesi gibi. Elbette Trump bir ırkçıdır ve ırkçılığı reddetmesi de bir oyun hamlesidir. Düpedüz bir yalan ile hakikat sonrası beyan arasındaki ayrımı ortaya koymak o kadar kolay değildir. İyi ile kötü arasındaki ebedi savaşa yoğunlaşıp, bazı gerçekleri yok saymak pahasına hakikatin peşinde mi kalacağız yoksa gücün gerçekliği karşısında sürekli kaybetmeye mahkûm beyhude bir çaba içerisinde miyiz? Aslında temel gerilim oyun kurucularla sıradan oyuncular arasında. Sıradan oyuncular hakikati ararken dahi oyunun mekaniğine çekilirler. Oyun kurucular, yani güç peşinde koşanlar ise en az bir adım önden gidebiliyorlar. Tıpkı Trump ve onun gibi olan başkaları gibi, savcı da güç peşinde koşarak ve agonizmi mümkün kılan öncülleri göz ardı ederek basitçe dünyanın agonistik siyasetine başkaldırmaktadır. Aslında, dünyanın ona borçlu olduğu şeyin peşinde çünkü onu en başından beri dışlayan yine bu dünyaydı. Bu da gerek siyasetçi gerekse de hikâyenin kahramanı olsun, siyasetteki ve dizilerdeki bu aktörleri hakikat arayışının olduğu bir dünyada yalancı olmaktan ziyade, sonu olmayan bir oyunun kurucuları haline getirir.

Savcı, güç peşinde koşanların yardımıyla, sonunda kendisini ölmüş gibi gösterebiliyor ki bu da kendi tabiriyle onu bir hayalete dönüştürüyor. O hayalet olmayı seviyor; bu onu daha nüfuz edebilir hale getiriyor, atmosferin daha bir parçası kılıyor. Meryem için ise o tekinsiz bir varlık, her hareketini amansızca takip eden bir göz, etrafındaki her şeyde bir hesap, bir plan olduğunu düşündürten bir his. Meryem çok iyi tanıdığı bu varlıktan oldukça rahatsız. Hakikat sonrası, belki oyuncular için bir oyundan ibaret olabilir ama aslında her karşı karşıya gelişin içine işleyen bir atmosfer, belirli bir içerikten ziyade bulantıya sebep olan bir his yaratıyor.

Atmosfer Olarak Hakikat Sonrası

Popülist diktatörlerin seçimle iktidara geldikleri bir dünyada bulantı hissi her yere yayılıyor. Dünyanın çivisinin çıktığına, her şeyin eski anlamını yitirdiğine, kavramların artık her anlama gelebileceğine ve her türden adaletsizliği meşru kılacak daha büyük bir hikâyenin her zaman yazılabileceğine dair bir hisse dönüşüyor. Dünyanın dört bir yanından birçok yorumcu bugün, “Her şeyi söyleyebilirsiniz. Gerçeklikler yaratabilirsiniz” (Pomerantsev ve Weiss, 2014) algısını paylaşıyor.

Reklamlar kavramları istikrarsızlaştırmanın en gündelik örnekleridir. Toplu taşıma araçlarında yayın yapan ve dolayısıyla İstanbul trafiğinde uzun vakit geçirenler için mecburi bir mecra olan İstanbul’un televizyon kanalı Modyo TV’nin sloganı, “İstanbul’un en popüler televizyonu”dur. Bir mücevher firması ürünlerini, “Pırlanta her kadının hakkı” sloganıyla satar. Bu örneklerin birinde popüler kavramı anlamından sapıtılırken, diğerinde hak ile imtiyaz arasındaki ayrım aşındırılmaktadır. Tıpkı insanların birbirlerinin dillerini anlamadıkları bir ortamda olduğu gibi, ortak bir kavramsal haritanın kayboluşu, anlamlı diyaloglar kurmayı zorlaştırmaktadır.

Hakikat sonrası bizlere herhangi bir temsil eyleminde, gösteren (signifier) ile gösterilen (signified) arasında her zaman var olan boşluğun kabul edilebilir sınırların ötesine geçecek kadar büyüdüğü bir işleyiş biçimi sunar. Roland Barthes’ın formüle ettiği şekliyle, gösterenle gösterilen arasında kurulan ilişkiyi tarihsizleştirerek daraltan mit kavramının aksine hakikat sonrası, bu ilişkiyi geri dönülemez şekilde bozar. Hakikat sonrası dünyada söylem ancak bir oyun işlevi görür. Şayet Barthes’ın tarif ettiği mit hakikati garanti etmeyen bir değer ise, hakikat sonrası dediğimiz işleyiş biçimi hakikat meselesine hiç bulaşmadan duygusal değer üretir.. Hakikat sonrası oyunların oyuncularını birbirlerini, militarist terminolojiyle “algı operasyonu” dedikleri şeyi yapmakla suçlarlar.

Bu operasyonlar iki farklı evrenselciliğe dayandırılmaktadır. Diğer bir deyişle hakikat sonrası dünyada, zıt hakikatler antagonistik bir çatışmaya girerler. İstanbul’da düzenlenen bir atölye çalışmasında, Étienne Balibar (2018) dindarlığın evrenselciliği ile sekülerizmin evrenselciliğini, dünyanın her yerinde geçerli olan temel bir gerilim

hattının yansıması olarak tarif etti. Dindar olanla seküler olan, milli olanla evrensel olan, ilerici olanla muhafazakâr olan veya başka hakikat iddiaları arasındaki mücadele, bu kavramların anlamları üzerinde ortaklaşmaya dönük bir uzlaşma sağlanamadığı müddetçe, artık eskisi gibi sürdürülemez. Elbette ortaklaşmaya dönük bir uzlaşma, bazı bilgileri ya da anlatıları susturmakla mümkün olur. Bu mücadelelerin “kullanışsız diye diskalifiye ettiği” (Foucault, 2003, s. 7) susturulmuş bilgiler, örneğin Cumhuriyet’in gerçekliğine meydan okumak üzere, geri dönmektedir. Bu nedenledir ki Avrupalı ve Kemalist tahayyülde Kızıl Sultan olarak bilinen Abdülhamid’in cesur ve merhametli bir lider olarak yeniden diriltilmesi⁵ veyahut daha önce milli anlatılarda yer almamış, I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı askerinin Britanya ordusuna karşı bir zafer elde ettiği Irak’taki küçük bir kasabadan adını alan Kut’ul Amare muharebesinin birden anılmaya başlanması, tıpkı klanların ölümcül antagonistik mücadelelere giriştikleri *Game of Thrones* dizisinde olduğu gibi, güç uğruna sonu gelmez bir çekişmenin içerisindeki yerlerini alıyorlar.

Dünyada manaya dayanak oluşturan aşkın hakikatin önemini yitirmesiyle, farklı çağlara ait olduğu düşünülen hakikatler eşzamanlı olarak sahneye çıkar ve antagonistik bir mücadele içerisinde sokulurlar. Bu, hakikat iddiasının yeryüzünden tamamen silindiği anlamına gelmez ama artık farklı hakikat iddiaları arasında hangisinin doğru olduğuna karar verecek evrensel bir ölçek, tekil bir ölçüt kalmaz ve böylece “her şey mübah” algısı oluşur. Bu açıdan, bu antagonistik rekabet, iyi ile kötüyü birbirine zıt iki kutup olarak tarif eden evrensel hakikate dayalı melodramatik çatışmadan ayrılır. Melodramatik bir çatışmada, ikinin konumunu işgal eden her kimse kötüyü yenmek ve böylece ahlaki düzeni sağlamak zorundadır. Bu formül, seküler ama aynı zamanda dünyanın haline dair tüm yaygın dini anlatılar tarafından ortak kabul görmüş olması hasebiyle hegemonik olan aşkın bir hakikate dayanmaktadır.

Böylece ortaya çıkan rotasızlık atmosferinde, güç herhangi bir hakikati istikrara kavuşturan tek vektör haline gelmektedir. Atmosfer derken, bu rotasızlığın her türden eyleme ve hissiyata nüfuz eden duygusal yapısını kastediyoruz. Açıkça tanımlanmış hakikatin üzerinin bu şekilde örtülmesi emniyetsiz bir dünya yaratıyor. Yaygın anlatıların ve siyasi söylemlerin iyi ile kötü ölçütünden ayrılmasıyla ortaya çıkan bu duygu hali, gücün manayı belirlemesine ve dünyayı kontrol altına almasına müsaade etmektedir. Şayet Jacques Rancière’in de (Rancière, 2010, s. 107) söylediği gibi, siyaset bugün bir emniyetsizlik oyunuysa, oyunu oynamaya yarayan pullar da yalnızca oyundaki bir konumu desteklemek için kullanılan hakikat sonrası parçalarıdır.

Türkiye’de televizyon, bu oyunun tüm çetrefilliğiyle sergilendiği bir sahne haline geldi. Prime-time’da yayınlanan tarihsel dizilerin sayısında yaşanan patlama bunu

⁵ II. Abdülhamid, muhafazakârlar tarafından uzun yıllardır onu gerici ve bağınaz bir sultan olarak gören Cumhuriyetçi laik tarihsel anlatıya karşı bir sembol olarak kullanılmaktadır. Kısakürek (1965) oldukça etkili olmuş kitabında II. Abdülhamid’i Türkçü milliyetçi ideolojileri İslami dille birleştirme amacıyla kullanmıştır.

göstermektedir. Osmanlı'nın geçmişini konu alan ve hakikati anlattıklarını iddia eden kurgusal hikâyeler, bu hikâyelerin hem bugünün hem geçmişin gerçeği olmasını arzulayan bir izleyici kitlesi yarattı. Bu diziler Türkiye'de çok tanınan olan milliyetçi bir kurgu doğrultusunda tarih yazma işine girmiş durumdadır: "Dünya alem ezelden beri hep bize karşı ama biz cesaretimiz, inancımız ve dayanışmamız sayesinde hep var olduk." Dünyanın başka yerlerinde de "geçmiş şimdiki amaçlar için kullanışlı hale getiren" tarihsel anlatılar mevcuttur (Kolesnikov, 2017). İçerdiği ve dışardaki düşmanların gizli planlarını ön plana çıkaran Türk tarihi dizileri, günümüzdeki mücadeleleri ebedi milli hakikatler haline getiren bir geçmiş inşa ediyorlar. Öyle ki, düşmanlarının Türkiye'nin büyüklüğünü çekemediklerini savunan cumhurbaşkanı, bu tezini desteklemek için II. Abdülhamit (1876-1908) dönemini anlatan ve devlet televizyonunda yayınlanan bir diziye başvuruyor: "Tarihimizi de bilelim," diyor. "Payitahtı izliyorsunuz değil mi? Orada görüyorsunuz".⁶ Kurmaca, bugünün hizmetinde kullanılmak üzere tarihe kaynak teşkil edecek hale geldiyse, o zaman kesinlikle bir hakikat sonrası çağdayız demektir. Gerek geçmiş hükümdarlar gerekse bugünün siyasetçileri, onları zalim gibi gören "millet düşmanları"nın aksine merhametli ve tutkulu yöneticiler olarak sunuluyorlar. Kelimelerin anlamını yitirmesi ve tarihin istikrarsızlaşmasıyla antagonistik kültürel düşmanlıklar ve siyasi kutuplar yaratılıyor.

Siyasette ve anlatılarda oyunların kurduğu dünyada hakikat arayışı durunca, tarafları karşıtlıkları üzerinden ortak bir zemine yerleştiren aşkın dünya da kayboluyor. Her anlatının bir sonu olsa da iç ferahlamasını sağlayan asıl şey melodramatik çözümdür. Melodramdan yoksun oyunlarda veyahut siyaset dünyasının oyunlarında, hikâyelerin sonu çoğunlukla izleyiciyi/seçmeni bir güvensizlik duygusuyla baş başa bırakır. Bu sonların vaat ettiği tek şey yeni anlatılara ve tercihlere duyulan doyumsuz bir ihtiyaçtan başka bir şey değildir. Ne var ki bu yeni tercihler, güvensizlik duygusunu hiçbir şekilde hafifletmeyecektir. Bu yüzden yeni diziler, tıpkı yeni siyaset gibi hızlıdır, oysa melodramların kişinin ruh halini, duygularını ve hakikatleri yerli yerine koyması uzun zaman almaktadır. Hatta bir adım daha ileri gidip, Netflix gibi küresel ekranlar bir tarafa, Türkiye'deki televizyon ekranlarında yeni dizilerin yayınlanıp yayından kalkma hızının dünyada sürekli değişen siyasi gündemin hızıyla yarıştığını söyleyebiliriz. Bunun sonucunda ortaya çıkan belirsizlik ve güvensizlik, Duclos'un (2017) dijital hızda yaşam diye tanımladığı hale benzemektedir.

Oyunbaz İzleyici

Oyun türü, gerek metin yazarına gerekse izleyiciye melodramın mümkün kıldığından daha farklı özne konumları açmaktadır. Melodramda, metin yazarları senaryonun

⁶ "Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan: Tarihi bilmek için Payitaht Abdülhamid'i izleyin." TRT Haber. www.trthaber.com/haber/gundem/cumhurbaskani-recep-tayyip-erdogan-tarihi-bilmek-icin-payitaht-abdulhamidi-izleyin-345026.html.

izleyicileri doğru bildikleri yöne sevk edeceğine inanırlar. Başka bir deyişle, melodram yazarı, Rancière'in (2009) izleyici kitlesini eğitime muhtaç kara cahiller olarak görüp yaratıcılığını elinden alan (stultifying) öğretmenin konumundadır. Bu, aslında Türkiye'deki birçok televizyon eleştirmeninin dizileri yorumlarken düştüğü bir konumdur: ideolojiyi veya manayı yargılamak. Başka bir deyişle, yazar da eleştirmen de melodram izleyicisinin kötülüğe karşı iyiliğin, adaletsizliğe karşı adaletin yanında olmasını beklemiştir. Ayrıca, tüm bu karşıtlıklar içerisinde gidilecek doğru yolu bulmanın kolay olacağı da varsayılmaktadır.

Herkesin kendi doğrusunun gerçek olduğuna körü körüne inandığı bir dünyada— kısacası hakikat sonrası dünyada— ne metin yazarı ne de izleyici için bu yol artık o kadar açık değil. Dizi izleyicilerinin sosyal medyadaki yorumlarının gösterdiği gibi, bugün bir diziyi çok farklı konumlardan izleyebilirsiniz. Bazıları melodram izleyicisi konumundan bakıp kadın ve erkek kahramanların kazanmasını ve sonsuza dek bir arada yaşamasını isterken; bazıları ise Mittel'in (2015) "forensic viewer" dediği, tahkikatçı bir izleyici konumundan hikâyenin iyi kurgulanıp kurgulanmadığını, hangi entrikanın diğerine üstün geleceğini, veyahut metin yazarının izleyicisini kandırmak mı yoksa onlarla oynamak mı istediğini görmek isterler. Bu liste daha da uzatılabilir çünkü bu dizileri izlemenin birçok yolu olduğu gibi, eleştiri ve yorumları diğer izleyicilerle ve yapımcılarla paylaşmayı mümkün kılan pek çok medya teknolojisi mevcuttur. Bu nedenle, *Meryem*'in senaryosu, izleyicileri neredeyse senaristle boy ölçüşecek şekilde ipuçlarını takip ederek muammaları çözmeye teşvik ediyor. Savcının ince zekâsı ve hünerleri karşısında şapka çıkarmaları ve kahramanın körlüğü ve kötü karakterin kurduğu tuzaklara kolayca düşmesi karşısında çileden çıkmaları isteniyor.

Günümüz izleyicileri her şeyin ötesinde seslerini duyurma ve fikirlerini ifade etme imkânına sahipler. İzleyiciler, senaryo yazarlarının sosyal medyadan diziyle ilgili görüşlerini takip ettiklerini görmekten çok hoşlanıyorlar. Hikâyenin nasıl devam edeceği yönünde senariste tavsiyede bulunabiliyor, herhangi bir sekansı ihtimal dışı veya bağlam dışı gördükleri zaman itiraz edebiliyor ve hikâyede iyi bir ters köşe yaşandığında veya şık bir yorum katıldığında alkışlayabiliyorlar. İzleyicinin bu türden bir diyaloga dahil edilmesi sayesinde, aktif yazar/oyuncu ile yaratıcılığı yok edilmiş pasif seyirci arasındaki karşıtlık açıkça yıkılmış oldu. Sadece anlatının sınırları içinde kurulan hakikatlerin (örneğin Savaş'ın hakikatine karşı Savcı'nın hakikati) bir tercih konusu olduğu bir dünyada izleyici de istediği kadar aktif ya da pasif olabiliyor. Hakikat sonrası dünya, oyunlara meraklı bir izleyici kitlesi olduğu sürece biteviye sürüp giden ve aslında bir sona varmayan oyun türünde hikâyeler üretiyor.

Bu oyun dünyasında, bir hikâyenin değeri sahip olduğu izleyici sayısı ile ölçülmektedir. Bu, hangi dizinin ne kadar süre yayında kalacağını izleyici sayısı ile belirlendiği, yani son sözü reytingin söylediği bir dünyadır. Tıpkı seçim sandıklarının tabi olduğu kriterler gibi, kültürel ve siyasi otoritelerin belirlediği ve zaman zaman da değiştirdiği izleyici

kategorilerine ve ölçeklere göre belirlenen reyting oranları, yine tıpkı seçim sandık sonuçları gibi, dizilerin yayınlandığı günün ertesi çeşitli sosyal medya platformlarında yayınlanır. Her iki durumda da kıyasıya karşılaştırma ve rekabet esastır. Ne kadar reklam alınacağına dair bir gösterge olan reyting rakamları nihayetinde güç ile piyasalar arasındaki bağlantıyı kurar; yani hangi hikâyelerin dolaşımında kalacağı, hangi metaların dolaşımında olduğuna bağlı olarak belirlenir. Başka bir deyişle, kültürel politikalar eş zamanlı olarak ekonomiyi ve yönetim şeklini de düzenleyen politikalar haline gelirler.

Televizyon, izleyicilerin seçmen ve tüketici haline getirildiği bir vasıta çünkü nüfusun büyük çoğunluğunun siyasetten haberdar olmasına ve tüketici mallarını arzulamasına hizmet eden şey bu ekrandır. Aynı zamanda seçmen ve tüketici de olan bu izleyici kitlesi, birbirini tekrarlayan anlatılar üzerinden piyasanın ve siyasetin hem öznesi hem de nesnesi kılınmaktadır. Bu hikâyeler, sattıkları ticari veya siyasi ürün hakkında açıkça bilgi vermezler. Bunun yerine ekrana, izleyiciyi harekete geçirecek bir deneyimi yansıtırlar. Dizi izleyicisini, tüketiciyi ve seçmeni birbirinden ayıran net sınırların olmayışı, bu üç konumu da aynı duygusal söyleme maruz bırakır. Siyasi parti tanıtım ve propaganda videoları, kâh tarihi dizileri kâh aşk dizilerini taklit ederken, reklamlar da sattıkları mobilyayı bir çocukluk aşkı senaryosuna bağlayabilirler.⁷ Televizyonda kullanılan bu anlatı biçimlerinin etkisi sosyal medyaya baktığımızda açıkça görülür. Televizyon dizileri üzerine yorum yaparken kullanılan dil ve duygu yapısı siyasi olayları yorumlarken de kullanılır ve televizyonda verilen hikâyelerin diliyle, tonuyla ve söylemsel yapısıyla benzerlik arz eder.

Meryem gibi başka pek çok dizinin içerdiği anlatılar, siyasi tartışmaların yapılma ve anlaşılma biçimlerini gündelik hayat düzleminde yeniden kuran analogilerdir. Yani diziler siyaseti gündelik hayata tercüme eder. Nasıl ki *Meryem*'in savcısı eylemlerini zenginler tarafından haksızlığa uğratıldığını iddia eden büyük hikâyeye açıklıyorsa, seçmenler de iyilik, adalet gibi değerler için sandığa gitmek üzere harekete geçseler bile sonuçta güce oy veriyorlar. Bu açıdan demokrasi oyununun kurgusu dizi kurgusuna benzer. Hem milletin geçmişini anlatma iddiasıyla yapılan tarihi dizilerde hem de bugünü konu alan savaş ve özel hareket dizilerinde, senaryolar hükümetteki siyasi partinin öngördüğü siyasi olayların bir yorumu olarak yankı bulur. Adaletsizlik hikâyeleri, güce hizmet eden bir milli gurur hikâyesine tahvil edilirken; gerçek bir adalet ihtimali de daha büyük bir hakikate feda edilir. O halde iktidar kimdeyse, o büyük hakikatin nerede yattığını da göstermesi gerekir. Bu hakikat iddiasına en yaygın haliyle “büyük resmi görmek” denir. O büyük resmi kim çizerse, hakikati de o belirlemiş olur. Nitekim, “hayat bir film değil, geleceğe cüret et” başlıklı siyasi parti

⁷ Bu yeni reklam türü izleyiciyi belirli bir duyguya sabitleyen başlıklara sahip. Örneğin, bkz. Enza Home 2008 (bir mobilya reklamı) (*Enza Home | #EnGüzelAşklara 2018 Yeni Reklam Filmi*, 2018) ve Akparti 2017 (siyasi reklam) (*Hayat Bir Film Değil Geleceğe Cüret Edin*, 2017).

videosu buna iyi bir örnektir.⁸ Benzer şekilde, Sismondo (2017) Trump'ın Birleşik Devletler'de aldığı oyu, destekçileri Trump'ı ciddiye alırken rakiplerinin onun ağzından çıkan kelimelere takılmalarına bağlayarak açıklamıştı. "Geçenlerde," diyor Sismondo, "Trump'ın sinirlenen sözcüsü Kellyanne Conway bir muhabire: 'Neden her şey yüzeysel değerlendiriliyor?... Onun kalbinin içindekilere bakmaktansa sürekli ağzından çıkanlara bakıyorsunuz.'" Dolayısıyla hakikat, kelimelerle izi sürülecek nesnel bilgilerde değil, Trump'ın gönlünde yatar. İşte Savcı da Meryem'den, "kalbinin içindekilere" bakmasını istiyor. İzleyici/seçmen de sonunda, tıpkı Meryem gibi, milletin özünün nerede olduğuna işaret eden siyasi anlatıların seyircisi, kurbanı ve yargıcı olmaya davet ediliyor. Dolayısıyla, siyaset dilinde kendisinden "sıradan adam," "sokaktaki adam," veya "sessiz çoğunluk" diye bahsedilen izleyiciler/seçmenler tıpkı dizilerdeki oyunlara katıldıkları gibi, seçim oyununa da katılıyorlar. İşte o zaman izleyicinin, seçmenin ve tüketicinin özne konumları mukayese edilebilir bir benzerliğe bürünüyor.

Sonuç

Melodram ve oyun unsurlarını bünyesinde bir araya getiren karma tür, şimdilerde Osmanlı'nın geçmişini metheden tarihi dizilerde veya teröristlere karşı savaşıyan özel kuvvetleri konu alan savaş hikâyelerinde bir hayli yaygın. *Meryem*, güç peşinde koşan bir vicdansız olduğu ortaya çıkan savcının, kendi kurbanlarından biri tarafından intikam amacıyla öldürülmesiyle sona erdi. Yaptığı kötülöklere getirdiği açıklamalar kabul görmedi ve melodramatik hakikat galip geldi. Tıpkı *Meryem* gibi, yeni tarihi dizilerin ve savaş dizilerinin tamamı iyi tarafın zaferiyle sonuçlanıyor ama *Meryem*'in aksine bu diziler olan biten kötülüğe bir açıklama getirme gereği dahi duymuyorlar; kötülüğe karşı savaşıırken düpedüz oyunlara başvuruyorlar.

Türler bu şekilde harmanlanarak anlatıları, özne konumlarını ve dünyanın büyük hikâyelerini küçük hikâyelerle ilişkilendiren siyasi söylem biçimlerini birbirine karıştırıyor. Melodramatik tür hakikatin peşinde geçen bir dünyayı resmeder; güce olan güdünün romantik ve gerçeklikten uzak görüp alaya aldığı bir dünyayı. Buna karşın güç peşinde koşulan dünyada söylenen her yalan, güç peşinde koşanı galip kılacak başarılı bir hamleyle ve karşı hamleyle anlam kazanıyor. Hem dizilerde hem gerçek dünyada anlam sonsuz biçimde değişkendir ancak hakikat, tartışarak bir orta yol bulmaya açık değildir çünkü bu tür bir uzlaşma halini mümkün kılacak ortak bir zemin dahi kalmamıştır. Hakikat sonrası dünya kendine gayet uygun bir hikâye anlatma biçimi bulmuştur.

Hakikat sonrası dünyada artık ilerleme, sekülerizm veya özgürlük gibi evrensel anlamlar üzerinde bir mücadeleye imkan kalmadı. Onun yerine, tüm bu büyük mevzular boyutça küçüldü ve savaş makinelerinin birer parçası haline geldiler. Sonuç

⁸ Bkz. Akparti 2017.

olarak, bir büyük hikâyenin küçük hikâyelere baskın geldiği ve zorunluluğun daima tercihlerden daha belirleyici olduğu bir güvensiz atmosfer yaratıldı.

Bu bağlamda altı çizilmesi gereken bir takım ayrımlar var. Hakikat sonrası denilen, basitçe bir bakış açısı ya da bir siyasi konum değildir. Dünyanın haline dair belirli bir içerik ya da önermeler bütünü de değildir. Kimin galip veya mağlup olduğuna dair, böyle bir bakış açısı ya da içerik aracılığıyla getirilen bir çıkarım da değildir. Bu yüzden oyun türündeki dizilerde iyinin veya kötünün kazanmasını sağlayacak olan şey belirli bir içerik değil herhangi bir karşılaşmadaki hamledir. Tam da bu nedenle, herhangi bir eylemin veya ifadenin anlamı, ana karakterin çizdiği büyük resme ya da başka bir deyişle, onun “kalbinin içindekilere göre” değerlendirilmelidir. Böylelikle bütün taraflar başka bir tarafı haksızlık yapmakla itham edebilirler. Hakikat sonrası dünyada, Luc Boltanski'nin (2012, s. 14) “bireyin üstünde ve bireyler arasında eşitliği tesis edecek bir ortak iyinin tanımlanması gerekir” şeklinde tarif ettiği adil yönetim biçimi artık yok çünkü bugün ortak iyinin tanımı üzerinde dahi bir fikir birliği yok. Haklı olmanın bir ölçütünün olmadığı bir dünyada, Kudüs Platformu tarafından kullanılan, “güçlü olanın haklı olduğu değil haklı olanın güçlü olduğu bir dünya,” sloganı, hakikat sonrası oyunu ustaca oynayabilmek içindir.⁹ *Meryem*'deki savcı da haklı olduğu için güçlü olmak istediğini iddia ediyor çünkü adalet onun yanında olmalı, oysa zenginlerin haklı olarak görülmelerinin tek nedeni güçlü olmaları. İşte bu noktada melodram devreye giriyor, savcıyı kötü karakter ilan ediyor ve aşıkları gücü ele geçirmek yerine yalnızca hakikatin peşinden giden karakterler olarak tanımlıyor.

Hakikat sonrası oyunun oyuncularını senaristlerden veya siyasetçilerden ibaret olmayıp izleyicileri de kapsar. Bu izleyici kitlesi daha önce hiç olmadığı kadar oyuncu haline gelmiş olup bir dizinin yapım aşamasında olduğu kadar ülkenin yönetim biçiminin belirlenmesinde de, hatta kişiye göre özelleştirilmiş metaların üretiminde de görev üstlenmektedir. İzleyici kitlesinin aynı zamanda seçmen ve tüketici olması; dolayısıyla izleme eyleminin her türlü değerlendirme ve konuşma eylemine eşlik etmesi, kültür alanı ile politika alanı arasındaki benzerlikleri belirgin hale getirir. Böylece, gündelik kültür ile yüksek politika birbirinin projelerini mümkün kılar. Oyun türü siyasete ve televizyona hâkim olduğunda, gücü elde etme arzusu ön plana çıkar ve seçmenler izleyerek veya güç peşindekilere oy vererek güç arayışına girmeye davet edilirler. Arap Baharı'ndan bu yana, devletler dijital teknolojinin ve sosyal medyanın ortaya çıkardığı aktif ama asi seyirci kitlesinin oluşturduğu tehlikenin farkına tamamiyle varmış durumdadır. Bu katılımın devletler için oluşturduğu tehlike bugün sansür ve karşı söylem üretiminin çeşitli karışımları aracılığıyla bertaraf edilmeye çalışılıyor. Ancak her şeyden önce, bize göre, oyun türündeki anlatılar sayesinde kitleler harekete

⁹ Kudüs Platformu, Türk Cumhurbaşkanlığı'nın himayesi altında bir grup kadın gazeteci tarafından kurulan bir inisiyatif. Bu platform, İslam ve Osmanlı tarihindeki özel yerine vurguyla, Kudüs için farkındalık oluşturmak amacıyla çeşitli medya kampanyaları, sanat ve spor etkinlikleri düzenliyor. Daha detaylı bilgi için bkz. kudusplatformu.com.

geçirilebiliyor veyahut kontrol altında tutulabiliyor. Mesela 2016'da darbe teşebbüsünün yaşandığı 15 Temmuz gecesi olduğu gibi sokağa çağrılmaları mümkün olduğu gibi, gündelik hayat devam ederken de *Diriliş Ertuğrul*'un veya *Payitaht Abdülhamid*'in tadını çıkarabiliyorlar.

İngilizceden çeviri: Deniz Boyraz

Kaynakça

- Abu-Lughod, L. (2005). *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago: Chicago University Press.
- Akınerdem, F. ve Sirman, N. (2017). Melodram ve Oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel'de Bir Temsiliyet Rejimi Sorunsalı. *Monograf, 2017*, 212-245.
- Balibar, É. (2018, 17 Ocak). *Democracy and Liberty in Times of Violence*. Hrant Dink Memorial Lecture on Freedom of Expression and Human Rights, sunulmuş bildiri, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (Second edition.). New York: Hill & Wang.
- Berlant, L. (1997). *The Queen of America Goes to Washington City*. Durham, NC: Duke University Press. <https://www.dukeupress.edu/the-queen-of-america-goes-to-washington-city> adresinden erişildi.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press. <https://www.dukeupress.edu/Cruel-Optimism/> adresinden erişildi.
- Boltanski, L. (2012). *Love and Justice as Competences*. Cambridge: Polity.
- Duclos, V. (2017). Inhabiting Media: An Anthropology of Life in Digital Speed. *Cultural Anthropology, 32*(1), 21-27. doi:10.14506/ca32.1.03
- Enza Home | #EnGüzelAşklara 2018 Yeni Reklam Filmi*. (2018). www.youtube.com/watch?v=PYqu9DhPt4g adresinden erişildi.
- Foucault, M. (2003). *"Society Must Be Defended": Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. New York: Picador.
- Hayat Bir Film Değil Geleceğe Cüret Edin*. (2017). https://www.youtube.com/watch?v=WKPagHTN_VU adresinden erişildi.
- Khan, S. (2018, 15 Ocak). Donald Trump insists he's the "least racist person you've ever interviewed" following "s***hole countries" backlash. *Independent*. 1 Mayıs 2020 tarihinde <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/us-politics/donald-trump-least-racist-shithole-countries-haiti-africa-us-president-immigration-oval-office-a8159461.html> adresinden erişildi.

Kısakürek, N. F. (1965). *Ulu Hâkan II. Abdülhamîd Hân*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Kolesnikov, A. (2017, 2 Nisan). The October Revolution in Post-Truth Russia. *Japan Times*. 1 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2017/04/02/commentary/world-commentary/october%20-revolution-post-truth-russia/#.WohgTWb7l0J> adresinden erişildi.

Mankekar, P. (1999). *Screening culture, viewing politics: An ethnography of television, womanhood, and nation in postcolonial India*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15r3zww> adresinden erişildi.

Mouffe. (2014). Agonistic Democracy and Radical Politics. *Pavilion: Journal for Politics and Culture*. <https://www.pavilionmagazine.org/chantal-mouffe-agonistic%20-democracy-and-radical-politic> adresinden erişildi.

Pomerantsev, P. ve Weiss, M. (2014). *The Menace of Unreality: How the Kremlin Weaponizes Information, Culture, and Money*.

Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
doi:10.1057/978-1-137-48403-1_4

Rancière, J. (2010). *Dissensus*. London: Continuum. doi:10.1057/978-1-137-48403-1_4

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

Sismondo, S. (2017). Post-Truth? *Social Studies of Science*, 47(1), 3-6.

Stewart, K. (2011). Atmospheric Attunements. *Environment and Planning D: Society and Space*, 445-453. doi:10.1068/d9109