



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER ve TANITIM ANABİLİM DALI

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA
GLOW DİZİSİ ÜZERİNE NİTEL BİR ÇÖZÜMLEME

Nedim ÖZTÜRK
1630247040

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY

ISPARTA – 2020



SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Düzeltilme Sonrası Girecek Öğrenci

Adı Soyadı	Nedim ÖZTÜRK
Anabilim Dalı	Halkla İlişkiler ve Tanıtım
Tez Başlığı	Bir Kültür Endüstrisi Olarak Sinema: Kubrick Sineması Üzerine İdeolojik Bir Çözümleme
Yeni Tez Başlığı ¹ (Değişmesi önerildi ise)	Kültür Endüstrisi Bağlamında GLOW Dizisi Üzerine Nitel Bir Çözümleme

Süleyman Demirel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği hükümleri uyarınca yapılan Yüksek Lisans Tez Savunma Sınavında Jürimiz 24/04/2020 tarihinde toplanmış ve yukarıda adı geçen öğrencinin Yüksek Lisans tezi için;

☒ OY BİRLİĞİ

☐ OY ÇOKLUĞU²

ile aşağıdaki kararı almıştır.

- ☒ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarılı bulunmuş ve tez **KABUL** edilmiştir.
☐ Yapılan savunma sınavı sonucunda aday başarısız bulunmuş ve tezinin **REDDEDİLMESİ** kararlaştırılmıştır.
☐ Öğrenci tez savunma sınavına **KATILMAMIŞTIR**.

Tez Sınav Jürisi	Adı Soyadı/Üniversitesi	Kabul/Ret	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY / Süleyman Demirel Üniversitesi	☒ Kabul ☐ Ret	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Duygu ÇELİKER SARAÇ / Süleyman Demirel Üniversitesi	☒ Kabul ☐ Ret	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Pelin ÜGÜMÜ AKTAŞ / Antalya AKEV Üniversitesi	☒ Kabul ☐ Ret	
Jüri Üyesi		☐ Kabul ☐ Ret	
Jüri Üyesi		☐ Kabul ☐ Ret	

¹ Tez başlığının DEĞİŞTİRİLMESİ ÖNERİLDİ ise yeni tez başlığı ilgili alana yazılacaktır. Değişme yoksa çizgi (-) konacaktır.

² OY ÇOKLUĞU ile alınan karar için muhalefet gerekçesi raporu eklenmelidir.



T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Kültür Endüstrisi Bağlamında GLOW Dizisi Üzerine Nitel Bir Çözümleme*” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

Nedim ÖZTÜRK

24/04/2020

ÖZET

Kitle iletişim araçlarının toplumlar üzerinde geçmişten günümüze derinden, yoğun ve köklü etkileri olmuştur. Teknolojide yaşanan gelişmeler ve ilerlemeler; bu nüfuzu pekiştirmiş, iletişimi dönüşüme uğratmış, *kültür endüstrisinin* üretim - dağıtım süreçlerini, pratiklerini çeşitlendirmiş, genişletmiş ve gündelik yaşamı neredeyse tümüyle etkisi altına almıştır. Yaşanan Dijital Çağ'da internetin sunduğu imkânların ve internet kullanıcıların sayısının artmasıyla birlikte mobil yayıncılık hızlı bir sıçrama yaşamış ve bu sıçrama, izleme olanaklarını yaygınlaştırmıştır. İnternet bağlantılı ve ödemeli televizyonlar baş vermiş, Netflix gibi kültürel üretim merkezleri oluşmuş ve hatta tekelleşmişlerdir. Bu kültürel tekeller; her an, her yerde ve her cihazda prensibiyle günlük hayata ikinci, üçüncü ekranlardan dâhil olmuştur. Bahsi geçen gelişmeler neticesinde *kültür endüstrisi* tarafından bir meta hâlinde üretilen kültürün ve inşa edilen mesajların dolaşımı hızlanmıştır. *Kültür endüstrisi*; bireyin üzerindeki gücünü ve etkisini arttırarak her anında olmayı başarmış, bu kolaylık sayesinde var olan sistemin ve mevcut yapının yeniden üretimine eskiye kıyasla çok daha rahat katkıda bulunur hâle gelmiştir.

Bu tez çalışmasında, 2017 yılında yayınlanmaya başlanan tipik bir *kültür endüstrisi* ürünü ve Netflix dizisi olan GLOW'un (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) 3 sezonu (30 Bölüm) incelenmiş ve nitel içerik çözümlemesine tabi tutulmuştur. Nitel yaklaşımla yürütülen bu çalışma neticesinde bahse konu olan diziye ilişkin temalar belirlenmiş ve bu sınır içerisinde *kültür endüstrisinin* ticari kaygılarla hareket ettiği ve dolayısıyla özgünlükten uzak, standart, tek tip ürünler ortaya koyduğu saptanmıştır. Öte yandan, incelenen dizinin kapitalist ideolojiyle olan bağı ve kapitalizmin rekabet ilkesiyle olan yakınlığı gösterilmiş ve söz konusu dizinin ırkçı, ataerkil mesajlarla bezeli bir kültürel rasyonalizasyon aracı ve toplumsal kontrol ve baskı mekanizması olduğu serimlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kültür Endüstrisi, Dizi, Nitel İçerik Çözümlemesi*

(ÖZTÜRK, Nedim, “A Qualitative Analysis on GLOW Series in Context of Culture Industry”, Master’s Thesis, Isparta, 2020)

ABSTRACT

Mass media has had profound, intense and deep-rooted effects on societies from past to present. Important developments and advances in technology; strengthened this influence, transformed communication, diversified and expanded the production and distribution processes and practices of the *culture industry* and almost completely influenced daily life. In the Digital Age that we live in, with the increase in the opportunities offered by the internet and the number of internet users, mobile broadcasting has experienced a rapid leap and its disseminated these leap watching possibilities. Internet-connected and Pay-TV sets have started, cultural production centers such as Netflix have formed and even monopolized. These cultural monopolies; It is included in the second and third screens in daily life with its principle at anytime, anywhere and on every device. As a result of the aforementioned developments, the circulation of culture and messages built as a commodity by the *culture industry* has accelerated. *Culture industry*; by increasing its power and influence on the individual, its managed to be at every moment of the individual, owing to this convenience, it has contributed to the reproduction of the existing system and the existing structure much more comfortable than before.

In this thesis, 3 seasons (30 Episodes) of GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*), a typical *culture industry* product and Netflix series that started to be published in 2017, were examined and subjected to qualitative content analysis. As a result of this qualitative study, the themes related to the series in question were determined and within this boundary, it was determined that the *culture industry* acted with commercial concerns and thus produced standard, uniform products that were far from originality. On the other hand, the connection of the examined series with the capitalist ideology and its proximity to the competitive principle of capitalism were shown and it was attempted to be laid out that the series in question was a tool of cultural rationalization and communal control and oppression mechanism covered with racist, patriarchal messages.

Keywords: *Culture Industry, Series, Qualitative Content Analysis*

İÇİNDEKİLER

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI	i
YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar DİZİNİ	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR

1.1. TANIMLAR ve YORUMLAR.....	4
--------------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

2.1. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KURAMSAL ART ALANI	10
2.2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ELEŞTİRİSİ	14
2.3. AYDINLANMA VE POZİTİVİZM ELEŞTİRİSİ	20

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM ARAŞTIRMA

3.1. ARAŞTIRMANIN AMACI ve ÖNEMİ	26
3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	26
3.3. GLOW DİZİSİNİN NİTEL İÇERİK ANALİZİ.....	35
3.3.1. Bir Palimpsest: GLOW	40
3.3.2. Femme Fatale, Anne ve Çıplak Ziyafet.....	60
3.3.3. Beyaz Yalanlar ve Köpek Dödüğü	80
3.3.4. HUAC'tan GLOW'a Kültürel Soğuk Savaş	87
3.3.5. Homo Homini Lupus.....	99
SONUÇ.....	109
KAYNAKÇA	112
ÖZGEÇMİŞ.....	121

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Gerçek ve kurgusal hikâyede yer alan karakterlerin bir karşılaştırması ve tıpatıp aynılığın gösterilmesi.....	44
Tablo 2. 31 Ağustos 2015 ve 29 Mayıs 2016 tarihleri arasında bölüm başına atılan ortalama tweet.....	54
Tablo 3. 31 Ağustos 2015 ve 29 Mayıs 2016 tarihleri arasında kablolu televizyonda yayınlanan içeriklerde, bölüm başına atılan ortalama tweet.....	55
Tablo 4. 2017 yılında bölüm başına alınan toplam etkileşim.....	56
Tablo 5. 2018 yılında bölüm başına alınan toplam etkileşim.....	57
Tablo 6. 2019 yılı Primetime yayın kuşağında, bölüm başına alınan toplam etkileşim.....	58
Tablo 7. 11 – 17 Mayıs 2020 tarihleri arasında yayınlanan TV dizileri ve programlarının almış olduğu etkileşim.....	59

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Kadına, kadın tarafından biçilen toplumsal rol.	68
Görsel 2. Kadının doğurganlığına yapılan vurgu.	69
Görsel 3 ve 4. Kendini çocuğuna adanmış anne imgesi.	69
Görsel 5. Ataerki / Babaerkinin temsili.	71
Görsel 6 ve 7. Emir veren erkek imgesi.	72
Görsel 8. Eril bakış.	73
Görsel 9. Kadın bedeninin erkek arzularının bir fetişi olarak sunulması.	74
Görsel 10, 11 ve 12. Teşhire dayalı hazzın sağlanması, sunulması.	76
Görsel 13. Oryantalizmin temsili.	83
Görsel 14. Irk olgusuna dayalı kin ve nefret duygularının kültürel üretimi.	83
Görsel 15. Komünizmin temsili.	91
Görsel 16. SSCB'nin ABD karşısındaki güçsüz konumunun temsili.	92
Görsel 17. Sovyetler Birliği'nin kötücül bir resmi.	92
Görsel 18. ABD'nin haklı, meşru ve güçlü konumu.	93
Görsel 19. Kapitalizm övgüsü.	94
Görsel 20. Sovyetler Birliği yergisi.	95
Görsel 21. "Big Brother" olarak Sovyetler Birliği.	96
Görsel 22. Kızıl Tehlike.	97
Görsel 23. Özgürlük Güzeli.	97
Görsel 24. Sinophobia'nın harekete geçirilmesi.	98
Görsel 25. Kapitalist normların temsili.	102
Görsel 26. Rekabetin teşviki.	103
Görsel 27. Kapitalist ahlak.	104
Görsel 28 ve 29. Spor ideolojisi.	105
Görsel 30. Özgürlüğün parodisi.	106

ÖNSÖZ

Max Horkheimer ve Theodor Wiesengrund Adorno, 1956 baharında, yeni bir manifesto yazma niyetiyle, süresi üç haftayı bulan tartışmalar yürütürler. Tartışmalarda, “ilk defa, artık daha iyisinin tahayyül edilemediği bir dünyada” teori ve pratik, emek ve boş zaman, tahakküm ve özgürlük gibi temel motifler üzerinden argümanlar, aforizmalar ve ayrımlar ortaya konur. Doğaçlama bir tarzda seyreden ve Gretel Adorno tarafından kayda geçirilen tartışmalar, Türkçeye *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma* başlığıyla kazandırılmıştır. Pratikteki zeminin yitip gittiği koşullarda teoriler, bir anlamsızlığa bürünmekte, sanki depolamak için yapılmaktadır. Adorno, bu anlam bütünlüğü içerisinde, oluşturulan teorileri, *en iyi ihtimalle şişeye konup atılan bir mektup olarak* değerlendirmektedir. *Kültür Endüstrisi* bağlamında şekillenen bu tez çalışması da Eleştirel Teori’nin şişedeki mektuplarının bir okuması olarak görülmelidir.

Sarı samanlarda, solmadan sararmış sessiz harflerin, sesin yankılandığı kıyılarıdır mektuplar... Engin denizlerin tenhasına çarpar dururlar. Yılık atları gibi özgürlüğün şiarıdırlar. Han kapılarına dokunur mektuplar. Aklın odalarından dörtına gelip karlı bir sabah, yumuşak kâğıtların şiltesine kurulurlar. Ne söylenildiği gibi başıboşurlar ne de çekingen, ürkek, yabanıl ya da eğri veya çarpık; mektuplar, duyguların hakikati, kalbin doğrusudur. Ayazlar, sıcağa kavuşur mektuplarla. Karlar erir, hislere can suyu olur. Sarılar, yeşerir. Oluklarından akar dimağın harfler. Yağmurlar, toprağa karışır.

Bu kısa sunuş da bir mektup olarak okunmalıdır, bir teşekkür mektubu. Yukarıdaki paragrafta yer alan cümlelerin ilk harflerine bakıldığında sözü edilen teşekkürün, mektubun öncelikli olarak kime olduğu anlaşılacaktır. Evet, tezindeki ve üzerimdeki emeğini kelimelerle ifade edemeyeceğim kıymetli hocam, tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY’a. Tez sürecinde göstermiş olduğu sabrı, anlayışı, hassasiyeti ve bana kattıkları için kendisine ne kadar teşekkür etsem az kalır. Bir mektup olarak görülmesini istediğim bu ön söz; minnettarlığımın, şükranımın, gönül borcumun ve saygımın belgesidir.

Tezime ayırmış oldukları vakitleri, getirdikleri haklı eleştirileri, sundukları değerli görüşleri, kıymetli değerlendirmeleri ve anlayışları için de saygıdeğer hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Duygu ÇELİKER SARAÇ’a ve Dr. Öğr. Üyesi Pelin ÜGÜMÜ AKTAŞ’a yürekten teşekkürlerimi sunuyor, kendilerini şükranla anıyorum.

Isaac Newton, 1675 tarihli bir mektupta şöyle yazmıştı: “*Eğer daha uzağı görebiliyorsam, bu, devlerin omuzları üstünde durduğum içindir.*” Eğer bugün, ben de daha uzağı görebiliyorsam, gözlerim gündüz vakti bile yıldızları seçebiliyorsa, bu, yukarıda adlarını andığım üç değerli isim sayesinde.

Peki, gönlümün maviliklerinden kanatlanmış kuşun ayağındaki bu mektup başka kime? Sevgileriyle büyütüp beni bugünlere getiren aileme; yüzü, elleri hoş kokan, sesiyle gönlümü okşayan anneme, sessizliğiyle ruhuma dokunan babama, bana her an “*iyi ki*” dedirten bu büyük insanlara.

Bu yazki kısacık görüşmemizde, odama ellerinde lavantalarla gelen ve giderken yapraklarıyla birlikte kokusunu da bardağa doldurup başucuma bırakan, şimdi hasretlerini içime çektiğim, yüreğimdiki uçurtmaların iplerini minicik ellerinde tutan yeğenlerim Duygu Ela ve Zeynün Ege’ye.

Daha doğduğum ilk gün, beni kucağından düşüren sevgili ablam, Nuray’a.

Gözlerine bakmasam göremeyeceğim, ellerini tutmasam yazamayacağım, “*bana yeniden şarkılar söyleten*” kadına, Gülay’a.

İletişim Fakültesi’ndeki her biri, birbirinden değerli tüm hocalarıma.

Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde mesai harcayan, sık sık bilgilerine başvurduğum tüm personellere.

Tüm arkadaşlarıma ve bütün sevdiklerime.

Nedim ÖZTÜRK

Isparta - 2020

GİRİŞ

“Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir” (Adorno, 2011: 68). Ancak mekanik titizlik ve hareketlilik, boş zamanı olan kimseler üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarının üretilmesini temelden belirleyip biçimlendirerek bu kişilere, boş zamanlarında dahi emek ve çalışma süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmamaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2014: 183). Getirilen yorum, var olan sistemin ve düzenin, gündelik yaşamı tümüyle etkisi altına aldığı, ihata ettiği bir tasviridir. Geç kapitalizm döneminde, kültür endüstrisi aracılığıyla sunulan eğlence veya boş zaman, emir veren azınlığın yararına olacak şekilde doldurulmuştur. Yönetilen ve yönlendirilen dünyada kültür endüstrisi, kapitalist normlara, değerlere göre kurulmuş olan uyumun mevcut gediklerini tıkamakla birlikte ideolojinin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Bu noktada televizyon, büyük bir hizmet görmektedir. Düşüncenin, insanın ve toplumun tek boyuta indirildiği sanayi toplumunda televizyon, sınırları alabildiğine geniş, çok boyutlu bir yapıdadır. Zira bu aygıt, ***“hem bir endüstridir, hem teknolojik bir araçtır; hem kültür ve sanat üretimidir, hem de eğlence kaynağıdır; ayrıca siyasal ve toplumsal bir kurumdur. ... Televizyon, hiç kuşkusuz çağın evrensel masalcısıdır”*** (Mutlu, 2008: 28-29). Kültür endüstrisinin taşıyıcı ayağını oluşturan televizyon, her şeyden önce ticari bir kurum olarak görülmelidir. Yaratılan tek boyutlu topluma, kitlesel ölçekte üretilen tek biçim kültürel mallar sunulmaktadır. Piyasanın hizmetine sokulan, hadım edilerek basit bir ticaret eşyasına irca edilen kültür, televizyonun beyaz camının ardına hapsedilmiştir. Üretimin basit bir parçası hâline gelen kültür, ticaretle kaynaştırılarak televizyonlarda haraç mezat satılmaktadır.

Belirtilebilecek bir diğer husus da televizyonun “kişiliği”dir. Erol Mutlu’ya (2008: 49-50) göre televizyon izleyicisi, televizyonu, sinema izleyicisinden farklı olarak küçük bir ekran karşısında ve özel/mahrem bir ortamda deneyimlemektedir. Televizyonun bu teknik özelliği, izleyiciler/tüketiciler arasında daha yakın, daha içten bir ilişkinin kurulmasına imkân tanımaktadır. Bu sebepten ötürü televizyon, izleyicileri, yaratmış olduğu dünyaya, diğer iletişim araçlarına nazaran daha kolay bir şekilde dâhil etmektedir. Yine televizyonun temel niteliklerinden olan “süreklilik” ve “zamana

yayılma” gibi etkenler de, yakınlık ve samimiyet hissiyatını daha da güçlendirmektedir. Bu bağlamda televizyonu; yakın bir komşu, hatta ailenin bir ferdi olarak tanımlamak mümkün gözükmemektedir. Televizyonun, Marshall McLuhan’ın “*araç, iletinin kendisidir*” iddiasını örnekleyecek nitelikte olan yapısı, iletişim araçlarının bir “tür” olarak yorumlanmasının önünü açacak mahiyettedir. Şimdilerde her an, her yerde ve her cihazda prensibiyle yola çıkan OTT platformlar ve söz konusu platformların zirvesi olarak okunabilecek Netflix, geleneksel televizyonlar “komşu” olarak kalmışken, izleyicilerin/tüketicilerin âdeta “sırdaş”ı olmuştur. Zira yapısı gereği, taşınabilir tüm cihazlardan gözlere ve zihinlere, gündelik yaşamın her anında etkide bulunabilmektedir.

Ünsal Oskay, algılanan nesne, algılanan insan ve algılanan olay arasındaki yakınlığın derecesine göre, algıların bileşkesinin değiştiğini belirtmektedir. Dayanak olarak Seymour Martin Lipset’in araştırmasını örnek gösteren Oskay, 1940’ların başında Los Angeles ve çevresine ABD’nin her yerinden beyaz ya da siyahi, nitelikli personellerin getirilmeye başlanmasıyla, Los Angeles’taki Beyaz “Beyaz Yakalıların” bir anda siyahi karşıtı oluverdiğini söylemektedir (2015: 69). Anlatılmak istenen, uzak, yakın olduğunda kültürel biçimlenişin, düşüncelerin bir anda değişebileceği ve gerçekleşmesi beklenen etkinin güç ve hız kazanacağıdır. İncelemeye tabi tutulan, Netflix’in standart, ticari bir ürünü olan GLOW da, teknolojik olanaklar sayesinde kurduğu duygusal bağ ve yakınlık ile ulaştırmayı dilediği mesajları güçlü bir şekilde iletebilmiştir. *Aydınlanmanın Diyalektiği’ndeki* Aydınlanma düşüncesinin çöküşü ve Aydınlanmanın mitolojiden arınırken yeni bir mitolojinin cenderesine doğru gerileyişi tezi, GLOW’da tecessüm etmiştir. Homeros’un Odysseia’sındaki gibi, GLOW, izleyicilere/tüketicilere bir lotus olarak sunulmuş, izleyiciler/tüketiciler, esrime hâlindeki konformist Lotusyiyenler’e dönüştürülmüştür.

Anlatılanlardan hareketle, teknolojik imkânlarıyla *Moneywood* olarak değerlendirilebilecek Netflix’in GLOW dizisi, *kültür endüstrisi* bağlamında irdelenmiştir. Toplamda üç bölümden oluşan çalışmanın birince bölümünde, kültüre ilişkin tanımlar ve yorumlar serimlenmiştir. İkinci bölümde ise, kültür endüstrisinin kuramsal art alanı, Adorno’nun müziğe ilişkin okumalarıyla açıklanıp devamında kültür endüstrisinin temel nitelikleri anlatılmış ve Eleştirel Teorisyenlerin, *Aydınlanma* ve *pozitivizm* ilişkin görüşleriyle birlikte söz konusu olguların bir sonucu olarak, aklın araçsallaştığı aktarılmıştır. Üçüncü ve son bölüm ise, GLOW dizisinin nitel içerik

özömlemesiyle şekillenmiş ve dizinin ataerki, ırkçılık, bireycilik ve rekabet üzerine kurulu, *standart* anlatıya sahip, mevcut sistemin tek biçim kùltür endüstrisi içeriği olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR

1.1. TANIMLAR ve YORUMLAR

Herhangi bir metne, çalışmaya başlamadan evvel çalışmanın ana eksenini oluşturacak temel kavramın tanımlanması yararlı olacaktır. Ancak “kültür” özelinde veya örneğinde bunun ne kadar güç olduğu apaçık bir gerçekliktir. Raymond Williams’a göre “*kültür*” İngiliz dilindeki en karmaşık iki ya da üç sözcükten birisidir. Williams (2012: 105), muhtemeldir ki Fransızca ve Almancayı kastederek kavramın tanımlanmasındaki muğlaklığı birkaç Avrupa dilindeki girift tarihsel gelişimden ama esasen farklı entelektüel disiplinlerdeki ve düşünce sistemlerindeki önemli kavramlar için kullanılagelmesine bağlar.

İki ünlü Amerikalı antropolog olan A.L. Kroeber ve Clyde Kluckhohn ise 1952 yılında kültür konusunda yayımladıkları “*Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*” (*Kültür: Kavram ve Tanımlara Eleştirel Toplu Bakış*) isimli antolojide kavramın tarihsel evrimine 60 sayfa ayırmışlardır (aktaran Güvenç, 1979: 96). Yine “kültür” kavramının tanımlanış biçimleri üzerine yaptıkları bu derleme çalışmada tam 164 farklı kültür tanımı saptamışlar ve tartışmışlardır (aktaran Ozankaya, 1991: 152). 1964 yılında bu incelemeyi eleştiren, konuya ilişkin görüşlerini aktaran sosyal bilimci Bernard Berelson (aktaran Güvenç, 1979: 95) ise “*Bilimsel bir kavramın bu kadar çok tanımı varsa onun tanımlanamayacağını kabul etmek gerekir*” diyor. Yukarıda bahsi geçen çalışmanın, isimlerin ve düşüncelerin işaret ettiği nokta ise hiç kuşkusuz ki kısa bir tanıma sığamayacak ve kolaylıkla tanımlanamayacak bir kavramla karşı karşıya olunduğudur.

Öte yandan kendi tarihini, toplumunu ve buna bağlı olarak kendisindeki doğayı yani kültürü; örgütlü birliktelikle, üretim faaliyetleriyle, sosyal pratiklerle biçimlendiren ve yaratan bir varlık olarak insan, çevresiyle kurduğu ilişkiler ve bağlar neticesinde bir perspektif, dünya görüşü edinir. Dolayısıyla kültür kavramına ilişkin yapılacak her tanımlama, farklı bir yaklaşım tarzını ve farklı bir bakış açısını ifade edecektir. Bunun

neticesinde de kaçınılmaz ve doğal olarak yukarıda da belirtildiği gibi farklı entelektüel dünyalarca ve de bilim çevrelerince çok sayıda, farklı kültür tanımları ve yorumları üretileceği, üretildiği aşikârdır.

Ancak yine de kapsamlı bir tanım sunmak gerekirse, kültürün, **“yetiştirme, bakıp gözetme; Hristiyan yazarlarına göre ibadet etme; toprağı işleme; toprağı sürme, ziraat; belli başlı hayvanların yetiştirilmesi; mikroskobik organizmaların yapay gelişimi, bu şekilde üretilen organizmalar; akıl, beceri ve geleneklerin vb. işlenip geliştirilmesi; eğitim ve öğretim yoluyla gelişme veya saflaşma; modernleşmenin düşünsel yönü; herhangi bir konuyu araştırmaya çalışma, konuyu sürekli takip etme”** gibi oldukça geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğu gözükcektir (Oxford English Dictionary’den aktaran Hebdige, 2004: 13).

İstisnai bir karmaşıklığı bulunan, tanımlanması “halk”tan bile daha sorunlu olan, diğer yandan zıt anlamlısı sayılan “doğa” terimiyle birlikte en karmaşık kelime olarak görülen **kültür** kavramı hakkında geçmişten günümüze doğrudan veya dolaylı olarak bir hayli şey söylenmiş ve bir literatür öbeği oluşmuş, oluşturulmuştur. Özellikle 18. yüzyılla birlikte filozoflar, antropologlar, psikologlar, sosyologlar ve diğer sosyal bilimciler bu kaynak kümelenmesine; tanımlar, yorumlar havuzuna katkıda bulunmuşlardır.

Örneğin; antropolojinin ve antropolojik kültür yaklaşımlarında sosyal antropolojinin kurucusu kabul edilen Edward Burnett Tylor, 1871 yılında yayımlanan **“Primitive Culture” (İlkel Kültür)** isimli kitabında kültürün geniş etnografik anlamdaki bir tanımını şu şekilde yapmıştır: **“Toplumun bir üyesi olarak insanın elde ettiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, yasa, görenek ve başka herhangi bir yetenek ya da alışkanlığı kapsayan o karmaşık bütün”** (aktaran Fichter, 2001: 132). 1941 yılında ise kültürün fonksiyonalist analizini yapan, kavramı tanımlarken biyolojik olgulardan hareket edilmesi gerektiğini işaret eden Polonyalı antropolog Bronislaw Malinowski (1992: 66), Tylor’ın tanımına çok yakın bir kavrayışı sunmaktadır.

Modern antropolojinin kurucusu olan Franz Boas’ın asistanı ve öğrencisi olan Ruth Benedict (2011: 250) ise kültürün, kültürel biçimlerin yorumlanması ve de tanımlanmasında birincil olarak bireysel psikolojinin akabinde tarihin ve psikolojinin gerekliliğine dikkat çeker. Benedict kültürü şöyle tanımlamıştır: **“Kültür, büyüülerek ekrana yansıtılmış bireysel psikolojidir”** (2011).

Diğer taraftan kültür kavramının kuramsal derinliğini kazandığı ve en olumlu karşılandığı ülke Kuzey Amerika'dır. Kültür, yükselişini ve tutulma nedenlerini Kuzey Amerika antropolojisi içinde bulacaktır (Cuche, 2013: 42). Bu noktadan hareketle; modern kültür kavramının büyük ölçüde milliyetçilik ve sömürgecilğe, bununla birlikte emperyal güçlerin hizmetinde büyüyen bir antropolojiyle ve de Batı'nın yine bu bilim aracılığıyla diğer toplumları meşru inceleme nesnelerine dönüştürmeye başladığı zamanla yakın ilişkiler içerisinde olduğu belirtilebilir (Eagleton, 2005: 36).

Öte yandan kültür, sanat ve edebiyata ait estetik alanı da simgelemektedir. Dolayısıyla her türden sosyal bilimci tarafından ele alınan bu kavram; onların yanında edebiyat kuramcıları, eleştirmenler, yazarlar ve sanatçıların da uğradıkları bir alan olarak belirir. Bu noktada sanat ve edebiyat arasındaki ilişkileri anlatan kültür, “*sanat, sanat içindir*” anlayışını savunmak ya da yukarıda belirtilen kullanımlarıyla, antropolojide materyalist bir yaklaşımı reddetmek için kullanılmıştır (Sahlins, 1976'dan aktaran Bottomore, 1993: 357).

Oscar Wilde'da kültür kendisini şu şekilde tanımlar: **“Güzel şeylerde güzel anlamlar bulanlar ‘kültür’ ve zevkleri gelişmiş kişilerdir. Onlar için umut vardır. Onlar güzel şeylerin yalnızca ‘güzellik’ ifade ettiği seçkinlerdir”**¹ Bu kavrayış özelinde Oscar Wilde'ın estetik/sanatsal ölçüt ve değerler etrafında şekillenen, seçkin sınıfı olan bir kültür yaklaşımı olduğu söylenebilir.

Kültürü, sanat ve edebiyatla sınırlandıran seçkin ve tutucu yaklaşım sanayileşme ve modernleşme süreciyle birlikte göze çarpmaya başlar. Aydınlanmanın başlattığı özgürlük fikri ve “*herkes eşittir*” söylemi Fransız Devrimi'nde Jakobenler'in ağzında “*Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik*” sloganlarına dönüşmüştür. Devrim sonrası süreç aristokratların ve aristokrasinin yıkımı ve çöküşünü de beraberinde getirmiştir.² Gücün biçim ve el değiştirmesi olarak adlandırılacak bu durum neticesinde *burjuvazi* modern toplumun yeni egemen sınıfı hâline gelmiştir. Bu yeni sınıf aristokrasiden kalan kültürel kalıntıları kendi algı, ilgi ve çıkarları çerçevesinde yeniden biçimlendirip düzenleyerek

¹ Oscar Wilde, “Giriş”, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğinobalı, Can Yayınları, İstanbul, 2013.

² “*Devrim, aristokratik ve feodal kurumlardan kalan her şeyi, onlara bağlı bulunan ve üzerinde onların izi olan her şeyi tamamen yıkıp yerle bir etmiştir, ya da yok olma sürecine sokmuştur*” (de Tocqueville, 1947, s.23'ten aktaran Hobsbawm, 2009, s.19).

kelimenin tam manasıyla *kent soylu* kültürü perçinlemiş, gelişmesini sağlamıştır (Güngör, 2018: 302).

Bu kent soylu kültür; sanayileşmenin de etkisiyle birlikte kentleşme sürecini, kent meydanlarını ve onları dolduran kalabalıkları içerir. Taşralardan, köylerden kente göç ile örtüşen kitleselleşme veyahut kitle toplumu, kitlesel üretimin doğuşunu ve bir tür *bulimiya*³ hâlini almış kitlesel tüketimi anlatır. Sanat ve edebiyat alanlarına da sirayet eden bu kitlesel üretim, kültürü aristokrasiyle eş gören kültür kuramcılarının tepkisine sebebiyet vermiştir. Öyle ki Matthew Arnold, F.R. Leavis ve T.S. Eliot gibi isimler aristokrat kesimin yitip giden gücüne bağlı olarak kültürün de ölüme doğru sürüklendiğini ve insanlığın bayağılıkla, kabalıkla ve hatta *kültürsüzleşme* tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu yüksek perdeden dile getirmişlerdir (Güngör, 2018: 302).

Örneğin, T.S. Eliot kültürün gittikçe artan zaafını seçkinlerin birbirinden uzaklaşıp yabancılaşmasına bağlayarak, *tıpkı cumhuriyetçi Romalıların siyasi gücü diktatörlere teslim edişi gibi, biz de bir miktar güven duygusu içinde kendimizi yönetici seçkinlere teslim edebiliriz* (1987: 43) demektedir. Burada belirtildiği gibi tamamıyla sınırlayıcı, tutucu ve seçkinci bir düşünüş biçimi söz konusudur.

İngiliz şair, oyun yazarı ve edebiyat eleştirmeni olan Thomas Stearns Eliot (1987: 133), bu düşüncelerinin yanı sıra kültürü daha önceleri antropologların ifade ettiği biçimiyle *bir yerde ve birlikte yaşayan belli bir toplumun yaşayış şekli* olarak tanımlar. Bu yaklaşımdan hareketle 1948 yılının İngiltere'sini antropolojik bir bakışla gözlemleyen Eliot (1987: 24), kültürün şunları içerdiğini belirtmiştir: *Derby At Yarışları, Henley Regatta Kürek Yarışları, Cowes Yelkenli Yarışları, Ağustos'un On İki Kupa Finalleri, köpek yarışları, hedef tahtası (dart), Wesleydale peyniri, haşlanmış lahana, pancar turşusu, XIX. yüzyıl Gotik kiliseleri ve Elgar müziği*. Herkesin, her toplumun buna denk bir listesi olabileceğini belirtmekle birlikte, sanayinin beşiği olan İngiltere'de böylesi bir anlatımla kültürün neleri ihtiva ettiğini açımlayan Eliot, o günlerin ruhunun tahayyül ve izah edilmesini olanaklı kılacaktır.

Halkın afyonu olan “spor”un başat rol oynadığı bir liste olarak adlandırılabilir bu teşrih; eğlence ve zehirleyici boş zaman endüstrisi etrafında kümelenip bahsi geçen

³ Tıkanırcasına yeme bozukluğu. Anoreksiyanın zıddı olarak değerlendirilebilir.

gösteri ayınlarına katılan ve bu sayede kolektif doyuma ulaşan bir toplumu; ona içkin yaşayış şeklini, kültürü temsil eder. Bu topluma “tüketim toplumu”, bu biçimde bir kültüre de “kitle kültürü” demek mümkündür. Bahsedilen iki nosyon da kolaylıkla kapitalizm ve onun doğasıyla ilişkilendirilebilir. Spor bu bağlamda iki nosyon arasında bir çimento, bir tutkal görevi görür. Kapitalizmin biçimlenmeye başladığı yıllarda, Victoria dönemine denk gelen süreçte “oyunlar” rekabete dayalı bir kurum olan “spor”a doğru evrim geçirmiştir. O günlerde ve de günümüz olarak adlandırılabilir bugünlerde bir gösteri formu olan spor; *modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşi* (Debord, 1996: 16) olduğunu, harareti ve gölgesizliğiyle her gün hatırlatarak tüm dünyayı yakıp kavurmaktadır.

Eliot’ın kültürün neleri içerdiğini belirten listesi kapitalizmin bir kültür hâlini aldığı emarelerini sunarken, öbür yandan *“bir yerde ve birlikte yaşayan belli bir toplumun yaşayış şekli”* olarak sunduğu tanım, kültüre çoğul anlamda atıfta bulunarak “kültürler”i, dolayısıyla Herder’i⁴ akla getirir ve onlardan bahsetme gerekliliğini doğurur.

Bu bakışa göre her topluluğun, sınıfın, toplumun kendisine has bir kültürü vardır. Aydınlanma Çağı’nın önemli temsilcilerinden olan Johann Gottfried Herder o dönemde oluşan kültür kavramının gerçek yaratıcısı olmakla birlikte kültürü felsefî bir terim olarak kullanan ilk filozoftur (Özlem, 2012a: 162). Herder’e göre; kültür bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır (aktaran Cevizci, 2005: 1048). Göreci olmakla birlikte evrenselci olmayan bu tanım “kültürler”e ve “ulus” kavramına angaje olmaktadır.

Herder, “kültürler”i insanlık için bir zenginlik olarak görmekte, diğer yandan fakirleştirme olarak gördüğü Aydınlanmanın tek düzey evrenselciliğine, Fransız Aydınlanma felsefesinin entelektüel emperyalizmine karşı muhalif bir tavır sergilemektedir. Herder, her ulusa ve hepsinden önce Alman ulusuna kendi ulusal benliğini geri verme düşüncesi içerisindeydi. Ona göre her ulus kendi kültürü içerisinde kendi kaderini gerçekleştirmeli, tayin etmeliydi. Zira her kültür kendi içinde insanlığın farklı bir yanını ifade etmektedir (aktaran Cuche, 2013: 21). Kültürün ulusal kültür olarak bu şekilde gündeme getirilişi, milliyetçilik düşüncesinin oluşumuna eşlik etmekle birlikte bu düşünceye doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunmaktadır.

⁴ “*Kültürler’e gözümüzü açan Herder’dir*” (Dumont, 1986, s.134’ten aktaran Cuche, 2013, s.21).

Herder'in Oswald Spengler ve F.W. Nietzsche gibi takipçileri olmuştur. Herder'e ve bu isimlere göre her kültür farklı olmakla birlikte kendi anlam ve değer dizgesine sahiptir; bu sebeptendir ki bütün kültürlerin aynı çizgi ve seviyede olabilmeleri imkânsızdır (Cevizci, 2005: 1048). Nietzsche, Herder'in yapmış olduğu tanıma koşut olarak kültürü, ***bir ulusun bütün yaşama biçimlerinde birlikli bir üslup kazanması*** (aktaran Akarsu, 1979: 119) olarak açıklar.

Öte yandan Herder (aktaran Özlem, 2012a: 162), kültürü toplumların doğayı kendi faydaları ve erekları doğrultusunda değıştirmeye yönelik giriştikleri etkinlikler ve bu etkinlikler neticesinde oluşturdıkları ürün ve yaratımların evrensel bir adı olarak görür. Bu yönüyle kültür her şeyden evvel tarihseldir ve insan ürünüdür, bir artifaktır. Kültürün organik doğasına yapılan bu vurgu ve böylesi bir kavrayış, günümüz kültür görüşünün nirengi noktası olarak kabul edilebilir.

Herder'in şerh ettiğı kültür, anlatıldığı gibi ***Volksgeist*** (Halkın 'tin'i) anlamına gelmekle beraber doğayla bir bağıntı içindedir. Genel tarihsel kavramlardan biri olan kültür; tarihsel gelişimi içerisinde, insanın doğayı değıştirirken (üretirken) bununla birlikte kendisini de üretmesini ve bütün bu istihallerin toplamını anlatan tarihsel bir olgudur.

Bu bağlamda kültür, tarihin devinimi içinde diyalektik bir süreci imgeler. Kültür, insanın doğaya hükmetmesi anlamına gelmektedir (Behrens, 2011: 76). Horkheimer, doğa üzerindeki egemenliğin, insan üzerindeki egemenlik anlamına geldiğini belirtmektedir (aktaran Habermas 2001: I, 399). Böylesi bir bakış, Eleştirel Teori'nin sosyal bilimler anlayışıyla örtüşür ve ekolün kuramsal çerçevesinden söz etme gereğini de beraberinde getirir."

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

2.1. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KURAMSAL ART ALANI

“Sözcüklerin bir tarihi vardır ve belli bir ölçüde sözcükler tarihi yaparlar.”⁵

Kültür kavramının tarihsel çizgisine bakıldığında, ürün ve hayvan yetiştiriminden insanın, insan zihninin ve yeteneklerinin yetiştirilmesi, işlenmesi ve eğitilmesi anlamına doğru evrildiği gözükmektedir. Daha sonra kavram genişleyerek bilinen etnografik anlamıyla; üye olunan toplumdan öğrenilen bilgi, gelenek, görenek, davranış gibi *yaşam biçimi* genellemesine karşılık gelir ve anlatır olmuştur. Zamanla kolektif bir boyut kazanan kültür, *uygarlık* ile eş değer tutulmuş ve birlikte veya birbirleri yerine kullanılagelmiştir.⁶ Şimdilerde ise uygarlığın yapay bir hâl aldığı günümüzde, rasyonel ilkelerle bir meta formunda üretilen, satılan ve tüketilen kültürden; radyo, sinema, televizyon, müzik gibi kültürel ürünlerden söz etmek mümkündür. Öyle ki ***“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. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir”*** (Adorno, 2011: 47). Aklın yetiştirilmesi anlamına gelen kültür, ileri endüstri toplumlarında serileşen, standartlaşan, yönetenlerin kârını ve iktidarını pekiştiren, teknolojik rasyonellik anlayışıyla tabilerin üzerinde kurulan kontrol ve baskı mekanizmasını sağlayan, güçlendiren; dayatılan sistemle bütünleşmeyi ve uyumu kolaylaştıran bir ideoloji hâlini almıştır. Özgürleştirmek bir yana manipülatif söylemlerle insanları köleleştiren bir kılığa bürünmüştür. Akli araçsallaştırarak eleştirel düşüncüyü lağvetmiştir. Kültür, endüstrinin çarklarına sıkıştırılmış ve taşıdığı aynılığa rağmen farklılık adı altında vitrinlere yerleştirilmiştir. Bir zamanlar aklın yetkinliğini anlatan kültür, şimdilerde aklın yitimini

⁵ Denys Cuhe, *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, çev. Turgut Arnas, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.14.

⁶ Örneğin Sigmund Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu* adlı eserinin özgün adı, *Das Unbehagen in der Kultur*’dır.

anlatıyor gibi gözükmektedir. İşte, ideadan metaya evrilen, evrilen kültürün tarihi böyledir ve “uzman” ellerde tarihi yapmaktadır.

Sanayileşme, nüfusun artışı ve onunla birlikte gelişen kentleşme neticesinde bir kitle fenomeni, kitle toplumu görülür olmuştur. Yeni bir şey olmadığı hâlde bu kitle olgusu, büyük ölçüde modern, teknik uygarlaşmayla ilişkilidir. Eskinin geleneksel düzeni, akıl yoluyla gevşetilmiş ve parçalanmıştır. Bu çözülmenin, uygarlaşmanın Antik Yunan’dan bu yana eleştiri konusu edildiği gözlemlenmektedir. Örneğin Poseidonius’a göre uygarlaşma; maddi kaynakların artışına, hayat şartlarının iyileşmesine ve bununla birlikte ahlaki yozlaşmaya sebebiyet vermiştir. Eskinin ideal düzeni, *altın çağ*’ı yıpranmış, kanunlara ve sosyal düzenlemelere ihtiyaç duyulmuştur. Böylelikle, aşırı örgütlülükle birlikte kargaşa da hüküm sürmeye başlamıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 103-104). Spengler (aktaran Adorno ve Horkheimer, 2010: 103-105) ise, kendi kendisini yaratan kırsal insanın, münezzeh ve mahfuz yapısının şehirlere göçle birlikte bozulduğunun altını çizer. Şehirlerin sultanı altında yaşam süren çokça insan, onun yapısıyla bütünleşerek giderek yüzeysel, ruhsuz, yalnızca kendi menfaatini kollayan ve sonunda onun kurbanı olan *modern mağara insanlarına* dönüşmüştür. Benzer bir yaklaşımı Rousseau da sergilemiştir: ***“Beden gibi ruhun da gereksinimleri vardır. Bedenin gereksinimleri toplumun temeli, ruhun gereksinimleri de süsüdür. Yönetim ve yasalar toplumun güvenliğini ve refahını sağlarlar; onlar kadar despotik olmamakla birlikte belki onlardan daha güçlü olan bilim, edebiyat ve sanat da insanları bağlayan zincirlerin üstünü çiçeklerle örterler, dünyaya özgür yaşamak üzere geldikleri düşünülen insanların özgürlük duygularını bastırırlar, onlara köleliklerini sevdirebilirler ve uygar halklar dediğimiz topluluklar olarak biçimlendirirler bu insanları. Tahtları ihtiyaçlar kurmuş, bilimler ve sanatlar da güçlendirmiştir”*** (2009: 48). Rasyonelleşmenin irrasyonelliği yaşanmaktadır, *uygarlaştırıcılığın dehşetiyle birlikte giden ürünler ya yakıp yıkma aracıdır, ya da reklam araçlarının etkisi altında insanların ihtiyaçları olmayan aşırı üretimin safralarıdır* (Adorno ve Horkheimer, 2010: 114).

Eleştirel teori de Rousseau’ya paralel olarak, kapitalist toplumlarda insanı zincire vuran, onları esir alan ve esareti sevdiren “uygar” kitle iletişim araçlarını ve metalaşan sanatı, kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak görüp *Kültür Endüstrisi* kavramında resmetmişlerdir. Claussen’e (2012: 249) göre Adorno’nun *Caz Eleştirisi*, kültür

endüstrisinin teorik arka planını oluşturmakta ve kuramsal eleştirinin başlangıcı sayılmaktadır.

Adorno, *Caz Üzerine* başlıklı makalesinde, cazın başlangıç noktasındaki belirsizliğine ve güncel kullanımda aldığı bulanık hâle dikkat çekmektedir. Net bir tanım üzerinde uzlaşmanın zor olduğu bu tür, göze çarpan modernlik niteliğiyle, tüketilen dans müziğinin sınırları içerisine yerleştirilebilir. Caz, olduğu şey değil, ne için kullanılıyorsa odur (2019a: 109-112). Yapısı bakımından caz, piyasa kurallarına bağlı bir biçimde seri şekilde üretilmeye, pazarlanmaya ve tüketilmeye uygun bir metadır. Bununla birlikte caz, özerk olmamasına rağmen senkop⁷ denilen sözde doğaçlama çabalarıyla nesnel bir kılığa bürünüp standartlaşmış meta niteliğini gizlemektedir. Cazın nesneciliği, kendisinin nesne durumunu kamufle etme çabası olarak görülmelidir. Ve bu aldatma, her şeyden önce burjuvazinin çıkarıdır (Adorno, 2019a: 113). Öte yandan caz, yaygın bir eğlence biçimi olmasa da toplumun hemen hemen tümüne etki etmektedir. Genellikle dans etmeyi bilen üst sınıfa hitap eden ve onlarda “beyefendilik”, “hanımefendilik” tatmini ve temsili sağlayan caz, yaderk konumda olan alt tabakaların da hayallerine dokunmaktadır. Alt sınıf için caz “şık”tır ve bu şıklık, birkaç saatliğine de olsa alt sınıfa birkaç hatta birçok basamak atlatır. **“Caz, yevmiyeli bir çalışanın kız arkadaşıyla gittiği bir barda kendini gerçekte olduğundan daha üstün hissetmesini sağlayan şeydir”** (Adorno, 2019a: 114). Gösterildiği şekliyle caz, *sözde demokratiktir*. Eleştirel düşüncenin, mevzubahis sınıf farklarında belki de en sivri uçlara tırmanacağı noktada belirir ve onu körler. Aldatıcı bir hava içerisinde ara buluculuk yapar ve konformizmi yayar.

Adorno, ölçü sayısına varana kadar, cazın bütün biçimsel öğelerinin onu piyasaya sürmek isteyen kapitalist taleplerce önceden biçimlendirildiğine işaret eder. Yukarıda belirtilmiş olan doğaçlamalar bu duruma bir örnektir. Öyle ki, cazın siyahilerle bilinen yakınlığı bile şüphe uyandırmalıdır. Zira **“siyahinin teni, saksaforun parıltısı gibi yalnızca bir renk efektidir. Bu parıltılı müzik metalarına muzaffer bir canlılığın girmesi gibi bir şey kesinlikle söz konusu değildir; Avrupa ve Amerika’daki eğlence endüstrisi bu sözde muzaffer komutanları daha sonra hizmetçi ve reklam figürleri olarak işe almıştır, zaferleri de sömürgeci emperyalizmin dikkat dağıtıcı bir parodisinden ibarettir”** (Adorno, 2019a: 118).

⁷ “Ritmik ağırlığın güçlü zamandan zayıf zamana taşınması ya da ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun devam etmesi” Şeyda Öztürk, çeviren, *Caz Üzerine* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 109.

Diğer yandan caz, ticari kaygıların da sesi olmaktadır. Tıpkı üretim bandından geçip paketlenen bir ürün gibi, yalanı gaye edinmelidir. Aynı olduğu hâlde kendini sürekli olarak farklı ve yeni olarak göstermelidir. Çünkü bilinmeyen ve gerçekten yeni olan risklidir, rasyonaliteyle bağdaşmaz. Bunlarla birlikte Adorno'ya (2019a: 127-135) göre cazın, salon müziği olmasının yanı sıra ritim açısından marş müziğiyle de uyuşması, saksafon ile birlikte caz orkestrasının tamamının, bir askerî orkestraninkiyile tıpatıp aynı olması; cazın, faşizm tarafından kullanılmak üzere kolaylıkla uyarlanabileceğine dair işaretler vermektedir. Caz, bu iki müzik türünün sahte bir alaşımıdır; **tahrip edilmiş bir öznellik, onu üreten, tasfiye eden ve bu tasfiye aracılığıyla nesneleştiren toplumsal gücün alaşımı**. Behrens'e (2011: 57) göre ise Adorno'nun caz eleştirisinin özü şu pasajda cisimleşmektedir: **“Tekrar eden her şey sağlıklıdır ... Dergilerde hep aynı bebekler sırtır durur, caz makinesi mütemadiyen gümbürder ve kültür endüstrisinin insanları beslediği ekmek, şablonun temel taşıdır”**.

Detlev Claussen, kültür endüstrisinin kuramsal eleştirisinin nüvelerinin, Adorno'da ve onun caz incelemelerinde görülebileceğine, aranabileceğine işaret etmişti. J.M. Bernstein ise, kuramın temel ilkelerinin Adorno'nun *Caz Üzerine* adlı metninden iki yıl sonra, 1938'de kaleme aldığı ve manipülasyon ile şeyleşmenin izini sürdüğü, *Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine* adlı makalesinde formüle ettiğini belirtmektedir. Ve bu metin, Walter Benjamin'in *Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat Eseri* isimli makalesine karşı yürütülmüş bir polemik olarak değerlendirilmelidir (2011: 10-13). Bu metinlerde Benjamin'in fotoğraf ve filme, Adorno'nun ise esas olarak müziğe odaklandığını görmek mümkündür. Benjamin, kitle sanatının, izleyiciler tarafından nasıl alımlandığına eğilirken Adorno, dinleyicilere tüketilmesi amacıyla neyin, nasıl sunulduğuna ve bu bağlamda şekillenmiş bir alımlamaya yönelmektedir. (Kejanlıoğlu, 2005: 173). Adorno, *Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine* adlı denemesini, iki kutup olarak tasarlar. Bu kutuplar; sanatın, müziğin standartlaşmasını ve metalaşmasını ve bununla birlikte bireyin ilgasını anlatmaktadır.

Adorno'ya göre müzik, insanlıkla paradoksal bir ilişki içerisindedir. Bir yandan dürtüyü doğrudan anlatır ama öte yandan onu bastırır. Müziğin bu eğitme, terbiye etme görevi Yunan Noetik'inden⁸ bu yana yüceltilmiş, “İyi” görülmüştür ancak bugün, hayatın

⁸ Noetik, felsefe alanında ortaya çıkmış, algılama veya düşünme eylemine atıfta bulunan nadir bir isim olan *noesis*'e gönderme yapar. Antik Yunan felsefesinde, duyular veya deney yoluyla değil yalnızca akıl yoluyla kavranılan bilgi türlerini ima eden bir terimdir (Merriam-Webster, 2019).

her alanında olduğu gibi m¼zikte de daha ¼nce hiç g¼r¼lmemiř, şiddetli bir baskı ve itaat h¼k¼m s¼rmektedir. Sorumluluk sahibi olması gereken sanat; uygun, uygunsuz, doğru ve yanlış gibi ¼l¼tlere g¼re d¼zenlenir olmuş, ¼znenin varlığıyla birlikte tercih ¼zg¼rl¼đ¼ de kuşku duyulur h¼le gelmiştir (Adorno, 2019b: 141). Zevk kavramı, anlamını yitirmiş ve tek kıstas, bilinirlik olmuştur. ¼yle ki, bir hit şarkı ne kadar duyulmuş ve ne kadar biliniyorsa o ¼l¼de değerli g¼r¼lm¼řtur. Onu beğernek, onu tanımaktan geçmektedir ve ikisi hemen hemen aynı şeydir. K¼lt¼r end¼strisinin ¼retim hattından çıkan m¼zik, tek tipleşmiş ve kişinin onu değerlendirmesi, yanılısamanın izlerini belirginleştirmiştir. Bu koşullarda yapılacak herhangi bir değerlendirme veya tercih, yalnızca biyografik ayrıntılar, aynılık veya sınırlılık arasından yapılacaktır (Adorno, 2019b: 142).

2.2. K¼LT¼R END¼STRİSİ ELEşTİRİSİ

K¼lt¼r end¼strisi terimi, ilk kez 1947 yılında, Adorno ve Horkheimer'ın Amsterdam'da birlikte yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserde g¼r¼lm¼řtur. Taslaklarda *kitle k¼lt¼r¼* ıstılahını kullanan d¼ř¼n¼rler, bu ifadeyi, savunucularının çıkarlarına, amaçlarına uygun d¼řecek yorumların ¼n¼n¼ açacak olması hasebiyle *k¼lt¼r end¼strisi* ile değerirmişlerdir. ¼ng¼r¼; yandaşların olası yorumlarının, olumlu değerlendirmelerinin yoluna, daha en başından taş koyma niyeti taşıymaktaydı. S¼z konusu terminolojik değeriklik yapılmasaydı eğer, *kitle k¼lt¼r¼* teriminin, kitlelerin bizzat iinden ve kendiliğinden y¼kselen bir k¼lt¼r sorunu, olgusu olduğu ve pop¼ler sanatın ağdaş bir formu olarak varlık kazandığı ortaya atılabilirdi. Oysaki son s¼ylenen, k¼lt¼r end¼strisinden katiiyen ayrı tutulmalıdır. Zira k¼lt¼r end¼strisi, eski ve bildik olanı yeni bir nitelikte buluşturmak ¼zere kaynaştırmaktadır. Binlerce yıldır birbirinden ayrı olan y¼ksek ve d¼ř¼k sanatı, her ikisinin de zararına olacak şekilde bir araya getirmeye zorlamaktadır (Adorno, 1975: 12).

Bir ¼nceki başlıkta belirtildiği gibi, Eleştirel Teori'nin kitle k¼lt¼r¼n¼ ve iletişimini sorunsallaştırmaları, konuyu ele alış biçimleri ve d¼ř¼n¼řlerinin k¼kenleri, Adorno'nun m¼zik ¼zerine yazılarında g¼r¼lmektedir. Ancak k¼lt¼r end¼strisi kuramını geliştirmeleri, Nazi Almanyası'ndan ABD'ye g¼üleriyle birlikte gerçekleşecektir. Okulun ¼yeleri, ABD'de geçen s¼rg¼n d¼nemi boyunca, kitle k¼lt¼r¼ ve iletişiminin gelişimini, t¼ketim toplumunun y¼kseliřini ve ticari yayın sistemlerinin k¼lt¼rel g¼c¼n¼, dolaysız ve aracısız olarak tecr¼be etmişlerdir. D¼nemin başkanı Franklin D. Roosevelt'in radyoyu

politik ikna amacıyla etkili bir biçimde kullanışı, her hafta ‘film’ seyretmek için para ödeyen, sayıları 85 ila 110 milyonu bulan Amerikalının sinemalara akın etmesi, sinemanın günden güne artan popülerliği, yakından gözlemleme şansı buldukları hareketliliklerdir. Okul üyeleri; dergilerin, çizgi romanların, ucuz romanların ve kitlesel ölçekte üretilen diğer ürünlerin kazandığı yaygınlığa da tanık olmuşlardır. Bu şartlar altında Adorno ve Horkheimer, ticari çıkarların kitle kültürüne nasıl egemen olduğunu görme ve eğlence endüstrilerinin, artık iyiden iyiye kendini gösteren medya ve tüketim toplumunun gözündeki büyü, meftun eden suretini inceleme imkânına sahip olmuşlardır. Ekolün diğer üyeleri Herbert Marcuse ve Leo Löwenthal ise Washington Savaş Enformasyon Bürosu’ndaki mesaieleri sırasında, hükûmetin, kitle iletişim araçlarını, politik propaganda amacıyla kullandığını ilk elden deneyimlemiştir. Böylelikle Eleştirel Teorisyenler, ‘kültür endüstrileri’ olarak tesmiye ettikleri şeyi, kapitalist modernitenin yeni biçimlenişinin merkezî bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Kültür, reklam ve kitle iletişimiyle birlikte yeni bir toplumsal kontrol mekanizması ve kapitalist toplumun yeni formlarına rıza üretmede kullanılan bir yapı olarak okunmaktaydı (Kellner, 1989: 130).

Horkheimer ve Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserde, kültür endüstrisinin, kapitalizmin egemenliğini genişletme, insanları ve onların kültürel ifadelerini metalara dönüştürme amacıyla teknolojiyi nasıl kullandığını ve akıllı nasıl araçsallaştırdığını açıklamışlardır. İnsan ruhunu özgürleştirmek uğruna yola çıkan Aydınlanmanın bizzat kendisinin, eleştirel ve rasyonel bilincin ilkelerine ihanet ettiğini vurgulayan düşünürler; özel mülkiyet, rekabet ve kâra dayalı sosyoekonomik sistemin yapılanışının, insanların yaratıcı ve eleştirel düşüncelerinin önüne set çektiğini, ‘akılcılık’ aracılığıyla bireylerin düşünsel potansiyellerini gerçekleştirmesine mâni olduğunu ileri sürmüşlerdir. Horkheimer ve Adorno’ya göre insanlar, endüstri ve teknoloji yoluyla, seçkin grupların kârını, gücünü arttırmak niyetiyle oluşturulan bir sisteme yeteneklerini ve düşüncelerini sunmak zorunda kaldığından, kapitalist meta üretiminin kurallarını ve değerlerini içselleştirmişler, kendi çıkarlarını takip etmekten uzak aygıtlar, araçlar hâline gelmişlerdir. Makinelerin ve teknolojinin, üretim için ilerleyişi, kapitalist sistemin insanlığa ve doğaya hükmetmesiyle, manipüle etme gücüyle bir ve aynı olmuş, hem akıl hem de imgelem körelmiştir. 20. yüzyılda kitle iletişim araçlarıyla metalara dönüştürülen insanlık ve kültürel biçimler, bireyde bir kafa karışıklığı ve âcizlik duygusu yaratmıştır.

Kültürel üretim, insanları, bürokrasinin veya endüstrinin kendileri için kararlar almasına müsaade eden, kendi özerkliklerinden minnetle feragat eden tüketicilere dönüştürmüştür (Zipes, 2002: 108-109).

Fredric Jameson'a göre, Eleştirel Teori'nin kültür teorisi, kuramsal görüşleri Marksist meta söyleşmesi teorilerinin, kitle kültürü ürünlerini de kapsayacak şekilde genişletilmesi ve bu ürünlere uygulanmasıyla karakterize olmaktadır. Özellikle ve güçlü bir şekilde Max Weber'in rasyonalizasyon fikriyle desteklenen söyleşme teorisi, kapitalizmde insan eylemlerinin eski geleneksel biçimlerinin *Taylorlaştırılmasının*, araçsal olarak yeniden örgütlenmesinin, çeşitli rasyonel verimlilik ilkelerine göre yeniden oluşturulmasının ve araçlar ile amaçlar arasındaki ayrım çizgisi boyunca tekrar yapılanmasının biçimini anlatmaktadır (Jameson, 1979: 130). J.M. Bernstein da Eleştirel Teorisyenlerin, kültür endüstrisinde yalnızca manipülasyon ile söyleşmenin izlerini bulunduğunu ve kültürel ürünlerin herhangi bir özgürleşme vaadi ve imkânı sunmadığını belirtmektedir (2011: 10). Jameson'ın düşünceleri göstermektedir ki, Eleştirel Teori, Marksist düşünceden hareket etmekle birlikte aynı zamanda Marksizmi geliştirmek ve onarmak adına Marx'ın düşüncelerini eleştiri süzgecinden geçirmiş hatta yapıbozuma uğratmıştır. Bu noktada Kant, Hegel, Freud ve Weber gibi Marksist olmayan düşünürlerden, düşünce biçimlerinden de faydalanmıştır. Tom Bottomore, Eleştirel Teorisyenlerin Marksist olmayan düşünce biçimlerine verdikleri önemin ve bunları uygulanabilir buldukları ölçüde de geliştirmeye yönelik ilgilerinin, Marksizmi zayıflatmak yönünde bir çaba taşımadığını aksine Marksizmi yeniden canlandırma niyeti içerdiğini belirtmektedir (1993: 237).

Ortodoks Marksizmin ve Sovyet Marksizminin karşısında duran Batı Marksizmi içerisinde yer alan Frankfurt Okulu ya da geniş anlamıyla Eleştirel Teori, Marksist teorinin odak noktasını ekonomi politikten; kültür, sanat ve felsefe alanlarına kaydırmıştır (Bottomore, 1993: 64). Bu yönelim politik olmaktan ziyade teorik karakterdedir. Dolayısıyla Geleneksel Marksizmin aksine Eleştirel Teori'nin, altyapıdan çok üstyapıyla, kültürel eleştiriyle ilgilendiği söylenebilir. Bir üstyapı Marksizmi olarak nitelendirilebilecek Batı Marksizminde konumlanan Eleştirel Teorisyenlerin düşüncesinde altyapı ve üstyapı kavramları, Marx'ın düşüncesine benzer şekilde, birbirine bütünleşik, kaynaşık durmaktadır. Bu düşüncenin en somut örneği ise okulun, kültür ile endüstrinin bileşimininden doğan ve bu durumu anlatan *Kültür Endüstrisi*

kavramsallaştırmasıdır. Ancak Eleştirel Teori, Marksizmin “determinist” görüşünü⁹ şiddetle eleştirmiş, tarihin Marksist açıdan yorumlanması modelini kültür felsefesinden, etikten, toplumsal psikoloji ve “derinlikler psikolojisinden” alınan araçlarla değiştirmiştir (Mattelart ve Mattelart, 2017: 59). Eleştirel Teorisyenler, Alman idealizminden, Simmel ve Weber’in kötümser kültür sosyolojisinden, Georg Lukács ile Karl Korsch’un felsefi yönelimlerinden yoğun bir biçimde etkilenmişlerdir. Lakin ekolün üyeleri, Lukács ve Korsch’un tarihsici öngörülerini benimsememekteydi. Zira düşünürlere göre proletarya, “örgütlü kapitalizm” ile bütünleşmiş ve tarih içerisindeki devrimci rolünü kaybetmiştir. Eleştirel Teori’ye göre kapitalizmin günden güne nüfuzunu arttırması, toplumsal yapının ve tek tek bireylerin atomize edilmesiyle sonuçlanmış, insanlar arasındaki ilişki, şeyler arasındaki bir ilişki hâlini almıştır. Kuramsallaştırdıkları kitle toplumu ve kültürü teorisi, kültür endüstrisi ile varlık kazanmış ve yukarıda serdedilen cümleler ile ifade edilmiştir. Bilim, bu süreçte etkin ve “araççı” bir rol oynamıştır (Swingewood, 1998: 333-334).

Aydınlanmanın Diyalektiği isimli eserde, Marksist toplum teorisiyle olan bağın büyük ölçüde koptuğunu ifade eden Swingewood, Adorno ve Horkheimer’in, Weber’in düşüncelerinin izini sürdüğüne dikkat çekmektedir. Düşünürler, proleter devrimin, ileri kapitalist ülkelerdeki başarısızlığını *uymacı* bir kitle kültürüne ve toplumsal bilincin, *kültür endüstrisi* tarafından denetlenmesine ve çözülmesine bağlamaktadır (Swingewood, 1998: 337). Modern, kapitalist sanayi toplumunda *araçsal eylemliliğin* baskın hâle geldiğini belirten Weber, bu durumun nedenlerini açıklamaya gayret etmiştir. *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı eserinin, *Wertrational*’in nasıl olup da *Zweckrational*’in temellerini attığını, dinî inanışların ne gibi siyasal ve toplumsal etkileri olduğunu gösterdiği söylenebilir. *Wertrational*, *değer-rasyonel eylem* anlamı taşımakta ve ibadetler gibi çeşitli dinsel, kültürel inanışlara ve amaçlara gönderme yapmaktadır. *Zweckrational* ise *araçsal eylem* olarak bilinmekte ve verimlilik, hesaplanabilirlik gibi kurallar ile yürütülmektedir. İlkinin aksine bu eylem, ahlaki eğilimlerden ve kültürel

⁹ Örneğin II. Enternasyonal’in önde gelen üyelerinden ve düşünürlerinden birisi olan Karl Kautsky’e göre kapitalizmin ekonomik hareketi ve yasaları işçi sınıfının hem sayıca artmasını hem de bilinçlenmesini garanti etmektedir, bu durum egemen sınıfın ‘otomatik olarak’ işçi sınıfı olacağı güne dek sürecektir. Yapılması gereken ekonomik gelişimin kendi işini yapmasını sabırla beklemek ve macera aramamaktır (Molyneux, 2015: 215). Determinizmle bir şekilde bağlarını koparamayan Kautsky, Ekim Devrimi’ni başlangıçta desteklediyse de devrimin ardından Bolşeviklere ve Bolşevizm’e yönelik eleştirileri, proletarya diktatörlüğüne cephe alışı ve parlamenter demokrasiyi destekleyişi nedeniyle Lenin tarafından “*dönek*” olarak damgalanmıştır (Bottomore, 1993: 329).

olarak belirlenmiş amaçlardan uzaktır. Weber, modern çağda **Zweckrational**'in (*araçsal eylem*) daha yaygın hâle geldiğini belirtmektedir (Weber, 1968'den aktaran Smith ve Riley, 2016: 34).

Weber, Marx ve Engels'in temel savlarını baş aşağı çevirmiş gibi gözükmektedir. Tıpkı, Marx ve Engels'in, Hegel'in diyalektiğini baş aşağı çevirdiği gibi. Kendisi, altyapıdan ziyade üstyapının işleyişiyle ilgilenmekte ve bu bağlamda çıkarımlarda bulunmaktadır. Weber bu isimlerin aksine, dinin oluşumuna kapitalizmin neden olduğunu değil, esasen dinin kapitalizmin doğuşunda rol oynadığını belirtmektedir. Weber, bu değişimi cevaplandırmak adına rasyonalizasyon fikri üzerine eğilmiş ve Protestanlığın en etkili kolu olan Kalvencilik üzerinde durup dinin pratikteki etkisine odaklanmıştır. Weber, Batı'yı ve Doğu'yu kıyaslayarak, bugün anlam ve geçerliliğe sahip evrensel olguların yalnızca Batı'ya ait olduğunu belirtmektedir. Doğu; bilimde, sanatta, hukukta ve diğer alanlarda rasyonellikten ve rasyonel kavramlardan yoksundu, bu sebepten ötürü düzenli, sistemli yapılar yalnızca Batı'da bilinmektedir. Bu durum, çağdaş yaşamı derinden etkileyen ve belirleyen *kapitalizm* için de böyledir. Kazanç uğraşısıyla eş anlama gelen *kapitalizm*, sağlığını ve yaşamını korumak adına *verimlilik* peşinde koşmalı ve işleyişi *sermaye hesaplarına* göre düzenlenmelidir. Kapitalist kazanç, bu rasyonellik derecesiyle yakından ilgilidir. Weber'e göre böylesi bir rasyonellik derecesi ve bu temele dayalı olarak ilerleyen rasyonel endüstriyel örgütler de yalnızca Batı'da görülmüştür. Buna bağlı olarak Batı'dan başka hiçbir yerde *burjuva* ve *burjuvazi* kavramlarıyla birlikte *proletarya* (işçi sınıfı) da yoktu çünkü *özgür emek* yine yalnızca Batı'da disiplin altına alınmıştı (Weber, 1999: 19-22).

Yine Batı'ya has çağdaş kapitalizm, belirgin bir biçimde *teknik imkânların* genişlemesiyle ilgilidir ve büyük ölçüde onun tarafından belirlenmiştir. Batı'nın doğa bilimleriyle el ele yürüyen teknik imkânları, ekonomik açıdan teşvik edilerek teknik iş araçlarını yaratmıştır. Bunun yanında *defter tutma* gibi kullanışlı ekonomik uygulamalar, hesap sistemleri de kapitalist çıkarların hizmetine sunulmuştur. Oluşan düzenin selameti için gerekli olan rasyonel bir hukuk tekniği de yalnızca Batı'da kendini göstermiştir (Weber, 1999: 23-25). Weber'e göre, manastır hücrelerinden iş hayatına taşınan ve dünyevi ahlakta üstünlük kazanan asketik Protestanlık, modern ekonomik düzeni belirlemiştir. Teknik ve ekonomik koşullara bağlı bu evren, çarkın içine doğan bütün bireylerin yalnızca ekonomik kazanç ile olan ilişkilerini değil tüm sosyal ilişkilerini de

büyük bir ustalıklarla tanımlamıştır. Öyle ki, bu kazanç uğraşısı ve dünyevi mallar, tarihte daha önce hiç görülmemiş bir biçimde insanlara hâkim olmaya başlamış ve kader, *demirden bir kafes*in oluşmasına hükmetmiştir (1999: 155). Yaşam ve onunla birlikte insanların içine hapsedildiği bu *demir kafes*, rasyonalizasyon, modern çağı yakından gözlemleyen birçok kişi tarafından; *mantıksızlık* (von Wright, 1991), *irrasyonel* (Maxwell, 1987), *siyasi tahakküm* (Habermas, 1971), *disiplin ve gözetim* (Foucault, 1963, 1970, 1977, 1980) ve *güçlü bir ideolojik kurgu* (Haraway, 1989) olarak tanımlanmıştır (aktaran Raskin vd., 1992: 43). Görülmektedir ki, Marx’a alternatif olarak Weber, üstyapının; fikirlerin ve kültürün ekonomik etkenler karşısındaki önemine işaret etmektedir. Weber’in görüşleri, rasyonalite üzerine inşa edilen günümüz bürokrasi çağını anlamlandırmak, kültürü oluşan değil oluşturulan yönüyle kavramak ve kültürün metalaştığına vurgu yapan *Kültür Endüstrisi* kavramını, bu bağlamda ele alıp anlamak ve anlatmak yolunda önemli ipuçları sunmaktadır. Zira içinde yaşanılan kapitalist dünyada diğer her şey gibi kültürün de ticari bir mala indirgendiği bilinmektedir. Endüstrileşen, ticarileşen ve tüketilen kültür, Eleştirel Teori tarafından *Kültür Endüstrisi* kavramıyla sorun edilmiş ve eleştirilmiştir.

Adorno, aklın bağımsızlığını yitirdiği, düşüncenin zincirlere vurulduğu koşullar altında düşünmenin, yalnızca mevcut durumun kutsanması olarak işlev göreceğinin altını çizmektedir. Gerçek eleştirel yetisi çözülmüş, yönlendirilmiş ve yanlış bilince sürüklenmiş düşünce, kültür tarafından yeniden yapılandırılmaktadır. İnsanların nazarında günden güne muğlaklaşan kültür, böylesi bir ortamda yerini kültür endüstrisine bırakmıştır (Adorno, 2016: 87). Kültür endüstrisi, zamanında tüm dünyaya yayılan Barok tarz merakı gibi, dünyanın her yanına nüfuz etmekte ve neon ışıklı görüntüsüyle epeydir öne çıkarılmaktadır (Adorno, 2016: 95). **“Kültür endüstrisinin ürünleri; filmler, magazinler, boyalı gazeteler, magazinleştirilmiş radyo, televizyon, özellikle roman biyografileri; çeşitli tipten en çok satan edebî ürünler ... kendi özgül rollerini oynamaktadırlar”** (Adorno ve Horkheimer, 2010: 219). Tarihsel anlamda kültür endüstrisinin oluşumu, hassaten İngiliz vulgar edebiyatının erken dönemlerine, 1700’lere denk gelmektedir. Günümüzde sahnelerde ve televizyonlarda gösterilen, hiçbir özelliği ve yeniliği olmayan basmakalıp anlatımlar, daha o zamanlarda görülebilmekteydi. Şimdilerde standardizasyona uğramış pek çok öge, tek biçimleştirici ideolojiyle iç içe

geçmiş, teknik olanakların alabildiğine yaygınlaşması ve gelişmesine rağmen herhangi bir yenilik içermemiş, harcıâlem olup taşlaşmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010: 219).

Bugünlerin kültürel yaşamında, kültürel tüketim kalıpları *Kültür Endüstrisi*'nin yardımıyla manipüle edilmekte, kültürel tüketimde beğeni ve ihtiyaçlar da önceden biçimlendirilmekte ve yaratılmaktadır (Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno, 2006: 110). Bugün adına halk eğlencesi denilen şey, varlığını gerçekte *kültür endüstrisi* tarafından yapay bir biçimde üretilmiş, manipüle edilmiş, bayağı bir ihtiyaca borçludur. Sinema gibi kültür endüstrisinin pek çok aracının da sanatla ilgisi yok denecek kadar azdır. Kültür endüstrisi ürünlerinin sanat ile arasındaki uçurumun müsebbibi ise ekonomik ilişkilerdir (Horkheimer, 2005: 500). Horkheimer ve Adorno, sinema ve radyonun artık kendisini sanatmış gibi göstermeye mecbur olmadığını belirtmektedir. Nitelik olarak herhangi bir işten farklı olmadıkları gerçeğini, kasten ürettikleri boş, anlamsız işleri meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanmaktadırlar (Horkheimer ve Adorno, 2014: 163). Kültür endüstrisi, “rasyonelleşmiş” dünyanın düzgün biçimde işlemesine ve “rasyonel” ilkelerin öğretilmesine yardımcı olmak için vardır. Kültür endüstrisi, insanları doğrudan doğruya aldatan ancak bulunduğu vaatleri yerine getirmeyen sahte tatminlerin dağıtım işini görmektedir (Lunn, 2011: 236). Sanat eserleri çileci ve utanmazken kültür endüstrisi, pornografik ve iffetlidir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 187). Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisi çözümlemelerinde, yorumlarında sanatın eğlence ile kaynaştığında, tüm eleştirel gücün, imgelem dünyasının ve yenilikçi içeriklerin gevşetildiğinin, bu ilerici bütünlerin lağvedildiğini belirtmektedir (Habermas, 1982: 17).

2.3. AYDINLANMA VE POZİTİVİZM ELEŞTİRİSİ

Eleştirel Teori, pozitivistliği sınırlı, elverişsiz ve yetersiz görmüş, pozitivist bilimselliği antidemokratik olmakla ve de aklın kullanımında hümanist olmamakla¹⁰ eleştirmiştir. Bu yaklaşımın çerçevesi, Adorno'nun “*Sociology and Empirical Research*” (*Sosyoloji ve Ampirik Araştırma*) ile “*The Logic of the Social Sciences*” (*Sosyal Bilimlerin*

¹⁰ Bu durum; otonomisini yitirmiş, yaderk olmuş aklı anlatıyor gibi gözükmektedir. Bu koşullar altında akıl, bir araç hâline gelmiştir. “*Öznel aklın pozitivism tarafından öne çıkarılan biçimselci cephesinde, nesnel içerikle bağıntısızlığı vurgulanır; pragmatizmin öne çıkardığı araçsalci cephesinde ise, kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim oluşu belirginleşir. Akıl, bütünüyle toplumsal sürece boyun eğmiştir. Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol, tek ölçüt durumundadır*” (Horkheimer, 1998: 67).

Mantığı) makalelerinde çizilmiş ve Habermas'ın "Knowledge and Human Interests" (*Bilgi ve İnsan Çıkarları*) isimli çalışmasında ilerletilmiştir (Neuman 2014: I, 141). *Eleştirel Sosyal Bilim*, genel itibarıyla **insanların koşulları değiştirmesine ve kendileri için daha iyi bir dünya kurmasına yardımcı olmak üzere maddi dünyanın gerçek yapılarını açığa çıkarmak için yüzeydeki illüzyonların ötesine geçen bir eleştirel sorgulama süreci** (Neuman 2014: I, 142) olarak tanımlanabilir.

Özellikle doğa bilimleriyle daha da ilerleyen ve **hayalin de, sözcüğün tam anlamıyla düşünmenin de karşısında durmayan pozitivizm, bireysel davranış ile toplumsal norm arasına giren son merciye de yok etmiştir. ... Aklın kendisi her şeyi kuşatan iktisat aygıtının yardımcısına dönüşmüştür** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 52). Düşünürlerin cümleleri, teknik ve bilimsel sürecin gelişmesine, dolayısıyla ampirizm ve pozitivizmin büyüüp boy atmasına koşut olarak aklın; araçsal, faydacı bir yapıya büründüğünü ve bu araçsal aklın eleştirel dilinin tutulduğunu, mevcut ekonomik sistemin değirmenine su taşımaktan başka bir hizmetinin olmadığını anlatmaktadır. Doğa bilimlerinin kılavuzluğunda yükselen ve Aydınlanmanın çocuğu olarak görülebilecek pozitivizm, akli teknolojiye indirgemekle birlikte onu toplumsal istikrarın ve iktidarın bir parçası ve aracı hâline getirip akıl dışılığın zaferini ilan etmiştir. Pozitif bilim ve felsefelerde aklın, yukarıda anlatıldığı gibi şekillendirilmesi ve akla, gösterildiği biçimiyle katı sınırlar dayatılması, Frankfurt düşünürlerinin eleştiri noktalarından biri olmuştur. Belirtilmelidir ki, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki Aydınlanma düşüncesinin çöküşü ve Aydınlanmanın mitolojiden arınırken yeni bir mitolojinin cenderesine doğru gerileyişi tezi, pozitivizmin ve araçsal aklın eleştirisini de içerimlemektedir. Dolayısıyla bu üç eleştiri noktasını birbirinden kopuk değil, birbirine zincirli şekilde görmek ve ele almak gerekmektedir.

Çalışmaya devam etmek gerekirse, Giddens, *Eleştirel Teori* olarak adlandırılan geleneğin tek baskın unsurunun **Hegel ve klasik Alman felsefesinin anladığı anlamda Akıl'ın (Vernunft) savunulması** olduğunu belirtmektedir. **Bilgiyi, insanın mutluluğunu ve özgürlüğünü geliştirmek amacıyla dünyanın dönüştürülmesiyle uzlaştıran eleştirel yeti olarak Akıl'ın** (2014: 182). Martin Jay de Giddens'in düşüncesine paralel ancak daha geniş bir yaklaşım sunmaktadır. Jay'e göre Enstitü, iki sınır hattında **aklın** yılmaz müdafiliğini yapmıştır. Enstitü, bir cephede 20. yüzyılın karanlık, obskürantist eğilimler taşıyan yoz, irrasyonalist tehditlere karşılık veriyorken öbür cephede 19. yüzyılın ikinci

yarısında, Hegelci sentezin çöküşüyle birlikte baş gösteren ampirik türevli sosyal bilimlere yapılan yeni vurgularla cebelleşiyordu. Bu vurgu, doğa bilimlerinin insanların yaşamları üzerindeki hâkimiyeti imlemekteydi. Pozitivizm olarak görülebilecek bu yaklaşım, **Vernunft**'u boş metafizik olarak görmekte ve reddetmekteydi (Jay, 2014: 121). Giddens'ın deyimiyle, Eleştirel Teori için önem arz eden ve teorideki tek hâkim unsur olan bu geleneksel akıl ideası, insanlığı mutluluğa ve özgürlüğe taşıyacak olan eleştirel akıl ideası, Viyana Çevresi'nin¹¹ üyeleri Mantıkçı Pozitivistler tarafından tanınmamaktaydı.

Horkheimer, Viyana Çevresi'nin mantıkçı pozitivizmini eski ampirizm ile ilişkilendirerek ve karşılaştırarak her ikisinin de ortak yanının, nesneler hakkında ulaşılabilir tüm bilgiye, duyuşal deneyim olgularıyla ulaşılabilirliği görüşü olduğunu belirtmektedir. Öte yandan düşünür, eski ampirizmi Locke ve Hume üzerinden örneklendirmektedir. Horkheimer'a (2005: 297) göre Hume, **“insan doğasının ilkelerini aydınlığa kavuşturmayı”** kendi görevi olarak tanımlamaktadır. Hume'un kendine addettiği bu görev, **“bilimlerin belirli bir kesinlik üzerinde durabilecekleri”** yegâne felsefi temeldir. Locke ve Hume, liberal toplum anlayışlarına yakışacak şekilde, **bilimin insan ürünü olarak bu türetilişini saf bireysenci bir anlamda anlasalar ve bilimin doğuşunu sadece psikolojik bilgi kuramıyla kavramaya çalışsalar da, felsefeleri en azından bu dinamik unsuru, bilen bir özneyle ilişkilendirmeyi içerir** (Horkheimer, 2005: 298). Yeni ampirizm olarak nitelendirilebilecek, geleneksel ampirizmin modern ardılı mantıkçı pozitivizmde ise bu dinamik unsur, **bilen bir özne** önemsenmemektedir. Örneğin, sınırları kesin olarak çizilmiş, tanımlanmış ve genel-geçici yasalara tabi olan fizik dalında deneyim ölçütü, Locke ve Hume'da olduğu gibi duyumun kendisine değil, duyum hakkındaki hazır, kalıp yargılara bağlıdır. Bilimin tek görevi, **“protokol önermeleriyle” onaylanan önermelerin türetilbildiği bir sistem kurmaktır** (Horkheimer, 2005: 299). Protokol önermeler veya protokol cümleler, gerçekliği sınırlamakta ve söylenmemiş, söylenemez olanı bilimden de, bilimsel felsefeden de uzaklaştırmaktaydı. Algıya dair yapılan bu ampirist vurgu, kognitif süreçteki etken

¹¹ 1920'li ve 1930'lu yılların başlarında, Viyana Üniversitesi'ne bağlı bir grup filozof, matematikçi ve sosyal bilimcinin yer aldığı grup. Ampirik geleneği yeniden canlandırma amacı taşıyan bu çevrenin üyeleri arasında Rudolf Carnap, Otto Neurath, Kurt Gödel ve Moritz Schlick gibi isimler vardır. Karl Popper ve Ludwig Wittgenstein'in grup üzerinde derin etkileri olmuştur. Grup, her türlü metafiziksel ve kanıtlanamaz ilkeyi bilimin ayrıcalıklı alanının dışında tutup, rafa kaldırmaktaydı. Öyle ki, yaklaşımın en aşırı yorumunda ampirik açıdan ispatlanamayan şeylere, anlamlı deyişler statüsü bile tanınmayacaktı (Marshall, 2005: 789).

unsurları görmezden geliyordu. Dolayısıyla, bütün pozitivist türlerden çıkan sonuç, olguların mutlaklaştırılması ve var olan mevcut düzenin şeyleştirilmesi olmuştur (Jay, 2014: 122).

Horkheimer'a göre; ampirizm, sınamayı yansız, nesnel ve değerden bağımsız bir şekilde yapmakta ve deneyi, yalıtılmış bakış açılarına, görüş alanlarına irca etmektedir. Ampirizme göre, **“dünya, olduğu gibi olan her şeydir. ... Dünya, olgulara ayrılır. ... Bir şey ne kadar sık var olmuşsa, gelecekte de o denli kesin var olacaktır. Bilgi sadece, olduğu gibi olanla ve onun yinelenişiyle ilintilidir. Varlığın yeni biçimleri, özellikle de insanın tarihsel etkinliğinden kaynaklananlar, ampirist kuramın ötesinde yer alırlar. ... Ampirizm, kabul edilen bilimi, verili, mevcut olanla uzlaşmış yapısı ve işleyiş biçimiyle, en yüksek tinsel otorite olarak tanır. ... Ampirizme göre bu bilim, salt bir olguları düzenleme ve yeniden düzenleme aygıtıdır. ... Ampirizme ve ampirist aydınların düşüncelerine göre; eleştirel, diyalektik unsur, ayrıca bununla bağıntılı olan öz ve görünüş ayrımı, değişiklikteki özdeşlik, koyulan hedeflerin akılcılığı ve insan, kişi ve hatta belirli görüş açıları ve tavır alışlar gerektiren bir anlamda toplum ve sınıf kavramı kategorileri, tüm bunlar yoktur** (Horkheimer, 2005: 300-301).

Mantıkçı pozitivistlerin olguları fetişleştirmesi, içeriksel başka bir seçeneği yok sayan biçimsel mantığa duydukları güven ve olguları değerlerden ayırmaya meyleden yaklaşımları¹² Horkheimer tarafından eleştirilmekteydi.¹³ Aydınlanmanın gizli, akla uygun olmayan boş inançlara ve bu geleneklere vermiş olduğu savaşında bir silah olarak mevzilenen ampirizm, eleştiri konusu edilen ele alış biçiminde, özgün izlevinden uzaklaşmaktaydı. Modern ampirizm, bu şartlar altında statükonun sultasına boyun eğmiş ve mevcut otoriteye teslim olmuştu. Viyana Çevresi'nin **egemen gerçekliğin esrarlı havasına teslimiyetleri keyfî değildi; aksine bu teslimiyet, insanların yaşamlarını yöneten ve manipüle eden bir toplumda ihtimal dâhilinde olabilecek varoluşun bir açıklamasını veriyordu. Nasıl ki insan, kendi kaderini kontrol etme yeteneğini yeniden kurmak zorundaydı, akıl da, sırf araç olarak değil hedeflerin belirleyicisi olarak da**

¹² “Modern bilimin tarihsel bağlamı söz konusu olduğunda, olgu-değer ikiliğinin pozitivistçe kabul edilmesi, teknik rasyonalitenin bir tahakküm sistemini onun meşrulaştırıcı ideolojisi olarak desteklediğinin görülememesine yol açıyordu” (Giddens, 2014: 188).

¹³ Fetişsizleştirici eleştirinin amacı, kapitalizmin toplumsal hakikatinin kendisini öznelere, bireylere mecburi olarak kapalı, esrarlı bir formda sunduğunu belirtmek, anlatmaktır (Benhabib, 2013: 109).

kendi yerini restore etmeliydi. Vernunft (Akıl), Verstand'ın (Anlama Yetisi) zaferiyle yerinden edildiği alanı tekrar kazanmalıydı (Jay, 2014: 122-123).

Horkheimer, *akıl* ve *anlama yetisi* arasında, genellikle idealistlerin yaptığı türden bir ayrıma dikkat çekmekteydi. *Verstand (anlama yetisi)* kavramı, Kant ve Hegel'e göre, fenomenal dünyayı yapılandıran bilincin daha aşağı bir yetisiydi. Anlama yetisinin dünyası, sınırlı varlıklardan oluşmaktaydı. *Verstand'a* göre dünyayı oluşturan bu varlıklar, yalnızca kendileriyle özdeş ve bütün diğer şeylere karşıtı. Dolayısıyla anlama yetisi; görünmeyenleri göremiyor, altta yatan diyalektik ilişkilerin inceliğine varamıyor ve bu sebepten ötürü onları anlayamıyordu. Öte yandan, *Vernunft (Akıl)*, gerçekliğin dibine, derinliklerine nüfuz ve seyir edip sırf görünüş olan dünyanın ötesine geçebiliyordu (Jay, 2014: 119).

Eleştirel Teori, metafizikte yapıcı, olumlu bir yan ararken *pozitivizm*, *ampirizm* veya eş deyişle *Geleneksel Teori*, metafiziği boş ve içsiz olarak görmekteydi. Diğer yandan yukarıda belirtildiği gibi *pozitivizm*, insanlığı mutluluğa ve özgürlüğe götürecek olan eleştirel, diyalektik akıl ideası *Vernunft'u* da yok saymakta ve onu manasız, beyhude bulup *metafizik* olarak damgalamaktaydı. Oysaki Kant ve Hegel tarafından da kabul gördüğü şekliyle *Vernunft* yani *akıl*, *Verstand'dan* veya *anlama yetisinden* daha üstün, elverişli ve yüksek bir statüde idi. *Eleştirel Teori* tarafından da sürdürülen ve onaylanan bu anlayış çizgisinin korunması ve savunulması metafizikle girişilen yapıcı bir tartışmaya dönüşmüştür. Tartışmanın sonucunda ise temelden bir *pozitivizm* eleştirisi baş vermiş ve olgunlaşarak *pozitivizmin* en yeni türevlerine dek yayılmıştır (Slater, 1998: 106).

Aydınlanmanın büyükleri ve onların *pozitivist* izleyicileri, metafiziği hor görerek dünyayı büyüünden arındırmış ve doğa ötesi güçlerin, mitlerin yerine sağlam dayanaklara yaslanan bilgiyi teknolojinin hizmetine vermişlerdir. Bunu yaparak da modern kültürü, teknolojik rasyonalitenin baskısı ve zorbalığı altına sunmuş ve devamlılığı sağlamak adına uygun ortam yaratmışlardı. Bu, *akıl*ın körlenmesi, yaralanması anlamına gelmekteydi ve Hegel buna karşı savaş vermişti; ancak Hegelci sistemin erimesi, dağılmasıyla birlikte felsefe, *Aklı* büyük ölçüde yitirmiş ve *Akıl* yanlış yollara girmişti (Giddens, 2014: 184). Aydınlanma, doğa üstü güçleri yakasından silkip doğayı yere çalmıştır. Doğanın üzerinde kurulan hâkimiyet, insanlığı da boyunduruğu altına almış; özgürlük tutsaklığı, aydınlanma da karanlığa tahavvül etmiştir. Denilebilir

ki *araçsal aklın, araçsal rasyonalitenin* hükmü, Aydınlanmanın ve pozitivizmin karaltısında şafak sökmüştür. ***“Doğa üzerindeki dünya egemenliği, düşünen öznenin aleyhine dönüverir ve öznenin geriye hep aynı kalacak ve benim bütün tasavvurlarıma eşlik edecek olan “düşünüyorum”dan başka bir şey bırakmaz. Özne de nesne de artık hükümsüzdür. ... Düşüncenin matematiksel bir aygıtta indirgenmesiyle, dünyanın kendi kendinin ölçüsü olmasına karar verilmiş olur. ... Bilgi kendini fiili olanın yinelenmesine indirger ve düşünce salt totoloji hâlini alır”*** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 47-48).

Yukarıda izlenen tartışmaya koşturularak Keat ve Urry de *Eleştirel Teori*’yi açıklamak adına başvurulacak temel kavramın *akıl* olduğunu belirtmektedir. Yazarlar, bu kavramı Hegelci gelenek ile ilişkilendirip Marcuse’un bu kavramı nasıl alımladığını ve ortaya koyduğunu Marcuse’a atıfta bulunarak açıklamaktadırlar. ***“Akıl, felsefi düşüncenin temel kategorisidir; kendini insan kaderine bağlayan tek kategoridir. ... Akıl, insanın ve varoluşunun en yüksek gizli gücünü temsil eder. ... Akıl, eleştirel bir yargıvi olarak tesis edilmiştir ve akıl kavramı, özgürlük kavramını da içerir”*** (Marcuse, 1937’den aktaran Keat ve Urry, 2016: 350).

Öyleyse, *Eleştirel Teori*’nin akli ve diyalektiği önceleyen yaklaşımı, ele alınan konuların iç çelişkilerini ve boşluklarını yoklayarak yakalama ve gösterme gayreti taşımaktadır. Bu düşünce süreci, ideolojik çarpıtmaların, insanların doğasının anlaşılmasını sağlayacak ve yanlış inanç sistemlerini tanıtarak onları eleştirmek ve onlarla mücadele etmek konusunda imkânlar ve bakış açıları sunacaktır. Orhan Koçak’ın sözleriyle, *Eleştirel Teori*’den beklenen, ***dünyaya dıştan dayatılan bir akli reddetmek ama görünen gerçekliği de öylece kabullenmemek*** (1998: 39) olmalıdır. *Eleştirel Teori*’nin geniş eleştirel yelpazesi bu biçimde özetlenebilir, yorumlanabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA

3.1. ARAŞTIRMANIN AMACI ve ÖNEMİ

Eleştirel Teori'nin *Kültür Endüstrisi* kavramı bağlamında şekillenen bu çalışma, Netflix tarafından 2017 yılında yayınlanmaya başlanan GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) isimli dizinin, izleyicilere ulaştırmak istediği ideolojik mesajları, nitel içerik çözümlemesine tabi tutarak serimlemeyi amaçlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının ve iletişim tekniklerinin büyük bir yaygınlık ve yetkinlik kazandığı bugünlerde, *kültür endüstrisi* üzerine düşünmek, kavramı yeniden gündeme almak, iç dinamiklerini ve yapısını anlamaya, anlatmaya çalışmak önemli görülmelidir. Zira Netflix gibi kültürel tekeller, önceden biçimlendirdikleri ve şekillendirdikleri ürünleri, teknoloji ve kurdukları iletişim ağı yardımıyla dünyanın her bir yanına rahatlıkla ulaştırabilmektedirler. Kitlelerin tüketime sunulan bu ürünler, bir kültür yaratmakta ve hâkim ideolojiyi benimsetme amacı gütmektedir. Yapılan çalışmada, şimdilerde herkesin cebinde taşıdığı bir noktaya gelen bu kültür, GLOW dizisinde örneklenmiş ve kimi, nasılı, nedeni açıklamaya çalışarak, güncel gerçekliğe ayna tutma ve literatüre katkı sunma amacı taşımaktadır.

3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Toplumsal araştırmalar, nicel ve nitel olmak üzere iki yaklaşım biçimi tarafından yürütülmektedir. W. Lawrence Neuman, bu iki yaklaşım biçimini takip edenler, izleyenler arasında ihtilaf yaşandığını, birbirlerini anlamak ve takdir etme hususunda direndiklerini belirtmektedir. Neuman, bu duruma örnek teşkil etmesi niyetiyle Joel H. Levine ile Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln'un konu hakkındaki düşüncelerini paylaşır. Levine, nicel sosyal bilimi “gerçek sosyal bilim” olarak adlandırıp karşısında yer alan düşüncelere rağmen bu sosyal bilimin “savaşı kazandığını” ilan edip galibiyetini duyururken Denzin ve Lincoln, nitel araştırmanın hatırı sayılır ölçüde yol katettiğini ve “modası geçmiş” nicel araştırmayı hızla yerinden etmekte olduğunu söylemektedir.

(aktaran Neuman 2014: I, 20).¹⁴ Her iki yaklaşım da bilimin temel prensiplerini paylaşıyor olmasına karşın dikkat çeken ölçüde birbirinden farklılıklar göstermekte ve bununla beraber birbirlerini tamamlamaktadır. Charles C. Ragin, nitel ve nicel yöntemleri karşılaştırarak nitel yöntemlerde izlenen yolun ve anahtar özelliklerin nicel yöntemlerde de görülebileceğine işaret eder. Ragin’e göre nicel veri tekniklerinin çoğu, büyük resmi görmek için verileri hülasa etmektedir. **“Nitel yöntemlerse, tersine, en iyi veri çoğaltıcılar olarak düşünülebilir. Veriler arttığında, olayların anahtar yönlerini daha net görmek mümkün olur”** (1994’ten aktaran Neuman 2014: I, 20).

Nicel araştırma için temel kavramlardan biri olan ‘nesnellik’, nitel araştırma için esas değildir.¹⁵ Dolayısıyla nitel araştırmalar ‘nesnel’ olmadıkları gerekçesiyle değerlendirilemez veya eleştirilemez. Zira nitel araştırmacılar, nesnel olmak gibi bir kaygı taşımamaktadırlar. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu durum, nitel araştırmanın daha az bilimsel olduğuna dair bir işaret olarak görülmemelidir (Kuş, 2009: 107).

Neuman, nicel ve nitel yaklaşımların araştırma sürecinde izledikleri adımları tablolastırarak resmetmiştir. Yazara göre nicel araştırma süreci, yedi adımla gelişmekte, ilerlemekte ve tamamlanmaktadır: (1) Konu Seçimi, (2) Odaklanma Sorusu, (3) Çalışmanın Tasarlanması, (4) Veri Toplama, (5) Verileri Analiz Etme, (6) Verileri Yorumlama, (7) Başkalarını Bilgilendirme (2014: I, 22). Neuman’ın araştırma süreçlerine ilişkin tasarımına bakıldığında nitel araştırmanın da yedi adımla yürütölüp bitirildiğı gözlemlenmektedir. Ancak nitel araştırmanın ilk iki basamağında nicel araştırmadan farklı olarak (1) Toplumsal Benliğin Kabul Edilmesi (2) Bir Bakış Açısı Benimseme adımları göze çarpmaktadır. Neuman’ın sunduğı görüş izlendiğinde, nitel araştırmacının araştırmaya başlarken attığı ilk adımın bir kabul olduğı görölmektedir. Araştırmacı,

¹⁴ Bahsi geçen anlaşmazlığa, uyuşmazlığa ek bir örnek ve de tartışmanın genel hatlarını kavramak adına Toby Epstein Jayaratne ve Abigail J. Stewart’ın düşüncelerine başvurulabilir. Jayaratne ve Stewart, nitel yöntemin ‘bilimsel’ olarak kabul edilmesinin yıllar aldığını belirtmekte ve geleneksel akademik camia tarafından ‘siyasal olarak yönlendirilmekle’, ‘tarafgir olmakla’, ‘nesnel ve bilimsel olmamakla’ suçlandığını söylemektedir. Nitel araştırmacılar bu ithamlardan ötürü, yıllarca; yayın hakkı alamamış, akademik derecelendirmelerde engeller, pürüzler yaşamış ve de araştırmacıların yayınları beklenen ilgiyi, saygıyı görememiştir (1991’den aktaran Kümbetoğlu, 2014: 166). Ezcümle, nitel araştırmacılar yöntem tercihleri yüzünden yıllar boyu cezalandırılmışlardır.

¹⁵ Nitel araştırmacılar, nicel araştırmacıların tersine olay ve olguların içinde yer almakta, bu fenomenlere subjektif bir noktadan bakmakta ve ampirik değil empatik bir yaklaşım sergilemektedirler.

toplumsal-tarihsel konumundan hareketle kendini bir öz değerlendirmeye tabi tutar ve toplumdaki konumunu kabul eder. Nitel araştırmacılar, ilk adımdan sonra edindikleri perspektif doğrultusunda teorik-felsefi paradigma ile ilgili açık uçlu bir sorgulamaya girişip konuyu en ince ayrıntılarına kadar düşünüp taşları yerine oturtmaya çalışırlar (Neuman 2014: I, 22). Sonrasındaysa verilerin toplanması, analizi ve yorumları üzerine çalışıp eleştirel bir titizlik içerisinde yüzeyden derine doğru inerler.

Araştırmacı; araştırma yaparken seçtiği konuya, çalışmanın amacına, ulaşmak istenen hedefe, gördüğü problemlere, teorik düşüncelerine ve dünya görüşüne bağlı olarak bir yol tutmaktadır. Charles Wright Mills, bu fikirlere paralel olarak; Marx, Werner Sombart, Weber, Comte, Spencer, Durkheim, Veblen, Mannheim, Joseph Alois Schumpeter, Robert Michels gibi sosyal bilimcilerin tarihe ve döneme ilişkin tanıklıkları neticesinde teşhis ettikleri problemlerle kendi tarzlarında yüzleştiklerini belirtmektedir (2016: 217). İzlenen yol, sosyal bilimlerdeki ayrımı ve kırılmayı da beraberinde getirmektedir. Nicel ve nitel araştırma yöntemleri, pozitivist ve yorumlamacı geleneklerin etkisiyle meydana çıkmış ve sosyal bilimlerde mühim ayrılma noktalarından birisine işaret etmiştir. Nitel yaklaşımda istatistiki işlemler veya herhangi bir sayısal araç kullanılmaksızın bulgular üretilmekte ve yorumlanmaktadır (Altunışık, Coşkun, Bayraktaroğlu, Yıldırım, 2010: 319). Nitel araştırmacı, pozitivistle el ele veren nicel araştırmacıdan farklı olarak yorumlama sürecine daha fazla vakit ayırmakta ve dâhil olmaktadır. Yorumlama işlevinin, nitel araştırmada daha sık işletildiğini söylemek mümkündür.

Nitel araştırmalarda, yorumlayıcı ya da eleştirel yaklaşımlar kullanılmaktadır. Nitel araştırmacılar genel olarak, toplumsal dünyanın nasıl yorumlandığı, anlaşıldığı, deneyimlendiği ve üretildiği soruları üzerinde durmaktadır. Nitel araştırma, yapılacak çalışmanın içinde üretildiği toplumsal bağlama karşı hassastır. Nitel çalışmaların bir başka belirgin niteliği ise, ele alınan konuyu yoğun ve ayrıntılı bir şekilde incelemesi ve derinde yatanları, bütün yönleriyle inceden inceye mütalaa ederek yüzeye çıkarmasıdır (Mason'dan aktaran Kuş, 2009: 78). Yine Mason'a göre nitel araştırmalar, etik sınırlar içerisinde toplumsal ve siyasal bağlamları hesaba katarak, dikkate alarak gerçekleştirilmeli ve eleştiril bir titizlik ile yürütülmelidir. Aynı zamanda, entelektüel bulmacalara, gözlenen sorunlara ilişkin toplumsal izahlar sunulmalı ve getirilen

açıklamalar, bir biçimde genelleştirmeye elverişli, uygun olmalıdır (aktaran Kuş, 2009: 79).

Alan Bryman, *nitel araştırmaların* özelliklerini, aşağıda değinilen ve maddelenen cümlelerle özetlemektedir:

- Araştırmanın genel amacı, teori tekvin etmektir.
- Nitel veriler oluşturmak esastır.
- Araştırma, mikro düzeyde yapılır.
- Araştırmacı, incelenen alana ve araştırılanlara mesafeli değil yakın bir duruş içindedir.
- Araştırma evrenini çevreleyen şartlar ve toplumsal hayatın bütünü, her yönüyle bağlam olarak ele alınmalıdır (2004'den aktaran Kümbetoğlu, 2014: 166).

Sıralanan bu karakteristik özellikler, nitel araştırmaların durumunu özetlemekle birlikte nicel araştırmalar ile olan farklılıklarını da anlatmaktadır. Nicelik temsiline bakılmaksızın, tümevarımcı bir yaklaşımla gerçekleştirilen ve durağan değil dinamik bir inceleme sürecini imleyen nitel araştırmalar, yukarıda belirtilmiş olduğu gibi toplumsal hayatın irdelenmesi hususunda pozitivist, dolayısıyla niceliksel araştırmaları yetersiz bulmaktadır. Deneyciliğe sıkı sıkıya bağlı olan, akli öncelemeyen ve bilgiye yalnızca sayısal verilere dayalı analizler gibi ölçme yollarıyla ulaşılabileceği kabulünden yola çıkan pozitivism, nitel bir analiz açısından uygun değildir. Nitekim sosyal bilimler alanında yıllar boyu kabul edilen ve hâkim konumda olan nicel araştırmalar, ele aldığı olguları toplanan sayısal verilerle açıklama eğilimindedir. Fakat bu tavır, nitel araştırmacılar açısından sorunlu görülmüş ve nicel verilerin üzerinde çalışılan olguyu yeterince açıklayamadığı, ölçemediği ve ayrıntılı bir bilgi ortaya koyamadığı ifade edilmiştir (İslamoğlu ve Alınacak, 2016: 215).

İslamoğlu ve Alınacak, nicel araştırmaların yetersizliğine ve yüzeyselliğine ilişkin şu örneği vermektedir: ***“Bir yörede bir cenazeye rastladığınızı düşünün. Cenazenin olduğu yerleşim biriminde, insanların kendilerini ağlayarak yerden yere attığını, yüksek sesle ağladıklarını ve dövündüklerini görüyorsunuz. Aklnızdan ilk geçen düşünce, ölünün çok sevildiği ve sayıldığı olur. Acaba, gerçek bu mu, yoksa bunun arkasında kültürel bir kalıba uyma davranışı var mıdır? O insanların o andaki***

üzüntüsünün derecesini Likert Ölçeği ile ölçmeye kalksanız, hepsi kendilerini çok üzgün olarak belirtmek zorundadırlar ve sonuç da yanıltıcı olur” (2016: 215). Dolayısıyla nedensellik ilişkilerini yakalamak, gerçekliğin üzerindeki örtüyü kaldırmak, zengin ve derin bilgiler sunabilmek ancak değerleri önceleyen, esnek, bütüncül ve diyalektik bir kavrayışa sahip olan nitel araştırmalar ile gerçekleştirilebilecek konulardır. Nitel araştırmalar kısaca, herhangi bir şekilde istatistiksel işlemler veya sayısal araçlar olmadan yürütülen ve bulguların görüş, deneyim ve yorumlardan çıkarsandığı bir araştırmadır (Altunışık vd., 2010: 302). “*Nitel araştırmacı, insanlığı donuk sayılara çevirmeye direnir”* (Neuman 2014: I, 260).

Neuman, jeologların ve denizcilerin nesneler arasındaki mesafeyi ölçmek adına birden çok konumdan gözlem yaptığını belirtmektedir. Nesnelerin gerçek yerine karar vermek için onları, farklı açılardan ve izledikleri belirli yönlerden gözlemlemektedirler. Yazara göre **nirengi belirleme** olarak adlandırılan bu süreç, nicel ve nitel toplumsal araştırmacılarınca da kullanılmaktadır. Sosyal bilimlere de uygun bir yaklaşım olan bu perspektifin **ölçüm, gözlemci, kuram ve yöntem** gibi türleri bulunmaktadır (Neuman 2014: I, 222). *Kuram nirengisi*, birden çok teorik bakış açısının aynı potada eridiği ve dolayısıyla farklı kuramsal yaklaşımların, araştırmanın konularını ve sorunlarını birlikte düşünüp değerlendireceği bir yaklaşım biçimidir. Söz gelişi, araştırmacı hem çatışma hem de değişim kuramlarının kavramlarından ve kabullerinden yararlanarak bir çalışma tasarlayıp ulaştığı verilere her iki gözle de bakabilir (Neuman 2014: I, 222). Kısacası multidisipliner bir yaklaşım söz konusudur. *Kuram nirengisi* doğası gereği; iletişim bilimlerine, nitel araştırmalara ve dolayısıyla *Eleştirel Teori*’nin sosyal bilim anlayışına uygun bir zemini yansıtmaktadır.

Zira felsefe ve sosyal bilimler alanında önemli bir yer tutan *Eleştirel Teori*, toplumsal gerçekliği anlama ve anlatma bakımından disiplinler arası epistemolojik ve metodolojik bir temel üzerinde inşa edilmiştir. Disiplinler arası yönelimlerin referans noktası, kaynağı olarak görülen *Eleştirel Teori*, çok farklı entelektüel disiplinlere sahip düşünürlerden oluşmaktaydı. Ekole mensup isimlere bakıldığında bu yönelim, kendini açığa vuracaktır. Horkheimer, daha ilk yazılarından itibaren çeşitli disiplinleri aynı çatıda toplama gerekliliğinden bahsetmekteydi (Koçak, 1998: 40). Gerlach ve Grünberg’in ardından enstitü yöneticiliğine gelen Horkheimer, Enstitü’nün çalışmalarının disiplinler arası eğilimlerine dikkat çekmiştir. Bilhassa, birey ile sosyoloji arasındaki geniş çatlağın

giderilmesi ve ikisi arasındaki bağı ve ilişkiyi sağlayacağı düşünülen *sosyal psikolojinin* rolü, önemle vurgulanmaktaydı. *Toplumsal Araştırmalar Dergisi'nin* ilk sayısındaki makaleler, bu anlayışı göstermektedir. Pollock, ekonomi üzerine eğilirken Löwenthal, edebiyat sosyolojisinin görevlerini anlatmakta idi. Öte yandan Adorno, müzik sosyolojisini ele alıyordu. Erich Fromm ise, psikanalizi Hegelci Marksizm ile bütünleştirmektedir (Jay, 2014: 72-73).

Getirilen açıklamalar, bu tez metninin *nirengi noktasını* oluşturmaktadır. Böylelikle çalışmanın hareket yeri gösterilmiş ve nitel araştırmaların mahiyeti sunulmuştur. Araştırmanın tutarlılığı gereği, anlatıma nitel araştırma tekniklerinden *içerik analizinin* kavramsal çerçevesi çizilerek devam edilecektir. Zira çalışmanın özetinde de belirtilmiş olduğu gibi, GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) dizisini konu edinen bu metin, mevzubahis diziyi nitel içerik çözümlemesine tabi tutarak ele almıştır.

İletişim ve iletişim biçimleri, 20. yüzyılda sosyal bilimlerin geliştirmiş olduğu yöntemlerden evvel, kaynağı çok eskilere dayanan bir çözümleme yöntemiyle, *hermeneutik* ile incelenmekteydi (Bilgin, 2014: 3). Açıklama sanatı olarak da bilinen *hermeneutik*; kutsal, gizemli metinlerin ve anlam kurgularının yorumuyla ilişkiliydi. 20. yüzyıl ile birlikte anlama ve açıklamayı, insan varoluşunun temel keyfiyeti sayan bir felsefe hâline gelen bu sanat, Antik Yunan'dan bu yana kehanet sözlerinin, destanların ve semavi dinlerin yorumlanmasıyla meşgul olmuştur. *Hermeneutik*, söylemlerdeki gizli anlamların ve metinlerdeki karanlık yerlerin yorumlanması ve aydınlatılmasıyla uğraşmaktaydı (Grondin, 2017: 7).

İçerik çözümlemesi, Dilthey ve Heinrich Rickert gibi *hermeneutik* geleneğe bağlı olan Max Weber tarafından önerilmiştir.¹⁶ Weber, *Alman Sosyoloji Derneği'nin* 1910'daki ilk toplantısında *içerik çözümlemesinin*, basının ortak olarak ve de dar sınırlar içerisinde kalmadan geniş bir şekilde incelenmesi konusunda elverişli olabileceğine işaret etmişti. Bu bağlamda, bugün bile hâlâ geçerli olan ve sorulması gereken sorular, şu türden sorulardı: Gazetelere neler girer, neler girmez? Gazetelerde yer bulan konular değişmiş midir eğer değiştiyse bunda rol oynayan toplumsal ve ideolojik parametreler nelerdir? Siyasal bir haberleşme kanalı, kaynağı olan basının reklam aracı olan basın ile arasındaki gerilimin, tansiyonun sebepleri ve sonuçları nelerdir? Tekelci basının kamuoyunun gelişmesindeki etkileri ve uzantıları nelerdir? Weber'e göre bu soruları cevaplandırmak

¹⁶ Max Weber, bilim kuramında kendisini hep Rickert'in öğrencisi olarak görmüştür (Aron, 1969: 444).

adına bahsi geçen soruların içerikleriyle ilgili yönleri üzerine eğilmek ve nicel bulgular ışığında daha nitel olanları araştırmak gerekiyordu. Weber'in bu görüşü, ancak otuz yıl sonra, propagandaya duyulan taalluk ve Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı etkiler ve aşırılıkların izlenmesi yönünde oluşan bir ilginin sonucu olarak uygulanabilir hâle gelmiştir (Lang, 1989: 31-32).

Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle birlikte propaganda üzerine yapılan çalışmalar ağırlık kazanmış ve gerçekleştirilen çalışmalar, nicel tekniklerle yürütülmüştür. Anglo-Amerikan anaakım iletişim kuramının kurucuları arasında kabul edilen Lasswell, çalışma hayatı boyunca propaganda üzerine eğilmiştir. İletişim formülünü ortaya koyan ve iletişim işlevlerini ilk kez sıralayan bu bilim insanı, propaganda tekniklerini analiz etmek adına her ne kadar *nitel içerik çözümlemesi* için de yöntem geliştirmeye çalışsa da çalışmalarını özellikle *nicel içerik çözümlemesinden* yararlanarak gerçekleştirmiştir. Yazarın, bu konuda ampirik bir çalışma olarak hazırlanan ve 1927 yılında yayımlanan “*Propaganda Techniques in the WW*” (*I. Dünya Savaşı'ndaki Propaganda Teknikleri*) isimli somut bir eseri de bulunmaktadır. İtilaf ve İttifak Devletleri'nin kullandıkları propaganda tekniklerini inceleyen bu yapıt, *içerik analizinin* ilk örneklerinden bir tanesi olarak değerlendirilebilir (Tokgöz, 2015: 107-108).

Kimi sosyal bilimciler tarafından “*yöntemlerin yöntemi*” olarak kabul gören içerik analizi, başta sosyoloji olmak üzere siyaset, psikoloji, edebiyat, filoloji, teoloji ve iletişim gibi birçok disiplinde kullanılmaktadır. Lasswell'in ardından 1940 ve 1950'li dönem, Berelson ve Lazarsfeld'in içerik çözümlemesinin ilkelerini açıklayıp, yöntemin kurallarını tayin ettiği dönem olmuştur (Bilgin, 2014: 4). İçerik çözümlemesine ilişkin, tarihsel çizgi içerisinde, farklı bakış açılarından kaynaklanan birbirinden farklı tanımlar yapılmıştır. Bu tanımlardan en eskisi Bernard Berelson tarafından şu şekilde dile getirilmiştir: *İçerik analizi, “belli bir iletişimin yazılı / açık (“manifest”) içeriğini nesnel, sistematik ve nicel olarak betimlediği bir araştırma tekniğidir”* (Berelson, 1952'den aktaran Türkdoğan ve Gökçe, 2012: 316). Öte yandan Werner Früh, kendini her ne kadar Berelson'ın tanımına yakın görse de söz konusu tanımda yer alan bazı kavramların, konuyu anlaşılır kılmaktan çok bir anlam karışıklığına yol açtığını belirtmektedir, bu sebepten ötürü kendi tanımında Berelson'ın kavramlarını kullanmaktan kaçınmaktadır. Früh'e göre içerik analizi, “*söylemlerin / beyanların içeriksel ve biçimsel özelliklerini*

sistematik ve nesnel tasvir eden ampirik bir yöntem”dir (2011’den aktaran Türkoğlu ve Gökçe, 2012: 317).

Berelson ve Fröh’ün tanımlarından da anlaşılacağı üzere, içerik analizinin böylesi bir açıklaması, nicel içerik çözümlemesine angaje olmaktadır. Metnin yalnızca, açık olan yanlarıyla ilgilenilmesi, nicelliğe ve ampirikliğe yapılan vurgu, bu düşüncüyü somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda hareketle, metinlerin rakamsal yöntemlerle inceleniyor oluşu, ele alınan metnin sayısal bilgilere göre kodlandığı ve sayısal olmayan bilgilerin istatistiksel göstergelere dönüştürüldüğü bir yaklaşım söz konusudur. Bu yöntemi benimseyen herhangi bir araştırmacı, örneklemin farklı olmadığı koşullarda bir önceki araştırmayla aynı sonuçlara ulaşacaktır. Pozitivist metodolojiyle uyumlu olan bu tanımlar, araştırmacının yorumlarının geri plana itildiğinin bir kanıtı olarak görülebilir. Bu yöntemin en büyük zayıflığı, *“araççı bir dil anlayışına sahip olması ve dili anlamların şeffaf bir taşıyıcısı olarak ele almasıdır”* (İnal, 1996’dan aktaran Devran, 2010: 38). Berelson’ın tanımına ve yukarıda dile getirilen düşüncelere ilk eleştiri Siegfried Kracauer¹⁷ tarafından gelmiştir.

Kracauer tarafından ortaya konulan eleştiriler, şu şekilde sıralanabilir:

- İçerik analizi, metnin özgün yapısını tahrip etmektedir.
- İçerik analizinde metindeki içeriklerin birbirleriyle olan ilişkileri yitip gitmekte ve görülememekte; böylece içerikler, anlam örgülerinden ve bütünlüğünden uzaklaşmakta ve sonuç itibarıyla araştırmanın sonuçları atomlaşmaktadır.
- İçerik analizi, metin içeriğinin yalnızca göze çarpan, sarıh veçhesi üzerine eğilmektedir. *“Yan anlamlı gösterenlerden”* ziyade *“düz anlamlı gösterenler”* üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla örtülü ideolojik nitelikteki anlamları ıskalamakta, yakalayamamaktadır.
- İçerik analizi genel olarak, temel ilkeler üzerinde yükselen tekrarlanabilir bir tekniği anlatmaktadır. Tekrarlanabilirliği ve güvenilirliği mümkün kılan ise sayısallaştırma işlemidir. İstatistiksel bir noktadan bakılan ve yürütülen araştırmanın sonuçları ise sayılarla açıklanır. Ancak sayılar, hiçbir zaman karmaşıklık düzeyini anlatamazlar (1952’den aktaran Gökçe, 2006: 40-41).

¹⁷ Zaman zaman Eleştirel Teori ile ilişkilendirilen Kracauer, Adorno’nun çocukluk arkadaşıdır. Adorno, 1964 yılında, kendinden on dört yaş büyük olan Kracauer ile *yıllarca her Cumartesi öğleden sonraları düzenli olarak Saf Aklın Eleştirisi’ni okuduklarını anımsar* (Claussen, 2012: 74).

Kracauer, Berelson'ın tanımladığı içerik analizine (*nicel*) alternatif bir içerik analiz tekniği (*nitel*) öne sürmektedir. Nitel içerik analizinin pek çok amaçla kullanıldığı ve birçok konunun araştırılmasına uygun bir zemin sunduğu bilinmektedir. Metindeki içerikleri bir araya getirme ve onların çözümlenmesine ilişkin bir teknik olarak görülen nitel içerik analizi, iletişim ortamı olarak görülen her ögeyi ele alabilir. Bunlar her türden görsel, yazılı ve sözlü materyallerdir. Bu materyaller; başlıca kitaplar, reklamlar, filmler, diziler, gazete ve dergiler, nutuklar, fotoğraf ve sanat eserleri şeklinde sıralanabilir, örneklenebilir (Neuman 2014: II, 466). Araştırmacı, yukarıda sayılan herhangi bir iletişim kaynağının içeriğine odaklanıp onu anlama ve yorumlama yolunda gayret gösterir. Nitel araştırmalarda bu bilişsel süreçlerin izlenmesi, ele alınan metnin derinlerine inilmesini ve elde edilen bilimsel sonuçların toplumsal gerçekliği açıklamasını, aydınlatmasını temin edecek; bu konuda ipuçları ve değerlendirmeler sunacaktır. Söz konusu düşünsel hareketin içerisinde nitel araştırmacılar, doneleri temalar, kavramlar veya benzer özellikleri esas alarak kategorilendirip çözümler. Araştırma sonucu gözlenen, işlenmemiş nitel değerlerin kavramsal kategorilere, temalara ayrılması; nitel veri analizinin ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte aynı zamanda araştırmacıyı, ham verilerin çetrefilli arazisinden uzak tutar. Bu sayede çalışmayı yürüten kişi, kurama ve genellemelere doğru ilerler (Neuman 2014: II, 663).

Araştırmanın çehresini belirleyen ve son derece önemli olduğu düşünülen *kategorilendirme payesi*, John W. Creswell'in nitel veri çözümlemelerinin yedi aşamadan oluştuğunu belirttiği tablonun son basamağında, *kodları belirleme merhalesinden* hemen sonra gelmektedir (1998'den aktaran Kümbetoğlu, 2014: 183).

Getirilen eleştiriler ve önerilen yaklaşım, nicel içerik çözümlemelerinin yetersizliğine işaret etmektedir. Nitel içerik analizi, nicel yaklaşıma kıyasla metni daha geniş bağlamda ele almaktadır. Yorumlama sürecini aktif bir şekilde işleterek siyasal ve ideolojik ilişkilere eğilir, metnin yalnızca kendisini değil tarihsel ve toplumsal bütünlüğü de göz önünde tutar. Sadece bugüne değil düne ve yarına da bakarak metnin ne amaçla üretildiği, nasıl anlaşılması gerektiğine ilişkin anlamlı sorular sorar; mahrem kalmış, karanlık ve bulutlu gerçekliği aydınlatma gayesi taşır. İnsanlığı fersiz sayılara indirgemekten imtina eder ve de kelimelerin, sayılardan daha güçlü olduğu hakikatini zihninde canlı tutar.

Nitel içerik analizi, dört aşamada gerçekleştirilir: (1) *Verilerin kodlanması*, (2) *Temaların Bulunması*, (3) *Kodların ve Temaların Düzenlenmesi*, (4) *Bulguların tanımlanması ve yorumlanması* (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 243).

Bu bağlamdan hareketle, niteliksel bir yaklaşım sergilenerek ele alınan bu çalışma, Eleştirel Teori'nin *Kültür Endüstrisi* kavramına yaslanarak GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) dizisini aşağıdaki kategoriler, belirlenen ana temalar yardımıyla nitel içerik çözümlemesine tabi tutmuştur:

- ***Bir Palimpsest: GLOW***
- ***Femme Fatale, Anne ve Çıplak Ziyafet***
- ***Beyaz Yalanlar ve Köpek Düdüğü***
- ***HUAC'tan GLOW'a Kültürel Soğuk Savaş***
- ***Homo Homini Lupus***

3.3. GLOW DİZİSİNİN NİTEL İÇERİK ANALİZİ

Netflix tarafından 2017 yılında yayınlanmaya başlanan, toplamda 3 sezonu, 30 bölümü çekilen ve önceki sezonlar göz önüne alındığında 2020 yazında 4. sezon ile birlikte final yapması beklenen GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) dizisi, esasen 1986-1990 yılları arasında aynı isimle gösterime giren kurgusal bir TV gösterisine dayanmaktadır. Sunuculuğunu ve yapımcılığını David B. McLane'in üstlendiği TV gösterisi, belirtilen tarihler arasında 104 bölüm yayınlanmıştır. Her bölümün 60 dakikadan oluştuğu bu kadın güreş gösterisi, *Dünya'nın Eğlence Merkezi* olarak görülen Las Vegas'tan, şehirdeki Riviera Hotel ve Casino'dan sunulmuştur (IMDb, 2020).

David B. McLane, Indianapolis merkezli WWA (*Dünya Güreş Derneği*) adına spiker olarak çalışıyor, güreş maçlarını takdim ediyorken izleyicilerin kadın güreşine duydukları yoğun ilgiyi ve vermiş oldukları tepkileri yakından deneyimlemiştir. Kârlı olacağına inandığı böylesi bir şovu gerçekleştirmek için Hollywood'a gidip *The Hollywood Reporter* ve *Variety* gibi eğlence endüstrisi için çalışmakta olan dergilere ilânlar vermiş, seçmelerin olacağını duyurmuştur. 500'den fazla kadının gelmiş olduğu seçmeler neticesinde bir düzine finalist belirlenmiş ve seçilenler, gerçekleştirilecek gösteri için altı hafta boyunca, Broadway Boxing Gym'de güreş eğitimi almışlardır. McLane, eğitimin verimli geçmesi, şovun canlı ve izlenebilir olması maksadıyla Mando Guerrero ve sonradan gösteride de yer alacak, güreşecek olan Cynthia Peretti gibi

profesyonel güreşçileri eğitmen olarak işe almıştır (Wikipedia, 2020). McLane bu isimlerin yanı sıra, şovu yönetmesi için B-Filmi¹⁸ yönetmeni Matt Cimber’i¹⁹ ve “iyi kızlar” – “kötü kızlar”²⁰ olarak kamplaştırdığı kadın güreşçilerin ilk grubuna (*iyi kızlar*) menajerlik etmesi için dünyaca üne sahip aktör, senarist ve yönetmen Sylvester Stallone’un annesi Jackie Stallone’u ekibe dâhil etmiştir. Kötü kızlar takımının başına ise gece kulübü eğlendirileri sunan Kitty Burke getirilmiştir (Wikipedia, 2020).

GLOW izleyicileri, bu iki kutbu “kahramanlar” ve “caniler” olarak görmekte, bilmekteydiler (Quartz, 2020). Aktris, dansçı ve Las Vegas’ta showgirl olan kadınlardan oluşan GLOW, yayınlandığı tarihler itibarıyla olay örgüsü ve anlatı yapısı olarak sürmekte olan Soğuk Savaş Dönemi’nin gerilimini yansıtmakta ve içermekteydi. Bu tema altında karakterize edilen güreş gösterisinde “kahraman” olarak sunulan oyuncular *Hollywood, Liberty, Americana* gibi sahne adlarıyla Batı Bloku veya eşdeyişle Kapitalist Blok’un temel değerlerini yüceltip monologlarla, kurulan diyaloglarla bu durumu pekiştirmekteydi. “Cani, şerir, habis” olarak takdim edilen karakterler ise Doğu Bloku’nu temsil etmekte, örneğin *Colonel Ninotchka (puro içen bir Rus klişesi)* ve *Habana (terörizm ile bağdaştırılan bir başkent)* gibi isimler ile SSCB ve Küba örneklenmekte, sahnelenmekte ve hem çekim yapılan kalabalık bir ortamda hem de sonrasında televizyonlarda aşağılanmaktaydı.

Pilot bölümü 1985 yılında yayınlanan ve 1990’a kadar devam eden GLOW, yukarıda belirtildiği gibi her biri, ayrı bir güreş karakterine hayat veren eklektik bir kadın grubu tarafından sahnelenmekteydi. GLOW, o zamanlarda yayınlanan erkek güreşlerinden farklı olarak son derece politik bir çizgi üzerinde ilerlemekteydi. “Kötü

¹⁸ Televizyonun henüz sinemanın tahtını sallamadığı, “Hollywood’un Altın Çağı”nın yaşandığı 1935-1959 yılları arası dönemde düşük bütçeli, yıldız oyuncu barındırmayan, birbiri ardınca “İki Film” şeklinde sunulan filmlerin ikincisine verilen isimdir (Harvard Film Archive, 2020).

¹⁹ Matt Cimber, Hollywood’da kötü bir üne sahip, adı kötüye çıkmış bir yönetmendi. Cimber’in; adi, değersiz, pespaye olarak görülen *schlocky* ve *campy* filmleri oluşturma, yönetme konusunda bir deneyimi ve başarısı olduğu söylenmektedir. GLOW’da yer alan kadın oyuncuların birçoğu kendisini korkutucu ve tehditkâr bulmuştur (Ranker, 2020).

²⁰ Şovun yaratıcıları, kadın güreşçilerin rollerine sadık kalmalarını temin etmek adına birbirlerine yalnızca sahne isimleriyle hitap etmeleri gerektiğini dikte ediyordu. Verilen emir, oyuncular arasındaki olası samimiyeti, oluşacak dostlukları kırıp onları husumetkâr bir tavra davet etmekteydi. Bu durumu sağlama bağlamak için Las Vegas’ta, aynı otelde konaklayan oyuncu kadrosunun birbirleriyle (*aynı kamptan olmayan üyelerle*) vakit geçirmesi yasaklanmış ve bu kuralı ihlal edenlere para cezası uygulanmıştır (Screen Rant, 2020). Amaçlanan bir rekabet ortamı yaratarak ringdeki tansiyonu, gerilimi yükseltmek ve dolayısıyla “seyir zevki”ni arttırmak ve gösterinin pazarlanabilirliğini sağlamaktı.

kızların” çoğunun yabancı kökenli olması nedeniyle yakışsız, utanmaz, sıkılmaz bir yapım olarak nam salmış ve gösterinin popülerliği artmıştır (Quartz, 2020). GLOW, çekiciliğini arttırmak, gösterinin yaygınlaşmasını sağlamak ve yığinsal düzeyde izleyici sayısına ulaşmak amacıyla belli anlatım yöntemleri ve teknikleri geliştirmiş, belirli standartların izini sürmüştür. 80’li yıllarda büyük bir yükseliş yakalayan rap müziğin gösterinin içerisine serpiştirilmesi bu durumun emarelerinden birisi olarak görülmelidir. GLOW’daki herkesin (hakem ve sunucu dâhil) imza bir rap şarkısı vardı ve bu şarkılar ringe çıkarken tanıtım amaçlı kullanılmakta veya her maçın belirli bölümlerinde ya da kapanış yapılırken söylenmekteydi (Ranker, 2020). GLOW, televizyonun ve eğlence dünyasının koşullarına uygun olarak endüstriyel bir akılla 80’lerde anaakım hâle gelen rap müziğin trendinden faydalanmak istemişti. Bunun yanı sıra patavatsız üslubundan son derece hoşnut olan gösterinin yönetmeni Matt Cimber, her bölümde sınırları zorlamaktaydı.²¹ Politik zıtlıklardan beslenen gösteride *Colonel Ninotchka*, *Matilda the Hun* ve *Palestine* gibi karakterler, maçlardan önce yaptıkları konuşmalarda komünizmi teşvik ediyor, savaşı veya silahları gündeme getiriyor yahut genel olarak ABD’yi yeren saldırgan ve tahrik edici naralar atıyorlardı (Ranker, 2020). Dolayısıyla ABD toplumunun sinir uçlarına dokunulmakta, halkın korku ve endişeleri üzerine oynanmaktaydı. Bu bağlamda, yayınlanan şov, basit bir güreş gösterisinden çok daha fazlasını anlatmakta, içermektedir.

Lorimar-Telepictures’ın eski yöneticisi Irv Hollander’ın idaresini yürüttüğü televizyon dağıtım şirketi *Independent Network Incorporated (INI)* ile ortaklık kuran McLane, Hollander aracılığıyla Meshulam Riklis ile tanışmıştır. Riklis, *Rapid-American Corporation* şirketinin ve *Riviera Hotel ve Casino*’nun sahibiydi. Bu tanışıklık, söz konusu mekânın GLOW’a ev sahipliği yapmasını sağlamıştır. Çekimler burada yapılıyorken dağıtım ise Hollander’ın yönetimindeki *INI* ile gerçekleştirilmekteydi. 1986 yılında *NATPE*’ye²² tanıtılan GLOW, ABD’de 30 büyük televizyona ve ülkeden hariç 6

²¹ Yayınlanan TV şovu, Cumartesi günü öğleden sonra kalabalık bir kumarhane ortamında, Riviera’da çekilmekteydi. Yönetmen Cimber, gösteriye *lowbrow*, *blue* ve *heehaw* olarak adlandırılan kaba, müstehcen ve abartılı kahkahalardan oluşan bir komedi tarzı benimsetmişti (Wikipedia, 2020). Güreşçilerden biri bu şovu, *Saturday Night Live* ile karışık vodvil ve güreş olarak nitelendirmiştir (Quartz, 2020).

²² 1963 yılında kurulan *Televizyon Programı Yöneticileri Ulusal Birliği* isimli, televizyon ve gelişmekte olan medya yöneticileri arasındaki meslek birliğini sağlamak adına oluşturulmuş bir organizasyon (Wikipedia, 2020).

farklı devlete başarılı bir şekilde satılmıştır (Wikipedia, 2020). Yaşanan gelişmelerden sonra GLOW, kısa sürede uluslararası bir fenomen hâline gelmiş, oyuncuların ve ekibin ortaya koyduğu gösteri, televizyon ve eğlence dünyası üzerinde kolay kolay silinemeyecek, derin izler bırakmıştır (ScreenRant, 2020). Siyasi ve yetişkinlere yönelik bir mizah anlayışıyla müşterek ilerleyen GLOW, şaşılabilecek şekilde popülerliğini büyük ölçüde çocuklara borçludur. Ülke çapında hemen hemen herkesin bildiği bir gösteri hâline gelen GLOW, her ne kadar çocuklar için tasarlanmamış, onlar için asla uygun görülmecek içerikler barındırsa da birçok kadın güreşçi, çocuklar tarafından rol model olarak görülmekteydi. GLOW oyuncularına, sayıları bir hayli fazla olan genç ve çocuk hayranlarından tonlarca mektup gelmekteydi. Öyle ki bir oğlan, annesinin evlilik yüzüğünü çalıp Daisy karakterini canlandıran aktris Helena Le Count'a postalamıştır (Ranker, 2020).

Erkeklerin güreş programına rakip olarak tasarlanan ve kısa sürede geniş yankı uyandıran GLOW, dört yıllık sürenin ardından şovun ana sponsoru olan Meshulam Riklis'in desteğini çekmesiyle birlikte sona ermiştir. Ancak GLOW'un mirasının hâlâ hayatta olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir. Zira aynı zamanda ticari bir şirket olan GLOW, 2001 yılında *Babe the Farmer's Daughter*, *Donna Matrix* ve *Princess of Darkness* karakterlerini canlandıran Ursula Hayden tarafından satın alınmış ve günümüzde hâlen kendisi tarafından işletilmektedir (GLOW, 2020). Ursula Hayden'ın 2012 yılında GLOW ekibinden eski arkadaşlarını bir araya getirdiği, yaşanan gerçek hikâyelerle bahsi geçen ilk kadın güreş gösterisinin yükselişinin ve düşüşünün anlatıldığı *GLOW: The Story of the Gorgeous Ladies of Wrestling* isimli, üç ödüllü belgesel film²³, GLOW'un hâlâ hayatta olan terekese bir örnektir. Öte yandan şirketin resmî sitesinden bugün dahi çekilmiş olan bölümler DVD şeklinde satın alınabilmektedir.²⁴ Şirketin anlaşmış olduğu bir site aracılığıyla da üzerinde GLOW logosunun ve karakterlerin yer aldığı kupa, t-shirt, güneş şapkası, kartpostal, anahtarlık, etiket, kravat, sweatshirt,

²³ Yönetmenliğini Brett Whitcomb'un yaptığı söz konusu belgesel, 2012 yılında *San Diego Comic-Con International Independent Film Festival* ve *Sidewalk Film Festival*'de, 2013 yılında ise *Gasparilla International Film Festival*'de en iyi belgesel film seçilmiştir (IMDb, 2020).

²⁴ <https://gorgeousladiesofwrestling.com/shop-dvds?olsPage=t%2Fdvds&page=1>

termos, magnet, bira bardağı, büyük el çantası ve hatta bebek zıbını bile mübayaaya edilebilmektedir.²⁵

Bahsi geçen belgesel film, tez çalışmasına konu olan 2017 yılında Netflix tarafından yayınlanmaya başlanan *GLOW* dizisinin yaratıcıları *Liz Flahive* ve *Carly Mensch*'e ilham kaynağı olmuştur. Flahive ve Mensch 76 dakikalık belgeseli izledikten sonra *GLOW* hayranlarının veya hikâyeye uzak ama vahşi, “alışılmışın dışında” bir öyküyü kolaylıkla benimseyecek kişilerin, söz konusu diziyi izlemeye değer bulacağını düşünmüştür (Quartz, 2020). İkilinin birlikte çalışıp senaryosunu yazdığı diziye Ursula Hayden danışmanlık yapmaktadır (Wikipedia, 2020). Bununla birlikte dizi yayınlandıktan sonra *GLOW*'u konu edinen toplamda 12 tane de çizgi roman yayımlanmıştır.²⁶ Aynı zamanda *GLOW* meraklılarının ve hayranlarının oluşturmuş olduğu başlıca iki fan sayfası da örnek olarak gösterilebilir.²⁷

Yaşanan hareketlilik göstermektedir ki; eğlence ağırlıklı, kadınları seyirlik nesne'ye dönüştüren, yineleme, taklit ve kopya'dan bir adım öteye gidemeyen ve dijital televizyonda yayınlanan *GLOW*, kültür endüstrisinin fabrikasından çıkma standart, endüstriyel bir kültürel üründür. Kitle iletişim aracı olmaktan ziyade ideolojik misyonları olan bir endüstri olarak görülebilecek televizyon, ekonomik bir etkinlik alanıdır. Televizyonda oluşturulan izlenceler de ekonomik bir faaliyet olarak görülmelidir. Verimliliği temel alan bu ekonomik kurumda, üretim düzeyinde ve ürünlerin niteliğinde bir standardın takip edilmesi gerekmektedir. Bir yandan zaman ve para gibi kaynakların kısıtlı kullanılması gerekiyorken öbür yandan izleyicilerin/tüketicilerin dikkatini üzerine toplayacak ve merak uyandıracak özelliklere sahip izlencelerin üretilmesi gerekmektedir. Bu nitelikleri sağlayacak olan, maliyetin ve kazancın önceden kestirilebilmesini garantileyecek yol, önceki ürünlerin tekrarından geçmektedir. Mutlu'ya göre (2008: 52-53) türsel saymaca ve kurallara dayanan bir programın yapımı için yaklaşık olarak ne kadar para ve zaman harcanacağı önceki programdan anlaşılabilir. Bu sebepten ötürü, üretilecek yeni programda kaynak kullanımı açısından yaşanabilecek herhangi bir

²⁵ <https://www.zazzle.com/store/glowsbabe/products?ps=128>

²⁶ <https://www.idwpublishing.com/?s=GLOW&submit=Search>

²⁷ <https://www.reddit.com/r/ Glow/top/?t=all>

<https://glow.fandom.com/wiki/GLOW>

belirsizlik, büyük ölçüde giderilmektedir. Diğer yandan, önceki benzer programların yayınlanmış olması, televizyon yöneticilerine izleyici beğenisinin hangi düzeyde olduğu, ne sıklıkla ve ne kadar izlendiği gibi hususlarda önemli ipuçları vermektedir. Tüketici pazarını iyiden iyiye netleştiren, açındıran bu süreç, yeni projedeki risk unsurunu hemen hemen sıfıra indirgemektedir. Kültür endüstrisinin muzır çarkını döndürenler için son derece pratik, pragmatik ve verimli olan bu saydamlık; özgünlük, yaratıcılık gibi kaygıların ötelenmesini ve kendileri açısından sunulan tüm ürünlerin eş biçime sokulması gibi bir dizi kolaylık sağlamaktadır. **“Tekrar eden her şey sağlıklıdır, ister doğanın ister endüstrinin döngüsü olsun. Dergilerde hep aynı bebekler sırtır durur, caz makinesi gümbür gümbür çalışmaya devam eder”** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 198). Çalışmaya konu olan GLOW dizisi de sağlığını, sıhhatini tekrara borçludur. Aynı zamanda izomorfik ve retrospektif yapısıyla da palimpsesti imlemektedir.

3.3.1. Bir Palimpsest: GLOW

“Kültür endüstrisini döndüren çark, öykünmeci gerilemeye, bastırılmış taklit dürtülerinin istismarına ayarlıdır” (Adorno, 2005: 207).

Palimpsest, Yunanca “yeniden” anlamına gelen *palin* ve “kazınmış” olarak manalandırılan *psestos* kelimelerinden türetilmiş Latince bir kavramdır. Palimpsest, üzerindeki ilk metin kazınarak, yerine yeni bir metin yazılmış parşömen el yazması olarak da nitelendirilebilir. Eski Çağ’da papirüs veya parşömenlerden önce tabletlerin üzerindeki yazılar da silinip yerine başka yazılar yazılabilmekteydi. Bitkinin saplarından veya gövdesinden hazırlanarak yapılan papirüslerde yazıyı silmek için yıkamak yeterliyken esasen hayvan derisi, tirşesi olan parşömenlerde kazımak gerekliydi. Özellikle 7. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar devam eden bu işlem, klasik metinlerin kazınıp yerine lahuti metinlerin yazılmasıyla devam ettirilmiştir (Meydan Larousse 1992: XV, 414). Kâğıda günümüzdeki kadar kolay ulaşılamıyor oluşu, parşömenlerin pahalı ve ender bulunan bir nesne olması²⁸ tasarrufu gerekli kılmış, palimpsest de böyle bir gereklilikten doğmuştur.

²⁸ Öyle ki, parşömenler, bu sebeplerden ötürü büyük manastırlarda en beğenilen armağanlardan olmuştur. Hatta kimi hükümdarlar; kalıcı, canlı bir malzeme deposu sağlayabilmek adına manastırlara orman bile tahsis etmekteydiler (Labarre, 1994: 23).

Esasen teknik bir kavram olan palimpsest, metaforik olarak eskiyle yeninin iç içe girmesi, eski izlerin tam olarak silinmemesi, başka bir deyişle iki ruhun bir gövdede, vücutta yaşam bulması gibi anlamlara denk düşecek şekilde yorumlandığından tıpkı bir bellek gibi görülmüş, tarif edilmiş ve yeni bir tabire dönüşmüştür (Apaydın, 2019: 90). Bu metaforik alımlamanın kökleri, İngiliz deneme yazarı Thomas de Quincey'e kadar götürülebilir. Yazar, söz konusu mefhumu yaklaşımında, kavramın yerleşik anlam örgüsünü çözüp farklı bir biçimde dokumuştur. Quincey, parşömen ile zihin arasında bir benzeşim aramaktadır. Yazara göre, insan dimağı da palimpsest deşifresi²⁹ gibi derinlere yerleşmiş izleri veya silinmiş görülen yaşantıları, bir ışık yardımıyla tekrar aydınlığa kavuşturabilir; bu ışık, hatıralar olacaktır. **“Baharın hemen başında çiğdemlerin yeniden ortaya çıkışını derin bir ıstırap hissiyle ilişkilendiriyor olma”** (Dillon'dan aktaran Sayak, 2018: 222) cümlesi, zihnin geçmiş ve gelecek arasında kurduğu bir köprü olarak okunabilir.

Fransız şair Charles Pierre Baudelaire de sunulan görüşlere ve Quincey'in düşüncesine koşut olarak insan beynini bir *palimpsest* olarak görür ve şu soruyu sorar: **“İnsan beyni kocaman ve doğal bir palimpsest değil de nedir?”** (1994: 195). **“Sayısız düşün, imge, duygu katmanları, birbirini arkası sıra, ışık kadar yumuşak bir tarzda, beyninize gelip konmuştur. Sanıldı ki bunların her biri, kendisinden daha önce geleni daha derine itip gömüyordu. Ama gerçekte hiçbiri yok olup gitmiyordu”** (Baudelaire, 1994: 195). Öyleyse denilebilir ki, **“önde duran da, onun kökeni olarak önce gelmeli ondan: ondan önce. Kaynaklandığı yer, gelecek bile olsa, tıpkı her kaynak gibi, gelecek de salt ve geriye döndürülemezcesine geçmiş olmalı”** (Derrida, 2007: 13). Derrida, gelecek ve şimdi olarak geçmişin deneyimini *hayaletimsi an* olarak görmektedir. Filozofa göre, bu hayaletimsi an, artık zaman içerisinde yer almayan bir andır. Palimpsest; geçmiş, şimdi ve gelecek anlarını aynı potada eriterek “şimdiki”nin hayaletliğini gerçekler, belgelendirir (aktaran Sayak, 2018: 222).

Bu bağlamda, tinsel ve özdeksel yaşamda bir palimpsest yaşandığını, hatta yaşamın bir palimpsest olduğu söylenebilir. Dolayısıyla sosyal bilimlere ilişkin bir okuma yürütülecekse, bir fikir çizgisi sunulacaksa palimpsest'in kavram haritasının takip

²⁹ Palimpsestlere açıklık kazandırmak (altta yatan silinmiş, kazınmış metinleri okuyabilmek) adına kimyasal ayıraçların veya bazı optik yöntemlerin kullanılması.

edilmesi yerinde olacaktır. Zira söz konusu kavramın yukarıda gösterildiği şekliyle geçmişin örtüsüyle “şimdi”yi ve geleceği gölgelediği görülmektedir. Bununla birlikte, palimpsestin ideolojik sebeplerden, gerekliliklerden zuhur ettiği de bilinmektedir. Palimpsest efekti uygulayıcıları, eskinin düşünce sistemlerini kazıyarak yok etme, unutturma gayreti içerisinde (her ne kadar evvelki yazıları tam olarak silemeseler de) önceki metinlerin tabakasını kaldırmışlar ve yerine yenisini nakşetmişlerdir. Kültür Endüstrisi’ne ilişkin değerlendirme arz edilmesi açısından palimpsest, bu noktada ufuk açıcı bir kavrayış çerçevesi sunacaktır. Bu başlık altında incelemeye konu olan GLOW (*Gorgeous Ladies of Wrestling*) dizisinin, kültür endüstrisinin palimpsest’ini; parşömeni üstüne birbiri ardınca yazılmış, tabaka tabaka birikmiş ve gizli gizli yaşayan ölümsüz izlerini taşıdığı düşünülmektedir. Yapılan çalışma; tarih üstüne tarihin, metin üstüne metnin emarelerini arayacak, bir zamanlar yapıldığı gibi kültür endüstrisinin bir palimpsest’i olarak görülen mevzubahis diziyi ışık yardımıyla deşifre etme yönünde çaba taşıyacaktır. Ancak bu çaba, ultraviyole ışıklarla değil düşüncenin şavkıyla gösterilecektir.

Yaşam gibi, kültür endüstrisi de bir palimpsesttir. Kültür endüstrilerinin sahipliğini ellerinde tutanlar ve onlara bağlı düşünce işçileri; palimpsest efekti uygulayıcıları eski metinlerin izini sürerek ve ideolojik perdenin arkasında o metinleri yeniden üreterek, üst üste yazarak yeni bir metin oluştururlar. Bu koşullar altında, ortaya çıkan metin, özgün olarak görülmemelidir. Zira kültür endüstrisinde takip edilen izler, yeni metnin alametifarikasını tevsik etmektedir; hem kelimenin gerçek anlamıyla hem de iktisadi bir terim olarak, *ticari marka* fehvasına denk düşen kullanımıyla. Kültür endüstrisinde yeni metin, önceki metin ile büyük paralellikler taşımaktadır ve taşınmalıdır. Çünkü tutulan yol, kültür endüstrisinin yaşam iksiri ve temel değerleridir. Eski metinlerin izlerinin sürülmesi, kültür endüstrisinin ideolojik çerçevesini sunmakla birlikte *kazanç*, *verimlilik* ve *pragmatizm* gibi temel değerlerin ve ilkelerin gözetildiği konusunda da ipucu vermektedir. Bahsi geçen unsurlar, *risk payını* en aza indirmektedir (Mutlu, 2008: 100).

Kârlılık hesaplarıyla yürüyen, Fordist üretim bandıyla ve Taylorcu yöntem ile büyük benzerlik ve yakınlık içerisinde bulunan kültür endüstrisi, fabrikasından piyasaya sürdüğü ürünleri kitlesel tüketime sunmaktadır. Kitlesel üretimin bir sonucu olarak görülebilecek bu tüketim biçiminin devamlılığını ve türeyen ürünlerin pazarlanabilirliğini

temin etmek adına kültür endüstrisi üreticileri, çarkı döndürmek zorundadırlar. Atölyelerinden piyasaya sürdükleri bu standart, basmakalıp kültürel ürünlerin yoğunlaştırılmasını sağlama bağlamak için bir dizi kesin, garantili formüller aramışlar ve Frederick Winslow Taylor gibi “en iyi”, “en doğru” yolu bulup *verimliliğin sırlarını* açığa vurmuşlardır. Medya metinlerinin yapım koşullarını da serimleyen bu tutum, en güvenilir biçimde en çok izleyiciye/tüketiciye ulaşma arzusu olarak görülebilir.

Kültür endüstrisi, riski sıfırlayıp kazancı garantilemek için tecrübelerle kanıtlanmış bir tematik şablon izlemektedir. Bu şablon, piyasaya sürülecek yeni ürünün nasıl olacağı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Kültür endüstrisinin tezgâhından geçmiş bir televizyon dizisi, şablonda yer alan ve hâliyle önceden katı kurallarla belirlenmiş olan anlatı yapısı ve tematik özelliklere, olay dizisi ve konuşma örgüsü³⁰ gibi basmakalıp örneklerle riayet etmeli, uyum göstermelidir. Öte yandan, izleyicilerin/tüketicilerin dizideki karakterlerle kuracağı ilişkinin derinlik kazanması, dizinin yaratacağı etkinin artması ve dolayısıyla tüketilmesini güven altına almak da amaçlanır. Bu hususta en büyük hizmeti, oyuncu kadrosu ve yıldız oyuncular görmektedir. Todd Gitlin, yıldız oyuncunun tek başına izleyiciyi/tüketiciyi çekebilecek bir mıknatıs işlevi gördüğünü belirtmektedir (aktaran Mutlu, 2008: 108). **“Starlık ilkesi totaliter bir hâl almıştır. ... En tanındık olan en başarılı olandır.”** (Adorno, 2019b: 149). Bu ilke, kültür endüstrisinin ikna sürecidir. Kültür endüstrisinin sahipleri, *mesafe pathos’unu*³¹ gizleyerek, yıldızların *ethos’undan* nemalanarak tüketicilerin *logos’unu* etkisi altına almaktadır. Tüketicilerin ***ailelerine bir hala veya amca gibi sinsice sızarak insanlığa özgü bir yakınlık havasına bürünerek*** (Adorno, 2019b: 157) retorik söylemler ve araçlarla göz boyamaktadır. Kültür endüstrisinin örnek şablonu, bu koşullar altında Aristoteles’in retorik üçgenini çağrıştırmaktadır. Bu şablon aynı zamanda, toplumsal bir

³⁰ “Bu arada yapımcılar, hangi olay örgüsünü seçerlerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak kudretini iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin erki olarak kazımak içindir” (Horkheimer ve Adorno, 2014: 167).

³¹ “Eşitlik”, “eşit haklar” kuramında yalnızca dile gelen, gerçekten bir ölçüde birbirine benzeme, aslında çöküşe aittir: İnsanla insan, zümreyle zümre arasındaki uçurum, tiplerin çoğulluğu, kendisi olma, kendini üste çıkarma istenci, mesafe pathos’u dediğim şey, her güçlü çağın özgün yanıdır. Aşırı uçlar arasındaki enerji, açıklık günümüzde küçülüyor, aşırı uçlar da sonunda birbirlerine benzeyerek ortadan kalkıyor...” (Nietzsche, 2010: 86). Nietzsche’ye göre özgürlük, kendinden sorumlu olma iradesini taşımaktan, dağın ve vadinin aynı seviyeye düzlenmemesinden; insanları ayıran mesafeyi korumaktan geçmektedir (2010: 87).

piramit olarak da okunabilir. Bir tarafta, piramidin tepesinde üretenler olarak hükmedenler, diğer tarafta tüketenler olarak hükmedilenler.

Kâr-zarar hesaplarıyla yürüyen kültür endüstrisi, GLOW gibi genel itibarıyla kabul görmüş bir ürünü kopya etmeyi verimli, kazançlı bulmaktadır. Çünkü ortaya yeni, orijinal bir kültürel ürün konulmayacağı için düşünsel anlamda vakit harcanmayacak, maddi anlamda ise herhangi bir yenilik aranmayacaktır. Bu bağlamda; eskinin bir türlü eskimediği, yeninin ise alabildiğine eski ve tekrar olduğu, paradoksal bir kavram olan *palimpsest*, kültür endüstrisine ayna tutmaktadır. Aynasında kendini her daim tüm diyarların en güzeli olarak gören (Horkheimer ve Adorno, 2014: 352) kültür endüstrisi, yineleme cebrine dayanmaktadır.

Tablo 1. Gerçek ve kurgusal hikâyede yer alan karakterlerin bir karşılaştırması ve tıpatıp aynılığın gösterilmesi.³²

 (1986-1989) Karakterlerin Sahne İsmi	 (2017-...) Karakterlerin Adı “Sahne İsmi” Soyadı
Liberty, Americana, Debbie Debutante & Sally (the Farmer’s Daughter)	Debbie “Liberty Belle” Eagan
Colonel Ninotchka	Ruth “Zoya the Destroya” Wilder
Matt Cimber	Sam Sylvia
David B. McLane	Sebastian “Bash” Howard
Big Bad Mama & Justice	Tammé “the Welfare Queen” Dawson
Mountain Fiji	Carmen “Machu Picchu” Wade
Big Bad Mama	Cherry “Black Magic” Bang
Stinky	Justine “Scab” Biagi
Gremlina & Dementia	Sheila “the She Wolf”
Zelda & Godiva	Rhonda “Britannica” Richardson
Melody Trouble Vixen (MTV) & Hollywood	Melanie “Melrose” Rosen
Palestina	Arthie “Beirut, the Mad Bomber” Premkumar
the Housewives, Arlene & Phyllis	Dawn “Edna Rosenblatt” Rivecca Stacey “Ethel Rosenblatt” Beswick
Matilda the Hun & Brunhilda	Reggie “Vicky the Viking” Walsh

³² Tablo, DS Shin ve Paloma Starr’ın YouTube kanalı RingTheBelle’de, 17 Ocak 2020’de yayınlanan program ve Emmy ödüllü gazeteci Maria Menounos ile yapımcı Keven Undergaro tarafından kurulan AfterBuzz TV’nin YouTube kanalına, 9 Ağustos 2019’da yüklenen röportaj esas alınarak oluşturulmuştur.

Yukarıdaki tabloda karakterler üzerinden gösterilen yineleme cebri, piyasanın mantığına uygun olarak dizinin her alanına uygulanmıştır. Weber'in izini sürerek Toplumun McDonalddlaştırıldığı tezini öne süren Ritzer, McDonalddlaşma'yı ve onun başarısını dört temel boyut üzerinden açıklamaktadır: **verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik ve denetim** (2019: 43). Kopyanın ucuz, yaratmanın pahalı olduğu şartlarda tekrar; kültür endüstrisine verimlilik, hesaplanabilirlik ve öngörülebilirlik sunar. Rasyonelleşmiş toplumlarda tüketiciler de öngörülebilir olanı tercih ederler. Tüketilecek ürünlerin daha önceden hazımsanmış olması gereklidir, sürprizler sevilmez veya beklenmez. Kültür endüstrisinde yer alan ürünlerin başlığı veya ismi, tıpkı bir hamburger menüsü gibi kolaylıkla anlaşılabilir ve basit olmalıdır. Her kültürel ürünün adının kısa olması ve öykünün de olabildiğince çarpıcı bir biçimde özetlenmesi beklenir (Mutlu, 2008: 103). Araştırmaya konu olan dizinin de arza ve talebe uygun olarak bu şablona uyduğunu görmek mümkündür. Dizi, *Gorgeous Ladies of Wrestling* yerine basitçe *GLOW* olarak takdim edilmektedir. Diğer yandan, **“kültür endüstrisinin bütün ontolojisi, ‘başlık yineleme alışkanlığı’ da dâhil, her şeyi, erken 18. yüzyıla götürür. Bugün ‘iyi**

RingTheBelle, WWE (*World Wrestling Entertainment*) isimli profesyonel güreş ve eğlence şirketinin 25 yılı aşkın süredir devam eden ve tarihteki en uzun soluklu epizodik TV şovu olan RAW'un, 1000'den fazla bölümü çekilip sunulan SmackDown'ın ve Kadın Güreşleri'nin konuşulduğu; güreş sektöründeki yeni haberlerin ve çeşitli söylentilerin, dedikoduların tartışıldığı bir mecradır. Sözü edilen kanala belirtilen tarihte, 1986-1989 yılları arasında yayınlanan GLOW'un oyuncular; Sunny (the California Girl)'ü canlandıran Patricia Summerland, Roxy Astor karakterini oynayan Tracee Meltzer, GLOW şampiyonu Daisy'e hayat veren Helena Le Count, sahne ismi Melody “*Trouble*” Vixen (MTV) olan Eileen O'Hara ve ekibin antrenörü Mando Guerrero katılmıştır.

Kendilerini dünyanın en büyük dijital yayın ağı olarak gören, popüler kültür haber platformu olarak tanımlayan ve çokça beğenilip tüketilen TV gösterilerinin oyuncularıyla röportajlar gerçekleştirip eğlence endüstrisine ilişkin gösteri sonrası şovlar, içerikler üreten AfterBuzz TV'nin YouTube kanalına ise yine belirtilen tarihte, Little Egypt karakterini canlandıran Amy Lind konuk olmuştur. 1986-1989 yılları arasında yayınlanan gerçek bir kadın güreşi gösterisi ve tez çalışmasının odağı, Netflix dizisi GLOW'un dayanağı, aslı, orijinali olan ve yine aynı isimle sunulan şovda Amy Lind, oynamış olduğu karaktere “uygun olarak” bir rakkaseyi sahneleyerek güreşmekteydi.

Dolayısıyla 80'li yıllarda yayınlanan ve gerçek hikâye olarak görülmesi gereken GLOW ile Netflix tarafından 2017 yılında sunulan ve araştırmaya konu olan kurgusal GLOW dizisi arasındaki karakter benzerlikleri hatta aynılıkları gösteren tablo; birincil kaynaklar ve asli ağızların beyanları esas alınarak oluşturulmuştur. Mevzubahis referanslara, aşağıdaki linklerden ulaşılabilir.

- <https://www.youtube.com/watch?v=n6TRHac42MI>
- <https://www.youtube.com/user/AfterBuzzTV/search?query=GLOW+Real+Life+Comparison>

para getiren her film, bundan kazanç sağlamak isteyen bir yığın başka filmi arkasından sürüklemektedir” (Adorno’dan aktaran Kula, 2013: 268).

GLOW’un daha önceden 1986-1989 yılları arasında hem bir kadın güreş gösterisi olarak sahnelendiğini hem de sahneye konulan şovun TV aracılığıyla ABD’de ve başka ülkelere de satılarak/dağıtılarak yayınlandığı, kısa sürede uluslararası bir fenomen hâline geldiği belirtilmişti. Bu bağlamda, orijinalinden tefrik edilemeyecek olan, araştırmaya konu olan GLOW dizisinin de taklit, yineleme ve kopya yoluyla oluşturulduğu, kültür endüstrisinin karşı konulamaz pratiğine riayet ettiği gözükmemektedir. GLOW, endüstrinin öngörülebilirliğe verdiği kıymetin, kârı sağlama bağlamanın timsali olarak görülmelidir. Söz konusu ilişkiler örgüsünün ağları, dizi tarafından sıkıcı örülmüştür. GLOW; *Back to the Future, the Lord of the Rings, SAW, Pirates of the Caribbean, Matrix, Alien, Terminator, Batman, Harry Potter, Star Wars, Spider Man, X-Men, Rocky, the Fast and the Furious, Rambo, Star Trek, Mad Max, Star Trek, Die Hard, Indiana Jones* ve daha sayılacak birçok devam filmi gibi McSinema’da yerini almıştır.

İyi para getireceğine inanılan GLOW, GLOW’un peşinden yürümüş, yürütülmüştür. Üstelik şimdilerde küresel ve kültürel bir tekel hâline gelen Netflix tarafından yayınlanmıştır. **“Öyle bir ürün yarattık ki, üzerine Warner Brothers mührü bastığımızda güvenilirliği artıyor.”** (Ptak, 1993’den aktaran Miller, Govil, McMurria, Maxwell ve Wang, 2012: 323). John Ptak’ın serdettiği Warner Brothers mührü bugün kolaylıkla *Netflix damgası* ile değiştirilerek yukarıdaki cümle tekrarlanabilir. Zira Netflix, günümüzde 190’dan fazla ülkede 183 milyon ücretli tüketiciye farklı türlerde dizi, belgesel, sinema filmleri gibi ürünler sunan lider yayın hizmeti konumundadır (Netflix, 2020). Ayrıca tüketiciler, bu içeriklere her an, her yerden ve her cihazdan ulaşabilecek durumdadır. Netflix’te zaman ve mekân kısıtlamasının olmaması Erol Mutlu’nun izleyiciye/tüketiciye *kanca atma* olarak belirlediği ilkeye denk düşmektedir. Tüketicileri kendine bir mıknatıs gibi çeken bu ilke, Netflix’in 190’dan fazla ülkeye ve bir ülke oluşturacak kadar çok kullanıcı sayısına ulaşmasını açık bir şekilde açıklamaktadır. Bu sayede, **hesaplanabilirlik** ve **öngörülebilirlik** ilkesinin yanına **verimlilik** ve ürünlerde anlatılan masallarla da **denetim** sağlanmış olur. Ritzer’in belirtmiş olduğu gibi rasyonelliğin **“irrasyonelliği”** dile gelmekte, vücut bulmaktadır.

Miller vd., her zaman, her yerde olma ilkesinin gerçekleştirilmeye çalışılmasının ve ulaşılabilecek en geniş izleyici/tüketici sayısına ulaşma çabasının, ticari endüstrilerin kalbinde yatan iki temel prensibin takip edilmesiyle sağlandığını belirtmektedir: *Metinsel biçimlerde standartlaşma ve farklılaşma*. Standartlaşma; film türleri, devam filmleri, mini-diziler, diziler, tekrar çekimler, tekrar gösterimler ve sinerjiler aracılığıyla yürütülmektedir. Farklılaşma ise ihtişamlı galalar, yıldızlar, yapım sonrası aşamalar ve pazarlanabilirlik üzerine kullanılan yüksek kavramlar ile sağlanmaktadır (2012: 357).

Kültür endüstrisinde ilerleme olarak kendini gösteren, sürekli yenilik olarak sunulan şey, *hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir; ... kültür üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kâr güdüsü, hiç değişmeyen bir iskelettir* (Adorno, 2011: 112). Üretim tarzı, seri üretimden ve standartlaşmadan ibaret olan kültür endüstrisi; daha önceden deneyimlenmiş, tecrübe edilmiş olanların sunduğu güvenceden faydalanmaktadır. Neyin nasıl satılacağına mesele edildiği şartlarda imdada iki ayrı sistem yetişmiştir: *film türleri* ve *yıldızcılık* (Abisel, 1995: 42). Tür³³ düşüncesinin işlevleri, üç ana özellik ile belirtilebilir:

1. **Yapım:** Tür kavramı, yapım kararları için bir şablon oluşturur. Örtük bir bilgi biçimi olarak, yapım ekibinin üyeleri arasında ayrıcalıklı bir iletişim tarzı sunar.
2. **Dağıtım:** Tür kavramı, ürün farklılaştırmanın temel yöntemini sunar, böylece yapımcı ile dağıtımçı ya da dağıtımçı ile gösterimci arasında kestirme bir iletişim tarzı oluşturur.
3. **Tüketim:** Tür kavramı, izleyici ilgisinin standart kalıplarını tarif eder. Bu hâliyle gösterimci ile izleyici ya da izleyicilerin kendi aralarındaki iletişimi kolaylaştırır (Altman, 2008: 323).

Western, müzikal, suç, fantastik ve komedi gibi film türleri, kültür endüstrisinin fabrika içerisindeki montaj hattına benzer niteliğini sergiliyor gibi gözükmemektedir. Türler, kültür endüstrisi yaratıcılarına ürünleri sınıflandırma, uzmanlaşma ve bir rekabet ortamı yaratarak niceliğin zenginleşmesi, ürünlerin çeşitlenmesi gibi verimlilikler sağlamıştır. Parça başı bir üretim sürecini andıran bu verimlilik, Hollywood ve Netflix gibi kültürel

³³ “Tür” popüler sinemanın “kişilikten” yoksun bir kitlesel üretim yapan fabrikanın ürünü olduğu savını desteklemekte kullanılan sihirli bir sözcüktür” (Mutlu, 2008: 39).

tekellerin parlak, hızlı ve yeni kültür ürünlerini sürekli olarak üretebilmesini olanaklı kılmıştır (Abisel, 1995: 44). Kitlel olarak üretilen homojen ürünler, homojenleştirilen tüketicilerin beğenisine sunulmuştur.

İncelemeye konu olan GLOW dizisi, komedi türünde değerlendirilmektedir. Komedi türü, sinema tarihindeki en eski türlerden biri olarak görülmektedir. Komedi, maksatlı olarak gerçekçiliğin istemlerine karşı çıkmasına karşın bastırılmış gerilimlerin boşaltıldığı bir alan olması veya buna elverişli bir ortam yaratması bakımından faydalı bir toplumsal, psikolojik görevi varmış gibi algılanmıştır. Genellikle cinsiyetlerin savaşı, ırk ve ulusal ön yargıları içeren komedi, bu stereotipler üzerinden parodi sunmaktadır (Hayward, 2012: 257). Komedi türünde, toplumsal tenakuzları fark etmek, çelişkilerin gizlendiği veya gösterildiği yerleri ortaya çıkarmak mümkündür. Bu bağlamdan bakıldığında türün; araştırmaya, incelemeye uygun bir yapısının olduğu söylenebilir. Öte yandan tür içerisinde, kapitalist biçimlenmeye uygun olarak *iyi-kötü* dikotomisinin tekrarlandığını ve kolektif sorunlara bireysel “çözümler” getirildiği, çözümü olmayan sorunlara işaret edilip durulduğu görülmektedir (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 17-18). Nijat Özön de Amerikan güldürüsü üzerinden türün, çok kez yapmacık bir iyimserlik ve her şeyi tatlıya bağlama eğilimi taşıdığını belirtmiştir (2008: 230).

GLOW dizisi, yukarıda anlatılan türün niteliklerini ve öyküleme tarzının tüm karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Tüm türler gibi komedi de kültür endüstrisinin can suyudur: **“Eğlence endüstrisi onu sürekli reçetesine yazar. Güldürmek, insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır.”** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 188). Reçete, her ne kadar kurulu sistemin hasta ettiği topluma bir şifa gibi sunulsa da esasen bu ilaç tarifesinde yer alanlar, sahte bir rahatlama ve özgürlük yanılsaması sunmakta, tüketenler her gün zehirlenmektedir. Öyleyse denilebilir ki, diğer tüm kültür endüstrisi ürünleri gibi GLOW da yaraya merhem olmayacak, sadra şifa vermeyecektir. **“Eğlenmiş olmak, hemfikir olmaktır. ... Eğlenmek her zaman: Bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir.”** (Adorno’dan aktaran Behrens, 2011: 80).

Kültür endüstrisine neyin nasıl satılacağına teminatını veren ve standardizasyonu mümkün kılan iki ayrı sistemin olduğu belirtilmişti. Bu sistemin ilk ayağı olan *tür*, yukarıda yer alan ifadelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Şimdi, farklılaşma ile aynılaşmayı

tek celsede halleden *yıldızcılık* sistemine ve GLOW’da bu sistemin nasıl işlediğine ilişkin bilgiler sunulabilir.

Netflix’in resmî sitesine bakıldığında GLOW’un başrollerinin *Alison Brie*, *Betty Gilpin* ve *Marc Maron* olduğu görülmektedir. Yaratıcılarıysa *Liz Flahive* ve *Carly Mensch* olarak sunulmakta. Öte yandan dizinin, *Jenji Kohan* imzalı olduğu belirtilmekte ve dizinin Alison Brie’ye iki Altın Küre adaylığı, Betty Gilpin’e ise iki Emmy adaylığı getirdiği aktarılmakta. Tanıtım yazısında ise dizi, *Orange is the New Black* ekibinin yeni bir komedisi olarak takdim edilmektedir (Netflix, 2020).

Tüketicilere seri hâlinde nitelikler hiyerarşisi ulaştırılması; niceliği, niteliğe dökmenin başka bir adıdır. Horkheimer ve Adorno, otomotiv ve film endüstrisi arasında benzeşim kurarak ayrı markaların ürünlerinde fark olarak sunulan şeylerin temelde bir yanılısma olduğunu dile getirir. Avantaj ve dezavantaj olarak görülüp tartışılan şeyler; sadece rekabeti sürdürmeye, tercih olanağını çeşitlendirmeye veya bu görüntünün daimî kılınmasına hizmet eder. Chrysler ile General Motors için geçerli olan her şey Warner Bros. ve Metro-Goldwyn-Mayer yapımları için de geçerlidir. Otomobillerdeki farklar, silindir sayısı, motor hacmi gibi teknik bilgilerle vurgulanıyorken filmlerde ise ayırım, oynayan yıldızların sayısının, kullanılan teknolojinin, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğinin altının çizilmesiyle belirtilir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 166). Netflix’in sayfasında altı çizilen bilgiler de araştırmaya konu olan GLOW dizisinin standart yapısının örtülmesine, dizinin kendini methedip kendi reklamını yaparak daha fazla tüketiciye kanca atma ve onları bir mıknatıs gibi kendisine çekme amacı gütmektedir.

Dizinin başrollerinden birisi olan Alison Brie; *Scream 4*, *Community*, *Mad Men* ve daha pek çok filmde, dizide oynamış ödüllü ve başarılı bir aktristir. Aynı şekil de Betty Gilpin de GLOW öncesinde *American Gods*, *Masters of Sex*, *Nurse Jackie*, *Law & Order* ve *Fringe* gibi projelerde yer almış, ikisi Primetime Emmy olmak üzere toplamda 13 tane ödüle aday gösterilmiştir (IMDb, 2020). Dizideki diğer başrol Marc Maron ise 20 yılı aşkın süredir komedi yapmakta ve camia tarafından bilinen bir simadır. 2009’un Eylül ayında podcast yapmaya başlayan Maron; Conan O’Brien, Terry Gross, Robin Williams, Keith Richards, Ben Stiller, Lorne Michaels ve Barack Obama gibi bilinen birçok ismi WTF with Marc Maron isimli programına davet etmiş, söyleşiler gerçekleştirmiştir. Toplamda 1124 bölümü yayınlanan ve dünya çapında bir femonen hâline gelen Maron’ın

podcast'leri her ay 6 milyondan fazla kişi tarafından indirilmektedir (wtfpod, 2020). Sayılan bu isimlerin haricindeki yan rollere bakıldığında da gureş, müzik ve dizi/film gibi eğence endüstrisinden pek çok ünlü yüzü görmek mümkündür.

Diğer yandan dizinin yaratıcıları *Liz Flahive* ve *Carly Mensch*; *Orange is the New Black*, *Nurse Jackie*, *Weeds* ve *Homeland* gibi dizilerin yapımcılığını ve senaristliğini yapmıştır (IMDb, 2020). *Jenji Kohan* ise Primetime Emmy dlne layık görülen, başta 2013-2019 yılları arasında 91 bölümü yayınlanan *Orange is the New Black* olmak üzere birçok dizinin yapımcılığı ve senaristliği görevini üstlenmiştir (IMDb, 2020).

Dizinin tanıtım yazısında bulunan, *Orange is the New Black* ekibine yapılan ısrarlı vurgu önemli görülmelidir. Zira söz konusu dizi, 105 milyon izlenmeyle Netflix tarihinin en çok izlenen dizisi olmuştur (Variety, 2020). Araştırmaya konu olan GLOW, bu temeller üzerinden bina edilmiştir: Endüstrideki tanıdaık isimler ve daha önceden tüketilip sindirilmiş ve beğenilmiş rnler. Kârı güvence altına alan bu temeller, kültür endüstrisinin şematik mantığıyla birebir uyumaktadır. Ek olarak GLOW'un anlatı yapısının da *Orange is the New Black* dizisi ile paralellikler taşıdığı, belirtilebilecek bir diğer noktadır. Nitekim pazar standartları model alınarak üretilen GLOW, meyvesini almış gözükmektedir. En sadık hayran kitlelerinden birine sahip olan dizi, Nielsen'in raporlarına göre 18-49 yaş aralığındaki izleyicilerin yoğun ilgisine mazhar olmuş ve dizinin 2. sezonu; *The Crown* ve *House of Cards* dizilerinin ardından, 80.200 dolarla en yüksek ortalama gelire sahip olmuştur (IndieWire, 2020).

Öte yandan, 80'li yılları konu alan dizinin soundtrack'lerine bakıldığında da *Journey*, *Patti LaBelle*, *Roxette*, *Billy Joel*, *Scorpions*, *Queen*, *Pat Benatar*, *Genesis*, *Heart*, *Fleetwood Mac*, *Barbra Streisand*, *Survivor* ve daha pek çok ünlü grubun ve ismin dillere pelesenk olan şarkılarını görmek/duymak mümkündür. Adorno, 1968 yılında *Der Spiegel* dergisine vermiş olduğu röportajda, televizyondaki müziğin '**laylaylom**' ve '**biraz boş bir kültür işi**' olduğunu söylemiştir (aktaran Behrens, 2011: 213). Cem Karaca'nın *Beni Siz Delirttiniz* şarkısında geçen **boşverli türküler**'dir, Adorno'nun anlatmaya çalıştığı. Her gün, kültür endüstrisinin dişlilerine doğru sürüklenen, atomize edilmiş dinleyicilerin de aradığı bu **boşverli türküler** olmuştur. Standartlaşmaya tabi kılınan fetişleştirilmiş müzik, hit parçalar düzenli olarak tüketicilerin önlerine konur. Bu tüketicilere göre, diğer her şey gibi şarkıların da **tadını çıkardıkları uyarımların onaylanmış türden olması gereklidir** (Adorno, 2019b: 166). Hafif müzik olarak

adlandırılabilir bu türü talep edenler, Adorno tarafından gerileme içinde resmedilir ve çocuk gibi davrandıklarının altı çizilir. “*Bir keresinde önlerine konulmuş olan yemeği ısrarla ve inatçı bir sinsilikle talep edip dururlar*” (Adorno, 2019b: 167). Kültür endüstrisi tarafından biçimlendirilen dizi, bebeksi izlemenin yanına *bebeksi dinleme*’yi de koymuş gözükmektedir.

Öyleyse denilebilir ki; dizinin oyuncular, senaristleri, yapımcısı, dizinin türü ve hatta dizide çalan şarkılar bile biriktirilmiş başarının ürünü ve yönetimi olarak sunulmuştur. GLOW ile her bir başarı kategorisi, *çoksatarlar tapınağının* (Adorno, 2019b: 149) merdiveni olarak arz edilmiş, gözleri boyanan ve büyülenen izleyicilerin/tüketicilerin basamakları arşınlayıp buyrukları yerine getirmesi beklenmiştir. Etkililiğini ve pazarlanabilirliğini garanti almak isteyen GLOW, oyuna tüm kartları sürerek kârını güvence altına almak istemiş ve nitekim başarılı olmuştur.

Ancak bitirmeden önce GLOW’un, kültür endüstrisinin şaşmaz ilkesi olan kârlılık yolunda attığı bir adımdan daha bahsetmek elzem gözükmektedir. Dizi, daha evvelden belirtilmiş olduğu gibi gerçek bir Kadın Güreşi Gösterisi hikâyesini temel almış ve söz konusu öyküye son derece koşut bir şekilde ilerlemiştir. Sunulan gösteri, konsept olarak *Amerikan Güreşi* diye bilinen, Türkiye’nin de 2003 ve 2007 yılları arasında *Flash TV’de Güreş Keyfi* adlı program sayesinde tanıdığı *Professional Wrestling* ile aynı özelliklere sahiptir. *Profesyonel Güreş*, oyalama işlevi olan, “hoş” vakit geçirtmeyi vaat eden bir tür sahne, eğlence gösterisidir. Klasik güreşten esinlenen ve evrilen tür, güç ağırlıklı tutma ve fırlatmaların, çarpıcı saldırıların, akrobatik manevraların ve doğaçlama silahların olduğu bir şov sunmaktadır. Tekrar ve taklide dayalı bir çeşit spor parodisidir söz konusu. Ancak *Profesyonel Güreş*, yalnızca spora öykünmez, aynı zamanda *sabun köpüğü* veya *pembe dizi* olarak da bilinen *soap opera*’ya da benzemeye çalışır. Örneğin, *soap opera*’ların dramatik yapısında önemli bir yer tutan *iyi – kötü* kutuplaşması, *Profesyonel Güreş*’te birebir taklit edilmektedir. Sahnelenen gösteride “iyi”ler **face**, “kötü”ler ise **heel** olarak takdim edilir. “Kötüler”, “iyileri” yaratır.

Bilindiği gibi *soap opera*’lar, *çok sayıda izleyiciyi çekebilmek amacıyla tasarılan, dolayısıyla çok işlenmiş konuları yineleyen yapay ürünlerdir* (Mutlu, 2008: 231). Peter Fiddick, *soap opera*’ların üretimini bir imalat sanayinin işleyişine benzetir: “*Soap operalar aynı zamanda, aynı kanalda ... haftanın her günü yayınlanır* (aktaran Mutlu, 2008: 234). Gerçek zamana yakın bir şekilde, ağır ağır işleyen, yıllar

boyu sürdürülen, neredeyse bitimsiz olan *soap opera*'lar; yayınlanma süresi, tüketiciyle kurulan yakınlık, bağlılık ve kâr bırakma bakımından başka hiçbir türün ulaşamadığı bir rekora sahiptir (Mutlu, 2008: 231). 1978-1991 yılları arasında yayınlanan *Dallas* dizisi, anlatılanlara ve türe ilişkin verilebilecek en somut örnektir. Zira *Dallas*, en çok izlenen televizyon programı olarak *Guinness Dünya Rekorları*'ndaki yerini almıştır (Wikipedia, 2020).

Soap opera'nın formatı, formülü ve anlatım tekniği de *Profesyonel Güreş* tarafından devralınmış, devam ettirilmiştir. *Profesyonel Güreş*, ABD, Japonya ve Meksika'da büyük bir pazara ve oldukça geniş bir popülariteye sahiptir (Wikipedia, 2020). Özellikle ABD'de yoğun ilgiyle karşılanan ve tutulan *Profesyonel Güreş*, tıpkı *soap operalar* gibi öykünün ve karakterlerin (kişiliklerinin) derinlemesine incelenmesine, tüm detaylarıyla geliştirilmesine yoğun bir şekilde odaklanmakta ve bu konuda büyük bir çaba harcamaktadır. Bu, olay dizilerini zamana yayabilen seriyallerin belirgin bir özelliğidir (Mutlu, 2008: 236).

World Wrestling Entertainment, Inc. veya *WWE* olarak bilinen, eğlence endüstrisinin bir dalı olan şirketin, *USA Network* kanalında Pazartesi geceleri canlı olarak yayınlanan TV programı *Monday Night RAW* veya kısaca *RAW*, 11 Ocak 1993'ten bu yana düzenli olarak yayınlanmıştır. Yayın hayatı, 25 yıldan fazla bir zaman dilimine serpilmiş *RAW*, 1300'den fazla bölümüyle tarihin en uzun soluklu TV programıdır. Bununla birlikte, şirketin 26 Ağustos 1999'dan bu yana, Cuma geceleri yayınladığı *WWE SmackDown* isimli şovu da 1000'den fazla bölümüyle *RAW*'un hemen arkasından gelerek Amerikan Primetime yayın kuşağı tarihindeki, ikinci en uzun soluklu haftalık TV programı olmuştur. *WWE*'nin ürünleri günümüzde, 28 farklı dilin konuşulduğu 180'den fazla ülkede yayınlanmaktadır (WWE, 2020).

Bu bağlamda, *Profesyonel Güreş*'in *Dallas*'ın rekorunu egale ettiği belirtilebilir. Sabun köpüğünden (*soap opera*) daha köpüksü olan bu tür, *soap dünyasının* üretim tarzını ve sürecini olduğu gibi almıştır. Kültür endüstrisi için yerleşik ve başarılı olan kazançlı, verimli ve pratiktir. Pragmatik dürtüler ve ticari gözü doymazlıkla devinen endüstri, her an her yerde kârı gözetmektedir. Verimliliğin temel alındığı, standardizasyonun izinin sürüldüğü şartlarda, hedeflenen tüketicilerin ilgisi ve dikkati canlı tutulmaya çalışılır. Bu düşünüş etrafında şekillendirilen ürünler, yenilik veya değişiklikten ziyade şu üçlü formülün izlerini taşır: ***Yan ürün, kopya ve yeniden birleştirme*** (Gitlin, 1983'ten aktaran

Mutlu, 2008: 166). Bu başarı formülü, güreşi “amatör”lükten uzaklaştırmış, başına bir sıfat eklemiştir: *Profesyonel*. Tıpkı *soap opera*’nın ismini *Procter & Gamble*, *Palmolive* ve *Colgate* gibi sabun ve temizlik üreticilerine (Mutlu, 2008: 227) borçlu olması gibi *Profesyonel Güreş* de ismini ticaretle sıkıca kaynaşmasına borçludur. İncelemeye konu olan GLOW dizisinin de izlediği tematik şablon, anlatı yapısı ve olay örgüsü de yukarıda dillendirilen düşüncelerin izlerini taşımaktadır.

Dizinin daha ilk bölümünde 6 kez WWE şampiyonu olan ve dünyadaki en tanınmış profesyonel güreş yıldızı olarak kabul edilen *Hulk Hogan* görülmektedir. Öte yandan, profesyonel güreş dünyasında üne sahip Meksikalı *Guerrero* ailesinden Chavo Guerrero Jr., dizide *Chico Guapo* karakterini canlandırmakta ve amcası Mando Guerrero, geri planda oyuncuların eğitmenlik görevini üstlenmektedir. Tammé “the Welfare Queen” Dawson karakterini oynayan Kia Stevens ise *Awesome Kong* sahne adıyla bilinen bir başka profesyonel güreşçidir. Öte yandan, ilk bölümü 23 Haziran 2017’de yayınlanan GLOW, pazar mekanizmasının önemli bir ayağını oluşturan *star sisteminden* de nemalanmıştır. Hem başroldeki oyuncularıyla hem de küresel çapta büyük bir popülariteye sahip *Katty Perry* ve *Nicki Minaj* gibi ünlü isimlerin kliplerinde boy göstermesiyle.³⁴

Başarısı kanıtlanmış bir formatın izini süren, sonucu tahmin edilemeyen yeni bir maceraya atılmak yerine *yan ürün*, *kopya* ve *yeniden birleştirme* gibi formüllere riayet eden GLOW, muvaffakiyetini yukarıda anlatılanlara, sözün kısası *palimpsest* niteliğine borçludur. *Profesyonel güreşi* ve *soap opera*’yı aynı potada yoğuran dizi, bu özellikleriyle tipik, basmakalıp bir kültür endüstrisi ürünü olarak görülmelidir. GLOW’un bir *palimpsest* olarak izini sürdüğü tematik şablon, aşağıda sunulan tablolarla örneklenmiş ve somutlaştırılmıştır. WWE’nin programları esas alınarak gösterilen tablolar; kazanç, başarı, verimlilik, kanıtlanmış ilgi ve dikkat, süreklilik gibi kültür endüstrisinin temel dayanağını oluşturan ilkelerin ve ölçülebilen değerlerin 2015-2020 yılları arasındaki vazıh bir manzarasıdır.

³⁴ GLOW’da yer alan oyuncular, Katy Perry ve Nicki Minaj’ın seslendirdiği, 24 Ağustos 2017’de YouTube’da yayınlanan *Swish Swish* isimli pop şarkının klibinde *cameo görünüm* vermişlerdir.

- <https://www.youtube.com/watch?v=iGk5fR-t5AU> (01:31)

Belirtilen dakikada, sırasıyla: Carmen “Machu Picchu” Wade, Melanie Danielle “Melrose” Rosen, Cherry “Junkchain” Bang, Jenny “Fortune Cookie” Chey ve Tammé “the Welfare Queen” Dawson.

Tablo 2. 31 Ağustos 2015 ve 29 Mayıs 2016 tarihleri arasında bölüm başına atılan ortalama tweet.³⁵

TOP TEN SERIES ON TWITTER			
Ranked by Average Tweets per Episode Aug. 31, 2015 - May 29, 2016			
RANK	NETWORK	PROGRAM	AVERAGE TWEETS
1	AMC	THE WALKING DEAD	435,000
2	FOX	EMPIRE	387,000
3	HBO	GAME OF THRONES	252,000
4	ABC	THE BACHELOR	248,000
5	NBC	THE VOICE	176,000
6	USA NETWORK	WWE MONDAY NIGHT RAW	169,000
7	FX	AMERICAN HORROR STORY: HOTEL	165,000
8	MTV	TEEN WOLF	145,000
9	VH1	LOVE & HIP HOP	134,000
10	ABC	SCANDAL	133,000

Read As: On average, 435,000 Tweets were sent in the U.S. about each new episode of "The Walking Dead" on AMC.

Source: Nielsen. Nielsen Social U.S.

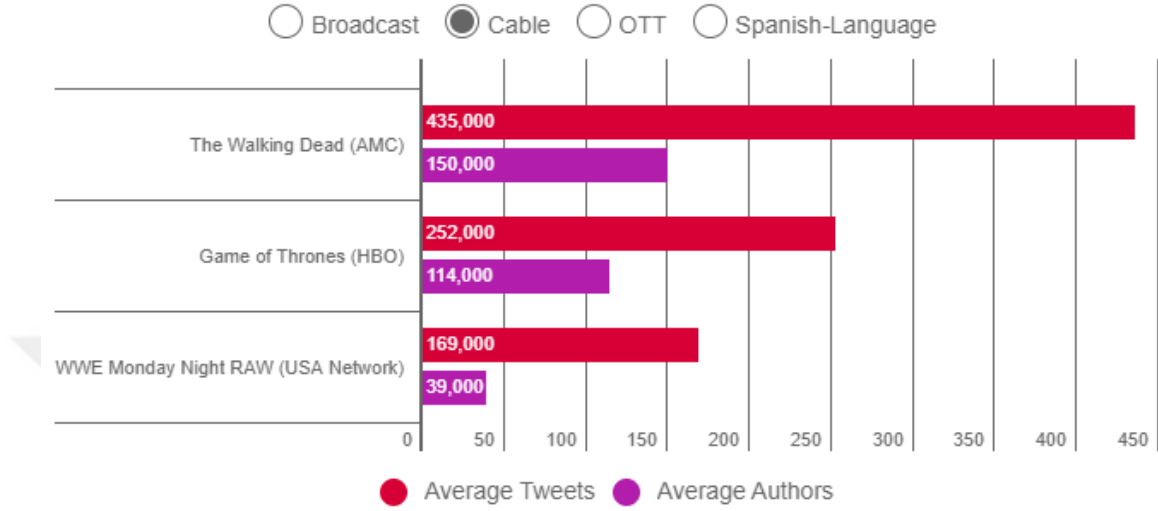
Copyright © 2016 The Nielsen Company

- WWE Monday Night RAW, 6. sırada.

³⁵ <https://www.nielsensocial.com/tv-season-in-review-2015-2016-biggest-social-tv-moments/>

Tablo 3. 31 Ağustos 2015 ve 29 Mayıs 2016 tarihleri arasında kablolu televizyonda yayınlanan içeriklerde, bölüm başına atılan ortalama tweet.³⁶

Ranked by average Tweets per episode
Aug. 31, 2015 - May 29, 2016



- WWE Monday Night RAW, 3. sırada

³⁶ <https://www.nielsensocial.com/tv-season-in-review-2015-2016-biggest-social-tv-moments/>

Tablo 4. 2017 yılında bölüm başına alınan toplam etkileşim.³⁷

Top Social Programs of 2017: Ranked by Total Interactions Per Episode

Rank	Network	Program	# of Episodes	Average Total Interactions (000)	Average Facebook Interactions (000)	Average Twitter Interactions (000)
1	HBO*, HBO Latino	Game of Thrones	7	2,566	1,946	620
2	AMC	The Walking Dead	14	870	738	132
3	FOX	Empire	16	507	441	67
4	NBC	This is Us	16	486	447	39
5	ABC	The Bachelor	10	453	286	167
6	VH1	Love & Hip Hop: Atlanta	18	380	297	83
7	Freeform	Pretty Little Liars	10	345	237	107
8	USA Network	WWE Monday Night RAW	47	332	221	110
9	NBC	The Voice	44	299	183	117
10	STARZ	Power	10	299	251	47

- WWE Monday Night RAW, 8. sırada.

³⁷ <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2017/tops-of-2017-television-and-social-media/>

Tablo 5. 2018 yılında bölüm başına alınan toplam etkileşim.³⁸

Ranked by total interactions per episode

Rank	Network	Program Name	# of Episodes	Average Total Interactions (000)	Average Facebook Interactions (000)	Average Twitter Interactions (000)
1	ABC	The Bachelor	8	611	14	596
2	USA Network	WWE Monday Night RAW	46	518	188	330
3	NBC	America's Got Talent	23	459	151	308
4	ABC	American Idol	19	346	238	108
5	USA Network	WWE SmackDown!	45	274	96	178
6	FX	American Horror Story: Apocalypse	10	271	27	243
7	ABC	The Bachelorette	11	255	4	251
8	NBC	This is Us	15	229	65	163
9	The CW	Riverdale	19	207	7	200
10	VH1	RuPaul's Drag Race: All Stars	5	206	20	187

- WWE Monday Night RAW, 2. sırada
- WWE SmackDown!, 5. sırada.

³⁸ <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2018/tops-of-2018-social-tv/>

Tablo 6. 2019 yılı Primetime yayın kuşağında, bölüm başına alınan toplam etkileşim.³⁹

Ranked by total interactions per episode

Primetime Series			Primetime Series Talent	
Rank	Program Name	# of Episodes	Average Total Interactions (000)	Total Interactions (000)
 1	Game of Thrones (HBO, HBO Latino)	6	5,329	31,975
 2	WWE Monday Night RAW (USA Network)	46	1,944	89,445
 3	WWE Friday Night SmackDown (FOX, FOX Deportes)	8	1,656	13,249
 4	America's Got Talent (NBC)	30	1,409	42,263
 5	American Idol (ABC)	18	1,308	23,538
 6	WWE SmackDown! (USA Network)	39	1,144	44,633
 7	The Bachelorette (ABC)	13	937	12,180
 8	The Bachelor (ABC)	12	768	9,219
 9	Grey's Anatomy (ABC)	26	729	18,961
 10	Dancing with the Stars (ABC)	11	715	7,868

- WWE Monday Night RAW, 2. sırada
- WWE Friday Night SmackDown, 3. sırada
- WWE SmackDown!, 6. sırada

³⁹ <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2019/tops-of-2019-social-tv/>

Tablo 7. 11 – 17 Mayıs 2020 tarihleri arasında yayınlanan TV dizileri ve programlarının almış olduğu etkileşim.⁴⁰

SOCIAL CONTENT RATINGS®
WEEKLY TOP TEN SERIES AND SPECIALS
MAY 11-17, 2020

RANK	NETWORK / PROGRAM / DATE	INTERACTIONS (000)
1	ABC American Idol 5/17/20	4,997
2	ESPN The Last Dance 5/17/20	4,948
3	USA Network WWE Monday Night RAW 5/11/20	3,786
4	FOX WWE Friday Night SmackDown 5/15/20	1,446
5	TV Event Graduate Together: America Honors the High School Class of 2020 5/16/20	1,240
6	ABC How to Get Away With Murder 5/14/20	1,168
7	VH1 RuPaul's Drag Race 5/15/20	1,148
8	USA Network WWE NXT 5/13/20	1,011
9	NBC The Voice 5/12/20	936
10	Bravo The Real Housewives of Atlanta 5/17/20	586

- WWE Monday Night RAW, 3. sırada
- WWE Friday Night SmackDown, 4. sırada
- WWE NXT, 8.sırada

⁴⁰ <https://www.nielsensocial.com/socialcontentratings/weekly/>

3.3.2. Femme Fatale, Anne ve Çıplak Ziyafet

Kadınların madun, bağımlı ve boyun eğen konumunu anlamak ve anlatmak için tarihin başlangıcına; dünyanın ve insanlığın yaratılışına dek uzanılabilir. Erkeğin sultanı altında türlü baskılar, sınırlamalar ve denetlemeler ile yaşamaya çalışan, yaşamak zorunda bırakılan kadınların hâl-i pürmelali; sözlü, yazılı ve görsel kültürde belirginleşmektedir. İçinde yaşanan ataerkil toplum, kültür tarihinin ve kültürel geleneğin kuşaktan kuşağa iletilen alışkanlıkların, kabullerin bir sonucu olarak görülmelidir. Toplumsal hayatta ve kültürel temsillerde hem gerçek bir olgu hem de gerçekliğe çok yakın bir kurgu olan kadınların bu hazin durumunu ortaya dökmek, bugünleri anlamlandırabilmek için geçmişe uzanmak; eski edebî, lahuti metinlerin, mitlerin, söylencelerin, sözlüklerin ve yaşam biçimlerinin içeriğine ve yapısına bakmak aydınlatıcı olacaktır. Bunu yaparken de kronolojik bir çizgi üzerinde ilerlemenin doğru olacağı düşünülmektedir. O hâlde çalışmaya anlatılanlara, başlangıçta belirtildiği gibi dünyanın ve insanlığın yaratılışına değin uzanarak devam edilebilir.

Musa'nın Beş Kitabı olarak da bilinen Tevrat, Museviliğin dinî kurallarının kökeni ve temeli olarak görülmektedir. Beş bölümden oluşan Tevrat'ın ilk bölümü, *Dünya'nın ve insanın yaratılışını, cennetten kovuluşu, Nuh tufanını ve İbrani halkının atalarını* anlatmaktadır. *Tekvin Kitabı*, dinî inanışlara göre, dünya üzerindeki ilk insan olan Âdem'in ve dünya üzerindeki ilk kadın olan Havva'nın yaratılışını, bununla birlikte Dünya'nın oluşturuluş sürecini içermektedir. **“Tanrı, Âdem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğu üflledi. Böylece Âdem yaşayan varlık oldu. ... Sonra ‘Âdem'in yalnız kalması iyi değil’ dedi, ‘ona uygun bir yardımcı yaratacağım.’ ... Âdem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Âdem'e getirdi.”**⁴¹ **“Tanrı, Âdem'e ‘Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?’ diye sordu. Âdem, ‘Yanıma koyduğün kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim’ diye yanıtladı. Tanrı, kadına, ‘Nedir bu yaptığın?’ diye sordu. Kadın, ‘Yılan beni aldattı, o yüzden yedim’ diye karşılık verdi. ... Bunun üzerine Tanrı, kadına, ‘çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim’ dedi. ‘Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın. Seni o yönetecek.’ dedi.”**⁴²

⁴¹ (Yaratılış 2: 7-22).

⁴² (Yaratılış 3: 11-16).

Yukarıdaki tınıya uygun olarak metni, teolojik cedeller üzerinden sürdürmek mümkün gözükmemektedir. Lorraine Berry, Orta Çağ Hristiyanlarının, teologlarının Aristoteles'in metafizik ile ilgili düşüncelerini saptırarak teolojinin merkezinde yatan problemin, şeytanın (kötülüğün) nasıl var olabildiğini açıkladıklarını belirtmektedir. Suçu Tanrı'dan uzaklaştırmak, şeytana atmak gerekiyordu ve bu amaçla, şeytanca “şeytan teorileri” desteklenmiştir. Bu teoriler, büyü ve cadılık gibi teolojik hayal gücünün ürünleri idiler. Bu uğurda skolastik düşünce, “cadı avı”na çıkmış, çok sayıda insanın işkenceden geçmesine ve onların ölümüne sebebiyet vermiştir. Aristoteles her ne kadar bu yaşananlardan sorumlu tutulamayacak olsa da felsefesi, yapılan kısımları meşru göstermek, her türlü kayıp ve olumsuzluğa günah keçisi sağlamak adına kullanılmıştır (Berry, 2016). Örneğin Martin Luther de tıpkı çağdaşları gibi şeytanın korkunç gücünden bir an olsun kuşku duymamakta, cadıları yakmanın gerekliliğinden dem vurmaktaydı. Luther “*Masabaşı Konuşmaları*”ndan birinde şöyle demektedir: “*Bu cadılara hiç acımayacağım: Hepsini yakacağım!*” (Eliade 2003: III, 266).

15. ve 18. yüzyıllar arasında yaşanan bu vahim olaylarda cadılar, bilindiği üzere kadınlardı. Günümüzde de kullanılan bu kelime, mecazen *kötülük yaparak başkalarına zarar veren kadın* (TDK, 2020) anlamına gelmektedir. Diğer yandan, *cadı* hem Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü'nde hem de Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde olumsuz nitelikleri üzerinde barındıran *kadın* olarak kayda geçirilmiştir (TDK, 2020). Bununla birlikte Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'ndeki *kadın* tanımına bakıldığında “*analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri, becerileri olan*” şeklinde sıfatlandırıldığı ve mecazen “*hizmetçi bayan*” manasına geldiği görülmektedir (TDK, 2020).⁴³ *Erk* kelimesinden türeyen erkek; etimolojik temeline bağlı olarak kuvvet, kudret ve iktidar ile karakterize edilmiştir. Kadın ise örneklerde gösterildiği gibi ya suiniyetli bedhahlar olarak nitelendirilmiş ya da erkeğin velayeti altında yaşamını idame ettiren aciz

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, 1981 yılında İslamiyet'i araştırmaya başlayan ve bir müddet sonra Müslüman olmaya karar veren Fransız doktor Maurice Bucaille ve bazı Batılı araştırmacılar, Tevrat'ın aslının bozulduğunu ve tahrif edildiğini kesin bir dille ifade etmişlerdir (Wikipedia, 2020).

⁴³ Diğer taraftan, konuya özgü ayrı sözlükler oluşturulmuş ve mevzubahis duruma müteallik çalışmalar da yapılmıştır. 1993 yılında, Fransız yayınevi Jean-Claude Lattès tarafından basılan *Dictionnaire Misogyne* buna bir örnektir. Dilimize 1997 yılında, *Kadın Düşmanı Sözlük* olarak kazandırılan çalışmanın sahibi Agnès Michaux, eserinde sanat, siyaset ve bilim dünyasından pek çok ünlü ismin demeçlerine ve pasajlarına referansta bulunarak 243 sayfalık bir sözlük yazmıştır. İrlandalı gazeteci Jack Holland ise *A Brief History of Misogyny: The World's Oldest Prejudice* isimli eserinde *dünyanın en eski önyargısı* olarak gördüğü *mizojinin* evrensel tarihinin izini sürüp kaleme almıştır.

varlıklar, erkeğe muavenet eden yardımcılar; değersiz, sıradan, güçsüz ve bağımlı mevcudiyete sahip ikinci sınıf toplumsal rollerin temsilcisi olarak resmedilmiştir. Fransız toplumunda önde gelen bir figür ve mektup yazarı olan Marie de Vichy-Chamrond, Marquise du Deffand, 1751 yılında *Mektuplar* isimli eserinde şöyle demektedir: **“Kadınların en güçlü hâli, güçsüzlük silahını kuşandıkları zamandır”** (aktaran Michaux, 1997: 108). Yine bir mektup yazarı olan Claire Élisabeth Jeanne Gravier de Vergennes de Rémusat ise *Kadınların Eğitimi Üzerine* adlı yapıtında kadınları, özünde zayıf ve bir o kadar da bağımlı yaratıklar olarak tasvir etmekteydi (Michaux, 1997: 108). Cümlesi ve betimlemesi aktarılan her iki ismin de kadın olması üzerinde durulması gereken ayrı bir nokta olarak görülmelidir. Baskıcı pederşahi iktidar mekaniğinin tıkr tıkr işlediğinin delaleti olan bu tablo, kadınlar aleyhine alınan kararların ve onların zararına biçilen toplumsal cinsiyet değerleri, rolleri ve sosyal yaşamın, yine kadınlar tarafından olumlanması ve kabul edilmesi, müessif bir manzaradır.

Bu kadınların tecessüm ettiği isim ve verilebilecek açık, somut örneklerin şahikası Victoria’dır. 20 Haziran 1837’de henüz 18 yaşındayken başlayan saltanatı 22 Ocak 1901’deki ölümüne değin süren, hâlen yaşamakta olan Birleşik Krallık Kraliçesi II. Elizabeth’in ardından en uzun süre hüküm süren ve yaşadığı döneme ismini veren Victoria, sözü edilen kadınların ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Adını bir kadından, bir kraliçeden alan bu devri anlatmak için kullanılan “Victorian” kelimesi, İngiliz dilinde pejoratif bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Victoria Dönemi’nin karakteristik özellikleri, dinî konularda yobazlık, ahlaki tutum ve davranışlarda bağnazlık; iffet, fazilet düşkünlüğü ve riyakârlık olarak görülmektedir. Victorian sözcüğü; sofı, kendini beğenmiş, erdemlilik taslayan kimse (özellikle kadın), püriten ve hoşgörüsüz gibi sıfatlarla da anlamdaşlık içerisindedir (Merriam-Webster, 2020). Mîna Urgan, burjuvazinin Büyük Britanya’ya tam anlamıyla hâkim ve tümenden egemen olduğu Victoria Çağı’nda insanların toplumda saygı görmek için ikiyüzlü davrandıklarından ve kendi kişilikleriyle birlikte ülkelerinin toplumsal düzeninden şikâyetçi olmadıklarından aksine genel gidişattan aptalcasına memnun olduklarından bahsetmektedir.⁴⁴ Aynı zamanda

⁴⁴ Oysaki dönemin koşulları çetin ve ağırdı. Sanayi Devrimi sonrası, yükselen burjuvaziyle birlikte çocuk emeğinin, zorlu iş koşullarının, uzun çalışma saatlerinin ve vahşi sömürünün doruklarını, *kapitalizmin ruhunu* Alexis de Tocqueville, Manchester üzerinden şu şekilde dile getirmektedir: **“Bu pis su yolundan, bütün dünyayı gübrelemek üzere, insan gayretinin en büyük nehri akmaktadır. Bu pislikten altın akmaktadır. Burada insanlık, en tam ve en hayvani gelişmesine ulaşmaktadır; burada uygarlık mucizelerini gerçekleştiriyor ve uygar insan bir vahşiye dönüşüyor”** (aktaran Hobsbawm, 2003: 33).

piyanoların ayakları, kadın bacaklarını andırdığı için piyano ayaklarına değerli kumaşlardan yapılmış süslü kılıflar geçirecek kadar dar kafalı ve bir o kadar da maddiyata meftun, paraya düşkünlerdi. Başlıca amaçları ve uğraşları para kazanmak olan çağın insanların gözünde parasızların hiçbir kıymetiharbiyesi yoktu (Urgan 2010: III, 947-948). Varsıllar ve yoksullar arasındaki uçurumun, sefaletin mahreci olan kapitalizm ve İngiliz burjuvazisinin mürâi erdemci anlayışı ve bireyciliği iç içe geçmiş gözükmetedir. Victoria Çağı'nın İmparatorluğu, dünya genelinde kurmuş olduğu olağanüstü ağ yardımıyla yeryüzünde geniş bir şebeke oluşturmuş ve ayak basabildiği hemen hemen her yeri kolonileştirmiştir. Emperyal güdülerle hareket eden sanayi politikası, sömürge politikasını doğurmuştur (Tanilli 1994: V, 192). Hem yakın hem de uzak diyarlar vahşice yağmalanmış; burjuvazi, toplumsal yapı ve iktisadi düzendeki eşitsizlik bayrağını göndere çekmiştir. Rengi eşitsizlik olan bu bayrak altında, çileyi çeken emekçi kitleler ve özellikle kadınlar olmuştur.

Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* isimli eserinde cinsellikle iktidar arasındaki ilişkiyi irdeler ve bu ilişkiyi bir baskı ilişkisi olarak görüp tahakküm terimleriyle dile getirmenin doğru olacağı hususunda ısrar eder. Foucault, *aydınlık gündüz döneminin ardından gelen kısa bir gün batımının sonrasında Victorian burjuvazinin tekdüze gecesine* (2007: I, 12) varıldığını belirtmektedir. Düşünüre göre, uzun bir zaman Victorian düzene katlanılmış ve hâlâ katlanılmaktadır. Bugün bile yaşamı tertip eden bu düzen, cinselliğe sönüklüğün, suskunluğun, tutukluğun ve ikiyüzlülüğün damgasını vurmuştur. Baskı dönemi, kapitalizmin gelişimiyle birlikte boy vermiş ve burjuva düzeniyle yekpare, hemhâl olmuştur. Kapitalist ve burjuva toplumlarında karı kocadan oluşan aile, cinselliğe el koymuş ve onu üreme eyleminin tüm ciddiyetiyle büsbütün yutmuştur. Sadece meşru sayılan ve çocuk veren çiftin sözü geçer olmuştur. **“Toplumsal uzamda olduğu gibi, her evin de merkezinde, resmen tanınan, aynı zamanda da fayda**

Engels ise 1845 tarihli *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu* adlı eserinde, Sanayi Devrimi’nin kalbindeki vaziyeti ve dolayısıyla Victoria Çağı’ndaki ağır koşulları Stockport ile Manchester üzerinden raporlamıştır. Yazanağa göre çeşitli fabrikalarda çalışan 22.094 işçiden yalnızca 143’ü, 45 yaşını aşmıştı (Engels, 1997: 225).

Diğer yandan, devrin şehirleri açlıktan, kıtlıktan ölmek için bedenlerini satmak zorunda kalan kadıncağızlarla dolup taşmış, fuhuş gittikçe yaygınlaşmıştı. Bir tarihçi, Victoria Dönemi’nde üç kadından birinin, yaşamını bedenini satarak idame ettirmek zorunda kaldığını/bırakıldığını belirtmiştir (Urgan 2010: III, 949). 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde sefilliğin ve suç oranının oldukça yüksek olduğu bir muhit olan Whitechapel’da 62 genelevin olduğu ve 1.200’den fazla kadının buralarda ikamet ettiği bilinmekteydi (Oranlı, 2009: 342).

ve verim getiren tek bir mekân vardır: ana babanın yatak odası” (Foucault 2007: I, 12). Bu uzamın, mekânın dışında kalanlarınsa yok sayılmak ve yok olmaktan başka çaresi kalmamıştır. Fayda ve verim getirmeyenler, “anormal” olarak yaftalanmış ve türlü yaptırımlara katlanmak zorunda bırakılmıştır. Yönü üremeye dönük olmayan, baskıcı iktidarın bir enstrümanı olan üreme tarafından akort edilmeyen ve onun tarafından yüzü değiştirilemeyen hiçbir şeyin ne yeri, ne yasası ne de söz hakkı vardır. Bu tür şeyler ve kimseler; defedilmiş, reddedilmiş ve suskunluğa mahkûm edilmiştir. **“Modern püritenlik, ... her yerde üçlü yasasını dayatmıştır: yasaklama, yok sayma ve suskunluk”** (Foucault 2007: I, 13).

Kadınların üreme yeteneğinin, doğurganlığının yüceltilmesi, kısırlığın anormal, verimsiz olarak görülmesi ve evli kadın kategorisinde olmayan kadınların “saf” ve “ahlaksız” olmak üzere iki kutupta görülmesi ve bu dikotomik çizgi üzerinden değerlendirilmesi Victorian dönemin hâletiruhiyesiydi. Söz konusu zaman diliminde (hatta bugün bile) “saf” kadınlar, her an “doğru” yoldan sapmaya müsaitken “ahlaksız” kadınlar ise çoktan baştan çıkarılmış, “yanlış” yolda olan kadınlardı. Evlilik dışında yaşanan her cinsel ilişki, fahişelik olarak görülmekteydi. “Ahlaksız” olan kadınlar, baştan çıkarma işini kâra dökmüşlerdi. Yapılan bu ayrımın temeli, kalıplaşan ve klişeleşen bir “kadın doğası” söylemine dayanmaktaydı. Bilinmektedir ki toplumu biçimlendiren ve kontrol eden tahakküm düzeneği, söylemler yoluyla oluşturulmakta ve düzenli olarak tekrar edilmektedir. Orta Çağ’da Kilise’nin monopolü altında olan cinsellik söylemi, Victorian dönemden bu yana tıp, biyoloji, demografi, etik, pedagoji gibi farklı söylem alanlarının oligopolüne geçmiş ve yaygınlığı artmıştır. Birbirleriyle ahenk içinde üretilen ve yürütülen bu söylemler, toplumun cinsellik hakkındaki “doğru”larını oluşturmakta ve bir kamuoyu yaratmaktadır. Bu “doğru”ya göre gayrimeşru her cinsel ilişki, yukarıda belirtilmiş olduğu gibi aykırı ve yanlıştır. Söylem mercileri, kadının “saflığını” veya “ahlaksızlığını” aracısız olarak bedeni ile ilişkilendirmiştir (Oranlı, 2009: 340).

Fahişeliği “toplumun marazı, hastalığı” olarak gören anlayış ve bu konu hakkında yapılan “bilimsel” araştırmalar, söz konusu kadınların toplum içerisindeki yerini daha doğrusu yersizliğini üretmekteydiler. İmge Oranlı, Sander Gilman’ın “Viktorya Londrasında Irk ve Cinsiyet” isimli çalışmasına atıfta bulunarak Medusa figürü üzerinden kadın doğasının kötücül bir resminin sunulduğuna dikkat çekmektedir. Yunan mitolojisinde lanetli bir canavar olarak tasvir edilen Medusa, Gilman’a göre hem

frenginin kaynağı olarak kadını hem de hastalığın kendisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla kadın; saf, münezzeh veyahut kurban durumunda değil bilakis baştan çıkaran, hastalık kaynağı, **“femme fatale”** olarak betimlenmektedir. Victorian dönemin söylem mekanizmaları; kadını güçsüz, karaktersiz, baştan çıkması kaçınılmaz olan; baştan çıktığındaysa para karşılığı erkeklerle birlikte olan, bundan kâr sağlayan, işini bilen, çıkarını gözetken ve hastalık yayan, sözün kısası hem kurban hem de suçlu ikiliğinde temsil etmiştir (Oranlı, 2009: 341-342). Foucault’nun araştırmasına konu olan, tarihini ve dönüşümlerini kaleme aldığı, şematik bir biçimde anlatmak istediği hareketler; **söylem, iktidar ve bilgi üretim mercileri** sırasıyla bazı suskunlukları ayarlamış, yasaklama işlevlerini yerine getirmiş ve sistemli olarak yanlışlar, bilgisizlikler yaymıştır (2007: I, 19). Tahakküm düzeneklerinin yalnızca Victorian döneme özgü olmadığını ve günümüzde de işletildiği bilinmektedir. Foucault’nun deyişiyle *yönetimsellik biçimi*, kadınları fetişler dünyasının içine çekmekte ve kötücül bir biçimde temsil etmektedir. Edebiyat, sanat, bilimler, TV yayınları gibi görsel-işitsel temsil mekanizmalarıyla sürekli olarak üretilen ve yürütülen sistem, bir ayrımcılık mantığını devreye sokmakta ve bu düşünce yoluna taşlar döşemektedir (Oranlı, 2009: 340).

Ataerki kültürel düzen, sanatta ve bilhassa sinemayla birlikte televizyonda kadını, kadın bedenini kendi doğrularıyla, sorunlu bir biçimde temsil etmiştir. John Berger, kadın olarak dünyaya gelmenin erkeklerin sahipliğinde olan sınırları ve çevresi çizilmiş bir alanda doğmak anlamına geldiğini belirtmektedir. Erkeklerin gözetiminde, kuşatılmış bir alan içerisinde yaşamını sürdürmeye çalışan kadının öz varlığı ikiye bölünmüş, *gözleyen* ve *gözlenen* kişilikleri, kimliğinin iki ayrı parçası olmuştur. Olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorunda kalan kadının başarı ölçütü, erkeklere nasıl görüldüğü olmuş ve kendi varlığını algılayışı; bir başkası, bir erkek tarafından onaylanma, beğenilme duygusuyla tamamlanmıştır (Berger, 1986: 46). Berger bu durumu şöyle sadeleştirir: **“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek”** (1986: 47). Kadınların yalnızca erkeklerle değil, kendileriyle de ilişkilerini belirleyen bu durum, kadının kendisini bir nesneye (özellikle görsel bir nesneye), seyirlik bir şeye dönüştürmesiyle son bulur.

John Berger, Avrupa yağlı boya resim geleneğinde kesintisiz olarak tekrarlanan en önemli konunun çıplak kadın resmi olduğu konusuna dikkat çekmektedir. Yazar, kadınların seyirlik nesne olarak görüldüğü ölçü ve kuralların, alışkanlıkların izini bu tür

üzerinde aramaktadır. Söz konusu sanat geleneğinde bu tür resimler, çıplak kadına bakmaktan zevk duyulduğu için yapılmaktaydı. Genellikle elinde aynayla resmedilen ve çıplaklığı zevk uğruna sunulan kadınlar, ahlak açısından suçlanmaktaydı. Ayna, hem *kendine hayranlık* anlamını taşımakta hem de kadının kendisini *seyirlik bir nesne* olarak gördüğünü belirtmek için kullanılan simgesel bir araçtı. Çıplak ve edilgen bir biçimde çizilen kadınlar, aynı zamanda soyluların odalarını süslemekteydi. Örneğin, İngiltere kralı II. Charles, ressam Peter Lely'den metresi Nell Gwyn'in bir portresini çizmesini istemişti. Kralın bu resmi ısmarlamadaki amacı ve resimde sunulan çıplaklığın maksadı, hem resmin hem de kadının sahibinin kim olduğunu vurgulamak, kadının boyun eğişini anlatmaktı. Erkeğin mülkü konumunda olan tablo ve kadın, saraya davet edilen konuklara gösterilmekte, mihmanları kıskandırmak ve böbürlenmek amacına bir araç olmaktaydı (Berger, 1986: 47-52).

Yukarıda bahsedilen ayrımcılık mantığı, işte bu noktada belirginleşmektedir. Bakış ve görsel düzenlemelerle biçimlendirilen, içinde sanatın, bilimin, sinemanın ve daha pek çok görsel-işitsel temsil mekanizmasının, kültürel ürünlerin ve bunları takip, tekrar yoluyla piyasanın hizmetine sunan kültür endüstrisinin düşüncesi şimdi sarıh olmaktadır. Serpil Kirel, bakmak ve bakış arasında farklılığa işaret eder. Bakmak, amaçlı bir biçimde kullanıldığında ve içerisinde iktidar örüntülerinin, güç ilişkilerinin düzenlendiği bir noktaya evrildiğinde artık bakmaktan değil “bakış”tan söz edilmektedir. Bu sürecin sonunda ise artık masumiyetten bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Ve üzerinde konuşulan konu bakış olduğunda bakan kişi ve bakılan şey arasında bir mesafe, bir konumlandırma hasıl olmaktadır (Kirel, 2018: 155). İçinde yaşanan ataerkil toplumda ve onun kültürel temsillerinde bakan kişi *erkek*, bakılan şey ise *kadın* olarak görülmelidir. Liesbet van Zoonen, Batılı ataerkil kültürün başat ögesinin (erkek) seyircinin bakışına sunulan ve kendisine seyirlik bir nesne olarak bakılan kadının teşhir edilmesi olduğunu ileri sürmektedir. Kadın bedenlerinin arzu, şiddet ve sonu, sınırı olmayan fantazyaya nesneleri olarak sergilenmesi, yalnızca pornografiyle sınırlı kalmamış, televizyon yarışma programlarında, reklamlarda, dergi fotoğraflarında kısacası kültür endüstrisinin hemen hemen her yerinde görülen bir gerçeklik olmuştur (van Zoonen, 2007: 93). Kültür endüstrisinin üretim bandından çıkıp paketlenen ve satılan cinsellik, Dan Swain tarafından şu şekilde dile getirilmiştir: **“Cinselliğin kendisi bir mala dönüşüyor. Dolayısıyla cinselleştirilmiş imgelem, büyük çoğunlukla da kadınlarla ilgili**

olan imgelem, kültürün bütün yönlerine hâkim olmaktadır. Cinsellik, çok çeşitli ürünlerin reklamı için kullanılır ve kadın bedeni, alkolden valf başlığına kadar her şeyin sembolü hâline gelmektedir” (2013: 48).

Getirilen yorumlara koşut olarak, Yunan didaktik şiirinin atası ve tarihteki ilk iktisat müverrihi olarak görülen Hesiodos ise kardeşi Perses’e şu öğüdünü verir (aktaran Eyüboğlu ve Erhat, 1977: 41):

...

Aklını çelmesin kadının biri.

Gözü ambarındadır diller dökerken sana,

Ha kadına güvenmişsin, ha bir hırsıza.

Öte yandan, Mitik Yunan düşüncesinde de kadınlar, çevresindekilere menfilik getirmekte ve hatta ölüm taşımaktadır. Mitolojik öykülerde anlatılan, kötü huylu bir tümör gibi etrafa yayılıp irtihale sebebiyet veren kadınlardan bazıları *Sfenks*, *Artemis*, *Athena*, *Medusa*, *Sirenler* ve evrenin ilk kadını olarak görülen *Pandora* şeklinde sıralanabilir (Bonnefoy 2000: II, 883). Örneğin, Antik Yunan söylencelerinde geçen ve günümüze kadar ulaşan *Pandora’nın Kutusu* ıstılahı, doğrudan kadın hasımlığına angaje olmaktadır. Dolayısıyla, içinde bulunulan zamana, toplumsal ve ekonomik yaşamın her yanına sirayet eden mizojinik çizginin bir ucunu, düğümünün atıldığı yeri oralarda görmek ve yakalamak, bugünlerin rotasını belirleyecek, takibini kolaylaştıracaktır.

Kültür endüstrisinin başkenti sayılabilecek Hollywood’un anlatı yapısı da yapılan değerlendirmelerle yakın bir ilişki içerisinde. Anlattığı masallarla, mitolojik öykülerle akli zaten çoktan hükümsüz kılınan pasif izleyicileri/tüketicileri kolaylıkla uyutabilmekte; zihinleri, düşünceleri dilediği gibi şekillendirebilmekte, yönlendirebilmektedir. Bununla birlikte televizyon sanayisinin Hollywood’a taşındığı ve piyasaya sürdüğü ürünlerde bir artış yaşandığı da bilinmektedir. Söz konusu endüstrinin hem fiziksel hem de düşünsel anlamda Hollywood ile bir yakınlık içerisinde olması, televizyon filmlerini ve dizilerini tematik olarak Hollywood ürünleriyle aynılaştırmıştır. *“Amerikan televizyon filmleri, ‘Amerikan istem, duygu, coşku ve takınaklarının televizyonlaştırılmasıdır”* (Edgerton, 1985’den aktaran Mutlu, 2008: 113).

Her ne kadar kapitalist koşullar altında iyiden iyiye edilginleşen insanların bilincine artık korku ve bunalım düşürmese de bu takınlardan bir tanesi *ataerkidir*. Eğlencenin ve medya sektörünün beşiği olarak nitelendirilebilecek Hollywood ve dolayısıyla kapitalizm, özü itibarıyla ataerkidir. Kültür endüstrisinin temsillerinde kadınlar, serimlendiği gibi toplumsal hiyerarşide yeri olmayan, güçsüz, geri plana itilmiş olarak resmedilmektedirler. Bununla beraber aynı zamanda, ***erkek arzularının bir fetişi ve meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak tasvir edilmektedirler*** (Ryan ve Kellner, 2016: 201). Klasik Hollywood anlatısı, kadınları “iyi” ve “kötü” kadınlar olarak birbirinden uzaklaştırmakta, ayırmaktadır. “İyi” kadınlar; söz dinleyen, buyruklara uyan iyi eş ve anneler olup erkeğin hegemonyasını kabul etmektedirler. Öte yandan “kötü” kadınlar ise erkeklerle rekabet hâlinde ve cinsel olarak serbesttirler (Topçu, 2016: 163). “Kötü” kadınlar, Ryan ve Kellner’ın belirttiği gibi ***kural yıkıcılarıdır***.

Şimdilerde küresel, kültürel bir tekel hâline gelen, ABD ve Hollywood güdümünde olan Netflix de bu anlatı biçimini sürdürmektedir. İncelemeye konu olan, Netflix ürünü GLOW dizisi de bu öyküleme tekniğine riayet etmektedir. Alison Brie’nin canlandığı Ruth “Zoya the Destroya” karakteri kötü tarafı temsil etmekteyken Betty Gilpin’in oynadığı Debbie “Liberty Belle” Eagan karakteri, iyilik timsali olarak sunulmaktadır. Dizi, esasen bu iki karakterin mücadelesi, karşıtlığı üzerinden ilerlemektedir. Debbie, ikilinin arası henüz açılmamış iken eski dostu olan işsiz ve yalnız olan Ruth’a aile kurumunun önemini ve anneliğin kutsallığını vurgulayan bir konuşma yapmaktadır.



Görsel 1. Kadına, kadın tarafından biçilen toplumsal rol.

Debbie: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak, kocası Mark'ın kendisine) “Deb, üzülme. Haydi bebek yapalım. Ben bize bakarım. ”Ben de “Evet, tabii, ben neden çalışıyorum ki?” dedim. Hamile kalıp o diziden (*Paradise Cove* isimli soap opera) çıkmak, verdiğim en iyi karardı. ... Mutlu olmak ve aile kurmak istemiyor musun?

Dizide ilgili bir Amerikan annesi olarak tasvir edilen ve sorumluluklarını yerine getiren bir kadın olarak sunulan ve “özgürlükler diyarı” ABD’yi temsil eden Debbie Eagan karakteri üzerinden ataerkil aile ve düzen, idealize edilip meşrulaştırılmaktadır.



Görsel 2. Kadının doğurganlığına yapılan vurgu.

Belirtilen görselde, “sıkılaştırmak” ve “fit kalmak” için spor yapıldığı esnada gebelik dönemini geçirip emzirme sürecinde olan Debbie, Ruth tarafından göğsünden süt geldiği konusunda uyarılmaktadır. Sahne, dişiliğe dikkat çekerek, ana karakterlerden biri olan Debbie üzerinden kadının her şeyden önce bir anne olduğunu hatırlatıyor gibi gözükmektedir.



Görsel 3 ve 4. Kendini çocuğuna adanmış anne imgesi.

Erkeğin hâkim olduğu dünyada aile, toplumun hatta uygarlığın temeli olarak kabul edilmiştir. Aile, var olan sistemde üretim, yeniden üretim, cinsellik, toplumsallaştırma gibi görevleri yerine getiren bir kurum olarak görülmelidir. Adorno ve

Horkheimer, aileyi şu şekilde tanımlar: ***“Aile, toplumsal yaşamın talep ettiği en önemli eğitici güç olup, insani karakterin yeniden üretimini sürdürmekte ve büyük oranda burjuva/sivil düzeninin oluşumuna bağlı olan özellikle otoriter davranışları şekillendirmek üzere vazgeçilemez bir olanak sunmaktadır”*** (2010: 146). Talcott Parsons da düşünürlere ve söz konusu cümleye paralel olarak aileleri, insan kişiliklerini üreten fabrikalar olarak görmektedir (aktaran Poster, 1999: 98). Toplumun ajanlığını yapmakta olan aile, kendisinden istenilen toplumsal uyum görevini ifa etmiş; insanları, kurulu düzen tarafından dayatılan görevlerle başa çıkabilme yeteneklerini sağlayacak şekilde biçimlendirmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2010: 153). Her türden ideoloji için geçerli olduğu gibi aile ideolojisi de basit bir yalandan daha fazlası olarak görülmelidir. ***“ ‘Hamarat ev hanımı ve çocukların annesi’ esasına dayalı aile kültürü yoluyla, kadınlar gerçekte kurban ve iyi olmaya gönüllü bir şekilde rıza göstermenin kutsallaştırılmasıyla boyun eğmeye ve fedakârlığa zorlanmakta. Böylece sadece süt veren dişiliğe zorlanmanın ötesinde, dahası bir haysiyet fikri addedilmekte ve bu insanlık haysiyeti adına özgürleşmeyi de baskı altına almakta; insanların eşitlik düşüncesi ve gerçek hümanizma bu süreçte somutlaştırılmaktadır”*** (Horkheimer ve Adorno, 2010: 156).

İdeolojinin aile mitine sıkıca sarılması ve düzenin damgasını taşıyan kültür endüstrisi ürünlerinde bu mitin tekrar tekrar vurgulanmasının gerekçesi yukarıda yer alan düşüncelerdir. Yukarıdaki görsellerle örnekendirilen ve anlatılmaya çalışılan aile ve annelik teması dizide önemli bir yere sahiptir. Yayınlanan ilk bölümden son bölüme kadar işlenen bu konu, senaryonun oluşumu ve devamlılığı için kilit noktadadır. Zira Debbie ile Ruth üzerinden ABD ve SSCB arasında yaşanan Soğuk Savaş’ın bir portresini sunan GLOW dizisinin meşru zemini ve rekabet ortamı, Debbie’nin en yakın arkadaşı Ruth tarafından ihanete uğratılmasıyla oluşturulmuş gözükmektedir. Ruth, dostu Debbie’nin kocası Mark ile yatarak hem bir yuvanın yıkılmasına sebebiyet vermiş hem de Debbie’nin hayatını altüst etmiştir. Klasik Hollywood anlatı geleneğine uyum gösteren dizide, “iyi” ve “kötü” kadınlar, başat olarak Debbie ve Ruth üzerinden örneklenmiştir. Hemen hemen her bölüm, oğlu Randy ile birlikte gösterilen ve Amerikan annelik kültürünün haizi olarak sunulan Debbie, “iyi” kadınlar kategorisinde sunulurken Ruth ise “kural yıkıcı” olarak “kötü” kadınları temsil etmektedir. Dizide Ruth, Orta Çağ’da cadılar, Homeros’un Odysseia’sında Sirenler ve Victoria Çağı’nda fahişeler neyse odur; ezcümle ***femme fatale***’dir. Debbie ise bir ***anne***, onurlu bir Amerikan annesidir.

Bu iki ismin haricinde de aile motifi, izleyicilerin/tüketicilerin zihinlerine örtülü olarak nakşedilmektedir. Dizide önce “Junkchain” sonrasında “Black Magic” sahne adını kullanan Cherry Bang ve maçların hakemliğini yapan kocası Keith Bang’ın en büyük hayali bir çocuk sahibi olup aile olduklarının farkına varmaktır. Öte yandan, dizide yönetmen koltuğuna oturtulan; alkol ve uyuşturucu bağımlısı, yalnız, uçar ve pervasız bir karakter olan Sam Sylvia, yayınlanacak güreş gösterisinin seçmelerinde farkında olmadan, hiç görmediği kızı Justine’i ekibe dâhil etmiştir. Babasının bu proje öncesinde çekmiş olduğu filmlere büyük hayranlık duyan Justine, GLOW’a yalnızca babasına daha yakın olmak ve kendisinin kızı olduğunu açığa vurmak için katılmıştır. Dizinin ilerleyen bölümlerinde gerçek ortaya çıkmış, baba-kız birlikte yaşamaya başlamış, yavaş yavaş aralarındaki bağ kuvvetlenmiş ve babalık sorumluluklarını yerine getiren Sam Sylvia’nın hayatı olumlu yöne doğru seyretilmiştir. Dizinin son sezonunda, baba-kız olarak yapacakları ortak iş; Justine’in yazmış olduğu film senaryosu (Sam de yönetmenliğini yapacaktır), TRI-STAR Pictures adlı film yapım şirketi tarafından kabul edilmiş ve bu kabul bir baba olarak Sam’in gururunu okşamıştır. Sam, kızı Justine’e: **“*Seninle çok gurur duyduğumu bilmeni isterim. Ve seni sevdiğimi.*”** Sam, baba ve aile olmanın, kurulan uyumlu ilişkinin vermiş olduğu mutlulukla anlamsız hayatına bir anlam katmış gibi gözükmektedir. Zaten projenin yönetmeni olarak kadınlar üzerinde, güçlü bir erkek otoritesinin temsili olan Sam üzerinden baba otoritesi tesis edilmiş, ataerkinin yanına babaerki eklenerek erkek egemenliği pekiştirilmiştir. Bu tahkimin daha önce, ilk sezonda kızı Carmen “Machu Picchu” Wade’in GLOW’da yer almasını istemeyen baba Goliath Jackson üzerinden de sahnelendiği belirtilebilir.



Görsel 5. Ataerki / Babaerkinin temsili.

Goliath Jackson, kızı Carmen “Machu Picchu” Wade’e: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) **“Ailen olmasını, insanların sana saygı gösterdiği bir iş bulmanı istiyorum.”** Chavo’nun Boks Salonu’nda gösteriye yapılan hazırlıklar esnasında geçen bu diyalog, esasen 25 yaşında yetişkin bir kadın olan Carmen Wade’in babasının buyruklarına boyun eğmesiyle sonuçlanır. Ancak güreşçi bir aileden gelen, GLOW kızlarının hazırlandığı, yayınlanacak olan gösterinin provalarında, eğitimlerinde büyük rol oynayan Carmen Wade’i kaybetmek istemeyen şovun yapımcısı konumunda olan Sebastian “Bash” Howard, kendisini Wade’in sevgilisi, babanın beklediği kriterlere uygun bir eş adayı olarak (her ne kadar gerçek olmasa da) tanıtır. Böylelikle Machu Picchu’nun ekibe dönüşü, kadının kendi hür iradesine bağlı olarak değil yine bir erkek figürünün rızası ve onayı alınarak gerçekleşir.

Dizide kadın oyuncuların ve karakterlerin sayıca fazla olması, bir değil birden fazla kadının erkek otoritesine tabi olması, itaat etmesi anlamına gelmektedir. Pozitivist söylemlerin veya istatistiki verilerin olumlayacağı biçimde kurgulanan dizi, söylendiği gibi⁴⁵ kadınların gücünden ve cesaretinden ilham alıp bu olguları işlememekte bilakis kadının güçsüzlüğünü, madun konumunu ve fetişleştirilen bedenini teşhir etmektedir. GLOW, kadınlardan oluşan bir koro gibidir, ancak orkestra şefi bir erkek, Sam Sylvia’dır.



Görsel 6 ve 7. Emir veren erkek imgesi.

Eklemek gerekir ki Adorno’nun belirttiği gibi, ***prestijli bir orkestra şefinin hükümlerinin totaliter Führer’inkini hatırlatması tesadüf değildir*** (2019b: 159). Dizide kadınlar, erkek zoruna ve baskısına tabidirler. Seçimleri yapanlar da kuralları koyanlar da erkeklerdir. Yönetmenlik, yapımcılık, kanal yöneticiliği, sponsor firmanın

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2VF63cnjWY0>

Haftanın her günü, Birleşik Krallık televizyon kanalları; ITV ve STV’de 09.00’da yayınlanan Lorraine programına katılan Rhonda “Britannica” Richardson karakterini canlandıran Kate Nash’in ifadelerinin yer aldığı video.

sahipliği gibi kamusal düzlemde seyreden önemli roller, erkeklerin hizmetindedir. Sam Sylvia'nın yönetmen odası, bu hiyerarşik düzeni vurgulamak amacıyla ringe tepeden bakan, yukarı bir konuma yerleştirilmiştir. Kadınlar, herhangi bir konuyu görüşmek veya bir talepte bulunabilmek için merdivenleri arşınlayıp Sam'in huzuruna çıkmak durumundadır. Ryan ve Kellner da, Rebecca Balin'in çalışmasına atıfta bulunarak görsel temsillerde erkeklerin genellikle üst katlara yerleştirildiği ve aktif, hareketli figürler olarak sunulduğuna dikkat çekmektedir (2016: 229).



Görsel 8. Eril bakış.

Görsel, yukarıda bahsi geçen oda, erkeklerin karar makamıdır. Solda oturan, GLOW'un yayın haklarını satın alan K-DTV'nin yöneticisi konumunda bulunan Glen Klitnick, hararetle Glen'e bir şeyler anlatan, kot pantolonu ve beyaz gömleğiyle gözüken GLOW yönetmeni Sam Sylvia ve kameraya en uzak noktada duran ise yapımcı Sebastian "Bash" Howard'dır. Sam, projenin TV'de yayınlanması için Glen'i ikna etmeye çalışır.

Sam, Glen'e: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) ***"Ve erkekler... Erkekler, dürüst olalım. İzlerler çünkü kadınların güreşmesi çok seksi. Seksi ve aileye uygun Glen. Çocuklarıyla izleyebileceğin porno. Sonunda."***

Glen: (Kahkaha atar) ***"Bunun çok güçlü olduğunu söylemeliyim. Konsept güçlü, zaman aralığı güçlü. Özel bir şey yapıyor olabileceğimizi hissediyorum. Eğer doğru sponsoru bulabilirsek."***

Bash: ***"Bu konu nasıl gidiyor Glen?"***

Glen: ***"İyi bir ihtimal var. Yerel sektörde başarılılar, markalarını bölgeye yaymak istiyorlar. Patio Town!"***

Bash: “*Ne yapabiliriz Glen?*”

Glen: “*Calabastas’ta yeni bir yerleri var. Bu Cuma açılış yapılacak, sahibi de gelecek, buluşup konuşmak için iyi bir zaman olabileceğini düşündük. Kızlardan bazılarını getirin. Enerjik Ruth’u mesela. Bu anlaşmayı sonlandıralım.*” (Kahkahalar ...)



Görsel 9. Kadın bedeninin erkek arzularının bir fetişi olarak sunulması.

Dizinin devamında Sam, Glen ve Bash’in almış olduğu rasyonelliğin irrasyonelliğini taşıyan karar, faaliyete geçirilmektedir. Sam, yanına Rhonda Richardson ve Ruth Wilder’ı alıp Patio Town’ın açılışına gelir. Rhonda, Patio Town’ın CEO’luğunu yapan Patrick O’Towne’ı çekiciliğiyle etkileyip ikna etmek uğruna açılıшта görsel bir “süs” olarak yerini almıştır. En başta, “aile işi” olarak gördüğü, esasen kadınlara hitap eden ve iç-dış mekân malzemelerinin satıldığı şirketine bir yararı olmayacağına inanan Patrick O’Towne, Sam tarafından, açılıшта yer alan mutsuz adamlar işaret edilerek ikna edilmektedir. Rhonda’dan vücudunu sergilemesini isteyen Sam, GLOW’un bakmaktan haz duyulmasını sağlayarak erkeklere de sesleneceğini ve dolayısıyla Patio Town’ın da yararına olacak bu ortaklığın makul olduğunu belirtmekte, CEO’nun bu konudaki şüphelerini gidermektedir. Diğer yandan şu noktayı vurgulamak da gerekli gözükmektedir. Bahsi geçen Patio Town şirketi, senaryo gereği oluşturulmuş değildir. Günümüzde de ABD, Minnesota eyaleti içerisinde yer alan Oakdale, Burnsville ve Brooklyn Park’ta şubeleri bulunan, faal olarak ekonomik hayat içerisinde yer alan ticari bir oluşumdur.⁴⁶ Adorno, reklam ve kültür endüstrisinin hem teknik hem de ekonomik açıdan iç içeliğini vurgulamaktadır. “*Her iki alanda da aynı öge, sayısız mekânda*

⁴⁶ <https://www.patiotown.com/>

görünür ve aynı kültür ürününün mekanik tekrarı, propagandanın kilit sözcüklerinin durmadan yinelenmesiyle aynı şeydir” (2011: 103). Yukarıda özetlenen diyalogda yer almasa da K-DTV yöneticisi konumunda olan Glen, Patio Town’ın hangi işi yaptığı, hangi ürünleri sattığı, nasıl bir firma olduğu konusunda Sam ve Bash’e açıklama yaparken esasında dizinin izleyicilerine/tüketicilerine seslenmektedir.

Öte yandan, reklam ve kültür endüstrisinin derin ve yakın ilişkiler içerisinde olduğunu belirten Adorno’ya göre, ***bugün bir kadın oyuncunun her yakın çekimi, kendi isminin reklamı, her hit şarkı da kendi melodisinin reklam sloganı hâline gelmiştir*** (2011: 103). Yukarıdaki görselde yer alan, Rhonda “Britannica” Richardson karakterini canlandıran Kate Nash, esasında İngiliz şarkıcı ve söz yazarıdır. *Made of Bricks* albümü ve *Foundations* şarkısıyla şöhret kazanan Nash, 2008 yılında da *BRIT Ödülleri*’nde “*En İyi Kadın Sanatçı*” ödülünü almıştır.⁴⁷ Atıfta bulunulan cümle ve belirtilen tablo göstermektedir ki, kültür endüstrisi ve reklam çiftinin evliliği mutlu bir biçimde sürmekte, sürdürülmektedir. Kültür endüstrisi yaratıcıları tarafından Nash’e *Britannica* karakterinin biçilmesi, anlaşılacağı gibi verimli bulunan, “rasyonel” bir karardır. *Britannica* karakteri üzerinden örneklenen ve görselle desteklenen “ustalıkla” çizilmiş ve dizinin tamamı boyunca açık bir şekilde gözüken ve tekrarlanan bu manzara, hem tamamına yakını kadınlardan oluşan, kültür endüstrisinin ürünlerinde boy gösteren oyunculara kendi yüzlerinin ve isimlerinin reklamını yapmasına olanak tanımakta hem de arka planda oluşturulmuş iş ortaklığının esenliğini sağlamakta. Ancak belirtilmelidir ki; bedenin, kadın bedeninin kâr çarklarına sıkıştırılarak ezilmesi, ticarete eklemlenmesi anlamına gelen bu görünüm, hazin bir tablodur.

⁴⁷ https://tr.wikipedia.org/wiki/Kate_Nash



Görsel 10, 11 ve 12. Teşhire dayalı hazzın sağlanması, sunulması.

Yukarı yer alan görseller, Sam Sylvia'nın GLOW'un maddi imkânsızlıklar yüzünden belirsiz bir tarihe kadar durdurulduğunu söylediği sahnenin devamı olarak gelişmiştir. 9.000 dolar'ın bulunamaması hâlinde projeye devam edilemeyecektir. Haftalardır gösteriye hazırlanan ve büyük fedakârlıklar gösteren GLOW kızlarının aklına, söz konusu meblağı temin etmek adına "parlak" bir fikir gelir.

Ruth: *"Hayır, para toplayacağız. Para arayacağız."*

Debbie: *"Araba yıkayalım."*

Ruth: *"Evet, burası Los Angeles. Herkeste araba var."*

Debbie: *"Bikiniyerimizi giyip motorları ve beygir güçlerini överiz. İnan bana. Üniversitedeki kızlar topluluğumla dünyadaki açlık için binlerce dolar topladık. O parayla döşemeleri değiştirdik."* (Sonrasındaysa düşünceler, pratiğe dökülür.) Günün sonunda paranın denkleşmediği anlaşılınca:

Melrose: *"Bu sefer işi büyütürüz. Üstsüz yıkama yaparız."*

Şimdi hiçbir tiyatro yönetmeninin, aralarındaki kadınların bikini giyme özgürlüğünden feragat etmesini izlemediği bir izleyici grubu için Hebbel'in Gyges'ini

sahnelemeyi göze alamadığı gibi (Adorno, 2016: 240) GLOW'un senaristleri ve yönetmenleri de bu tehlikeyi göze alamamış; seyircileri/tüketicileri bundan "mahrum" bırakmamışlardır.

"Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz (tüm diğer nesneleri özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlama yüklü) *bir nesne vardır: Bu nesne, beden'dir"* (Baudrillard, 2013: 149). Baudrillard'a göre beden, ahlaki ve ideolojik işlevde, kapsayıcı bir biçimde ruhun yerini almıştır. Bedenin durumunu bir kültür olgusu olarak gören düşünür, tüketim nesnesine dönüşen bedenin *kuşatılmasını* hem ekonomik hem de psişik anlamda değerlendirmekte ve konunun önemine dikkat çekmektedir. Kapitalist toplumlarda özel mülkiyetin genel statüsü, hem bedene hem toplumsal pratiğe hem de bu pratiğin dimağlardaki temsiline uygulanmaktadır (Baudrillard, 2013: 150). Kapitalizmin uşağı kültür endüstrisi tarafından üretilen yığınlardan çıkan uğultu da beden üzerinden yankılanmakta, duyurulmaktadır. Kadının, kadın bedeni ve cinselliğinin kullanımı, kültür endüstrisinin tornasından çıkmış ürünlerde sorunlu bir alanı imlemektedir. Burjuva evliliğinde olduğu gibi burjuva anlatısında da *kadınların kendisi bizzat mülk hâline gelmekte, getirilmektedir* (Adorno ve Horkheimer, 2013: 23). Kadınların bedenlerini kendi tasarrufları altına alması gerektiğini belirten Adorno, cinselliğin bu durumu zora soktuğunu ve bu sebeple cinsiyetler arasında yıllardır süren savaşa uygun ortam yaratıldığını belirtmektedir (2013: 23).

Kapitalist sistemin tamamıyla tenakuzlarla dolu olduğu ve içsel olarak kendine yeterli olmadığı bilinmektedir. Kendisinden başka bir şeye; "öteki"ye ve "ötekiliğe" her zaman ihtiyaç duyan kapitalizmin savaşa, sömürüye duyduğu güçlü isteğin cephesi kadınlara karşı açılmıştır. Judith Williamson'a göre, erkek egemen kapitalist kültürün düşünüşünde *Öteki*, kadındır (2016: 163). Devamlı olarak sömürülecek yeni alanlar arayan, dayattığı kültürü daimî kılmak ve varlığının sürekliliğini sağlama gayesi taşıyan kapitalizm ve onun kültürel temsillerinde, kalıplarında kadınlar bir *adadır*. Bu sömürüden ve işgalden nemalanan kapitalizmin söz konusu cidali devam ettirmesi de bu yüzdendir.

Erkek egemen kültürün, kapitalizmin masalcısı olan Hollywood'un ve teknolojiye yaşanan gelişmelerin bir sonucu, meyvesi olan, Hollywood'un halefi sıfatıyla *Moneywood* olarak adlandırılabilen *Netflix* de ve gösterildiği gibi onun tezgâhından

geçmiş GLOW da bu anlatıyı sürdürmektedir. Dizide, kadınlar üzerindeki erkek hükümrânlığı pekiştirilmekte, toplumsal hiyerarşideki “ast” konumları vurgulanmaktadır. Örneğin, yönetmenlik konusunda çıkmaza giren Sam Sylvia’nın yardımına Ruth koşar. Sam’e: **“Sen Hitch ol. Ben Alma olurum. ... İşi hallederken, (kadın) adamın daha iyi biri olmasına yardımcı olur.”** Bir kadın tarafından dillendirilmesi soru işaretleri yaratan bu görüş, durumun özeti gibidir. Alfred ve Alma Hitchcock üzerinden **“her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardır”** gibi kadının madunluğunu kabul ve ilan eden basmakalıp bir cümleyle erkeğin sultanı sağlamlaştırılır.

Bu misale koştur olarak Debbie’nin yapımcılığı da kâğıt üstünde kalmış, Sam ve Bash tarafından tanınmamıştır. Yapımcı toplantısına çağrılmayan Debbie, Sam ve Bash’e: **“Beni neden çağırmadınız?”** diye sorar. Bu ikiliden almış olduğu cevap ise, gülüşmeler eşliğinde: **“Seni davet ederdik ama illa bebeğine dönmen gerekti.”** Her ne kadar ilerleyen bölümlerde Debbie yapımcılık için uygun bulunmuş olsa da kendisine uğraşılacak istenmeyen formalite, angarya işler yüklenmiştir. Diziye göre Debbie, bu konuma zaten boşanma arifesinde olduğu kocası Mark sayesinde gelmişti. Ayrılık öncesi, hukukçu kocasından almış olduğu yardımla bu unvanı edinen Debbie örneği üzerinden kadınların kendine yetemediği vurgulanmakta, aynı zamanda tüm duygusal ilişkilerin yitip gittiği bir ortamda böylesi bir mesele için aynı masaya oturulması da kadını, pragmatist bir tavırla betimleyip “hesapçılık” yaptığı gerekçesiyle şeytanlaştırmak anlamını taşımaktadır.

Bunlarla birlikte ringe çıkmak, sahnede yer almak adına yaratılan ve başka şekillerde de oluşturulmuş rekabet ortamı; **kadın, kadının düşmanıdır** gibi, klişe hâline gelmiş ilkel söylemleri de heceliyor gibi gözükmektedir. Dizide kadınlar arasında bir dayanışmadan ziyade rekabetin, kıskançlığın hâkim olduğu görülmektedir. Örneğin, şovdaki yerini sağlama bağlamak isteyen, bu konuda diğer GLOW kızlarını rakip olarak gören ve kendi varlığını Sam Sylvia üzerinden tanıtlamak isteyen bir karakter vardır: Rhonda “Britannica” Richardson. Esasen dizideki en safdil kadını canlandıran bu karaktere uygun görülen isim ironiktir. Sam ile birlikte olduğunu (bir başarı emaresi olarak sunulan) diğer tüm kızlara afişe etmek, duyurmak isteyen “ansiklopedik deha” Britannica’nın ağzından şu cümleler dökülür: **“Bir dâhiyim. Büyük beynimle bütün adamları kapıyorum.”**

İlerleyen bölümlerde Yeşil Kart'ı olmadığı için sınır dışı edilecek olan Britannica, çareyi daha önce defalarca evlenme teklifi aldığı (ve reddettiği), büyük hayranı Toby “Cupcake” Matkins ile evlenmekte bulur. Ülke sınırlarının ötesine çıkarılmamak adına isteksizce kabul ettiği teklif, “kutsal bir gece” olarak sunulup o geceki şovun içine yedirilmiştir. Düğün müziği ve seremoniden sonra yüzüklerin takılması beklenirken GLOW’un yapımcısı Bash tarafından bir itiraz yükselir. Bu karşı çıkış; takılacak yüzüklere, çiftin birleşmesinedir. Britannica ile evlenmek isteyen Bash, bunu açığa vurur, Britannica tarafından anında karşılık bulur ve müstakbel koca Toby Matkins yüzüstü bırakılır. Britannica’nın bir anda almış olduğu “rasyonel” kararın en büyük sebebi, Bash’in büyük bir mirasın varisi konumunda bulunması ve hâlinin vaktinin yerinde olmasıdır. Britannica ve onun üzerinden örneklenen kadın “dehası”, Adorno’nun *ön yargısız kadın* tanımlamasını hatırlara getirmektedir. “ ... **Bugünse ön yargısız kadın, artık aşka inanmayan ve karşılığında daha çok alacağından emin olmaksızın herhangi bir ilişkiye gözü bağlı duygusal yatırımlar yapmayan kadın anlamına gelmektedir. ... Kadınların tek istedikleri, zaten gereksiz bir gider olarak gördükleri bir harcamanın karşılığını almak**” (Adorno, 2005: 173).

Rasyonelliğin irrasyonelliğinin yaşandığı **demir kafeste** geçen çağımızda Weber’in teşhis ettiği gibi **büyük bozumu/yitimi** tahakkuk etmiştir. Örnek göstermektedir ki, her şeyin ve her türden insani ilişkinin yerini bir **değiş-tokuş ilkesi** almış, kapitalist meta toplumu, en sarıh hâliyle insanların karşısına dikilmiştir. Baudelaire, yaşanan çağı “*Causerie*” (“*Konuşma*”) şiirinde özetlemiştir: ***Ne cherchez plus mon cœur.***⁴⁸

Başlığın özünü vermek gerekirse; araştırmaya konu olan dizide kadınlar, klasik Hollywood anlatısına paralel biçimde “iyi” ve “kötü” olarak kutuplaştırılmıştır. Kapitalizmin ruhunda ve etiğinde yer alan normlar uyarınca “kötü” gösterilen kadınlar, **femme fatale** olarak yaftalanmış; burjuva, kendi ahlaki ve toplumsal değerleriyle bir ilaç olarak reçetelendirdiği **aile** ve **annelik mitine** kapalı bir biçimde sarılmıştır. Ve kadınlar, bakılan şey olarak, tüketime aç gözlere kabarık saçları ve parlak taytlarıyla haraç mezat satılmış, **çıplak bir ziyafet**⁴⁹ sunmuş, bedenler âdeta kolonileştirilerek fethi beklenmiştir.

⁴⁸ Artık kalbimi aramayın.

⁴⁹ Misyonunu pop kültürün en büyük yıldızlarına, filmlerine ve TV şovlarına erişim sağlamak, sunmak olarak tanımlayan ve kendini eğlencenin önde gelen kaynağı olarak gören *Entertainment Tonight*’tan Keltie

Dizi, aynı zamanda birbirine hasım olarak sunduğu kadınlar üzerinden dayanışma yollarına mayınlar döşemiş, kadınları erkek otoritesine tabi kılmış; alık, sefih ve alışveriş tutkunu olarak resmettiği figürler üzerinden de tüketim kültürüne payanda olmuştur. Ayıriyeten bu senaryonun, iki kadının (Liz Flahive ve Carly Mensch) kaleminden çıkması da dikkat çekici bir manzara olarak görülmelidir. Tüketime sunulan dizi, Foucault'nun işaret ettiği gibi Victorian düzene günümüzde de katlanıldığının açık göstergesidir. Dizinin yazarları Flahive ve Mensch, kültür endüstrisiyle suç ortaklığı içinde, sanki Madam du Deffand gibi, 1700'lü yıllarda, mektuplarında bir kadın olarak kadının güçsüzlüğünü yazıyor ve o mektuplar, akşamları Victorian odalarda yüksek sesle okunuyor gibidir.

3.3.3. Beyaz Yalanlar ve Köpek Dödüğü

“Propaganda yapmanın en iyi yolu, hiç yapmıyormuş gibi yapmaktır”⁵⁰

İrkçilik, sınıf ve cinsiyet eşitsizliğinde olduğu gibi toplumdaki bazı grupların diğer gruplardan daha üstün ve daha güçlü olduklarına olan inancın, oluşturulan toplumsal eşitsizliğin karmaşık bir sistemi olarak yorumlanabilir. İrkçilik genel itibarıyla “beyaz” Batılıların, beyaz olmayan Batılılara üstten, tepeden bakışını imlemektedir (van Dijk, 2003: 51). Himani Bannerji (2016: 83-109), “ırk”, toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi hak ve özgürlükleri kısıtlayan, tahakküm üreten toplumsal ilişkileri incelerken söz konusu kavramları; birlikte değerlendirmenin ve kesişimsellik içinde görmenin gerekliliğine dikkat çekmektedir. Yazara göre bu tutum sergilenmediği takdirde yaklaşım, dar ve elverişsiz kalacak, burjuvazinin hükümrancılığının sis perdesi aralanmayacaktır. “Kültürel indirgemeciliğe” karşı olan bu tavır, metin boyunca devam ettirilmektedir.

“İrk”, sömürgeci ve emperyalist kapitalizmin toplumsal kültürü; sömürgecilik ve kölecilik söylemlerinin bir araya getirilmesidir. Bu bakış biçimi, geçmişten bugüne kapitalizmin farklı çehrelerine sıkıca tutunmuş, derin kökler salmıştır. “İrk”, *ataerkil*,

Knight'a röportaj veren başrol oyuncusu Alison Brie, GLOW'un 3. sezonunun çıplaklıkla dolu olacağını eşsiz bir vaatmiş gibi sunmaktadır.

- <https://www.youtube.com/watch?v=E9aNmbeSeig>

⁵⁰ (Crossman'den aktaran Saunders, 2016: 13).

sömürgeci ve emperyalist kapitalizmin, hem ideolojik söylemi hem de kültürel sağıduyusu'dur (Bannerji, 2016: 95).

Robert Bernasconi'ye göre "ırk" kavramı, Aydınlanma Çağı'nda icat edilmiştir. İnsan topluluklarının rengine, geldikleri yerlere ve başka özelliklerine göre kaba bir biçimde ayrılmasından ve sınıflandırılmasından önce, "ırklar" diye bahsedilen şeyin içine sokulmasından belli bir süre sonra. Irk olmadan ırkçılığın olamayacağını belirten Bernasconi (2015: 33-34), "ırkçılık" kavramının İngilizce'ye 1930'ların ortasında girdiğini belirtmektedir. Ancak 16. ve 17. yüzyıllarda elde, avuçta bir ırk kavramı olmasa bile aşağı görülen insan topluluklarının sömürülmesi mümkündür. Atlantik Okyanusu'ndaki Afrikalı köle ticareti, İspanyol ve İngilizlerin Afrikalıları, Yahudileri, Amerikan yerlilerini herhangi bir sınıflandırmaya gerek duymadan sömürdüğü bilinen bir gerçekliktir. Sonraları sömürüye temel oluşturmak, bir dayanak bulmak adına kapitalist çıkarların güçlü arzuları devreye girmiştir (Bernasconi, 2015: 37). "Irk" kavramının tek bir yaratıcısı olmadığı konusunda kendi içinde fikir birliğine varan Bernasconi, bu teorinin kimin tarafından ortaya konduğunun ille de söylenmesi istendiği takdirde verilecek ismin *Immanuel Kant* olduğunu belirtmektedir. Kant, nükteli bir hava içerisinde *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*'de şöyle demektedir: **"birisinin baştan aşağı kara olduğu gerçeği, onun aptal olması için açık bir kanıttır"** (aktaran Bernasconi, 2015: 38). Bernasconi'ye (2015: 38) göre, Kant'ın ırk üzerinde bu denli durması ve kavramı güvence altına almak konusundaki ısrarı, Avrupalıların diğer halkları ve ırkları sömürge durumuna getirerek insanlığın ilerlemesine katkıda bulundukları yönünde olan inanca ve genel yapıya katkıda bulunmuştur. Görünen odur ki; dünyanın büyüsunü bozma, ilerleme, insanları korkudan arındırma ve efendi konumuna getirme hedefi taşıyan Aydınlanma, bu noktada da yolundan şaşmış, zıddına dönüşmüştür. Diğer bir deyişle, *sırasıyla köle sahibi, özgür girişimci ve yönetici olarak Aydınlanmanın mantıksal öznesi burjuvaya hizmet etmiştir* (Horkheimer ve Adorno, 2014: 117).

Kapitalizmin ruhunu yukarıda yer alan düşüncelere dayandırmak ve sağlığını, sıhhatini mülkiyetten yoksun bıraktığı, emeğini ve bedenini sömürdüğü beyaz olmayanlara borçlu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda, burjuva egemenliği ve sermaye düzeni kendi değer ve normlarını, çıkarlarını üstyapıda çeşitli temsiller aracılığıyla yinelemekte ve bunu herkesin çıkarınaymış gibi sunmaktadır. Bu görev, kültür endüstrisi üreticilerine verilmiştir. Düzenin sözcüleri, düzenin ve köleliğin

damgasını taşıyan kendi kültürel değerlerini ticaretle kaynaştırarak piyasanın arzına sunmaktadırlar. İncelemeye konu olan GLOW dizisi de egemen sistemin egemen bilgilerini işleyen ve geliştiren, standartlığın hamallığını yapan yeknesak bir ürün olarak görülmelidir.

Moneywood olarak değerlendirilen Netflix'in bir ürünü olan GLOW, "ırk" sözcüğünün "beyaz dışı" anlamına geldiği varsayımından hareketle, dizide merkezi oluşturan tüm öznelerin beyaz olmasına hassasiyet göstermiştir. Rasyonelleşen, her şeyin bir *değiş-tokuş* ilkesine bağlandığı ve niceliğin egemenliğinin yaşandığı bu çağda, kültürel malların içeriğine odaklanırken düzeni çekip çeviren bu gücün, güçlerin mantığıyla düşünmek gerekmektedir. Diziye bu anlam bütünü çerçevesinden bakıldığında "ötekilerin" sayıca az olduğunu, dolayısıyla toplumdaki yerlerinin, daha doğrusu yersizliklerinin yeniden üretildiğini görmek mümkündür. Geleneksel Hollywood anlatısına paralel bir biçimde oluşturulan bu tabloda, "öteki"lerin temsili de sorunlu gözükmektedir.

Güreşte sahnelenecek olan karakterler oluşturulurken yapımcı Bash, GLOW kızlarını *dünyanın ve kendisinin gözleriyle gördüğü şekliyle* oluşturma gayreti içerisinde. Doğru olan ve üzerine inşa edilmesi gereken temel budur.

Bash: *"Ona baktığında ilk gördüğün şey ne?"*

Rhonda "Britannica" Richardson: *"Gözleri!"*

Bash: *"Bingo. O, doğulu. Sporcusun, Arap'sın. İri, siyahi bir kızsın."*

Arthie Premkumar: *"Ben Hindu'yum, Arap değil."*

Jenny Chey: *"Kamboçyalıyım."*

Bash: *"Hikâye. Güreş, hikâyeyeyle ilgili değil. Tiple ilgili. Ve senin tipin de ... Terörist, cin ya da bir çeşit kötü Arap."*

Bash'in villasında, bir eğlence partisinde alınan ve bu düzlükte seyreden kararların ardından ertesi gün, karakterlerin tanıtım filmi çekimleri gerçekleştirilir.



Görsel 13. Oryantalizmin temsili.

Arthie “Beirut, the Mad Bomber” Premkumar: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) **“*Deli bombacı’yım. Amerikan yaşam şeklini mahvedeceğim.*”**



Görsel 14. Irk olgusuna dayalı kin ve nefret duygularının kültürel üretimi.

Tammé “the Welfare Queen” Dawson: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) **“*Her şeyimi hükûmete ödetiyorum ve kraliçe gibi yaşıyorum. Bir Refah Kraliçesi.*”**

Dizinin ilerleyen bölümlerinde *Beyrut*, sahnede “*Lübnan Güllesi*” gibi özel güreş hareketleri olan bir karakterken *Refah Kraliçesi* ise kumandasını bırakmadan, koltuğundan kalkmadan ıstakoz yiyerek TV dizilerini izleyen bir karakter olarak sunulur. Üstelik sahip olduğu her şey, Amerikan vergi mükellefleri tarafından ödenmiştir. Her iki karakter de sahneye hakir ifadelerle davet edilmekte ve seyirciler tarafından yuhalanmaktadır. *Beyrut*, “*terörist*”, “*pis havlu kafa*”, “*kum zencisi, sıçanı*” gibi isnatlarla aşağılanırken *Refah Kraliçesi*, “*liberal sülük*”, “*Amerikan ekonomisindeki parazit*”tir.

Esasen Kamboçyalı olan ama çekik gözlerinden ötürü hikâye gereği Çin'i temsil eden “*Şans Kurabiyesi*” karakteri ise “*Yok Edici Zoya*” ile birlikte “*Kızıl Tehlike*”dir.

GLOW, esasen kaygan bir zeminde ilerlemektedir. Komedi türünde değerlendirilen dizi, anlatılanların izleyiciler/tüketiciler tarafından bir taşlama olarak da algılanabilmesini mümkün kılacak gibi gözükmemektedir. Ancak sahnede sergilenenler o şekilde değerlendirilebilecek bile olsa ring dışında, sahne arkasında bu karakterlerin sunumu da şaibelidir. Zira, sahne ismi *Refah Kraliçesi olan* Tammé Dawson, jenerik çekiminin yapılması için uygun görülen, bir tüketim katedrali; alışveriş merkezinde bulunan *Robertson* mağazasındaki indirim için çekimi ekmektedir. Bununla birlikte Debbie'nin vereceği akşam yemeğine gizlice kulak misafiri olur ve davetsiz olarak çıkagelir. Yemek ve alışveriş kuponlarıyla, devletin sırtındaki bir kambur olarak tasvir edilen sahne karakteri, “*bedavacı*” Dawson'ın gerçekliği olmuş gibidir. Diğer yandan, dizinin yaratıcılarının, yine bu karakter üzerinden gelmesi muhtemel eleştirileri de senaryo içine yedirdikleriyle bertaraf etme niyeti, gayreti taşıdıkları aşikârdır. Tammé Dawson, karakteriyle ilgili bazı kaygılarını yönetmen Sam Sylvia ile paylaşmaktadır. Var olan stereotip üzerine getirilen bu yorumu aşağılayıcı bulan Dawson, Stanford'da okuyan oğlunun televizyonu açıp kendisini gördüğünde üzüleceğini düşünmekte ve bunu istememektedir. Ancak Dawson, Sam tarafından, herkesin rahat olmadığı bir rolü oynayabileceği, karakterin sınırları zorladığı ve dolayısıyla bu durumu olumlama gerektiği konusunda ikna edilir. Sam, örnek olarak kendisinin çekmiş olduğu ve 49 eyalette yasaklanan birçok A-B filminin kasetlerini Tammé'ye verip izlemesini ister. Akşam olduğunda ekipçe izlenen bu filmler, Dawson'ın “*aydınlanmasını*” sağlar. Böylelikle hem Dawson, hem GLOW ekibi hem de izleyicilerin/tüketicilerin konu hakkındaki tüm kuşkuları giderilir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde de oyunculuk dersi alan ve rol gereği, beyaz adamın ırkçılığı yüzünden evini satmak zorunda kalan bir karaktere bürünen Tammé'ye göre onu piyasadaki “en yüksek” fiyata sattığı sürece hiçbir sorun yoktur. Anlatılmak istenen; ırkçılığa, ayrımcılığa ilişkin bir mücadelenin, konu özellikle paraysa kolaylıkla rafa kaldırılabilir. Dizide, başlığa konu olan kavramlar ve karakterler üzerinden daha birçok satır arası gerçeklik sunulabilir, kültür endüstrisi tarafından dokunan gizleyici örtü aralanabilir.

Diğer yandan, dizide yer alan diğer iki siyahi karakterin temsili de Adorno'nun *Caz Üzerine* isimli makalesini akıllara getirmektedir. Siyahi bir çift olan Cherry ve Keith

Bang'ın en büyük hayali bir çocuk sahibi olmaktır. Senaryo gereği Keith Bang, GLOW kızlarının güreş maçlarının hakemi olmuş, Cherry Bang ise antrenör, ekip lideri olarak tayin edilmiştir.⁵¹ Ancak, Keith'in sonu başından belli olan maçlara yaptığı hakemliğin anlaşılacağı gibi hiçbir kıymetiharbiyesi yoktur. Ringde yalnızca bir siluetten, figürden ibarettir. Cherry Bang'ın ekip liderliği ise sadece lafta kalmıştır. Salahiyete ve otoriteye sahipmiş gibi sunulan bu karakterler, esasen tam tersini anlatıyor gibi gözükmektedir. Adorno, cazın siyahilerle olan ilişkisini kemanın çingenelerle olan ilişkisine benzetmektedir. Çingenelerin müziği kentlerden aldığı gibi cazın tüketimi ve üretimi de kentseldir. Siyahinin teni, bir saksafonun parıltısı gibi yalnızca bir renk efektidir. Sanıldığı gibi, bu parıltılı müzik aletlerine zafer kazanmış bir hareketliliğin, canlılığın girmesi gibi bir şey katiyen mevzubahis değildir (Adorno, 2019a: 118). **“Avrupa ve Amerika'daki eğlence endüstrisi bu sözde muzaffer komutanları daha sonra hizmetçi ve reklam figürleri olarak işe almıştır, zaferleri de sömürgeci emperyalizmin dikkat dağıtıcı bir parodisinden ibarettir”** (Adorno, 2019a: 118). Tanilli de Adorno'ya paralel olarak Amerikan dünyası'nın, hem kaçınılmaz hem de istenmez bir varlık olarak görülen siyahilerle olan iç içeliğine dikkat çekmektedir. Tanilli'ye (1994: V, 323) göre Amerikan dünyası, Afrika folklorundan cazı almış ve aşağıladığı ırktan boksörler çıkarıp etrafa caka satmıştır. Adorno, siyahilerin cazla olan ilişkisinin sadist-mazoşist özellikler taşıdığını belirtir. Benzer özellikler dizide de açıkça görülmektedir. Pazarlama için işe koşulan, egemen kültürü piyasanın hizmetine sunan GLOW, bir özgürlük yanılsaması yaratmaktadır. Dizideki siyahilerin *gestus*'u bir iktidarı simgeliyor gibi gözükse de aslında güçsüzlük ve âcizlik pekiştirilmektedir.

⁵¹ Senaryo, *Paris Match* dergisinin derkenarı gibidir. Roland Barthes, bir gün berberdeyken kendisine *Paris Match*'in bir sayısının uzatıldığını söyler. **“Kapakta, Fransız üniforması giymiş genç bir siyahi, gözleri yukarıda, hiç kuşkusuz üç renkli bayrağın bir kıvrımına dikili, asker selamı veriyor”** (1990: 160). Resmin görünen yanı budur. Ancak Barthes'a göre aysbergin öbür yanı şunu anlatır: **“Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz bütün oğulları, bayrağının altında bağlılıkla hizmet ederler, sözde sömürgecilik suçlayıcılarına, bu siyahinin sözde sömürücülerine hizmet etme çabasından daha iyi bir yanıt olamaz”** (1990: 160). Dergi kapağı, esasında büyük bir göstergesel, söylemsel sistemi imlemektedir. Ve de söylenin ikili bir görevi vardır: *gösterme* ve *bildirme*, *anlatma* ve *benimsetme* (Barthes, 1990: 161).

Dizinin içeriğine, anlatı yapısına bakıldığında, Barthes'ın çözümlemesiyle büyük paralellikler taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Yalnızca *Fransa* yerine *Amerika Birleşik Devletleri*'ni koymak, tüm taşları yerine oturtacaktır. Çağdaş bir söylen olarak görülebilecek GLOW da siyahilere vermiş olduğu göstermelik yetki ve aldatmacı benimseyişle, bu ikili işlevi görmektedir: *gösterme* ve *bildirme*, *anlatma* ve *benimsetme*.

80’li yılların ruhunu yansıtan dizinin ABD güdümündeki Batı Bloku ve Sovyet idaresindeki Doğu Bloku arasındaki ideolojik gerilimi ve bu iklimi yansıttığı belirtilmişti. 1981 – 1989 yılları arasında, neredeyse Soğuk Savaş Dönemi’nin sonuna kadar, 8 yıllık bir başkanlık süreci geçiren Ronald Reagan’ın Amerikan yoksulluk literatürüne katmış olduğu *Welfare Queen* (*Refah Kraliçesi*) terimi, dizide “dönemin şartlarına uygun olarak” karakterize edilmiştir. Terim, Reagan’ın 1976 yılında yapmış olduğu bir seçim kampanyasında başlattığı bir tartışmayla zuhur etmiştir. Reagan, Chicago’dan yoksul bir kadın örneği vererek refah ödemelerinin manipülatif yöntemlerle sömürüldüğünü, aşırı miktarda ve haksız şekilde para toplandığını gündeme getirmiştir. Sosyal yardımlara bağımlı bir şekilde, devletin sırtında bir yük olarak yoksul ve siyah kadın örneği⁵² üzerinden temsil edilen *Refah Kraliçesi*, yaftalayıcı bir etiket olarak siyahilerin ve kadınların üzerine yapıştırılmıştır (Cassiman, 2008’den aktaran Akkan ve Uyan Semerci, 2014: 159).

Reagan’ın adaylığı süresince gündeme getirdiği Cadillac süren Refah Kraliçeleri ve yemek fişleriyle⁵³ T-bone Steak alan iri kıyım siyahi erkekler, Ian Haney López tarafından söz konusu topluluğun tembelliğini ve bağımlılığını vurgulayan mesnetsiz argümanlar olarak değerlendirilmiştir (Bill Moyers, 2020). Siyasi literatüre *Dog-whistle Politics* (*Köpek düdüğü Siyaseti*) olarak geçen bu strateji, aleni bir şekilde söylenmesi hoş karşılanmayacak olan ifadelerin örtülü olarak dile getirilmesi anlamını taşımaktadır. Hedef alınan spesifik gruba ve toplumun geneline ayrı mesajlar veren politika, ismini bir benzetmeden almıştır. Köpeklerin duyup da insanların duyamadığı ultrasonik sesler üzerinden kurulan analogi, politik dildeki şifreli mesajları, söylemleri anlatmak için kullanılmaktadır. 1981 yılında Cumhuriyetçi Parti eski stratejisti Lee Atwater, Nixon’ın Güney Stratejisi’ni eleştirirken şöyle demektedir: **“1954 yılında söze ‘Nigger, nigger, nigger’ diyerek başlıyorsunuz. 1968’de bunu diyemezsin. Bu, sana zarar verir. Geri teper”** (Wikipedia, 2020).

Özetle dizi, “Doğu”yu ve siyahileri stereotipleştirerek bahsi geçen coğrafyanın ve insanların yaşamına ilişkin tüm detayların üzerine sünger çekmekte, onları Batılı düşünce tarzının kolaylıkla kavrayabileceği bir kategoriye indirgemekte ve madun konumlarını

⁵² Linda Taylor. <https://newrepublic.com/article/154404/myth-welfare-queen>

⁵³ https://en.wikipedia.org/wiki/Supplemental_Nutrition_Assistance_Program

pekiştirmektedir. Şovenizm, oryantalizm ve kültürel emperyalizm ile iş birliği içerisinde olan GLOW'un içeriğine bakıldığında alınan "rasyonel" kararlar Nixon'ın değil Reagan'ın diliyle konuşulduğu, beyaz olmayanlar hakkında "beyaz" yalanlar söylendiği ve "köpek düdüğü"ne üflenerek bu yalanların yankılatıldığı bariz bir biçimde göze çarpmaktadır. Üstelik bu, komedi kisvesine bürünülerek yapılmaktadır. "... **Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesinler ki, onları izleyenler kendi yedikleri dayığa alışsınlar**" (Horkheimer ve Adorno, 2014: 185). Ayrıyeten Adorno, kültür endüstrisinde yansıtılan toplumsal çatışmaların; ırkçılık ve cinsiyetçilik karşıtı iddiaların piyasanın eşitlikçi mantığı ve sınırları içerisinde daima geriletici ve kabul edilemez olduğu konusunda da uyarılarda bulunmaktadır (2011: 37). Beyaz olmayanların Blues'unun kültürel gasp yoluyla beyazlar tarafından sahiplenildiği ve adına Rock'n Roll diyerek kendilerine mal ettikleri bilinmektedir (Ryan, 2013: 144-145). Dizi boyunca bu gasp, fonda Elvis Presley'in gitarının tınıları duyuluyormuşçasına, tüketicilerin kulaklarına ve zihinlerine işlenerek meşru gösterilmektedir.

3.3.4. HUAC'tan GLOW'a Kültürel Soğuk Savaş

HUAC, *House Un-American Activities Committee*'nin taksiridir. Hem kısaltmayı karşılayan anlamıyla hem de hukuk dilinde *kusurlu* olma durumunu ifade eden kullanımıyla. Türkçesi **Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi** olan HUAC, arkasına aldığı rüzgârla, komünist olduğundan şüphelenilen birçok oyuncu, yönetmen ve senaristi kara listeye alıp işinden etmiş, *kızıl istilası* konulu düzinelerce filmin yayınlanmasına ön ayak olmuş ve Amerikan değerlerini yüceltmekle birlikte toplumda komünizm korkusunun yayılmasına neden olmuştur (Decherney, 2019: 105-125). Komünizme duyulan korku, daha Soğuk Savaş Dönemi'nden önce kendini göstermiş ve ABD'li politikacıların el attığı, kullandığı en kuvvetli araçlardan birisi olmuştur. Bolşevik Devrimi'nin başarıya ulaşması ve sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmadaki mahareti, ABD'nin dümenini elinde tutanları, ülkeye komünizmin gizlice girip yayılmaması için tedbir almaya itmiş ve HUAC bu amaçla kurulmuştur. HUAC, kurulduktan kısa bir süre sonra sinema dünyasını da mercek altına almıştır. Örneğin 1941 yılında Hollywood, Kuzey Dakota senatörü Gerald Prentice Nye tarafından savaş çığırtkanlığı yaptığı gerekçesiyle suçlanmıştı. Nye, 30 yıla yakın bir süre Paramount Pictures'ın başkanlığını yapan Barney Balaban, Waner Bros.'un kurucularından biri olan

Harry Morris Warner ve Nicholas Schenck gibi isimleri itham etmekteydi. Bu üç yapımcının ortak noktası, Yahudi olmalarıydı. Nye'ye göre bu kişiler, Yahudi oldukları için ABD'nin savaşa girmesini istemekteydiler. Senatörün, savaş taraftarı olarak gördüğü filmler arasında Charlie Chaplin'in *the Great Dictator*'ü ve Alexander Korda'nın *That Hamilton Woman* filmi de vardı. 1945 yılında ise U.S. Chamber of Commerce'in ("Amerikan Ticaret Odası") yayınladığı bir rapor, komünistlerin sinema ve iletişim endüstrilerini ele geçirmeyi amaçladıklarını ve bu doğrultuda hatırı sayılır ölçüde yol katettiklerini bildiriyordu (Teksoy 2005: I, 356).

Nye'nin haricinde süreçte etkin olarak rol alan bir senatör daha vardır: Joseph Raymond McCarthy. Wisconsin senatörü McCarthy, *İkinci Kızıl Panik* ya da *McCarthycilik* olarak bilinen terimin fikir babası olmuştur. Terim, 1940'lı yılların başından 1950'li yılların sonuna dek süren ABD'deki komünizm karşıtlığını, şüpheciliğini anlatmaktadır (Wikipedia, 2020). McCarthycilik, Richard Nixon ve Ronald Reagan gibi siyasetçilerin yolunu açmış, güç kazanmalarını sağlamıştır. HUAC, *Mission to Moscow* ve Sovyet filmleri akımının öteki örneklerinde komünist mesajlar arayarak işe koyulmuştur. Ancak mesajların tespitinin uğraştırıcı olması ve yapılanın, Hollywood patronları gibi büyük bağışçılarla ihtilafa yol açarak siyasi kargaşaya sebebiyet verebileceği düşüncesiyle bu karardan dönülmüş ve dikkatler ünlü oyunculara, yönetmenlere çevrilmiştir. Komitenin açtığı oturumlarda pek çok senarist, aktör, oyuncu ve yapımcı, sanık kürsüsünde ifade vermiştir (Decherney, 2019: 105-106). Bu gelişmelerle birlikte, 1944 yılında Hollywood'da *Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Values* ("Amerikan İdeallerinin Korunması için Sinema Filmleri Birliği") isimli bir dernek kuruldu. Tutucu görüşlere sahip sinemacılardan oluşan derneğin içerisinde *Ronald Reagan* ve *John Wayne* gibi birçok komünizm karşıtı oyuncu, yönetmen yer alıyordu. Oluşumun amacı, komünistlerin Hollywood'a sızmasını önlemektir. Söz konusu topluluk, HUAC'a, gerektiği takdirde meslektaşları aleyhine tanıklık yapacak, onların komünist eğilimler taşıdığını vurgulayacak yüzlerce isimlik liste vermiştir. Soğuk Savaş'ın bir parçası olan o yıllarda, Warner Bros., *Mission to Moscow* filmi yüzünden boykot edilmekteydi (Teksoy 2005: I, 357).

HUAC'ın oturumuna katılan tanıklar, "dost" ve "dost olmayanlar" şeklinde tasnif edilmişlerdi. "Dost" tanıklardan birisi olan *Ayn Rand*, katıldığı oturumlarda Hollywood filmlerinin komünizme yardım ve yataklık ettiğini belirtiyordu. Rand, oturumlara,

kapitalizme olan içten bağlılığından şüphe duyulmaması adına dolar şeklinde altın bir sembol ile çıkmıştır. Oturumların “dost” müdavimi Ayn Rand, dışarıda da yazdıklarıyla konuşmaktaydı. Kaleme aldığı *Screen Guide for Americans* isimli broşür, sinema izleyicilerine filmlerdeki komünist mesajları nasıl yakalayabileceğine ilişkin bilgiler vermekteydi. Mevzubahis kılavuz, *New York Times*’ın sanat sayfasında da sunulmuştur. Dönemin *Sinema Oyuncuları Birliği Başkanı* ise Ronald Reagan idi. Reagan, Soğuk Savaş Dönemi’nde aktif bir FBI muhbiri olarak görev yapmakta ve endüstrideki olası komünistleri HUAC’a bildirmekteydi. Dönemin korku ikliminde, en tartışmalı isim ise *Elia Kazan* olmuştur. Kazan, HUAC’ın huzuruna çıktığında, geçmişteki komünist parti üyeliğini kabul etmekle kalmayıp aynı zamanda *Group Theatre*’deki sekiz meslektaşını da komünist olarak teşhis etmiştir. Bununla da yetinmeyip *New York Times*’a, ücretini kendi cebinden ödediği **“tehlikeli ve yabancı komplolar”** hazırlandığına ilişkin kaygıları olan ve bu konuda bilgi sahibi olan her Amerikalı vatandaşın bu bilgiyi paylaşmakla yükümlü olduğunu belirten bir ilan vermiştir. Bu tutumu Kazan’ın yararına olmuş gibi gözükmektedir. Zira *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 1999 yılında kendisine onursal *Oscar ödülü* takdim etmiştir. Ancak Kazan’ı, takdim esnasında salonda bulunan izleyicilerin yarısı alkışlarken diğer yarısı, kılını bile kıpırdatmamaktaydı (Decherney, 2019: 107-114).

HUAC’ın huzuruna çıkarılanlara sorulan ilk soru, komünist partisi üyesi olup olmadığı veya geçmişte partinin bünyesinde yer alıp almadığıydı. Sanık konumunda olan tanık, üyeliği kabul ettiği takdirde diğer üyelerin isimlerini de vermek durumundaydı. 1947 yılında “dost olmayan” 19 tanıktan 10’u bu soruyu yanıtsız bırakmıştır. Senaryo yazarı John Howard Lawson’ın yönlendirdiği bu on isim, HUAC’ın varlığının anayasaya aykırı olduğunu ileri sürmüştür. Lawson, tanıklığı esnasında **“Burada siz beni yargılamıyorsunuz, Amerika halkı komitenizi yargılıyor”** diyerek sesini yükseltmiştir. Olayın üzerine, kendisiyle birlikte diğer 9 isim de hakaret suçundan mahkemeye verilmiş, birer yıl hapis cezası ve biner dolar para cezasını çaptırılmışlardır. Bu 10 isim, sonraları *Hollywood Onlusu* olarak anılmış, kara listeye alınmış ve bu olay sinema tarihinde kara bir leke olarak kalmıştır (Teksoy 2005: I, 357).

Başlık içerisinde serdedilen cümleler ile Hem HUAC’ın niteliği hem de Soğuk Savaş Dönemi’nin iklimi yansıtılmaya çalışılmıştır. Metin, bir iktidar aygıtı olarak siyasetin, üstyapıyı nasıl ve hangi amaçlarla şekillendirdiğine ilişkin emareler

sunmaktadır. Hollywood üzerinden örneklenecek olursa; piyasa mekanizmasının, üstyapıya hâkim olanların yararına işleyen bir denetim düzeneği olarak iş gördüğünü söylemek mümkündür (Horkheimer ve Adorno, 2014: 178).

İleri sürülen düşünceleri somutlaştırmak adına Soğuk Savaş Dönemi'ndeki kültürel ürünlerin neyi, nasıl temsil ettiğine bakılabilir. Ryan ve Kellner, 70'li ve 80'li yıllarda komünizm karşıtlığının, kendi nefretini “düşmana” göstererek varlığını farazi bir kıızıl teröre karşı “savunma”ya dayandırma aracılığıyla ya da ırksal ve toplumsal basmakalıp düşünceler yoluyla temsil edildiğini vurgulamaktadır. ABD'nin ideolojik muhaliflerinin insan dışılığı gösterilerek onlara çevrilen şiddet, “hoş gösterilir.” *Megaforce*, *Red Dawn*, *Nighthawks*, *the Final Opinion* ve *Rambo* gibi filmler, buna örnektir (Ryan ve Kellner, 2016: 302-304). Jenkins de Soğuk Savaş Dönemi'nde CIA'in Hollywood ile yakın ilişkiler içerisinde olduğunu, teşkilat görevlilerinin bir takım gizli operasyonları ve yapılacak propaganda kampanyalarını sinemacılarla birlikte çalışarak gerçekleştirdiğini belirtmektedir. CIA, endüstri içindeki birçok “fazlasıyla vatansever” ve komünizm karşıtı kişilerle çalışarak bunu başarmıştır. Örnek olarak John Ford ve John Wayne gibi isimler verilebilir. George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* kitabının film uyarlamasında finalin, kapitalizmin yararına olacak şekilde değiştirilmesi de bu şemaya bir örnektir (Jenkins, 2014: 13-14). **“Hollywood'un kötü adam modeli gangsterler değil, komünist ajanlardı”** (Decherney, 2019: 119). *Iron Curtain*, *the Red Menace*, *the Red Danube*, *Conspirator*, *My Son John*, *Red Snow*, *the Steel Fist* ve *Pickup on South Street* gibi “vatansever” yönetmenin işleri, bu temayı işlemiştir (Decherney, 2019: 119).

Araştırmaya konu olan GLOW dizisinin anlatı yapısı ve tematik özelliklerine bakıldığında da bu yansımaları yakalamak mümkündür. 80'li yıllarda geçen dizi, belli karakterler üzerinden açık bir şekilde politik karşıtıllıklardan beslenmekte ve Soğuk Savaş Dönemi'nin ideolojik gerilimini yansıtmaktadır. Soğuk Savaş'ın gergin havası, iki ana karakter olan Ruth “Yok Edici Zoya” Wilder ve Debbie “Özgürlük Güzeli” Eagan aracılığıyla aksettirilmektedir. Esasen çok yakın iki arkadaş olan Ruth ve Debbie'nin dostluğu, Ruth'un Debbie'nin kocası Mark ile yatması ve bu durumun açığa çıkmasıyla bozulur. Dostluk daha ilk bölümden hasımlığa dönüşür; hem ringde hem de ideolojik düzlemde büyük bir mücadelenin fitili ateşlenir. Sunulacak güreş gösterisinde, büyük ölçüde etnik sınıflandırmaya dayalı belli başlı stereotipler üzerinden oluşturulan sahne karakterleri, daha ilk bölümden oluşturulmuş gibidir.

Dizideki tüm kadınların, ilk sezonun 3. bölümünde bir kimliğe kavuştuğu şartlarda Ruth'un karakteri ancak 5. bölümde belirginleşecektir. Ancak Ruth'un hangi karakteri canlandıracağı sanki daha baştan bellidir.⁵⁴



Görsel 15. Komünizmin temsili.

“Ailenin ortadan kaldırılması! En köklü değişiklikleri savunanlar bile komünistlerin bu yüz kızartıcı niyeti karşısında kanı beynine sıçırıyor” (Marx ve Engels, 2018: 36). Dizinin anlatı yapısı, Ruth'un Sovyetler Birliği'ni sahnelemesi ve ona kişilik vermesi için düzenlenmiş gibidir. Gösterilen sahneyle daha ilk bölümden âdeta *Komünist Manifesto*'nun meşhur pasajı hecelenmektedir. Ruth, bir komüniste “uygun olarak” büyük bir ihanet içerisinde yasak elmayı dalından koparmış; yuva yıkmış ve aileyi ortadan kaldırmıştır. Oluşturulan bu tablo, Debbie “Özgürlük Güzeli” Eagan üzerinden ABD'nin SSCB ile kapitalizmin komünizm ile olan mücadelesine haklı ve meşru bir zemin sağlamaktadır. *“Düzenlenmemiş sevginin, namussuzluk olarak karalanması, kültür endüstrisinin sentetik fantezileriyle süslenen ahlaki kurallar, pratik dünyanın pratik sebeplerinden dolayı “sağlıklı bir toplumun temel taşı” olarak sunulan coşkulu reklamlar, bunların hepsi önünde sonunda sadece evliliğin rasyonalitesinin öbür yönlerini, onun soğukkanlılıklarını ortaya dökmektedir”* (Adorno ve Horkheimer, 2010: 157). Evliliğin rasyonalitesi ve öbür yönleri ise, ailenin bakım ve terbiye kurumu olarak işlev görmesidir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 158).

⁵⁴ Kültür endüstrisinde, *başından her filmin nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır* (Horkheimer ve Adorno, 2014: 168). GLOW dizisinin tematik şablonu da, atıfta bulunulan cümleyle büyük bir yakınsama içerisindedir.



Görsel 16. SSCB'nin ABD karşısındaki güçsüz konumunun temsili.

Sheila: (Bir gün öncesinde aldatıldığını öğrenen Debbie'nin hışmına uğrayıp tartaklanan Ruth'a) ***“Dik durma. İtaatkar olmalısın. O, alfa ve sen omegasın. Onu provoke edeceksin. Yere çök. Çök. Boyun eğ. Seni öldürebilir. Yere bak. Çömel. Burnunu yere indir.”*** Verilen manidar öğütler, kazananın baştan belli olduğu bir savaşı imlemektedir. SSCB veya Doğu Bloku, teslim bayrağını çekmeli, Batı Bloku'nun yengisini kabul etmelidir.



Görsel 17. Sovyetler Birliği'nin kötücül bir resmi.

Sam Sylvia: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) ***“Harika, başarılı bir hamilenin hayatını nasıl bir insan mahveder? Ne tür bir yuva yıkan bunu yapar? Ruth. Senin için zor olmasa gerek. Ringe gelip bize katılsana. Şu pisliğe bakın. Kendinden başkasını düşünmüyor. Yaşamları mahvedecek. Hatta henüz başlamamış minik hayatları bile. Korkunç bir insansın ve yaşamayı hak etmiyorsun.”*** Sahnelemek olan şovun provaları yapılırken “kötü” bir karaktere ihtiyaç duyan yönetmen Sam Sylvia,

dizinin arka planında işleyen olay örgüsüne “anlamlı” bir atıfta bulunarak Ruth üzerinden Sovyetler Birliği’ni şerir bir biçimde tasvir etmektedir.



Görsel 18. ABD’nin haklı, meşru ve güçlü konumu.

Sam Sylvia: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) *“Bekle, buldum. Akıllısın, hırslısın, yeteneklisin. Ama kimse bunu görmüyor, tek gördükleri sarışın bir afet. Şimdi buradasın, olgusun. Doğurgansın. Yeni yaşamın koruyucususun. Doğurgan hasat tanrıçasısın. Şimdi omuzlarını geriye at ve ringin sahibiymiş gibi kasılarak yürü. Pekâlâ. Şimdi karnını biraz dışarı çıkar, sen hamilesin. Her şey yolunda. Her şey ideal. Ta ki ... yuva yıkıcı gelene kadar. (Ruth işaret edilir.) Onun hiçbir şeyi yok. Ne bir erkeği, ne aşkı, ne de arkadaşları.”*

Sam Sylvia: *“Uyan Ruth. Rol zamanı. Saldır ve ıskala. Evet. Harika. Şimdi büyük hamle sırası. Karnına vuracaksın ve düşüğe sebep olacaksın. Bu düşükle bir değil, iki değil, üç hayat mahvolacak.”* Yönetmen Sam Sylvia’nın bu provası aynı zamanda bir ikna sürecidir. Debbie ile Ruth’un arasındaki ihtilaftan faydalanmak isteyen ve hasımlık kokan rekabet ortamının seyir zevkini arttıracığına inanan Sam, Ruth’un olduğu bir projede yer almak istemeyen Debbie’yi retorik cümlelerle kandırmaya çalışmaktadır. Görseldeki Melrose’a seslenirken esasında provayı seyreden Debbie’ye hitap etmektedir. Kurulan cümlelerin hepsi de onu betimlemek için kullanılmıştır. Üstelik anlatılanlar kurgu değil gerçektir. Yuva yıkıcı Ruth gelene kadar her şey yolundadır, ancak kapıda belirmesiyle, vurgulandığı gibi bir yuva yıkılmış, Debbie’nin üç kişilik ailesi dağılmış ve her birinin yaşamı mahvolmuştur.

Bir sonraki bölümde de karakteri bir türlü oluşturulamayan, belirlenemeyen Ruth’a Kuntar rolü verilmiştir. Kuntar, Sam Sylvia’nın nükleer savaş sonrasını konu alan

distopik senaryosunda *erkek yiyen, çirkinlik abidesi* ve *tüm kadınların ortak düşmanı* olan bir karakterdir. Sam'ın senaryosu yapımcı Bash tarafından beğenilmez; metin, bir güreş gösterisi için son derece karmaşık, anlaşılmaz ve ağır bulunur. Bu pasaj ve dolayısıyla GLOW için *Kuntar* karakteri üzerinden Sovyetler'in yeniden şeytansı bir biçimde tasvir edildiği ve beğenilmeyen senaryo üzerinden de kültür endüstrisinin müşteriye alt etmek için kullandığı *hafiflik* ve *basitlik* normlarının (Horkheimer ve Adorno, 2014: 217) işletildiğini söylemek mümkündür.

Birbiriyle hemen hemen her noktada kesişen *yuva yıkıcı* ve *Kuntar* karakterlerinden sonra Ruth, nihayet bu karakterlere muvazi bir biçimde oluşturulan *Yok Edici Zoya*'nın “ayırt edici” niteliğini ortaya koyar. GLOW'un sponsoru olacak *Patio Town*'ın açılışında rol, canlandırılır.



Görsel 19. Kapitalizm övgüsü.

Ruth “Yok Edici Zoya” Wilder: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak, Rus aksanıyla) *“Patio Town ... İğrenç bir yer. Kapitalizmin en kötü hâli. Çok fazla kalite, çok fazla seçenek. Bir mağaza, 50 farklı sandalye. Sovyetler Birliği'nde bir sandalye var. Ona oturmak için sıra bekleriz. Sıranı kaçırdıysan çok yazık. Yılın kalanında yerde oturursun. Komünizmin mükemmelliği burada.* (Sam ve açılıştakiler tarafından yuhalanır.) *Tamam. Tamam. Neden yuhaladığınızı biliyorum çünkü çok fazla kasa var. Patio Town'da hiç sıraya girmiyorsunuz. Sovyetler Birliği'nde kuyruk, kokteyl partisi gibidir. Başka nerede KGB duymadan konuşabilirsiniz?* (Gülüşmeler.) Bu nükteli ifadelerin övgü mü yoksa yergi mi taşıdığı ilk bakışta tartışmalı gözükebilir. Ancak kültür endüstrisinin reklama uygun niteliği, sahnenin herhangi bir hiciv taşımadığının kanıtı gibidir. Daha önce, *Patio Town*'ın faal olarak ticaret dünyasında boy gösterdiği

belirtmişti. Komünizmi hakir ve hor gösteren bu uzun ve tumturaklı konuşma, Patio Town üzerinden örtülü olarak kapitalizm güzellemesi yapmaktadır.

Horkheimer ve Adorno; sentetik, kontrollü bir üretim tarzından çıkma ürünlerin; kültür endüstrisinin montaj niteliğinin, endüstriyi reklam için verimli kıldığından bahsetmektedir. Kültür endüstrisinin fabrikayı andıran bu özelliği, kendisini yalnızca film stüdyosunda değil çok daha geniş bir alanda göstermektedir: **“Momentlerin her biri, ayrılabilir ve değiştirilebilir hâle gelerek ve her türlü anlam bağlamından teknik olarak yabancılaşıyor, kendilerini yapının dışındaki amaçlar doğrultusunda kullanırlar”** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 217). Kültür endüstrisi ürünlerinin reklam ile kol kolahığı ve reklam için teşhir edilmesi, bir tuzak olarak okunmalıdır. Oluşturulan hikâye gereği zaten haksız ve mücrim konumda bulunan Ruth tarafından ortaya konan bu sahne, reklamın ve kültürel propagandanın tek potada eritilmesidir. Dolayısıyla yergiden ziyade övgüdür. Bir güldürü sunması amacıyla oluşturulan sahne, eğlendirici işleviyle başka bir tuzak daha taşımaktadır. **“Eğlenmek, hemfikir olmaktır”** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 193). Dizinin bu “komik” sahneleri esasında katı bir ciddiyettir: Gözü doymazlığın, harisliğin ve ideolojinin ciddiyeti. Dizinin vakarı, aşağıda yer alan görselde net bir biçimde gözükmektedir.



Görsel 20. Sovyetler Birliği yergisi.

Sam Sylvia: (Büyük bir vakurluk içerisinde) Görselde yer alan cümleleri dile getirir. GLOW, *Mighty Wurlitzer* programını devam ettiriyor gibi gözükmektedir. Söz konusu program, CIA’in *Soğuk Savaş* sırasında kendi kültürel propaganda kampanyaları için kullandığı bir terimdi (Jenkins, 2014: 15). Batı Avrupa ve Güney Asya’da kapitalizmi desteklemek için eğlence endüstrisindeki starları kullanan *Mighty Wurlitzer* gibi GLOW da yıldızlardan nemalanarak sistemle gizli bir ittifaklık içerisinde, mesajlarını zihinlere yerleştirme gayreti taşımaktadır.



Görsel 21. “Big Brother” olarak Sovyetler Birliği.

Sam’in bir “kanaat önderi” edasıyla aleni bir şekilde dillendirdiği ve Ruth’un canlandırdığı Rus stereotipi üzerinden “komiklik” kisvesine büründürülüp anlatılan Sovyet “gerçekliği”, yukarıdaki görselde yer alan GLOW kızlarının kaldığı motelin sahibi olan *Gregory* aracılığıyla belgelenmektedir. Bir Rus Yahudisi olan Gregory, dizide homofobik, kadınları fahişe olarak gören, görgüsüz, kaba saba bir kimse olarak gösterilir. Gregory, Sovyetler Birliği’ndeki yaşam deneyiminden yola çıkarak, orada insanların sürekli olarak gözetim altında tutulduğunu vurgulamaktadır.

Kültür endüstrisi üreticileri, sanki George Orwell’i yardıma çağırmıştır. Batı dünyası ve bilhassa ABD’nin muhafazakâr çevrelerinin gözündeki Orwell, “*nedamet getirmiş bir komünist*” idi. Tutucu çevre, bu bağlamda *Hayvan Çiftliği*’ni Sovyetler Birliği’ne karşı kullanabilecekleri etkili bir silah olarak görmüş, çıkarlarına uygun düşecek şekilde kullanmıştır.⁵⁵ GLOW dizisinin de, yazarın 1984 isimli romanını kullanışlı bir düşünsel araç olarak değerlendirdiği gözükmektedir. Gregory’nin ifadeleriyle anlatılmak istenen, Sovyetler’de *Büyük Birader*’in gözünün herkesin üstünde

⁵⁵ Üster, Celâl. (2010). “Ön söz.” Orwell, George, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* içinde. İstanbul: Can Yayınları.

olduğudur. Romandaki gibi, duvarlardaki asılı posterler, evlere yerleştirilen tele-ekranlar her görüntüyü ve duyulan her sesi kayıt altına almaktadır. Dizi, *Hayvan Çiftliği*'ndeki domuzların gaddar iktidarını, 1984'te söylenenin tam zıddına karşılık gelen *Gerçek, Barış, Sevgi ve Varlık Bakanlıklarını*, Gregory'nin masallarıyla izleyicilere/tüketicilere anlatmaktadır. Gregory'e göre Rusya, Yahudileri eş cinsellerden sadece biraz daha fazla sever. Rusya'da bir türlü rahata eremeyen Gregory, Amerika'da Yahudi olmakta özgürdür. Sovyetler Birliği kısıtlar, ABD ise "özgürlükler" diyarıdır.



Görsel 22. Kızıl Tehlike.



Görsel 23. Özgürlük Güzeli.

“Kapitalizm, propaganda silahına sahip ilk ekonomi tarzıdır; bütün dünyayı yutmaya, bütün ekonomileri yok etmeye çalışan, herhangi bir rakibe tahammülü olmayan bir tarz. ... Kapitalizmin varlığı ve gelişimi, çevresinde kapitalist olmayan üretim biçimlerini gerektirir” (Luxemburg'tan aktaran Williamson, 2016: 149).

Yukarıda sunulan iki görsel, Luxemburg'un alıntılanan pasajının GLOW'daki ve dolayısıyla kültür endüstrisindeki tezahürüdür. Senaryo gereği, “özgürlük” olarak satılan

kapitalizme bir hasım gerekiyordu ve bu hasım, “kızıl tehlike” olarak belirlendi. 80’li yılları konu alan dizi, böylelikle “Rüyalar Ülkesi” ABD’nin karşısına, gerilimi beslemesi ve çatışmayı sürdürmesi için “Kötü İmparatorluk”u çıkarmıştır. Soğuk Savaş Dönemi’nde Batı Bloku ve Doğu Bloku olarak ayrılan bu iki kutbun mücadelesi, dizide Batı Bloku’nun yararına olacak şekilde işlenmiştir. Kapitalizmin, kapitalist olmayan üretim biçimlerine duyduğu gereksinim, dizide karşılanmış gözükmektedir. Ruth ve Gregory karakterleri üzerinden Rusya’nın kötücül resmini çizen dizi, rakip kontenjanına Çin’i de eklemeyi unutmamıştır. Tarihsel çizgi içerisinde ve dizide Rusya ile ittifak hâlinde olan Çin, *Jenny Chey* karakteri tarafından canlandırılmıştır.



Görsel 24. Sinophobia’nın harekete geçirilmesi.

Jenny Chey, görselde de okunabileceği gibi Çin’in bütün Güneydoğu Asya’nın sömürgecisi olduğunu belirtmektedir. Güreş gösterisinde, “Kötü İmparatorluk”un bir parçası olan Çin’i simgeleyen ve sahneleyen Chey, dizinin ilerleyen bölümlerinde tüm ekibin bir araya gelip içini döktüğü bir kampta, gözleri yaşlı, dramatik bir konuşma yapar: **“Biz kayıkta saklandık. Çok şanslıydık. ... Gökten pirinç atan son ABD uçaklarından birine bindik. Amcam da yanımızdaydı. Ama ... tanıdığımız herkes öldü”** Anlatılanlar, Çin zulmünden kaçan Chey ve ailesinin ABD’ye zoraki gelişleri hakkındadır. Ringin dışında, epey ciddi bir hava içerisinde yapılan bu konuşma, Hollywood’da sıkça görülen bir kahramanlaştırma öyküsüdür. Üstelik bu sahne, dizinin geneline hâkimmiş gibi gözükken mizahi bir dille değil doğrudan ortaya konmaktadır. Bu defa komutlar, örtülü olarak değil aracısız olarak zihinlere yerleştirilmektedir. Söylemek istediklerini gülmeceğin gölgesinden fısıldayan GLOW’un bu açık kapısının, yalnızca bu konuda değil, şimdiye kadar ele alınan her başlıkta görüldüğünü de belirtmek gerekmektedir.

Özetle, piyasa standartları gereği **protagonist** ve **antagonist** ikiliği üzerinden ilerletilen öykü yapısı, çatışma ve gerilim oluşturacak şekilde kurgulanmaktadır. Bireysel çatışma gibi sunulanlar da aslında derin ideolojik gerilimleri içermektedir. Yukarıda aktarılanlar da bu ideolojik gerilimden, ezen ve egemen konumunda olan ABD'nin kârlı şekilde çıkması için oluşturulan şablonlardır. Kahraman ABD iken rakip veya düşman “ötekiler”dir. Bu bağlamda, GLOW dizisindeki “öteki”, başat olarak Rusya, ikincil olarak Çin olmuştur. Hâkim olarak, Soğuk Savaş şartlarına paralel bir yol üzerinde seyreden dizi, türlü temsiller yoluyla sermayenin sesini duyurmuş ve ABD'yi, kapitalizmi haklı, meşru ve güçlü olarak resmetmeye gayret etmiştir. GLOW, Yeni Soğuk Savaş iddialarının⁵⁶ gündeme getirildiği günlerde tedbiri elden bırakmamış, HUAC kürsüsüne tıpkı Ayn Rand gibi, kendisinden şüphenilmemesi adına, yakasında kapitalizmin altın broşuyla “dost” tanık olarak çıkıp “ötekiler”i anlatan broşürler yayımlamıştır. Kültür endüstrisinin tüm niteliklerini üzerinde taşıyan GLOW, tastamam planlılığıyla, **siyasal karıştıklıkların estetik ifadelerini bile çelikten ritme hevesle uydurmak, birleştirmek** (Adorno, 2011: 47) hususunda büyük bir çaba sarf etmiş, düzenin mahfi sözcüsü olmuştur.

3.3.5. Homo Homini Lupus

Liberalizmin kurucuları arasında yer alan Thomas Hobbes, ütopyalar çağının çocuğu olarak değerlendirilmektedir. Her ütopya, bir cennet veya cehennem tasavvuru sunar. Hobbes'un *Leviathan*'ının, ütopyasının bir *doğal durum* tecridine göndermede bulunması, eserin bir cehennem tasvir ettiğinin delaletidir. Eşit, ama güvenliği olmayan insanların diyardı, yalnız ve toplumdan yoksun insanların dünyası, **“homo homini lupus”** (Kılıçbay, 2007). Toplumu tanımlamak için belirlenen bu nirengi noktası, Orta Çağ'dan kalma bir sözleşme kavramı üzerinden ilerlemektedir. Lakin sözleşme, ölümlü bir tanrı olan Leviathan için yok hükmündedir. Feodal uygulamaların izlerini taşıyan sözleşme, böylesi bir düzey farkını mecbur kılmaktadır. Başlangıç noktası olarak bireyi alan Hobbes'a göre birey, sadece tek başına özgürdür ve güvende değildir (Kılıçbay, 2007). **“Tutkular, aralıksız bir rekabet içindedir, üstelik hem her bireyde hem de bireyler arasında”** (Martinich, 2013: 144).

⁵⁶ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46692891>

Hobbes’a (aktaran Martinich, 2013: 167) göre rekabet, istek ve irade dışındadır, kaçınılmazdır. Herkesin kendi öz varlığını koruma hakkı vardır. Bir amaca ulaşmaya hakkı olan kişinin, bu amaca bağlı tüm araçları kullanma yetkisi de vardır. Herkesin her şey üzerinde hakkı olduğunu anlatan bu argümana göre yasak yoktur, başka bir insanın bedeni üzerinde bile hak iddia edilebilir. Savaşların sebepleri; rekabet, zafer arzusu ve kişinin kendi hısmına duyduğu güvensizliktir. Hobbes’un toplum felsefesinde insanlar, “yaşamını sürdürme” amacı güder ve bu amaç, “güvenlik isteği” ve “bencillik”e bağlanır. Esas olan bireylerin çıkarlarıdır. Toplum ise bireylerin çıkarlarını gerçekleştirme aracıdır. Hobbes, bu fikirleriyle toplum felsefesinin temellerine “bencillik”, “bireycilik” ve “faydacılık” gibi ilkeleri yerleştirmiş bulunmaktadır (Şenel, 1995: 322). Hobbes’a (aktaran Şenel, 1995: 323) göre insan doğasının temelinde yatan “güvenlik isteği”, toplum içinde pratiğe döküldüğünde yerini “iktidar isteği”ne bırakır. İnsanın kendini güvende hissetmesinin yegâne koşulu da, öteki insanlar üzerinde kurulan denetim ve egemenlikten geçer, aksi takdirde “güvenlik” sağlanamayacak, güvende hissedilmeyecektir. Eşitliğin güvensizlik doğurduğu koşullarda insanlar, doğa durumunda *birbirlerini öldürebilme yeteneğinde birbirlerine eşittirler* ve *herkesin herkesle savaşı vardır*. Sözün özü, “*insan, insanın kurdudur.*”

“Bireycilik, kapitalist toplumsal ilişkilerin yarattığı, toplumsal gövdenin en küçük ortak paydasının, temel ve bölünmez biriminin birey olduğu ideolojik bir tasavvur ... bireyin İnsan’ı geliştireceği şeklindeki bir hayalî bakış olarak tanımlanmaktadır (Bensussan ve Labica, 2016: 126). Bireycilik, yukarıda ifade edilenlerden de anlaşılacağı gibi bencilliğe, faydacılığa ve rekabete angaje olmaktadır. Rekabet, burjuva toplumunun temel kurumu ve ayırt edici niteliğidir. **“Rekabet, modern sivil toplumda egemen olan, herkesin herkesle savaşının en tam ifadesidir”** (Engels, 1997: 130). Her şey için savaş anlamını taşıyan bu savaş, sadece toplumun farklı sınıfları arasında görülmez, sınıfların tek tek üyeleri arasında da intizar eder. Nasıl ki burjuvazi kendi içinde bir rekabet hâlindeyse, işçiler de kendi aralarında ve sürekli rekabet hâlinindedir. Herkes, diğerinin önünde bir pürüz, bir engeldir ve herkes, kendilerine mâni gördüğü her şeyi ve herkesi bir kenara itmenin ve onun yerine geçmenin bir yolunu bulmaya çalışır. Burjuvazinin elinde keskin bir silaha dönüşen rekabet kurumu, proletaryanın aleyhine işler. Burjuvazinin rekabete sıkıca sarılmasının, büyük bir tutkuyla

kurumu işletmeye, çalıştırmaya çabalamasının temel nedeni de budur (Engels, 1997: 130).

Günümüzde altyapıya tümüyle hâkim olan bu anlayış, kültürel tekellerin kültürel metalarıyla üstyapıya da egemen olmaktadır. Bireyci, rekabetçi kapitalist ideolojiyle büyük bir yakınlık ve birliktelik içerisinde olan bilinç ve kültür endüstrileri, bu “insan doğası”nı anlattıkları masallarla düzenli olarak sürdürmekte ve yeniden tesis etmektedirler. Yengiye kavuşmuş kapitalizm, günlük yaşamın tamamını kendi kültürel değerleriyle donatmaktadır. Kültür tekelleri; çelik, petrol, elektrik ve kimya endüstrilerinin karşısında güçsüz ve bağımlı konumdadır. Bu sebeple, “... **kitle toplumu içindeki konumlarını bir dizi tasfiye eyleminin hedefi hâline getirmemek için asıl erk sahiplerinin işlerinin aksamamasına dikkat etmek zorundadırlar**” (Horkheimer ve Adorno, 2014: 165). Dolayısıyla kültür endüstrisi, kapitalizmin ebedî değerlerinin değiştirilmezliğini tekrarlamak ve bu değerleri benimsetmek durumundadır. Toplumsal yapının ve bireysel bilincin planlanması, örgütlenmesi ve biçimlendirilmesi, sermayenin kültürel hegemonyasının zihinlere kazınması, kültür endüstrisinin asli görevlerindendir. Düzen sözcülüğü vazifesini üstlenen kültür endüstrisi, ürünleri ve kültürel düzenlemeleriyle tüketicileri, istenildiği şekilde uyumlandırmaktadır. İncelemeye konu olan GLOW dizisinin izlevi de böyle okunmalıdır.

Dizinin anlatı yapısına, konuşma ve olay örgüsüne bakıldığında eşitliğin güvensizliğinden doğan bir rekabet ortamı, zafer isteği ve hevesi, karakterlerin kendi hışmına duyduğu itimatsızlık göze çarpar. Kapitalizmin büyük anlatısında sık sık dillendirdiği bencillik, bireycilik ve faydacılığın olduğu bir av/avcı ilişkisi sürdürülmektedir. Leviathan’ın cehennem tasviri, GLOW’da da süslü ve örtülü bir biçimde tekrarlanır. Soğuk Savaş teması ve temeli üzerinden ilerletilen senaryo; toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırksal mücadeleleri bir çekişme hâlinde sunmaktadır. Ancak esasında büyük bir eşitsizliği yaratan ve dayatan, ciddi öneme sahip bu kritik mücadeleler tiye alınmak suretiyle gerçek bağlamından koparılır. Dizide söz konusu mücadeleler, laubali bir dille; sermayenin, egemenlerin yararına olacak şekilde, gereksizliği vurgulanarak kültürel üretimin basit bir uzantısı, parçası hâline getirilmektedir.

Toplumsal ölçekte olan bu ihtilafların haricinde, içi boş, bireysel kavgalar da dizide önemli bir yer tutar. Tamamına yakını kadın olan karakterler, birbirleriyle sürekli

bir savaş hâlinindedir. Kavgaların sebebi, genel itibarıyla gösteride yer almak; ringde, sahnede boy göstermeyi garanti almak üzerine kurulur. Örneğin şovun yıldızları olmak isteyen “Edna ve Ethel Rosenblatt” ikilisi, Arthie “Beirut, the Mad Bomber” Premkumar’ın “Anka Kuşu” koreografisini kendilerine mal edip Premkumar’dan önce sahnelerler. Dizide yarışmacı, hırslı ve saldırgan bir tutum aşılır, türlü yollarla herkes birbirinin ayağını kaydırmaktadır ve kaydırmalıdır. Kapitalizmin ideolojisi olan rekabet kurumu, büyük bir incelikle ve harfiyen işletilmektedir.

Neredeyse tamamı kadınlardan oluşan oyuncu kadrosuyla GLOW, bu yolla, anlattıkları ve gösterdikleriyle ataerkil düzenin kabulü olarak görülebilecek kadının kadına hasımlığını da yeniden üretmekte ve telkin etmektedir. Daha dolgun bir maaş alacağı için GLOW’dan ayrılıp polisiye bir diziye başlayan *Cherry Bang*’in, projenin başarısızlığa uğraması sonucu ekibe tekrar katılması ve akabinde kendisi yerine kadroya dâhil edilen *Yolanda Rivas* ile tutuştuğu kavga da bu duruma bir örnektir. *Cherry Bang*’in sahnelediği *Junkchain* karakteri, *Yolanda Rivas*’a verilmiştir. Aradaki çatışmanın temel sebebiyse *Cherry*’nin sahiplendiği karakteri, *Yolanda*’ya “yâr etmek” istememesidir. Bu anlatılan, aynı zamanda rekabet ilkesine de gönderme yapmaktadır. Fabrikalarda, plazalarda, sporda ve toplumsal hayatın her alanında geçerli olan bir kapitalist norm vurgulanır: “Hiç kimsenin yeri garanti değil.” “... her oyuncunun bir yedeği vardır” (Horkheimer ve Adorno, 2014: 123).



Görsel 25. Kapitalist normların temsili.

Görseldeki sahne, Sam’in yokluğunda Ruth Wilder’in yönetmenliğini yaptığı jenerik filmin, K-DTV yöneticisi Glen Klitnick’in beğenisine sunulması sonrasında gelişir. Ruth, GLOW kızlarına jenerik çekimi olacağını söylemiş ve ekip, kameraman

Russell Barroso ile birlikte AVM’de çekimi gerçekleştirmiştir. Ancak söz konusu çekimden haberi olmayan Sam, proje ve kızlar üzerindeki otoritesinin sarsılmasından ötürü huzursuzdur. Klitnick ve izleyen herkes tarafından beğenilen jenerik, tartışma doğurur.

Sam Sylvia: “*Yönetmen kim, kafası karışan var mı? Gerçekten mi? Kimse yok mu? Çünkü benimki karıştı. Çünkü ben hiç kimseyi alışveriş merkezine jenerik çekmeye göndermedim. ... İşime göz mü diktin Ruth? ... Onları (jenerik) bu banal, kız işi saçmalıklarla çekmeyeceğim. O bant kaydı işe yaramaz. Ve yönetmediğim şeye asla adımı koymam.*”

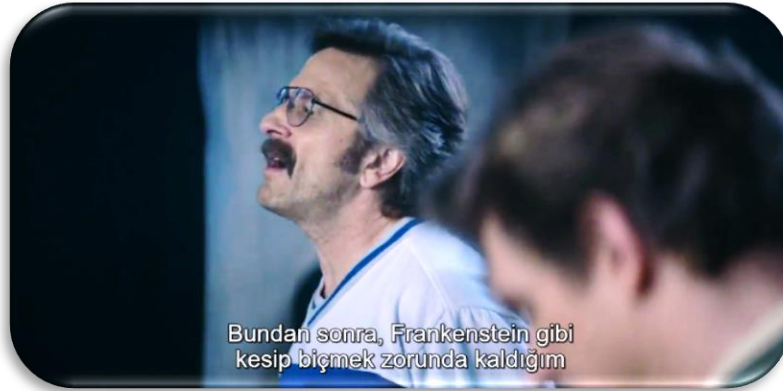
Vicky the Viking: “*İlk bölüme koydun ama.*”

Sam Sylvia: “*Ne dedin sen?*”

Vicky the Viking: “*İlk bölümü Ruth’un yönettiğini biliyorsun. Seni kurtardı. Teşekkür etmelisin.*”

Sam Sylvia: “*Kovuldun! Eşyalarını topla ve setimden defol!*”

Erkeğin sultasıyla birleşen, susmayı ve uymayı öğütleyen bu diyaloglar, kitlelere GLOW vasıtasıyla mevcut sistemin ideolojisini sunmaktadır.



Görsel 26. Rekabetin teşviki.

Dizinin geneline, “*patronların ücretlilerine dedikleri gibi ‘yalnızca en güçlülerin hayatta kalabildiği’ bir tür Darwincilik* (Gildas, 2013: 150) hâkimdir.

Sam Sylvia: (Görselde yer alan cümlenin devamı olarak) “... *beş şişirilmiş maç yerine, sadece üç maç çekeceğiz. Bu yüzden şovdan önce, Çarşamba günü bana sunum yapacaksınız ve ben de en iyi üç maçı seçeceğim.*

Britannica: “*Herkes her hafta ekranda olmayacak mı?*”

Sam Slyvia: “*Doğru. Bash’in fikriydi. Teşvik işe yarar diye düşündü.*”

Bash: “... *Sonra Sam dedi ki, ‘Başka bir teşvik yolu da korkudur.’*

Sam Sylvia: “*Hayır, rekabet. Rekabet dedim.*”

Sheila: “*Rekabete bayılırım. Sürüyü seyreltir, yeniliği teşvik eder.*

Sheila’nın sahne ismi “*the She Wolf*” olarak belirlenmiştir. Sahne gerisindeki gündelik, normal yaşamına da peruğunu bile çıkarmadan *Dişi Kurt* olarak devam eden bu karakterin kurduğu cümleler manidar görülmelidir. Zira “*insan, insanın kurdudur*” mealine gelen ve hâkim sistemin değirmenine su taşıyan *rekabet* ilkesi, yine bir *kurt* tarafından dillendirilmekte ve olumlanmaktadır. Kültür endüstrisi yaratıcıları, palimpsest efekti uygulayıcıları; mevcut, egemen sistemin devamlılığını sağlama ve ideolojik dayanaklarını yeniden üretme yolunda tüm kararlılıklarıyla, piyasaya inceliklerle planlanmış kültürel bir mal sürmüş gözükmektedir. Sheila, kurt niteliğiyle, izleyicileri/tüketicileri, *sistemin büyük planlarına malzeme olarak bugün yarın hizmet edecek yedek muhafızlar olarak* (Horkheimer ve Adorno, 2014: 62) eğitmektedir.

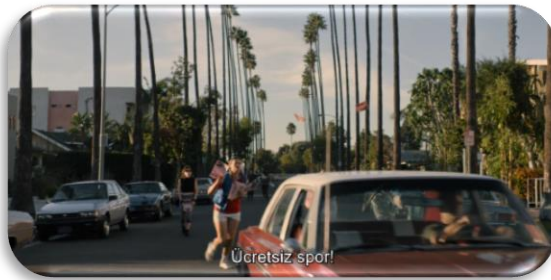


Görsel 27. Kapitalist ahlak.

Bireyleri, kendileriyle ve diğerleriyle karşılaştırmak (rekabet), ticari başarının ve verimliliğin sınırlarını zorlamak, toplumu disiplin altına almak ve bu doktrinleri

dayatmak, kapitalizmin ruhunda yatmaktadır. Bu ruh, kültür endüstrisinin standart mallarından, egemen güçler ile iş ortaklığı içerisinde tüketicilerin tinlerine üflenmektedir. Yukarıdaki görseller, bu düşünüşün somut bir tezahürü olarak görülmelidir. Bu tezahür, insanlığın tebahhuruyla sonuçlanır. ***İnsani olana yabancılaşmanın vardığı nokta, satıcılar tarafından büyülenerek tüketicilere dönüştürülmüş*** (Adorno, 2004: 168) insanlığın, mutlak boyun eğişidir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde rekabet, tam anlamıyla kendisini gösterir. Şovdaki yerini sağlama bağlamak isteyen GLOW kızları, sahnede sergileyecekleri fırlatmaları, çarpıcı saldırıları, akrobatik manevraları yoğun bir biçimde tekrarlamak, çalışmak ve kendilerini zorlamak durumundadır. Bu konuda başvurulacak isim ise, güreşçi bir aileden gelen Carmen “*Machu Picchu*” Wade’dir. Wade’den teknik konularda alınacak yardım, eksikliği olanların önceliğine göre değil, sıra önceliğine göre planlanmakta, düzenlenmektedir. Sıra önceliği ise çocuk parklarında, okul bahçelerinde sıklıkla duyulan, ortaya bir oyun fikri atıldıktan sonra “*Ebe değilim!*” deyip bir köşeye çekilen hin çocukların izlediği usule göre belirlenir. Diziye bencilliğin, bireyciliğin, faydacılığın ve herkesin, herkesle savaşının olduğu bir manzara koyulmaktadır. Eşitlik, güvensizliktir; sahnede yer almak veya şov yıldızı olmak isteyenler, diğerinin üzerinde iktidar kurmak durumundadır. Unutulmamalıdır ki, ezilenlerin kendi aralarında sürdürdüğü rekabet, yalnızca burjuvazinin çıkarıdır. GLOW’un da bu bağlamda, bir kültür endüstrisi ürünü olarak postulatının kapitalizm olduğu düşünülmektedir. Dizi, sunusu ve hummalı anlatısıyla, düzeni hâle yola koyan güçlerin semere görmesini sağlayacak şekilde iş görmektedir. Sistemin örtülü mesajlarına maruz bırakılan izleyiciler/tüketiciler, yarışmacı ticaret dünyasına, yalnız ve toplumdan yoksun insanların diyarına özendirilmekte, kolektif bilinç hercümerç edilmektedir.



Görsel 28 ve 29. Spor ideolojisi.

Daha önceden, dizinin bir *Kadın Güreşi Gösterisi* sunduğu söylenmişti. GLOW'un dayanağı, aslı, orijinali olan ve yine aynı isimle 1986-1989 yılları arasında yayınlan şov da aynı "eğlence"yi sahnelemiştir. *Profesyonel Güreş* temel alınarak oluşturulan dizide, tekrar ve taklide dayalı bir çeşit spor parodisi ortaya konmaktadır. Yukarıdaki görseller, dizinin *ücretsiz spor, kadın sporu* olarak takdim edililişinin vesikalarıdır. Adorno, "*Kitle Kültürü Şeması*" makalesinde bir dizi çözümleme ve benzeşim yardımıyla kültür endüstrisinin işleyişini ve içeriğini şematik bir biçimde ortaya koymaktadır. Kitle kültürü şemasının modernist sanata bile sirayet ettiğini belirten Adorno, kültürün sporla olan benzerliklerini irdeler (Bernstein, 2011: 22).

Horkheimer ve Adorno'ya göre, "*kitle kültürüne katılmak, ... bir yarışmaya, yani bir yeterlik ve başarı sınavına, sonunda da spora benzer. Tüketiciler gerek ürünlerin sunuluş tarzından gerekse reklam aracılığıyla durmadan rekabete davet edilirken, ürünler de teknik yöntemlerin ayrıntısına dek sportif özellikler kazanır*" (2014: 376).



Görsel 30. Özgürlüğün parodisi.

Bash ve Sam Sylvia, GLOW'un yayınlandığı K-DTV kanalının sahibi *Tom Grant*'ten, programın yayın akışındaki saatinin değiştirildiğini ve GLOW'un yayın saati yerine erkek güreş şovu konulduğunu öğrenmişlerdir. Yaşanan "vahim" olayın, ekibe tebliğini içeren görsel, anlatılan sahnenin devamını içermektedir.

Bash: (Görselde yer alan cümlelerin devamı olarak) "*Çünkü bizden daha iyiler! Daha yüksek uçup, daha sert vuruyorlar. Elinizdeki her şeyi son raddeye kadar zorlamanızı istiyorum, tamam mı? ... Bahane değil, sonuçları duymam gerek.*"

Cherry Bang: "*İstedğin daha büyük hamle mi? İyi, yaparız.*"

Bash: “*Duymak istediğim buydu.*”

Debbie Eagan: “*Yani, vücudumuzu zorlayıp daha sert güreşirsek, yerimizi bir anda geri mi verecekler?*”

Bash: “*Evet! Sağ ol, Debbie. Bakın, eksliğimizin bu olduğunu bizzat Tom Grant’ten duydum.*”

...

Carmen Wade: (Tüm ekibe) “*İşimiz bittiğinde yürüyemeyecek hâlde olabiliriz ama güreşimiz harika olacak. Kim buna hazır?*” (Konuşmayı takip eden günlerde, tüm ekip istenildiği gibi sınırları son raddeye kadar zorlar; disiplinli, yoğun bir çalışma kampı başlar. Öyle ki Debbie Eagan, “sıkı” ve “güzel” bir vücuda sahip olabilmek, “formda kalmak” için, adına neredeyse ölüm orucu denilebilecek bir tür perhize girmiş, kaldıkları otelin asansörüne sırt çevirip merdivenlerle dost olmuştur.)

Beden, büyük bir açlıkla tüketilmektedir. “*Aralıksız bir propaganda, ilahi terimleriyle bize sadece bir bedenimiz olduğunu ve onu korumak gerektiğini sürekli hatırlatıyor*” (Baudrillard, 2013: 150). “*Moda etiğinin ta kendisi olan güzellik ... kadın için mutlak, dinsel bir buyruğa dönüştü*” (Baudrillard, 2013: 154). Bu dinî emir, dizide Debbie örneği üzerinden kadın izleyicilerin/tüketicilerin zihinlerine nakşedilmektedir. Kültür endüstrisi tarafından çıkarılan ferman, Netflix’in büyük meydanlarında yüksek sesle okunmaktadır. Yayın akışında sahip olunan saati, konumu geri alma konusunda erkeklerle girilen mücadele de *prineizm – atletizm* olmak üzere konumlandırılan *dışıl* ve *eril* kutuplara göndermede bulunmaktadır.

Serimlenen diyaloglar, aynı zamanda sporun sınavi, ticari niteliğini ortaya koymaktadır. Dizide spor, hem bir ilerleme yarışı hem de bir sınıflandırma aracı olarak göze çarpar. GLOW, rekabetin yüceltilmesi, toplumsal hiyerarşideki kadın madunluğunun beden üzerinden dile getirilmesi bakımından da kapitalist ideolojiyle tam bir söz birliği içerisindedir. Spor, oyundan ziyade bir ritüeldir. Zulüm ve zorbalık altında olanlar, spor yoluyla esaretlerini kutlarlar. Kişinin bedenini zorlayabiliyor olması, bir denetim yanılması yaratır ve kişiye özgürlük parodisi sunar. Bedenine dilediği biçimde davranabilen birey, toplumsal baskının, zorun kendisine yaptığı haksızlığı, emri altında bulunan bedenine aktararak kendisini onaylar. Ezelî ızdırabın simgesel bir biçimde

tekrarlanmasıyla efendi rolü sahnelenir. Bu yineleme eylemi, insanı bir yandan itaatkârlığa alıştırırken diğer yandan da insanı durmadan korkuya hazırlıklı kılarak belayı savuşturur (Horkheimer ve Adorno, 2014: 380). Yukarıda örneklenen sahne ve gösterilen diyalog üzerinden, GLOW'un kitle kültürü efendilerinin hizmetini gördüğü, izleyiciler/tüketiciler nazarında, bedenlere yapılan atıf ve kullanılan zor yoluyla kapitalist köleleştirmeyi, konformizmi, özgürlük ve denetim yanılsamasını perçinlemiş olduğu söylenebilir. **“Kurallara göre can yakılabilir, kurallara göre eziyet çekilir ve güçsüzlüğü güç olarak temize çıkarmak için kurallar gücü engeller: film kahramanlarına seve seve işkence gördürürler”** (Horkheimer ve Adorno, 2014: 381).

Sporun kuralları, piyasanın kuralları gibidir. Fırsat eşitliği, yalnızca *herkesin herkesle savaşı* olarak tanınır, herkesten “dürüst”, “adil” bir oyun beklenir. Böylelikle spor; kendi acımasızlığına, haksızlığına indirgenmiş rekabetin, varlığını yanıltıcı biçimde sürdürmesine izin verir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 381). **“Spor, üretim ilişkilerini üretme, insanları herkesin, herkese karşı olduğu rekabete uydurma, kölelik, köleleştirme ve kahramanları alkışlatma işlevine sahip ideolojik bir üstyapıdır”** (Marx'tan aktaran Gildas ve Laurent, 2013: 141). Laytmotifi rekabet olan sporda, “kazanmak”, “kazanan olmak” gibi terimler bile sporun, spordan ziyade bir ticaret alanı olduğunun göstergesidir (Gildas, 2013: 150). Spor, merhametsiz ve soğuk yaşamın soluk bir yansımasıdır. Horkheimer ve Adorno, sporunun, önemli politik anlarda ve alanlarda kıymetliliğini gösterecek dayanışma, yardımseverlik hatta şevk gibi bazı erdemleri geliştirebileceğini belirtir. Ancak izleyiciler/tüketicilerde bu erdemler kalmamıştır. Zaten kültür endüstrisi, tüketicilerini sporculara değil, tribünlerde bağırıp çağıran seyircilere dönüştürmek ister (Horkheimer ve Adorno, 2014: 382).

Çünkü kârlı olan budur: Satılan biletler, gişe gelirleri, egemen düzenin yararına olacak şekilde rekabetin tebcil edilmesi, izomorfik ve mücbir bir kurumsal çerçevenin dayatılması, özgürlük yanılsaması yaratılması, kolektif bilincin oluşumuna engel olunması, cinsiyet eşitsizliğine kefil olunması. Sayılanlar, hâkim konumda olanların altyapı ve üstyapıda ulaşmak istediği hedeflerdir. Spor, maddi ve düşünsel alanın tamamına hâkim olmak isteyen tröstlerin elindeki en etkili silahlardandır. Tüm “sportif” nitelikleriyle piyasaya sürülen GLOW da bu silahın mermi çekirdeği olarak görülmelidir.

SONUÇ

Günümüzde yaşanan teknolojik devrim, kitle iletişim araçlarının hizmet ve uygulamalarının genişlemesinin önünü açmıştır. Akıllı telefonlarla birlikte taşınabilir kitle iletişim araçlarının da ortaya çıkması, mobil yayıncılığın hızla ilerlemesine sebebiyet vermiş ve yeni iletişim ortamlarının kurulmasını sağlamış, izleme biçimlerinin de çehresini değiştirmiştir. Dijital Çağ'da dijital yayıncılık dönemi başlamış, ödemeli televizyonlar ve internet bağlantılı televizyonlar, izleme olanaklarını yaygınlaştırmıştır. Öyle ki, gündelik hayata ikinci, üçüncü ekranlar dâhil olmuş ve bu ekranlar; her an, her yerde ve her cihazda ilkesiyle geniş bir kullanıcı/izleyici ağı oluşturmuştur. OTT (Over the Top) platformlar aracılığıyla teknoloji, bireylerin hayatına doğrudan dokunur hâle gelmiştir. Abonelik tabanlı video servis olarak tanımlanan bu yapının Türkiye'deki temsilcileri ve en bilinenleri BluTV, puhutv iken dünyadaki temsilcileri STARZ, Hulu, Amazon ve Netflix'tir (MediaNova, 2019).

Bahsi geçen dijital platformlar; geleneksel medyada yer alan içeriklerin süresinin uzunluğuna, reklamlara ve bu medyada yer etmiş sansürlere alternatif olarak içeriklerini 30 dakika ile 1 saat arasında sınırlamış, sansürlerin ve reklamların olmadığı bir yapı benimsemiştir. Bunlara ek olarak, sunduğu içeriklere 30 günlük ücretsiz erişim izni vermesi bakımından da cazip kılınmıştır. Türkiye'de ve dünyada dijital yayın ve içerik açısından lider konumda olan Netflix, bu sayede 190'dan fazla ülkede faaliyet gösterir hâle gelmiş ve 2020 Nisan itibarıyla 183 milyon ücretli kullanıcıya, aboneye sahip olmuştur (Netflix, 2020).

İncelemeye tabi tutulan ve çalışmaya konu edilen 2017 yılında Netflix tarafından yayınlanmaya başlanan GLOW (*Güleşin Özel Kadınları*) dizisi, kültür endüstrisinin tipik bir ürünü olarak belirmekte ve komedi türünde değerlendirilmektedir. Dizinin başrollerinde *Mad Men*, *Masters of Sex* ve *American Gods* gibi "tutan" işlerde rol almış Alison Brie ve Betty Gilpin yer almaktadır. Bu isimler, kültür endüstrisinin *en tanınan en başarılı olandır, dolayısıyla tekrar tekrar gösterilir ve daha da tanınan hâle getirilir* (Adorno, 2019b: 149) ilkesiyle uyuşmakta ve dizinin başarısını garantileyip pazarlanabilirliğini arttırmaktadır. Öyle ki, kayıtlı kullanıcıların puan vererek filmlerin veya dizilerin beğenilme derecesini belirlediği IMDb, diziyi *Top 50 Sport TV Shows*

kategorisinde 4. sıraya yerleştirmiştir.⁵⁷ Öte yandan benzer bir oluşum olan ve beğenilme derecesinin, üyelerle birlikte eleştirmenlerce de belirlendiği Rotten Tomatoes isimli site de, diziyi *Top 10 TV Shows 2018* isimli kategoride 6. sıraya koymuştur.⁵⁸ Bu bağlamda, sözü edilen iki sitenin de kullanıcıların etkin olarak oyuna sokulduğu bir araştırma şirketi havasına büründüğu belirtilebilir. Adorno'ya (2011: 51) göre, ***“tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda amacıyla kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşmektedir.”*** Bu amaca göre izlenen yol, hem mekanik hem de kültürel ürünlerin aynılığıyla sonuçlanmaktadır. Saymacaya dayanan bu ticari sistem, kazancı garantilemekte ve riski sıfırlamaktadır. Temel niteliği, *kazanç*, *verimlilik* ve *pragmatizm* olan kapitalist arzular, bu sayede en güvenilir biçimde en fazla izleyici kitlesine ulaşabilmekte ve kültürel ürünlerin ideolojik ve kavramsal çerçevesini çizmektedir (Mutlu, 2008: 99).

Araştırmaya konu olan GLOW dizisinin ideolojik ve kavramsal çerçevesini de bu amaçlar oluşurmaktadır. Zira dizi, esasen ABD televizyonlarında 1986 ve 1989 yılları arasında, toplamda 4 sezon yayınlanmış bir kadın güreşi serisinin tıpatıp aynısıdır. Karakterlerin isimleri birkaç ufak değişiklikle güncellenmiş ve mevcut anlatı yinelenmiştir. Ticari yasalara ve çıkarlara uygun olarak, hem aynı şey olmuş hem de yeni bir şeymiş numarası yapmıştır. Adorno bu durumu şöyle açıklamaktadır: ***“Bu yasa, besteciden hem ‘tam X gibi’ hem de ‘orijinal’ bir beste yapmasını isteyen paradoksal ve her tür üretkenliği felç eden talepte açıkça görülür ... Bu ikisini aynı anda başaran kişi ‘ticari’ idealini gerçekteştirmiş olur”*** (2019a: 119). Netflix, bu standart, kopya ürünü piyasaya sürerek bu ideali gerçekteştirmiş gözükmektedir. Bu idealle birlikte kültürel hegemonyasını da oluşturmuş ve dayatmıştır. GLOW'un halesi; ataerki, şovenizm, oryantalizm ve kültürel emperyalizm ile çizilmiştir. Öte yandan, bir spor parodisi olarak değerlendirilebilecek güreş üzerinden yarışmacı, bireyci bir toplum tasavvur edilerek; var olan toplumsal hayatın, herkes için en iyi ve en doğru yaşam biçimi olduğu göstermeye çalışılmıştır.

⁵⁷ https://www.imdb.com/search/title/?title_type=tv_series,tv_miniseries&genres=sport

⁵⁸ <https://www.rottentomatoes.com/top-tv/>

Özetlemek gerekirse, GLOW dizisi; ataerki, ırkçılık, bireycilik ve rekabet üzerine kurulu, *standart* anlatıya sahip, mevcut sistemin tek biçim kültür endüstrisi içeriğidir. Metni, Adorno'nun sözleriyle bitirmek uygun olacaktır. ***“Ne olursa olsun, damlayan suyun zamanla taşı deleceğini tereddüt etmeden söyleyebiliriz”*** (1975: 18). Ortaya konan tez çalışması da düşünürle aynı hissiyatı paylaşmaktadır. Ve çalışma, bu uğurda harcanan bir çaba, taş a değen bir damla olarak okunmalıdır.



KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max. (2010). *Sosyolojik Açılımlar*. (Çev. M. Sezai Durgun ve Adnan Gümüş). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max. (2013). *Teori ve Pratik Üzerine*. (Çev. Orhan Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2004). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2005). *Minima Moralia*. (Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2016). *Negatif Diyalektik*. (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2019a). Caz Üzerine. Öztürk, Şeyda. (Haz. ve Çev.), *Müzik Yazıları* içinde (s. 109-135). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, Theodor. (2019b). Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine. Öztürk, Şeyda. (Haz. ve Çev.), *Müzik Yazıları* içinde (s. 141-177). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, Theodor. "Culture Industry Reconsidered". *New German Critique* 6 (Autumn, 1975): 12-19.
- Akarsu, Bedia. (1979). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akkan, Başak ve Uyan Semerci, Pınar. (2014). Yurttaşlığın Kırılma ve Yeniden Kurulması: Romanlar ve Engelliler Bağlamında İhtiyaçların Yorumlanması Siyaseti ve Yeni Bir Yurttaşlık Paradigması. Kaya, Ayhan. (Der.), *Farklılıkların Birlikteliği: Türkiye ve Avrupa'da Bir Arada Yaşama Tartışmaları* içinde (s. 153-168). İstanbul: hiperlink Yayınları.
- Altman, Rick. (2008). Sinema ve Tür. Nowell-Smith, Geoffrey (Ed.), Fethi, Ahmet (Çev.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (s. 322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Altunışık, Remzi., Coşkun, Recai., Bayraktaroğlu, Serkan ve Yıldırım, Engin. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Aron, Raymond. (1969). Max Weber'in Bilim Kuramında Tarihsel ve Sistemik Yaklaşımların Sentezi. Özlem, Doğan, *Tarih Felsefesi* içinde (s. 444-469). İstanbul: Notos Kitap.

- Atayman, Veysel ve Çetinkaya, Tuncer. (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi: Komedi, Western, Melodram ve Korku*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bannerji, Himani. (2016). Marx'tan Yeniden Doğmak: "İrk", Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf Üzerine Düşünceler. Eroğul, Cem. (Haz.), Özdemir, Senem. (Çev.), *Marx'tan Yeniden Doğmak: "İrk", Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf Üzerine Düşünceler* içinde (s. 83-109). İstanbul: Yordam Kitap.
- Banu Apaydın, "Palimpsest Kavramı ve Mekânsal Dönüşüm", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, Nisan 2019, c. 9, S.2, s. 90-103.
- Barthes, Roland. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Baudelaire, Charles. (1994). *Yapma Cennetler*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean. (2013). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behrens, Roger. (2011). *Adorno Sözlüğü*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Versus Kitap.
- Benedict, Ruth. (2011). *Kültür Örüntüleri*. (Çev. Mustafa Topal). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benhabib, Seyla. (2013). Araçsal Aklın Eleştirisi. Žižek, Slavoj (Der.), *İdeolojiyi Haritalamak* içinde (s. 103-141). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bensussan, Gérard ve Labica Georges (Haz.). (2016). *Marksizm Sözlüğü*. (Çev. Volkan Yalçıntoklu). İstanbul: Yordam Kitap.
- Berger, John. (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernasconi, Robert. (2015). *İrk Kavramını Kim İcat Etti?* (Çev. Zeynep Direk, İsmail Esiner, Tendü Meriç ve Nazlı Öktem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernstein, J.M. (2011). "Sunuş", Theodor Adorno, J.M. Bernstein (Der.), *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 9-43.
- Bilgin, Nuri. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bloch, Ernst vd. (2006). *Estetik ve Politika*. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Bonnefoy, Yves. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (2 Cilt). (Haz. Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bottomore, Tom. (1993). *Marxist Düşünce Sözlüğü*. (Çev. Mete Tunçay). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bülent Sayak, “Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram, Sarah Dillon, Çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, 224 s.”, *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, Bahar 2018, c. 1, S.65, s. 221-224.
- Cevizci, Ahmet. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Claussen, Detlev. (2012). *Son Deha Theodor W. Adorno*. (Çev. Dilman Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cuche, Denys. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. (Çev. Turgut Arnas). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, Jacques. (2007). *Marx’ın Hayaletleri*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Devran, Yusuf. (2010). *Haber, Söylem, İdeoloji*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu.
- Eagleton, Terry. (2005). *Kültür Yorumları*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, Mircea. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi* (3 Cilt). (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliot, Thomas Stearns. (1987). *Kültür Üzerine Düşünceler*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Engels, Friedrich. (1997). *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu*. (Çev. Yurdakul Fincancı). Ankara: Sol Yayınları.
- Eyüboğlu, Sabahattin ve Erhat, Azra. (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fichter, Joseph. (2001). *Sosyoloji Nedir?* (Çev. Nilgün Çelebi). Ankara: Atilla Kitabevi.
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi* (3 Cilt). (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, Anthony. (2014). *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gildas ve Laurent. (2013). Halkın Afyonu. Polat, Yusuf. (Çev.), *Eğlendirerek Hükm etmek: Halklara Karşı Kitle Kültürü* içinde (s. 135-143). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gildas. (2013). Her Şeyden Önce Performans. Polat, Yusuf. (Çev.), *Eğlendirerek Hükm etmek: Halklara Karşı Kitle Kültürü* içinde (s. 149-151). Ankara: Heretik Yayıncılık.

- Gökçe, Orhan. (2006). *İçerik Analizi, Kuramsal ve Pratik Bilgiler*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Grondin, Jean. "Hermeneutik". (Çev. Kaan H. Ökten) *cogito* 89 (Kış 2017): 7-41.
- Güngör, Nazife. (2018). *İletişim, Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, Bozkurt. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Habermas, Jürgen. (1982). "The Entwinement of Myth and Enlightenment: Re-Reading Dialectic of Enlightenment". *New German Critique* 6 (Spring-Summer, 1982): 13-30.
- Habermas, Jürgen. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hayward, Susan. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay ve Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.
- Hebdige, Dick. (2004). *Altkültür*. (Çev. Sinan Nişancı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Hobsbawm, Eric John Ernest. (2003). *Devrim Çağı*. (Çev. Bahadır Sina Şener). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hobsbawm, Eric John Ernest. (2009). *Fransız Devrimi'ne Bakış*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Horkheimer, Max. (1998). *Akıl Tutulması*. (Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, Max. (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İslamoğlu, A. Hamdi ve Alınacak, Ümit. (2016). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Jameson, Fredric. "Reification and Utopia in Mass Culture". *Social Text* 1 (Winter, 1979): 130-148.
- Jay, Martin. (2014). *Diyalektik İmgelem*. (Çev. Sevgi Doğan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jenkins, Tricia. (2014). *CIA ve Hollywood: Teşkilat, Sinema ve Televizyonu Nasıl Biçimlendiriyor?* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Matbuat Yayınları.
- Keat, Russel ve Urry, John. (2016). *Bilim Olarak Sosyal Teori*. (Çev. Nilgün Çelebi). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kejanlıoğlu, D. Beybin. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Kellner, Douglas. (1989). *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. (2007). “Ön söz.” Hobbes, Thomas, *Leviathan* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kırel, Serpil. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Koçak, Orhan. (1998). “Ön söz.” Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması* içinde (s. 7-52). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kula, Onur Bilge. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno, Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuş, Elif. (2009). *Nicel – Nitel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kümbetoğlu, Belkıs. (2014). Niteliksel Araştırma. Tuna, Muammer (Ed.), *Sosyolojiye Giriş: Sosyolojinin Temel Tartışmaları* içinde (s. 164-187). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Labarre, Albert. (1994). *Kitabın Tarihi*. (Çev. Galip Üstün). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lang, Kurt. (1989). İletişim Araştırmaları: Kökenleri ve Gelişmesi. Mutlu, Erol (Der. ve Çev.), *Kitle İletişim Kuramları* içinde (s. 27-41). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Lorraine Berry. (Çev. Zeynep Şenel Gencer). “Orta Çağ Hristiyanları ‘cadıları avlamak’ için Aristoteles’in Felsefesini Nasıl Saptırdı”, <https://dusunbil.com/ortacag-hiristiyanlari-cadilari-avlamak-icin-aristotelesin-felsefesini-nasil-saptirdi/>, (13.07.2019).
- Lunn, Eugene. (2011). *Marksizm ve Modernizm*. (Çev. Yavuz Alogan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Malinowski, Bronislaw. (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. (Çev. Saadet Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Marshall, Gordon. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martinich, Aloysius Patrick. (2013). *Thomas Hobbes*. (Çev. Akın Terzi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich. (2018). *Komünist Manifesto*. (Çev. Olcay Göçmen, Nail Satlıgan ve Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.
- Mattelart, Armand ve Mattelart, Michèle. (2017). *İletişim Kuramları Tarihi*. (Çev. Merih Zıllıoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meydan Larousse. (1992). *Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi*. İstanbul: Meydan Yayınevi.

- Michaux, Agnès. (1997). *Kadın Düşmanı Sözlük*. (Çev. Yiğit Bener). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Miller, Toby vd. (2012). *Küresel Hollywood: Ekonomi-Politik*. (Çev. Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu ve Yusuf Can Ekinci). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Mills, Charles Wright. (2016). *Sosyolojik Tahayyül*. (Çev. Ömer Küçük). İstanbul: Hil Yayın.
- Molyneux, John. “Marksizm determinist mi?”. (Çev. Evren Mehmet Dinçer) *felsefelogos* 25/26 (Mart 2015): 213-242.
- Mutlu, Erol. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Neuman, W. Lawrence. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri* (2 Cilt). (Çev. Sedef Özge). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (2010). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oranlı, İmge. “Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası’nda Irkçılık ve Cinsiyetçilik”. *cogito* 58 (Bahar 2009): 339-349.
- Oskay, Ünsal. (2015). *İletişimin ABC’si*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Ozankaya, Özer. (1991). *Toplumbilim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özlem, Doğan. (2012a). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. İstanbul: Notos Kitap.
- Özön, Nijat. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Poster, Mark. (1999). *Eleştirel Aile Kuramı*. (Çev. Hüseyin Tapınç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Raskin, Marcus vd. (1992). *Postmodernizm ve Rasyonalite*. (Çev. Sevinç Altınçekiç ve Taylan Doğan). İstanbul: BGST Yayınları.
- Ritzer, Geoge. (2019). *Toplumun McDonaldlaştırılması*. (Çev. Akın Emre Pilgir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rousseau, Jean-Jacques. (2009). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*. (Çev. İsmail Yerguz). Ankara: Say Yayınları.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas. (2016). *Politik Kamera*. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, Michael. (2013). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema, Kültür*. (Çev. Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Saunders, Frances Stonor. (2016). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı*. (Çev. Ülker İnce). Ankara: İmge Kitabevi.

- Slater, Phil. (1998). *Frankfurt Okulu*. (Çev. Ahmet Özden). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Smith, Philip ve Riley, Alexander. (2016). *Kültürel Kurama Giriş*. (Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Swain, Dan. (2013). *Yabancılaşma*. (Çev. Hande T. Urbarlı). İstanbul: Durak İstanbul Yayınları.
- Swingewood, Alan. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (Çev. Osman Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenel, Alâeddin. (1995). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tanilli, Server. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* (6 Cilt). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Teksoy, Rekin. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (2 Cilt). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tokgöz, Oya. (2015). *İletişim Kuramlarına Anlam Vermek*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Topçu, Y. Gürhan. (2016). Karanlığın Kızları. Dalay Küçükkurt, Fatma ve Gürata, Ahmet (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (s. 161-217). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Türkdoğan, Orhan ve Gökçe, Orhan (2012). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Urgan, Mîna. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (5 Cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- van Dijk, Teun. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. Çoban, Barış ve Özarslan, Zeynep. (Haz.), Nurcan, Ateş. (Çev.), *Söylem ve İdeoloji* içinde (s. 13-112). İstanbul: Su Yayınevi.
- van Zoonen, Liesbet. "Seyircilik ve Bakış". (Çev. Altan Yörük). *Sosyoloji Notları* 2 (Temmuz, Ağustos, Eylül 2007): 93-105.
- Weber, Max. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Zeynep Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Williams, Raymond. (2012). *Anahtar Sözcükler*. (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Williamson, Judith. (2016). Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik. Modleski, Tania. (Haz.), Gürbilek, Nurdan. (Çev.), *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* içinde (s. 149-170). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan. (2016). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zipes, Jack. (2002). *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

İnternet Kaynakları

<https://billmoyers.com/episode/ian-haney-lopez-on-the-dog-whistle-politics-of-race/>

<https://corporate.wwe.com/what-we-do/media/televised-entertainment>

https://en.wikipedia.org/wiki/Dog-whistle_politics

https://en.wikipedia.org/wiki/Gorgeous_Ladies_of_Wrestling

https://en.wikipedia.org/wiki/National_Association_of_Television_Program_Executives

https://en.wikipedia.org/wiki/Professional_wrestling

<https://gorgeousladiesofwrestling.com/owner-of-glow>

<https://harvardfilmarchive.org/programs/the-b-film>

<https://media.netflix.com/tr/about-netflix>

<https://qz.com/1015778/the-true-story-behind-netflixs-superb-glow-is-just-as-wild-as-the-show/>

<https://screenrant.com/glow-netflix-true-story/>

<https://sozluk.gov.tr>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dallas_\(dizi,_1978\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dallas_(dizi,_1978))

<https://tr.wikipedia.org/wiki/McCarthycilik>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Moris_B%C3%BCkey

<https://variety.com/2019/tv/news/netflix-105-million-watched-orange-is-the-new-black-1203271524/>

<https://www.imdb.com/name/nm0463176/>

<https://www.imdb.com/name/nm1555340/>

<https://www.imdb.com/name/nm2365811/>

<https://www.imdb.com/name/nm3477311/>

<https://www.imdb.com/name/nm4063230/>

<https://www.imdb.com/title/tt0252462/>

https://www.imdb.com/title/tt1559038/awards?ref_=tt_awd

<https://www.indiewire.com/2018/07/glow-season-2-ratings-record-netflix-1201982993/>

<https://www.medianova.com/tr-blog/2019/02/06/ott-trendi-buyumeye-devam-ediyor>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/noetic>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Victorian>

<https://www.netflix.com/tr/title/80114988>

<https://www.ranker.com/list/the-true-story-of-glow/rachel-souerby>

<http://www.wtfpod.com/about>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı ve Soyadı : Nedim ÖZTÜRK

Doğum Yeri ve Yılı :

Medeni Hâli

Eğitim Durumu:

Lisans Öğrenimi : Akdeniz Üniversitesi / Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Yüksek Lisans Öğrenimi : Süleyman Demirel Üniversitesi / Halkla İlişkiler ve Tanıtım, İletişim Bilimleri Tezli Yüksek Lisans

Yabancı Dil(ler) ve Düzeyi :

1. İngilizce (B1)
2. Bulgarca (Orta Seviye)
3. Rusça (Başlangıç Seviyesi)