



**POSTMODERN KAMUSALIN ŞENLİĞİNDEKİ  
'ACI GERÇEKLERİN' YALNIZLIĞI:  
KATARSİS PROGRAMI ÜZERİNE BİR  
DEĞERLENDİRME**

**2023  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
SOSYOLOJİ**

**Mine DİKBİYİK**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Kadir ŞAHİN**

**POSTMODERN KAMUSALIN ŞENLİĞİNDEKİ ‘ACI GERÇEKLERİN’  
YALNIZLIĞI: KATARSİS PROGRAMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

**Mine DİKBIYIK**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Kadir ŞAHİN**

**T.C.  
Karabük Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Sosyoloji Anabilim Dalında  
Yüksek Lisans Tezi  
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK  
Kasım 2023**

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	3
DOĞRULUK BEYANI .....	4
ÖNSÖZ.....	5
ÖZ.....	7
ABSTRACT.....	10
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	13
ARCHIVE RECORD INFORMATION.....	14
KISALTMALAR .....	15
ARAŞTIRMANIN KONUSU .....	16
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	19
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE TEKNİĞİ.....	22
1. GÖSTERİ TOPLUMUNDA İMAJ VE GERÇEKLİK TARTIŞMALARI.....	25
1.1. Gösteri Toplumu ve Gösteri Toplumunda İmaj .....	25
1.2. Gösteri Toplumunun İmajlar Eksenindeki Gündelik Hayatı .....	28
1.1.1. Her Zaman Açık Sahne ve Gerçeklik Krizi.....	33
1.1.2. Gerçeklik ve Yapaylık Arasında Sıkışan Yaşamlar .....	35
2. AKIŞKAN MODERN ZAMANLARDA PARÇALANMIŞ HAYATLAR VE GÖSTERİ KÜLTÜRÜ.....	37
2.1. Tükettikçe Yalnızlaşan Birey .....	40
2.2. Özgürlük Arayışında Kaybolan Birey .....	43
3. PANOPTİK GÖZETİMDEN SİNOPTİK GÖZETİME GÖSTERİ TOPLUMU VE YENİ MEDYA KOŞULLARI .....	47

3.1. Panoptik Gözetimden Sinoptik Gözetime: Toplumsal İlişkilerin Değişen Dinamikleri	48
3.1.1. Panoptik Gözetim ve Sistemin Modern Toplumsal Doğası	51
3.1.2. Sinoptik Gözetim ve Sinoptik Gözetime Özgü Geç Modern Toplumsal Koşullar	56
3.2. Yeni Tarz Kamusal Alanın İzinde Mahremiyetin Dönüşümü	60
4. ARAŞTIRMA BULGULARININ YORUMLANMASI	64
4.1. Neden Katarsis Programı?	64
4.2. Program Konukları Hakkında	66
4.2.1. Burcu Esmersoy kimdir?	67
4.2.2. Okan Bayülgen kimdir?	68
4.2.3. Serdar Ortaç kimdir?	68
4.2.4. Reynmen kimdir?	69
4.2.5. Arda Kural kimdir?	69
4.2.6. Dilan Polat kimdir?	70
4.2.7. Gülşah Saraçoğlu kimdir?	70
4.2.8. Bahar Candan kimdir?	70
4.2.9. Çağla Şikel kimdir?	71
4.2.10. Oğuzhan Uğur kimdir?	71
4.2.11. İrem Derici kimdir?	72
4.3. Parçalanmış Hayatlar ve Seyretme Kültürü	72
4.2.12. Gösteri Kültürü ve Hipergerçek Öznelerin Seyredilmesi	73
4.4. İmaj ve Gerçekliğin Acısı	99
4.5. Radikal Bireysellikler Karşısında Yalnızlaşan Özeller ve Tüketim	107
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	114
KAYNAKÇA	117
RESİMLER LİSTESİ	121
TABLolar LİSTESİ	122
ÖZGEÇMİŞ	123

## TEZ ONAY SAYFASI

Mine DİKBIYIK tarafından hazırlanan “POSTMODERN KAMUSALIN ŞENLİĞİNDEKİ ‘ACI GERÇEKLERİN’ YALNIZLIĞI: KATARSİS PROGRAMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Kadir ŞAHİN

.....

Tez Danışmanı, Sosyoloji Anabilim Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Sosyoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 28/11/2023

**Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)**

**İmzası**

Başkan : Doç. Dr. Kadir ŞAHİN (KBÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. İbrahim YENEN (HBVÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Cihan AKKAYA (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

## **DOĞRULUK BEYANI**

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntılarım intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

**Adı Soyadı:** Mine DİKBIYIK

**İmza** :

## ÖNSÖZ

İnsanlık, tarihin her aşamasında kontrol edemediği ve dahası sorgulamaktan uzak durduğu koşullara sıklıkla maruz kalmıştır. Geleneksel/premodern dönemde öznelerin gündelik hayatı, daha çok katı iktidar biçimlerinin belirlediği formlardan oluşmaktaydı. Günümüzde ise bu durum sosyal hayatta yerini daha farklı türden çıktılarla ortaya koymaktadır. Günümüzün “gösteri toplumunda” birey, sergilemesi gereken yeni rollerin de etkisiyle, daha soft bir otoritenin etkisi altındadır. Nitekim özel alan ve kamusal alan ayrımının belirginliğini yitirdiği şu günlerde gösteri kültürünün de etkisiyle-geleneksel evreye özgü mahremiyet algıları giderek anlamını yitirmiş durumdadır. En özel alan olan ev dahi artık yatak odalarına ve dahası lavabolarına kadar yeni medya koşullarının basıncına maruz kalmaktadır. Nitekim gelinen noktada yaşanan bu yöndeki dönüşüm dikkate alındığında yaşananların kendine özgü normallikler ürettiği konusu da artık rahatlıkla ifade edilebilecek türden katı gerçekliktir. Tüm bunlar yaşanırken bireylerin mahremiyet algısı da buna eklenen yönde dönüşümler yaşamaktadır. Bizlerin postmodern zamanlar olarak ifade ettiği bu yeni eşik, kamusal alandaki yurttaşlık tarzının da izleme kültürüyle karşılık bulduğu bir etkileşimler bütününe dönüşmüş durumdadır. Bu eşğin etkisiyle izleme kültürünün parçası haline gelen birey, izlenen ama gerçekliği sınırlı olan dahası amacı “daha fazla izlenme” olan etkileşimlerin parçası haline gelmiş durumdadır. Bu bağlamda bireylerin/aktörlerin salt “izleyici” konumunda olan yeni statüsü, gerçeklik algılarını da giderek bozuma uğratmaktadır. Nitekim yeni kamusalın en nihai özelliği, imajların gerçekliğin yerini alması nedeniyle giderek tüm deneyim alanlarını gerçek olmayan şekillerde üretebiliyor olmasıdır. Bu yeni tür kültür, izlenmeye değer olan imajların peşindeki gösteriyi özneler adına daha arzu edilen noktalara taşımaktadır. Bu sebeple en izlenesi örnekler olarak özeller gösterinin formuna en uygun olanları temsil eden boyutlar olduğu için seyrin ışıltılı örnekleri haline gelmektedir. Postmodern kamusalardaki sinoptik gözetimi makul ve talep edilebilir noktaya taşıyan temel özelliği de bu yöndeki dönüşüm olmaktadır. Nitekim bu çalışma ünü olan bireylerin kamusal alandaki izlenme kültürüne yaptığı katkıların da boyutunu açık eden türde bir detaylandırma niteliğindedir.

Kamusal seyirin yeni doğası artık özellerin seyredilmesi niteliğinde işlemektedir. Bu durum ise artık “panoptik gözetimin” yerini giderek “sinoptik gözetime” bıraktığını ortaya koymaktadır. Bu çalışma hedefi ise ortaya çıkan bu durumu kamuoyunda son dönemde oldukça ilgi çeken “Katarsis” programı üzerinde açık etmenin çabasında olmaktadır. Bu noktada ilgili programın “amaca dönük olarak derlenen örnekleri” merkeze konularak, ünlü karakterlerin artan kamusal görünürlüklerinin ardındaki “radikalize yalnızlıkları” ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bir bakıma “gösteri toplumunun” ardındaki “derin yalnızlıklar” şenlikli kamunun “seyrederken parçalayan” doğasını açık edebilecek türdendir. Nitekim “sinoptik gözetime” özgü olarak Katarsis programı da “derin yalnızlıkları” ‘gözetimin sınırları içine çekerek’ gösterinin parçası haline getirebilen önemli bir örnek niteliğindedir. Bu nedenle ki ortaya koyduğumuz bu çalışma sinoptik gözetimin etkisindeki gösteri toplumunun, her türden parçalayıcı özelliklerine rağmen bütün bir özellerin yalnızlığındaki parçalanmış hayatlar olarak nasıl kodlayabildiğini ortaya koyan türde bir içeriğe sahiptir. Bütün bir çalışma da bu yöndeki gerçekliğin detaylandırılması yönünde kurgulanmış ve ilerlemiştir. Bu açıdan söz konusu çalışmanın okuyucularına en büyük vaadi sinoptik gözetimin belirleyicisi olduğu postmodern kamusalarda açığa çıkan “parçalanmış hayatları” özellikleri açısından detaylandırabilmek olacaktır.

Geride bıraktığım lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince bilgi birikimine imrendiğim, anlattıklarıyla sosyal hayatta toplumun görmezden geldiği pek çok basit ya da karmaşık noktada beni her defasında aydınlatan çok kıymetli hocam Doç. Dr. Kadir ŞAHİN’e, benim pes etmeme izin vermediği için dahası hem akademik hem sosyal hayatımda zorlanırken bana her defasında sergilediği destekten ötürü çok teşekkür ederim. Tezimin yazım sürecinde zorlandığım anlarda hep yanımda olan siyaset bilimi ve kamu yönetimi yüksek lisans öğrencisi kıymetli arkadaşım Mustafa Berkan URHAN’a da destekleri ve katkıları dolayısıyla teşekkür ediyorum. İlkokuldan başlayan eğitim sürecimde şu an içinde bulunduğum eğitim hayatımın on dokuzuncu senesinde dahi her an desteklerini yanımda hissettiğim annem ve babama da ayrıca teşekkür ederim. Destekleri olmasa her şey gibi bu noktaya da varmak mümkün olmayacaktı.



## ÖZ

İnsanlığın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte toplumsal hayata dair olaylar ve olgular da kendine özgü formlarıyla tarihteki yerini almıştır. “Gözetim” kavramını insanlık tarihinin erken dönemlerine kadar götürmek mümkündür. Gözetlemenin temelinde güvenliğinden sorumlu olunan kişilerin güvenliğini sağlamak, mevcut otoritenin istikrarını sekteye uğratacak durumları bilmek ve dahası olası koşullara dair merak duygusu vardır. Tarihsel dönüşümlerin sonucunda açığa çıkan gözetim, “panoptik gözetim” ve daha sonrasında ise Bauman’ın da altını çizdiği gibi “sinoptik gözetime” evrilmiş durumdadır. Panoptik gözetim, iktidar mekanizmasının bireylerin hayat akışını kontrol edebilmek için onların bedenini merkeze koyarak kamusalda gözetim altında tutulmalarını/denetlemelerini merkeze koymaktadır. Sinoptik gözetim ise modernitenin şiddetlenmesiyle birlikte, kamusal hayatın yanında özel olan alanları da, gözetim altına almanın çabasıdır. Bauman’a göre bu gözetimin doğası panoptik gözetim gibi bir kulevari gözetim biçimi değildir. Gözetim burada kamusalın parçası olan bütün öznelerin bir özeli -daha çok da ışıltılı özellikleri- izleyebilmesi üzerine kurgulanmaktadır. Dahası bu gözetimde herkes özel hayatları izleyebilirken, iktidar ise sorumsuz ve akışkan niteliklerde olmakta ve dahası ayakları yere basmayan bir form edinmektedir. Onun akışkan bu doğası panoptik kulenin ötesinde, yerel dinamiklerinden koparmakta ve sorumsuz hale getirmektedir. Bu yöndeki dönüşümün yeni kamusalda en temel mantığı bütün ilişki tarzlarını gösteri ve imaj bağlamında yeniden kodlayabilmesidir. Nitekim yeni tarz medyaya dayalı olarak açığa çıkan teknolojik dönüşümlerin yaşanan dönüşümlerdeki rolü oldukça fazladır. Açığa çıkan ‘izleme kültürünün’ yeni doğası sinoptik gözetime özgü dönüşümler yaşarken, mahremiyet kavramının da sorgulanmasına neden olan yeni sonuçlar ortaya çıkarmaktadır.

Antik Yunan’da yetişkin erkek bireylerin hem alışveriş yaptığı hem de yönetim hakkında konuşabildikleri agoralar mevcuttu. Agoraların varlığı, halkın iktidarı özgürce eleştirebilmesini sağlamaktaydı. Çünkü agoralar özneleri kamusalda davet eden ve onları kalıcı ortaklıklara adapte kılan ara kuramlar niteliğindedi. Ancak modern evre başta mimari olarak agoraları körelten ve sonrasında da ortadan kaldıran türde

nitelikler edinmiştir. Amacı da ‘kamusal pasifliği’ oldukça yoğun olan bir toplum üretmek olmuştur. Bu yönde kurgulanan rolünü hayatın bütün alanlarında benimseyen modern birey, bir bakıma gerçeklik algısını da yitirerek, imajları üzerinde şekillenen yeni tür etkileşimleri benimseyen türde pratikler edinmektedir. İmajın giderek gerçekliğin yerine geçmesi bireyi de ortaklıkların dışına çıkarmaktadır. Radikal yalnızlıkların izindeki bu hayatlar ister istemez toplumsala dair olan sınırların da geri çekilme nedeni olmaktadır. Bu yöndeki hakim durum da ister istemez sosyolojinin birliktelikleri -ve de toplumsal- tartışma koşullarını gözden geçirmesine neden olmaktadır.

Bu çalışma -yukarıda merkeze konulanlar- ışığında ünlü bireylerin ekranlarda “gülücükler saçarak”, “aniden ağlayarak” ya da normalin dışında duygular yansıttığı bir dünyada, gerçeklik algısının nasıl yitirildiğini ortaya koymanın çabasında olacaktır. Bu noktada merkeze konulan “Katarsis” programında öne çıkan özel hayat görünümlerinin, postmodern evredeki kamusal alana dair nasıl bir arka planı içerisinde barındırdığını ortaya çıkarmanın çabasında olacaktır. Bu açıdan araştırmanın temel amacı; gösteri toplumuna özgü “şenlikli kamusalın” ardındaki derinlikli şekillerde açığa çıkan “radikal yalnızlıkları” anlayabilmek olmaktadır. Dahası açığa çıkan bu yöndeki yeni koşulların toplumsal olarak nasıl bir kabul noktası edilebildikleri konusu anlaşılmalı çalışılacak temel nokta olacaktır. Bütün bunlar ortaya konulurken de arka planda duran postmodern evreye özgü dönüşüm süreci onun kamusal ile özel karakterini açık eden şekliyle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu haliyle de sinoptik gözetime içkin yeni kamusal gerçeklikler anlaşılmalı çalışılacaktır. Bu bağlamda ‘gösteri toplumundaki’ kamusal alan ve özel alan ayrımında yaşanan değişimler ve yitirilen mahremiyet kavramı, imaj ve gerçeklik tartışmaları üzerinden kapsamlı bir araştırma ile temellendirilecektir. Araştırma sürdürülürken tarafımızca nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada araştırma ekibince “amaca özel” olarak belirlenen on bir bölüm irdelenmiş ve bölümlerde geçen görüntüler ve söylemler programda yer alan ünlü bireylerin açıklamaları üzerinde irdelenmiştir. Ayrıca ele alınan örnek programlarda öne çıkan bazı görseller de amaca dönük bağlamı desteklemeleri açısından göstergebilimsel teknikle tahlil edilmişlerdir. Ortaya çıkan zengin veri grubu da şenlikli görünürlüğüyle öne çıkan postmodern kamusaladaki gerçekliğin acısı yalnızlıkları görünür kılan türde olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçeklik; İmaj; Gösteri Toplumu; Postmodern Evre; Kamusal Alan; Özel Alan

## **ABSTRACT**

Since humans have been able to settle down, social events and occurrences have taken on unique forms throughout history. The notion of 'surveillance' can be traced back to the prehistoric era of human history. The fundamental duties of surveillance are to protect the people who are trusted with their safety, to recognize circumstances that could threaten the stability of the status quo, and to be curious about possible outcomes. Due to historical shifts, surveillance -which at first took the form of "panoptic surveillance" -has since changed to become what Bauman refers to as "synoptic surveillance." Panoptic surveillance aims to manage people's lives inside the power structure by centralizing their bodies and placing them under watch or control in public. The intensification of synoptic surveillance, coupled with the advancement of technology, aims to monitor both public and private domains. Bauman claims that this type of surveillance is not similar to the panoptic, tower-like type of surveillance. In this context, the concept of surveillance is based on the public's ability to view any subject, particularly those with greater prominence. Furthermore, authority assumes irresponsible and flexible features, even taking on a shape lacking a stable base, in this sort of surveillance where private lives are visible to all. Its fluidity, outside the panoptic tower, makes it irresponsible and divorced from local dynamics. Its capacity to recode all kinds of relationships within the framework of spectacle and image provides the basic logic of this shift in the new public sphere. The ongoing changes are mostly due to the role that technology transformations -which emerged primarily based on the new style of media- play. The 'culture of surveillance' that is growing experiences changes that are unique to synoptic monitoring, leading to novel outcomes that cast doubt on the private notion.

There were agoras in classical Greece where adult males could converse about issues of government and trade. The people was able to openly criticize authority because agoras existed. Agoras were intermediary structures that brought people into the public eye and helped them form long-lasting relationships. This allowed the people to voice their criticism of the establishment. But in the contemporary age, some traits first attenuated and then eradicated agoras, especially with regard to architecture. The

goal was to create a society characterized by extreme "public passivity". The modern individual who embraces their role constructed in this direction adopts practices of a kind that, in a sense, lead to a loss of the perception of reality, acquiring practicalities characterized by interactions shaped upon images. People are also breaking free from social relationships as images increasingly take the place of reality. The pursuit of extreme loneliness unintentionally contributes to the retreat of social boundaries. The current state of affairs forces sociology to reevaluate the parameters for talking about associations and society at large.

This study aims to shed light on how reality is lost in a world where celebrities project their emotions onto screens, such as by "smiling," "suddenly crying," or expressing emotions that deviate from the norm. At this point, the focus will be on revealing the private life contexts of the prominent appearances in the main 'Catharsis' program, in the setting of the postmodern public realm. In this sense, the main goal of the study is to comprehend the "radical loneliness" that lurks beneath the celebratory public that is exclusive to the spectacle culture in subtle ways. As a central line of investigation, the study will also try to understand how these recently discovered disorders are socially acceptable. In the process of presenting all of these, an attempt will be made to clarify the postmodern era-specific transformational process that underpins the scenes, exposing its public and private nature. In this way, the new public realities arising from synoptic surveillance will be investigated and comprehended. Comprehensive research will be used to substantiate changes in the way that the public and private spheres are distinguished in the "society of spectacle," as well as the disappearance of the idea of privacy and the arguments between image and reality. Our team has used a qualitative research approach for the entire study. The research team identified eleven portions 'with a specific purpose,' and these sections' pictures and discourses were investigated based on the statements made by the well-known people who were featured in the show. Furthermore, semiotic methodologies were employed to investigate specific visuals that were highlighted in the analyzed sample programs in order to bolster their contextual importance. The ensuing comprehensive dataset has brought to light the postmodern public reality's terrible loneliness, which is defined by celebratory visibility.

**Key words:** Reality; Image; Society of Spectacle; Postmodern Era; Public Sphere;  
Private Sphere

## ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

<b>Tezin Adı</b>	Postmodern Kamusalın Şenliğindeki ‘Acı Gerçekliklerin’ Yalnızlığı: Katarsis Programı Üzerine Bir Değerlendirme
<b>Tezin Yazarı</b>	Mine DİKBIYIK
<b>Tezin Danışmanı</b>	Doç. Dr. Kadir ŞAHİN
<b>Tezin Derecesi</b>	Yüksek Lisans
<b>Tezin Tarihi</b>	28/11/2023
<b>Tezin Alanı</b>	Sosyoloji Anabilim Dalı
<b>Tezin Yeri</b>	KBÜ/LEE
<b>Tezin Sayfa Sayısı</b>	123
<b>Anahtar Kelimeler</b>	İmaj, Gerçeklik, Gösteri Toplumu, Postmodern Evre, Kamusal Alan, Özel Alan

## ARCHIVE RECORD INFORMATION

<b>Name of the Thesis</b>	The Solitude of 'Harsh Realities' in the Festival of the Postmodern Public: An Evaluation of the Catharsis Program
<b>Author of the Thesis</b>	Mine DİKBIYIK
<b>Advisor of the Thesis</b>	Assoc. Prof. Dr. Kadir ŞAHİN
<b>Status of the Thesis</b>	Master's Degree
<b>Date of the Thesis</b>	28/11/2023
<b>Field of the Thesis</b>	Sociology Department
<b>Place of the Thesis</b>	UNIKA/IGP
<b>Total Page Number</b>	123
<b>Keywords</b>	Reality, Image, Society of Spectacle, Postmodern Era, Public Sphere, Private Sphere



## **KISALTMALAR**

**TDK** : Türk Dil Kurumu

**TV** : Televizyon

## ARAŞTIRMANIN KONUSU

Postmodern evre toplumun birlikteliğe dair işlev yitiminin yaşandığı bir evredir ve dolayısıyla da kalabalıklar içindeki yalnızlıkların arttığı bir dönemdir. Bu nedenle ki Bauman bu evreyi tarif ederken buna “parçalanmış hayat” demektedir. Ayrıca bu dönemde bireyler teknolojik imkânların da etkisiyle yeni insanlara ulaşmanın kolaylığını yaşamakta, ancak bu yeni sosyalleşme tarzları sosyalleşecek alanların eski bildik hallerinin dışında yeni formlar edinmesine neden olmaktadır. Her alanda ve her konuda alternatif seçenekler artmakta ve bilgiye erişimin kolaylığı gibi imkânlar ortaya çıkmaktadır. Ancak böylesi gerçeklikler bir vakıa olarak ortada dursa da yeni teknolojik koşullar toplumsala dair olanı daha çok parçalamakta ve bedensiz ilişkiler biçimini yaygınlaştırmaktadır. Sanal dünyanın önemli bir kolu olan sosyal medya da bu türden etkileşimlere kaynaklık eden bir alan niteliğindedir. Günümüz toplumlarında pek çok kişinin kolaylıkla ulaşabilir olduğu ve saatlerce vakit geçirebildiği sanal dünya yaşanan dönüşümün en önemli örneği niteliğindedir. Yeni medya kültürüyle ortaya çıkan bu dönüşümün ilk önemli temsilciliğini -şova dayalı dönüşümleri açısından- televizyonlar üstlenmekteydi. Nitekim dijital teknolojik koşullar onun bu yöndeki etkilerini çok daha başka ve çok daha etkili bir noktaya taşımış durumdadır.

İzleme kültürünün temeline bakıldığında, radyolar hızlı haberleşmeyi sağlayan ilk kitle iletişim araçlarından biri olduktan sonra, bu kitlesel iletişimin gücü fark edilip daha da geliştirilmiştir. İlk televizyon 1920’lerde üretilse de onun yaygın olarak kullanımı 1950’leri bulmuştur. Televizyon önceleri lüksün göstergesi, daha sonraları ülkelerin üretim ve tüketim değerleri geliştikçe gündelik hayatın sıradan pratiklerinden birisine dönüşmüştür.

Artık sıradan bireylerin her gününün belli bir kesimini alan televizyon izleme faaliyeti, ekran karşısında yer alan özneler için alternatif hayatları izleme imkânı sağlayan bir etkinlik biçimi niteliğindedir. Bu noktada birey, kendi yaşamından çıkıp şov temalı programları izleyerek gösteri dünyasındaki akışa dâhil olabilmektedir. Ancak ekran karşısındaki yaşam toplumsal yaşam açısından büyük bir pasiflik kültürünü de beraberinde getirmektedir. Tek bir tuşla akışa dâhil olabilmek ya da tek bir tuşla akışın dışına çıkabilmek televizyon izleyicisini büyük bir izleyici kültürünün parçası haline getirmektedir. Ancak bu yeni kültürün idolleri ise ekranın içindeki seyirlik karakterler olmaktadır. Bu kültürün temsilcisi olan dizi oyuncularını ya da şovun

parçası olan ünlüler açısından bakıldığında, her defasında gerçekliği olmayan rollerin içerisindeki hayatlar kanıksanan yaşam biçimleri olmaktadır. Bu yöndeki gerçekliğin onlar tarafından açık edildiği durumlara da bugünlerde sıklıkla şahit olabilmek mümkündür. Ancak gerçekliği baskılayan her hipergerçek deneyim alanı, ünlülerin ışıltılı dünyalarının (hipergerçek tezahürlerinin) ardında büyük bir “parçalanmış hayat” gerçekliğini de barındıran türdendir. Seyretme kültürünün yaygınlık kazandığı gösteri toplumunun da anlamı, kamusal şenliğin ışıltılı dünyasının arka planda özellerle dair yalnızlıklar yaratıyor olmasıdır. Bedensiz etkileşimlerin izindeki yeni kamusalda toplumsal ortaklık hükümsüzleşince, her türden bireysel ve özel deneyim de “radikal yalnızlıklara” tekabül eden türde karşılıklar bulmaktadır. Bu nedenle ki şenlikli ve ışıltılı ünlü hayatlar dahi ardında “parçalanmış hayata” dair bu türden izler taşımaktadır. Panoptik gözetimden sinoptik gözetime evrilen gözetim koşullarında yaşanan böylesi gerçeklik, son dönemlerde parçalanmış hayatlara dair yalnızlıkları da seyre değer bulmaktadır. Hal böyle olunca son zamanlarda seyre değer görülen ünlülerin “radikal yalnızlığına” dair özel hayat trajedileri de -buna özelleri demek de mümkün- sinoptik gözetimin alanına çekilmektedir. Dolayısıyla seyrin dışında (sahnenin ardında) kalan yalnızlık alanları da bir duygusal paylaşım alanına dönüşerek yenilenen seyirci kültürüne eklemlenmektedir. Bu hipergerçek deneyim alanında yaratılan gerçeklik algısı, özneleri parçalanmış özellerle/hayatlara dair alanlar da yeniden buluşturmaktadır.

Özel hayat fanatizmini yücelten seyretme kültürü bu şekilde, kanıksanmış yalnızlıkları bütün bir toplumsalın sıradanlığı olarak kabul edilebilir kılmaktadır. Ünlülerin dahi özelerde var olan trajik yalnızlığı, bütün bir kamunun bedeni olarak sinoptik gözetim vasıtasıyla seyre tabi hale getirilmekte ve toplumsal alanın pratiklerinin de bu yönde kodlanmasına neden olmaktadır. Son dönemde medyada öne çıkan ve bu yöndeki içerikleriyle oldukça ilgi gören Katarsis programı da bu yöndeki önemli bir örnek niteliğindedir. Çünkü bu programda, alanında ve temsilinde oldukları konularda öne çıkan ünlü figürler konuk edilmektedir. Ancak söz konusu programın hemen her bölümünde konuk olan ünlülerin özel hayatları şenliğin dışındaki trajedileriyle açık edilmek ya da açık edilmeye çalışılmaktadır. Dahası psikolog olan sunucusu Gökhan Çınar'ın da etkisiyle her program özele dair trajedilerin irdelendiği bir “açık terapi” ortamına dönüşmektedir. Bu yolla bir kere daha en mahrem olan özeller sinoptik gözetime uygun bir yolla bütün kamunun seyrine açık hale

getirilmektedir. Bu kez izleyicilerin, programı izlerken açığa çıkan “parçalanmış hayatlara” özgü “radikal yalnızlıkları” seyretmeleri, bütün bir idoller alanında da var olan trajediler olarak açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla şenlikli kamunun ardındaki trajedide buluşması çabası, bu programın merkeze koyduğu ve dahası çektiği büyük ilginin temelindeki asıl nedendir.

Katarsis programına konuk olan kişiler ekran önünde “güzel” ya da “güçlü” gülümsemesiyle yer alan, dahası her biri ekranlarda sıklıkla boy gösteren “başarılı” ve “mutlu” görünen bireyler, bu programın konuklarıdır. Programın temeldeki kabul çizgisi ve izleyiciye geçirmek istediği temel nokta; “hiç kimse görüldüğü kadar mutlu ve güçlü değildir”. Programda konukların sıklıkla ifade ettiği ortak vurguların teması; “ekranda kalmak için”, “ekmek için”, “para için”, “geleceğim için öyle görünmem gerekiyordu” şeklindedir. Konuklar farklı sebepler sunsalar da bu yöndeki ortak temalar aslında gösteri toplumunun ardında barındırdığı “parçalanmış hayatlara” özgü “radikal yalnızlıkların” trajik içerimlerine dair görünmezlikleri açık eden türdendir. Bir bakıma bu ifadeler şenliğin seyir kültürünün özeldeki izdüşümü olan vurgular niteliğindedir. Bu haliyle gösteriye özgü bir tavır olan “mutlu görünme” bir duygu olmaktan çıkıp, mesleğin bir parçası olmayı gerektiren türden bir maskeye dönüşmektedir. Ancak yaşananlar bir bakıma bu kamusal gerçekliğin üstünü örten bir maske niteliğindedir. Bu haliyle de “Katarsis programı” isminin gönderimde bulunduğu “sağlık ve bireyin ruhunu kötülükten arındırması anlamına” da gönderme yapan bir şekilde; sinoptik gözetimin hâkim olduğu gösteri toplumundaki seyretme kültürünün var ettiği radikal yalnızlıklara özgü bir ritüel buluşma konseptini var etmektedir. Dolayısıyla “parçalanmış hayatlara” özgü bağlamlar kanıksanırken, postmodern kamuya özgü trajik yalnızlıklar da sıradan gerçeklik eşiğine çekilmektedir. Burada görünürlük kazanan özeldeki trajik yalnızlıklar buluşmanın temel gerekçesi olsa dahi kalıcı ortaklıklara dönüşmeyen ve sadece seyretmekten müteşekkil konsept, parçalanmışlıkları daha da büyüten kabul eşikleri yaratmaktadır. Ortaya koyduğumuz bu çalışma da ilgili program üzerinden bu yöndeki gerçekliği detaylandırmanın çabasıdır.

## ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Modern dönemin başından bu yana iletişim alanında yaşanan ilerlemeler neredeyse insanlık tarihinin tamamını geride bırakan düzeyde büyük bir sıçramaya karşılık gelmektedir. Öncelikle kitlesel haberleşmeyi sağlayıp bunu geliştirme amacıyla olan bu teknolojik gelişmeler, sonraları monolog ilişkilerle ekrana hapsolmuş türden bireyleri de var etmiştir. Modern bireylerin günlük televizyon izleme süreleri düşünüldüğünde, etkileşim alanlarının monolog ilişkilerle aktığı kitlelerin ortaya çıkmasına neden olan türden etkiler ürettiğini söyleyebilmek mümkündür. Monolojik etkileşim tipi bir bakıma gerçek ve beden bedene olan kamusal etkileşimin körelmesine neden olmaktadır. Gösteri toplumunda bu türden deneyimler gerçek etkileşimlerin yerine geçmekte ve imajların izindeki etkileşimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Özellikle kitlesel medya araçlarının yükselişi ve televizyon sonrası etkileşim alanları bu türden deneyimleri yaygınlaştırırken ortaya büyük de bir haz kültürünü çıkarmaktadır. Çünkü ortaya çıkan şov dünyası beraberinde şenlikli bir kamusal alanı var ederken, toplumsal etkileşimlerin bütün temasını hazza indirgemiş olmaktadır. Bu durum acıya dair olan deneyimleri bile giderek hipergerçek deneyim alanlarına çekmekte ve her birini seyir kültürünün parçası haline getirmektedir. Her türden trajedinin dahi acı eşiklerini hiç zorlamaksızın izleme kültürünün parçası olabilmesi de buradan kaynaklanmaktadır. Dahası savaş gibi büyük yıkıcılıklar dahi -gerçeklik sorunsalını yapı-bozuma uğratarcasına- hipergerçek deneyimlerin alanlarına taşınmakta ve ekran kültürünün parçası haline getirmektedir.

Örneğin Vietnam Savaşı'nın ekranlarda canlı yayınla verilmesi, Körfez savaşı ve Saddam Hüseyin'in yakalanması, yargılanması ve asılması olaylarının ekranlarda neredeyse her saniyesinin gösterilmesi gibi yayınlar izleyiciyi bu türden deneyim alanlarına çekerek ekranda tutan türden yayınlardır. Şova dayalı bu türden yayınlar 1960'lı yıllarda Amerika'da, daha sonra televizyon yayınının olduğu diğer ülkelerde yaygınlaştı. Savaş temalı filmler başta olmak üzere, giderek bütün gündelik hayata dair deneyimler böylesi bir dönüşümün parçası kılınmış ve ekran kültürünün parçası haline getirmişlerdir. Robins, o dönem için CNN kanalının izleyicilerin Körfez Savaşı'nı bir savaş filmi izler gibi heyecanla hiç gözlerini kırpmadan izlediklerini ifade etmiştir (Robins, 2021, s.122-123). Aynı dönemde yükselen şova dayalı bu dünya, beraberinde de ünlülerin ışıltılı deneyimleri ile biçimlenen yeni bir kamusal alanın pratiklerini var

etmekteydi. Ünlülerin görünürlüğünde biçimlenen bu yeni gösteri kamusal, görünürlüğü olduğu kadar etkileşimleri de sıra dışı olan (ünlü karakterin) meziyetini sıklıkla görünür kullanmaya başlamıştı. Çünkü görünürlük de etkileşim de ancak bu türden -yani seyretmeye değer olan- öznelerin meziyeti haline gelmekteydi. Bir bakıma kamusal alan artık seyredilmeye değer olanların alanına dönüşmüş durumdaydı.

Modernitenin geç evresine (postmodern evresinde) yükselen bu türden koşullar, moderniteye özgü olan bütün dönüşümleri de radikalleştirilen türden etkiler üretmiştir. Bu dönemde yaşananlar, geleneksel dönemin ortaklıklara dair sıkı toplumsal bağlarını radikal bireyselliklere bırakmasına neden olmuştur. Bu dönemde yükselen güvensizlikler ve belirsizlikler de modern dönem öncesine özgü bütün kalıcılık temalı etkileşim alanlarını yerinden oynatmıştır. *“Nitekim insanlara, amaçlara ve mekânlara çok fazla bağlılık göstermeden ve hayattaki materyallere anlam yüklemeyen, yüzeysel ilişkiler kurmak onlardan kopmayı kolaylaştırdığı gibi hayatınıza daha kolay devam etmeniz de önünü açmaktadır”* (Bauman, 2018, s.129).

Yüzeysel ilişkiler bağlılığı ortadan kaldırdığı gibi gerçek ilişki deneyimlerini de yok etmektedir. Çünkü gerçekliğini ve gerçekçi deneyimi yitiren bir kamusal alan, beraberinde kalıcılığa ve istikrara özgü güvenlik frekanslarını da yitirmektedir. Bu durum da özel alanların ekseninde biçimlenen yeni bir kamusal alan var etmektedir. Kamusal alan gerçekçi ve kendine özgü deneyimlerini yitirirken, ortaya çıkan postmodern kamusalın yeni formu da özellerden müteşekkil olan bir kamusal alan üretmektedir.

İnternet yüzünden "anonimliğin ölümü"ne gelince, burada hikâye biraz daha farklı: Mahremiyet hakkımızı kendi rızamızla katlettiriyoruz. Ya da belki sadece, bize sunulan harikalar karşılığında ödenecek bir bedel olarak mahremiyet kaybına rıza gösteriyoruz (Bauman ve Lyon, 2016, s.35).

Mahremiyet kaybı kamusal alan ve özel alanın ayrımının silikleştirilmesinin sonucudur. Bu durum modernitenin kurumlarını olgunlaştırmasıyla açığa çıkan panoptik gözetimin de işlev kaybı yaşamasına neden olmuştur. Hal böyle olunca da bu durum sinoptik gözetimin hayatın her alanında yeni bir gözetim modeli olarak yükselmesine neden olmaktadır

Bu yeni tür eşik, herkesin bir özeli izlemesine neden olan türdeki gözetim biçimini merkeze koymaktadır. En başta da izlenmeye değer olanların yani (ünlülerin)

özellerinin izlenmesini merkeze koymaktadır. “İzlenmeye değer olanlar” (ünlüler) sinoptik gözetime özgü yeni kamusalın en temel aktörleri olsa da bu evrede asıl merkezde olan şey kamusal meseleler değil, sadece özel meselelerdir. Bu durum da gösteriye dayalı postmodern kamusalın sadece özel hayatlar ekseninde biçimlenen bir kamusal olduğunu ortaya koymaktadır. Hal böyle olunca da ünlülerin özeline dair görünürlükler izlenmeye değer olan en yegâne şeyler niteliğindedir. En özel olan - dahası en mahrem olan- şeyler en görülmeye değer şeyler halini almış durumdadır. “İnsanlar, ilginin bir an için kendilerine çevrilmesi karşılığında mahrem yaşamlarını seve seve kamuya açık hale getiriyorlar” (Bauman, 2022, s.23). Nitekim Katarsis programı da bu radikal dönüşümün izindeki en uç örneklerden biri niteliğindedir. Ünlüler ve alanında öne çıkan karakterler, sinoptik gözetimin hâkim olduğu postmodern kamusalda en mahrem olan halleri ile izlenmeye değer olan aktörler niteliğindedir. Söz konusu program son zamanlarda onların bu türden görünürlüğüne katkı yapan önemli bir örnek niteliğindedir. Ancak postmodern kamusalın bir özelliği de özellerin izindeki akışları merkeze koyarken, bütün bir dertler ve tasalar alanını da sadece kişisel meseleler haline getirmektedir. Burada hiçbir sorun, dert ya da tasa kişisel meseleler alanını aşarak kamusal bir meseleye dönüşmemektedir. Sadece kişisel koşullara özgü alanlara taşınmaktadır. Bu türden koşulların ürünü olan postmodern bir kamuda sorunlar, dertler ve tasalar aynı olsa da birleşip gerçekçi bir kamusal ortaklıklara özgü kamusal değer edinebilecek türden değildir. Çünkü izlenen özellerin birleşip mesele halini alabilmesi mümkün değildir. *“Birlikteliğin göz kamaştırıcı parıltısı söndüğünde, yalnız insanlar tıpkı eskisi gibi yalnız uyanırlar; biraz önce öyle parlak ışıklar saçan ortak dünya şimdi daha da karanlık görünür”* (Bauman, 2000, s.11).

Şenlikli kamunun en temel özelliği kanıksanmış yalnızlıkların izinde akmasıdır. Dolayısıyla ünlülerin trajik yalnızlıklarını merkeze koyan Katarsis programı da ortaya koyduğu yayımlarla, özellerde kişiye özgü görünen özel trajedilerin bir kamusal gerçeklik olduğunu ortaya koyan türden çıktılar sunmaktadır. Ünlülerin -yani sinoptik gözetimin en izlenesi olan karakterlerinin- söz konusu programda açığa çıkan görünürlükleri; onların şenlikli ve parıltılı hallerinin ardındaki kişiye özgü ama nerdeyse genel geçer niteliklerindeki trajedileri postmodern kamuya özgü yalnızlıkları ortaya koyan türde önemli bir örnektir. Programın bu denli ilgi çekiyor olması da tam da buradan kaynaklanmaktadır. Ünlülerin şenlikli hallerinin ardındaki bu trajedi -

izleyiciye özgü olmayan bu halin- bütün bir postmodern kamudaki bütün aktörler için benzer yönde olduğunu ortaya koymaktadır. Hal böyle olunca kişisel trajediler de buluşmak adına en mahrem meseleler bir “açık trajedi” ile kamusal görünürlüğe açık hale getirilmektedir. Dolayısıyla da bu çalışma tam da bu nedenle Katarsis programını merkeze koyarak, postmodern kamusal özgü bu türden gerçekliği açık etmenin çabasıdır. Gösteriye özgü şenlikli hallerin mahrem alanlarındaki genelleşen trajik koşullarını postmodern kamusalın sıradan bir çıktısı olarak ortaya koymanın çabasında olacaktır. Çünkü sinoptik gözetim özelleri seyre açık hale getirmektedir. Katarsis programı da bu durumun uç bir örneği olarak, şenliğin altındaki yalnızlıkları açık eden son dönemin önemli programlarından birisidir. Bu çalışmanın önemi bu yolla kişisel yalnızlıkların izindeki yeni kamusalın koşullarını açık hale getirebilmek olmaktadır.

## **ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE TEKNİĞİ**

Nitel bir çalışmada, kişilerin olaylar hakkında öznel düşünceleri olayları kendi anlam dünyalarında dikkate alarak nasıl aktardıkları oldukça önemlidir. Dahası nitel bir çalışma çevrede yaşanan tüm durumları görme biçimlerini merkeze koyarak ilerleyen bir çalışma biçimidir. Nitel bir araştırmada deyim yerindeyse, bireylerin düşüncelerini derinlemesine ifade ettiği, koşulları ve olayları kendi öznelliklerinin içinden sunma olanağının sunulduğu bir kesinliktir (Cresswell, 2017, s.6). Nitekim bu bağlamda nitel bir araştırmada, konu hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunabilmesi, konu içerisinde yer alan karakterlerin analizlerinin derinlemesine ve daha anlaşılır tarzda yapılması asıl hedeflenen çıktıdır. Yapılacak olan analizler için sınırlandırılmış kategorilerin baştan ortaya konulmuyor olması nitel çalışmanın açık bir karaktere sahip olduğunu ve erişilmek istenen bilgi kategorileri açısından detaylara önem verdiğini göstermektedir (Patton, 2014, s.14). Bu nedenle ki irdelenmek istediğimiz araştırma konusunun doğası itibarıyla nitel çalışmaya daha uygun olduğu düşünülmüştür. Çünkü araştırılmak istenen konunun görünürlüğün ötesinde bir analiz biçimine ihtiyaç duyması, derinlemesine irdelenmeleri gerektiren türden olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle ki çalışmanın nitel araştırma kriterlerine uygun bir şekilde sürdürülmesinin daha yerinde olacağı düşünülmüş ve araştırma nitel olarak kurgulanmıştır. Ayrıca araştırılmak istenen gerçekliğin kapatılmak istenmeyen doğası da ayrıca bu durumu destekleyen önemli bir konu niteliğindedir. Nitekim nitel bir araştırmanın konu ya da kavram sınırlandırılması olmaksızın özgün şekilde analiz yapabilme imkânı sunması



temeldeki tercih edilme sebebidir. Ancak bu çalışmada hedeflenen çıktılar dikkate alındığında, nitel araştırmanın sınırları içerisinde yer alan “örnek olay incelemesinin” çalışmanın hedefleri açısından daha uygun bir yöntem olduğu düşünülmüş ve bütün bir çalışma bu bağlamda kurgulanmıştır.

Araştırmanın irdelenmesi adına merkeze koyduğu Katarsis programı, çalışmanın kapsamı açısından oldukça yoğun bir içeriğe sahiptir. Programın yüzden fazla bölüme sahip olması, bütün bölümlerinin çalışma kapsamına dâhil edilmesinin önüne geçen bir problem niteliğindedir. Bu açıdan çalışmanın kapsamı içinde ilgili programın bütün bölümlerinin irdelenmesi ve analizi oldukça güç bir konuydu. Bu nedenle derinlemesine irdelemelerle çalışmanın alanı, söz konusu programın çalışmanın amacına en uygun olan bölümleri kapsamında daraltılmasını gerekli kılmıştır. Programda yayınlanan bölümler araştırmanın amacı kapsamında irdelenirken; mesleği icra eden kişinin mutlaka ekran önünde bir iş yapıyor olması ve toplumun bir kısmı tarafından tanınmıyor olması dikkate alınmış önemli bir nokta olmaktaydı. İlgili kişilerin ünlülük kriteri olarak iş faaliyetleri yalnızca televizyon olarak değil, Youtube gibi sosyal medya platformlarındaki etkinlikleri de ünlülük kriteri olarak göz önünde tutulmuştur. Nitekim söz konusu arşivin genişliği bağlamında yaşanan sorun, çalışmanın bu yöndeki sınırlandırılması ve amaca dönük daraltılması kapsamında çözülmüş olmaktaydı. Hali hazırdaki daraltıcı sınırlama sonucunda ortaya çıkan sağlıklı irdeleme süreci de var olan sorunun çözümü açısından etkin bir sürecin üretildiği konusunda ikna edici nitelikteydi. Bu haliyle de program araştırmanın amacına uygunluğu açısından 11 bölümle sınırlandırılarak, çalışmanın ekibinin kontrol edebileceği türden bir veri setine dönüştürülmüş olmaktaydı. Programda ele alınan bölümlerin konuklarından yedisi kadın, dördü ise erkek katılımcıydı. Bu kapsamındaki orantısız cinsiyet dağılımı açığa çıkarken sorun görülmemiştir. Çünkü çalışmanın merkeze koyduğu öncelikli kriterin cinsiyet dışı bağlamlarda; sadece ünlülük ve ünlüye özgü hayatlar bağlamında akmasından kaynaklanmaktaydı.

Katarsis programı, Exxen ve Youtube üzerinden farklı ek isimler alarak, toplamda 600’ü aşkın bölüme sahiptir. Araştırmada Katarsis programının Youtube platformu üzerinden yayınlanmış 11 bölümü kapsamında gerekli analizler yapılmıştır. İlgili arşiv içinden sadece bu bölümlerin seçilmesinin amacı, ekranda farklı alanlarda (oyunculuk, şarkıcılık, sunuculuk, mankenlik gibi) meslek icra eden ünlü kişilerin

görünen davranışları ile görünenin arkasındaki gerçekliklerinin sosyolojik açıdan daha fazla analiz edilmek istenmesinden kaynaklıydı. Nitekim bu yönde veri grubunu daha fazla içinde barındırdığı düşünülen bölümler öne çekilmiş ve irdelenmek adına çalışmaya dahil edilmişlerdir. Çalışma boyunca belirlenen programlarda açığa çıkan veri grupları “söylem analizi” metodu kullanılmıştır. Bu yöndeki irdellemeler için programların ilgili kesitleri çalışma ekibince temalaştırılarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır ve çalışmanın hedefleri bağlamında yorumlanmıştır.

# 1. GÖSTERİ TOPLUMUNDA İMAJ VE GERÇEKLİK TARTIŞMALARI

## 1.1. Gösteri Toplumu ve Gösteri Toplumunda İmaj

Gösteri gerçek olanı tersine çevirir ve yeniden üretir. Gerçeklik gösterinin içinde de mevcuttur ve nesnellik barındırabilmektedir. Birdenbire gösterinin içinde bir gerçekliğin görünmesi toplumda bir yabancılaşmayı var etmektedir. Aynı zamanda postmodern toplumun da dayanağı ve özü bu karşılıklı durumdur (Debord, 2021, s.36). Gösteri kavramı, gösterinin gerçekliğin yerini almasıyla hayata geçen bir kavramdır. Debord'un da belirttiği gibi gösteri, gerçekliği istila edip toplumun temel yapı taşı haline gelmiştir. Gösterinin hayattaki yeri oldukça genişlemiştir. Öyle ki o yalnızca kendini var etmeyi başaran istikrarlı bir düzene dönüşmüş durumdadır. Gösteri, kendini topluma sunan ve bunu yaparken de olumlu türden izlenimler üretebilen türdendir. Görünenin iyi olması iyi olanın da görünür olabileceği düşüncesini topluma empoze etmektedir (Debord, 2021, s.37). Nitekim Debord burada, gösterinin sorgulanamaz olduğunu ve onun etrafında kurgulanmakta olan bir nesnel iyinin var olduğunu iddia ettiğinden söz etmektedir. Sorgulanamayan her durum veya olay kendine özgü bir döngü üretebilmekte ve toplumsalın yatağına bu yolla etki etmektedir.

Gösteri kendini kanıtlamak adına gerçeklikleri de gizlemektedir. Sınıfsal farklılıklar, bir görüşün görüş olmaktan ziyade nesnellik ifade ettiğini dayatma, toplumsal sorunlar bu yolla ya bir doğallık ifade eden bir süreç olarak yansıtılmaktadır ya da yokmuş gibi davranılarak göz ardı edilmektedir (Debord, 2021, s.40). Buradan Debord'un gösterinin bir aldatma ya da aldatılma hali olduğunu ifade ettiği söylenebilir. Dahası gösteri toplumundaki gösterinin, bütün bir gerçekliği yapıbozuma uğratabilecek türden olduğunu ortaya koymaktadır. Ona göre yalnızca görme kültürü ile iç içe olma hali bireysel alana müdahale etmenin en temel yoludur. Toplumun bir parçası olmak için gösteriye uygun olmak artık bir zorunluluk haline gelmektedir. Göz önünde olma niteliğine uygunluğun şartı gösteri kültürüne uygun olma haline evrilmiştir. Görünürlüğün sınırları içinde yer almak dolayısıyla da ekranda olmak gerçekliğin devre dışı bırakılmasını gerektirmektedir.

Gösteri kendine hem bizzat toplum olarak hem toplumun bir parçası olarak hem de birleştirme aracı olarak sunar. Gösteri, toplumun bir parçası olarak,

özellikle, bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren sektördür. Bu sektör ayrı olduğundan, aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeridir; ve gerçekleştirdiği birleşme genelleştirilmiş ayrılığın resmi dilinden başka bir şey değildir (Debord, 2021, s.34).

Debord'un vurguları dikkate alındığında gösterinin hem özneyi hem toplumsal kurgulamanın temel aracına dönüştüğünü söyleyebilmek mümkündür. Ancak gösteri bu devinimlerin arasında yalnızca kendini tekrar eden yanılsızlık haline karşılık gelmektedir. Modern dönemle birlikte izleme kültürünün şiddetlenmesi gösteri kültürünün kanıksanmasıyla birlikte farklı bir boyuta ulaşmış durumdadır. Öyle ki postmodern evre bunun sıradan gündelik hayat formuna evrildiği bir süreç olmuştur.

*“Modern dünya ‘kontrolümüzden çıkmış bir dünya’dır”* (Giddens, 2014, s.30). Modern dönemin şiddetlenmesi gösteri kültürü ile birlikte imajın da gerçekliğin yerini almasına sebep olmuştur. Modern birey modernitenin geç aşamasında günümüzün imaj ve yeni vizyon teknolojilerine yoğun ilgi gösteren yönde dönüşümler yaşamıştır. Bizim postmodern evre demekten imtina etmediğimiz bu eşik, onun bütün gündelik formunu da etkileyen türde dönüşümler ortaya koymaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak kültürel ve toplumsal yönde radikal değişimlerin olduğu görüşü sık sık karşılaşılan bir durum ve dahası analiz biçimi niteliğindedir. Gösteri toplumunun içinden çıkan ekran kültürü postmodern döneme damga vuran bir imaj devrimini de beraberinde getirmiştir. Her yeri kuşatan bu güç, gündelik hayatta yaşanan gerçekliklerin ve deneyimlerin belirleyicisi olan temel kriter niteliğindedir. Siber dünyanın ürettiği kültür, gerçek kültürün üzerine çıkararak kendini yüceltmektedir (Robins, 2021, s.22). Robins'in de belirttiği gibi imajlarının yani gerçek olmayanın niteliksel sıçraması gerçekliğin öneminin azalmasına sebep olmaktadır. Dahası gerçek olan insani ilişkilerin temel belirleyeni olmaktan çıkmaktadır. Dolayısıyla da sönük kalan gerçeklik ihtişamlı imajlara yenik düşmektedir.

Yalnızca pasif izleyici olma durumu postmodern –ya da ileri modern- niteliklerinde olan ve risk alma eğiliminde olmayan bireylerin temel özelliğidir. Yaşamak, aktif hayatın içinde olmak ise bunun tam risk almanın ta kendisidir. Modern dönem, kendini geleneksel dönemden yüce ve ileride görerek gerçeklikten uzaklaşmayı merkeze koymaktadır ve görünen ile gerçek arasındaki fark halini kabullenerek onu içselleştirmektedir. İmaj içeren durumları amacı olmayan niteliktedir onlar sadece bir değişim ve gelişim süreci içeren durumlardır. Gösterinin amacı da

sonucu da sadece kendini var edip kendini sürdürebilmektir (Debord, 2021, s.37). Nitekim Debord burada bireylerin amaçsızlığı amaç edinme halinin, gösteri kültürünü entegrasyonda bir sorun teşkil etmediğini ortaya koymaktadır. İmajlar sade dışarıdan izlenmeyi ve risk almamayı var etmektedir. Burada amaca içkin her hal daha baştan olası olmaktan çıkarılmaktadır. “İmaj, zevkin [hazzın] korkudan ayrılıp korunmasını sağlar” (Robins, 2021, s.26). Nitekim Robins'in de belirttiği gibi burada “izleyici” olarak var olmak, toplumun risksiz yaşamı tercih etmesine koşulsuzca hazzın peşinden gitmeyi mümkün kılmaktadır. Risksiz yaşam ekranın tam da karşısında vücut bulmaktadır. Gösterinin kanıksanan nitelikte bir gündelik hayat formu olabilmesi de buradan kaynaklanmaktadır.

Modern dönemle açığa çıkan ve onun şiddetlenmesiyle kalıcılık kazanan medya kültürü, pek çok değişimi de beraberinde getirerek, toplumsal açıdan büyük bir kırılmaya sebep olmuş durumdadır. Bauman modernitenin toplumsal değişimlerini ve düşünsel dönüşümlerini bir devrin bitişi ya da yeni bir dönemin başlangıcı gibi keskin bir dönüşümle düşünmenin mümkün olmadığını dile getirmektedir. Ona göre modernitenin “katı” erken aşaması onun “akışkan” (postmodern) koşullarının mümkün kılıcısıdır.

Katı modern ile akışkan modern temelde birbirlerinin karşıtı olan kavramlar değildir. Zira akışkanlık, “katılık arayışının bir sonucu” niteliğindedir. İki kavramın temelinde yatan farklar ise sadece hedeflerindeki değişimlerdir. Nitekim modern dönemin katılığının erimesi sonucunda akışkan modern ortaya çıkmış ve akışkan modern daha sonra katı modernin yerini almıştır (Bauman, 2017). Öyle ki postmodern evrede aksine imtina etmeyen Bauman bu süreci akışkan modern zamanlar olarak da ifade etmektedir. Ancak bu süreç içinde değerlendirildiğinde modernitenin dönüşümleriyle gösteri kültürü iç içe geçmiş bir dönemdir. Birey modern dönemde ekran karşısında bir dönüşüm yaşamış ve gösteri kültürü bu süreçte onun gündelik etkileşim alanlarının temel belirleyeni olmuştur.

Postmodern kamusalın şenliğindeki birey ise gösteriye içkin şekilde üretilen rollerin bir parçası haline getirmiştir. “Gerçeğin tamamı kalıntılaştırılmış ve kalıntılaştıran her şey sonsuza kadar hayal düzeyinde yinelenmekten başka bir şey yapamaz” (Baudrillard, 2014, s.203). Gerçek artık toplumsal hayatta yerini kaybetmiş ve gerçek dışılığın hâkim olduğu bir hayat sürülmektedir. Bütün bu yöndeki dönüşümler aktif

hayatta var olma haline dair bütün rolleri bu yönde dönüşümlere tabi tutmaktadır. Gösteride bireyler, oldukları gerçeklikten ayrılıp olmaları gerektiğini düşündükleri durumu gerçeklik seviyesine taşımaktadır. Toplumdaki gösteri bu yönüyle dikkate alındığında somut bir yabancılaşma imalatına tekabül etmektedir (Debord, 2021, s.44). Yalnızca gösteriye içkin bireysellik etrafında şekillenmekte olan toplum, birbirine yabancılaşmaya mahkûm olan bir birliktelik biçimine evirilmektedir. Çünkü etrafında gerçekleşen olaylara ve çevresindeki insanlara karşı duyarsız kalan birey, kendi yaşayacağı en küçük sorunlar nezdinde gerçekliğe içkin krizi de deneyimlemek zorunda kalacaktır. Zamanla kanıksanarak normalleştirilen bu durum fiziksel yakınlığın ve birlikteliğe dayalı ortaklığın anlamsızlığa karşılık gelmesine neden olmuştur. Gerçekliği olan türdeki zamansal ve mekânsal rollerine atılan bir toplum, gerçeklikten uzaklaşmaya ve gösteriden ibaret olan bu formun da gerçekliğin kendisi olarak kurgulamak zorundadır. Debord'a göre gösteri, gerçekliğin yerini alan imajın değil, bu imajın etkileriyle var olan toplumsal ilişkilerin ta kendisidir. Bu nedenle de toplumsal ilişkilerin tümünde açığa çıkan yanılsamalar ve gerçekten uzaklaşmalar yaşanmıştır (Debord, 2021, s.34). Gösterinin içinde yer alan birey –gösterinin hipergerçeklik formundan koparmayarak- çevresini sorgulayamayan bir özneye dönüşmektedir. Gösterinin içinde olması bireyin gerçeklik algısını yitirmesine sebep olmaktadır. Postmodern toplumlarda bu şekilde gerçeklik algısının yitirilmesi gerçeğe dair dünyanın da altüst edilmesinin nedenidir. “*Gerçek anlamda altüst edilmiş dünyada doğru, bir yanlışlık anıdır*” (Debord, 2021, s.36). Dahası her doğru kanıksanmış yanlışlara tekabül etmektedir. Doğruların varlığı yanlışlığın normalleştiği toplumlarda bir anlam ifade etmemektedir. Artık yanlış bilinç doğruluk görünümü kazanan sıradan bir durum niteliğindedir.

## **1.2. Gösteri Toplumunun İmajlar Eksenindeki Gündelik Hayatı**

Postmodern dünyadaki şenlikli kamunun en temel özelliği dijital medyanın var ettiği imajlar aracılığıyla gerçeklikten uzakta ve her türden gerçekçi sorundan azade nitelikteki bir yaşayışı benimsemeyi merkeze koymak üzere kurgulanmaktadır. Çünkü kendi gerçek deneyimlerinden uzaklaşan bir toplumsal birliktelikte öznel yüksüz ve daha renkli görünen ekranların gösterdiğini gerçeklik olarak algılamayı ve onun peşinden gitmeyi yeğlemektedir. Çünkü Robins'e göre “*günümüzün imaj kültürü soyut*

*bir alanda değil, gerçek dünyanın düzensizliği içinde yayılmakta”* (Robins, 2021, s.27). Sistematik bir robotik davranış şeması içinde yer almak Robins'in de belirttiği gibi düzensiz bir dünyaya ortak olmaktır. Burada verilen roller sadece yerine getirilir, ancak gerçek dünyanın bir imajlar toplamı olma hali, aktif hayatın bir numaralı koşulu olma halini de mecbur kılmaktadır. Dahası buradaki ekran kültürü kendi başına buyruk dünyasını yaratmaktadır. Bu yaratılan dünya da toplumlarca kabul görerek bir normalleşme sürecine girmektedir. Ekran sebebiyle yeni gerçeklikte kopuk bir dünya var edilmekte ve buna kitlesel olarak şahit olunmaktadır. Küresel bir kültürde bireylerin ve toplumların yansımaları yalnızca imajları ile olmaktadır. Gerçeklerin değil imajların dünyası olmaktadır (Robins, 2021, s.26). Buradan da anlaşılacağı üzere ekranlardan görülen dünya gerçekleri değil, her an imajların izinde şekillenen ve gerçekliği baskılayan bir dünyadır. Gerçeklerin rutinlere içkin formu ve sorumluluk yükleyen doğası, öznelere gösteri toplumunda bulunduğu hazzı içkin etkileşim alanlarını makul hale getiren temel etken olmaktadır. Bireyler bu noktada gerçekten kaçışı ve gösteriye içkin olanı en makul şey noktasına taşımakta ve gerçek deneyimlere içkin toplumsal dünyayı baskılamaktadır.

İmajın, şenlikli kamuda hızla benimsenip kabul görmesinin temelinde bütün bir toplumsallığa dair kültürel arka planlar edinebiliyor olması sebep olarak gösterilebilir. Teknolojinin gelişmesi medyanın niteliğini de dönüştürmektedir. Medyanın tekno-dijital dönüşümü gerçekliğin ötekileştirilmesini açığa çıkararak, gerçekliğin yerini alan imajları da yeni kamusal alanın etkileşimsel aktörleri haline getirmiş durumdadır. Teknolojik dünyada var edilen her şey toplumu daha mutlu kılarak söylemlerle konuşarak refah ve iç açıcı bir gelecek etrafında anlatılmaktadır. Ancak bu durum bir gerçeklik krizine karışıl gelmekte ve toplum gerçeklerin hüsranı ile boğuşmak yerine sanallığın geçici huzurunu tercih etmektedir. Bireyler gerçeklikten uzaklaştıkça durumu daha da kanıksamakta ve bütün bir gündelik hayat da bu yöndeki kurgular etrafında akmaktadır (Robins, 2021, s.34). Gerçeklikler gerçek duyguların alanıdır. Gerçek dünya insani olanın ağırlığında şekillenen acı sorumlulukların alanıdır. Ancak postmodern kamuda birey ise yalıtılmış şekilde duygularını yaşayan bireydir. Bu birey şenlikli koşullara dahil olarak insani dünyanın sorumluluk yükleyen doğasından da kaçışlar sergilemektedir. Bu da yalnızca gerçek dünyadan uzaklaşma ile mümkündür. Ancak şenlikli olan bu kamuda yaşananlar insani doğaya dair yaşamın da

köreltilmesi anlamına gelmektedir. Haz dolu bu yeni durum insani hayatın gerçekliğindeki acı yüklü koşulların temel bastırıcısı niteliğindedir.

İmaj, insanların algıladığı ve gördüğü bir kurum, organizasyon veya bir insan çerçevesinden oluşturdukları izlenimlerdir. İmaj, dinamik bir formda olmakla beraber, dönüşüm ve değişime açık bir kavramdır. Latince “imago”, Fransızca “image” -yani resim- kelimesinden türetilmiş olan “imaj” kavramı<sup>1</sup>, insanların zihninde oluşan görüntüsel bir öğeyi tanımlar. Nitekim imajların niteliği dönemselsel olarak değişse de her dönemin kendine ait bir imaj kültürünün olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Nitekim imajın niteliğine dair yaşanan dönüşümler onun gündelik hayata dair etkilerini de farklı bir boyuta taşımaktadır.

Bir toplumda imajların tümüyle gerçekliğin yerini alması, ortaya çıkan duruma dair kendine özgü bir kalıp yargılar yığını var etmektedir. Ancak postmodern kamunun şenliğinde açığa çıkan imaj kültürü, bu imajın taşıyıcısı olan ünlülerin görünürlüklerinin ardında var olan gerçekliğe içkin özellerin de zaman zaman kamusal görünürlükler kazanabilmesine neden olmaktadır. Görünür kılınarak ortaya çıkan özeller dahası özele dair trajik görünümle çoğunlukla gerçekliğin kamusal taşınmasına dair örnekler olsalar da aslında onlar görünürdeki kamusal hipergeçer deneyim alanlarının taşınmasından başka bir şey değildir. İmaj kültürünün izindeki postmodern kamusal bu sayede gerçekten daha gerçek bir boyuta taşınarak, imajın izindeki hayatı daha kanıksanabilir boyutlara taşımaktadır. Bu çalışmada ortaya konulmak istenen temel durumlardan bir tanesi de imajın gerçekliği baskılayan doğasının kamusal alanı domine ettiği noktada, öznelere hipergeçer deneyim alanları açarak, bu yöndeki durumu kanıksanabilir eşiklere kolaylıkla taşıyabilmektedir. Nitekim Katarsis programında görünürlük kazanan şey, ünlülerin kamusal görünürlüklerinin ardında taşıdığı özellerine dair “acı trajediler” olmaktadır. Ancak görünürlük acı özellerin izindeki gerçeklik şeklinde olsa da burada açığa çıkan şey kamusal olana gerçekliğin çağırılması ya da çıkarılması değildir. Burada yaşanan şey imajı daha da yücelten ve onu hipergeçer boyuta taşıyan bir boyutun kanıksanmasıdır. Çünkü gerçek trajediler görünür kılınırken bu durum gerçek deneyimleri çoğaltmamakta, aksine imajın taşıyıcısının imaj eksenindeki hipergeçer boyutunu artırmaktadır. Dolayısıyla görünmez “trajik özeller” bu programda –ve benzeri

---

<sup>1</sup> <https://www.etimolojiturkce.com/arama/imaj>



hallerde- görünür kılınırken açığa çıkan şey gerçek olanın kamusal alana çağırılması değildir. Aksine gerçekliğin bir daha hiç gerçek olamayacak şekilde yerini hipergerçek olana bırakmasıdır. Bu sayede hipergerçek deneyim alanları öznelerin gerçekliğin peşinden gitme ihtimalini sonsuza kadar ortadan kaldırmış olmaktadır.

Kevin Robins İmaj adlı kitabında genel hatlarıyla imajın kanıksanmasının bireylerde vicdan ve merhamet gibi duyguları baskıladığını ifade etmektedir. Çünkü tekno-dijital koşulların baskın hale geldiği postmodern kamuda imajlar gerçekliğin yerini alınca, gerçekliğin sorumluluk yükleyen acı formunun rahatsız ediciliği de ortadan kalkmaktadır. Çünkü teknolojik koşullar değişimi hızlı ve daimî kılınca sorumluluğun izindeki daimî koşullar da ortadan kalkmaktadır. Nitekim değişim oldukça hızlanınca hiçbir duygu kalıcılık beyanı sunabilecek nitelikte olmamaktadır. Fotoğraf, televizyon ve sinema gibi gösteri toplumunun toplumun taşıyıcı olan teknolojik dönüşümlerle açığa çıkan imaj teknolojileri bu yöndeki koşullara katkı sağlamaktadır (Robins, 2021, s.25). İletişim araçlarının zamanla hayatımıza dâhil olup farklılaşmasıyla birlikte bireyler gerçek ilişkilerin sorumluluk yükleyen doğasından da kaçabilir olmaktadır. Çünkü öznelerin her birinin dahil olduğu hipergerçek deneyim alanları gerçeğin izindeki sorumluluk koşulunu ortadan kaldırmaktadır. Görme yetisinin izindeki gerçekliği kendi hayatında deneyimleyen birey, deneyimlediği durumdan kaçmamakta ya da yükünü taşımak istemedikleri için yarıda bırakıp gitmeyi sıradan tavırlar haline getirmektedirler. Aslında bu durum postmodern koşullara özgü bireylerin sıradan gerçekliğidir çünkü gerçeklik her zaman cesaret isteyen bir sorumluluk alanı var etmektedir. İmajların hayatımızda gerçekliğin yerini almaya başlamasıyla birlikte, bu yöndeki durumun bireylerce daha kolay benimsenebilmesine neden olan koşullar kanıksanmışlarla birlikte sıradan haller edinmektedir.

Tekno-dijital kamuoyu var eden yüksek teknoloji, gerçekliğin izindeki yüz yüze deneyimlerin doğasına içkin olan belirsizlikleri de ortadan kaldırdığı için postmodern kamuya özgü bireylerce tercih edilebilir olmaktadır. Bireyler postmodern dönemde daha cesur olduğunu düşünmektedirler ancak gerçek bunun tam aksi yönde olsa da algılar bu yöndedir. Sanal dünyada sözlü ya da yazılı şekilde düşüncelerini daha keskin şekillerde ifade etmektedirler fakat bu keskinlik gerçek deneyimlerden ve gerçek yüzleşmelerden ne kadar uzak durmak istediğini ortaya koyan türde bir veridir.

Toplumsal açıdan görünür kılınmak adına bireylerce ortaya konulan her tavır aslında onun postmodern kamuya özgü rolünü doğru şekilde yerine getirirken son kertede söz konusu kişilerin kendine yabancılaşmasını daha kabul edilebilir eşiklere taşımaktadır. Bu haliyle de artık toplumda yer almanın tek koşulu kendi benliğini –ve toplumsal benliğini- yok etmek haline dönüşmektedir. Toplumun her bir ferdi yeni tekno kültürel koşullar nedeniyle bir özne olma ya da gerçekçi bir şekilde bir şeye sahip olma halini daha baştan yitirmektedir. Bu nedenle ki bütün ilişki zeminleri sadece "gibi yapma" şeklindeki tavırlarla örgütlenmektedir. Çünkü gerçekten neye sahip olduğu değil, gösteriye özgü olarak nasıl görüldüğünün daha önemli olduğu bir süreç açığa çıkmış durumdadır. "Gibi görünmek" artık temel bir gerçeklik halini almıştır (Debord, 2021, s.38). Debord'un da belirttiği gibi bireysel gerçekliğin ve onun ürünü olan gerçek deneyim alanlarının yok olduğu yerde sadece görünür olmazken temel kamusal meziyet olmaktadır. Hatta bu durum tekno dijital teknolojik koşullarda düşünülünce bu yöndeki meziyet sadece medyada görünen kişiler için geçerli değildir aksine postmodern kamunun bütün özneleri için bu durum artık sıradan bir hâl niteliğindedir. Artık görünürlük gösteri toplumunun en temel dinamiği ve bütün özneler de bu gerçekliğin bir parçasıdır. Ancak sinoptik gözetim koşulları bu görünürlüğü ünlüler adına daha da büyüten niteliktedir.

Postmodern toplumun özelliklerinden bir tanesi de bulunduğu yere ve koşullara dair aitlik duygusunun oluşmamasıdır. Ancak daha da ötesi bu özneler yaşadıkları koşullara dair kalıcı tatmin durumları da ortaya koymamaktadır. Toplumsal güvenin yok olduğu açık bir şekilde görülen bu şenlikli kamunun temelinde de yabancılaşmadan kaynaklı koşullar vardır. *"İzleyicinin seyredilen nesneye yabancılaşması şu şekilde ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar"* (Debord, 2021, s.43). Dolayısıyla gösteri toplumunda izleyen olmak bireyi pasifleştirmekle birlikte, kendi benliğinden vazgeçmeyi de beraberinde getirir. Burada yabancılaşmanın güvensizliği beraberinde getirdiği görülmektedir. Güvensizlik burada, ekranda görülen pozitif dünyanın gerçek dünyada var olmayışıyla yüzleşildiğinde, bireyin karşılaştığı durumu kabullenmemesiyle sonuçlanmaktadır. Çünkü gösteri kültürü ve imaj birbirini tamamlayan iki kavramdır. Aralıksızca bir şekilde gerçek dışı dünyayı izleme hali, gösteri ve imajın birlikliğini mümkün kılan temel noktadır. Ancak daima izlenen

olmak faal birey olma ihtimalini de daha baştan yok etmektedir. Buradaki yoksunluk hali bedensel bir yoksunluk durumu değil gerçeklikten ve onun mümkün kıldığı etkileşim koşullarından yoksunluk halidir. Daimi bir izleyen olma hali izlediğinin, gerçek olduğunu kabul etme durumunu beraberinde getirmektedir. Gerçek olmayan Şeylerin peşinden gitme hali kanıksanırken, postmodern bireyler de medyanın var ettiği akışın kapılmışlığına ortak olma durumunu yaşamaktadır. Daha gösteride görünür olma çabası gerçekliklerin yok sayılmasını ve bu yöndeki rollerin düzenli olarak sergilenmesini bir gereklilik olarak dayatmaktadır. nl bireyler ise bunun en somut örnekleridir. Ekran görünür olmayı, görünür olmak da izlenilmeye değer durumda olmayı birbirine eklemektedir. Bu döngünün ürünü olan akışlar da postmodern öznenin gösteriye içkin kapılmışlığının alt metnidir. Dahası bütün bir gündelik hayatın akışı da bu yönde kurgulanmış olmaktadır. Dolayısıyla gösteri toplumundaki en temel yetenek görünürlük ve onun ürünü olan kapılmışlıklardır.

### **1.1.1. Her Zaman Açık Sahne ve Gerçeklik Krizi**

Kitle iletişim araçları hayatımıza radyo, gazete, televizyon, internet ve sosyal medya Şeklinde peş peşe gelişmelerle konumlandı. Sosyal medyaya gelene kadar görece daha yavaş ilerleyen haber ağları içindeki akış, sosyal medya aracılığıyla oldukça hızlandı ve gündelik hayatın bütün alanlarını derinden etkilemeye başladı. Öyle ki onun içinde hayatımıza giren her yeni teknolojik ilerleme bizi daha çok siber dünyanın içine çekmektedir. Siber dünya, diğital teknolojilerin kullanıldığı bir sanal ortamdır. Diğital teknolojik ortam ise bilgisayar ağları, mobil cihazlar, internet ve diğer iletişim teknolojileri aracılığıyla birbirine bağlanan bir dünyadır. Siber dünya, iletişimsel etkisini hızlandırmak ve dünyanın dört bir yanındaki çeşitli düzeyden insanlarla sosyal temaslar kurmak için kullanılır. Web siteleri, sosyal medya siteleri, mesajlaşma uygulamaları, e-postalar, evrimii oyunlar ve diğer diğital platformlar aracılığıyla insanlar bilgi paylaşabilir, iletişim kurabilir, eğlenceye erişebilir ve ticaret yapabilirler. Bunlar diğital teknolojinin görünürdeki güzel imkânları olmakla birlikte görünürdeki iyi halin negatif çıktılarını konuşmaktan da bizle alamamaktadır. Özellikle güvenlik tehditleri, siber zorbalık ve taciz, bağımlılık, özel hayatın tehlikede olması, bilgi kirliliği ve bilinçli olarak yanlış bilgilendirme gibi yönleri de bulunmaktadır. Bu gibi konular da giderek ilgi çeken tartışma alanları niteliğindedir. Sanal dünyada birey

kendini özgür, cesur, güvende ve mutlu hissederken bu yöndeki duygu ve düşünceleri daha olumsuz koşullara karşılık gelebilmektedir. Dahası kanıksanmış imajlar dünyası gerçekliğinin yerini aldıkça, öznel de büyük bir gerçeklik kriziyle baş başa kalmaktadırlar. “(...) kısır döngüleşmiş bir simülasyon süreci, yani hipergerçek bir süreçtir. Anlam ve iletişim hiperçekleşmiştir. Gerçeğe bir son veren şey gerçekten daha da gerçek gibi görünendir” (Baudrillard, 2014, s.120).

İmajların ışıltısı dünyayı renklendirdikçe, gerçeğin soğukluğu insanların daha da gözüne batmaktadır. Sanal dünya, bireylere mükemmelliği vaat ederek yapay güzellikler sunmaktadır. Gerçekliğin ağırlığından ve acı doğasından kaçan birey tam da bu nedenle sanal dünyaya yönelmektedir (Robins, 2021, s.70). Buradan da anlaşılacağı gibi sanal dünyanın bireylere sunduğu ve sunulduğu açılarından pozitif imkânlar gibi görünen noktalar, aslında onlardan yaşadıkları hayata dair gerçeklikleri ortaya çıkan her türden kolay erişim bir bakıma gerçeğin kendisini baltalayan etkenler üretmektedir. Nitekim kolay olana yönelmek gerçeklik değil imajın varlığını yücelten türdendir. “İmaj medyamızı ‘mükemmelleştirdikçe’, kendimizi dünyanın elle tutulabilir gerçekliğinden giderek daha da uzaklaştırmaktayız” (Robins, 2021, s.70). Gerek meslek olarak gerekse sadece zaman doldurmak ve eğlenmek için sanal dünyaya kaçan birey sanal dünyanın “kolaylığını” gördükçe daha da içine çekilmektedir. Ancak kolay erişimin “mükemmel” hali gerçekliğin de olabildiğine uzaklaşması ve gündelik olanın dışına çıkarılma nedeni olmaktadır. Dahası ünlülerin sahip olduğu imajlar da gösterinin potansiyelini artırırken bu durumu daha da yücelten etkenler olmaktadır. “Yaşayan insanın gösterideki temsili olan ünlü kişi, olası bir rolün imajını kendinde toplayarak, aslında bu bayağılığı somutlaştırır” (Debord, 2021, s.60).

Debord’un belirttiği gibi gösteriye içkin olarak ortaya çıkan “canlandırma” durumu kamusal anlamda kabul gören olmak adına icra edilen bir faaliyet niteliğindedir. Ünlünün gerçekten daha gerçek imajı bugünlerde piyasanın en temeldeki değer skalası niteliğindedir. Dahası imaj en büyük ticari meta olarak adlandırılabilir. Ünlüleri bugünlerde pazarlama iletişimde ya da reklamlarda imajları üzerinden kullanmak ticari markaların en temel yöntemleridir. Oyuncu, gazeteci, şarkıcı ya da sporcu kişiler belli bir kitlesi olan tanınmış kişiler ya da imajlar değer taşımaktadır. Bir konserinde boynunda bir markanın reklamını taşıyan ya da atkı takan şarkıcı, spor müsabakasında üzerindeki tişörtle bir markanın amblemini taşıyan sporcu,

bu yöndeki gerçekliği açık eden örnekler niteliğindedir. Bu açıdan gösteri, bugünlerde kapitalist dünyanın en temel silahı niteliğindedir. Bir pazarlama stratejisi olan gösteriye içkin imaj koşulu aslında kapital döngünün en temel belirleyeni niteliğindedir (Yüksel, 2012, s.159).

Gösteri paranın öteki yüzüdür: bütün meta ların soyut genel eş değeridir (...) Gösteri, sadece bakılan paradır; çünkü gösteride kullanımın bütünlüğünün yerine zaten soyut temsil bütünlüğü geçmiştir. Gösteri sadece sahte kullanımın hizmetkârı değildir, bizzat kendisi yaşamın sahte kullanımıdır (Debord, 2021, s.54).

Maddi beklentiler adına verilen rolü yerine getirdiğini iddia etme durumu aslında gösteri kültürünün temelindeki ekonomik kaygıları ifade etmektedir. Ekonomik kaygılar adına yapılan her etkinlik ya da hareketsizlik hali aslında gerçekliği yaralayan türde bir ekonomik etkinlik biçimidir. Ancak sahnenin ışıltılı hali ekonomik izdüşümler yaratırken, beraberinde de gerçeklik krizlerini kanıksanmışlıklar düzeyine taşımaktadır.

### **1.1.2. Gerçeklik ve Yapaylık Arasında Sıkışan Yaşamlar**

Postmodern kamunun temsilcisi olan geç-modern özne, gösterinin kapılmışlığında bir gündelik hayatı yaşarken, açığa çıkan koşullar onu gerçeğin potansiyelinden ve de içeriğinden uzaklaştıran yönde etkiler üretmektedir. Gerçek dünyadan beklentilerini de zaman içerisinde sanal dünyaya taşıyan bu bireyler, gerçek hayata ve etkileşimlere dair hiçbir şey bırakmamaktadır. Mikro dünyada gerçeklik kolaylıkla şekil değiştirebilir yönde meziyet edinmiştir. Dahası gerçek dünya, sanallığın sonucu olan kırılmalarla birlikte silinmeye yüz tutmuş niteliktedir. Sanallığın güven veren risksizliği, sanallığa yönelen bireye kullanıcı dostu içerik olarak yansımaktadır. Fakat bu süreç kendi içinde farklı türden riskleri var etmektedir. Dahası risksiz gibi görünen hal gerçek dünyanın gerçek deneyimlerini itici bir konuma geriletmektedir (Robins, 2021, s.94).

Ancak postmodern kamunun şenliği özgün imajlar etrafında akıyor gibi görünürken, söz konusu durum büyük de bir aynılaşmalar skalasını var etmektedir. Aynılık durumu postmodern kamusalın kitlesel problemlerinden biridir. Mutlak bir konformizm içinde birey, farklı olanı reddetmektedir. Özgünlüğün doğasında var olan risk buradaki öznelerin daha başka reddettiği bir gerçeklik olmaktadır (Debord, 2021, s.108). Örneğin sosyal medyanın hayatın içinde yer almasıyla birlikte kullanılan

herhangi bir sanal mecraaya ait dil, sosyal medyaları kullanan kişileri de bu aynı dilsel içeriğin esiri haline getirmektedir. Bu açıdan tekno-dijital koşullar postmodern kamusalın gösteri koşullarında aynılığın revaçta olduğu, özgünlüğün ortadan kalktığı bir dönem var etmiş durumdadır.

## 2. AKIŞKAN MODERN ZAMANLARDA PARÇALANMIŞ HAYATLAR VE GÖSTERİ KÜLTÜRÜ

Geleneksel dönem sonrası bir aydınlanma çağı yaşayan insanlık, bu süreci modern dönemin kurumlarıyla daha da ilerleten bir eşğin içinde bulunmaktadır. Tarihsel sahne her zaman değişim ve dönüşümün var olduğu bir hareketlilik alanı olmuştur. Değişim ve dönüşümler keskin olmayıp birbirleri ile ilintili olmakla birlikte aynı zamanda keskin farklılıklar da içerebilecek türdendir. Birbirlerine eklenen süreçler birbirinden etkilenmeyi, sürecin bir süre daha devamı niteliğinde olmayı da sürdürebilmektedir. *“Açıktır ki geleneksel ile modern arasında süreklilikler vardır ve bunlar birbirinden tamamen ayrı süreçler değildir”* (Giddens, 2020, s.13). Ancak yine Giddens’a göre *“modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde sökü� çıkarmıştır”* (Giddens, 2020, s.12). Nitekim buradan da anlaşılacağı üzere modern hayatın ortaya çıkardığı koşullar bize geleneksel evreden büyük kopuşlar yaşatan türde etkiler üretmektedir. Dahası premodern dönemlerde karşımıza çıkan geleneksel toplumlarda yaşam koşulları inşa edilirken geçmiş zamanın merkezi niteliğindedir. Bu bağlamda soy, soyağacı, atalar ve şecere gibi mefhumlar önemli kültürel frekanslar inşa etmekteydi ve premodern insanlar gündelik hayatında oldukça etkiliydiler. Böyle kavramlar, bireylerin ölümlü olduğu inancı çerçevesinde kendilerine uzun erimliliği olan bir gerçeklik imkânı sunmaktaydı. Bu minvalde bireyler, kendi hayatlarının aşkın türde ölümsüzlük stratejileri üretebilmekteydi. Bu yöndeki gerçeklik ise premodern insanın dünyaya iz bırakabilmesini mümkün kılan temel nokta olmaktaydı (Şahin, 2019, s.124). Tarihsel sahnede iz bırakma isteği farklı dönemlerde farklı şekillerde kendini gösterse de her zaman bilinen olma ya da hatırlanma isteği insan için var olagelen temel duygulardan birisi olmuştur.

Modern hayat gelenekle arasına mesa fe koyarken, seküler niteliklerde işleyen ve dünyadaki zamana endeksli olan eskatolojiler inşa etmişti. Fakat bu türden eskatolojiler, geçmişin ve geleceğin dengeli birlikteliğinde anlamlı olabilmekteydi. Modern evrenin bu türden dünyevi eskatolojilerinin niteliği dünyevi cennetler vaat etmesinden ötürüydü (Şahin, 2021 s.869).

Modern dönemin başlangıcı hakkında ayrışan türde vurgular olsa da genel kabul 18. yy. sonları ve 19. yy. başlarında kurumsallaşarak bütün bir gündelik hayatı dönüştürdüğü üzerinedir (Foucault, 2012, s.35). Modernite bünyesinde modernlik anlamını barındırmaktadır. Modernite ve modernlik mefhumları Türkçe’de aynı

anlamda ya da çok yakın anlama gelecek biçimde kullanılmaktadır. “Modern” sözcüğünden türemiş olan kavramlar, modernliği bir süreç olarak belirtmektedir. Dahası modernitenin toplumsal ve düşünsel bağlamını tek boyutu ile ele almak hatalı sonuçları beraberinden getirmektedir. Bu sebeple modernlik kavramını zihinsel, entelektüel, sosyal, epistemolojik, siyasal ve ekonomik çeşitlilikler bağlamında ele almak ve bu çerçevede açıklamak nitekim daha doğru sonuçları elde etmemizi sağlamaktadır. Modernite mefhumu -onun erken ve geç evreleri dikkate alındığında- bireylerin gündelik hayatlarında aklı ön planda tutarak, geleneksel ve dinsel olanın geriye itilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda anlaşılmalıdır ki modernite kavramı, aklın ve de akılcılığın öncelik kazandığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönem sosyal hayatta, bilimsel gelişmelerin ve ekonomik sistemlerin artan etkinliğine dayalı olarak bireylerin yaşamı üzerinde yeni yaşam imkânları üretmiş ve bu yöndeki dönüşümler de modernite kavramı ile ifade edilmiştir (Bal, 2020, s.14). Bu bağlamda modern hayat en başından itibaren eski yaşam tarzlarıyla olan savaşı başat bir durum olarak ön plana çıkarırken, bireylere de bu yönde açığa çıkabilecek belirsizlikleri aşabilmek için bir takım hedeflenmiş gelecekler ve rasyonel projeler sunmanın çabasında olmuştur. Semavi -ibrahimi- anlatıların dünyadan sonraki yaşam için uyumlu hale getirdiği ruhsal sonsuzlukları modern projeler dünyası içerisine çekmenin çabasında olmuşlardır. Fakat postmodern -ya da geç modern- zamanlar, bu anlatıların işlevini kaybettiği bununla beraber modern zamanların rasyonelliğe dair projelerinin işlevini yitirdiği zamanlar olmuştur (Şahin, 2021 s.871).

Aydınlanma sonrası dönemde bilim, sanayi, teknoloji ve düşünce alanlarında pek çok köklü değişim meydana gelmiştir. Aydınlanma çağı 17. yy ile 18. yy dönemleri arasında Avrupa’da meydana gelen felsefi ve entelektüel ilerlemenin olduğu dönemdir. Ancak bugünlerde modern evrenin erken aşamalarından belirgin kopuşların yaşandığını ortaya koyan düşünürlerin sayısı oldukça fazladır. Bauman da bu düşünürlerden birisidir ve ona göre modernitenin şimdiki evresi "akışkan modernite" olarak ifade edilebilecek bir eşiktir. Onun ortaya koyduğu bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, içinde bulunulan zamanlar her türden otoritenin ve kalıcılık aygıtı olan şeylerin yerini giderek istikrarsızlıklara ve belirsizliklere bıraktığı bir dönem yaşanmaktadır. Bu yönüyle de bu zamanlar “akışkan modern zamanlardır.”



Bir süre önce adına (yanlış bir şekilde) postmodernizm denilen ve benim daha yerinde bir ifadeyle "akışkan modernite" demeyi tercih ettiğim olgu, değişmeyen tek şeyin değişim, kesin olan tek şeyin ise belirsizlik olduğunun gittikçe kesinleşen kanıtıdır (Bauman, 2017, s.12).

Bauman, günümüzün tarihsel akışına bir isimlendirme girişiminde bulunurken "postmodernite" kavramı yerine, "akışkan modernite" kavramını kullanmayı daha uygun bulmaktadır. Ancak o bu yönde tahlillerde bulunurken, postmodern kavramını da kullanmaktan çekinmeyen bir yazardır. Ona göre, günümüzün modern toplumları o denli değişken görünüyor ki, bu toplumların "akışkan" aşamada olduğu en başta da buradan anlaşılmaktadır (Bauman ve Lyon, 2016, s.7). "Postmodern dönem" ve "akışkan modern dönem" tarihsel olarak değişimleri olan dönemlerdir. Bauman'ın da ifade ettiği gibi "akışkanlık" içindeki toplum sürekli değişim, dönüşüm, belirsizlik ve istikrarsızlıklar içindedir. Bu dönem, toplumun da tüketim toplumuna evrildiği bir dönem olmuştur (Baudrillard, 2021, s.20). Buradaki tüketim kavramına somut ve soyut olarak da bakılmalıdır. Somut tüketim maddi bir temel alışveriş düzenine dayanan tüketim türüdür. Her ürünün maddi dünyada bir karşılığı bulunmaktadır ve akışkan modern toplumda – ya da tüketim toplumunda- pek çok ürün yaratılmış olunan "ihtiyaç algısıyla" tüketiciye sürekli olarak "tüketmelisin" anlayışıyla dayatılmaktadır. Ancak tüketim vasıtasıyla yalnızca kısa süreli mutluluklar açığa çıkmaktadır. Soyut tüketim ise duyguların, beklentilerin, mutlu olunan anların hızla tüketilip bitirilmesi halidir. Geçici mutluluklar etrafında şekillenen bu türden postmodern bir toplumda bireylerin sürekli kalıcı bir mutsuzluk ya da tatminsizlik halinde tutulup kaldıkları dikkati çeken temel noktalardan birisidir. Kısa süren mutluluklar, kısa süren tatmin hali, toplumun her alanı için geçerli olan kalıcı bir durumdur. Postmodern kültürde ünlü olma hali de benzer bir durumdur. Hızlı bir şekilde ünlü olunabilir, aynı zamanda hızlı bir şekilde unutilan bir kişi de olunabilir. Bu sebeple ünlü olan birey, ünlü olarak kalabilmek için, topluma kendini sık sık hatırlatmak zorundadır. Bu da medyanın kurgusal altyapısının ne şekilde olması gerektiğini rahatlıkla izah edebilmektedir. 'Normalin dışında davranan ünlü birey' dikkat çeker ve izlenmeye değer kişi olarak sinoptik gözetimin gözdesi olur. Bu haliyle de izlenesi bir özele sahip olmaktadır.

## 2.1. Tükettikçe Yalnızlaşan Birey

Aydınlanmanın ortaya çıkışı, modern dönem ve daha sonra da onun postmodern döneme evrilmesi -ve ortaya çıkan daha pek çok dönemleştirici kavram-temelde yaşanan dönüşümlerin anlatıcısı olunca katmanlaştırıcı ifadelerdir (Jamesson, 2008, s.100). Postmodern dönem, modern döneme bir eleştiri olarak doğmuştur. Modern dönemin bütüncül bakış açısı, yerini parçaların da önem kazandığı bir döneme bırakmıştır. Modern dönemde tek bir doğru etrafında şekillenme durumu, yerini çok perspektifli bakış açılara bırakmaktadır. Bu dönemde farklılıklar göz ardı edilmekten çıkmaktadır (Lyotard, 2013, s.7). Bu gibi bireyselliğin öneminin artmasının pozitif yönlerinin yanı sıra negatif yönleri de bulunmaktadır. Postmodern dönemde gerçeklikle sanal gerçeklik arasındaki sınır bulanıklaşmaktadır. Sanal ile gerçek, doğal ile yapay, gerçek ile taklit iç içe geçmiş durumdadır. İmajın, gerçeğin ve gerçekliğin yerini almasıyla kaybolan bu sınır, normalliğin yeniden şekillenmesinin bir sebebidir. Postmodern toplumda gerçeklik algısı genel olarak modern dönemdeki kesinlik ve nesnellik anlayışından farklıdır. Gerçeklik, bireysel deneyimler, sosyal yapılar, kültürel bağlamlar ve dilin etkisiyle şekillenir. Gerçeklik, göreceli ve sübjektif bir kavram haline gelmektedir. (Baudrillard, 2011, s.30).

Baudrillard, postmodern toplum içinde bir hipergerçeklik durumunun söz konusu olduğunu ve bu sistemin işaretler ve gerçeklik kodları ile oluştuğundan bahseder. Daha açık ifadeyle semboller ve işaretler ile kurulan gerçeklik, taklit, temsil ve meta işaretleri kapsamaktadır. Nitekim bireyler bu dönemde adeta bir göstergeler evreninde hapsolmüştür. Doğru ve yanlışın ayırımının yapılamadığı, taklitlerin yer aldığı ve temsillerden oluşan kurgusal bir evrenin var olduğu bu türden düzende bireylerin gerçeğe ulaşması imkânı mümkün olmamaktadır. Bu bağlamda Baudrillard, gerçeğin bir yapaylığa dönüştüğü durumu açıklayabilmek için hipergerçeklik kavramını kullanma gereksiniminde bulunmuştur (Şaylan, 2002, s.309). Nitekim postmodern bireyin belirsizlik, kararsızlık ve mutsuzluk arasında boğulmasının sebeplerinden biri de gerçeklik karmaşası içinde olmasıdır. “Gerçeklik krizi” içinde bulunmak, bireyin yaşadığı belirsizlik halini istikrarlı kılar ve bütün bir toplumu mutsuzluk ve umutsuzluklar etrafında birleştirmektedir.

Kurgu ve gerçeklik arasına sıkışan akışkan modern dünyaya özgür bireyler için birlikte olma şekilleri de değişimler yaşamaktadır. Bu bağlamda Bauman birlikteliğin

pek çok türü olduğundan bahsetmektedir. Alışveriş merkezlerinin veya işlek sokakların taşınabilir bir birlikteliği mevcuttur. Nitekim anlık olarak yakınlık ve ayrılık mekânları da mevcuttur. Akışkan biçimde olan bir konum hareket ettiği zaman, biçimlerde mekânlara eş değer bir şekilde harekete tabi olmaktadır. Biçimler kendi kendilerine devinim gerçekleştiriyor gibi gözükse de çoğu biçimler ‘akışkan mekânın’ hareketine göre şekillenmektedir (Bauman, 2018, s.66). Reklamları her yerde görmek ve duymak yaşanan sürecin ihtiyaca dayalı olan durumlardan çıktığını da ortaya koyan türdendir. Dolayısıyla tüketim, modern dönemde reklamlarla (tüketimi mümkün kılan göstergeler yığınıyla) birlikte daha da artmaya başlamıştır. Bu durum postmodern dönemin bir tüketim toplumu var ettiğinin temelindeki anlatıcısıdır. Postmodern dönemle birlikte Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki temel noktalar işleyişleri açısından neredeyse bir dönüşüm yaşayacak boyuta gelmiş durumdadır. *“Reklam, nesnelerin kullanım değerini artırmak değil, yalnızca azaltmak, onları moda değerine ve hızlı yenilenmeye tabi kılarak zaman değerini azaltmak amacıyla harcanan bu hatırı sayılır bütçe mucizesini gerçekleştirir”* (Baudrillard, 2021, s.46).

Toplumsal olarak daha iyinin, daha güzelin, daha dikkat çekicinin ön planda olduğu dünyada böylesi koşulların bir parçası olmak adına tüketim hattında kalmak gerekli bir çabaya dönüşmektedir. Reklamı yapılan her güzel bir objeye ya da nesneye sahip olma hissi postmodern toplumun bir yansımasıdır.

Tüketim, ihtiyaç hiyerarşisinin dışına çıktıktan sonra gösteriye özgü bir sembole dönüşmüştür. Hep daha fazlasına sahip olma isteğine kapılan tüketim toplumunun bireyleri daha fazla satın alma eğilimiyle gündelik hayatlarını şekillendirmektedir. Mutlu görünmek adına yapılan her tüketim faaliyeti, yalnızca kalıcı tatminsizliklere dayalı mutsuzlukların kamusalda bu görünürlüklerini engellemek için olmaktadır. Mutluluğu anlatabilmenin yolu maddi olanın sunduklarını açık etmekten geçmektedir. Bolluk ve refah olmazsa olmaz niteliktedir (Baudrillard, 2021, s.24). Ancak Baudrillard'ın belirttiği gibi burada gösterilen bütün çaba yalnızca göstergelerin sunduklarıdır ve gerçek mutluluğu barındırmamaktadır.

Thorstein Veblen, “gösterişçi tüketim” kavramını ortaya atarak tüketimin gösteriş amacıyla yapıldığını ileri sürmüştür. Veblen, gösterişçi tüketim kavramına dair tanımlama yaparken, tüketimin sadece statüsel ve toplum içinde bulunan konumdan ziyade, diğer tüketicileri kıskandırma çabasının giderek bir hayat tarzı

haline gelmesine dikkati çekmiştir. Tüketim yaparak elde edilmiş olan mutluluk ve haz duyguları, diğer tüketicilerin onu fark ederek kıskançlık duymasının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Odabaşı, 2009, s.155). Postmodern kültürü en güçlü tanımlayan kavramlardan biridir “gösterişçi tüketim”. Postmodern dönemin temelinde yatan, çevreye göre daha gösterişli olma isteği zaman içerisinde toplumsal bağı zayıflatmıştır. Yalnızca daha fazla tüketebilme kabiliyetini gösterme eğilimi, ekonomik gücün farklılığı içinde bulunan bireylerde toplumsal bağı daha fazla zedelemiştir. Ancak kamusal alandaki tüketimsel haz boyutu aslında özel alanlardaki yalnızlıkları beraberinde getirmektedir. Ancak birey özel alanındaki yalnızlığının farkında olsa bile, “şenlikli kamunun” gösterişli dünyasının bir parçası gibi görünmeye de devam etmektedir. Çünkü geç modern bireyin yaşadığı gerçeklerin üzerini örtmenin çabasındaki sosyal alanlar, iş dünyası, arkadaş ortam ve mesleğini icra ettiği ortamlar aslında onun bu yöndeki kapılmışlıklarını açık eden alanlar niteliğindedir. Dahası bu yöndeki gerçekliği var eden “seyretme kültürünün” ortaya koyduğu temel durum bu kamusal alandaki bütün öznelerin kendi acı gerçeklikleriyle yalnız başına mücadele etmek durumunda olduklarının temel anlatıcısıdır.

Postmodern dünya kitle kültürünün ışığında, hızlı tüketimle birlikte her alanda aktif olmaya devam etmektedir. Kitle kültürü eskinin yararsızlığından uzaklaşarak yarar öncelikli bir nitelik kazanmıştır. Kitle kültürü tüketiciler bağlamında bireylerin dinlenme ve eğlence gereksinimlerine karşılık vermektedir. Bu bağlamda bireyler, insanın doğaya üstün gelmesi problemiyle karşı karşıya kalarak, yabancılaşma sorunu yaşamaktadır. Yabancılaşmanın asıl kaynağı bir araç olarak, aklın da tek tarafı olarak kullanılması ve doğanın yanında öznelerin kendisini metalaştırarak, kendilerine bir özne olarak yabancılaşmasına dayanmaktadır. Nitekim bireyler ortaya koyduğu bu yöndeki performanslarla kendilerine yabancılaşmalar yaşayarak sadece tüketici rolü şeklindeki tüketim fikrini benimsemektedirler. Bu minvalde kullanılan siyasal otoriteler ve reklamlar da aynı görevi üstlenmektedir. Bu otoriteler ve reklamlar etkileyici güçlerinin bireyler üzerinde kullanarak, onların düşünmeden salt söyleneni yapmasına dair baskıcı ortamlar oluşturmaktadır. Nitekim bu baskı fiziki zorlamanın dışında daha sembolik düzeyde işleyen türden bir zorlamadır. Ortaya çıkan kitle kültüründe tüketmek zorunda kalan bireyler bu yönde bir genel kabul eşiği oluşturmaktadırlar. Düzenin otoritesi tarafından doğallaştırılmış olan tüketim, bir araç haline gelerek bireylerin boyun eğmesine olanak sağlar. Bu bağlamda yapılan her

aktivite de “ekonomiye katkı sunmak” söylemiyle karşılık bulmaktadır. Bu noktada tüketimin direkt bir şekilde odak noktası, üretim ve tüketim sürekliliği şeklindedir. Kişilerin yalnızlaşması ile ilgili bir dönüşüm ve değişim planı yapılmamakla beraber ekonomik temellere dayanarak sadece tüketen bireyler oluşturmak hedeflenmektedir (Atiker, 1998, s.56-57). Herkesin kişiselleşmiş tüketim çabası bir kitle birlikteliği yaratırken, beraberinde de kitleselleşen türde yalnızlık var etmektedir. Bu açıdan bu tüketim histerisinin yaygınlaştığı postmodern kamuda açığa çıkan “gerçekliğin acısı”, beraberinde de acı bir yalnızlaşma getirmektedir. Bu da görünürlüğü şenlik olan türde bir yalnızlaşma biçimidir. Nitekim postmodern dünya yalnızca tüketim için var olma haline gelmiş bir dünyadır. Sistemsel olarak aynı şeyleri tüketen insanların toplumsal olarak da görüntülerinin, davranışlarının, değişen konuşma tarzlarının aynılığı gibi durumlar kaçınılmazdır. *“Kitle iletişimin bize verdiği gerçeklik değil, gerçekliğin baş döndürücülüğüdür”* (Baudrillard, 2021, s.27). Aynılaştırma ise kitlesel birlikteliğin temelindeki özetidir. Benzerlik de temassız yalnızlığın kanıksandığı gerçekliğinin açıktan anlatıcısıdır.

## **2.2. Özgürlük Arayışında Kaybolan Birey**

Geleneksel dönem ve modern dönem öznelerin sahip oldukları haklar temelinde ele aldığımızda, gelinen noktadaki tüketimsellikler açısından sadece daha fazlasını istemeye evrildiğini söyleyebilmek mümkündür. Geç modern ya da postmodern evrede -Bauman’ın tabiriyle de akışkan modern zamanlarda- özgürlük arayışının modern dönemdekinden farklı olmasının sebeplerinden biri de adı özgürlük olabilecek herhangi bir alanın mutlaka dönüp dolaşıp tüketime dayanıyor olmasıdır. Bugünlerdeki özgürlük sarmalı daha çok tüketimin sınırları etrafında kurgulanan türdendir. Nitekim sistemsel açıdan özgürlüğün planlayıcısı olanlarla tüketimin tasarımcısı olanlar büyük bir ortaklık içerisinde. Öyle ki postmodern evre haberleşme ağının binlerce kilometre öteden saniyeler içinde bireylere ulaşmasını sağlayarak oldukça gelişmiş niteliktedir. Sosyal medya hızlı haberleşmeyi sağlamakla birlikte, hızlı bir taraftar grubu ve hızlı bir nefret grubu da oluşturmaktadır. Bireyler konunun kabataslak bilgi sahibi olmasıyla harekete geçebilseler de bu türden tepkinin gerçekteki karşılığı ise derinlemesine araştırma yapmadan kendilerine bir taraf seçebiliyor olmalarıdır. Bu da medyanın gücünü ortaya koyan türden bir detaydır. Bu

bağlamda Bauman, sosyal medyanın hem yakınlaştırıcı hem de uzaklaştırıcı bir etkisi olduğunu söylemektedir (Bauman & Lyon, 2016, s.48). Bauman'ın da dediği gibi medyanın gücü sayesinde toplumsal olaylar hızlı bir şekilde sempati ve nefret söylemlerine dönmektedir. Ancak çabuk katılabilmek çabuk da kopabilmeyi mümkün kılan türden sosyalizasyonları var etmektedir. Hızlı yükselmelerin eşliğindeki tepkiler kalıcı ortaklıkları var etmeyen türden zayıf birliktelikler üretince, her türden tepki öznelerin evlerine döndüklerinde yeniden yalnızlıklarına geri dönmelerine neden olmaktadır. Bu açıdan postmodern zamanlara özgü kamusal alanlardaki sosyal koşullar her ne kadar aktif bir kamusal görüntüsü sunsa bile, gerçekte kanıksanmış türden yalnızlıkları bütün bir topluma yayılacak şekilde genişletmiş durumdadır. Çabuk katılmanın var edebildiği çabuk kopuşlar kalıcılığı olmayan türden zayıf networkler var ederek toplumsal birlikteliğe özgü kalıcı ortaklıkları da ortadan kaldıran türde etkilere üretmektedir. Bu açıdan ki “gösteriye” özgü her türden şenlikli koşul, aslında acı gerçekliklere özgü yalnızlıklara karşılık bulan türdendir.

Medyanın dijitalleşmesiyle birlikte açığa çıkan sosyal medyanın koşulları bireyleri etkilemekle kalmaksızın aktivizmlere de şekil vermektedir. Bunu herhangi bir haber sitesinden ya da sosyal medyadan gelişmelere 10 dakika bakarak bile anlamak mümkündür. Dünyanın çok uzak yerlerinden anlık haberler alabilmek mümkün hale gelmektedir. Bu bağlamda McLuhan “Global Köy” kavramını kullanmakta ve dünyayı küçük bir köy şeklinde betimleyerek iletişimin sınırlarının ortadan kalktığına gönderme yapmaktadır. Bu benzetme köy halkının küçük bir yerleşme yeri olması sebebiyle birbirleri hakkında her şeyi bilme halinden gelmektedir. Birbirleri hakkında çok şey bilme hali bu durumdan etkilenme ve “...gibi ol” ya da “...gibi olma” benzetmelerine maruz kalmayı da beraberinde getirmektedir. Birey geçmişte yalnızca çevresinde olan olaylardan etkilenmekteydi, fakat postmodern dönemde dünyada var olan olaylardan da etkilenmektedir. Bu nokta da Gustave Le Bon kitle haline gelmiş bireylerin, toplumdan bağımsız bir konumdayken düşünecekleri, hissedecekleri ve davranacakları durumlardan koparak maruz kaldığı bilgiler ve düşünceler çerçevesinde kitleye bağlı bir şekilde düşünmeye, hissetmeye ve davranmaya yöneleceklerini söylemektedir (Bon, 2020, s.26).

Teknoloji, gündelik yaşamda her alanda yaygınlaşmış bir unsur olmakla beraber, insanları artık bağımlılar derecesinde kendisine çekebilecek türdendir. Bu

durum insanların birbirinden soyutlanmasına ve yabancılaşmasına neden olan türde etkiler de üretebilmektedir. Teknolojinin bu denli gelişimi ve etkinlik kazanıyor olması, tatminsizlik duygusunun daha fazla yaşanmasına ve duyarlı gibi görünen duyarsızlıkların açığa çıkmasına neden olmaktadır. Böylece insanlar sosyal ortamlardaki olası kalıcı ilişki koşullarından uzaklaşmaktadır. Nitekim teknolojiye aşırı bağımlı hale gelme durumu, teknolojik araçların insanların yerine geçmesini de sağlamaktadır. Netice itibariyle sürekli olarak medyayı kontrol etmek, bildirimlere anında tepki vermek veya sanal ortamda sürekli olarak var olmak, insanların mekanize ama yüzeysel nitelikte tepkiler verme eğilimini artırabilmektedir. Böylece sosyal ilişkiler ve gerçek dünya bu türden çıktılar nedeniyle olumsuz biçimde etkilenmeler yaşamaktadır.

Medya, bireyler arası iletişimi yeni bir sosyal mekâna taşımıştır. Bunun sonucu olarak bir sanallaşma durumu söz konusudur. Bu sanallaşma beraberinde bireyselliği öne çıkarmaktadır. Böylece bireyler duygudan yoksun ve bireysel iletişimden uzak bir şekilde etkileşim gerçekleştirmektedir. Bu durum toplumsal normlara zarar vermekle beraber samimiyetsiz ilişkilerin de varlığına yol açmaktadır. Bunun yanı sıra medyanın insanlar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde bir güvensizlik sorununun olduğu ortaya çıkmaktadır. Bireyler sanal dünyada kendisine sanal kimlikler oluşturma imkânına sahiptir. Bu şekilde sanal dünya üzerinden kurulan iletişim, kişilerin gerçek veya sahte bir kimlik olup olmadığını anlamayı zorlaştırmakta ve bir güven sorununun ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda bireyler sanal ortamlarda, olmadığı biri gibi kendisini göstererek aslında kendi benliği ve kimliği ile bir çatışmaya düşmektedir. Şenlikli kamunun acı gerçekliklerinden biri olan gösteriye içkin roller, toplumun gizliden veya açık şekilde içine çekildiği durumları ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın temeldeki amacı olan; şenlikli kamunun özel alandaki acı gerçekliklerinin araştırılması yönündeki gerçeklik ekran önünde akan gündelik halin, bireylerin olduğundan farklı davranmasının ortaya koyan türde çıktılarla karşılık bulmaktadır. Ortaya çıkan gerçek dışı kişilikler ve etkileşim biçimleri gerçek olmayanın -ve dahası sahte olanın- öne çıktığı bir kamusal etkileşim biçimlerini giderek sıradan hale getirmektedir. Dolayısıyla sahte kimlikleri ile sosyal medya kullanımının farklı bir versiyonu olan, adı ya da soyadı gerçek olsa bile davranışları gerçek olmayan ünlüler mesleklerini devam ettirmek adına bu davranışı sürekli hale getirmektedir. Gerçekliğin farkında olmadan yaşamak isteyen bireyler sanallığın cazip ve renkli dünyasında kaybolan

kişilere dönüşmektedir. Uyku dışında tüm ihtiyaçlarını giderirken sanallıkla iç içe olma hali normalleşmektedir. Bu bağlamıyla duruma yaklaşan Robins, söz konusu durumun her geçen gün daha tehlikeli bir boyuta geldiğini söylemektedir (Robins, 2021, s.212).

Toplumlar, ortak kültürel kimlikler sayesinde sosyal yaşam içerisindeki öznelerine rutinelere dair alanlar açmaktadır. Toplumsallaşma ile bireyler birlikteliğe özgü faaliyetlere katılarak, kendisinden beklenen rollere uygun norm ve davranışlardan haberdar olurlar. Toplumlar, bu süreçte bireyi toplumsal normların içine çekerek, öğrenme koşullarını da oluşturmuş olur. Medyanın etkisinin artmasıyla birlikte bu konudaki en belirleyici unsurlarından biri de medya olmuştur. Medya çerçevesinde gelişen kültür, toplumun denetim mekanizmasından çıkarak kültür endüstrisi aracılığıyla tek tip ve sanal bir şekilde üretilmeye başlanmıştır. Medyanın bu denli etkisi sosyal yapıyı ayrıştırarak parçalamakta ve bireyleri kendi kültürlerine yabancılaştırmaktadır. Toplumsal çözülmenin etkisiyle, bireyleri birbirine bağlayan ortak değerler kümesi içi boş bir kavram haline gelmektedir.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte medya işlevi gereği bir iletişim aracı olmanın dışında değişim ve gelişim niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda medya çok etkili bir toplumsallaştırma, yani bir “sosyalizasyon” aracıdır. Sosyalizasyon, toplumun normlarını ve değerlerini bireylere aktarma ve öğretme süreci olarak tanımlanır. Nitekim teknolojiyle büyüyen bireylerin çocukluktan itibaren kişilik ve karakterlerin gelişiminde medya, büyük bir etkiye sahiptir. Fakat medyanın yaygınlaştırıcı gücü olduğu gibi yok edici gücü de mevcuttur. Bauman’ın belirttiği gibi “teknoloji iki tarafı keskin bir kılıç...” gibidir (Bauman, 2016, s.113).

Elimizdeki işi yapabilmek için faydalı bir biçimde kullanılabilir fakat iki tarafı da keskindir ve kılıç savurmak doğası gereği tehlikeli bir iştir. Kılıçlar uygun ve iyi olduğu düşünülerek seçilen amaçları yerine getirmenin yanı sıra, amaçlanmayan hedefleri de örseleyebilir ve yaralayabilir (Bauman, 2016, s.111).

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte medya, toplumsallaşmanın kollarından birini oluşturmakla birlikte Bauman’ın tasvirinden hareketle dikkatli yönetilmesi gerekmektedir. Toplumsal bağlılık ve ayrışma konusunda iki keskin ucu bulunmaktadır. Postmodern toplumlarda yadsınamaz önemi olan medya ve dijital gelişmeler kontrol edilmediğinde toplumsal zararlara da neden olmaktadır.



### 3. PANOPTİK GÖZETİMDEN SİNOPTİK GÖZETİME GÖSTERİ TOPLUMU VE YENİ MEDYA KOŞULLARI

Gözetim ya da diğer bir adıyla gözetleme faaliyeti insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. Konar göçer hayatın son bulmasından sonra ortaya çıkan yerleşik hayatla birlikte insanlar güvenlik ve çevreden bir şey öğrenmek adına birbirlerini ve tabiatı gözetlerdi. Bu yöndeki gözetimler yaban hayvanlarının saldırı ihtimalinden kaçmak ya da yeni bir üretim yapıyorsa onun hakkında bilgi sahibi olmak için gösterilen bir faaliyet şeklindeydi. Nitekim gözetleme faaliyeti tarihin ilk çağlarında ihtiyaçtan doğan bir durumdu. Lyon bu konuda bireyin kendini koruma ya da bilgi edinme gibi temellerle bu tür davranışlar sergilediğini ortaya koymaktadır (Lyon, 2013, s.31). Bu bağlamda gözetlemenin tarihte merak duygusuyla birlikte başladığını ve sonrasında insani diğer duygular kadar normal bir durum edildiğini söyleyebilmek mümkündür. Kendini korumak ya da bakmakla yükümlü olduğu kişiyi korumak gibi içgüdüsel davranışlar da bu türden insani yetenekleri güçlendiren diğer etkenler olmuştur. Dahası insani olan yüz yüze ilişkide de gözetimin büyük etkisi bulunmaktadır (Lyon, 2013, s.14-15).

Gözetimin merak duygusu ile başlamasıyla birlikte zaman içerisinde farklılaşarak yeni tip versiyonlarla da karşımıza çıkmıştır. Michel Foucault'ya göre gözetim panoptik bir şekilde başlamıştır ve zamanla mutlak bir genelleşmiş gözetim alanları var ederek sistem içerisinde yerini almıştır (Foucault, 2011, s.135). Nitekim modern zamanlardaki gözetimin değişen formlarıyla birlikte onun açığa çıkan türü daha çok panoptik gözetim şeklindedir. Ancak Bauman'a göre modernitenin postmodern döneme evrildiği zamanlarda panoptik gözetim yerini sinoptik gözetim türüne bırakmıştır (Bauman, 2014, s.59). Panoptik gözetim, genel hatları ile bir hapisane modelinde tasarlanan ve merkezi bir kule vasıtasıyla iktidarın halkı gözetleme halinden bahsederken, sinoptik gözetim toplumun her bir ferdinin izlenmeye değer bir özeli izlemesini merkeze koymaktadır. Sinoptik gözetim aynı zamanda sosyal medya ve güvenlik sistemleri sebebiyle gündelik hayatın her alanına sokulabilen türde bir içerik kazanmış durumdadır.

Günümüz toplumlarını açıklamak için gözetim olgusu bu günlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Dahası gözetimin modern zamanlardaki formu dikkate alındığında onun gündelik yaşamın ve toplumsal kültürün başlıca unsurlarından biri olduğu

rahatlıkla söylenebilir (Lyon, 2013, s.68-72). Böylece izlenmekte olan bireylerin mevcut iktidarların kontrol edilebilir verileri olduğu söylenebilir. Nitekim gözetimin ileri modern versiyonu dikkate alındığında bireysel mahremiyeti ortadan kaldırarak, iktidar mekanizmalarının işini kolaylaştıran türden içerikler edildiği söylenebilir. Bu açıdan panoptik gözetimden sinoptik gözetime postmodern dünyada geçildikçe her geçen günle birlikte gözetimin kendi alanını genişlettiği rahatlıkla dile getirilebilir türdendir.

### **3.1. Panoptik Gözetimden Sinoptik Gözetime: Toplumsal İlişkilerin Değişen Dinamikleri**

Panoptikon modernitenin kurumsallıklarını ortaya koyduğu dönemde açığa çıktı. Foucault 1800 sonrası yıllar der, yani 19. yüzyıl. Bauman bu evreye “katı modernite” der. Ancak Bauman modernitenin şimdiki zamanlarına akışkan modernite adını vermektedir. Akışkan modernite, kulevari gözetimin sona erdiği ve iktidarın ayaklarını yere basmadığı ve dahası doğasının akışkan olduğu bir evredir. Bu evredeki gözetim de bu evredeki gözetim de akışkanlığa uygun şekillerde evrilmiştir. Bu dönemdeki gözetim daha çok sinoptik gözetimdir. Modernitenin katı evresindeki panoptik gözetim merkezi iktidarın merkezi bir kuleden herkesi izlemesini ortaya koyarken, sinoptik gözetimdeki gözetim tarzı ise merkezi gözetimin yok olduğu ve herkesin bir özeli izlediği türden bir gözetim biçimidir. *“Toplumsal denetim ve gözetim ‘güvenlik’ adı altında meşrulaştırılmaktadır. Tüm toplumsal yaşam alanları iktidarın denetimi altına sokan proje kenti panoptik bir hapisaneye dönüştürmektedir”* (Bentham, 2016, s.128).

Panoptik gözetimin temel nedeninin güvenlik olarak gösterilip halkın gözetlenmesinin meşrulaştırılmasından bahsedilebilir. Toplumun güvenliği için toplumu gözetlemek aslında bir kontrol mekanizmasıdır. Kulevari bir izlenme hali içinde yer alan toplum davranışları noktasında iktidar mekanizmalarına uygun hareket edecektir.

Disiplinleriyle hastaneler, tımarhaneler, öksüzler yurdu, okullar eğitim evreleri, fabrikalar, atölyeler ve nihayet hapisaneler; bütün bunlar on dokuzuncu yüzyılın başında yerleştirilmiş ve hiç kuşkusuz sanayi toplumunun ya da kapitalist toplumun işleyiş koşullarından biri olmuş olan iktidarın bir tür büyük toplumsal biçimin parçasıdır (Foucault, 2011, s.126).

İktidar mekanizmaları gözetlemenin modern dönemde bu şekilde olduğunu ifade etmektedir. Modern dönemle birlikte Bauman bu gözetleme türünün yeterli gelmediğini söyleyerek çağdaş bir düzenlemeyle birlikte bu yöne doğru eğilim gösterildiğini ifade etmektedir (Bauman, 2014, s.59). *“Panoptikon’da belli bazı seçilmiş yereller, öteki yerelleri seyrediyordu (Panoptikon’dan önce ise sıradan yerel halk, içlerinden seçilmiş olanları seyrediyordu). Synopticon’da, yereller küreselleri seyretmektedir.”* (Bauman, 2014, s.63). Modernitenin akışkan döneminde panoptikonun yeterli gelmemesi sinoptik evreye geçmeyi mecbur kılmaktadır. Tamamen ortadan kalkmayan panoptik gözetim yeni versiyonu olan sinoptik gözetimle devam etmektedir. Teknolojinin ilerleyişini ve dijital dünyanın varlığını gözetleme alanında da değişimlerle görmek mümkün bir hal almıştır.

Zygmunt Bauman “Akışkan Gözetim” kavramı ile günümüz modernitesini tanımlamaya gitmiştir. Bauman, akışkan gözetimin, bütüncül bir gözetim yapısı olmaktan ziyade bir yönelim olduğunu ifade etmektedir. Akışkan gözetim modernliğin bir getirisi olarak sürekli bir değişim ve gelişim içinde olunan dünyanın tanımlanmasına yardımcı olan bir mefhumdur (Bauman ve Lyon, 2016, s.13). Modern dönem ile birlikte sinoptik gözetim hayatta yerini almasıyla hayatın her alanı için gözetleme kültüründen bahsetmek mümkündür.

Tarihsel süreçte teknolojik değişimin ve küreselleşmenin bir getirisi olarak izleme kültürü de doğal olarak değişmiştir. Yeni koşullarda teknoloji hayatın her alanına müdahil olmakla birlikte bireylerin hareketlerini, tercihlerini, davranış kalıplarını ve etkileşimlerini sürekli bir biçimde izlemektedir. Bu durum modern toplumun mutlak bir geleceği olmakla birlikte, bireylerin mahremiyetine ve özgürlük alanlarına etki edici bir niteliktedir. Modern zamanların ileri aşamasında yani akışkan evresinde açığa çıkan akışkan gözetim ise modern toplumsal yaşamın kaçınılmaz olarak yaşadığı dönüşümleri merkeze koymaktadır. Akışkan gözetimde doğası gereği özneler, somut bir gözetim adacıyla karşılaşmazlar. Burada gözetim, bütün öznelerin belirgin bir özeline seyrine kapıldığı tarzda işlemektedir. Bu yolla da özneler seyrin sınırları içinde kalabilmek adına iktidarın beklentisine özgü hayat tarzını ve pratiklerini benimsemektedirler. Bauman bu durumu mahremiyet krizi olarak adlandırmaktadır ve içinde bulunduğumuz dönemin eski döneme kıyasla onurlu sirlara sahip olmadığını söylemektedir (Bauman, 2022, s.24) İnsan davranışlarını kontrol altında tutan böylesi

bir gözetim toplumun ortaya çıkması özel alan ve mahremiyet olgusunun yeniden sorgulanmasının önünü açmaktadır.

*“İnsanlar ilginin bir an için kendilerine çevrilmesi karşılığında mahrem yaşamlarını seve seve kamuya açık hale getiriyor”* (Bauman, 2022, s.23). Seyredilebilir olma niteliği taşımak adına mahremiyetin hiçe sayılması gösteri kültürünün akışkan modern dönemde seyirci sayısını artırmaktadır. Panoptik gözetimin sistemsel gücünü kulevari bir şekilde dizayn etmesi, modernitenin şiddetlenmesiyle birlikte yerini zamanla sinoptik gözetime bırakmıştır. Sinoptik gözetim ise bir otoritenin izlenmesinden ziyade, ağırlıklı teknolojinin mümkün kıldığı türden bir alan içinde, herkesin bir özeli izlemesiyle açığa çıkmaktadır. Böylesi bir seyrin aktif olduğu bir kamusalda diğerleri tarafından sürekli izleniyor olduğunu bilen biri kamusal alanda gerçek benliğini yansıtmamaktan da imtina etmektedir. Bireyler kullandığı mobil uygulamalar ve sosyal medya aracılığı ile mahremiyet alanını kendisi seyre açık hale getirerek (paylaşarak) özel alanını kamusalda açık bir alana dönüştürerek, kendine özgü bir özel alan bırakmamaktadır. Böylesi bir kamusalda bireyin kendine özgü bir özel alanının kalmaması, kendini kalıcı şekillerde güvende hissedeceği bir alanının da oluşmayacağını ortaya koyan türdendir. Dahası yeni medya araçlarıyla mahremiyet alanını paylaşan birey, kendini güvende hissedebileceği türden bir alana hiçbir şekilde yer bırakmamaktadır. Hal böyle olunca da şenlikli görünen yeni seyirlik koşullar altında kalıcı güvensizliklerin de başladığı alanlar olmaktadır.

Böylesi koşulları kalıcılığında yaşanan yeni tür etkileşim türleri; doğal olarak yerini gerçekçi olmayan nitelikteki görünürlüklere bırakmaktadır. Debord bu dönüşümü sahteliğin zevki olarak kavramlaştırmaktadır. Ona göre bu süreçte özgün olan noktaların varlığı yok edilerek, sahtelik güçlenmektedir (Debord, 2019, s.200). Yaptığı işten ya da yaşadığı hayattan keyif aldığını sıklıkla dile getiren bireyler, aslında gerçekliğe özgü kusurların negatif yönlerinin üzerini örterek gözetimin alanına dahil olmaktadır. Bu noktada medya sektöründeki şenliğe özgü “gülümsemelerin” pek çoğunun temeldeki nedeninin yaşanılmakta olan “acı gerçekliklerin” üzerinin örtülmesi çabası olmaktadır. Çünkü bu noktada asıl olan şey gerçekliğin kendisi değil seyrin doğasına özgü görünürlüklerdir. Nitekim daha çok izlenebilmek adına bireylerin bulunduğu duruma uygun davranma hali, özeldeki acı gerçekliğe dair derin bir yalnızlıklarla baş başa kalmalarına neden olmaktadır. Toplumsal bağların gerçekliğine

özgü pratiklerin zayıfladığı sinoptik gözetim dönemi sanal bağları güçlendirmektedir. Artık her birey, günlük olarak belli bir süreyi sosyal medyada geçirirken en temel hedefi, çarpıtılmış gerçeklikler evrenine dair sunumlar yapmış olmaktadır. Kalıcı olmayan bu türden ilişkiler ise sona erdiği andan itibaren gerçekliğin acı yalnızlığını açık eder türde detayları su yüzüne çıkarmaktadır. Akışkan nitelikteki bu yeni tür kamusalda, akışa özgü geçicilik neredeyse öznelerin en temeldeki hayatta kalma stratejisidir. Gösterinin gerçek dışı doğası da aslında gerçekliğin acı sorumluluk olanlarından kaçış adına ortaya konulan bir gündelik hayat stratejisidir. Çünkü ortada sinoptik gözetime özgü olan, doğal olarak da baskılanması gereken bir “gerçeklik” bulunmaktadır.

### **3.1.1. Panoptik Gözetim ve Sistemin Modern Toplumsal Doğası**

Panoptik gözetim Michel Foucault’un, Jeremy Bentham’ın hapisane tasarımına dayanan modern toplumsal alanı analiz çabasıdır. Bu analiz ortadaki kule aracılığıyla daima izlenme ihtimalinin belirsizlikte bırakması üzerinden işlenmektedir. Foucault “Hapishanenin Doğuşu” adlı kitabında, iktidarın bilinmekte olduğunu, ancak varlığının özneler tarafından kanıtlanamaz olduğunu dile getirmektedir. Hapishane içerisindeki kişi, kulenin varlığından haberdar bir şekilde sürekli gözlemlendiğini düşünerek ana kulenin gölgesini görmektedir. Ayrıca birey o an kendisine bakılıp bakılmadığını bilmemekte ancak bunun her an gerçekleşebileceğini kuşkusuz bir şekilde düşünmektedir (Foucault, 1992, s.253).

Tarihsel süreç içerisinde her iktidar, halklarını kontrol altında tutabilmek ve onlar üzerinde otorite sahibi olabilmek için çeşitli kontrol mekanizmaları oluşturmaya çalışmıştır. Dönemin İngiltere’inde de mevcut iktidar tam bu türden bir gerekçeyle, Jeremy Bentham’ın kardeşi ve bir mimar olan Samuel Bentham’dan hapisane olarak kullanılacak bir yapı tasarlamasını istemiştir. Bu bağlamda tasarımın Samuel Bentham’a, mekanizmaların temel düşüncelerinin ise Jeremy Bentham’a ait olduğu “Panoptikon” yeni bir hapisane yapısı olarak ortaya atılmıştır. Panoptikon, terim olarak “her yeri gören yer” anlamına gelmektedir. “Pan” ve “opticon” şeklinde ifade edilen iki farklı kelimedenden türetilmiştir. “Pan” sözcüğü “bütün” anlamındayken, “opticon” sözcüğü ise “gözlemlemek” anlamındadır. Bu birleşimin kavramsal tanımlaması “bütünü gözetlemek” şeklindedir (Özdel, 2012, s.23). Foucault

panoptikon kavramını açıklarken, onun insanların üzerinde deneyler yapabilmeyi mümkün kılan bir tasarım olduğunu ifade etmektedir. Hatta tam da bu nedenle ki bireylerde meydana gelecek dönüşüm ve değişimleri güvenilir bir şekilde çözümlmek için çok önemli bir işleve sahip olduğunu dile getirmektedir (Köse&Bingöl, 2021, s.11). Buradan da anlaşıldığı üzere panoptik gözetimin temellerinde modern iktidarın kendi kitlesini kontrol çabasına dair otoritesinin görüldüğünü söyleyebilmek mümkündür. İktidarın halkın her faaliyetinden haberdar olma isteği ve her an olmasa da belirsizlik bırakarak izlenmediği zamanlarda bile izleniyormuş hissiyatıyla bireyleri yaşattırarak modern toplumsal düzeni tesis etmektedir.

Panoptikon yapısında ortada bulunan bir kule ve bu kuleyi çevreleyen hücreler mevcuttur. Bunun yanı sıra ışıklandırma çok önemlidir. Her hücrede iki adet pencere vardır. Bu pencerelerden birisi kuleye karşı dururken diğeri dışarı bakarak ışığın içeriye girmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Foucault, kulede tek bir gözetmen olmasını ve hücrelerde tek bir kişinin olmasının yeterli geleceğini söyleyerek, görülmeden gözetim altına alınmanın, sürekli görülme hissini var etmesi için yeterli olduğunu dile getirmektedir. Bentham'ın bu modelinde görme ve görülme hissi karşılıklı bir ilişki durumunu barındırmaktan çıkartılmakta, gözetlenmek ve gözetlemek olarak şekillendirilmektedir. Bu türde bir tahakküm kendisini zamanla bireylere benimsetmekte ve bireylerin devamlı olarak kendilerini gözetim ve denetim altında olduğunu düşünmelerine sebep olmaktadır. Sürekli olarak izlenme ihtimalinde olmak bireyin davranışlarına dikkat etmesini zorunlu kılmaktadır. Bir yanlış yapma ihtimali karşısında sistemin her zaman bundan haberdar olabileceğini düşünmek bireyi daimî bir baskı altında tutmayı mümkün kılmaktadır.



**Resim 1: Panoptikon yapısına dair görsel2**

Burada gözetim ortadan kalksa bile öznelere hala gözetimin sınırları içerisindeymiş gibi davranışsal tepkiler vermeye devam etmektedir. Nitekim aşağıdaki görselden de anlaşılacağı üzere hayatına devam eden birey gözünü her çevirdiğinde kule tarafından izlenme ihtimali ile karşı karşıyadır. Foucault'ya göre bu türden hapisane modeli aslında modern toplumsal düzenin ruhunu açık eden bir gözetim modelidir.

İktidarlar ve gözetim arasında geçmişten günümüze süregelen bir ilişki mevcuttur. İktidar kavramsal olarak Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre; “*devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi*” şeklinde tanımlanmıştır<sup>3</sup>. Bu bağlamda iktidar, meşru şiddet kullanma gücünü elinde tutan ve toplumu bu yolla kontrol altına alma yetkisine sahip olan bir mekanizmadır. Tarih boyunca insanlar birbiri üzerinde sürekli olarak egemen ve üstün olma çabasına girmiştir. Bu bağlamda sürekli olarak yeni algılar ve olgular gelişerek ortaya çıkmıştır. Modern dünyaya gelindiğindeyse kitle iletişim araçlarıyla yeni bir düzen ortaya çıkmıştır. Nitekim değişen ve gelişen dünyayı etkisi altına alan yeni kitle iletişim teknolojileri, iktidarın gözü niteliğine sahip olmakla birlikte, insanların hayatlarına yön

<sup>2</sup> <https://mailbox.com.tr/en/blog/dijital-panoptikon/detail/>

<sup>3</sup> <https://sozluk.gov.tr>

veren bir kontrol aygıtını oluşturmuştur (Öksüz, 2021, s.516-517). İktidarın bu şekil bir gözetleme faaliyetini gerçekleştirmesinin nedeni kendini güvende tutma ihtiyacıdır. Halkı kontrol altında tutmak isteyen bir iktidar onlar hakkında çok fazla bilgiye sahip olmalıdır. Sürekli gözetleme ihtimalinin farkında olan halk kendine verilen sınırları ve iktidarca belirlenen “yurttaşlık” görevini de koşulsuzca yerine getirme dürtüsüne sahip olmaktadır. Böylece kitleler “yurttaşlık görevi” altında kendisinden beklenen performansı koşulsuzca ve aralıksızca yerine getirmiş olmaktadır.

Panoptikon, temelde her şeyi dönüştürme amacıyla bireyleri tahakküm altına almaya yönelik uygulamalarla gerçekleştirmiştir. Bu türden bir analiz var olan dünyaya bütüncül bir şekilde, tek bir gözden bakabilmeyi de mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda iktidarın gözü, neredeyse Tanrı'nın gözü ile eş değer bir nitelik taşımaktadır. Mutlak güç olan iktidarın dışında başka bir otoritenin var olmaması panoptikon ile birlikte mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda tasarlanmış koşullara ve zihinsel yapıya hapsedilen bireylerin, iktidarın isteği doğrultusunda hareket etmesi alternatifsiz bir koşul olmaktadır (İncetahtacı, 2018, s.55).

Foucault, burada “kapatılma” kavramına dikkat çekmektedir. “Kapatılma” olgusunu kurumlar bazında değerlendirerek bireylerin kolejlere, kışlalara kapatılması ve kontrol altına alınmasından bahsetmektedir. Bu durum toplumsal bütün koşullara ve dahası bütün bir gündelik hayata disiplin ve tahakkümün yayılma nedeni olmaktadır. Nitekim Foucault'nun vermiş olduğu örnek şu şekildedir:

Kolejler: manastır modeli kendini buralarda yavaş yavaş dayatmıştır; yatılılık en sık rastlanılan değilse bile, en mükemmel eğitim yöntemi olarak gözükmektedir; Kışlalar: orduyu, şu serseri kitleyi sabitleştirmek; yağma ve şiddet hareketlerini engellemek, geçen birliklere dayanamayan halkı sakinleştirmek; sivil otoritelerle çatışmaları önlemek, askerden kaçmalarını durdurmak; harcamaları denetlemek gerekir (Foucault, 1992, s.175).

Nitekim Foucault burada, kapatılmanın bireyin davranışlarını yönetmeyi kolaylaştırdığından bahsetmektedir. Davranışlarının kolay yönetilebilmesi sistemin istediği türden bir özne olunması için en önemli faktördür. Foucault'm dikkat çekmiş olduğu kapatılma mekânları, esasında Erving Goffman'ın oluşturduğu “total kurumlar” misalidir. Goffman, bu kavramsallaştırma ile çeşitli kapatılma alanlarını ortak bir kavram içerisinde değerlendirmeyi ve incelemeyi imkân dâhiline alan bir kuramsal yaklaşım geliştirmiştir. Goffman, bu kurumların uygulamalarını ve işlevini, bu kurumlar içerisinde bireylere karşı gerçekleştirilen eylem ve işlemlerin bireyler üzerinde açtığı etkileri incelemiştir. Bu kurumlara kapatılan kişilerin zaman içerisinde



“kapatılma mekânlarına” karşı gerçekleştirdiği adaptasyon sürecini ele almıştır. “*Bazı kurumlarda bir çeşit kölelik vardır ve kapatılmış kişinin tüm zamanı personel için ayrılmıştır. Burada, kapatılmış kişinin benlik ve sahiplik anlayışı çalışma kapasitesine yabancılaşır*” (Goffman, 2015, s.22). Psikiyatri ve eğitim kurumları, huzurevleri, kışlalar ve hapishaneler gibi kurumları kapsamına alan “total kurumlar” çok çeşitli olmakla birlikte, iktidar ilişkileri ışığında tanımlanmış olan şiddet, ehlileştirme, uysallaştırma ve benliği soyup yeniden oluşturma amacı güden kurumlardır (Bayır, 2018, s.49). Modern zamana özgü bu kurumlar, bireyi kendi olmaktan çıkararak türden kurumlardır. İstenilen davranışı sergilemek temelde bir mecburiyettir. “*Bu kurumlar kişileri değiştirmeye yönelik seralardır. Bu kurumların her biri, benliğe yapılabilecek şeyler üzerine doğal bir deneydir*” (Goffman, 2015, s.24). Anlaşılacağı üzere panoptikon modeli -tıpkı Goffman’ın total kurumları gibi- bireyleri daimî bir şekilde gözetim altında tutarak, disiplin ve kontrol mekanizmalarının güçlenmesine sebebiyet verir türdendir. Bireyler potansiyel olarak izlenebilecekleri ve değerlendirilebileceklerini düşünerek davranışlarını ona göre düzenlemektedirler. Bunun bir getirisi olarak bireylerin, toplumsal normlara uyum sağlaması ve disipline edilmesi niteliği taşımaktadır. Süreksizce bir şekilde gözetim altında olma hissi, bireylerin kalıcı şekillerde iktidarın istekleri doğrultusunda hareket etmesine yol açmaktadır. Bu durum özgür iradeyi yok sayan bir “özgürlük” vaadi şeklindedir.

Foucault, kurumsallaştırmış olduğu bu gözetim şeklinde, modernizmin yansımalarından bahsetmiştir. Modernizmde toplumsal alanın büyük bir bölümünde işlevsel olan mevcut iktidar sisteminin otomatikleştirilmiş bir şekilde işlediğini dile getirmektedir. Bu bağlamda moderniteye özgü gözetim sisteminin devamlılık sağlamaması durumunda bile daimî olarak işleyen bir mekanizmaya eriştiği rahatlıkla söylenebilmektedir. İktidarın otoritesi bağlamında açığa çıkan koşullar öznelere bu türden koşulları içselleştirmesi nedeniyle daimî, kesintisiz ve görünmeyen bir gözetim durumunun aralıksızca ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Daimî olarak bir gözetim mekanizmasının varlığı zamanla oto-kontrolün oluşmasına ve bu türden gerçekliğin de bir toplumsal norma dönüşmesine neden olmaktadır. İçselleştirmek, rıza göstermek ve oto-kontrol ile özdeşleşen modern özne, iktidarın nasıl bir şekilde kurumsallaşmakta olduğunu açık etmektedir. Bu minvalde özne ve iktidarın etkileşimde büyük bir öneme sahip olan bu sistem, özneyi nesneleştirmektedir. Başka bir deyişle özgür iradenin varlığının mevcut olduğu bir gözetim mekanizması ve bu kapsamda gözetim

mekanizmasını yeniden üreten bir özgür iradenin varlığı kalıcı bir hale gelmektedir (Özkan, 2022, s.13-14). Dolayısıyla da modern kamusal alanın bu türden gözetimin karşılık bulduğu pratikler alanı olarak düşünöbilmek mümkün olmaktadır.

### **3.1.2. Sinoptik Gözetim ve Sinoptik Gözetime Özgü Geç Modern Toplumsal Koşullar**

Bauman'a göre modern dönemin gözetim tasvirinde yer alan -Foucault'ya göre 19. Yüzyıl sonrasında açığa çıkan- panoptik gözetim artık akışkan koşulların hakim olduğu postmodern döneme (ya da geç modern döneme) gelineş şu günlerde yeterince karşılık bulamayan türden bir analiz biçimidir (Bauman, 2014, s.40). Sinoptik gözetim, merkezi kulenin izliyor olmasından farklı olarak, herkesin izlemeye değer bir özeli izlemesi üzerine işlemektedir (Bauman, 2014, s.58). Sinoptik gözetim için modern gözetleme kültürünün gelişmiş versiyonudur da denilebilir. Kitle iletişim araçlarının, örneğin televizyon ve bilgisayar ya da telefonun gelişmesi ile panoptik yönetim gölgede kalmış ve onun çok daha gelişmiş versiyonu olan sinoptik gözetim böylelikle devreye girmiştir. Toplumlarla eş değer olarak gelişme gösteren teknoloji, değişen koşullar için yeni gözetim mekanizmalarının ve metaforlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Modern dönem bağlamında gözetimin temel öznesi olarak bir metafor haline gelen panoptikon kavramı, enformasyon teknolojilerinin gelişmesi neticesinde yerini yeni türden gözetimsel analiz biçimlerine bırakmaktadır (Öksüz, 2022, s.21). Thomas Mathiesen sinoptiğin panoptikten bağımsız düşünölmemesi gerektiğini söylemektedir. Bunun nedeni ise panoptik gözetimin toplumdaki etkileri kısmen de olsa halen devam etmektedir. Bu nedenle de sinoptik gözetim vasıtasıyla keskin kopuşlar olduğunu söylemek oldukça iddialı olabilecek türdendir. Sadece panoptik gözetim, açığa çıkan yeni medya koşulları ile birlikte, yeni gözetimsel koşulların açıklanabilmesi noktasında yeterli gelmemektedir. Yeterli gelmeyen noktada ise sadece iktidarın değil; medyanın, şirketlerin ve de bireylerin birbirlerini izleme kültürü açığa çıkmıştır (Mathiesen, 1997, s.215). Hal böyle olunca da herkesin izlenilesi bir özeli gözetlemesi sıradan bir durum niteliğinde olmaktadır.

Panoptikon kavramı, azınlığın çoğunluğu izlediği bir sistem olmasının yanı sıra; sinoptikon kavramı -en sade ifade ile- çoğunluğun azınlık üzerindeki gözetimi

olarak tanımlanmaktadır. İlk kez Mathiesen tarafından ortaya atılmış olan “sinoptikon” kavramı, Foucault’nun oluşturmuş olduğu panoptikon ve gözetim algısının tam tersinden incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Nitekim panoptikon olgusunda bireyler gözetlendiğinin farkında olarak davranışlarını düzenlerken, bireylerin oto-kontrol ve bireysel disiplinlerine ilişkin pozitif davranışların ortaya çıkması söz konusudur. Bu bağlamda sinoptikonda ise bireylerin hem fiziki bir tahakküm altına girmeden hem de birileri tarafından gözetlendiğinin farkında olmadan gündelik yaşamlarını sürdürmesi durumu mevcut olmaktadır. Mathiesen, Foucault’yu eleştirirken, kendi döneminin teknolojik yapısına uygun bir gözetim modeliyle analizler yaptığını vurgulamakta, ancak onun ortaya koyduklarının iletişim teknolojilerinin görünür biçimde katettiği gelişmeleri analiz etmekten uzakta olduğunu dile getirmektedir. Bu nedenle de Mathiesen, yeni koşulları için sinoptikon kavramının daha uygun bir tasvir olacağını dile getirmektedir (Vurgun, 2020, s.1337). Mathiesen’in analizlerine göre sinoptik gözetimin gözetlenme durumunun rahatsız ediciliği panoptik gözetimdeki gibi yoğun bir şekilde hissedilmemektedir. Dahası sinoptik gözetim, panoptik gözetimden çok daha yoğun bir gözetimde bulunmasına rağmen gözetlenmekten rahatsız olunmasının iktidar mekanizmalarının halkın üzerinde doğrudan ve katı şekillerde işleyen türde baskı kurmamasından kaynaklandığı söylenebilir.

Sinoptik gözetimin var ettiği sinoptikonda, küresel skalada popüler ve daima izlenecek olanı oluşturmak esastır. Bu bağlamda dijital medya çok önemli bir yere sahiptir. Medyanın bu yönde gelişmesiyle herkesin belirgin bir özeli izlemesi üzerine kurgulanan sinoptikonun daha fazla yaygınlaşmış olması durumu, kamusal alanın aşınarak bilindik geleneksel işlevlerinin aşınmasına neden olmaktadır. Ayrıca sinoptik gözetim, toplumsal olarak belirgin bir rıza unsuruna dayanmakta ve rızanın sürekli olarak gözetime gönüllü bir şekilde izin vermesine imkân sağlamaktadır. Panoptikon, bireyleri seyredilebilecek bir konuma zorlayarak getirirken, küresel bir nitelik taşıyan sinoptikon baskıya ve fiziksel temasa gereklilik duymadan, dahası çoğunlukla da iktidara dair görünürlüğe gereksinim hissetmeden kitleleri kontrol etmek için ayartmaktadır. Bu minvalde görülmektedir ki sinoptikon yapısı, bireylerin kendi rıza ve iradesini dijital medyanın da etkisiyle küresel anlamda boyutlandırmakta ve öznelere koşulları çoğunlukla fark ettirmeksizin iktidar alanlarını dayattırmaktadır (Okmeydan, 2017, s.60). Söylendiği gibi panoptikon öznelere, izlenmeye zorlama

halini dayatarak, ayağı yere basan kulenin var ettiği katılıklar ve de görünürlükler çerçevesinde işleyen türde tahakkümler boyutlandırmaktadır. Onun bu türdeki özelliği geleneksel iktidar tarzlarıyla en temeldeki benzerliği olmaktadır. Fakat sinoptik gözetimin daha soft işleyen doğası, gönül rızası ile kullanılan teknolojik aletler ve gönül rızası ile kullanılan sosyal medya adresleri sayesinde çoğunluklu bir katı hal durumuna dönüşmemektedir. Dahası onun akışkan doğası bir somutluk beyanını ve de sorumluluğa dair koşullar üstlenmesine dair kıstaslar bile ortaya koymamaktadır.

Sinoptik gözetim analizinde en temelde çoğunluğun azınlığı gözetimi söz konusudur. Bu minvalde sinoptikonun temel olarak kullanıldığı araçlar televizyon ve radyo gibi araçlardır. Kısaca belirtmek gerekirse kitle iletişimi içerisinde olan medya araçları -gösteri kültürüne de uygun olan şekiyle- sinoptikonun temel öğelerini oluşturmaktadır. İnsanlar geniş yerlerde mevcut olan çeşitli yaşlar, cinsiyetler, sınıfsal statüler, tercihler ve kültürler ve dahası kültür oluşturan unsurlar tarafında yaratılmış olan mesajlara ve sembollere maruz kalmaktadırlar. Bu mesajlar ve semboller, kurmaca veya gerçek olaylarla, önemli kişilikler aracılığı ile tek taraflı olarak izleyicilere aktarılırlar. Nitekim bireyler gösteri kültüründe öne çıkan bu karakterleri takip ederek hayatlarına yön vermektedirler. Bireyler sadece televizyon seyrederek bile, kurgusal olanla ya da karakterler dışında kalan öteki izleyiciler ile de bağ kurabilmektedir. Ancak bu bağ, çoğunlukla hayali ve sembolik bir bağ oluşturmaktadır. Bu bağlılığın bir sonucu olarak, medya aracılığı ile yayılan mesajlar ve sembollerle kurulmuş olan ilişki, bireylerin mesajları içselleştirmesini ve disipline edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda iktidarın artık bireyleri kontrolüne ve katılıklar içeren türde izlemesine gerek bile kalmamaktadır. Kontrol mekanizması, semboller ve mesajlar aracılığı ile sağlanarak, çoğunluk olanın azınlık olanı -ama izlenmeye değer olanı- izlemesine olanak sağlamaktadır (Öztürk, 2013, s.140-142). Buradan hareketle de dizilerde ya da programlarda yer alan insanların toplum önünde gösterdiği davranışların aslında kamusal anlamdaki temel görünürlük aygıtlarına dönüştüğünü rahatlıkla söyleyebilir. Dahası gösteriye dahil olan ünlülere ait özel hayatlar bir kamusal görünürlük biçimine dönüşmektedir. Bu açıdan postmodern kamuyu temsil eden bu durum aslında onun neden ışıltılı bir kamu olduğunu ziyadesiyle açık etmektedir. Postmodern evreye özgü hayatlarda açığa çıkan bu türden koşullar aslında neden kültürel bir karmaşa yaşanmakta olduğunu açık etmektedir. Çünkü sinoptik gözetimin içindeki gösteri teması tam da bu gerekçeyle kamusal alanda bir gerçeklik

krizini açığa çıkarmaktadır. Gösterideki özellerin hipergerçek özellikleri neredeyse bütün gerçeklikleri baskılayabilecek türden koşullar var etmektedir. Dahası gerçeği acı kılın koşullar da tam da bu türden gerekçelerle açığa çıkmaktadır. Bu tezin merkeze koyduğu “Katarsis programı” özelindeki tartışma da sinoptik gözetimi içinde barındığı böylesi özellikler üzerine kurgulanmaktadır. Çünkü gerçeklikten arınık ışıltılı gösteri koşulu, zamanla gerçekliğin acısı olan sorumluluk ve ödevlerden kopuşlar yaşayan türdeki hayatları öne çekmektedir. Hal böyle olunca da sinoptik gözetimin seyre dair özne çıkardığı izlenmeye değer özeller, sahip oldukları hipergerçek bağlamlarıyla bütün kamusal alanın temeldeki görünürlüğü olmaktadır. Bu görünürlüğün amacı ise bütün toplumsal gerçekliğin ve de gerçekliğe özgü ödev ve sorumlulukların kalıcı şekillerde baskılanması olmaktadır. Bu açıdan sinoptik gözetimin içindeki postmodern kamusal alan, aslında bütün toplumsal gerçeklikleri baskılayan türdeki gösteriye özgü ışıltılı bir kamusal alandır. Buradaki izlenesi özellerde açığa çıkan -tıpkı katarsis programında olduğu gibi- acı koşullar da acı gerçekliğin görünürlüğüne katkı sağlamak adı altında, hipergerçek olanı öne çekerek bütün gerçeklikleri baskılayan türde kalıcı kılmaktadır. Çünkü hiçbir hipergerçek özelin seyri kalıcı ortaklıkları güçlendiren türde çıktılar üretmemektedir.

Sinoptikon, panoptikondan farklı bir şekilde çoğunluk kesimin azınlık kesimi izleme, azınlık kesimin söylemleri kapsamında çoğunluğun eylem ve uygulamalarda bulunması ve biçimlendirmesidir. Burada bireyler kendilerini bu azınlığa göre şekillendirerek, kendilerini onların kamusal gerçeklikten arınık yaşantılarıyla özdeşleştirmektedir. Örneğin, dijital medyanın fenomenleri ve de hayatları bu dönemin yaşam temsilleri haline rahatlıkla gelebilmektedir. Başka bir ifadeyle bu türden pratikler, azınlığın çoğunluğu etkisizleştirmek üzere kullandığı bir sistem olarak kendisini göstermektedir. Özellikle kitlesel iletişim araçları ve görsel araçlar üzerinden açığa çıkan bütün koşullar bunu detaylandıran türde örneklerdir. Yapılan bu araştırmanın temelinde yer alan şenlikli kamunun parçası olan “ünlü bireyin”, medya önünde ‘normal dışı’ olan davranışlarının arka planındaki gerçek benliğini gösteriye sunmaması koşulu da sıklıkla kendisine hatırlatılmaktadır.

### 3.2. Yeni Tarz Kamusal Alanın İzinde Mahremiyetin Dönüşümü

Mahremiyet bireyin özel alanını tarif eden en önemli kavramlardan birisidir. Mahremiyet kavramı köken olarak Arapça “haram” sözcüğünden gelmektedir. Saklı kalması gereken şekilde tercüme edilmektedir. Türkçe’de ise “özel alan” biçiminde kullanılmaktadır. Mahremiyet ya da özel yaşam kavramları, genel olarak, bireylerin istedikleri gibi düşünüp davranabildikleri, yalnız başına kalabildikleri, başka insanlarla hangi zamanda, koşullarda ve yerlerde görüşeceklerine karar verebildikleri ve ne ölçüde iletişim ve etkileşim gerçekleştirebileceğine direkt kendilerinin karar verebildikleri alanlar ve bu alan üzerinde hâkim olunan hakları ifade etmektedir. Bununla beraber, bireylerin gündelik yaşantısında çok değerli bir parça olan mahremiyet, başka insanları bütünüyle dışlamaya ya da onlar ile olan etkileşimi tamamıyla kesmek niteliğinde değildir. Sadece bir bireyin, kendi özel hayatını başkaları ile ne şekilde paylaşabileceğini belirleme hakkına ve niteliğine sahip olmayı belirlemektedir (Yüksel, 2003, s.182). Mahremiyet -tarihselliği açısından öyle olmasa da- modern zamanlarda bir özgürlük alanı olarak tarif edilen türde bir dönüşüm yaşamıştır. Etkinin, baskının, yönlendirilmenin ya da izleme-izlenme düşüncesinin olmadığı yer olarak kurgulanmaktadır. Nitekim insan sosyal bir varlık olsa bile mutlaka bir özel alana ihtiyaç duymaktadır. Aile içerisinde bile olursa özel alanının verdiği güvenlik ve rahatlık hissiyatına ihtiyaç duymaktadır. Özgürlük özel alan ile başlamaktadır. Çevresel müdahaleden çekinmeden bağımsız bir şekilde hareket edebileceği bir özel alan olmalıdır.

Batı dünyası Orta Çağ’ın sonuna kadar olan süreçte kadın üzerinden mahremiyet olgusunu değerlendirmiştir. Bu süreç içerisinde yurttaşlık ve kamusal alan bağdaştırması yapılarak kadını mahrum bırakılan ve kapatılan olarak kurgulanmıştır. Bu yöndeki kurguya göre özel alan karanlık alandır ve karanlık alanlar da mahremiyeti temsil etmektedir. Kamusal alan ise özgürlük alanları olarak kurgulanarak, görünür ve genel olanı temsil etmekteydi. Bu bağlamda kamusal alan ağırlıkla yurttaşlara, yani erkeklere ait bir alan olmaktadır. Bu sebeple erkekler kamusal alanda görünürlük kazanırken, kadınlar ise özel alanda görünmezlikler etrafında kurgulanarak mahremiyetin temsiline dönüşen cinsiyet olmaktadır. Antik Yunan’da kamusal olan ve kamusal meselelerin görüşüldüğü yer olan agoralar, içinde yer alan herkesin birbirini tanıdığı, sosyalleştiği, iktidar hakkında konuşabildiği -politika yapabildiği- bir alandır.

Ancak modern zamanlar kamusal alan bu yönüyle de bir yapıbozumu yaşayarak, farklılıkların bir aradalığı olabilme halini yitirmiştir. Dahası onun bu dönüşümü aktif bir kamunun varlığını da ortadan kaldırmıştır (Şahin, 2017, s.373). Aydınlanmanın etkisiyle birlikte kilisenin otoritesinin yıkılması, mahremiyet olgusunun ve özel/kamusal ayrımının kurgulanmasına neden olmuştur. Bu minvalde Batı dünyası insan hakları, eşitlik ve doğal haklar bağlamında mahremiyeti ve özel/kamusal alanlarını yeniden tartışmaya açmıştır.

Kamu, Antik çağda genel itibariyle yurttaşları ifade etmektedir. Romalılar, “özel alan” ve “kamusal alan” ayrımını hukuki düzeye taşıyarak sınırlarını netleştirmiştir. Bununla birlikte meydanlar, sokaklar, tiyatro alanları bir kamusal alan şeklinde değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra devletin mülkü, toprakları ve gelirleri de siyasal anlamda kamusal alan niteliği taşımıştır. Bununla beraber özel alan başlangıçta üst mevkideki devlet erkânını ifade etmek için kullanılmış olsa da sonraki dönemlerde bireylerin aile ve arkadaşlarının bulunduğu bir ortak alan ve daha çok bireylerin haneleri şeklinde tanımlanmıştır (Acar, 2022, s.47-48). Nitekim Aydınlanmanın etkisiyle açığa çıkan kapitalist düzenin getirdiği yeni modern koşullar, kamusal alanın niteliksel anlamda dönüşümler yaşamasına neden olmuştur.

İnsanların sosyal ve toplumsal ilişkileri bağlamında önemli ve aktif rollere sahip olduğu mekânlar kamusal alanlar kapsamında değerlendirilmektedir. Özel alanlar ise kamusal alanlardan ayrı bir değerlendirilmeye tabi tutulabilecek türden değildir. Çünkü kamusal alanın niteliği özel alana dair kurgulamaların da niteliğini açık etmektedir. Nitekim modern anlamdaki özeller daha çok kişinin bedeni etrafında kurgulanan ve öznelerin salt kişisellikleriyle izah edilen temel bir dönüşüm yaşamıştır (Alacahan & Vatandaş, 2021, s.721).

Modern anlamdaki kamusal alan mefhumu burjuvanın etrafında şekillenmektedir. Orta Çağ Avrupası'nda kamusal alan, İbrahimi bir kamu niteliğindedir. Burjuvazinin gelişmesi ile birlikte yaşanan reformasyonun da etkisiyle kamusal alan ve özel alan ayrımları modern anlamda dönüşümler ve içerikler edinmiştir. Ticaret ve bürokrasiden bağımsız meslekler ile uğraşan kesimler giderek devletten kamusal roller koparmışlardır. Habermas, kamusal alanı, sosyal yaşam içerisinde tüm vatandaşların erişebildiği ve kamuoyuna benzer nitelik edinerek, bireylerin örgütlenebildiği ve karşılıklı diyalog kurabildiği yerler olarak

tanımlamaktadır. Buna ek olarak Habermas, kamusal alanın içerisinde iletişimsel eylemlerin etrafında şekillendiğini dile getirmektedir.

Modern kamusal alanda mahremiyetin giderek çözülmekte olduğu da önemli bir tartışma konusudur (Bauman, 2022, s.23). Mahremiyetin doğal formunu yitiren birey güvende olma hissiyatını da giderek yitirmektedir. Dahası sokakları güvende görmeyen modern insanlar giderek evlerine, evlerinde de ağırlıklı olarak ekranların başına kilitlenmektedirler. Pasifliğin kalıcılık kazanarak bir kamusal yurttaşlık modeline dönüşmesi de (Sennett, 2019, s.15) bu duruma dair çıktılardan daha da trajik boyutlara taşınmasına neden olmaktadır. Kimseyle temas halinde olmama isteğinin temeli kamusal güvensizliklerden geçmektedir. Bu nedenle ki ekranlar gerçek temas gerektirmeyen alanlar olduğu için yabancılarla fiziksel temas etmeden sanal dünyada buluşmaktadır. Gösteri toplumundaki pasifleşmelerin alt metni olan güvenlik, kamusal alanın da çöküşündeki temel neden olmaktadır. *“(...) başkalarıyla kurduğumuz yakın ilişkilere güvenlik, huzur ve kalıcılığa yönelik gizli arzuların ağırlığını yüklemeye devam ediyoruz”* (Sennett, 2019, s.328).

Parçalanan kamusal alanlar (ya da işlevini yitiren kamusal alanlar) kentin belirsizleşen bir yaşam alanı olmasının sonucunda ortaya çıkan mekânlardır. Yabancı korkusunun tetiklediği bir son olarak yaşanan bu gerçeklik, kalıcı korkuları yaşayan geç modern bireylerin özel hayatlarına çekilmelerinin de nedenidir (Şahin, 2019, s.762).

Nitekim Şahin'in de dediği gibi belirsiz alanlardan ve yabancıardan kaçan birey kamusal pasiflikleri kalıcı kılan şekliyle mahremiyet alanına sığınır ve sosyal etkileşimlerini azaltmaktadır. Geç modern bireyin bu yöndeki dönüşümü onun kamusal alanın çöküşünü var ederken, özelinin de kutsanan türde içerikler edinmesine ve bu yönde fanatizmler edinmesine neden olmaktadır. Bu çalışmanın temelindeki tartışma konusu olan çıkış kurgularından birisi de bu yöndeki koşulların detaylandırılarak açık edilmesidir.

Gelişen teknoloji ile birlikte kitle iletişim araçları her geçen gün daha da fazla sosyal hayatta yer kaplamaktadır. Radyo, elektronik bağlantılar ve mobil ağ teknolojilerinin gelişimi zamanla hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Kitle iletişim araçları haberleşmeyi kolaylaştırıp, bilgi erişim süresini kısaltmaktadır. Her alanda her an bilgi sahibi olunabilme imkânı ortaya çıksa da doğruluğu sorgulanacak bilgiler yığını da oluşmaktadır. Kitle iletişim araçları bu noktada en hızlı yayılmayı sağlayan yardımcı elementlerdir. Basit bir cümlenin dahi hızla yayılıp kitlelere ulaşması



neredeşse dakikalar içinde olabilmektedir. Kitle iletişim araçlarının ilk ortaya çıktığı süreç bireysel ve toplumsal fayda çerçevesinde şekillenmektedir. Ancak günümüzdeki geldiği nokta dikkate alındığında, yaygınlaşmasıyla birlikte üretim amacı olan haberleşmeden daha geniş perspektifteki içerimleriyle kullanılmaya başlanmıştır.

Sosyal medya kullanımı ve ekran önünde olma çabası her geçen gün daha farklı bir boyuta ulaşmaktadır. Televizyonun popüler olduğu dönemde üne kavuşan kişilerden sonra, sosyal medya ile birlikte de “fenomen” kavramı (internet fenomeni) ortaya çıktı. Fenomen kelimesi dilimize Fransızcadan geçmiş ve anlamı TDK’ye göre “görüngü” -yani olgu- şeklindedir<sup>4</sup>. Sosyal medyada popülerite elde eden kişilere verilen ad olan fenomen bu bağlamda anlam değişmesine uğramış bir kavramdır.

---

<sup>4</sup> <https://sozluk.gov.tr/?ara=fenomen>

## 4. ARAŞTIRMA BULGULARININ YORUMLANMASI

Araştırmanın bu bölümünde, Katarsis programında dikkate alınan bölüm içerleriyle ilgili olarak ve çalışmanın kapsamında değerli görülen bağlamlarda irdelenerek tartışılmaya çalışılmışlardır. Bu bölümde ilk olarak dikkate alınan bölümlerdeki konular tanıtılacak, demografik nitelikleri ortaya konulacak ve ardından da bölümlerde geçen sözleri çalışmanın kapsamında uygun olan halleriyle irdelenecektir. Bu yolla da teorik tartışmamızın söz konusu derinliğinin konular nezdindeki karşılıkları anlaşılmaya çalışılarak anlamlandırılmış olacaktır. Bu yöndeki irdemeler ortaya konulurken görüşmecilerin katıldıkları Katarsis programında yer alan söylemleri kullanırken hangi bölümde ve hangi sürelerde geçtikleri de özellikle belirtilmeye çalışılmıştır. Programa katılan bireylerin ortak özelliği, her birinin televizyon ekranlarında -gösteri kültüründe- mutlaka bir dönem karşımıza çıkmış ya da halen çıkmaya devam ediyor olmalarıdır. Programa katılan ünlü kişiler irdelenirken merkeze konulan temel nokta, onların gerçek benlikleri ve ekran önündeki yüzleri arasında ne yönde değişimin olduğu önemli bir noktaydı. Nitekim bu yolla da irdelmeye tabi tutulan karakterlerin özellikleri ve kamusal görünürlükleri arasında gösteriye içkin gerçeklerin nasıl tezahür etmekte olduğu konusu daha açık edilebilir olmaktadır. Bu sayede de her bir karakterin gösteri toplumuna içkin şenlikli haliyle acı gerçeklik hali daha açıktan bir şekilde tartışılabilir olmaktadır.

### 4.1. Neden Katarsis Programı?

Katarsis kelimesi antik dünyada da karşımıza çıkan bir kavramdır. Aristo'nun "Poetika" adlı eserinde geçen "katarsis" kelimesi, izleyicilere karşı sergilenen gösteride seyircilerin acıma ve korku gibi hislere büründüğü andır. Bireyler bu duygular sayesinde iç arınmaya kavuşmaktadırlar. Konuştukça ve anlattıkça açığa çıkan duygularıyla yüzleşebilen birey katarsisin kelime anlamı olan "arınma" olayını da yaşamış olmaktadır. Çünkü 'katarsis'in kelime anlamı "*travmatik olayların yol açtığı bastırılmış duyguların bilince getirilmesi ve yeniden deneyimlenmesi*"<sup>5</sup>.

Katarsis, psikoloji alanında da kullanılan bir kavramdır. Katarsisin yaşanmasına giden süreç; güçlü bazı duyguların bastırılması nedeniyle zamanlar günlük hayatı da etkilemeye başlayan ve bilinç düzeyine gelen travmalar veya ağır duygular nedeniyle

---

<sup>5</sup> <https://www.psikolojisozlugu.com/catharsis-katarsis>

rüyaları etkileyen ve sürçmeleri şeklinde de kendini gösterebilen bir etkilenme boyutudur. Birey kontrol edemediği duygularının dışavurumuyla birlikte, katarsis ihtiyacı hissederek anlatma ihtiyacı içine girmektedir. Katarsis psikolojide antik kullanımı da uygun olarak “duygu boşalımı” anlamında kullanılmaktadır. Freud’da genel olarak saldırganlık içeren davranışların bilinçaltındaki temelini bulup bilinç üstüne çıkarmak için sıklıkla bu yolu kullanmaktaydı.

Katarsis programı YouTube platformunun “Bana Göre TV” kanalında yer alan ve hayatın farklı alanlarında yaşamını veya mesleğini icra eden bireyleri konuk alarak, onlarla psikolojik temelli bir sohbet (açık terapi) şeklinde ilerleyen bir programdır. Katarsis programının amacı ünlü karakterlerin en özel alanlarının kitlelere görülebilir kılınmasıdır. Sinoptik gözetime uygun olarak da ünlü özeline gözetime açılması çabasıdır. Bu yolla ünlülerin travmaları, geçmiş yaşantısında karşılaştığı zorluklar hayatlarındaki keskin dönüm noktaları hakkında konuşmaları sağlanarak ünlü kişi bir bakıma terapist içinde bulunduğu ‘acı gerçeklik’ koşullarının detaylarını sunmaktadır. Bir bakıma görünmeyen özeller/mahrem olanlar dahi sinoptik gözetimin sınırlarına çekilmiş olmaktadır. Programın sunucusu Uzman Psikolog Gökhan Çınar<sup>6</sup>’ın gerçekleştirdiği görüşmeler bir bakıma postmodern kamusalın her türden mahrem olana bile görünebilir kılarak nasıl kamusal görünürlüğe açık hale getirebildiğinin detaylarını sunan türdendir. Ancak her programın başında programın psikolog olan sunucusu söz konusu ‘açıktan terapini’, gerçek bir psikoterapi olmadığını bilgisini paylaşmaktadır. Çünkü mahremiyet esaslı bir iş olan terapi, daha başlangıçta mahremiyet ihlali kurgusuyla ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla her program daha başlangıçta mahremiyet ihlalini izleyicilere sunarak, en özel olan halleri, izlenmeye değer olan formlarıyla sinoptik gözetime açtığının ilanında bulunmaktadır.

---

<sup>6</sup> Gökhan Çınar, 1983 senesinde İstanbul’da dünyaya geldi. Haliç Üniversitesi’nde Psikoloji bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2006 yılında Maltepe Üniversitesi’nde Psikoloji Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimini bitirdi. Üniversite süreci boyunca Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi ve Balıklı Rum Hastanesi’nde nevroz ve psikoz servislerinde stajlarını tamamladı ve sonrasında da bir uzman psikolog olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Hala yurt içi ve yurt dışında pek çok etkinlik ve seminerlerde konuşmacı olmasının yanı sıra YouTube kanalı olan Bana Göre TV’de “Katarsis” ve Katarsis X-TRA” programlarının yapımcısı olarak yayın hayatına devam etmektedir (<https://www.kralmuzik.com.tr/biyografisi/gokhan-cinar>).

## 4.2. Program Konukları Hakkında

Programda ele alınacak ünlüler sırayla şu şekildedir: Burcu Esmersoy, Okan Bayülgen, Serdar Ortaç, Melek Mosso, Arda Kural, Ceylan Ertem, Gülşah Saraçoğlu, Bahar Candan, Çağla Şikel, Oğuzhan Uğur. Söz konusu ünlülerin dahil edilme şekilleri tamamen “özel örnelemeye” tabi bir şekilde olmuştur. Çünkü bu ünlülerin katıldığı bölümlerin çalışmanın bağlamına en uygun bölümler olduğuna araştırma ekibince karar verilerek ve yapılacak irdelemelerle en iyi yönde katkılar sağlayacağı düşüncesi ile bu yönde karar alınmıştır.

**Tablo 1:** Katarsis programının çalışmaya dahil edilen 11 bölümündeki konukların listesi ve demografik bilgileri

Konuk	Cinsiyet	Yaş	Meslek
Burcu Esmersoy	Kadın	47	Sunucu
Okan Bayülgen	Erkek	59	Oyuncu, yazar, sunucu
Serdar Ortaç	Erkek	53	Şarkıcı
Reynmen	Erkek	34	YouTuber
Arda Kural	Erkek	43	Oyuncu
Dilan Polat	Kadın	33	İşletmeci, Influencer
Gülşah Saraçoğlu	Kadın	41	Modacı, sunucu
Bahar Candan	Kadın	25	Sosyal medya fenomeni
Çağla Şikel	Kadın	45	Manken, oyuncu, sunucu
Oğuzhan Uğur	Erkek	39	Karikatürist, youtuber
İrem Derici	Kadın	36	Şarkıcı

**Tablo 2:** Çalışmaya dahil edilen bölümler, süreleri ve yayınlanma tarihleri

Konuk kişi	Programın süresi	Yayınlanma tarihi
Burcu Esmersoy	34'42''	15 Şubat 2020
Serdar Ortaç	38'29''	17 Temmuz 2020
Oğuzhan Uğur	1'12''15'''	14 Aralık 2022
Dilan Polat	1'02''40'''	20 Nisan 2022
Reynmen	44'47''	13 Eylül 2023
Çağla Şikel	46'43''	23 Şubat 2020
Gülşah Saraçoğlu	43'36''	9 Kasım 2022
Bahar Candan	48'05''	30 Mart 2022
Okan Bayülgen	51'43''	4 Ocak 2023
Arda Kural	43'57''	3 Mart 2022
İrem Derici	28'14''	16 Mayıs 2019

#### 4.2.1. Burcu Esmersoy kimdir?

Burcu Esmersoy, 2 Ekim 1976 yılında doğmuş Türk oyuncu ve sunucudur. Lise öğrenimini İstanbul Beşiktaş Lisesi'nde, üniversite eğitimini ise İstanbul Üniversitesi Turizm İşletmeciliği bölümünde tamamlamıştır. Sonrasında Amerika'ya giderek University of New York'da "Hospitality, Tourism and Sports Management" eğitimi görmüştür. 1997 yılına gelindiğinde Japonya'da katılmış olduğu bir güzellik yarışmasında "Miss International" seçilerek Türkiye'yi temsil etmiştir. Sonrasında Kanal D ekranlarında çocuk programlarının yapımcılığını ve program sunuculuğu rollerini üstlenmiştir. Bu süreç içerisinde Dialog Spikerlik ve Sunuculuk Okulu'nu derece ile bitirerek 2000-2005 yılları arasında CNN Türk kanalında spor spikerliği ve dış haber editörlüğü yapmıştır. Deneyimlerinden sonra da 2006, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015 ve 2017 yıllarında çeşitli kanal ve programlarda sunuculuk yapmıştır. Nitekim çok iyi seviyede İtalyanca ve İngilizce bilmektedir. Güncel olarak da Evo Otomobil ve NYC dergilerinde çeşitli yazılar yayımlamaktadır<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Burcu\\_Esmersoy](https://tr.wikipedia.org/wiki/Burcu_Esmersoy)

#### 4.2.2. Okan Bayülgen kimdir?

Okan Bayülgen, 23 Mart 1964'de İstanbul'da doğmuştur. Annesi ressam, babası ise hukukçu ve gazetecidir. İlkokul öğrenimine Yatılı Taş Mektep 'de başladı. Bir süre orada okuduktan sonra 18 Mayıs İlkokuluna geçti. Liseyi Galatasaray Lisesi'nde okudu. Yükseköğrenimine Fransa'da Tours Üniversitesi Hukuk ve Ekonomik Bilimler Fakültesi Hukuk Bölümünde başladı. Daha sonra bölümü yarıda bırakarak Türkiye'ye geri döndü. Türkiye'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünü bitirdi. Daha sonra yüksek lisans eğitimine başladı. Fakat yarıda bıraktı. Kariyeri doğrultusunda Devlet Tiyatrosu'nda yönetmenlik, radyoculuk, televizyonculuk, sinema dizi ve tiyatro oyunculuğu yapmıştır. Popülaritesini katlayan program sunuculuğu noktasında da çeşitli programlar sunmuştur. En popüler programlarından bir tanesi "Gece Kuşu"dur<sup>8</sup>.

#### 4.2.3. Serdar Ortaç kimdir?

Serdar Ortaç, 16 Şubat 1970 yılında İstanbul'da doğmuş şarkı sözü yazarı ve şarkıcıdır. Üniversite eğitimine Bilkent Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünde başlayan sanatçı eğitimini tamamlamadan üniversiteden ayrıldı. Bu durumun ardından bir yıl kadar bir sürede İstanbul'da bulunan bir radyo programında yapımcı ve sunucu olarak çalıştı. Bu programı dinleyen bir albüm yapımcısı RAKS ile sözleşme imzalayarak kendi şarkılarını seslendirme şansı yakaladı. Nitekim 1994 yılına gelindiğinde yayınladığı "Aşk İçin" albümü ile müzik camiasına giriş yaptı. Bu albümde "Karabiberim" isimli şarkısı uzun süre gündemde kaldı ve "Değmez", "Hadi Git" gibi şarkıları büyük beğeni topladı. Bu vesileyle 1. Kral TV Video Müzik Ödülleri kapsamında "En İyi Çıkış Yapan Erkek Sanatçı Ödülü"nü kazanarak 1996 yılında "Yaz Yağmuru" albümünü çıkardı ve aynı albümü İspanyolca olarak Meksika'da "Loco Para Amar" ismiyle yayınladı. 1998 yılına gelindiğinde "Gecelerin Adamı", 2000 ve 2003 yılları arasında da "Bilsem ki" ve "Okyanus albümleriyle

---

<sup>8</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Okan\\_Bayülgen](https://tr.wikipedia.org/wiki/Okan_Bayülgen)

başarısını tamamen kanıtladı. Sonrasında da 2004 yılından günümüze kadar olan süreçte çeşitli albümlerle müzik dünyası içerisinde varlığını devam ettirdi<sup>9</sup>.

#### **4.2.4. Reynmen kimdir?**

Reynmen gerçek adıyla Yusuf Aktaş 6 Aralık 1995 yılında dünyaya geldi. Sosyal medya fenomenliğine Radyo ve Televizyon Programcılığı okurken girmiş olduğu “Scorp” platformu ile başladı. Sonrasında YouTube aracılığıyla daha fazla ünlendi. 2019 yılının Ocak ayında “Derdim Olsun” isimli şarkısıyla büyük bir beğeni toplayan Aktaş, aynı senenin yaz ayında “Ela” isimli şarkısıyla gündeme geldi. Şarkılarından önce de YouTube’da oldukça yüksek bir popülerliğe sahip olmasının ötesinde şarkılarıyla beraber Türkiye’de en çok izlenenler arasında yerini aldı ve müzik sektöründe de önemli bir başarı elde etti<sup>10</sup>.

#### **4.2.5. Arda Kural kimdir?**

Arda Kural, 12 Nisan 1980 doğumlu Türk dizi ve sinema oyuncusudur. Meslek lisesinde eğitim görmesinin ardından Dramaturji ve Sinema Eleştirmenliği eğitimi ile beraber 1999 yılında kendi kurmuş olduğu Tiyatro Roman Tiyatrosu ile uzmanlaşmaya doğru adım attı. Burada ve daha sonrasında kurmuş olduğu Siyah Oyuncular Tiyatrosu’nda kendi eseri olan “Ben Değil Kendim”, “Belirtisiz Nesnelere”, “Dokuz Köyden Kovulmak”, “Siyah Mizah” ve “Aşk” gibi oyunlarda oyunculuk yaptı. Yine aynı sene “Eyvah Kızım Büyüdü” dizisi ile kameralar karşısına geçerek Leonardo DiCaprio benzerliğiyle ün kazandı. 2010 yılına gelindiğinde “Kubilay” isimli filmde rol aldı ancak bu filmde gelecek olan 21.990 dolarlık ödemesini alamadı. Sonrasında maddi bir çöküşe girdi ve bu süreçte bir şoförün namaza yönlendirmesiyle varoluşsal birtakım sorgulamalar gerçekleştirdi. Böylelikle psikoz belirtileri göstererek 2012 yılında Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesine kaldırıldı. 2013 yılında taburcu olmasına rağmen oyunculuğu bıraktığını belirtmiş ancak bu kararından vazgeçerek yeni bir festival filmiyle ekranlara döneceğini açıklamıştır<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Serdar\\_Ortaç](https://tr.wikipedia.org/wiki/Serdar_Ortaç)

<sup>10</sup> <https://tr.wikipedia.org/wiki/Reynmen>

<sup>11</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Arda\\_Kural](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arda_Kural)

#### **4.2.6. Dilan Polat kimdir?**

Dilan Polat, 21 Temmuz 1990 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. 12 yaşındayken annesini kaybetti. Ablası ve kardeşiyle uzun bir dönem teyzesinin evinde yaşadı. Aynı dönemlerde beyin tümörüyle mücadele eden Polat'ın babası, bir atak sırasında kendisine ait olan bir tabanca ile eşini öldürdü. Bu süreçlerde henüz çok küçük yaşlarda olan Polat, ciddi bir tramvayla karşı karşıya kaldı. Seneler sonra babasını da tümör nedeniyle kaybetti. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Dilan Polat, doğum fotoğrafçılığı ile başlayan iş hayatına ablası Sıla Doğu ile açtığı güzellik merkeziyle büyük ölçüde ünlendi. Sonraki süreçlerde de eşi Engin Polat ile farklı sektörler içerisine girerek güzellik merkezini genişletti ve dünya genelinde 130 tane şube açtılar<sup>12</sup>.

#### **4.2.7. Gülşah Saraçoğlu kimdir?**

Gülşah Saraçoğlu, 1982 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Muhafazakâr bir ailenin modaya meraklı küçük kızıdır. Ailesine karşı gelerek moda alanına yönelen Saraçoğlu, Dilek Hanif'in asistanı olarak moda sektörüne adımını attı. Hande Yener, Nükhet Duru, Nicole Kidman gibi pek çok ünlü isimlere tasarım yaptı. Bunun yanı sıra program sunuculuğu da yapan Saraçoğlu, "Doya Doya Moda" programıyla dikkatleri üzerine çekti. Nitekim magazin dünyasında da ses getiren olaylara da karışan Saraçoğlu, derin yara aldığını yıllar sonra açıkladı<sup>13</sup>.

#### **4.2.8. Bahar Candan kimdir?**

Bahar Candan, 17 Şubat 1998 yılında İstanbul'da doğmuştur. Yardımcı doçent olan Hakan Candan'ın kızı Bahar Candan 3 kız kardeşin ortancasıdır. Beykent Üniversitesinde aktif olarak Hukuk okumaktadır. Sahip olduğu üne katılmış olduğu yarışma programı olan "İşte Benim Stilim" ile elde etti. Programdan sonra da hayatına

---

<sup>12</sup> <https://www.yalovahayat.com/kimdir/dilan-polat-kimdir-dilan-polat-nereli-kac-yasinda-dilan-polat-ne-is-yapiyor-61459>

<sup>13</sup> <https://www.haberler.com/soguk-haber/gulsah-saracoglu-kimdir-gulsah-saracoglu-kac-13937310-haberi/>



sosyal medya fenomenliği yaparak devam eden Bahar Candan “Dondurma Gibisin” ve “Dom Perignon” adlı şarkıların da sahibidir. Magazin dünyasında marjinal hareketleriyle ve paylaşımlarıyla ara ara gündeme gelen Candan sosyal medya hesabından bu tarz hareketler ve paylaşımlar yapmaya devam etmektedir<sup>14</sup>.

#### **4.2.9. Çağla Şikel kimdir?**

Çağla Şikel, 2 Ocak 1979 doğumlu Türk oyuncu, manken ve sunucudur. İlkokuldan itibaren bale gibi sanatsal eğitimler almıştır. 1996 yılında okuduğu liseden mezun olarak 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na başlamış ve 1999 yılında lisans eğitimini tamamlamıştır. 1996 yılında Odessia isimli filmde oynamasının yanı sıra üniversiteye geçtiği yıllarda Miss Turkey birincisi olmuş, sonrasında ise katıldığı Miss World 97 Güzellik Yarışması'nda Avrupa Güzeli ödülünü almıştır. 1997 ve 2003 tarihlerinde Fransa, Almanya, ABD gibi çeşitli ülkelerde defilelere çıkarak 2004 yılında yayımlanan “Cennet Mahallesi” dizisinde oynamış ve ün kazanmıştır. 2013 yılında ise uzun süre ara verdiği baleye 11. Uluslararası Bodrum Bale Festivalinde tekrar dönmüştür. 2 çocuğu olan Şikel, güncel olarak da YouTube üzerinden videolar yayımlamaktadır<sup>15</sup>.

#### **4.2.10. Oğuzhan Uğur kimdir?**

Oğuzhan Uğur, 29 Ocak 1984 doğumlu YouTuber, müzisyen ve karikatüristtir. Babası Türk asker ve siyasetçi olan Hasan Atilla Uğur'dur. Bu süreçte de Oğuzhan Uğur, üniversite eğitimini Akdeniz Üniversite Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Fotoğraf bölümünde tamamlamış ve aynı dönem içerisinde Osman Sınay ve Mustafa Şevki Doğan'ın yardımcılığını yapmıştır. 1 Nisan 2017 yılına gelindiğinde de Budabi TV ile YouTuber olarak kariyerine başlamış, BaBaLa TV ve buna benzer pek çok içerikle yayın hayatını pekiştirmiştir. Güncel olarak da pek çok siyasetçi ve seçmeni bir araya getirdiği Mevzular: Erken Seçim Özel ve Mevzular: Açık Mikrofon gibi

---

<sup>14</sup> <https://www.haberler.com/bahar-candan/biyografisi/>

<sup>15</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Çağla\\_Şikel](https://tr.wikipedia.org/wiki/Çağla_Şikel)

programlarıyla hem Türkiye hem de küresel ölçekte ses getirmiş ve büyük beğeni toplamıştır<sup>16</sup>.

#### **4.2.11. İrem Derici kimdir?**

21 Mart 1987'de dünyaya gelen İrem Derici dört yaşına geldiğinde org çalmaya başlamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde devlet konservatuarında piyano bölümünü lise ile birlikte bitirmiştir. İstanbul Bilgi üniversitesi sosyoloji bölümünü okumuş olan İrem Derici pazarlama iletişimi bölümünde yüksek lisans yaparak eğitimine devam etmiştir. O ses Türkiye programı ile hayatı değişen İrem Derici yarı finale kadar ilerlemiştir. İki bin on iki yılından itibaren müzik alanında yaptığı çokça başarılı şarkısı ile kariyerinde adından söz ettirmiştir. İrem Derici aynı zamanda ama gezin dünyasında gözde ünlülerinden biridir. Flört konusunda düşünceleri, ilişki yaşadığı insanlar ya da evliliği noktasında sık sık gündeme gelmektedir. Kariyeri boyunca pek çok ödüle layık görülen Derici'nin Instagram adresinde sekiz milyon dokuz yüz bin takipçisi bulunmaktadır<sup>17</sup>.

#### **4.3. Parçalanmış Hayatlar ve Seyretme Kültürü**

Postmodern dönem bir gösteri çağıdır. Bu evrede her özne bir süre de olsa gösterinin görünen bir parçası olmak adına, tüm gerçekliğinden sıyrılarak davranışlar sergilemektedir. Gerçekliğin yerini hipergerçekliğin aldığı postmodern dünyada yaşanan hayat şenlikli kamunun izdüşümü olan şekillerdedir. Şenlikli kamuda gerçekler tercih edilmemektedir. Çünkü gerçekliğin acı yükü taşınmaya değer olarak görülmemektedir. Bireylerin ekranlar karşısında yaşadığı şenlikli etkileşimleri sorumsuz, yüksüz ve sadece mutluluk vaat eden hali tercih edilmeye değer en temel nitelikler olarak görülmektedir.

---

<sup>16</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuzhan\\_Uğur](https://tr.wikipedia.org/wiki/Oğuzhan_Uğur)

<sup>17</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/İrem\\_Derici](https://tr.wikipedia.org/wiki/İrem_Derici)

#### 4.2.12. Gösteri Kültürü ve Hipergerçek Öznelerin Seyredilmesi

Gösteri kültürü denildiğinde de akla gelebilecek en temel noktalardan birisi de izleyicilerin bir gerçeklikten kaçış içerisinde olmasıdır. Bu kaçış fiziksel bir kaçış değildir. Gündelik hayatın koşuşturmalarının içinde boğulan, yorulan birey, ekranı açtığı anda “aynı kasveti görmek istemediği gerekçesiyle”, şov programlarındaki gösterinin ardına takılmaktadır. Çünkü “gerçekliğin acı olan doğası” ve yükü, hipergerçek olanın bütün gerçeklikleri baskılayacak türdeki saçılmasına olanaklar sunmaktadır. Bu açıdan “gerçekliğin acı yükü” özneler için hipergerçek olanı tercih edilebilir bir noktaya taşımaktadır. Dolayısıyla da postmodern kamuda şenlik şeklinde görünürlük kazanan şov dünyası, sinoptik gözetimi sürdürebilmek adına gerçekliği baskılamakta ve bütün bir kamusal alanı gerçeklik krizinin izinde yeniden kurgulamaktadır. Bu açıdan ki Bahar Candan’ın aşağıda anlatımını yaptığı noktalar tam da bu koşulların dışavurumu olan ifadelerdir. Candan’ın anlatımını yaptığı ve “benden istenilen” dediği şeyler, aslında gerçekliği çarpıtarak postmodern şenliği var etmesi beklenen seyretme kültürünün talebi olan şeylerdir. Kendisinin özelinin, sinoptik gözetime dair izlenebilirlikler elde edebilmesi için, ondan talep edilen gerçeklik yitimine dahil olma çabasına girdiği görülmektedir. Bu yüzden kendisi “daha aptal”ı oynayarak bu sürece dahil olmanın çabasına girişmektedir. Çünkü Candan, gerçekliği geride bırakarak bir hipergerçeklikle birlikte, sinoptik gözetimin içinde izlenebilirliği olan bir karaktere ancak bu şekliyle evrilebilmektedir.

Manipülasyon, kelime anlamı olarak “gerçeğin çarpıtılması”<sup>18</sup> ve bu da hipergerçek evrenin en temel özelliklerinden birisidir. Öyle ki Bahar Candan konuşmalarının sonraki kısımlarında kendisinin bu yönde bir “eğitim aldığı” da ifade etmektedir. Onun manipülasyon yeteneği olarak ortaya koydukları, gerçeğin çarpıtılması olarak görünürlük kazanırken, aslında kendisinin hipergerçek olana ne kadar uyumlu olduğunun anlatımını da yapmaktadır. Nitekim kendisinin “kariyerime manipüle edilerek başladım” ifadesi, temelde gerçek olanın sinoptikonda kendisine yer bulamayacağına da anlatısını ortaya koyan türdendir. Dahası kendisinden istenen ‘hipergerçek bir imaj üretimi’ aslında başka bir kopyanın (Banu Alkan’ın) gerçek olmayan gösterisine benzemek şeklinde bir beklentiye dışa vurmaktadır. Çünkü onun kendini çarpıtma performansının başka bir hipergerçek imaja benzeyebilmesi aslında bu

<sup>18</sup> <https://sozluk.gov.tr/?ara=manip%C3%BClasyon>

evrendeki varoluşsalığı açısından temel bir referans değerine dönüşmektedir. Nitekim bu kapsamda kendisinden istenen ‘Banu Alkan’a benzemesi yönündeki gereklilik’ bu yönüyle -onun da ifade ettiği gibi- kariyerinin önemli bir aşaması olmaktadır. Ancak beklenen çaba en seyirlik olana ulaşması yönünde kendisine bir örnek çizginin belirlenmesinden başka bir şey değildir. Bu açıdan kendisinden yapımcıların istediği görünürlük “salak, daha salak, çok daha salak” şeklinde olurken; beklenen şey ise hipergerçek bir performansın sadece seyre dair dikkat çekebilmesinden başka bir şey olmamaktaydı. Öyle ki bu yolla sinoptik gözetime dair seyirlik performans üretilerek daha en baştan ona gerçeği çarpıtma amacı yüklenmekte ve bu koşulla da bir gerçeklik krizi yaratılmaya çalışılmaktadır. Onun aşağıda ifade ettiği söylemleri de bu yöndeki içerimleri detaylandıran türden ifadelerdir.

**Bahar Candan:** Türkiye’de kulis var, bizden eski jenerasyonların kulis. Kulis derken yani şundan bahsediyorum; görünenin dışında insanların bir araya gelerek böyle birisi hakkında konuşmaları. Anlatabiliyor muyum? Benim geçmiş kariyerime baktığınız zaman da biz o kulislere çok yaptık ve ben aslında hep bunların dışında kalmayı çok istedim. Çünkü ben çok iyi bir manipülatör olduğuma inanıyorum. Çünkü bunun eğitimini aldım... Kariyerime manipüle edilerek başlatıldım ve bana programda bir şey olmam söylenildi. Ben Banu Alkan’la olan sahnelerimi beş kez çektim. Daha salak, daha da salak, daha salak. Çok daha salak olmak zorundaydım. Şimdi ise ben insanları manipüle edebiliyorum. (34’29’’ - 36’11’’)

Candan’ın konuk olduğu programın ilerleyen kısımlarında benzer bağlamdaki diyaloglar sürmektedir. Nitekim Candan kendisinin sinoptik gözetime dair elde ettiği seyirlik doğanın onun “*çok iyi bir manipülatör*” olmasından kaynaklandığını dile getirmektedir. Programın sunucusunun Candan’dan alıntılanarak ifade ettiği; “*insanlar Bahar’ı salak biliyor*” yönündeki vurgular, kendisi ekran dışındayken “aslında zeki olmasına” ve sinoptikondaki hipergerçek gösterinin seyirlik doğasına dair geri bildirimler vermesine neden olan türdendir. Bu vurgular kapsamında kendisi program dahilindeki doğanın (yapay/hipergerçek doğasının) ne kadarda gerçeğin dışında bir çarpıtılmışlık olduğunun itirafında bulunmaktadır. Çünkü ona göre ekran önünde olmak, gerçeklikten uzak olmayı izlenesi kıldığı için, kendisine verilen rolü (“salak olma” halini) eksiksiz yerine getirmekten ibaret bir “gösteriydi”. Nitekim normal karşılanan her davranış postmodern kamusaladaki “şenlikli gösterinin sinoptik gözetiminde” karşılık bulabilecek türden değildi. Bu haliyle de “salak” görünen Candan’ın asıl gerçekliği ise “zekasından kaynaklanan” bir çıktı niteliğindedir. Bu yönüyle de kendisinin yaptığının, gerçekliği çarpıtma kapasitesiyle uyumlu olduğunu ifade ederek, bir “manipülasyon” olduğunun itirafında bulunmaktadır. Bu haliyle de

onun vurguları aslında postmodern kamunun acı gerçeklik halinin nasıl bir içerikle donatıldığını ortaya koymaktadır. Aşağıdaki diyalog da bunu detaylandıran türden bir örnektir. Çünkü kurgudaki “salak olanı” şenlik eşliğinde seyrediş, gerçekte bir “manipülasyonun” parçası olarak, gülen izleyicinin salak yerine konulmasından başka bir şeye karşılık gelmemektedir.

**Gökhan Çınar:** Bazı cümlelerini hatırlatacağım sana. Bugünkü duygunla öyle mi düşünüyorsun, onu da söyle lütfen. Demişsin ki; “insanların Bahar salak dedikleri şey!” Aslında Bahar çok zeki! Bahar sizi trollüyor. Onları trollediğimi anlamıyorlar.

**Bahar Candan:** Manipülasyon! (36'48'' - 37'07'')

Bahar Candan kendisinin sergilediği “salak” rolünün, gerçeğin çarpıtılma hali olduğunu bir röportajında söylemiş olmasıyla birlikte, rolünü yerini getirdikten sonra - izleyicinin bu duruma inanmasından dolayı- sergilediği performansın karşıya gerçeklik olarak geçmesinden aslında keyif almaktadır. Çünkü hipergerçek durumun izleyici tarafından gerçeklik olarak algılanması ekran önünde olmanın/olabilmenin (bir bakıma da sinoptik gözetimin sınırları içerisinde kalabilmenin) temel bir amacıdır. Kendisinden, “olmadığı bir gerçekliğin parçası olarak rol yapılmasının istenmesi”, asıl gerçekliğinin medyada karşılık bulmasının da itirafı niteliğindedir. Bunun en temel sebebi ise postmodern kamunun -akışa uygun olarak- zaten gerçekliği baskılamayı bir gereklilik olarak görmesidir. Medya için bu tür gerçeklikten bağımsız davranışlar sergilemek ve gerçeklikle değil de yaratılan bir imajla görünürlük kazanmak, postmodern dönemin sıradan olan halidir. Çünkü postmodern kamuda gerçek her defasında acı olan bir yüke dönüşmekte ve bu nedenle de izlenesi bir bağlam edinmemektedir. Benzer bir örneği Arda Kural’ın hayatında da görmek mümkündür. Arda Kural sahip olduğu imajın popüler kültüre hizmet edeceğinin bilincinde olarak hareket etmektedir. Sinoptik gözetimin, izlenesi niteliklerine sahip olmayı gerektirmesinin temelinde, “dikkat çekmek” ve “gündemde olabile” durumu oldukça önemlidir. Kural, kendi gerçekliğiyle medyada ses getirme ihtimalinin düşük olacağının farkında olmasından ötürü, dünya gündeminde ses getiren bir imaja benzemenin çabasına girerek, seyirlik kamunun seyredilebilir bir öznesi olmanın çabasına girmiştir. Bu açıdan da kendisi, “*kızların hepsi DiCaprio ile ilgileniyordu... ben de gitti saçımı aynısına taradım, öyle takıldım*” demektedir. Bu açıdan ki kendisinin ifadesi, aslında kendi gerçekliğinden vazgeçişinin, postmodern kamuya özgü bir sinoptikonda yer edinebilmek yönünde bir zorunluluğa dönüştüğünün itirafı

şekllindedir. Bir bakıma bir imaja benzemek temel mesele olunca, hipergerçek olarak var olabilmek de zorunluluğa dönüşmekteydi. Dolayısıyla bu şekliyle de kendisi gösteri toplumunun şenlikli kamusunda kendisine ünlü (seyredilmeye değer bir özne) olarak yer edinebilmişti. Onun aşağıdaki vurguları da bunu açık eden türden anlatılardır.

**Gökhan Çınar:** Arda bir imaj yaratıldı ya o dönem, gerçekten bir yanıyla da gölge gibi bu arada. Leonardo Di Caprio'ya benzemek, benzetilmek üzerine.

**Arda Kural:** Onu şaka yapmıştım. Neden yaptım? Çünkü kızların hepsi Leonardo DiCaprio ile ilgileniyordu. Ben de yeni çıkmaya başlamıştım, popüler olacaktım. Kral TV falan vardı. Herkes hepsi “Leonardo DiCaprio” “Leonardo, DiCaprio” deyip duruyordu. Ben de gittim pislik olsun diye saçımı aynısına taradım. Öyle takılmaya başladım falan. (32'58'' - 33'56'')

Kural, daha sonraları şöhretinin zirvesindeyken medyaya keskin bir ara vermiştir. Fakat onun yaşadığı sürecin bireysel değil, yine medyaya mâl olacak şekilde kamuya yansıtıldığını ifade etmesi, postmodern dönemde ekranda yer alan her gösteriye içkin unsurun yine ekrana hizmet ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Kural, o dönem popüler olana yönelerek, hipergerçek bir durumun ekranlara yansımaya sebep olmuştur. Popüler olana yönelmek akışkan modern çağın en büyük göstergelerinden biridir. Akışkan koşullara özgü geçicilikler, popüler olan haline geldikçe, bu akışta kaybolmamak adına akışa kapılan kitleler ona uygun hareket ederek etmek zorunda kalmaktadır. Kural da adından söz ettirmek adına sinoptik gözetimin o dönem zirve ismi olan bir kişinin imajına bürünmüştür. Bu, kendisine pek çok alanda “ünlü olmak” adına kapı açsa da; gerçek olmayan bir Kural, zaman içerisinde bu durumun krizinde trajedik bir süreç yaşamıştır. Gerçek duygularını ifade etmek yerine verilen rolü bir kere daha yerine getirmekten şikayetçi olmaktadır. Ancak onun farkına varmadığı şey şikâyet etmeye çalıştığı durumun, onun orada var olabilmemesinin en temel gerekçesi olmasıdır. Bir bakıma kendi olamamasının sonucu, kendi söylemedikleriyle konuşmak zorunda kalmasında neden olmaktadır. Şöhret onu mutlu etmekte; çünkü “herkesin ilgi gösterdiği” bir seyirlik olabilme halini onun özelinde kalıcı hale getirmekteydi. Işıltılı kamunun seyirlik bir özeline sahip olmak açıkçası onu mutlu etmekteydi. Çünkü kendisi seyredilmeye değer bir hale gelmekteydi. Ancak bunum itirafı olan “söylemek zorunda oldukları” ise onun canını yakan şeylere dönüşmekteydi. Bu açıdan ki kamusaladaki görünürlüğü ışılı teması ardında acı bir gerçeklik krizi bırakmaktaydı. Onun aşağıdaki söylemleri de bunu detaylandıran türden vurgulardır.

**Gökhan Çınar:** Onlar yaşanırken de şunu demişsin; “şöhret bana çok ağır geldi” demişsin.

**Arda Kural:** Yok onu söylediler. Öyle olmak zorunda kalıyor. Bazen politik davranmak zorunda kalıyorsun. Yani şöhret bana ağır falan gelmedi. Ben şöhret olmayı isterim. Yani şöhret benim için tutkulu bir şey. İnsanların beni tanınması, onlarla çok fazla kişiye ulaşmam benim için çok özel ve eşsiz bir şeydir. Yani ben bir aktör olarak, bir sinemacı olarak işimi çok seviyorum. Şöhretten de rahatsız değilim. Ben sadece “şöhret bana ağır geldi” demekten de, demek zorunda kalmaktan da nefret ettim. (36'27'' - 37'01'')

Gerçekliğini kaybetmiş hipergerçek dünyada ünlülerin hayatı adeta bir vitrinde durmaktadır ve çoğunluk bu vitrini izlemektedir. Bu vitrin sinoptik gözetimin kendisidir. Ancak vitrinde gerçekler değil, sadece gerçek olanların imajları sergilenmektedir. Zaman içerisinde de imajlar gerçekten daha gerçek hale dönüşmektedir. Ekranda olabilmek sadece ekrana uygun olmakla mümkündür. Medya, pek çok alanda olduğu gibi, magazin dünyasında da gerçekliği çıplak haliyle ortaya koyamamaktadır. Ortalama bir magazin haberine bakıldığında, bir ünlü isim ve gittiği mekân gerçek olabilir; fakat haber özelindeki görünürlüğün kendisinin gerçeği yansıtmayabildiği de görülmektedir. Kural'ın özelinde bakıldığında, “ünlü oyuncu kuyumcuya gitti” şeklinde bir haberin dikkat çekici olması düşük ihtimal olduğu için, Kural'ın akıl sağlığıyla ilgili dikkat çekici bir haber yaparak (“ünlü oyuncu taşı alıp kuyumcuya gitti” denilerek) gündem üretilmeye çalışılmıştır. Postmodern kamuya ait olan gerçeklik krizi her ne şekilde olursa olsun akışkan hayatın dinamiklerine uygun yaşamak isteyen tüm bireyleri doğrudan etkilemektedir. Aslında ne haber gerçektir ne de okuyucunun gerçeği öğrenebilmesi söz konusuydu. Söz konusu olan şey, sadece gösteriye özgü hipergerçek olanın sadece izlenilesi olmayı talep etmesiydi. Bir bakıma ne gerçek olan değerliydi ne de artık gerçek olan talep edilebilirdi. Var olan şey aslında dikkatleri üzerine çekmek adına gerçektışı olayları gerçek gibi sunma halidir. Sinoptikondaki gösteri de ancak bunun ürünü bir boyut kazanmaktaydı. Kural burada kendisi hakkında yapılan haberlerin izlenesi olması için, medyanın kendisi hakkında haber yaparken ‘var olan durumu her zaman farklı gösterdiğinden’ şikâyet etmektedir. Ancak onun gözden kaçırdığı temel nokta kendisini böylesi bir kamuda var eden şey de bir çarpıtılmanın kendisiydi. Daha baştan kural çok açıklı ve kendisi de kendisine dair bir kod bozumu yaşayarak burada var olabilmisti. Bir bakıma kendisi olabilme ihtimalini de kendisine dair gerçeği de daha en başında yitirmisti. Onun karşılaştığı çarpıtılmalar ise oyunun kurallarının kendisine her defa hatırlatılmasından ibaret yaşanılmışlıklardı. Onun aşağıdaki anlatımları da bunu açık eden türden detaylandırmalardır.

**Gökhan Çınar:** Hakkında çıkan en son yalan haber neydi?

**Arda Kural:** Bir taşı aldı, kuyumcuya götürdü. Altın diye satmaya çalıştı haberi. Şimdi kimse normal bir taşı altın zannetmez. Yani psikolojide ya da bu tip hastalıklarda yeri var mıdır? Bilmiyorum. Ama çakıl taşlarının altın zannedilmesi gibi bir şey söz konusu değildir. Ben mesleğimin dışında, yani sinemacılık dışında bir işe ilgi duyuyorum; “değer işi”. Değerli madenler nasıl bulunur, toprakta bunun metotları nelerdir. Değerli maden arayışı, madencilik, çakıl taşlarıyla başladı. O taşı da kuyumcuya bilerek götürmüştüm. Hani böyle işlerle ilgileniyor mu?, buraya getiriliyor mu? böyle şeyler. Çevrede bulmak imkânlı mı?, maden bulmak nasıl bir şey?. O izlenimleri yakalayabilmek için oraya gitmişim ama onu da böyle gösterdiler işte. “Taşı altın diye satmaya çalışıyor” dediler. Yani alakasız. (05’52’’ - 05’59’’)

Çok kötü şeyler yaşamadım aslında. Ama öyle gösterildi. O durumlara düşürüldüm. (20’02’’ - 20’52’’)

Postmodern kamusalda medyanın gerçekliği yansıtmamasındaki asıl etken, kendi gerçekliğini dayatabiliyor olmasındandır. Gösteri kültürünün parçası olmak da bu sonradan oluşturulan hipergerçek dünyaya uyum sağlamakla ilgilidir. Bu nedenle ki medya, her koşulda kendine özgü gerçekliği sürdürebilmenin çabasıdır. Ekranda yer alan her birey sadece gerçeği çökerten gösteri haliyle var olur, rolünü icra eder ve izlenesi olmaya değer hareketlerini yerine getirdikten sonra da sahneden çekilir. Medya sadece görünen ile ilgilenmektedir ve gerçeğin izinin sürülebilme ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Onun bu doğasına verilen ad da “şov dünyası” olmaktadır. Çünkü ekranın gerçek dünyanın dışında kuralları vardır ve bu durum ünlü birey için bir görev niteliğindedir. Gülşah Saraçoğlu ile yapılan programda onun ortaya koydukları da bu yöndeki koşulların izdüşümü olan türdendir. O da tıpkı diğer konuklar gibi, “gerçek duygularını programın dışında bırakıp, gerçek olmayan haliyle ekranda olması gerektiğine” dair vurgular yapmaktadır. Bu da ekranlarda görülen şenlikli tavırlarının arka planında yer alan gerçekliğin olandan çok daha farklı formalara sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim o da tıpkı Kural ve Candan gibi, gerçekliğin dışavurumu hayatlar yaşayamamaktadır. Öyle ki bu gerçeklik yitimi olan hipergerçek evren gerçeğin izinin sürülmesi ihtimalini bile elinden almaktadır. Bir bakıma insani olan özün görünürlüğü bile bu özün taşıyıcı tarafından onaylanmaktadır. Öyle ki Saraçoğlu’nun kendisi olabilecek her acı hal sadece gösterinin doğasını bozacağı için onun tarafından baskılanmaktadır. Dahası bu insani olmayan hal onun kendisi tarafından bir “gereklik” olarak ortaya konulmaktadır. Çünkü gösterinin şenlik kurgusunu bozacak her acı gerçek postmodern kamuda görünürlük kazanamayacak türden baskılanmaktadır. Bu nedenle ki Saraçoğlu da gelineen noktada, kendisinin insani doğasına içkin tüm acıların postmodern kamuda “görünülmemeli”ler



listesinde olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Bu açıdan ki gösteri toplumunun hem sanatçılar hem de izleyiciler tarafından benimsenmesiyle, gerçek dışı duyguların ve davranışların normal karşılandığı görülmektedir. Gülşah Saraçoğlu bu durumu kanıksamış ve kendi insani doğasını bu uğurda bastırılmış ve sinoptikona özgü bir ünlüdür. Dahası hipergerçek evrenin bir savaşçısı olarak, her ne şekilde olursa olsun postmodern kamunun ekran karşısındaki gerçektışı kurgularının sürdürülmesine çalışmaktadır. Dolayısıyla o da tıpkı diğerleri gibi sinoptik gözetime uygun davranışlar sergileyerek, çoğunluğun gözlerini üzerine çekmek için medyadaki rolünün bilincindedir ve asla gerçek olamayacağını farkındadır. Onun aşağıdaki vurguları da sadece bu yöndeki gerçekliği açık etmektedir.

**Gökhan Çınar:** Ağlıyorsun gözler doluyor ama refleks gibi sanki. Çok hızlı o yumruğu sıkıp, güçlenip dikleşiyor yeniden omuzlar.

**Gülşah Saraçoğlu:** Çünkü bir program yapıyorum ve her gün ekranlardayım. Buradan sonra da çıkıp yayına gideceğim mesela. Şu an rahatım burada ve gözlerim doluyor. Belki biraz sonra hıçkırma hıçkırma ağlayacağım. Belki de gülerek ayrılacağım ama oraya gittiğimde; ‘Hello! Evet! Yine ekranlara güneş gibi doğdum!’ falan. Tatlı tatlı bir kadın. Orada işte! Biraz sonra yarışmacılarla kombin yorumlayacağım. Çocuğum hasta olduğunda da o programa çıktım. Öfke kontrolümü sağlayamadığımda da o programa çıktım. Orada her zaman güçlü durmak durumundayım. Çünkü insanız, etten kemikteniz. Ne kadar “betonlaştım” desem de. Ama oraya çıktığım zaman. Evet! İşte “TV 8 ekranlarına doya doya modaya hoş geldiniz” demek durumundayım. İyi olmak zorundayım her zaman. (5’50’’ - 6’49’’)



**Resim 2:** Gülşah Saraçoğlu'nun Katarsis programına dair görseli<sup>19</sup>

<sup>19</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Q1Vk2a4WgbQ&t=2337s&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=Q1Vk2a4WgbQ&t=2337s&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

Bazen medyanın verdiği rol kişiliğe ya da hayat görüşüne uymadığı için yoğun pişmanlıkları da beraberinde getirebilmektedir. Gösteriye uygun davranmak, yalnızca gösteride sergilediği performansı eksiksiz yerine getirmekle sağlanabilmektedir. Programın başka bir konusu Serdar Ortaç da -tıpkı diğerleri gibi- panoptikondaki gösteri ortamında izlenebilir bir özele sahip (ünlü biri) olabilmesinin yolunun, kendisi olmaktan vazgeçmek olduğunun anlatımını yapmaktadır. Ancak o gösteriye içkin tavır olarak “hayatının pişmanlığını” da var etmiş bir gösteri öznesidir. Ancak anlaşılan o ki postmodern kamunun yaydığı seyir malzemeleri her koşulda ve her zamanda gösteriye hizmet etmeyi gerektirmektedir. Ancak onun geçmişte kapıldığı imajın izindeki var oluş, bir acı gerçekliğin de tezahürüdür. Ancak her ne şekilde olursa olsun Ortaç kapıldığı imajın izindeki yok oluşun da anlatımını yapmış olmaktadır.

**Gökhan Çınar:** Aslında bu koltuk biraz da içimizi döktüğümüz yer. Tam pişmanlığını söyler misin bana, bize? Neyden pişmansın?

**Serdar Ortaç:** Rahmetli Ahmet Kaya konusunda; o sahnede olmaktan pişmanım. O grubun içinde o an yaşamaktan pişmanım. Allah benim belamı versin ki o gün orada olduğum için. Herkes diyor ki “çatal attın”. Hiçbir şey atmadım. Onuncu yıl marşını okudum. Orada “marş oku” dediler, ben de yirmi yaşında yirmi beş yaşında! Kaç yaşındaysam! Binlerce kez özür diliyorum, binlerce! Bütün Ahmet Kaya hayranlarından binlerce! Ama inşallah kabul ederler. En büyük pişmanlıklarımın biridir. Rahmetlinin o yaşadıklarına alet olmak. (30'21'' - 31'14'')

Gülşah Saraçoğlu ekranda haftanın beş günü yayınlanan bir program yapmaktadır. Saraçoğlu da diğerleri gibi görüntüsü kadar davranışlarını da ekran önünde medyaya uygun olarak şekillendirmektedir. Şikel'in “duygularını yatağında bıraktığını” ve “mesleğine dahil etmediğini” söylemesiyle, Saraçoğlu'nun güçlü görünme çabasının nedenleri aslında postmodern kamunun ışıltılı gösterisine at bir çıktılardır. Medya gerçek duyguların değil, gösteriye uygun olanın sergilendiği bir alandır. Saraçoğlu program esnasında, konuşma tarzı ve söylemleriyle her zaman “güçlü görünmeye çalışmasına” rağmen, gerçek duygularından ve yaşadıklarından bahsederken gözyaşlarını tutamamıştır. Saraçoğlu'nun aşağıda yer alan söylemi gerçek duygularını ekran önünde yansıtmaktan duyduğu rahatsızlığı ifade etmektedir. Aslında bahsini ettiği temel durum, mahremiyet alanında gardını indirip gerçekliğiyle kalmasıyla birlikte gerçek duygularını yaşamaktadır. Özel alanı ile kamusal alandaki davranışları arasındaki farkı “eve gittiğimde tek başıma çok ağladığım zamanlar oldu yani” diyerek ortaya koymuştur. Çünkü postmodern bir kamunun kamusal olarak görünürde kalan kısmı aslında özellerden müteşekkil birlikteliklerden ibarettir. Bu

nedenle de çok şenlikli bir kamunun orta yerinden evine giden herkes yalnızlığıyla baş başa kalmaktan başka bir koşulu deneyimlememektedir. Bu nedenle ki Saraçoğlu da diğer herkes gibi kamusalda bir “mermer gibi” olmaya çalışırken, “eve gittiğinde de tek başına ağlamak” zorunda kalan bir öznedir. Çünkü gösterinin var ettiği yerde onun trajik görünürlüğü sinoptikondaki oyunun kurallarına aykırı davranmasına neden olacağı için oyun dışında kalmasına neden olabilecek türdendi. Bu nedenle ki o da tıpkı diğerleri gibi çok dik durup sadece özelinde acısıyla baş başa kalabilen birisiydi.

**Gülşah Saraçoğlu:** Al işte çok güçlüyüm şu anda felaket güçlüyüm yani. (31'25'' - 31'29'')

**Gökhan Çınar:** (...)Her zaman söylerim gerçek güç öyle heykeller gibi durmak değil. Bence zaten hayatın bir yerinde güçlenen insanlar -hele ki bu dünya şartlarında- güçlenen kadınlar acının, zayıflığın, dışarıda kalmanın -belki işte canının acıtılmasının ne demek olduğunu bilerek- gerçek güç zayıflıkları toplayarak geliyor hayata. O yüzden ben gözyaşının da insanı güçlendirdiğini düşünenlerdenim.

**Gülşah Saraçoğlu:** Ben de öyle! “Kumdan kale değilim ya mermerden heykelim” dedim. Yani işte öyle olmuyor. Eve gittiğimde tek başına çok ağladığım zamanlar oldu yani. (32'10'' - 32'44'')

Postmodern evreye özgü kamusal gösteride sunuculuk yapmak şova uygun davranmaktan geçmektedir. Şikel'in -ve de diğer pek çok konuğun belirttiği gibi- gösterinin dışına çıkmamak bir “zorunluluktur”. Bu gereklilikler görsel olmakla birlikte, davranışsal olarak da açığa çıkan beklentilerdir. Televizyon izleyicisinin amacı sadece sorumsuz bir şekilde mutlu olmak iken, medyanın da buna yönelik bir gösteriyi ortaya koyması normal karşılanmaktadır. Aşağıda yer alan Okan Bayülgen'in “bir ahlâk timsali olup, ahlaksızca şeyler yapmamız isteniyordu” sözü aslında ekranın şovuna özgü ahlaki beklentinin sadece imajlar ile sağlandığını ortaya koymaktadır. Nitekim onun anlatımlara göre ahlak da artık gerçekliği olmayan bir hipergerçek düzey edinerek imajdan ibaret bir çıktıya dönüşmektedir. Dahası ahlaki görünenin gayri ahlaki tezahürü, gösteri koşullarında her türden insani değer sadece gerçekliği olmayan bir bağlama eriştiğinin anlatımı olmaktadır. Dahası Bayülgen'in vurgularında öne çıkan anlatımlar, kendisinden istenenin ‘ahlaki görünürlük’ olduğu ama ‘ahlaksızlığa’ tekabül eden şekillerde olmasıydı. Bu da her türden insani değer postmodern kamuda yapısöküme uğratarak, işlevsiz kılınan şeylere dönüştüğünün anlatımıdır. Bir bakıma hipergeçek evrenin imaj dolu dünyasında, gösteriye içkin şenliği bozan her ödev ve ahlaki tavır, var olması mümkün olmayan şeylere karşılık gelmektedir. Bir bakıma o da -tıpkı Çağla Şikel gibi- yapılması gerekenin gayri ahlaki olsa bile sadece şova uygun şekilde olmasını bir “gereklilik” olarak ifade etmektedir.

Acının görünmezliği de ahlaki olanın bastırılması bu bakımdan aynı gerçekliğin dışı vurumu olan şeylerdir.

Gösteri kültürü, gerçek olmayı kamuya taşırken, mahremiyetin de gözler önünde yok oluşuna zemim hazırlamaktadır. Bayülgen, program yaptığı dönemde medyada iş yapmanın gerekliliklerinin ‘ahlakdışı’ normlarla bezendiğini ifade ederken, ahlaki olanın şenlikli kamuda ne kadar yersiz olduğunun anlamını yapmaktadır. Dahası postmodern kamuda izleyici olmak, gerçek hayatın ağırlıklarından da uzak olmak anlamına gelmektedir. Akışkan zamanların şenliğindeki parçalanmış hayatların tüm içerimleri de bu yönde detaylarla dolu bir bağlama karşılık gelmektedir. Geline nokta da her yeri saran tekno-dijital dünyada, sanallığın öznesi olurken gerçekliği geride bırakmak zorunda olan her özne, sergilediği tavırlar ve kabul çizgileriyle bu yöndeki içerimlere dahil olmaktadır. Bayülgen’in aşağıda yer alan söylemleri de aslında acı olan gerçekliğin -yani toplumsal ahlâkın- imajlar aracılığı ile yok edilmesinin gösteri toplumunda “bir beklenti” -ya da Şikel’in tabiriyle bir “gereklilik”- olduğunu ortaya koyan türdendir.

**Okan Bayülgen:** Otuzlu yaşlarda bana şey derlerdi; “uyuşturucu ya da uyarıcı bir şey kullanıyor. Kullanmıyorum. (Kendi davranışlarını kastederek) İçimden geliyor. Yani, televizyon hayatı. Çünkü o yıllarda -düşün ki doksanların ortasında- bir ahlâk timsali olup, ahlaksızca şeyler yapmamız isteniyordu. Yani aslında porno film oyuncusu olup, donumuzu çıkarmamız isteniyordu. (24’50’’ - 25’12’’)

Sinoptik gözetimin hâkim olduğu bir kamusal alanda medya, ünlü bir birey için kitlesel sevgi elde etmenin -seyredilmenin hazzına erişebilmenin- aracıdır. Fakat bu durum bireyin her alanda doyumsuzluğu ile sonuçlanan gösteriye özgü bir hazzı dönüşmektedir. İrem Derici de aşağıdaki söylemlerinde popülaritenin yani seyredilmenin doyumsuzluğundan bahsetmektedir. Onun “çocukluğumdan beri gözler hep benim üzerimde olsun istedim” dediği şey, sinoptik gözetimin onun bütün özelini kuşatması istekliliğini ortaya koymaktadır. Çünkü o kendi değerini sadece izlenebilir olmaktan ölçebilmekteydi ve izlenesi hal onu mutlu edebilen tek nokta olmaktadır. Ayrıca popüler olmak, akışkan modern dönemdeki akışa uygun hareket ederek, dikkatleri üzerine çekmeyi başardıktan sonra elde edilebilecek bir durumdur. Bu tam anlamıyla akışkan modern (postmodern) toplumun en açıktan yansımasıdır. Akışkan hayat içerisinde sinoptikona uygun davranmak, izlenmek isteyen (şöhretini kaybetmek istemeyen) tüm bireyler için geçerlidir. Görünen olmak adına gerçekliğinden feragat eden bireyler her zaman özeli kendisine ait içeriği

olan mahremiyetinden rızası alınarak vazgeçmek zorundadır. Nitekim bir yaşam belirtisi olan izlenmek yok olunca, gösteri öznesinin ölümü de açığa çıkmaktaydı. Çünkü izlenmeyen her imaj, içe göçerek yok olmakta ve bu da postmodern gösterinin parıltılı ünlü hayatları için ölümden farksız bir duruma karşılık gelmekteydi. Bu yüzden İrem Derici de aslında izlenmeye yüklediği anlamın, “her an gözler üzerimde olmalı” türünden detaylarıyla, aslında yaşamın tek detayının imaja özgü izlenmekten geçtiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca postmodern kamunun ünlüsü olan İrem Derici, talep ettiği ilginin açığa çıkabilmesi için “kimsenin yapmadığı bir şey yapmanın” gerekliliğini de fark etmiştir. Çünkü rutin akışlar ve sıradan olmak onun taleplerini karşılayacak türden çıktılar sunamayacaktır. Dahası onun bu yöndeki vurguları popüler/izlenesi bir özel olmanın, sonu olmayan bir yol olduğunu ifade eden türdendir. Çünkü onun bitmeksizin sergilediği gösteriye içkin performans durduğunda, gözlerin başka bir noktaya dönmesi ve onu terk etmesi gösteri toplumunda en doğal sonuçlardan birisidir.

**İrem Derici:** Popülerlik olayı ilkokuldan beri benim içimde var. En çok beni konuşunlar! Üniversite, lise, ortaokul falan! Hep bir ilgi manyağım vardı! Hep ilgi çekeyim, beni konuşunlar! Şaşırtayım! Kimsenin yapmadığı bir şey yapayım!

**Gökhan Çınar:** Gözler senin üzerinde olmadığında baksınlar diye mi? Yoksa ne kadar ilgilenirlerse ilgilenirler doyamadığın için mi?

**İrem Derici:** Yani ikisi de. Başarının, alkışın, popülerliğin haddi hududu yok ki! (15'33'' - 15'58'')



**Resim 3:** Oğuzhan Uğur'un Katarsis programına dair görseli<sup>20</sup>

<sup>20</sup> <https://youtu.be/JcoGjtKPsxY?si=e1PNOCdVnEQdvSuS>

Medya kendini besleyen ve büyütecek davranışları sergilemeye müsaade eden bir alandır. Buna bağlı olarak da bir televizyon kanalının gerçek bir özgürlük alanı olması beklenmemelidir. İzleyici, bir kanalda izlediği programın sadece kanalın isminden dolayı içeriğini tahmin edebilmektedir. Çünkü medya kendi gerçekliğini ortaya koymaktan başka bir şey üretmeye müsaade etmemektedir. Bir televizyon kanalında değil de sosyal mecra olan YouTube’da program yapmaya başlayan Oğuzhan Uğur, bu programını öncelikle şenlikli bir kamuya sunmaktadır. Yaptığı programda açıklamaları ve konuşma tarzıyla dikkatleri üzerine çektikten sonra, medyanın görmeye alışık olmadığı bir program yaptığını iddia etmektedir. “Mevzular” isimli programıyla gösteri kültürünün izlenesi olma niteliği olan, dikkatleri üzerine çekme gerekliliğini yerine getirmiştir. Bunun sebebi programı tarafsızlık üzerine kurmaktır. Oğuzhan Uğur aşağıdaki söylemlerinde medyanın taraflı olduğundan bahsetmektedir. Medyanın kendi çizgisine uygun yayınlar yapması, izleyicisini de buna göre şekillendirdiğini göstermektedir. Ancak Uğur, kendi görüşünü izleyiciye dayatmadan farklı bir yayın yaparak, akışa dair dikkat çekici bir sunucu olarak izlenmenin çabasına girişmektedir. Onun bu “tarafsızlık” çabası kendisinin uluslararası başarısının da zeminidir. Çünkü medya, dünyanın her yerinde belli bir çizgisi olan yayın kanallarına sahiptir. Uğur yaptığı yayımla konuşulan kişi olmayı başarmış ve sinoptik gözetimin gözde isimlerinden biri haline gelmiştir. Aşağıda bahsettiği söylemlerde dünyaya açılmayı başardığı programı (Mevzular; Açık Mikrofon) için toplumun medyaya karşı genel düşünce yapısına göre aldığı eleştirilerin kendisinde ne kadar karşılık bulmadığını ifade etmiştir. Çünkü ona göre “herkesin beklediği şey” aslında benzerlerin içerisinde kalmaktı, ancak kendisinin “beklenenin dışına çıkışı” temelde izlenen olmasının var edicisi olmaktadır. Bu bakımda o da “taraf tutmuyorum” diyerek izlenebilir bir karaktere dönüşmektedir.

**Oğuzhan Uğur:** HDP’yi konuk aldığım da bana “HDP’lisin” dedi herkes. HDP’liler de “faşistsin” dedi. Zafer Partisi’ni aldığım da Zafer Partililer bana “hainsin” dediler. Davutoğlu’nu aldım “o tabii! Sinyal yakıyorsun, siyasal İslam’a!” falan dediler bana. Ya konuk alıyorum abi! Sen konuk aldın diye benimle aynı görüşte olmak zorunda mısın? Değilsin. Buraya sen kimleri kimleri konuk aldın sonuçta. Onu bir türlü anlamıyorlar. Benim birinin tarafı olduğumu düşünüyorlar. Bu dünyanın en aptalca açıklamasıydı mesela, beni çok yordu. Birine hizmet ediyorsam neden bütün siyasi partiler katılıyor? Yani o zaman ben birini çıkartırım onu överim, diğerlerini döverim -başka birine hiç dokunmam... Onun gibi bir şey yaparım. (9’53’’ - 10’34’’)

Medya bilhassa dikkat çeken gösteriye dahil eder ve izlenirliğini istikrarlı hale getirir. Medya görünenin iyi olmasını tercih ederken, görünenin de iyi olduğunu

izleyiciye kanıtlama çabası içindedir. İrem Derici yaşadığı sağlık sorunları sırasında dahi gerçek olmayan “iyiyim”lerin ya da “yıkılmadım ayaktayıcılığın” ardına saklanmak zorunda kaldığını vurgularını yapmaktadır. Onu gerçekliğini gizleme gereği görmesinin temel sebebi, sinoptik gözetimin gözde ünlülerinden biri olduğu için görünürlüğe dair kamusal takıntının bütün bir kamuyu ele geçirmesidir. Çünkü medya çoğunluğun belli özellikleri izlemesini merkeze koymaktadır. Sinoptik gözetimde izlenen bireyin özel alanları da izlenmeyi merkeze koymaktadır. Bu nedenle Derici, sağlıklı olduğu dönemde de gerçeğe dışı bir şekilde “sağlıklı olduğuna” dair açıklamalar yapma gereği görmüştür. Medya ünlü kişilerin hep gösterişli ve özendirici yönünü gösterdiği için acı gerçeklikler halının altına süpürülmesini gerekli görmektedir. İrem Derici de diğer pek çok ünlü gibi, hayatının o ışıltılı yönünü medyaya gösterme çabasıyla gerçek sıkıntılarını yok olduklarına dair izlenimler yaratmanın çabasıdadır. Onun but türden çabalara girişmesinin nedeni ise aslında gösteri toplumunun doğasını kavramış olmasıdır. Çünkü gösterinin var ettiği postmodern kamunun ışıltısı gerçekliğin acı koşullarını kendisine dair alanlarda görmek istememektedir. Bu nedenle ki hiçbir ‘acıya’ ya da ‘kötü olma’ haline bu kamusalda yer yoktur. Nitekim Derici’nin hayatı tam da postmodern kamunun ışıltıları arasında akmaktadır. Ancak ışıltının ardında kendisini “büyüten olay” olarak anlattığı yerde -“yoğun bakımdan çıkışta”- “etrafında bulunan üç beş kişinin gerçek dostu” olduğunun anlatımını yapmaktadır. Nitekim onun gerçeklikle baş başa kaldığı yer aslında özeldeki acılarına dair yalnızlığını yaşadığı yerdir. Ancak gerçekliğin acı doğası onu tam da bu nedenle ki acılarıyla görünürlük kazanmamak adına çok zorlansa da “yıkılmadım ayaktayımı” (iyiyim demelerin) oynamaya neden olmaktadır. Çünkü şenlikte kendisine dair görülebilecek bir acı gerçeklik gösteriye içkin olan şenliği bozacağı için oyun dışında kalmasına neden olacaktır. Tam da bu nedenle ki kendisi ‘ölse dahi’ gerçekliğine dair bir koşulu postmodern kamuya taşıyamamaktadır. Onun aşağıdaki vurguları da bu yöndeki gerçekliğin anlatıcısıdır.

**Gökhan Çınar:** Bir dönüm noktası söyler misin bana?

**İrem Derici:** Tamamen yoğun bakım. Tamamen anaroksia. “Hastaneden çıktığımda sadece annem, babam, ekibim vardı yanımda. Ve üç beş tane sağlam arkadaşım olduğunu öğrendim. Ne oldu yani? Oradan sonra çok büyüdüm ve gerçekten oradan çıktıktan sonra da bir savaş verdim ben. Çünkü o dönem mecbur, konserlerim iptal oldu. Sonra dabu kıza bir şey olabilir korkusuyla işler kesilmeye başladı.” “Yıkılmadım ayaktayıcılığı oynamak için ben kendimi yırttım o dönemde. O ‘yıkılmadım ayaktayıcılığı’ oynarken de kafayı kaybettim. Çok net delirdim yani.

(8’02’’ - 9’42’’)



**Resim 4:** Gülşah Saraçoğlu'nun ağladığı ana dair görseli

Yaptığı programlarda ya da sosyal medyasında gerçek duygularını ifade etmek yerine güçlü görünmek ve medyanın görünen iyi yüzü olmak adına Saraçoğlu, gerçekliğini kamusalda sergilemekten her zaman çekindiğini ortaya koyan vurgularda bulunmaktadır. Dahası ekran önünde şenlikli bir yaşam süren ünlüler de tıpkı sıradan hayatlar gibi mahremiyet alanında kendiyi kalıyor ve tüm duygularıyla yine kendi başına mücadele etmek durumun kalmaktadır. İzleyiciye, acı gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, gösteri kültürünün imajlar dünyasına uyumlu olmayan bir durumdur. Programın sonlarında gerçek duygularıyla baş başa kaldığı yer ağlayan Saraçoğlu, alışlagelmişin dışındaki davranışları için gerçekliğini ortaya koymaktan oldukça rahatsızlık duymaktadır. Ancak kendisini “çok ağlayan” olarak görülmesinin sorun olduğu izlenimiyle hareket etmektedir.

**Gülşah Saraçoğlu:** İyi ki geldim. Çok mu ağladım?

**Gökhan Çınar:** Ağladın, güldün, kızdın, sakinleştin. Aslında tam olarak hani bütün o işte sıfatlardan bağımsız Gülşah olarak oturdu burada.

**Gülşah Saraçoğlu:** İnşallah kimsenin hayatına dokunacak kötü bir şey söylememişimdir. İnşallah kimseyi kırıp üzmemişimdir. Ama diğer duygularıyla alakalı işte içimden o zaman bir tane bir şey çıkıyor. Çok teşekkür ederim. (40'58'' - 42'22'')





**Resim 5:** Gökhan Çınar'ın giriş konuşmasına dair görseli

Gökhan Çınar programı açarken, kimi ünlülerle bazı konuşmalar yapmaktadır. Yaptığı konuşmaların ortak noktalarından biri de şudur; postmodern kamusal gösteride ışıltının büyüyle gerçekliğin baskılanması, ışığın büyüüne kapılan izleyici kitlenin zihinsel anlamdaki uyuşma halini var etmektedir. Ünlü olmak adına ya da konuşulmak adına gerçekliklerinden vazgeçen ünlülerin, gösteride sergilediği davranışların gerçeklikten uzak olma durumunun üzerinde durmaktadır. Bir bakıma gerçekliği bozuma uğratan bir programın sınırları içerisinde hipergerçeklikten ve de imajdan yana dert yanmaktadır. Gökhan Çınar medyanın yanılsamasından bahsederken, bunu ünlü bireyler üzerinden bize gösterilmekte olduğunu ifade etmektedir. Gerçekliklerden uzak ışıltılı hayatlar, izleyici kitlenin her zaman dikkatini çekmiştir. Sinoptik gözetimin gözdesi bireyleri var edebilmek adına bu ışıltılı dünyanın yüzü olan ünlüler, ışığın her zaman üzerinde olduğu bireyler olmak adına medyada görünür olmanın savaşını vermektedir. Bu bakımdan medyada dikkat çekmek ya da sinoptik gözetime uygun bir ünlü olmak, ünlülüğünü istikrarlı hale getirme çabası olarak gerçekliğin yıkımına ortak olmayı gerektirmektedir. Gökhan Çınar'ın giriş konuşması yaptığı bölümlerde dikkati çeken konuşmalardan birisi de aşağıdaki gibidir.

**Gökhan Çınar:** Hayatlarımıza dönüp baktığımız zaman aslında bunca ışıltı, filtre, başka bir kusursuz dünya anlatıldı bize yıllar boyunca. Özellikle de medyanın yanılsamalı dilinin içerisinde. Ama aslında karşımıza çıkan figürlere baktığımız zaman -özellikle anlatıcılara baktığımız zaman- her ekolde aslında karşımıza çıkan anlatıcılar bize sadece ışıktan, aydınlıktan ve gerçekliğin o iyi, parlak tarafından bahsettiklerinde büyük bir yanılgının içerisine düşüyoruz. Birilerinin karşımıza çıkıp bize gerçekliği ışığın dilinden değil de gölgenin dilinden anlatması gerektiğini düşünenlerdenim. Çünkü aslında insana gerçekliği sunan ve gerçek anlamda ışığı gösterebilen şey gölgedir. (1'44'' - 2'30'')

Medya, yazmak istediğini yazan, göstermek istediğini gösteren gerçeklikten bağımsız bir alandır. Çünkü medya kendi gerçekliğini yaratır ve buna uygun materyallerle kendi gerçekliğini ortaya koymaktadır. Medyada görünenler ise aslında gerçekliğin kendisi değildir, onlar daha çok da hipergerçekliktir. Aşağıda programın sunucusu olan Arda Kural' bir programın girişinde yaptığı konuşmalar var. İlgili bölümünde giriş konuşması yapan Çınar, medyanın gerçeği çarpıtmasından bahsetmektedir. Onun vurgularından hareketle, pek çok magazinsel haberin gerçeği yansıtmadığını, ünlülerin durumun aslını anlatarak haberleri yalanlamakta olduğu anlaşılmaktadır. Ancak sinoptik gözetimin izlenen bir bireyi olabilmek için -akışa uyum sağlayacak şekilde- sürekli değişen dünyada hızlı tüketimin koşullarının parçası olmak gerekmektedir. Çınar, medyanın yalan haberleriyle sık sık gündeme gelmektedir. Çünkü dikkat çeken bir karakter olması onun hakkında yapılan haberlerin okunur oluşunu beraberinde getirmektedir. Bu nedenle ki postmodern kamudaki şenlik uğruna gerçekliğin katili olabilmek çabası bir gereklilik formuna dönüşmekte ve Arda Kural hakkında yalan haber furyası normalleştirilebilir olmaktadır. Çünkü önemli olan gerçeğin kendisi değil, sadece gösterinin kendisidir; hatta doğrular değil, algının kendisidir.

**Gökhan Çınar:** Katarsis'e hoş geldiniz hepiniz. Bugün karşımdaki koltukta Arda Kural oturuyor. Yıllardır aslında onun cümleleri olmadan ya da belki onun tanımlamadığı şeyleri tanımlayarak onunla ilgili haberleri yorumları okuduk durduk bizler. Tam da onun hayatından, fikirlerinden, duygularından, var oluşundan bağımsız bir şekilde. Arda Kural ismiyle beraber manşetlere taşındı ya da gündemlerden düşürüldü. Ama aslında biz özür çok fazla bilmiyoruz. Arda kim? Ne yaşadı? Kendi süreçlerinin içerisinde hangi dönemlerden geçti? Psikoza nasıl yaşadı? Nasıl iyileşti? Hayatın içerisinde nelere mutlu oldu? Nelerden canı yandı? Bugün onun cümleleriyle beraber konuşabilelim istiyoruz. Ve aslında hiç kimsenin bir meslekten, bir dönemden, bir hastalıktan, bir iyileşmeden ibaret olmadığını biliyoruz. İnsan bir bütün ve tüm kırılma noktalarıyla bir hayat öyküsü var. Bugün istediği kadar bize Arda onları anlatsın. Hoşgeldin. (01'46'' - 02'44'')

#### **4.4. Sinoptik Gözetim ve Postmodern Kamuda Hayat**

Postmodern kamusal -özellikle de tekno-dijital kapasitesi açısından düşünüldüğünde- kendine gerçeklikler alanıyla birlikte hipergerçek bir evreni var etmektedir. Aynı zamanda postmodern dönem, geleneksel anlamdaki mahremiyetlerin de hiçe sayılmaya başlandığı bir alan halini alarak, özel alan ile kamusal alanı ayıran sınırların işlevsizleşti bir dönem olmuştur. Bireyler, tekno-dijital dünyada akışa yetişmek, varlığını nitelikli kılmak adına bir gereklilik olarak, gösteri toplumunun beklentilerine cevap vermenin çabasında dırlar. Böylesi koşulların var ettiği akışın

dışında kalmak neredeyse yok olmakla eşdeğer görülmektedir. Bu sebeple akışkan modern (bizler açısından postmodern demek de mümkündür) çağa ayak uydurmak adına pek çok alanda açığa çıkan mahremiyet ihlâli, bu dönem için normalleştirilen bir durum haline gelmiştir. Modern dönem ile birlikte teknolojik araç gereçler günden güne sayısının çeşitliliğini ve kullanım alanlarını artırmaktadır. Postmodern dönem ile birlikte dijital izleme kültürü var ettiği sinoptikona özgü olarak yeni bir gözetim koşulunu yaygınlaştırmıştır. Burada artık çoğunluğun belli bir azınlığı izlediği yeni bir izleme şekli giderek yaygınlaşmıştır; bu tarz bir gözetim adı ise “sinoptik gözetimdir”. Sinoptik gözetim medyaya mâl olmuş, ünlü ya da başka bir ifadeyle de izlenilebilir nitelikte olan kişilerin hayatlarının, bir bakıma da özellerinin izlenmesidir (Bauman, 2000). Bu izleme faaliyeti zaman içerisinde özellikle de “popüleritenin doyumsuzluğu” nedeniyle, daha fazla kişiye ulaşmak adı altında izlenilirliği merkeze koymakta ve bu kapsamda da kitlelere mahremiyeti hakkında paylaşımlar yapmayı bir gereklilik olarak görmektedir. Bu sayede ünlülüğün gösterişli dünyası sinoptik gözetimle birlikte kitleleri etkilemeye devam etmektedir. İzleyici, bu “gösterişli hayatlar” karşısında, kendisi de aynı hayatları yaşamak için sinoptikonun gözdesi haline gelmeyi amaçlamakta ve bu uğurda kendi gerçekliğini yok sayarak imajlar dünyasındaki hipergerçek evrene açılmak çabasındadır.

Maddi olan referanslar, beklentiler ve kitlesel ilgi akışkan modernin en temel özellikleridir. Bu nedenle sinoptikondaki en temel beklenti, kişinin rızasını da ortaya koyan çıktılarla, özellerini kamusal alana özgü seyir kültürüne açık hale getirebilmektir. Dolayısıyla da herkesin bir özeli izlemesi artık bir sorun olmaktan da çıkmaktadır. Bu durumun bir sorun olarak değerlendirilmemesinin nedeni, özellikle de magazinal olan dünyaya dair her türden gerçekliğin izlenilebilirlikler bağlamında değerlendirilebilir olmasındandır. Dolayısıyla buradaki en temelde beklenti, gerçekliği ön planda tutmak yerine, dikkat çekilebilir olmayı ön planda tutmaktadır. Bu durum ünlüler için çok ışıltılı -göz kamaştırıcı- olmakla birlikte, özel alanlarında bile yalnız kalamamalarını beraberinde getirerek, büyük bir mahremiyet krizine de neden olabilmektedir. Ünlüler her an izlendiklerini bildikleri için tutum ve davranışlarını seyirlik kültüre yani sinoptik olana özgü şekillerde kurgulamak zorundadır. Bu da özgürlük alanlarının kısıtlanması ile sonuçlanmaktadır; ancak bu kısıt gerçek ile hipergerçek olanın bir gerçeklik krizi nezdindeki karşılaşmasını ortaya koymaktadır. Bu haliyle de ünlüler özellikle kamusal alanda davranışlarına “dikkat etmek” adı

altında, kendilerine özgü özel ve insani olan “dağılımlıklarından” dahi vazgeçmektedirler. Dahası bir gereklilik olmanın dışında, ünlü bir kişi olduğunda daha fazla dikkat çekeceği için, davranışlarına “normal insanlardan daha fazla dikkat etmesi gerektiğine” dair beklentiler inşa etmektedirler. Ancak bu beklentiye yakından bakıldığında, sinoptik gözdenin insani doğasının açık edilecek olmasının “sorun olacağına” dair algılar söz konusudur. Bu açıdan Burcu Esmersoy da kendisinin Katarsis’e konuk olduğu programda “kendinizi korumak, dağıtmamak durumunuz var” derken, aslında insani doğasının zayıflık hallerinin kamusal seyre uygun olmadığını anlatımını yapmaktadır. Bu açıdan sinoptik olan her hal seyir kültürüne özgü şenliğin tezahürü olmaktan başka bir koşulla kamusal görünürlükler alanına taşınmamaktadır. Çünkü sinoptik gözetimde görülmek ve izlenmek, bir ünlü için hiç gözetimin dışına çıkamamasıyla eşdeğer bir durumdur. Bu da onun en insani olan ama görünürlükler alanında olmaması gereken trajik hallerini sinoptik gözetimin dışına çıkarmaktadır; bir bakıma da kendisi olmanın ağırlığı, kendisi olamamanın gerçekliğini var etmektedir. Gerçeklik artık acı olandır ve tam da bu nedenle ki hipergerçekliğin evreninden dışlanmaktadır.

**Burcu Esmersoy:** İster istemez tabii ki magazin diye bir gerçek olduğu için -normalde herkesin dağlabildiği dönemler- bizim için ekstra dağılmış bir dönem gibi lanse edilmektedir. Bizim herhalde ister istemez kendimizi korumak adına dağıtmama durumumuz var. Oysaki bence çok sağlıklı bir duygu ve yapılması gereken de bir şey aslında. Çok böyle hani dışarda dağılmış olarak göremezsiniz. Ama evde tek başımayken gayet güzel dağlabiliyorum aslında.

**Gökhan Çınar:** Bir izleyicinin sizin içi yorumu: Asla sürdürülebilir mutluluğa erişemeyecek kişi. Yani bir Ferrari hediye et, en fazla on dakika sürer mutluluğu. Evlenip çocuk da yapsa o duyguyu anlamaz. Sergileyeceği ukala ve kaptisli tavırlarından bahsetmem bile. Ama kanımca hayatının bir döneminde “keşke bu kadar ünlü olmasaydım ama mutlu olsaydım” demiştir.

**Burcu Esmersoy:** Ya şöyle bir şey; böyle bir tespitte bulunabilecek kadar beni tanıyorsanız, keşke bana cep telefonumdan ulaşıydınız. (2’22’’ - 32’56’’)



**Resim 6:** Burcu Esmersoy'un Katarsis programına dair görseli<sup>21</sup>

İzlenesi niteliğe sahip olanlar, günahlarını ya da trajik olanı ortaya koyan çıktılarla kamusal görünürlükler sunduklarında, bu durum sinoptikondaki ünlünün sonsuza kadar görünürlük kazanacak olumsuzlukları şeklinde karşılık bulmaktadır. Nitekim -tıpkı Esmersoy gibi- Saraçoğlu da bu yönde vurgularıyla kendisinin sinoptik gözetimdeki koşullarını açık etmektedir. Onun vurgularında öne çıkan “maalesef ki öfke kontrolümü sağlayamadım... gündemde olan bir kadının bunu yapması çok yanlış” söyleminin ardından dile getirdiği; “o görüntüler arşivde kalacak ve benim çocuğum da görecektir” yönündeki vurguları; eğer bir sinoptik gözetim gözdesinin sonsuza kadar kamusal spotların dışına çıkılamayacağını itirafı niteliğindedir. Onun “şöhret” dediği şey ise aslında sinoptikondaki gerçekliğin itirafı niteliğindedir: Gerçek olan hipergerçeğe dönüşünce özenin bir daha kendisi (yani gerçek) olmasına asla yer yoktur. Gerçek olan ise bir günahın, sonsuza kadar sürecek bir şekilde kamusal seyrin sınırları içerisinde kalmasıdır. Onun “arşiv” üzerinden “çocuğum da görecektir” demesi ise aslında gerçekliğin acı olan halinin onu sonsuza kadar acıtacak olmasıdır. Çünkü gerçekliğin acısı artık onun için sonsuz bir görünürlük kazanmış durumdadır. Onun “en büyük pişmanlığım” diyerek ifade ettiği şey bu nedenle ki yaşananların “hayatının sonuna kadar kayıtlarda kalacak” bir şey olmasından kaynaklanmaktadır.

<sup>21</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=EEMhxmTnNek&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=EEMhxmTnNek&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

**Gökhan Çınar:** Sosyal medya üzerinden bir yayın sırasında seni kavga ederken, küfür ederken gerçekten çok öfkelenmiş gördük. Önce şunu sorayım; bugün o haline baktığında nasıl hissediyorsun kendini?

**Gülşah Saraçoğlu:** Öfke kontrolünü sağlayamayan, çok ciddi yaralanmış, aldatılmış. Kalbimi dolandırdı o adam. Bana acı çektirdi ve ben ona hiçbir zaman bir yanlış yapmadım. Milyonlarca yanlış oldu ama. Maalesef ki öfke kontrolümü sağlayamadım. Alkol de kullanırım. Ağzıma geleni saydım. Yine söylüyorum; o söylediklerimden dolayı -o görüntülere şahit olan çocuklar var ve bu arşivlerde, benim çocuğum da bunu görecektir- onun için pişmanım. Yoksa o anki duygum o! Ne yapabilirim? Gündemde olan bir kadının bunu yapması çok yanlış. Hem de değmeyecek bir mevzu için. En büyük pişmanlığım. (28'43'' - 29'46'')

Gerçeklik krizinin yaşandığı postmodern dünyada, sıradanlıkların -bir bakıma da gerçeğe dair olanın- görünmez olması yönündeki “gereklilik” algısı bir bakıma medyatik olanın toplum üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır. Gerçekliklerin acı doğası, yaşarken zorlukların ve sıkıcılığın yaşandığı bir alan olması sebebiyle, en makul kaçış alanı olarak hipergerçekliklerin dünyasını ortaya koymaktadır. Bu noktada Candan’ın ifadelerinde öne çektiği vurgular, gerçekliğin acı doğası ile yüzleşmek yerine sanal dünyanın sahteliği üzerine bir hayat inşa ediliyor olması oldukça hale gelmektedir.

Postmodern evrede sinoptik gözetimin gözde kişisi olmak için, sıradanlıkların sıkıcı doğasından uzak bir gösteri sergilemek temel bir noktadır. Özeline sıra dışı olan hali ünlü kişinin neden izlenir olduğunun anlatıcısıdır. Postmodern evrenin kamusalı, sıradanlıkları dair seyri sıkıcı bulduğu için gösterinin dışına çıkarmaktadır. Bu açıdan ki Bahar Candan “beni siz ünlü ettiniz” diyerek vurgularına başlamaktadır. Ancak onun kendisinin sıra dışı halinin seyirlik doğasını izah ederken ortaya koyduğu “gariplikler” bir bakıma neden seyrin öznesi olduğunun anlatıcı olan türdendir. Kendisinin “astral seyahater yapıyorum” demesi de aslında sıra dışı olan halinin görünürlük kazanması açısından öne çektiği bir vurgulamadır. Bu açıdan garip olan artık postmodern kamusalda kapatılması gereken değil, aksine sinoptik gözetimle bütün bir kamuyu kuşatması gerekene dönüşmüş durumdadır. Bahar Candan da “iki boyutta yaşıyorum aslında” diyerek ortaya koyduklarıyla aslında -moderniteye özgü düzen ve planlamanın kurgusunun dışında kalsa bile- neden hala kamusalda bu kadar seyirlik bir özne olarak kalabildiğini izah etmiş olmaktadır. Çünkü burası artık postmodern bir kamusaldir ve sıra dışı olan artık kamunun seyrine açık olandır. Dahası postmodern kamuya özgü sinoptik gözetim artık kapatılması gerekeni görünmez kılmaz, onun şenliğin bir parçası kılarak daha da görünür hale getirmektedir. Bu açıdan Bahar Candan da söylediği “garip şeyler” ile aslında sinoptik gözde olmasına -yani

nl olmasına- n katmış olmaktadır. Çünkü artık sinoptikonda garip olan Şeyin karşılığı, hipergerçek olanların onure edildiği reytinge (izlenmeye) karşılığ gelmektedir. Bunun farkında olan Bahar Candan da “garip” meziyetlerini, daha da izlenmek uğruna kamusal alanda deklare etmektedir. Nitekim sonuçta o ancak bu Şekilde bir sinoptik gzdeye dönüşmektedir. Onun aşağıdaki söylemlerinde ne çektiği; “ben iki boyuttayım. Bazen antik Mısır’a gidiyorum, bazen buradayım” diyerek ifade ettikleri de tam da bu türden vurgulardır. Çünkü o ancak gerçeklikten koparak bir imaj inşa edebilmekte ve bu nedenle de acı gerçeklik yerine ‘şenlikli kamuya’ özgü şenlik malzemeleri sunabilmektedir.

**Gökhan ınar:** Peki aslında insanlarla iletişimi önemseyen biri olarak şunu bir sorayım sana. Gz nndesin, hayatımızda görünürsün ve aslında biz seni anlattığın kadarıyla tanıyoruz. Ama senin görünür olmakla ilgili medyada olmakla ilgili amacın ne?

**Bahar Candan:** Ben nl olmak için hiç çaba göstermedim. Beni siz ünlü ettiniz. Amacım ! Tabii ki başıma gelen her Şeyin bir amacı olduğuna inanıyorum ve sanırım insanların hayatlarına dokunuyorum. Bu nceki hayatımda da böyleydi. Ben reenkarne oluyorum. İnsanlar astralseyahati icra ettiğime inanmıyorlar ama ben bunu yıllardır yapıyorum. Daha nceki hayatımda Kleopatra’yıdım. Astral seyahatin kötü tarafı oradan hiçbir Şey getirememeniz... Ben durarak konuşuyorum. Çünkü bunun bir nedeni var. Çünkü ben iki boyuttayım. Bazen Antik Mısır’a gidiyorum bazen buradayım. Ama buraya da alıştım. (04’14’’ - 09’16’’)



**Resim 7:** Bahar Candan’ın ağladığı ana dair görseli<sup>22</sup>

<sup>22</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=IAP5TDqOKIc&t=2446s&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=IAP5TDqOKIc&t=2446s&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

Medyanın hipergerçek doğası, gerçekliklerin merkeze koyulmasıyla sinoptik gözetimde odak oluşturulamayacağı kaygısıyla hareket ederek, merkezine imajlardan müteşekkil kurguları yerleştirmektedir. Dahası teknolojinin ilerlemesiyle -ileri teknoloji koşullarıyla- birlikte medya kendisini daha da saçaklandırarak sanal mecralarda da pek çok alternatif alan yaratmıştır. Bunların başlıcaları Instagram, Tiktok gibi, gösteriye dair süreklilik de gerektiren alanlardır. Ancak sosyal medya hiç gerçek olması mümkün olmayan hipergerçek bir alandır. Çünkü bu mecra, insanların aslında oldukları değil, kendilerinden olunması istenilen görünürlük biçimlerinin alanıdır. Nitekim Candan'ın üstteki söylemine bakıldığında, gerçeküstü bir özelliğin (reenkarne olma halinin) ortaya koyacağı normal dışı özellik, onun medyadaki gözde oluşunu mümkün kılacak bir imajın varlığını mümkün kılacak cinstendir. Candan bu şekliyle sinoptik gözetimin gözdesi bir birey olabilmekte ve bu haliyle de gösteriye özgü bir seyirlik özele sahip olabilmektedir. Benzer olarak Polat'ın ortaya koyduğu, "iyi zamanları paylaşmaya dikkat ediyorum" söylemi de aslında sosyal medyasının süreklilik isteyen gösteri temasının kaçınılmazlığını ilan eden türdendir. Çünkü gösterinin kesintisiz doğası normal dışılık kadar süreklilik isteyen türden bir akışı da içinde barındırmaktadır. Bunun farkında olan Polat, bu alanı normalin dışındaki koşulları da içine katarcasına, özenle yönetmenin çabasında olmaktadır. Polat'ın Çınar'a "artık konuşalım" demiş olması da aslında izleyici kitlesi tarafından karşılaştığı ve gösteriye içkin olan sorgulanma krizini aşmanın çabasıdır. Bu nedenle de Polat Çınar'a "programa konuk olmayı" teklif etmiştir. Çünkü sinoptik gözetimde, hayatının tüm özellikleriyle birlikte merak edilen ünlü birey, bu karşılaştığı durumu -izlenilirliğine dair istikrarın bozulmaması adına- derin kaygıyla kamusalın seyrine açık hale getirmenin çabasıdadır. Bu uğurda da özeline dair olan çok önemli bir olaylar bütünlüğünü "tüm çıplaklığıyla" postmodern kamunun seyrine açık hale getirmenin çabasına girişmektedir. Çünkü ortada bir imajın krizi vardır ve bu nedenle de özeline görünürlüğü bu yöndeki krizin aşılmasına kaynaklık edebilecek yöndedir. Bu nedenle de gösterinin ışıltılı yüzü, onun mahremiyetini de izlenilirlik malzemesi yaparak gösteriye devam edebilmeyi bir zorunluluk aşamasına taşımaktadır.

**Gökhan Çınar:** Şunu bilmeliyiz ki, neşeli gördüğümüz herkesin hayatı bayram yeri değil. Mutlu görmeye alışık olduğumuz herkes, üzüntüsünü yaşamayan insanlardan oluşmuyor. Dilan da bana yazdı "artık konuşalım" dedi. Çünkü onun hayatında kendine sakladığı bir mesele, onun izni ve onayı olmadan insanlarla paylaşıldı... Biz seni belki gördüğümüzle tanıyoruz, biliyoruz ama en özde kimsin sen? Nasıl bir insansın sen?



**Dilan Polat:** Ben aslında sosyal medyada daha çok iyi zamanlarımı paylaşmaya dikkat ediyorum. Çok uzun süredir sosyal medyada varım. Ama insanlar, sosyal medyada çok olduğu zaman -bir şeyleri görüp bir şeyleri görmedikleri zaman- dolayısıyla bir eksiklik hissediyorlar. “Neden yok?” diye bir süre sonra sorgulamaya başlıyorlar. (02’38”-05’44”)



**Resim 8:** Dilan Polat’ın Katarsis programına dair görseli<sup>23</sup>

Sinoptikon, izlenilirlik uğruna gerçekliğin ve mahremiyetin hiçe sayıldığı bir dönemdir. Dahası bu yöndeki bir gösteri kamusal alanın bütün kurgusunu ele geçirince, ahlaki olanın iyiye dair doğası da beklentilerin dışında çıkarılmış bir ‘idollük’ halini var etmektedir. Çünkü sinoptikonda artık tek bir amaç vardır ve bu da sadece ve sadece beklenen “izlenme oranını” (özeline dair seyredilme halini) elde etmektir. Nitekim postmodern kamudaki bir imajın ardına gizlenmiş öznenin yaptığı her görünürlük çabasının da alt metni bu yönde olmaktadır. Reynmen’in de ifade ettiği gibi “sadece ünlü olmak” ile ilgilenen sinoptik öznelere, davranışlarının doğru ya da gerçeğin ağırlığına dair ahlaki referanslar taşımalarının kaygısından kopuşlar yaşamaktadır. Çünkü artık davranışlara dair ahlaki olan referanslar temel bir beklenti değil, izlenilirliklere dair kaygılar asıl kıstaslara dönüşmektedir. Bu açıdan ki Reynmen, geçmişte ünlü olmak çabasında, “örnek olmak gibi bir gayeye sahip olmadığını” ve amacının “sadece ilgi çekmek olduğunu” ortaya koymaktadır. Dahası sinoptikondaki seyirlik bir özne olabilmek açısından da o “bu durumu bir sorun olarak da görmediğini” açıklıkla dile getirmektedir. Onun vurgularında öne çıkan “kime, nasıl

<sup>23</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=6wVvmO-MGsU&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=6wVvmO-MGsU&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

örnek olacağım ile ilgilenmedim” söylemi de bu durumu açıktan ifade eden türden vurgulardır. Çünkü sinoptikonda tek amaç, gösteri koşullarına dair gözlerin sadece ve sadece seyredilenin üzerinde olabilmesini sağlamaktır. Çünkü mevcur gösterinin doğası, gerçeklik ve doğruluk ile değil; sadece dikkati çekişin istikrarına odaklanmaktadır. Dolayısıyla da buradaki yegane amaç, sadece çoğunluğun izlemeye layık gördüğü bir kişi olmaktır. Reynmen’in aşağıdaki son cümlesine bakıldığında dikkati çeken “bir kalabalığın sizi ‘en komik’ ve ‘en merak edilecek’ hale” sokabilmesi en kayda değer çıktıya dönüşmektedir. Bu durum da böylesi hallerle postmodern kamuda “var olmak, daha işe uygun ve tam da olması gereken” hallerle karşılık gelmektedir. Çünkü burada insani ya da ahlaki izler bırakmak değil, aksine sadece izlenebilmek en temel beklentidir. Dahası bu uğurda ahlaki olanı askıya alabilmek dahi en sıradan durumlar şeklindedir.

**Gökhan Çınar:** (Çınar burada seyirci yorumunu okumakta) Bence gençlere kötü örnek olmuştur. Kolay yoldan ünlü olmak isteyen binlerce kafası karışık çocuğa yıllardır “idol” olmak dışında bir vasfını göremedim.

**Reynmen:** Bunu biraz haklı bulabilirim. Çünkü burada kendimi de eleştireceğim. Gerçekten ben de “sadece ünlü olmak” ile ilgilendiğim bir şekilde yaşadım hayatımı. “Kime, nasıl örnek olacağım?” ile ilgilenmedim... Hikayenin başrolü olan birinden bunu duymak üzeresiniz. O sırada hani “birilerine daha iyi örnek olayım” demiyorsunuz. Zaten “ünlü olmak” durumu “ünlü olmayı istemek durumu” bir za fiyet yani... “Herkes beni bilsin, herkes buraya baksın, bende buradayım...” Bunlar bencilce bir tavır. O durumda da kimseye iyi olmaya çalışmayı istemiyorsunuz. İstemekten ziyade aklınıza gelmiyor... Sigara içiyorum story atıyorum. Atmamam gerek!... Ama siz orada bir kalabalığın sizi ‘en komik’ ve ‘en merak edilecek’ halinizle var olmayı, daha işinize uygun ve “tam da olması gerektiği gibi” buluyor oluyorsunuz. (38’42”-39’04”)

Gösteri, insanlara gerçeklikten bağımsız bir eğlence alanı sunmaktadır ve bu şenliğin hiçbir şekilde normallere ve sıradan olana tahammülü yoktur. Nitekim sinoptikondaki postmodern koşulun öznesi olan “seyirci de bunun farkındadır” ve buna uygun beklentilerle seyirci olma davranışını devam ettirmektedir. Nitekim gösteri kültürünün bu yöndeki beklentisi karşılanmadığı takdirde, monotonluk alternatif olana kayışları -farklı bir programa ya da kanala yönelmeyi- gerektirmektedir. Çünkü gösteride ortaya konulan hiçbir birliktelik biçimi kalıcılık ve sorumluluk arz eden içeriklerde değildir. Bu nedenle ki postmodern medyada, göz önünde olanın seyirciyi etkilemesi adına, kendinden beklenen bu yöndeki performansı da eksiksizce yerine getirmesi beklenmektedir. Bayülgen’in aşağıdaki vurgularında öne çıkan ve programına “telefonla bağlandığımı söyleyen seyircisinin”, aslıdan sinoptikona özgü bir beklentisinin olduğu çok açıktır. Öyle ki bu beklenti Bayülgen’i kurtarmanın

çabasındayken; “ya çok akıllı tipler aramıştı, program tatsız gidiyordu. Biz arayıp biraz salağa yatmak istedik. Program neşelensin diye” şeklindeki söylemlerle açık edilmektedir. Çünkü gösterinin izlenilirliği normal olmayan halin görünürlüğüne bağlıydı ve gösterinin izlenilirliğini tamamlaması için olması gereken bir özellik olmaktaydı. Çünkü şov dünyası izleyicilerine, neşe ve keyifli vakit geçirme imkânı sunarak (şenlikler bahşederek), hipergerçek olanı kamusal alanın merkezine çekmektedir. Bayülgen’ün “arayan da salak değil aslında” şeklindeki vurguları, kendisini arayan kişilerin ‘programdan beklenen ortak kurgunun’ temasını açık etmektedir. Nitekim bir izleyicinin programı arayarak “salak” rolüne girmesi, ekranları başında eğlenmek için bekleyen seyircinin beklentisini karşılayacak olan türden bir davranıştır. Çünkü postmodern şenlik, ciddiyetin ağırlığını ve normallığın sıradanlığı gösteriye dair kabul edilebilir bulmamaktadır. Sinoptikondaki gösteri, gündelik hayatın sıkıcılığandan uzaklaşmak isteyen her öznenin postmodern anlamdaki kaçıdır. Okan Bayülgen’in de “reyting alacak şekilde” (daha çok izlenecek şekilde) telefona bağlanan kişiyle alaycı bir dille konuşması, seyircinin görmek istediği bir davranıştır. Çünkü Bayülgen’in inşa ettiği kurgu ve sinoptik gözetime de uygun eğlenceli akışı, seyirciyi ekrana bağlayan yegane özellik olmaktadır. Onun vurgularında öne çıkan “işte bu, bilinç akışının yaratıldığını gösteriyor” şeklindeki söylemleri de bunu açık eden türden saptamalardır. “Çünkü herkes orada bir salığın aramasını bekliyor, ben kafa bulayım diye” söylemi de birlikteliğin doğasını açık etmektedir. Çünkü seyirci, Bayülgen’in program esnasında sergilemesine alışık olduğu davranışları, gösterinin her bölümünde beklenen izlenesi karakter biçimi olarak kodlamaktadır. “Salak” görüntüsüne sahip her telefon konuğu ve her defasında alaycı dile sahip bir sunucunun görünürlüğü, seyircinin istikrarlı olarak “seyirci kalması için” alışlagelmiş ortaya koymaktadır. Çünkü postmodern kamudaki birliktelik ancak bu yöndeki temalarla kalıcı kılınabilmektedir.

**Okan Bayülgen:** Bana diyorlar ki “seni hep salaklar mı arıyor? Hayır! Kimse salak değil. Hiçbir zaman seyircimi “salak” görmedim zaten. Ya da beni arayanları ayrıca “salak” görmedim. Sonra bir gün -hatta benim oturduğum mahallede oturuyorlarmış- birisiyle tanıştım. “Yaa biz seni geçen gece aradık” dedi. “Siz mi aradınız? Yapma yaa niye aradınız?” dedim. “Ya çok akıllı tipler aramıştı, program tatsız gidiyordu, biz arayıp biraz salaga yattık. Program neşelensin diye” dedi. İşte bu ortak bilinç akışının yaratıldığını gösteriyor. Çünkü herkes orada bir salığın aramasını bekliyor, ben kafa bulayım diye. Arayan da salak değil aslında. Canı gönülden belki bunu yapıyor. Belki neşe katmak istiyor. (36’55-37’38”)

Postmodern kamusalın sinoptik gösterisinde sadece tek belirleyen “reyting”tir ve izlenir olmanın karşılığı bu gösteriye uygun seyredilmeleri mümkün kılabilmekten geçmektedir. Dolayısıyla sinoptikonun açıktan deklare edilen bir ortak kurgusu vardır. Nitekim başka bir Katarsis programına konuk olan Oğuzhan Uğur da bu yöndeki gerçekliği “belki ortak noktaları bulabilecek konuları anlatırım diye düşünüyorsun” şeklindeki söylemleriyle öne çekmenin çabasında olmuştur. Nitekim o bunu ifade ederken, programına davet edilen konukların izlenesi olabilmeleri adına onların gerçekliğiyle değil, daha çok izlenirliklerini dikkate aldığını ve programını da her defasında bu gereklilikler etrafında kurguladığını ortaya koymaktadır. Çünkü postmodern kamudaki var olan gösteride yer alan her kurgu, izlenesi olmaya uygun nitelikleri barındırmak zorundadır. Burada her “ünlü birey”, kurguya bağlı kalarak, çoğunluğun izlemeye değer gördüğünü azınlık olarak yaşayabilmektedir. Ünlü bir bireyin gerek kendi programı ve gerek konuk olduğu program nezdinde, reyting alamama hali, izlenesi niteliğini kaybetmiş olmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda postmodern kamusalda görünür olmak, gerçeklikten değil; hipergerçek olanın sınırlarında kalmaktan geçmektedir. Nitekim internet medyasında çok popüler olan Uğur’un vurgularında öne çıkan “bir başlık koyuyorsun kafana” söylemiyle dile getirdikleri, gösteride bulunmanın temel kıstasının “seyirciden beklenen kurguya uygun olmakla” ilintili olduğunu ortaya koyan türdendir. Çünkü sinoptik gözetime uygun her gösteri, “tasarlanmış” davranışlar üzerine kurulmaktadır. “Tasarlanmış davranışlara” uyum sağlamamak ise, kurgunun dışında kalmakla sonuçlanmaktadır. Bu durum da sinoptik gözetimdeki ünlü azınlığın izlemeye değer gördüğü kişi olamamayı mümkün kılmaktadır. Bu nedenle Uğur her programı için “önce kafanda tasarlarsın” saptamasını yapmaktadır. Çünkü bu “tasarı”, onun ünlü olarak gösteriye uygun davranış sergilemesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Uğur, reytingin nitelik olarak sayıldığı postmodern gösteride, “tasarıya uygun hareket etmenin” bir “gereklilik” olduğunu ifade ederek var olan kıstasları açık etmektedir.

**Oğuzhan Uğur:** (Herhangi bir programa çıkmadan önceki süreci ifade ederken) Tasarlarsın ya ne konuşacağını. Sonuçta insanlar izleyecek bu programı. İnsanların hoşuna gidecek şeyler (olmalı). Belki ortak noktaları bulabilecek konuları anlatırım diye düşünüyorsun. Bir başlık koyuyorsun kafana (ve öyle çıkıyorsun). (04’53”-05’00”)

#### 4.4. İmaj ve Gerçekliğin Acısı

İmajların postmodern dönemde gerçekliğin yerini almasıyla birlikte, gerçekliğin acı doğası da kamusal görünürlükler alanının dışına çıkarılmaktadır. Akışkanlıkların hâkim olduğu postmodern hayata (Bauman buna “akışkan hayat” demektedir) uyum sağlamak adına, postmodern her özne bir bakıma gerçekliğini kurban ederek var ettiği bir hipergerçek imajın ardına geçmiş olmaktadır. Bu nedenle ki etrafta görünür olan tüketimin geçicilikleri, bitmeksizin bir koşuyu vaat eden haz koşulları, aslında gerçekliğin krizine dair koşulların üzerini örtmenin çabasındaki baskılama araçlarıdır. Postmodern dönemin akışkanlığı tüketimin etrafında şekillenmektedir. Toplumun her kesimi kendi standartlarında maksimum tüketimle hayatını şekillendirmeye çalışmaktadır. Sahip olamadıkları noktalarda isteklerinin imajlarına sahip olmaya çalışmaktadırlar. Zengin olmayan bir birey zengin imajıyla yaşamaya çalışmaktadır. Sahip olduğu ürünlerde/eşyalarda ölçütü, kendi sosyoekonomik sınıfının üstünde yaşayan bireylerin hayatıdır. Tüketimin zirveyi yaşadığı bu dönem, beraberinde kimi sosyolojik durumları meydana getirmektedir.

Popüler olanın tercih edilir olmasının nedeni akışta kaybolmamak adına, bireyin, kendini kanıtlama çabasıdır aslında bir nevi “ben de buradayım” deme halidir. Gündem sürekli değişmektedir ve bu değişimden geri kalmamak adına sürekli olarak hem izleyen hem de izlenilen olmayı gerektirmektedir. Güncel olan değiştikçe ona uyum sağlayan kitle de aynı doğruluda değişmektedir. Güncele uyum sağlayan bireylerin görsel benzerliği ve keyif aldığı faaliyetlerin benzerliği de akışkan modernin bir gerçekliğidir. Aşağıda İrem Derci bu durumu “Şu anda da biz sürünün içindeyiz. Bak sosyal medyaya şu an. Kadınların hepsi tek tip. Herkes Kylee Jennier. Erkeklerin hepsine bak hepsi aynı. Dinlenen müzikler aynı. Autotune bağlanmış rap dinlemekten artık kulaklarım kanadı” sözleriyle akışkan modernin, akışta kaybolmak istemeyen bireylerinin zamanla aynılaşmasını ifade etmektedir. Kitleleri peşinden sürükleyen popüler medya, birbirini taklit ederek bu durumu istikrarlı hale getirmektedir.

**Gökhan Çınar:** İrem demişsin ki, ben hayatım boyunca sürüden ayrı olmak, farklı olmak için uğraştım. Ne dersin var sürüyle senin?

**İrem Derci:** Koyun değilim ben. Değilim yani. Sürüyle bir derdim tabii ki olacak. Şu anda da biz sürünün içindeyiz. Bak sosyal medyaya şu an. Kadınların hepsi tek tip. Herkes Kylee Jennier. Erkeklerin hepsine bak hepsi aynı. Dinlenen müzikler aynı. Auto tüne bağlanmış rap dinlemekten artık kulaklarım kanadı. Ki ben oldschool rapin içine doğmuş bir kızım. Benim ilk dövmem Tupac'ın takma ismi. Herkes için konuşmuyorum tabii ki. Popüler olana saldırma hastalığı, bunu bende yaparsam cool olurum hastalığı. (20'49'' - 21'30'')



**Resim 9:** İrem Derici'nin Katarsis programına dair görseli<sup>24</sup>

Akışkan modern dönemde bireyler, dışarıda kalmamak adına, akışta yer alan pek çok şeye aynı anda yetişme çabası içinde olmaktadır. Bu açıdan ki her gösteri üretimi -İrem Derici'nin vurgularında öne çıktığı gibi- zamanla hem birbirlerine benzeyen fiziksel özelliklere sahip olmakta hem de birbirlerini etkileyerek tüketimsel şekildeki yok oluşların artmasını tetiklemektedirler. Çünkü akış, her zaman “yeni, hızlı tüketmeyi ve yüzeyselliği” insanların hayatlarında var etmektedir. Akışkan modernitenin geçicilik teması her alanda etkili olan bir çıktıdır. Bu açıdan ki ileri teknoloji toplumun çıktılarında biri olan dijital medya da bu yöndeki gerçekliği çok daha ileri boyutlara taşımaktadır. Dolayısıyla akışkan modern dönemde yaşanan bu türden gerçeklikleri bu kadar zirvede olması, akışın aslında sadece kendine hizmet ederek, kendini yüceltmesinden ileri gelmektedir. Gerçeklikle iç içe olmak istemeyen postmodern bireyler, sanallığın hipergerçek dünyasına da bu yüzden kaçmaktadır. Öyleki Bayülgen'in de dediği gibi burada “pek çok yeni şarkı, dizi, film ya da program yapılmakta ve dikkatleri üzerine çekmeyi başaranlar” amacına ulaşmaktadır. Ama bu da çok kısa süreliğine olabilecek şekillerdedir. Bu tür projelerin tek amacı panoptikona özgü gündemde adından söz ettirebilmektir. Ancak postmodern zamanda hiçbir gerçekliğin kalıcılık arz etmeyen doğası, hızlıca tüketilip yerine yenisinin konulacağı bir izleme kültürünün yükselmesi gerekli kılmaktadır. Bunu da reklamlar, diziler ve

<sup>24</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Gjkj2PH6caY&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=Gjkj2PH6caY&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

ünlülerin etkinlikleri aracılığıyla sağlamaktadır. Ancak ünlüler burada sadece bir reklam aracıdır ve tüketimin başlıca görünen öğelerinden biridirler. Hızla tüketmenin içindeki doyumsuzluk çok kısa bir süre sonra “hatırlanmamayı” gerektirmektedir. Çünkü hatırlamak ve kalıcı duygular beslemek bağlanmayı gerektirmekte ve bu da tüketimin önündeki en büyük engel olmayadır. Bu açıdan ki postmodern kamusal, hızla yükselip hızla yok olanların dünyasıdır. Nitekim Bayülgen’in aşağıdaki “senin dijital platforma ürettiğin en manyak film, en manyak dizi bir hafta sonra kendinden bahsettirmiyor bile” söylemi, akışkan modern dönemin özelliklerinin sosyal hayattaki yansımalarını ortaya koyan türden saptamalardır. Çünkü diziler, filmler, şarkılar ya da pek çok akışkan modern dönemin eseri olan ürünler derinliğe hizmet etmemek üzerine kurgulanmaktadır. Bu açıdan ki onun “hatırlanmamak” yönündeki hayıflanma aslında postmodern kamunun gösteri koşullarındaki en temel dayanak noktalarından birisidir. Dahası gerçekliğin acı dünyasından uzaklaşmak için, dijital dünyada sürekli bir izleyici rolünü icra etmek temel bir niteliktir. İmajların, gerçekliğin önüne geçtiği bu çağ, tüketimin çılgınlık olarak yaşandığı bir dönem olmaktan ötede bir karşılık üretebilecek türden değildir. Bu açıdan ki Bayülgen’in hayıflanarak söylediği şeyler aslında postmodern kamunun temeldeki var oluş kıstası olan şeylerdir.

**Okan Bayülgen:** Dijital platforma bilmem ne çekiyoruz. Herkes bizi sevecek. Bırak numarayı ya. Senin dijital platforma ürettiğin en manyak film, en manyak dizi, bir hafta sonra kendinden bahsettirmiyor bile. Artık kimsenin kalbinde bir yerin yok. Tiyatroda şu var: Oyunu şimdi oynuyor, seyirci iltifat ederse gelecek sezon bir daha. Bir daha gelecek, bir daha alkışlayacak. Dijital platforma sekiz bölüm birden çektik. Yayınladılar. Herkes bayıldı. Pardon! Seni hatırlayan yok bir hafta sonra. Ne kadar çok dizi çekildiğinin ne kadar iş yapıldığının farkında değil misin? Korkunç. Çok beklenen Tarkan şarkısı gibi bir hafta. (40'32'' - 41'19'')



**Resim 10:** Okan Bayülgen’in Katarsis programına dair görseli<sup>25</sup>

Akışın dışında kalmaktan korkan bireyin onun bir parçası olmayı tercih etmektedir. Dikkatleri üzerine çeken, gündemde ve konuşulması bir birey olmak, akışkan modern dönemin ünlü olmaya aday tüm bireylerinin başlıca amaçlarıdır ve bu uğurda gerekli gördüğü davranışları sergilemektedirler. Nitekim Arda Kural da ilgi görmek ve şöhret olmak adına yarattığı imajın karşılığını almış bir öznedir: Ancak Kural yarattığı imajın gerçeklik krizini de beraberinde yaşamıştı. Sahip olduğu imajı gerekçesiyle, geçmişte postmodern kamudaki sinoptik gözetimin gözdesi haline gelmişti. Fakat bu durum çok geçmeden gerçek ile imaj arasında sıkışmış bedeninin buhranına dönüşmekteydi. Dahası gerçeklik krizinin kendisi, Arda Kural’ın kendisi olabilme halini elinden almıştı. Onun kendisinin gerçekliğini açıkça ifade edememesi de kendisine nevroza dönüşen krizin anlatıcısı olmaktadır. Postmodern kamusalda gerçekten daha gerçek yerine konulan imajlar, gerçeklik krizinin temel sebebidir. Ancak Kural’ın ifadelerine bakılırsa, şenlikli kamunun gösteriye içkin koşullarının ardında, gerçeğin kendisi can yakan bir acıya dönüşmektedir. Bu açıdan ki imajın hipergerçek doğası Kural’ın gerçekliğini baskımlarken, gerçeğin kendisini de acı bir trajediye dönüştürmekteydi. Işıklar, kameralar, magazineller ortamlar bir bakıma bütün ışıkları kendisine çevirirken o bir “DiCaprio” olmuştu ama kendisi olmasının imkânını

<sup>25</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=W5eyahu9mIE&t=2307s&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=W5eyahu9mIE&t=2307s&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)



elinden alarak. Gerçeklik artık oldukça acı bir form edinirken, ona kendisi olamamanın da trajedisini getirmekteydi. Bir bakıma artık o sinoptikonda ünlü biriydi ama bir hiç kendisi olamamak kaydıyla. Onun aşağıdaki vurguları da bunu detaylandıran türden anlatılardır.

**Arda Kural:** Kızlar gülüyordu Kral TV'de. Mektup yağıyordu. “Ne yapıyorsun sen?” “Kendine gel” işte. “O haller nedir?” “Sen Leonardo DiCaprio musun?” falan gibi. Onu bilerek yapmıştım. Onun şakası yapıldı sonra. İşte “Leonardo DiCaprio Türkiye'ye geldi” gibi bir magazin programında bir imaj çizildi. İşte güneş gözlüğü falan. Gözlerim kapalı. Kameralar çekiyor. Peşimde dolaşıyorlar. Biz kaçıyoruz. Onlar kovalıyor falan. Ama çok acayip bir psikolojiye girmiştim. Yani Bakırköy 'ün ortasında ağlayacaktım sinirden. Ben Leonardo DiCaprio falan değilim! Herkes o zannedip ilgi gösteriyor. Ben bir yalanciyım! Yani o kadar kötüydü ki. Bir gün dedim bunu açmam gerekiyor. (33'56'' - 34'04''



**Resim 11:** Arda Kural'ın Katarsis programına dair görseli<sup>26</sup>

Postmodern kamusal bir bakıma gösteri toplumuna özgü gerçeklikleri bünyesinde barındırır ve postmodern öznenin de gösterinin doğasına uygun hareket etmeyi istemektedir. Gerçeklikler, gösteride karşılık bulamadığı için, postmodern kamusalda sadece hipergerçek olan görünürlük kazanabilmektedir. Gerçek duyguların ekranda değil, mahremiyet alanında kalması bir gereklilik haline almıştır. Bu açıdan Çağla Şikel'in “o ağladığım kızı yatakta bırakmayı seviyorum. Onunla hayata devam edemem... hem çevreme, sonra işime yansır” söylemi, gerçekliğin gösteri koşullarında

<sup>26</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=LnOT0ug-bw8&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=LnOT0ug-bw8&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

bir kamusal alanda tökezlemeye neden olacak bir faktör olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak anlaşılan o ki onun gerçekliğine dair insani acıları yine sadece kendisiyle ilgili bir koşuldan ibarettir. Bu açıdan postmodern kamunun şenlikli doğası özellere dair acıları yalnızlıklara karşılık gelecek şekilde kodlamaktadır. Nitekim gerçeklik ve doğallık sinoptik gözetimin gözdesi olmanın da önüne geçmektedir. Dahası gösteride yer alan ünlü bir sunucu, sadece gösteriye uygun bir görünürlük kazanmalıdır. Sıradanlıkların yok sayıldığı gösteri, ışıltıya uygun olmak için, ona uygun görünüşü sunucu için mecbur kılmaktadır. Gerçeklikte her an mükemmel görüntüye sahip olmak mümkün değildir. Fakat haftanın beş günü bir televizyon programında sunucu olan Çağla Şikel “aslında bu işimizin parçası” diyerek; mesleki anlamdaki hipergerçekliliğin, gerçeklik ile arasındaki uzlaşmazlığını “böyle olmak zorundayım” diyerek dışa vurmaktadır. Onun bu yöndeki vurgularına bakılırsa postmodern kamuya özgü şenliği bozan her acı gerçeklik, acının taşıyıcısı sahibi tarafından bile kamusal görünürlüğe taşınamayacak bir durum olarak görülmektedir. Postmodern kamunun şenliğindeki şov esaslı medya sadece şenlik esaslıdır. Bunun da en temeldeki çıktısı gösteride yalnızca ışıltıya yer olmasıdır. Şikel’in aşağıdaki söylemleri; mesleğini (sunuculuk ve mankenlik) icra ederken gerçeklikten sıyrılmak “zorunda oluşunu” “mesleki bir gereklilik” olarak görmesine neden olmaktadır. Onun “bu halimi seviyorum” söylemiyle kabul ettiği koşullar da bu yöndeki koşulları izah etmektedir.

**Çağla Şikel:** İnsanlar bizim hep en mutlu, en çalışkan, en güzel, en makyajlı, en bakımlı hallerimizi görüyorlar. Çünkü bu aslında işimizin bir parçası... O ağladığım kızı yatakta bırakmayı seviyorum aslında. Onunla hayata devam edemem. Çok büyük eziyet olur. Hem kendime çok büyük eziyet olur hem çocuklarıma çok büyük eziyet olur, hem çevreme. Sonra işime yansır. İşimin başarısızlığı bana yansır ve böyle bir kaos yaşanır. (4'49'' - 13'23'')



**Resim 12:** Çağla Şikel'in Katarsis programına dair görseli<sup>27</sup>

Medyanın yanılsamalı gösterisi, bireyleri gerçeklikten uzaklaştırarak bir hipergerçek evren yaratmaktadır. İleri teknolojik koşullarda açığa çıkan televizyonun şov dünyasından sonra sosyal medyanın açığa çıkışı, insanların hayatlarında her alana sokulabilen bir gözetim alanını inşa etmiştir. Sosyal medyanın farklı seçenekleri istenilen filtrelemelerle (ya da kurgularla) insanlara sunabilme imkânı bugünlerdeki cezbedici nokta olmuştur. Bu açıdan ki dijital gösterinin ilk aktörleri, sanal olana rağbetin arttığı dönemde -daha önceki televizyon kültüründe alışlagelmişin dışında olan bu mecrada- nasıl tutunacağı noktasında fikir sahibi olmayan, ancak bu alanda kalmaya çalışan kullanıcılarıdır. Bu açıdan onlar geçicilik ve yüzeysellik noktasındaki akışkan modernitenin sanal dünyadaki yansımalarıdır. Bayülgen'in dijital platforma olan eleştirisi de bu nedenle önemli bir vurgu olmaktaydı. Kalıcılığın yok olması derinlemesine bağların da yok olmasına neden olmuştur. Reynmen, dijital dünyada bir ünlü olmanın televizyondakinden farkını ortaya koyarken dile getirdiği "ama şimdi bakıyorsun abi artık sosyal medyada "gerçek" olandan beslenmene de gerek yok" şeklindeki söylemleri, *aslında hipergerçek olanın temeldeki belirleyen olmasını açık eden cinstendir*. Televizyonda ünlü olmak için gerçeğin imajına sahip olmak gerekmektedir, ancak artık imajlar gerçekliği öylesine baskılamaktadır ki, gerçeklik arayışında olmayı bırakan bir kitle

<sup>27</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=EbZucQOF4Yc&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=EbZucQOF4Yc&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

olmak burada sıradan bir duruma dönüşmektedir. Reynmen'in "herkesin gözü önünde yaşıyorsunuz" söylemi de aslında televizyon dönemi -yani medyanın insanın hayatına girmeye başladığı dönemin ilerleyişinde- imajlarla yaşamak yerine, artık hayatın bir "imajdan" ibaret olması gerektiği gibi bir durumu ortaya koymaktadır. Burada hayat artık yok olan bir gerçeklik halinin sıradanlığını yansıtmakta ve "kendimiz olmak" hali artık bir mümkün olamayacak boyutlara taşınmaktadır. Dönemin şartlarına göre beliren imajların bir parçası haline gelen postmodern kamunun her bir bireyi, özünden uzaklaşarak artık imajların esiri olmakta ve gerçeklikten bağımsız kişiler haline dönüşmektedir. Kitlesele olarak bir destek ya da nefret söylemiyle karşı karşıya yaşayan dijital dünyanın ünlüsü olan birey, artık kendi olmak yerine döneme uygun davranarak sadece bu ününü devam ettirmenin çabasıdadır. Bunu da kendi gerçekliğini bir diriltmeyecek bir şekilde kurban ederek yapmaktadır.

**Reynmen:** (Sosyal medya sayesinde ilk ünlü olanlardan biri olmak hakkında) Daha önce hiç birimizin görmediği ya da alenen bu kadar şahit olamadığı bir yarış. Önceki gibi değil işler. Yani televizyon ünlüsü olmanın bir dinamiği yok burada. Herkesin gözü önünde yaşıyorsunuz ve mücadeleniz herkes tarafından bir anda takdir ediliyor ya da bir anda aşağılanıyor. Alaşağı edilmeye çalışılabilir. Sürekli bir temas var. Artık "kendimiz" diye bir şey kalmadı bence. Artık dijital kimliklerimiz var. Ve onların iyi olması için savaştığımız -mücadele ettiğimiz- bir durum var. Ama onu var eden şey bu "gerçekteki" kendimiz olduğu için, bunu (kendi gerçekliğimizi) iyi etmeden onu iyi edemeyiz... Ama şimdi bakıyorsun abi artık sosyal medyada "gerçek" olandan beslenmene de gerek yok. Tamamen dijitalde var olup, dijitalden beslenip, yine dijitalde var olduğun bir kimlik de yaratabiliyorsun...

**Gökhan Çınar:** Gösterdiğimiz duygular yapaysa, bir süre sonra kendi duygularımıza da yabancılaşıyoruz. (34'48"-36'26")



**Resim 13:** Reynmen'in Katarsis programına dair görseli<sup>28</sup>

<sup>28</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=TCg57WHtzfc&t=2405s&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=TCg57WHtzfc&t=2405s&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

#### 4.5. Radikal Bireysellikler Karşısında Yalnızlaşan Özeller ve Tüketim

Modern dönemle birlikte gelişen, değişen hayatın gerçeklerinden biri de tüketimin hızlanmasıdır. Tüketim modern dönemde artmaya başlamıştır fakat postmodern dönemle birlikte bu durum bir çılgınlık, çığırkanlık haline gelmiş ve hayatın her alanını kuşatmış haldedir. Artık bireyler birey olma potansiyelinden çok tüketici olma profilleriyle öne çıkmaktadır. Tüketim farklı alanlarda her yerde kendini güçlendirip yeniden var etmektedir. En güçlü argümanı, popüler olanın sürekli değişmesidir, akışkan modernin kendisidir. Tüketim, postmodern dönemde ihtiyaç algısını ortadan kaldırmıştır. Medya, tüketime önayak olan bir alandır. Reklamlar aracılığıyla tüketim, ışıltılı dünyanın vazgeçilmezi haline gelmektedir. Akışkan modernin temel özelliklerinden biri olan kalıcılık temasının ortadan kalkması, daha sonra da tüketimin kaçınılmaz olduğudur. Medya, ışıltılı hayatları özellikle varlıklı insanlar üzerinden göstererek tüketmeye teşvik etmektedir. Zenginlik her dönem bir gösteriş sebebidir. Tercih edilen mekânlar, modayı takip edebiliyor olma gücü ve iletişim şekli gibi konular bireyin toplumdaki kişiliğini belirlemeye yönelik alanlardır. Zengin olan ve zengin imajına sahip olmak isteyen iki tip tüketici de, can sıkıcı rutinlerinden uzaklaşmak adına tüketimi çare olarak görüp ona koşmaktadır. Yalnızca yarattığı imajı adına, gösteriye dayalı toplumda akıştan geride kalmadığını gösterme çabasıdır. Postmodernite ile birlikte imajlar, tüketim toplumunun odak noktasıdır. Gerçekliğinden sıyrılarak yaratmak istediği imaja yönelik gerçekleştirilen tüketim, bireyin geçici mutluluğu ile sonuçlanmaktadır. Akışkan moderniteyle birlikte geçicilik ve doyumsuzluk toplumun normalleştirdiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gösteri kültüründe her şey görüntüden ibarettir. Görünenin iyi ve yalnızca iyi olanın görünür olduğu düşüncesi bu dönemin gösteriye verdiği önemi ortaya koymaktadır. Gerçeklik, postmodern dönemde anlamını yitirmiş ve gerçek olmayana verilen değer artmıştır. Tekno-dijital dünyada tüketime yetişmek için, para her zaman temel ihtiyaç haline gelmiştir. Gösteri toplumu paranın görüntüye dönüşmüş versiyonudur. İnsanlar ekonomik yönden güçlü insanlara özen göstermektedir. Postmodern kamusal dönemde saygı görmenin kriterlerinden biri zengin görünmek/olmaktır. Medya da insanlara bu yönde bir gösteri sunarak imajlar dünyasında, gerçekliği baskılamaktadır. Gerçekliğin baskılanması hali, hipergerçek bir

dünyada gerçekliğin söz hakkı olamadığı bir dünya haline gelmesi demektir. Daha fazla zengin olmak postmodern kamusalda ön planda görünen biri olmayı sağlamaktadır. Bu nedenle de akışkan modern birey, sosyal mecralar aracılığıyla mahremiyet alanında tüm mahremini kamuya açmaktadır. Sadece daha fazla ilgi görmek ve para kazanmak için. Candan'ın "Yani ondan(paradan) bir kıyafet olsa emin olun, alıp da paradan bir kıyafet giymezsiniz. Sizi kaşındırır. Ama onun için de yapamayacağınız şey yoktur." söylemiyle içinde bulunduğumuz dönemin, herhangi bir değer algısına uygun hareket etmeyi geride bırakarak tek bir nokta ekseninde(ekonomik kazanç) dönmeye çalışmasını ifade etmektedir. Mahremiyetin yok olması ve imajların tüm gerçekliği baskılamasının temelinde bu sebep(para kazanma hırsı) yatmaktadır. Tüketim postmodern dönemin bir gösteri aracı haline gelmiştir. Ve bu gösteride, herkesin akışın dışında kalmamak adına ya iyi bir kazanca sahip olması beklenir ya da sahip olmayı beklediği şeylerin imajlarıyla hareket etmesi beklenir. Bu nedenle de Candan'ın "İnsanlar para kazanmaya odaklandılar." şeklindeki aşağıdaki söylemi mahremiyet ihlalinin neden yapıldığını ortaya koyar niteliktedir. Para, postmodern kamusalın, gerçeklik krizinin temel argümanlarından biridir. Kolay ve hızlı para için gerçekliğinden ve mahremiyetinden vazgeçen birey bunu imajlar dünyasında yerini daha nitelikli bir görüntüye sahip olmak için yapmaktadır.

**Bahar Candan:** Dış görünüş çok önemli. Bir hamamböceğinden korkarken bir kelebeği seviyoruz. Ama hamamböceğini hiç tanımadık ki. Ben senin kalbini seviyorum sözü bana çok saçma geliyor. Yani şuna katılmıyorum, iki insan bir olunca samanlık seyran olur. Hayır. İki gönül bir olunca samanlık hapisane olur canım. Ya da şöyle de diyebiliriz. İki çıplak bir hamama yakışır. Buradaki çıplaktan kasıt fakirlik. Hamam da paraya ihtiyacınız olmadığı yer. Para çok önemlidir. Parayı araba gibi düşünebilirsiniz. Çünkü arabanız olmazsa çok fazla yürümek zorunda kalırsınız. Araba sizi bir yerden bir yere taşır." ... "İşin içine para girdiği zaman para fenomenleşiyor ve siz bir kâğıt parçasına anlatabiliyor muyum, yani değerli bile değil dokusu. Yani ondan(paradan) bir kıyafet olsa emin olun, alıp da paradan bir kıyafet giymezsiniz. Sizi kaşındırır. Ama onun için de yapamayacağınız şey yoktur. Bunun için Lidyalı çok suçluyorum." ... "İnsanlar para kazanmaya odaklandılar. Çünkü şimdi de para için kendi karakterlerini, ruhlarını satıyorlar. (9'54'' - 32'45'')

Postmodern dünyada tüketimin temel sebebi ekonomik parametreler ile birlikte sahip olduğu yalnızlık duygusundan kurtulma ihtiyacıdır. Sosyal çevresi tarafından dışarıda bırakılmamak için çevresine uyum sağlayarak ortak paydada buluşmaya çalışır. Bu ortak payda postmodern dönemde ortak zevkler ve gündem ile sağlanır bu da tüketime evirilen bir hâl alır. Kendini yetersiz hisseden birey yalnızlıkla mücadele ederken çareyi sosyal medyada\ekran karşısında zaman harcayarak görür. Ünlülerin ekranlarda şen kahkahalarla konuşmalarının altındaki acı gerçeklik postmodern dönemin mahremlerinde yalnızlık çekmeleriyle ortaya çıkmaktadır. Her an mutlu

görünen ünlü kişi, medyanın yanıltıcı gösterisinin bir parçasıdır. Medyada gerek televizyon gerek sosyal medyada sık sık gündeme gelen Serdar Ortaç, eğlenceli şarkıları ve gösterişli hayatıyla gündemdeki hallerinden bağımsız bir şekilde gerçek hayatında depresif bir insan olduğunu ifade etmektedir. Ünlü bir birey olmak, bir kitlenin sevgisine sahip olmayı mümkün kılabilir fakat Ortaç'ın aşağıdaki “bu kız niye bana âşık? O soru işaretinin cevabı, başkası olsa hemen verir. Çok uzun sürüyor bende.” söyleminde, gösterilen sevginin gerçek mi yoksa sadece imajdan mı ibaret olduğunun gerçeklik krizini yaşadığı göstermektedir.

**Gökhan Çınar:** Şöhret senden neyi aldı?

**Serdar Ortaç:** Sağlığımı aldı. Şunu aldı mesela, bu kız niye bana âşık? O soru işaretinin cevabı, başkası olsa hemen verir. Çok uzun sürüyor bende. Parayı mı seviyor, seni mi seviyor? Yakışıklı mısın? Ulan eros musun sen? Neden yani! Hep bu şöhretin insan psikolojisine yaptığı. Seni niçin sevdiklerini anlayamıyorsun? Geneli böyle. (16'10'' - 17'06'')



**Resim 14:** Serdar Ortaç'ın Katarsis programına dair görseli<sup>29</sup>

Serdar Ortaç üstteki söyleminde, sevgi konusunda insanlara kuşku duyduğundan bahsetmektedir. Bu kuşku gerçekliğin kriz haline gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum Ortaç'ın şenlikli kamusal alanda yaşadığı yerden, mahremiyetindeki acı gerçekliği yaşamaya itmiştir. Serdar Ortaç'ın dediği “seni niçin

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=FN7sQhx3Wqw&ab\\_channel=BanaG%C3%B6reTV](https://www.youtube.com/watch?v=FN7sQhx3Wqw&ab_channel=BanaG%C3%B6reTV)

sevdiklerini anlamıyorsun” söylemi, popüler kültürün tüketme arzusundaki yerinin, bir nesne olmaktan ileri gelebileceği düşüncesinin sorgulamasına girdiğini göstermektedir. Tüketimde tüketilen ürün, nesne ya da faaliyet gerçek anlamıyla sevgi temeline dayanmayabilir. Tüketim çılgınlığı anlık haz ve kısa süreli mutluluk için yapılan bir faaliyettir. Ünlü olması Ortaç’ın kendine ilgi gösteren kişilerin gündemde yer alma çabası ile gerçek sevgi karmaşasına yol açmaktadır.

Gerçeklik krizi her postmodern bireyin yaşaması muhtemel bir olaydır. Ortaç da Bahar Candan da Arda Kural da ve birçok ünlü kişi de gerçekliğin çarpıtılarak hayatlarında yaşamaya mecbur kalmışlığını yaşamaktadır. Gerçek tüm çıplaklığıyla ortada olmadığı için gösteri kültürüne uygun hareket etmek mecbur kılınmaktadır. Bahar Candan aşağıdaki söyleminde, yaşadığı olayı ifade ederken gerçek dostluğun değil görünenin anlık mutluluğunu yaşadığını söylemektedir. “Daha çok ünlü olmak istiyorum” söylemi, ünlü olmanın yalnızlığına bir çözüm olarak görmesinden ileri gelmektedir. Babasından gördüğü davranışın postmodern dönemdeki karşılığı, geçici, yüzeysel ve çıkara dayalı ilişkiler olarak karşısına çıkmaktadır Candan’ın. “Beni eleştirmeleri için yaptığım şeyleri bile aslında onlar için yaptım” söylemine bakıldığında sadece gündemde olmak adına, eleştirileri ve tepkileri karşılıksız bırakıp davranışlarına ve söylemlerine devam etmiştir. Babasının maddi bir karşılık sağlayarak kızına arkadaş toplaması, Bahar Candan kamusal kimliğinde ekonomik olarak üst seviyede olmaya çalışmasının sevilme adına bir çaba olduğunu ortaya koymaktadır. Ekonomik kazancını yükseltmek için medyayı aracı olarak kullanan Candan burada yaptığı paylaşımlar ve söyledikleri ile gündemde kalmasının, akışkan modernitenin tüketim hızına uygun bir davranış sergilemesiyle örtüşmektedir. Sosyal medya Candan’ın mahremiyet alanındaki yalnızlığına çare alanı niteliğinde bir mecradır. Kendini gösterdiği alan olan bu mecra da bulunmama ihtimali, kendisinin yok olacağı düşüncesini hâkim kılmaktadır bu sebeple akışkan modernin içinde kaybolmamak adına akışa uyum sağlamaktadır. Postmodern bireylerin kamusalda bulunma biçimlerinden biri olan sosyal medya, bir yaşayış biçimi haline gelmiştir. Kolay ulaşılabilir oluşu, kullanımında zorluk yaşanma ihtimalinin düşük oluşu ve eğlenceli maskesiyle gerçeklikten uzaklaşarak yaşamının tercih edilir hale gelmesinin temel nedenidir. Çınar’ın kendisine yönelttiği “gerçekten daha içerden bağ kurabildiğin biri var mı?” sorusuna aktif yaşamından kimsenin ismini vermeyip Gökhan Çınar’ın kendisi olduğunu söylemesi gerçek yaşamındaki ilişkilerini gerçek bulmamasından



kaynaklanmaktadır. Geçici ilişkilerin hayatın merkezinde olduğunu da göstermektedir çünkü anlık edilen bir sohbetin muhatabının “içeriden bağ” sorusuna cevap olması bunu göstermektedir. Gerçeklikten bu denli uzak bir yaşam, postmodernitenin sık karşılaşılan bir durum haline gelmiştir. Bu nedenle gerçek dünyadan kaçıp hipergerçek dünyada yaşamını sürdürmesi kolay gelmektedir ve burayı tercih edilir kılmaktadır. Candan, sanal dünyada sunduğu Candan ile aslında gerçekliğiyle yüzleşemediği için “mutlu ve ışıltılı hayatın sahibi” imajı çizmektedir. Sinoptik gözetimin gözdesi olmak adına mahremiyetinden vazgeçen postmodern birey, ışıltılı hayatları gerçeklik kabul eder ve sahip olamadığı her şey için kendini eksik hissetmektedir. Gerçeklik krizi, bireylerin yetersizliklerini yüzlerine vuran bir aracıya sahiptir ve bu medyadır.

**Bahar Candan:** Çocukken babam bana “ben sana çocukken arkadaşların için kola alırdım, dondurma alırdım” dedi. Ama babam şu kısmını unutmuştu, o arkadaşlarım kolaları ve dondurmaları bitince yanımdan gidiyorlardı. Ve ben şu anda yine aynı şeyi yaşıyorum. Yine arkadaşlarım dondurmaları ve kolaları bitince yanımdan gidiyorlar. “Bir süre ağladıktan sonra devam etti” daha çok ünlü olmak istiyorum çünkü o zaman onlarla daha çok zaman geçiriyorum.

**Gökhan Çınar:** Çünkü o zaman daha fazla kalıyorlar senin yanında.

**Bahar Candan:** Evet insanların beni anlamaları çok önemli. Şu ana kadar beni eleştirmeleri için yaptığım şeyleri bile aslında onlar için yaptım onların dikkatini çekmek için. Daha görünür olmak için. (38’46’’ - 39’48’)



**Resim 15:** Bahar Candan’ın Katarsis programına dair görseli

Candan, “söylediğim her şey uçlarda,” söyleminde, normal olanın boğucu ve sıkıcılığında kaybolup gitmek yerine, hipergerçekliğin eğlenceli ve risksiz dünyasında yaşamayı tercih ettiğini göstermektedir. Akışkan modern dönem, sıradanlıkları ve döneme ayak uydurmayanları görmezden gelen bir dönemdir. Kendinde inşa ettiği imaj, gerçekliğin kendinden daha önemlidir ve Candan da burada kendini sıradanlıklardan sıyrılmış bir imajla hayatına devam etmektedir. Bahar Candan burada kendisinin Antik Mısır döneminden Kleopatra'nın reenkarne hali olarak günümüzde bulunduğunu iddia ederken aslında orada kullandığı “alıştırmaya çalışıyorum” söylemi normalinin bu olmadığını göstermektedir. Kendini alıştırmayı istememe sebebi gerçekliğin sıradan ve acı dünyasında kaybolup gitmekten yana olan korkusudur. Toplumda sözü edilen, konuşulan kişi olmak istiyor oluşu sıradanlıklarla mümkün değildir ve Candan bunun farkında olarak kendine bu gerçekliğin tam karşısında bir imaj yaratmıştır. “Oturduğum yerden devleşmek istiyorum” söylemi sanal dünyaya ışık yakmaktadır. Sanal mecralarda faal bir iş yapmadan, rutin bir çalışma hayatına mecbur kalmadan yüceltilmek istemektedir. Kendini dijital çağda yok olanlardan olmamak adına akışkan moderne tam anlamıyla bağlayan bir bireydir Bahar Candan. Aynı zamanda Candan, kendi değerini ve önemini bu mecra ile belirlemektedir. Her söylemi ve davranışı tamamen kendini medyanın konuştuğu kişi olmak adına yapmaktadır.

**Bahar Candan:** Bu yüzden upstairs (üst düzey) şeylerden bahsediyorum. Yani söylediğim her şey uçlarda çünkü downstairs (alt seviye) olduğunuzda örneğin hayatınızı bir oyuncak bebeğe indirgediğinizde ya da ben öldüğümde ağlar mısınız dediğinizde gerçekten dünya kocaman kalıyor ve siz küçülüyorsunuz. Kendi hapishaneye oluyorsunuz ve benim başıma bunun gelmesini istemediğim için reenkarnelelere, Kleopatralara ve daha daha yüce duygulara kendimi alıştırmaya çalışıyorum. Kendi hapishanem olmak istemiyorum. Küçülmek istemiyorum. Oturduğum yerde devleşmek istiyorum.”

**Gökhan Çınar:** “Kendi içinde de bir şeyleri paylaştın şu an. Eğer belki bu hayatın bunca sürekli çıkartılan nesnelere ya da bugünkü somut varlıklarla ilgilenirsem küçülürüm haps olurum ama büyürsem yüceliği hissedersen belki bu hayatın içinde bu hapishaneyle baş edebilirim. (19'29'' - 20'26'')”

Postmodern davranışların, temelde yalnızlık ve ekonomik getiri temeline dayandırıldığı söylenebilir. Dijital dünyadaki seyirci tarafından destek almayı önemsemek gerçek hayattaki ilişkilerinde yetersiz kalan sevgi ve önemsenme hislerinin tamamlanması için alternatif bir alan yaratmaktadır. Candan'ın önemsenme ihtiyacının bir benzerini Burcu Esmersoy'da da görmekteyiz. Burcu Esmersoy'un televizyonda iş yapmayı istemesi yaşadığı yalnızlığı, eksiklik hissini buradan tamamlayacağını düşünmesinden ileri gelmektedir. Gerçek ilişkiler yerine sanal

ilişkilerin dönüşlerini önemsemek gerçek ilişkilerin öneminin azalması şeklinde nitelendirilebilir. Sanallık etrafında şekillenen ilişkiler geçici, yüzeysel ve derinliği olmayan ilişkilerdir. Derinliği olmayan ilişkiler gerçek ilişkiler değildir.

**Burcu Esmeroy:** Bence bu mesleği seçmemin bile sebebi o; yani sevgi ve takdir ve ilgi, ilgi değil sevgi ve takdir bekliyorum. Çünkü bence anne babadan çocukların beklediği şeyler genelde bunlar oluyor. Onu da görmediğim için başka insanlardan istiyorum, tanımadığım insanlardan mesela. O yüzden bence herhalde bu işi yapıyorum. Ünlü olmaktan bahsetmiyorum televizyonda bir şey yapmak, beğenilmek ve sevilmek istiyorum herhalde o. Ama onun dışında da kurduğum ilişkilerde de aynı şeyi bekliyorum. (25'27''-26'00'')

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Akışkan modern dönem, kendinden önceki dönemlerden farklı bir toplumsal ilişki parametrelerine sahiptir. Bu dönem geçicilik ve yüzeysellik üzerine kuruludur. Nitekim bu farklılıklar bazı nedenlere dayanmaktadır. Bu dönemin sıradanlaşan özellikleri kamusal alanda da özel alanda da kendini göstermektedir. Postmodern zamanlarda panoptik gözetimin giderek yerini sinoptik gözetime bırakmasıyla birlikte gözler seyredilesi olan ünlü bireylerin hayatlarına çevrilmiştir ve artık -tıpkı Katarsis programı özelinde olduğu gibi- çoğunluğun belirli bir azınlığı izlediği bir durum kamusal gerçeklik haline bürünmüştür. Hayatları sürekli izlenilir konumda olan ünlülerin, kamusalda gösterdikleri imaja içkin hipergerçek davranışlar ile özellerinde yaşadıkları gerçeklikler farklılık göstermektedir. Araştırmanın veri analizi bölümünde ortaya çıkan bu farklılıkların nedenleri dikkate alınca, karşımıza çıkan temeldeki gerçeklik, artık ünlü bireylerin en görünür özelliklerinin sadece gösteri sınırlarında kalan evrene özgü davranışlar sergilemek olduğunu ortaya koyan türdendir. Dahası postmodern evrede açığa çıkan gösteri kültürü kamusal bir kanıksama biçimine dönüşünce, kamusal alanla özel alanın sınırları da artık bilindik şekildeki keskin ayrışma hatlarını yitirmektedir. Bu keskin sınırın ortadan kalkmasını sağlayan en temel nokta ise sinoptik gözetimin kendine özgü doğasıdır. Katarsis programı özelinde açığa çıkan her türden detay ve söylem de bu yöndeki gerçekliği açık eden türdendir.

Sinoptik gözetimin var ettiği koşulların açığa çıkardığı durum, izlenesi olan ünlülerin hayatını kamusal seyre açık hale getirdikçe, kamusal her durum imaj içkin koşullarda yaşamayı da bir zorunluluk kertesine taşımaktadır. Bu da aslında tüm bakışların özelle yönelmesini salık verirken açığa da büyük bir mahremiyet krizi çıkmaktadır. Dolayısıyla postmodern kamuda hayatları merak konusu haline gelen ünlüler, sahip olduklarından farklı bir hayat ortaya koyarak, hipergerçek evrenin taşıyıcı karakterine bürünmektedirler. Bunu yaparken de sinoptikona özgü seyrin parçası olabilmek adına özel alanlarını/mahremiyetlerini hiç çekinmeden kamusala açık hale getirebilmektedirler. Çünkü gösteri toplumunda en belirgin kaygı sadece ve sadece gösterinin bir parçası olabilmektir. Sosyal medya kimileri için bir “kazanç yeri”, kimileri için “bireysel yalnızlıklarından kurtulma alanı”, kimileri için ise her ikisinin de önemsendiği bir yerdir. Ancak gösteri toplumdaki her birey, gösteriye hizmet ederken öyle ya da böyle gerçekliğinden uzaklaşmayı kabul etmektedir.

Gerçek, artık gerçek olmayanın gerçeklik yerine konduğu bir durum olmaktan öteye gidememektedir. Çünkü postmodern kamudaki imajlar, gösterideki gerçekten daha gerçek konumundaki yansımalarıdır. Hipergerçekliğin, gerçeklik yerine konmasının temel nedeni, gerçek dünyanın artık sıradan, sıkıcı ve monoton olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Medya ve sanal dünya, daha risksiz ve eğlenceli görüldüğü için acı gerçeklik kaçınılması gereken bir hal almaktadır. Dolayısıyla ünlülerin şenliğe özgü şekillerde attıkları “şen kahkahalar” ve “gösterişli hayatları” postmodern kamudaki sıradan görünürlükler olarak açığa çıkarken; ardıl bağlamdaki temel özellik ise gerçekliği acı yalnızlığı şeklinde karşılık bulmaktadır. Özellerin kamusal seyre açık kılındığı bu noktada var olan temel gerçeklik ise bir daha gerçekçi bizlerin ve kalıcı ilişkilerin açığa çıkamayacak şekilde gözden kaybolması olmaktadır.

Bu çalışmada, akışkan modern dönemdeki sinoptik gözetimin etkisinde olan ünlü hayatların, kamusalda ve özelde farklılık gösteren davranışlarının sebeplerini gösteriye içkin bağlarıyla açık eden detaylara erişmiş durumdadır. Sinoptikonda her an gözetleniyor olduğunu bilen her “ünlü konuk” (birey), kendisine ait özneldeki gerçekliğini baskılamadan -hipergerçek evrene katkı sağlamadan- postmodern kamusalın şenliğine dahil olmayacağını sunan anlatılar ortaya koymuştur. Nitekim programda “katarsis” yaşanan her ünlü konuk, kamusalda şen kahkahalarla ve ışıltılı bir hayatla görünürken, özel alanında kendisi ile baş başa kaldığında bireysel yalnızlığı ve gerçekliğiyle acı bir yüzleşme yaşadığına dair detaylar sunmuştur. Sinoptikonda izlenmeye dair hayatları temsil eden şöhret sahibi bireylerin postmodern kamusalda bulunma hali tam da bu nedenle ki ışıltılı gösteriden başka bir forma bürünmemektedir. Nitekim gösterinin ışıltılı dünyası her seferinde izlenir olana içkin bir akışa erişmek durumundadır, çünkü izleme kültürü ancak bu haliyle kalıcı bir hal edinebilmektedir. Bu nedenle ünlüler mesleklerine ve ününe devam etmek adına sadece gösteriyi sürdüren hipergerçek rolleri yerine getirmektedirler. Bu nedenler ki beklenir özellik ise sadece kurguya uygun hareket etmektedir. Gösteri toplumu bu nedenle ki gerçekliğin baskılandığı bir alandır ve gösteriye hizmet eden her türden görünürlük biçimi gerçekliğin yerine imajları yerleştirmenin çabasında olmaktadır.

Nitekim araştırmanın ulaştığı en temel çıktı da akışkan koşulların hakim olduğu postmodern zamanlardan, medyada görünen karakterler, gerçeklikten kalıcı şekillerde kopuşlar yaşanan karakterlerdir. Bu hipergerçek dünyada kurulan bağlar ise sadece

zayıf ve geçici niteliklerdedir. Bu dönem de (postmodern evre de) tam da bu nedenle ki mahremiyetin bir kriz yaşadığına dair sayısız detaylar sunmaktadır. Bu haliyle ne özelin ne de kamusal alanın sınırlarını tain edebilmek artık mümkün olabilmektedir. Öyle ki postmodern zamanlarda ünlülerin imajlarına içkin şekillerde yaşadığı kurgusalıklar, mutlu ve gösterişli hayatları öne çıkaran türden anlatılardır. Ancak şenlikli görünen böylesi bir kamu, mahremiyet alanında bireysel yalnızlıklarıyla baş başa kalan bir “acı gerçeklikler” çağının başlatıcı niteliğindedir. Araştırmanın bu yönde ortaya koyduğu tüm çıktılar ve erişilen detaylar da böylesi koşulları açık eden türden kıstaslardır.

## KAYNAKÇA

- ACAR, H. (2022). Jürgen Habermas ve Hannah Arendt'in Kamusal Alan Yaklaşımlarının karşılaştırmalı Analizi. Kamu Yönetimi ve Politikaları Dergisi, s.43-60.
- ALACAĞAN, O., & VATANDAŞ, S. (2021). Kamusal-Özel Alan Ayrışmasının İnşa Süreci ve Sosyal Medya. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, s.720-733.
- ATİKER, E. (1998). Modernizm ve Kitle Toplumu, Konya: Vadi Yayınları
- BAL, N. (2020). Akışkan modernite ve gündelik hayatın yeniden inşası (Doctoral dissertation, Adıyaman Üniversitesi).
- BAUDRILLARD, J. (2011). Nesnelere Sistemi, (Çev. Aslı Karamollaoğlu), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- BAUDRILLARD, J. (2014). Simülakrlar ve Simülasyon, (Çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları
- BAUDRILLARD, J. (2021). Tüketim Toplumu. (Çev. N.Total & F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUMAN, Z. (2000). Siyaset Arayışı, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları
- BAUMAN, Z. (2014). Küreselleşme, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUMAN, Z. (2017). Akışkan Modernite, (Çev. Sinan Okan Çavuş), İstanbul: Can Yayınları
- BAUMAN, Z. (2020). Akışkan Hayat, (Çev. Akın Emre Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUMAN, Z. (2022). Akışkan Kötülük, (Çev. Akın Emre Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUMAN, Z. (2018). Parçalanmış Hayat, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BAUMAN, Z. ve Lyon, D. (2016). Akışkan Gözetim, (Çev. Elçin Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- BAYIR, M. (2018). Egemenlik ve gözetimin çağdaş biçimleri: Total kurum, disiplinci iktidar ve Kamp. Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, s.46-61.
- BENTHAM, J. (2016). Panoptikon: Gözün İktidarı. (Çev. Barış Çoban ve Zeynep Özarslan). Su Yayınevi
- BON, G. L. (2020). Kitleler Psikolojisi. (Çev. Cahit Kaya) İstanbul: Zeplin Kitap.
- CRESWELL, W. J. (2014) Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni, Sosyal Kitabevi, Ankara
- DEBORD, G. (2021). Gösteri Toplumu. (Çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitapevi.
- FOUCAULT, M. (2011). Büyük Kapatılma, (Çev. Işık Erdüngen ve Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- FOUCAULT, M. ve CHOMSKY, N. (2012). İnsan Doğası: İktidara Karşı Adalet, (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: BGST Yayınları
- GIDDENS, A. (2014). Mahremiyetin Dönüşümü, (Çev. İdris Şahin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- GIDDENS, A. (2020). Modernliğin Sonuçları. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2015). Tımarhaneler, (Çev. Ebru Arıcan), Heretik Yayınları
- İNCETAHTACI, Y. (2018). Katı Modernlikten Akışkan Modernliğe Geçişte Gözetim: Foucault ve Bauman' da Panoptik ve Sinoptik. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- JAMESON, F. (2008). Modernizm İdeolojisi, (Çev. Kemal Atakay ve Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları
- KÖSE, H., & BİNGÖL, T. (2021). Neoliberal Düzendeki Panoptik Denetim Tahayyülü: The Platform Filmi ve Düşündürdükleri. İletişim Dergisi, s.5-31.
- LYON, D. (2013). Gözetim Çalışmaları. (Çev. A. Toprak). Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- LYON, D. (2013). Gözetim Toplumu. (Çev. Güneş Ayas) İstanbul: Kalkedon.
- LYOTARD, J, F. (2013). Postmodern Durum, (Çev. İsmet Birkan), Ankara: Bilgesu Yayıncılık



- MATHIESEN, T, (1997). "The viewer society: Michel FAUCAULT's panopticon revisited" *Theoretical criminology* : 215-34
- ODABAŞI, Y. (2009), *Tüketim Kültürü Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- OKMEYDAN, S.B. (2017). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: 'Panoptikon'dan 'Sinoptikon' ve 'Omniptikon'a. *Online Academic Journal of Information Technology*, s.45-69.
- ÖKSÜZ, H. (2021). "İktidarın Panoptik Gözü Olarak Salgın Tedbirleri: Koronavirüs Pandemisi Örneği". *Communication and Technology Congress*, s.515-522.
- ÖZDEL, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" Göstergeleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, s.22-29.
- ÖZKAN, B. (2022). Post-panoptik gözetim ve elektronik izleme: elektronik kelepçe anlatıları. Yüksek lisans Tezi
- ÖZTÜRK, S. (2013). Filmlerle Görünürlüğün Dönüşümü: Panoptikon, Süperpanoptikon, Sinoptikon. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, s.132-151.
- PATTON, M.Q. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- ROBINS, K. (2021). "İmaj" Görmenin Kültür ve Politikası, (Çev. Nurçay Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- SENNETT, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev. Abdullah Yılmaz ve Serpil Durak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ŞAHİN, K. (2017). The Erosion of Public Space and the Collapse of Agoras: An Evaluation of the Gated Communities in Istanbul. *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (6), 350-376.
- ŞAHİN, K. (2019). Güvensiz Dünyada Bir Belirsizlik Faktörü Olarak Yabancı Korkusu: İstanbul'daki Kapalı Yerleşimler Üzerinden Bir Değerlendirme. *İDEALKENT*, 10 (27), 733-768. DOI: 10.31198/idealkent.528289
- ŞAHİN, K. (2019). Postmodern Zamanlarda Atalar Kültü: Sosyal Medyadaki Soyağacı Paylaşımları Üzerine Bir Değerlendirme. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 22 (2), 124-182. DOI: 10.18490/sosars.640851
- ŞAHİN, K. (2021). Geç Modern Dönemde Eskatolojiler ve Tekno-Dijital Gelecek: Yapay Zekâ Filmi Üzerine Bir Değerlendirme. *Journal of Humanities and*

Tourism Research, 11 (4), 869-911. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/johut/issue/68120/1058994>

ŞAYLAN, G. (2002). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

VURGUN, Ş. (2020). Panoptik bir toplumdan sinoptik bir topluma dönüşüm: Cesur Yeni Dünya ve öjenik uygulamalar. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, s.1131-1139.

YÜKSEL, H. (2012). İkna Edici İletişim. Eskişehir: AÖF.

YÜKSEL, M. (2003) “Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi 58, sayı 1.

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Panoptikon yapısına dair görsel .....	<b>53</b>
<b>Resim 2:</b> Gülşah Saraçoğlu'nun Katarsis programına dair görseli .....	<b>79</b>
<b>Resim 3:</b> Oğuzhan Uğur'un Katarsis programına dair görseli .....	<b>83</b>
<b>Resim 4:</b> Gülşah Saraçoğlu'nun ağladığı ana dair görseli .....	<b>86</b>
<b>Resim 5:</b> Gökhan Çınar'ın giriş konuşmasına dair görseli .....	<b>87</b>
<b>Resim 6:</b> Burcu Esmersoy'un Katarsis programına dair görseli .....	<b>91</b>
<b>Resim 7:</b> Bahar Candan'ın ağladığı ana dair görseli .....	<b>93</b>
<b>Resim 8:</b> Dilan Polat'ın Katarsis programına dair görseli .....	<b>95</b>
<b>Resim 9:</b> İrem Derici'nin Katarsis programına dair görseli .....	<b>100</b>
<b>Resim 10:</b> Okan Bayülgen'in Katarsis programına dair görseli .....	<b>102</b>
<b>Resim 11:</b> Arda Kural'ın Katarsis programına dair görseli .....	<b>103</b>
<b>Resim 12:</b> Çağla Şikel'in Katarsis programına dair görseli .....	<b>105</b>
<b>Resim 13:</b> Reynmen'in Katarsis programına dair görseli .....	<b>106</b>
<b>Resim 14:</b> Serdar Ortaç'ın Katarsis programına dair görseli .....	<b>109</b>
<b>Resim 15:</b> Bahar Candan'ın Katarsis programına dair görseli .....	<b>111</b>

## TABLolar LİSTESİ

- Tablo 1:** Katarsis programının çalışmaya dahil edilen 11 bölümündeki konukların listesi ve demografik bilgileri ..... 66
- Tablo 2:** alışmaya dahil edilen bölümler, süreleri ve yayımlanma tarihleri..... 67

## ÖZGEÇMİŞ

Mine DİKBIYIK ilkokul, ortaokul ve lise eğitimini Samsun Çarşamba'da tamamlamıştır. Karabük Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki eğitimine 2016 yılında başlamış ve 2020 yılında bu bölümden mezun olmuştur. 2020 yılında yine Karabük Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. DİKBIYIK 2022 senesinde özel bir şirkette finans uzmanı olarak çalışmaya başlamış, ancak buradaki işine bir süre ara verdikten sonra, 2024 yılında farklı bir şirkette -yine finans uzmanı olarak- yeniden çalışmaya başlamıştır. Hali hazırda buradaki işine devam etmektedir.