

## TELEVİZYON SÖYLEMİ: DÜZGELEME VE DÜZGE AÇIMLAMA(\*)

Stuart Hall

Çeviren:  
Ass. Seçil BÜKER

Televizyonda üretim etkinlik ve yapılarının “amaç”ı iletinin üretimidir. İleti söylemin (discourse) dizimsel (syntagmatic) zincirinde, öbür iletişim biçimlerinde ya da dilde olduğu gibi düzgelelerin işlemiyle (operation) özgül bir tür olarak düzenlenmiş gösterge ya da göstergeler taşıyıcısıdır. Üretimin yapı ve aygıtı, belli bir anda, “dil”in kurallarıyla oluşturulmuş simgesel bir araç (vehicle) biçimindeki ürünü ortaya çıkarır. “Ürün”ün dolaşımı bu “görüngüsel biçim”de (phenomenal form) gerçekleşir. Kuşkusuz bu simgesel aracın yayımlanması video-tape, film, gönderici ve alıcı aygıtları gibi özdeksel (material) destekleri gerektirir. Ama “ürün” simgesel biçimiyle alımlanır (reception) ve bu biçimiyle değişik izleyici katmanlarına ulaşır. İletinin toplumsal yapılar aktarılması bir kez gerçekleştikten sonra, iletişim çevriminin (circuit) bütünlenmesi için, bu olgu yinelenmelidir. Böylece araştırmayı hiçbir biçimde “içerik çözümlemesinin sonuçlarıyla” sınırla-

---

(\*) «The Television Discourse: Encoding and Decoding.» *Education and Culture*, (25) (Summer 1974) :8-14.

mayı istemeksizin iletinin simgesel biçiminin iletişimsel değiş-tokuşta ayrıcalıklı bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. İletişim sürecinin tümüyle ilişkili olarak düşünöldüklerinde “görece özerk” olsalar da “düzgeleme” (encoding) ve “açıklama” (decoding) anları **belirli** anlardır. Tarihsel olay işlenmemiş biçimiyle televizyonda yayımlanamaz. Ancak televizyon dilinin görsel-işitsel biçimleriyle gösterilebilir. Tarihsel olay dil göstergesi biçimine girdiği anda, dilin tüm karmaşık biçimsel “kural”larının konusu olur. Aykırı-kanısal (paradoxically) olarak ele alırsak olay **iletişimsel olay** biçimine girmeden önce “öykü” biçimine girmek zorundadır. Kuşkusuz “düzgeleme” anında dilin biçimsel alt kuralları, gösterilen tarihsel olayın varlığını ya da olayın tarihsel sonuçlarını ikinci kerteye indirgemeksizin, başattır. Kaynakla alıcı arasındaki yolda “ileti biçimi” olayın ortaya çıkması için gerekli olan biçimdir. Bunun için “ileti biçimi”nde ya da anlam boyutunda (ya da ileti değiş-tokuşunda tutulan yolda) kalma ve bunların dışına çıkma, yalınlık ya da kolaylık adına benimseyebileceğimiz ya da görmezlikten gelebileceğimiz rastlantısal bir an değildir. “İleti biçimi” belirli bir an olsa da, başka bir düzeyde, iletişim dizgesinin salt yüzeysel devinimlerini içerir; çözümlemenin bir başka aşamasında, yalnız bir bölümü olduğu iletişimin temel bağlantıları ile bütünleşmek zorundadır.

Bu genel bakıştan iletişimsel değiş-tokuşu kabaca şöyle niteleyebiliriz: Yayım örgütlerinden kurumsal yapılarıyla, üretim ağılarıyla, düzenli iş rutinleri ve teknik altyapılarıyla program üretmeleri beklenir. Burada üretim iletiyi göstermektedir. Televizyon iletisinin üretimi ile alınılması özdeş olmasalar da bağlı olgulardır: İletişim sürecinin oluşturduğu bütünde ayrımlaşmış anlardır.

Televizyon programının dize çekiçle vurma benzeri davranışsal bir olgu olmadığını bilsek de, araştırmacıların, iletişime göre daha alt düzeyde olan davranışçılığın şu ya da bu yoluna girmekten, iletişim sürecini kavramlaştırmaları olanaksız görünüyor. Televizyonda şiddet gösteriminin, Gerbner’in belirttiği gibi “şiddetin kendisi değil, şiddet üzerine ileti” olduğunun şimdide dek kesinlikle saptanmış olması gerekirdi.

Örneğin, Hollywood’un ikinci sınıf kovboy filmlerinin ilk örneklerine benzetilerek gerçekleştirilen (şimdi daha çok çocukların izlediği), çok keskin iyi/kötü ayrımlı Mani dinine özgü evre-

niyle, kahraman ile kötü adamın çok açık toplumsal ve ahlaki gösterimiyle, anlatı çizgi ve gelişmesinin açıklığıyla, ikonografik özellikleriyle, silahla adam öldürmenin, kovalamanın, güç gösterisinin, sokak ya da bar düellosunun, vb., arasına yerleştirilmiş doruk noktasıyla basit yapılı ilk TV kovboy filmlerini anımsayalım. Uzun bir süre hem İngiliz hem Amerikan televizyonunda, bu biçim, eğlence filmleri türünde üstünlüğünü korudu. Bu tür program ve filmler çok yüksek oranda şiddet olayları, ölümler, yaralanmalar, vb., içerdi. Çeteler, kızılderililer geceleyin ölümlerine gittiler. Araştırmacıların -bu arada Himmelweit'in- öne sürdüklerine göre bu ikinci sınıf TV kovboy filmlerinin yapısı öylesine keskinleşti, eylemi öylesine kalıplaştı ve "stilize" oldu ki çocukların çoğu (oğlanlar kızlardan önce olmak üzere, bu da başlı başına ilginç bir bulgu) "kovboy-kızılderili" oyununu hemen tanıyıp filmi "oyun" gibi "okuma"yı öğrendiler. Bu noktadan kalkılarak bu denli açık yapılı kovboy filmlerinin şiddet davranışına ya da başka tür saldırgan davranışlara öykünmeyi uyarmasının, "stilize" edilmemesine karşın yüksek oranda şiddet öğesi içeren başka programlara göre, daha az olası olduğu varsayımı geliştirildi. Kovboy filminin "simgesel bir oyun" olarak bilinmesinin ne anlam taşıdığını ya da neyi gösterdiğini sormak önemlidir: Bu olgu bizim araştırma kavram ve görüşlerimizi nasıl değiştirecektir?

Kovboy filmlerinin kalıplaşması, sıkı düzgelenmiş bir dizi "kuralları"nın bilinen öyküler aracılığıyla varolması, içerik ve yapının kovboy filmi biçiminde kolayca düzgelenmesi demektir. Dahası, bu "düzgeleme kuralları" yapımca ile izleyici arasında öylesine yayılmış ve bakışık olarak paylaşılmıştır ki "ileti" büyük bir olasılıkla düzgelendiği biçime bakışık olarak açıklanacaktır. Düzgelerin bu karşılıklı ilişkisi "stilizasyon" ya da "kalıplaşma" kavramlarının tümüyle gerekli kıldığı bir ilişkidir, bu ilişkinin sürmesi giderek tür'ü tanımlayacak ya da varlığını olası kılacaktır. Böyle bir açıklama düzgeleme/açıklama anlarını uygun biçimde ele aldığından, bu durumda sorunsal söz konusu değildir.

Basit yapılı kovboy filminin anlatı yapısındaki şiddet öğesi ya da şiddet dizisi -silahla adam öldürme, kavga, pusu, banka soygunu, yumruk döğüşü, yaralama, düello ya da kıyım- kalıplaşmış bir söylemdeki herhangi bir anlamsal birim gibi kendini aşan bir şey göstermez. Film, sadece, bir bütün olarak iletinin kalıplaşmış anlamlarıyla anlatıyı kurabilir. Onun anlamlaması (signification)

öbür öge ya da birimlerle bağlantısına -ya da benzerlik ve ayırım bağlantıları toplamına- dayanır. Burgelin çok önceden kötü adamın vahşi ya da kötü davranışlarının, iyi davranışların yer alıp almamasına bağlı olarak anlam kazandığını anımsattı.

Şunu hemen eklemeliyiz: Bir şiddet davranış ya da oluntusunun (episode) anlamı durağan, tek, değişmez değildir, ancak o nasıl ve ne ile eklemeliğine bağlı olarak değişik değerler gösterebilmelidir. Bir söylemde öbür ögeler arasında gösteren ögesi olarak **çokanlamlı**'dır (polysemic). Gerçekten onun öbür ögelerle bağdaşmasında tutulan yol, anlamların özgül bir alanda sınırlanmasını sağlayarak "son"u (closure) etkiler, böylece **yeğlenen anlam** ya da okuma telkin edilmiş olur. Bu tür sözlüksel (lexical) bir birimin tek ve belirli bir anlamı yoktur; ama birimin düzgeyle bütünleşmesinin başarısına bağlı olarak, olası anlamları **başat**'tan **ikincil**'e doğru sıralanabilir. Kuşkusuz bu sıralamanın iletişimsel zincirin sonu olan alımlamaya ilişkin sonuçları vardır. Alıcının bir şiddet oluntusunun yeğlenen ya da başat anlamını yapımcının düzgelediği gibi almasını sağlayacak bir kural yoktur.

Düzgenin varlığı oluntunun tek başına taşıdığı anlamı bir deyiden (category) öbürüne aktarmada etkilidir. Böylece bir bütün olarak programın yapısı içinde şiddet oluntusu şiddete ilişkin değil, şiddet tavrına hatta şiddet kullanımında profesyonelliğe ilişkin (profesyonelliğin karakterle ilişkisine değinirse de) ileti taşıyabilir ya da öneride bulunabilir. Burada Rober Warshow'un şu sezgisel gözlemini anımsıyoruz: Temelde kovboy filmi şiddete değil, tavır düzgelerine ilişkindir.

Dikkatimizi iletişimin simgesel/dilsel/düzgelenmiş yapısına çevirmek bizi göstergelerin kapalı ve biçimsel evrenine kapanmaktan uzak tutar, bu bize kültürel içeriğin -onun "gizli" türünün- en çok yayıldığı alanı açar. Özellikle düzgelerle içeriğin etkileşim tarzı anlamların çerçeve **değiştirmesine**, bundan ötürü de bir kültürün bastırılmış içeriklerinin "kapalı" biçimlerle yüzeye çıkmasına yol açar.

Şimdi programlamanın başka bir alanını ve düzge işlemlerinin başka bir yönünü ele alalım. Bildiğimiz gibi TV göstergesi karmaşıktır. Güçlü bir işitsel/sözsözsel desteği olan görsel bir göstergedir. TV göstergesi, Pierce'cı anlamda ikonik göstergelerden biridir.

Eco'nun inandırıcı bir biçimde ortaya koyduğu gibi ikonik göstergeler “gerçek dünyadaki nesnelere benzerler” (örneğin /inek/ resmi, fotoğrafı ya da kendisi), bunlar “alıcıda algılama koşullarını yeniden yaratırlar”. İzleyicilerin “tanıma” koşulları tüm kültür üyelerinin paylaştıkları temel algısal düzgelere kimilerini oluşturur. Bu algısal düzgeler çok geniş olarak dağıtıldıklarından (distributed), düzenli görsel göstergeler belki de dilsel (linguistic) göstergelerden daha az “yanlış anlamalar” a yol açarlar. İngilizcenin sözcük dağarcığında sıradan bir konuşucunun düzenli düzeyde anlayamayacağı binlerce sözcük vardır, ama önceden yeterli “bilgi” verilirse kültür üyeleri görsel gösterenlerin büyük bir bölümünü düzenli düzeyde açıklamada uzmanlaşacaktır. Bu açıdan görsel gösterge düzenli düzeyde dilsel göstergeden belki de daha evrenseldir. Dil yetisi (competence) bizim toplumu muza benzer toplumlarda değişik sınıflara ve nüfusun değişik kesimlerine (özellikle aile ve eğitim dizgesince) eşit olarak dağıtılmamıştır, oysa “görsel yeti” düzenli düzeyde daha evrensel yayılmıştır. (Şunu anımsamamızda yarar var: “Evrensel” derken gene de gerçek anlamda evrenselden değil, bir izgeden (spectrum) söz ediyoruz: “Salt soyut”tan başka, izleyici için görsel bilmece olacak değişik görsel temsiller vardır. Örneğin canlıresim, çizimsel (diagrammatic) filmler, izleyicinin alışık olmadığı yöntemlerin kullanıldığı filmler, değişik kesme ve kurgusu olan filmler, vb.) ikonik göstergenin “doğal”lığının ve “belirgin”liğinin de “yanlış okuma”ya yol açtığı bir gerçektir. Yanılgı bizim izleyici olarak göstergeyi harfi harfine açıklayamamamızdan kaynaklanmıyor (onun neyin resmi olduğu bellidir). Gösterdiği şeyden ötürü görüntüyü “yanlış okuma”ya bizi göstergenin “yerleştirilme”si itiyor. Bu önemli saptamaya karşın televizyon izleyicilerinin çoğunun ekranda gördükleri görsel göstergenin harfi harfine ya da düzenli olarak neyi belirttiğini ya da gösterdiğini saptamada güçlük çektiklerini görmek bizi şaşırtırdı. Çoğu kimse, içinde yaşadığı toplumun dilini görece olarak yetkin kullanabilmek için uzun bir eğitim sürecini gereksinirken, görsel-algısal düzgelere ilk yaşlarda hiç eğitim görmeksizin edinmiş ve onların kullanımında uzmanlaşmış görünüyor.

Görsel gösterge **yananlamsal bir gösterge**dir de. Onun çağdaş kitle iletişim söylemlerinde çok üstün bir yeri vardır. Görsel göstergenin yananlamsal düzeyi, bağlamsal gönderi düzeyi, anlamın

değişik çağrışımsal alanlarındaki durumunun düzeyi, gösterilen göstergenin bir kültürün derin anlamsal yapısıyla keşiştiği ve ideolojik boyut kazandığı bir yerdir. Örneğin reklam söyleminde “salt düzanlamsal” iletişimin hemen hemen hiç olmadığını söyleyebiliriz. Reklamdaki her görsel gösterge, yananlamsal gönderiye dayanarak, bir imleme (implication) ya da imlenen anlam biçiminde söylemde yer alan nitelik, konum, değer ya da çıkarsamayı “yananlamsal” olarak gösterir. Barthes’ın /kazak/ örneğinin moda ve reklam retoriğinde her zaman en azından “sıcak bir giysi”yi ya da “sıcak tutma”yı, daha ince bir yananlamsal yaklaşımla “kışın gelişi”ni ya da “soğuk bir gün”ü yananlamsal olarak verdiğini hepimiz biliriz. Modanın özgül alt düzgelerinde /kazak/ “modaya uygun bir **haute couture**” ya da “rahat bir giysi”, uygun bir arka plana ve romantik bir alt düzgeye yerleştirildiğinde “ormanda uzun bir sonbahar yürüyüşü” yananlamını da verir. Bu tür yananlamsal düzgelerin yapısı göstermeyi gerçekleştirecek biçimde düzenlenmiştir, ancak onlar düzanlamsal düzgelerden daha “açık” ya da “açık uçlu”dur. Dahası, onlar bir kültürdeki ideolojiler evreniyle, tarih ve budunbilimle bağıntı kurarlar. Yananlamsal düzgeler toplumsal yaşam alanlarının, kültür kesimlerinin, erk ve ideolojinin gösterildiği “dilsel” araçlardır. Bu araçlar herhangi bir kültürün düzenlendiği “anlam haritaları”na gönderide bulunur. Bu “toplumsal gerçeklik haritaları”na toplumsal anlamlar, pratikler ve görenekler, erk ve çıkar “yazılı”dır.

Harfi harfine ya da düzanlamsal okumalardaki “yanlışlar” görece olarak sorunsal değildir. Onlar [iletişim] kanalında gürültüdür. Oysa iletinin yananlamsal ya da bağlamsal düzeyde “yanlış okunması” başka bir şeydir. “Yanlış okuma” gerçekte iletişimsel değil, toplumsal temellidir. “İleti” düzeyinde ekonomik, siyasal, kültürel yaşamın yapısal çatışmalarını, çelişkilerini, değişimlerini gösterir. Önce **başat** (dominant) ya da **egemen** (hegemonic) **düzge**’yi açıklamak istiyoruz. (Kuşkusuz başat düzgede bir olay üretmek için pek çok değişik düzge ve alt düzgelere gereksinim vardır.) İzleyici, yananlamı, sözgelimi televizyon haberi ya da günün olayları programından tam ve doğru olarak aldığında, iletiyi de düzgelendiği gönderi düzgesine dayanarak açınıladığında, izleyici başat düzge içinde işliyor (operate) diyebiliriz. Bu durum “yetkin ve açık iletişim”in ideal ve tipik bir örneğidir ya da bu durumda “tüm pratik amaçlar için” yetkin iletişime çok yakınız.

İkinci olarak (burada Parkin'in modelini genişletiyoruz) **profesyonel düzge**'yi ele almak istiyoruz. Bu tür düzge başat düzgeden "görece olarak bağımsız"dır. Kendi ölçüt ve işlemlerini, özellikle bunların teknik-pratik yapıda olanlarını, uygular. Profesyonel düzge başat düzgenin "egemenliği" içinde işler. Kuzey İrlanda'nın siyasasına, Şili darbesine, Endüstriyel İlişkiler Yasasına ilişkin yorumlar siyasal seçkinlerce yapılır: Sunuşun durumu ile biçiminin, işgörenin, görüntünün seçimi ya da tartışmaların "sahneye konması", vb., profesyonel düzge işlemlerince gerçekleştirilir. Yardımcılıkta çalışan profesyonellerin olayların egemen yanlısı anlamlamasını, -çelişkiye düşmeksizin- yeniden üretecek biçimde davranırken kendi "görece özerk" düzgeleriyle ne denli işleyebilecekleri burada daha fazla açamayacağımız karmaşık bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Profesyonellerin ayrımlı (defining) seçkinlere salt ideolojik bir aygıt olarak yayımcılığın kurumsal durumundan ötürü değil, **erişim**'in (access) yapısından (yani televizyonda seçkin işgörenin dizgeli olarak çoğalması ve "konum belirlemeleri") ötürü çok daha sıkı bağlı olduklarını söylemek yeterlidir. Profesyonel düzgelerin egemen yanlısı açıklamaları yeniden üretmeye hizmet etmeleri, işlemleri egemen doğrultuda açıkça etkileyerek gerçekleşmez: İdeolojik yeniden üretim kendiliğinden, bilinçsiz olarak, "farkında olmadan" gerçekleşir. Kuşkusuz başat ve profesyonel anlamlamalar ve onların gösteren araçları arasında çatışmalar, çelişkiler, hatta "yanış anlama"lar her zaman olabilir.

Üçüncü olarak **değiştirimli düzge**'yi (negotiated code) açıklamak istiyoruz. İzleyicilerin çoğu başat olarak tanımlananı ve profesyonelce gösterileni yeterince anlar. Başat tanımlamalar, tümüyle başat ve **global** konum ve olayları gösterdiklerinden egemen yanlısıdır. Başat tanımlamalar, belirtik ya da örtük olarak, olayları büyük bütünlemelere (totalisation), büyük dizimsel dünyagörüşlerine bağlarlar: Konuyu "geniş açıdan" alırlar. Bu bağlantıları törpüleyerek, tersine çevirerek ya da gizemleyerek (mystify) de olsa, olayların "ulusal çıkar"la ya da geopolitik düzeyle ilişkisini kurarlar. Bir egemen yanlısı görüş (a) toplum ya da kültürün ansal (mental) ufkunu, olası anlamlarının evrenini kendi diliyle açıklar; (b) yasallık damgası taşır: toplumsal düzene ilişkin olarak "doğal", "kaçınılmaz", "tartışmasız benimsenen"le birliktedir. Değiştirimli düzgenin açılmasında benimseyici öğelerle benimsemeyici öğeler birliktedir: Değiştirimli düzgeyle açılmanın büyük

anlamlamalar yapmak için egemen yanlısı tanımlamanın yasallığını kabul etse de, daha sınırlı ve konumsal düzeyde kendi temel kurallarını yaratır ve “kural dışı”larla işler. “Yerel koşullar” a, kendi daha **birleşik** (corporate) konumuna ilişkin değiştirimli açılma yapmak hakkını saklı tutarken, ayrıcalıklı durumla olayların başat tanımlaması arasında uyum sağlar. Çelişkiler sadece belirli durumlarda tam görünür kılınsa da, başat ideolojinin değiştirimli biçimi genelde çelişkiler yoluyla ortaya çıkarılır. Değiştirimli düzge özel ya da yerleşik diyebileceğimiz bir mantıkla işler: Bu tür mantık izgede bulunanların değişik durumundan ve onların erk’e karşı değişik ve eşitliğe dayanmayan ilişkilerinden kaynaklanır.

Değiştirimli düzgenin en basit örneği işçinin işbirakımı hakkını sınırlayan Endüstriyel İlişkiler Yasasına ya da ücretleri dondurma tartışmalarına gösterdiği tepkiyi yöneten türü olabilir. Ulusal çıkar düzeyindeki ekonomik tartışmalarda “enflasyonla savaşımında bize daha az ödeme yapılmasına katlanmalıyız,” vb., diyerek başat tanımlamayı benimseyebilir. Bununla birlikte bu tür bir benimsemenin onun daha iyi ücret ve koşullar için işbirakımına gitme isteğiyle ya da Endüstriyel İlişkiler Yasasına işyeri ya da sendikası düzeyinde karşı çıkmasıyla çok az ilişkisi vardır ya da hiç ilgisi yoktur. “Yanlıştırma” denen olgunun büyük bir bölümünün başat-egemen düzgeleme ile değiştirimli-birleşik düzge açıklaması arasındaki ayrımlardan kaynaklandığından kuşkuluyuz. Ayrımlı seçkinlerle profesyonelleri en çok bu düzeydeki uyumsuzluklar bir “iletişim başarısızlığı”nı tanılamaya zorlar. Sonuç olarak izleyicinin olaya verilen düzanlamı ve yanlanlamsal bükünü (inflection) yetkin bir biçimde anlaması olanaklı olduğu gibi, iletiyi tam karşıt açıdan açıklaması da olanaklıdır. İletiyi başka bir gönderi çerçevesinde yeniden bütünlemek amacıyla yeğlenen düzge içinde bütünlükten yoksun kılar. Bu, ücret sınırlaması gereği üzerine bir tartışma dinleyen, ancak “ulusal çıkar”ın her geçişinde onu “sınıfsal çıkar” olarak “okuyan” izleyicinin durumudur. Bu durumda izleyici **karşıtsal düzge** (oppositional code) dememiz gereken düzgeyle işliyordur. En önemli siyasal anlardan biri (bunlar yayım örgütlerinde bilinen nedenlerden ötürü bunalım anlarına rastlar) doğal olarak gösterilmesine karşın değiştirimli olarak açıklanan olayların karşıt okumayı gerçekleştirdiği andır.

Kültürel siyasa sorunu gereği gibi gündeme gelmiyor. Toplumsal iletişimden söz ederken kişi bir kez iletinin düzanlamsal



düzeyinin ötesine tam anlamıyla geçti mi, “iletişimi geliştirme” ya da “iletişimi daha etkin kılma” amaçlarını yansız, eğitsel bir amaç gibi görmek güçtür. Eğitici ya da kültürel siyasa belirleyicisi gerçek çatışma ya da çelişkinin yeniden anlamlandırmasına -sanki bu anlamlandırma iletişim zincirine rastlantısal olarak dolanmış gibi- göz yumuyorsa epey yanlış davranıyor demektir. Düzanlamsal yanlışlar yapısal önem taşımazlar. Oysa yananlamsal ve bağlamsal “yanlış okumalar” yapısal olarak çok önemlidirler. Toplumsal iletişim dizgesinin dizgeli bozulmasındaki (distorion) temel öğeleri onlar sadece yayındaki teknik yanlışlarımıza yorumlamak yüzeysel görüngenü uğruna derin yapı sürecini yanlış okumaktır. Başat seçkinlerin egemen yanlış düzgelerini izleyicilerin çoğunluğu için daha etkili ve açık kılmak amacıyla aracılık yapmaya karar vermek yansız değil, siyasal bir tutumdur. Siyasal seçimi teknik bir olgu gibi “yanlış okuma” egemenlerin çıkarlarıyla bilinçsiz bir ortaklığa girme türüdür, toplumsal bilimcilerin pek çok eğilimli oldukları bir “teknik rasyonalite” biçimidir. Bu tür gizemlemelerin (mystification) kaynağı hem toplumsal, hem yapısal olsa da, edimsel (actual) süreç karşıt düzgelerin işlemleriyle büyük oranda kolaylaşır. Toplumsal bilimcilerin açıkça boyun eğerek değil de “profesyonel destek”le işleyerek egemenliğin yeniden üretiminde “bilinçsizce” rol almaları ilk kez olan bir şey değil.