

SİNEMA

ARALIK 2025

ALANINDA ULUSLARARASI
DERLEME, ARAŞTIRMA VE
ÇALIŞMALAR



Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2025

ISBN • 978-625-8559-61-3

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 42488

**SİNEMA ALANINDA
ULUSLARARASI DERLEME,
ARAŞTIRMA VE
ÇALIŞMALAR**

EDİTÖR

DOÇ. DR. MURAT SAĞLAM

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

AMERİKA'NIN YENİDEN KEŞFİ: WESTERN TÜRÜNÜN TARİHSEL
DÖNÜŞÜMÜ VE MİTOLOJİK KÖKENLERİ 1

Metin YASAN

BÖLÜM 2

KUSUR ESTETİĞİ OLARAK KARNAVALESK POLİTİKA VE ONUR
ÜNLÜ SİNEMASI..... 17

Azime CANTAŞ

BÖLÜM 3

BİR SANAT OLARAK SİNEMADA POSTMODERN ESTETİĞİN İZLERİ:
DÜNYA SİNEMASINDAN TÜRK SİNEMASINA
ANLATISAL DÖNÜŞÜMLER 35

Emre ERTÜRK

BÖLÜM 4

ÇAĞCIL BİR SORUN OLAN AKRAN ZORBALIĞININ MEDYADA
TEMSİLİ: ADOSELENCE DİZİSİ ÜZERİNE NİTEL BİR
DEĞERLEDİRME..... 55

Ali Emre BİLİS

Pınar Özgökbek BİLİS

Kemal Cem BAYKAL

BÖLÜM 5

SONSUZLUK TEMASININ DİJİTAL ANLATIDAKİ İZLERİ:
YARATILAN ÜZERİNE BİR İNCELEME..... 75

Sadık ÇALIŞKAN

Buse Mete BAYDUR



AMERİKA’NIN YENİDEN KEŞFİ: WESTERN TÜRÜNÜN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ VE MİTOLOJİK KÖKENLERİ

“ ”

*Metin YASAN*¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Metin YASAN, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi
ORCID: [0009-0008-9896-5420](https://orcid.org/0009-0008-9896-5420)

Giriş

Sinema, doğuşundan itibaren insanlığın kolektif hayal gücünü besleyen, mitler inşa eden ve kültürel anlatılarını yeniden biçimlendiren bir sanat formu olmuştur (Ryan, 2012, ss. 10, 227). Bu süreçte sinema, sadece gerçekliği yansıtan bir ayna olmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal arzuların, korkuların ve ütopyaların perdeye yansıdığı dinamik bir inşa sahası olarak da işlev görür. İzleyici, beyaz perdede gördüğü hikayeler aracılığıyla kendi kimliğini ve toplumsal konumunu sürekli olarak yeniden müzakere etme imkânı bulur. Türler, bu anlatıların kendilerine özgü kalıplarını oluştururken, seyirciyle kurdukları ilişkinin ve toplumsal yaşamdaki gerilimleri yumuşatma işlevlerinin de bir göstergesidir. Nitekim tür sineması, izleyiciye tanıdık gelen kodlar ve uzlaşımlar sunarak, bilinmezliğin yarattığı kaosu düzenli bir anlatı evrenine dönüştürür. Bu, izleyicinin filmle kurduğu psikolojik bağın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, 20. yüzyılda ortaya çıkan ve Hollywood'un en önemli damarlarından biri haline gelen Western, Amerikan sinemasının gelişimine paralel olarak evrilmiştir (Abisel, 1995, ss. 29, 38, 67; Teksoy, 2009, s. 70). Söz konusu evrim, bir ulusun kendi tarihini kurgusal bir düzlemde yeniden yazma ve sınırlarını -hem coğrafi hem de ahlaki olarak- tanımlama çabası olarak da okunabilir. Western, sadece coğrafi bir mekânın tasviri olmanın ötesinde, Amerikan mitosunun merkezine yerleşmiş, tarihle mitolojiyi sentezleyerek “bir yere bağlı olmama” ve “hep gitme” gibi evrensel duyguların öykülerini sunmuştur (Atayman & Çetinkaya, 2016, ss. 11, 12, 146; Abisel, 1995, ss. 75, 86; Özden, 2014, ss. 214, 229, 251). Burada bahsedilen sentez, tarihsel gerçeklerin katılığı ile mitolojinin esnekliği arasında kurulan bir köprü gibidir; böylece birey, aidiyet ve özgürlük arasındaki kadim çelişkiyi kovboy figürü üzerinden deneyimler. Bu tür, bir film türü olmanın ötesinde, üretildiği ülkenin kültürüne dair derinlemesine ipuçları barındırır ve toplumsal bilincin nasıl şekillendiğini gözler önüne serer (Kabadayı, 2013, s. 54). Dolayısıyla Western filmlerini analiz etmek, aslında Amerika'nın bilinçdışına yapılan bir yolculuk niteliği taşımaktadır. Westernin, bu anlamda, Batı dünyasının değerlerini, çatışmalarını ve idealize edilmiş kimliklerini görsel bir dil aracılığıyla sürekli yeniden inşa ettiği ifade edilebilir. Görsel dilin bu inşacı gücü, kahramanlık, adalet ve medeniyet kavramlarının her dönemde yeniden tanımlanmasına olanak tanımaktadır.

Bu çalışma, Western türünün zengin katmanlarını, onun mitolojik kökenlerinden günümüze uzanan tarihsel dönüşümünü ve bu dönüşümlerin ardındaki sosyo-kültürel dinamikleri incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, sadece geçmişe dönük bir sinema tarihi okuması değil, aynı zamanda görsel kültürün bugünkü kodlarını anlama çabasıdır. Zira Western, Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluş mitini, ulusal kimliğinin çekirdeğini ve kolektif hayallerini biçimlendiren temel bir ideolojik aygıt işlevi görmüştür (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 188; Kolker, 2011, s. 321). Buradan hareketle filmlerin,

basit bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, toplumsal rızanın üretildiği ve ulusal belleğin kurumsallaştığı stratejik alanlara dönüştüğünü ifade edebiliriz.

John G. Cawelti'nin de belirttiği gibi, edebi formüller kültürel değişimlere uyum sağlayarak evrilir ve bu durum sinema türleri için de geçerlidir. Değişen dünya düzeni, ekonomik krizler veya savaşlar, formüllerin içeriğini değiştirse de onların işlevsel yapısını korumasını zorunlu kılar. Cawelti, "tür" kavramının, bir kültürün temel kaygılarını ve bu kaygılarla başa çıkma eğilimlerini ortaya koyan önemli bir araç olduğunu savunur. Bu açıdan bakıldığında türler, toplumsal anksiyetelerin sembolik düzeyde çözüme kavuşturulduğu terapötik mekanizmalar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Western, bir asırdan fazla süredir popülerliğini koruyan ve evrensel arketiplerle ilişkili, "belirli bir kültürün özel formülleri" olarak kabul edilebilir (Cawelti, 1976, ss. 4, 8, 11, 24, 30). Bu formüllerin evrenselliği, yerel bir tarih anlatısının tüm dünyaya ihraç edilebilir bir efsaneye dönüşmesinin de anahtarıdır. Peter Stanfield'in verileri, 1910'larda üretilen Amerikan filmlerinin yaklaşık dörtte birinin Western olduğunu göstererek bu türün erken dönemdeki hakimiyetini kanıtlar niteliktedir (Stanfield, 2002, s. 34). Erken dönemdeki bu niceliksel hakimiyet, türün sadece ticari bir başarı olmadığını, aynı zamanda o dönemin ruhunu yakalayan en güçlü anlatı formu olduğunu da doğrulamaktadır.

Western'in sinematik gelişimindeki en önemli dönüm noktalarından biri, 1903 yılında Edwin Porter'ın, yalnızca ilk Western filmi olmakla kalmayıp aynı zamanda çapraz kurguyu da kullanan "*The Great Train Robbery*" filmi olmuştur. Bu teknik yenilik, sinemanın anlatısal zaman ve mekân algısını kökten değiştirerek izleyicinin aksiyona dahil olma sürecini hızlandırmış ve sinemanın kendine has dilini oluşturmasında öncü bir rol oynamıştır. Çapraz kurgu sayesinde eşzamanlı olayların gerilimi perdeye taşınmış, bu da Western türünün dinamizmini belirleyen temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Will Wright'a göre bu film, "Western mitinin popülerliğini ve önemini büyük ölçüde artırmıştır." Wright, diğer film türlerinin gelip geçici olmasına rağmen Western'in popülaritesini korumasını, türün "çağdaş Amerikan toplumunun bir miti" ve "toplumsal eylem modeli sağlayan kavramsal bir toplum analizi" sunmasına bağlar (Wright, 1975, ss. 2, 5, 185). Wright'ın bu saptaması, türün sadece bir eğlence veya kaçış sineması olmadığını, aksine toplumsal yapıdaki çatışmaların çözümlendiği sembolik bir arena olduğunu vurgulamaktadır. Yani izleyici, Western izlerken aslında kendi toplumsal gerçekliğinin stilize edilmiş bir versiyonuyla yüzleşmekte ve bu anlatılar üzerinden doğru ile yanlış arasındaki ayrıma dair ahlaki bir pusula edinmektedir. Richard Slotkin, Western'in Amerikan siyasi yaşamının bir alegorisi olarak işlev gördüğünü ve Jim Kitses ise türün "tarihsel ve arketipsel unsurları" birleştirerek Amerikan tarihi, kimliği ve mitolojisiyle derin bir bağ kurduğunu belirtir (Buscombe, 2015, s. 127). Bu bağlamda Western, tarihsel verilerin kurmaca ile harmanlandığı

ve ulusal kimliğin sürekli yeniden üretildiği hibrit bir anlatı alanı yaratır. Söz konusu alan, Amerikan halkının kendini tanımlama biçimlerini ve tarihsel kökleriyle kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileyen bir ayna işlevi görür. Western, bu çok katmanlı yapısıyla Amerikan toplumunun kolektif hayallerini, kaygılarını ve değerlerini yansıtan ve pekiştiren dinamik bir kültürel mekanizmaya dönüşür (Cawelti, 1976, s. 34). Bu mekanizma, toplumun bilinçdışında yatan korkuları güvenli bir kurgusal düzlemde ele alarak izleyiciye katartik bir rahatlama sağlar. Filmde gördüğümüz yalnız kovboy, sınır kasabaları ve vahşi doğa, Amerika'nın "Vaat Edilmiş Topraklar"a doğru ilerleyişinin, yani *Manifest Destiny* doktrininin görsel birer yansımasıdır (Abisel, 1995, s. 78; Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 148; Kolker, 2011, s. 321). Söz konusu görsel yansımalar, vahşi doğanın ehlileştirilmesi ve medeniyetin sınırlarının genişletilmesi fikrini kutsal bir görev gibi sunarak, yayılmacı politikaları estetik bir zeminde meşrulaştırır. Perdedeki bu imgeler, coğrafyanın fethini ahlaki bir zafer ve kaçınılmaz bir kader olarak kodlamaktadır.

Rémy Pithon, sinematik Western'in Batı'ya yayılmanın bir belgesi olmaktan ziyade, Amerikalı nesillerin bu tarihi anı nasıl temsil ettiklerine dair bir tanıklık sunduğunu vurgular. Bu ayrım oldukça kritiktir; çünkü Western filmleri tarihsel gerçekliği olduğu gibi aktarmaktan ziyade, o gerçekliğin nasıl hatırlanmak istendiğine dair kurgusal bir hafıza inşa eder. Böylece geçmiş, şimdiki zamanın ihtiyaçlarına göre yeniden şekillendirilen esnek bir malzemeye dönüşür. Pithon, Western temalarının, "beyaz adamı, öncüyü ve medeniyet kurucuyu yücelterek ulusal birliğin ideolojisini" pekiştirdiğini ve Amerikan emperyalizmine geçiş çağının metaforik bir yansıması olduğunu ifade eder. Burada ideolojik aygıtın işleyişi, 'öteki'nin ötekileştirilmesi ve 'biz' duygusunun güçlendirilmesi üzerinden yürümektedir. Emperyalizme geçiş süreci, bu anlatılar sayesinde şiddet içeren bir işgalden ziyade, medeniyet götürme misyonuyla bezenmiş haklı bir ilerleme hamlesi olarak sunulur. Jean-Louis Leutrat, Western'in sinematik dilinin, resim, fotoğraf ve popüler edebiyat gibi öncül kültürel mirasın bir devamı olduğuna dikkat çekerek türün kökenlerine dair önemli bir bakış açısı sunar (Pithon, 1987, s. 149). Leutrat'ın bu yaklaşımı, Western'in sadece sinema tarihine değil, aynı zamanda 19. yüzyıl manzara ressamlığına ve ucuz roman geleneğine dayanan köklü bir görsel-işitsel mirasın takipçisi olduğunu gösterir. Türün başarısı, bu farklı sanat disiplinlerinden devraldığı mirası sinematik anlatının olanaklarıyla sentezleyebilmesinde yatmaktadır.

Mitolojik Kökenler ve Anlatısal İşlev

Western, sinemanın en önemli türlerinden biri olarak, tarihi mitolojik bir kurguya dönüştürerek sunar. Bu dönüşüm, tarihsel olayların katı gerçekliğini esneterek, onları toplumsal bellekte daha kolay sindirilebilir ve yeniden üretilebilir bir formata sokar. Böylece geçmiş, sadece yaşanmış

bitmiş bir süreç değil, şimdiki zamanı meşrulaştıran canlı bir anlatıya evrilir. Bu, onun yalnızca bir eğlence aracı olmaktan öte, toplumsal ve kültürel bir işleve sahip olduğunu gösterir. Sinema salonları, bu işlev sayesinde toplumsal bilinçdışının yansıtıldığı ve kolektif kimliğin onarıldığı ritüel alanlarına dönüşmektedir. Tür, pratik hayatta çözülmesi imkânsız görünen çelişkileri, hayali ve düşsel yollarla uyum içine sokmayı hedefler. Gerçek hayatta uzlaşması imkânsız olan bireysel özgürlük ile toplumsal düzen arasındaki gerilim veya yasa ile şiddet arasındaki ince çizgi, beyaz perdede kurgusal bir dengeye kavuşturulur. Bu sayede, Batı dünyasının tarihine içkin çelişkilerin yanı sıra, bireylerin toplumdaki çatışmalarını da simgesel düzeyde çözümler. Zira Western, kaosun düzenle, vahşetin ise medeniyetle dengelendiği onarıcı bir anlatı sunar. Western mitosu, bir bakıma toplumsallaşmanın dramıdır; vahşi, uygarlaşmamış doğa durumu, mülkiyet ve sahiplenme müdahalelerine direnememiş ve kolonyalist yayılmanın etkisi altına girmiştir (Atayman & Çetinkaya, 2016, ss. 146, 159). Bu süreçte doğa, sadece fiziksel bir engel değil, aynı zamanda fethedilmesi ve ehlileştirilmesi gereken vahşi bir ruh olarak betimlenir; toprağın çitlerle çevrilmesi, sadece mülkiyetin değil, medeniyetin de zaferi olarak kodlanır. Bu çatışmalar “yabanılık-uygarlık” ana ekseninde toplanır (Özden, 2014, s. 251). Söz konusu eksen, türün tüm dramatik yapısını belirleyen temel ikiliktir ve karakterlerin konumlanışını bu zıtlık üzerinden tanımlar. Bu mitosun merkezinde, Western kahramanı yer alır. O, kolonyalizmi bilinçli olarak üstlenmez; eskiye yeniye, yeniye eskiyi haber veren, bir “tarih meleği”dir. Bu ‘tarih meleği’ metaforu, kahramanın geçmişin yıkıntıları ile geleceğin inşası arasında sıkışıp kalmış trajik konumuna işaret eder. O, değişimin kaçınılmaz öncüsüyken, aynı zamanda o değişimin yok edeceği değerlerin son temsilcisidir. Bu durum, onu zamansızlaşmaya, tarihin dışına çıkmaya mahkûm kılar ve alegorik bir figüre dönüştürür. Kahraman, ne tam olarak vahşi doğaya aittir ne de kurulan yeni medeniyetin kasabasına entegre olabilir; bu arafta kalmışlık, onu efsanevi bir düzleme taşır. Mitolojik olarak Western kahramanında İbrahim, Musa, Herkül gibi figürlerden izler bulmak mümkündür. Tıpkı halkını vaat edilmiş topraklara götüren Musa gibi, kovboy da toplumu medeniyete taşır ancak kendisi o medeniyetin nimetlerinden faydalanamaz. O, insanüstü becerileri gerçekleştirmesi beklenen bir misyonerdir; ancak aynı zamanda sıradan, normal bir insan olmak isteyen, tehlikeli ve parlak biridir. Bu ikili doğa, kahramanı hem toplumun kurtarıcısı hem de toplumun yerleşik düzenine tehdit oluşturan bir yabancı konumuna iter; o, içeriye alınamayacak kadar vahşi, dışarıda bırakılamayacak kadar gereklidir. Kahraman, askeri veya resmi bir liderden ziyade, liderlik talepleri olmayan bir figürdür ve bu da seyircinin ona sempati duymasını sağlar. Otoriteyle kurduğu bu mesafeli ilişki, bireyci Amerikan ethosunun en güçlü yansımasıdır; kahraman, kurumsal güce değil, kendi vicdani yasasına itaat eder. Kızılderili figürü ise Western mitosunun temel yapıtaşlarından biridir (Atayman & Çetinkaya, 2016, ss. 159, 195). Varlığı, kahramanın ve

medeniyetin kendini tanımlayabilmesi için zorunlu olan ‘kurucu dışarısı’ işlevini görür. Tür, neredeyse “Kızılderili”siz düşünülemez. Bu figür, “vahşi doğa”nın ayrılmaz bir temsili olarak sunulmuş, yayılma düşlerine engel olan “öteki” olarak kodlanmıştır. Bu kodlama, sömürgeci bakış açısının, kendi varlığını olumlamak ve yayılmacılığını haklı çıkarmak için ihtiyaç duyduğu karşıtlığı üretme mekanizmasıdır. Filmlerde genellikle korkunç vahşiler olarak gösterilen Kızılderililer, yok edilmesi zorunlu bir şiddet unsuru olarak sunulur. Böylece şiddet, bir saldırı değil, bir savunma refleksi ve medeniyeti koruma çabası olarak estetize edilir. “Posta arabalarının kuşatılması” gibi sahneler, kültürel bir klişe haline gelerek neredeyse her Western filminde tekrarlanmıştır (Kolker, 2011, ss. 9, 321). Bu tekrarlar, izleyicinin zihninde tarihsel bir gerçeklik algısı yaratarak, stereotiplerin sorgulanmadan kabul edilmesini sağlayan görsel bir ezber oluşturur. Bu anlatısal kurgu, Batı’nın kendi tarihsel ihanetlerini, aldatmalarını ve katliamlarını gizleyen büyük bir mitolojik duvardır. Sinema perdesi, bu duvarın üzerine yansıtılan kahramanlık destanlarıyla, kanlı bir tarihin üzerini örten ve kolektif suçluluk duygusunu bastıran estetik bir perde işlevi görür. Irklar arası ilişkileri ele alan bu filmler, çoğu kez beyazlar ile siyahlar arasındaki ilişkileri de kodlar (Atayman & Çetinkaya, 2016, ss. 195, 196). Dönemin siyasal atmosferinde açıkça tartışılmayan ırkçılık sorunu, Kızılderili metaforu üzerinden dolaylı yoldan perdeye aktarılır ve mevcut hiyerarşiler yeniden üretilir. Mitolojik temellere dayanan bu anlatısal çerçeve, Western türünün sadece simgesel değil, tarihsel bir izleği de olduğunu gösterir. Tarihin mitolojileştirilmesi süreci, toplumun geçmişiyle yüzleşme biçimini belirlerken, geleceğe dair vizyonunu da bu kökler üzerine inşa eder. Bu izlek, geçmişin bugünü şekillendirme gücünü elinde bulunduran ideolojik bir sürekliliğe işaret eder.

Bu mitlerin nasıl dönüştüğü, hangi toplumsal koşullarda yeniden üretildiği ve türün zaman içindeki evrimi, tarihsel dönemlere ayrılarak ele alınacaktır. Söz konusu ayrım, Western sinemasının sadece kronolojik bir dökümünü yapmak için değil, her dönemin kendi ruhunu perdeye nasıl yansıttığını analiz etmek amacıyla kurgulanmıştır. Böylelikle, klasik dönemden revizyonist döneme uzanan süreçte, kovboy imgesinin ve sınır mitinin geçirdiği başkalaşım, toplumsal değişim dinamikleri ışığında daha net bir şekilde görülebilecektir. Yapılacak olan bu dönemlendirme, türün statik bir yapıdan ziyade, tarihsel kırılmalarla (savaşlar, ekonomik krizler, politik hareketler) birlikte şekillenen organik ve esnek bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

2. Tarihsel Dönüşüm ve Tematik Evrim

Altman’a göre türler durağan değil, aksine sürekli bir “süreçe” tabidir. Bu süreç, “sıfattan isme” geçişle başlar. Örneğin, “Western” kelimesi başlangıçta “Western melodramı”, “Western komedisi” gibi mevcut türlere eklenen bir “sıfat” olarak kullanılmıştır. Ancak zamanla, bu sıfat coğrafi bir işaretleyici

olmaktan çıkıp, “halkın Amerikan Batı’sına olan ilgisini kullanan gevşek tanımlanmış bir film türünün adı” haline gelmiştir. Bu dilsel dönüşüm, aslında sinemasal bir formun rüştünü ispat etme sürecidir; sıfatın isme dönüşmesi, o türün artık başka bir ana yapıya ihtiyaç duymadan kendi ayakları üzerinde durabildiğinin göstergesidir. Bu, türün “endüstri tarafından tanımlanması ve kitlesel izleyici tarafından tanınması” sürecinin bir parçasıdır (Altman, 2006, ss. 9, 10, 16, 36, 51). Böylece Western, sadece bir mekân tarifi olmaktan çıkıp, kendine has kuralları, ikonografisi ve anlatsal beklentileri olan bağımsız bir evrene dönüşür. Western, sinemanın ilk dönemlerinden itibaren hareketli olay örgüsü ve sürprizleriyle film yapımcıları için cazip bir malzeme sunmuştur. Sinemanın ‘hareket’ sanatı olduğu düşünüldüğünde, atların dörtmala koşuşu, tren soygunları ve silahlı çatışmalar gibi kinetik unsurlar, sinematografin teknik kapasitesini sergilemek için eşsiz bir laboratuvar işlevi görmüştür. Ancak tür, tekil bir özle tanımlanamayan, aksine yaşamın akışkanlığını yansıtan dinamik ve değişken bir süreç olarak, zamanla değişen toplumsal ve kültürel koşullara uyum sağlayarak dönüşüm geçirmiştir (Abisel, 1995, ss. 3, 8, 86). Öte yandan, türün bu dinamik yapısı, onun donuklaşmasını engellemiş; Büyük Buhran’dan Soğuk Savaş’a kadar her dönemin toplumsal ruh haline göre şekil alabilen esnek bir kap halini almasını sağlamıştır. Rick Altman’a göre tür, tek bir sabit tanıma indirgenemez. O, türü, hem metinsel özelliklere (semantik ve sentaktik) hem de bu metinlerin üretildiği, dağıtıldığı, sergilendiği, alındığı ve hakkında konuşulduğu “sosyal, kültürel ve söylemsel bağlama” odaklanan bütüncül bir yaklaşımla ele alır. Altman’ın bu çok boyutlu yaklaşımı, filmleri sadece perdeye yansıyan görüntüler olarak değil, toplumun kendisiyle konuştuğu bir iletişim ağı olarak görmemizi sağlar. Türler, endüstriyel pratikler, eleştirel söylemler ve izleyici beklentileri arasındaki karmaşık bir etkileşimin ürünüdür. Onlar sadece birer “sınıflandırma aracı” değil, aynı zamanda kültürel çelişkileri “kurgusal olarak ele alıp çözümlemeye” olanak tanıyan “ritüel” işlevlere ve belirli ideolojileri pekiştiren “ideolojik” işlevlere de sahiptirler (Altman, 2006, ss. 4, 5, 26, 27, 40). Burada ‘ritüel’ işlev, izleyicinin ortak değerlerini onarıp toplumsal bütünleşmeyi sağlarken; ‘ideolojik’ işlev, egemen güç ilişkilerinin ve statükonun doğallaştırılmasını mümkün kılar ki bu iki işlev genellikle iç içe geçmiştir. Altman, türleri, zaman içinde değişen, karışan, yeniden tanımlanan ve farklı grupların farklı amaçları doğrultusunda kullanılan “canlı, değişen, aktif bir kültürel gelişim ve kendini ifade etme parçası” olarak görmemizi sağlar. Western filmlerinin ilk dönemdeki “iyimser kovboy” figüründen savaş sonrası “karamsar” anti-kahramana evrimi, tam da bu semantik ve sentaktik unsurların zaman içinde nasıl yeniden anlamlandırıldığını ve toplumsal değişimlere nasıl yanıt verdiğini gösteren önemli bir örnektir. Bu evrim, toplumun masumiyetini yitirme sürecinin sanatsal bir dışavurumudur. İlk dönemde kahramanlar adaleti ve medeniyetin gelişmesini temsil ederken, savaş sonrası filmler ahlaki belirsizliği, bireysel yalnızlığı ve eski mitlerin sorgulanmasını yansıtmıştır; ikonlar aynı kalsa da taşıdıkları anlam ve

anlatıdaki işlevleri dönüşmüştür. Kahramanlık destanları yerini varoluşsal krizlere ve nihilizme bırakmıştır. Kısacası, Altman'ın tür anlayışı, “bütünüyle işlevsel, çok anlamlı bir kategori” olarak türü tanımlayan karmaşık bir “semantik/sentaktik/pragmatik” modeldir. Bu model, tür teorisini sadece filmlerin içsel yapısıyla sınırlı bir alan olmaktan çıkarıp, onu “toplumsal bir sözleşme” ve “sürekli mücadele alanı” haline getirir (Altman, 2006, ss. 5, 88, 99, 100). Sözleşme kavramı, film endüstrisi ile izleyici kitlesi arasında tesis edilen örtük bir mutabakatı işaret ederken; mücadele alanı, türün anlamının sabitlenemeyeceğini, aksine farklı kültürel güçlerin etkisiyle sürekli yeniden müzakere edildiğini vurgular.

Thomas Schatz, Hollywood sinemasını anlama, analiz etme ve takdir etme konusunda tür yaklaşımının en etkili yöntem olduğunu savunur. Schatz'ın bu savunusu, filmleri tekil ve bağımsız sanat eserleri olarak değil, sistematik bir endüstriyel üretimin ve kültürel kodların parçaları olarak görme gerekliliğine dayanmaktadır. Ona göre, filmler yaratıcı veya kültürel bir izolasyon içinde üretilmezler; aksine, stüdyo sistemi gibi kolektif üretim mekanizmaları tarafından, kitle pazarına hitap eden belirli anlatı gelenekleri ve formüller (yani türler) doğrultusunda tasarlanırlar. Bu kolektif üretim süreci, yönetmenin bireysel vizyonunu sınırlıyor gibi görünse de aslında izleyicinin beklentileriyle endüstrinin standartlarını buluşturan ortak bir sinematik dilin oluşmasını sağlar. Dolayısıyla tür sineması, bireysel yaratıcılığın keyfiyetinden ziyade, endüstriyel iş birliğinin ve kültürel uzlaşının bir ürünüdür. Schatz, bu sürecin temelde film endüstrisi ile izleyici arasındaki dinamik bir alışveriş olduğunu ve bunun, özellikle Western, müzikal ve gangster filmleri gibi popüler anlatı formülleri aracılığıyla sürdürüldüğünü vurgular. Bu dinamik alışveriş, basit bir ticari arz-talep dengesinden öte, toplumun hangi hikayelere ve kahramanlara ihtiyaç duyduğunun endüstri tarafından sürekli test edildiği diyalektik bir süreci andırır. Bu döngü sayesinde türler, toplumsal nabız tutan dinamik yapılara dönüşür. Schatz'ın incelemesi, Hollywood'un “klasik dönemi” olarak adlandırdığı, yaklaşık 1930'dan 1960'a kadarki döneme odaklanır. Bu dönem, stüdyo sisteminin en güçlü olduğu, yıldız sisteminin kurumsallaştığı ve tür kalıplarının en net sınırlarla belirlendiği ‘altın çağ’ olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde tür filmleri, gişe rekorları kıran ve en kârlı yapımları oluşturan büyük çoğunluğu temsil etmiştir. Ticari başarının bu denli yüksek ve sürekli olması, tür formüllerinin toplumsal psişe ile ne denli güçlü bir rezonans içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Tür filmleri, izleyicinin daha önceki film deneyimlerinden tanıdık, genellikle tek boyutlu karakterleri, tahmin edilebilir bir hikâye akışını ve belirli bir ortamı içerirler. Ancak bu tahmin edilebilirlik bir kusur değil, aksine izleyicinin kendini güvende hissettiği, belirsizlikten uzaklaştığı ve anlatısal hazı garanti altına alan bir izleyici-film sözleşmesinin maddesidir. Schatz için bu durum, türlerin yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel bir işlev gördüğünü, hatta bir “kültürel ritüel”

haline geldiğini gösterir (Schatz, 1981, ss. VII, VIII, 4, 7, 8, 10, 12). Ritüeller nasıl ki geleneksel toplulukları bir arada tutan manevi bağlarsa, sinema salonlarındaki bu tekrarlı anlatılar da seküler dünyanın modern ayinleri olarak işlev görerek toplumsal değerleri pekiştirir.

Bazin, Western'i "Amerikan filminin en mükemmel örneği" olarak tanımlamış ve Amerikan sinemasında en çok takdir ettiği unsurları (doğrudanlık, zekâ, enerji, biçimsel kaygılar) bu türde bulmuştur. Bazin'in bu türe duyduğu hayranlık, Western'in karmaşık felsefi sorunları (adalet, şiddet, hukuk, ahlak) son derece yalın, hareketli ve görsel bir dille anlatabilme becerisinden kaynaklanmaktadır. Ona göre Hollywood'un dünya çapındaki üstünlüğü, belirli yönetmenlerin kalitesinden çok, "bir geleneğin canlılığından ve mükemmelliğinden" kaynaklanmaktadır. Bu tespit, sinema tarihçiliğinde sıklıkla öne çıkarılan 'auteur' (yaratıcı yönetmen) kavramına karşı, 'tür' ve 'gelenek' kavramlarını yücelten yapısalcı bir bakış açısını temsil eder; zira bireyler geçici, gelenek ise kalıcıdır. Bazin, sistemin yarattığı bu dehanın sosyolojik bir yaklaşımla analiz edilip tanımlanması gerektiğine inanmış ve Hollywood'un Amerikan toplumunu "tıpkı kendini görmek istediği gibi" olağanüstü bir yetkinlikle gösterebildiğini belirtmiştir. Yani perdeye yansıyan görüntü, gerçek ve ham Amerika değil, Amerika'nın idealize edilmiş, kusurları örtülmüş ve mitleştirilmiş bir otoportresidir. Bazin, bir türün gelişim seyrinde 'temel unsurların kusursuz birleşimini' yansıtan 'klasik evre'nin tespit edilmesi meselesi üzerinde önemle durmuştur. Klasik zirve, formun içeriğe, eylemin anlama tam olarak hizmet ettiği ve türün kurallarının en saf, en dengeli haliyle uygulandığı anı ifade eder. Bu problem, türün klasik aşamasından sonraki devamlılığını açıklama ihtiyacını doğurur. Zira mükemmelliğe ulaşıldıktan sonra türün gidebileceği tek yol ya tekrara düşerek yozlaşmak ya da o mükemmelliği bilinçli olarak bozarak yeniyi aramaktır. İşte bu noktada Bazin, "superwestern" kavramını ortaya atar. Bu kavram, türe sosyolojik, ahlaki ve erotik gibi yeni unsurlar ekleyerek onu zenginleştiren filmleri ifade eder. Süperwesternler, klasik dönemin naifliğini terk ederek, karakterlerin iç dünyalarına, psikolojik derinliklerine ve toplumsal tabulara daha cesurca yaklaşan, entelektüel düzeyi yüksek yapımlardır. *Shane* (1953), Bazin'e göre bu türünün klasik örneğidir ve türü "Western'in kendisiyle meşrulaştırmayı" amaçlayan nihai bir "süper-Westernleşme" filmi olarak görülmüştür. Filmde kullanılan stilize anlatım ve kahramanın abartılı mitik duruşu, Western'in artık kendi üzerine düşünen, kendi efsanesini bilen ve onu bilinçli olarak yeniden üreten, yani kendine referans veren bir aşamaya geçtiğini gösterir. *Shane*'de kahramanın beyaz giysileri ve beyaz atı, Manişt Western dünyasında kabul görmüş olsa da Alan Ladd'ın kostümü artık sıradan bir iyilik ve cesaret üniforması olmaktan çıkmış, sembolik bir ağırlık taşır hale gelmiştir. Bu görsel kodlama, iyilik ve kötülük arasındaki çatışmayı gri alanlara yer bırakmayacak şekilde netleştirirken, aynı zamanda türün ikonografik dilinin

ne denli belirleyici olduğunu da kanıtlar. Artık kıyafet, sadece bir örtünme aracı veya dönem aksesuarı değil, karakterin ahlaki pozisyonunu, kaderini ve tür içindeki misyonunu belirleyen ontolojik bir göstergeye dönüşmüştür. Aynı zamanda Bazin, “samimi bir şekilde yapılmış ‘B’ Western’leri”nin de “romanesk” (novelistic) bir nitelik taşıdığını belirtir. Bazin’in burada ‘B’ filmlerine atfettiği önem, büyük bütçeli yapımların prodüksiyon baskısından uzak olan bu filmlerin, karakter derinliğine ve hikâye anlatımına daha özgürce odaklanabilmesinden kaynaklanır. ‘Romanesk’ nitelemesi, bu filmlerin destansı ve mesafeli bir mitolojiden ziyade, insani durumlara, ilişkilere ve psikolojik gerçekliğe daha yakın durduğunu vurgular. Anthony Mann’ın filmleri, bu “novelistik” Western’lerin en güzel örneklerini sunar ve Mann, savaş sonrası Amerikan sinemasında bu alanda uzmanlaşmış en klasik yönetmenlerden biri olarak kabul edilir. Mann sineması, kahramanın içsel çatışmalarını dış dünyadaki vahşi doğa ile paralel kurgulayarak, Western türüne o güne kadar görülmemiş bir psikolojik gerilim ve derinlik katmıştır. Onun filmlerinde coğrafya, sadece bir arka plan değil, karakterin ruh halinin somutlaşmış bir yansımasıdır. Mann’ın *The Naked Spur* (1953) gibi filmleri, Western’in temalarına karşı dokunaklı bir samimiyet ve çekici karakterler yaratma yeteneği sergiler. Filmdeki karakterlerin zaafı, korkuları ve tutkuları, onları erişilmez kahramanlar olmaktan çıkarıp, izleyicinin empati kurabileceği kanlı canlı insanlara dönüştürür. Bu samimiyet, türün klişeleşmiş kalıplarını kırarak anlatıya trajik bir boyut kazandırır. Bazin, “superwestern” filmlerinin genellikle entelektüel olduğunu ve seyircinin hayranlık duymadan önce düşünmesini gerektirdiğini, oysa “novelistik” Western’lerin daha dolaysız ve art niyetsiz olduğunu söyler. Bu ayrım, izleyicinin filmle kurduğu ilişkinin doğasını belirler; süper-Westernler izleyiciyi bir eleştirmen konumuna itip türün yapısı üzerine düşündürürken, novelistik Westernler izleyiciyi hikâyenin duygusal akışına kapılmaya davet eder. Dolayısıyla biri zihinsel bir süzgeç talep ederken, diğeri doğrudan kalbe hitap eden saf bir sinema deneyimi sunmaktadır. Bazin, özellikle 1940’lardan sonraki Western’lerle ilgilenmiş ve türdeki değişikliklerin nedenleri olarak sosyal faktörlerden ziyade estetik faktörlere daha fazla ağırlık vermiştir. Bu yaklaşım, sinemanın kendine has bir evrimi olduğunu ve türlerin sadece toplumsal olayların bir yansıması olarak değil, aynı zamanda sanatsal formların kendi iç dinamikleriyle gelişen estetik yapılar olarak okunması gerektiğini savunur. Bazin’e göre Western’in evrimi, dış dünyadaki bir savaştan çok, sinema dilinin olgunlaşmasıyla ilgilidir. Nitekim o, bu estetik olgunlaşmanın doruk noktası olarak değerlendirdiği *Stagecoach* (1939) gibi filmleri, 1940-1 döneminde Western’in doğasını değiştirmeden daha ileri gitmenin mümkün olmadığı bir “mükemmellik derecesine” ulaştığı ideal örnekler olarak görmüştür. Ford’un bu başyapıtı, karakter arketiplerini, anlatı dengesini ve görsel kompozisyonu öylesine yetkin bir uyumla birleştirmiştir ki, bu noktadan sonra yapılacak her klasik deneme, sadece bir tekrar veya

taklit olma riski taşımıştır. Bu, bir türün klasik formunun zirvesidir ve kaçınılmaz olarak değişimi zorunlu kılar. *High Noon* (1952) ve *Shane* (1953) ise, Western türünün kendisinin farkındalık kazanmasının ve sınırlarını tanımasının bir sonucu olarak ortaya çıkan “mutasyonu” en iyi resmeden iki film olarak öne çıkar (Nichols, 1976, ss. 150, 151, 153, 154, 155, 165, 167). Söz konusu ‘mutasyon’, türün yozlaşması değil, aksine kendi varoluş nedenlerini sorgulamaya başladığı bir olgunluk evresidir. Bu filmlerde kahramanlar artık sadece kötü adamlarla değil, aynı zamanda kahramanlık mitinin getirdiği yalnızlık, anlaşılamama ve toplumsal ikiyüzlülükle de savaşmak zorundadırlar. Böylece Western, kendi efsanesini yapıbozuma uğratarak modern sinemanın karmaşık dünyasına adım atmış olur.

2.1. Erken Dönem ve İyimserlik (1910’lar - I. Dünya Savaşı Sonrası)

Bu dönemde, özellikle I. Dünya Savaşı sonrası endüstrileşme ve kentleşmenin hız kazanmasıyla birlikte, sistemin temel idealleri olan bireycilik, özgüven, rekabet, çalışma ve başarı etiği yeniden vurgulanır. Bu vurgu, modernitenin ve kalabalıklaşan şehir hayatının yarattığı kimlik karmaşasına karşı, geçmişin sadeliğine, bireysel iradenin gücüne ve Amerikan Rüyası’nın köklerine duyulan nostaljik bir özlemi yansıtır. Sinema perdesi, hızla değişen dünyada kaybolmaya yüz tutmuş değerlerin korunduğu güvenli bir liman işlevi görür. Bu yıllarda, “temiz, kararlı, içki içmeyen, iyilerin yanında, kendine güvenli ve inançlı, iyimser kovboylar” sahne alır. Söz konusu ‘temiz’ imaj, ahlaki sınırların net olduğu, iyinin kötüye karşı mutlak bir üstünlük sağladığı ve adaletin eninde sonunda tecelli ettiği ütöpik bir evren tasavvurunun ürünüdür. İzleyici, bu kusursuz kahramanlar sayesinde toplumsal düzenin işleyişine dair inancını tazeler. Kahraman, düzeni kurduktan sonra yeni maceralara doğru uzaklaşır; bu, onun bağımsızlık ve özgürlük tutkusunun, toplumsal yaşama entegre olmaktan kaçınmasının bir göstergesidir. Kahraman, medeniyeti getiren elçidir, ancak paradoksal bir biçimde kendi getirdiği medeniyetin kuralları ve sınırlamaları içinde yaşayamaz; onun varoluş nedeni sınırdır, merkez değil. O, düzenin kurucusu ama aynı zamanda o düzenin dışında kalmaya mahkûm ebedi bir göçebidir. Aynı zamanda, toplumda her zaman düzenleyici, güvenilir bir kanun koyucuya ihtiyaç duyulacağı inancını da sergiler (Abisel, 1995, ss. 88, 98). Bu inanç, toplumsal sözleşmenin henüz tam oturmadiği coğrafyalarda, adaletin kurumlar eliyle değil, ancak karizmatik ve güçlü bir birey tarafından tesis edilebileceği fikrini meşrulaştırır.

2.2. II. Dünya Savaşı Sonrası ve Gerçekçilik (1940’lar - 1950’ler)

II. Dünya Savaşı’nın ardından Westernlerdeki iyimserlik sona erer ve dünya sinemasında gerçekçiliğin etkisiyle Hollywood da bu dönüşümden nasibini alır. Savaşın yarattığı küresel travma ve yıkım, masumiyet çağının kapandığını ilan ederken, sinemada da mitolojik kahramanlıkların yerini

varoluşsal sorgulamalara ve ahlaki gri alanlara bırakmasını zorunlu kılmıştır. Artık “ideal”ler yerini daha gerçekçi düzenlemelere bırakır. Böylece izleyici, mutlak doğrunun olmadığı, kahramanların bile hata yapabildiği ve zaferin her zaman “iyilerin” olmadığı daha karmaşık ve karanlık bir anlatı yapısıyla karşılaşır. Kurulan kasabalar uygarlaştıkça yozlaşmayı da yaşar ve kahramanın doğayla bağı kopmaya başlar. Doğadan kopuş, kahramanın en büyük güç kaynağından, yani vahşi sezgilerinden ve özgürlüğünden de mahrum kalması anlamına gelir; medeniyet artık bir kurtuluş değil, içine hapsolunan ve çürümeye yüz tutmuş bir yapı olarak resmedilir. Kahraman, güvendiği insanlar tarafından ihanete uğrayabilir, hatta kendisi de kurulmakta olan düzene katılabilir. Bu durum, kahramanın mücadelesini sadece dışarıdaki “haydutlara” veya “vahşilere” karşı değil, aynı zamanda uğruna savaştığı toplumun nankörlüğüne ve içsel çürümüşlüğüne karşı da vermesini gerektirir. Düş kırıklığı, çaresizlik ve iç çelişkiler, Western karakterlerinin yeni nitelikleri olmaya başlar (Abisel, 1995, s. 88). Artık karşımızdaki figür, yenilmez bir silahşor değil, geçmişin hayaletleriyle boğuşan, psikolojik derinliği olan ve geleceğe dair umudunu yitirmiş trajik bir karakterdir. McCarthy dönemi gibi siyasi olaylar da sanatçıları etkilemiş, birçok ismin sektörden uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu siyasi baskı ve korku ortamı, filmlerdeki senaryolara sızmış; ‘cadı avı’, ‘linç kültürü’ ve ‘paranoya’ temalarının daha görünür hale gelmesine zemin hazırlamış, Western kasabaları adeta Soğuk Savaş Amerikasının tekinsiz birer mikrokozmosuna dönüşmüştür. Bu dönemde, kahramanların zaferleri değil, ruhsal yaraları ve çöküntüleri dikkat çeker. Zaferin yerini hayatta kalma mücadelesine bırakması, kahramanlık tanımını da kökten değiştirmiş; ayakta kalabilmek ve akıl sağlığını koruyabilmek başlı başına bir başarı sayılmıştır. Batılı kahramanlar psikolojik özellikleriyle belirlenir, ancak kendilerini değiştirecek bir fırsat bulamazlar, çünkü sürekli yeni tehlikelerle yüzleşmek zorunda kalırlar (Atayman & Çetinkaya, 2016, ss. 183, 188). Bu döngüsel sıkışmışlık, kahramanı Sisifos benzeri bir kadere mahkûm eder; huzur ve değişim, ulaşılması imkânsız bir ufuk çizgisi gibi her adımda kahramandan daha da uzaklaşır.

2.3. Kadınların Temsili

Western filmlerinde kadınlar genellikle kocalarının veya babalarının kararına uyarak Doğu’dan vahşi topraklara göç ederler. Bu pasif konumlandırma, kadını erkeğin hikayesindeki bir ‘eşlikçi’ veya zorunlu bir ‘tamamlayıcı’ unsur olarak kodlar; onun varlığı, erkeğin macerasının ve medeniyet kurma hedefinin bir parçası olduğu sürece anlamlıdır. Ailenin yüceltilmesi çerçevesinde, dayanıklı, sadık, çalışkan ve gerektiğinde evini savunan kadın yüceltilir. Söz konusu yüceltme, kadını kamusal alandan ziyade özel alana (hane içine) hapsederken, ona ‘yuvanın bekçisi’ ve ‘ahlakın koruyucusu’ gibi kutsal ama sınırlayıcı bir misyon yükler.

Bu kadınlar, geleceğin uygar dünyasının hâkim değerlerini taşıyacak çocukları yetiştirmekle yükümlüdürler. Dolayısıyla kadın, vahşi Batı'nın ehlileştirilmesi projesinin biyolojik ve kültürel taşıyıcısıdır; o olmadan kasabaların kalıcı yerleşimlere dönüşmesi ve Amerikan değerlerinin kuşaktan kuşağa aktarılması imkânsızdır. Westernlerin tutucu niteliği, kadınları ele alış biçiminde de belirginleşir (Abisel, 1995, s. 111). Türün ataerkil kodları, kadını genellikle ya 'aziz' (fedakâr anne/sadık eş) ya da 'günahkâr' (fahişe/salon şarkıcısı) ikiliği içine sıkıştırarak, karmaşık ve çok boyutlu kadın karakterlerin ortaya çıkmasını uzun süre engellemiştir. Kadınlar, erkeğin mesleki görevleriyle (iş, görev, yaşama mücadelesi) erotik, yuva ve kadın temaları arasında uzlaşmaz bir çelişkiyi temsil eder (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 183). Erkek için silahı ve atı (yani kamusal görevi) özgürlüğü temsil ederken; kadın (yuva ve evlilik) sorumluluğu, yerleşik düzeni ve ehlileştirilmeyi simgeler. Bu çatışma, Western türünün dramatik geriliminin merkezinde yer alır ve kahramanı sürekli iki dünya arasında bir seçim yapmaya zorlar.

2.4. Mekân ve İkonografi

Western'in en önemli türsel kodlarından biri, görsel uzam aracılığıyla tarihi ve ülkeyi temsil eden manzarasıdır. Bu manzara, sadece estetik bir fon değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarının, yalnızlıklarının ve çaresizliklerinin yansıdığı devasa bir ruhsal haritadır. Sinematografik olarak kullanılan geniş açılar, insanı doğa karşısında küçülterek onun faniliğini ve doğanın sonsuzluğunu vurgular. Çöl, bu manzaranın merkezindedir: açık uzamlar, geniş bulutlarla dolu büyük bir gökyüzü, özgürlüğünü isteyen kovboyu çağırır. Kovboyun bu çağrıya cevabı, aslında medeniyetin boğucu kurallarından kaçış ve ilkel benliğe dönüş arzusunun bir tezahürüdür. Ufuk çizgisi, kovboy için ulaşılması gereken bir hedef değil, sürekli genişleyen bir olasılıklar evrenidir. Bu açık alanların karşısı ise kapalı kasaba ve nihayetinde kovboyu da içine çeken kapalı ev/aile içi alandır (Kolker, 2011, s. 322). Bu mekânsal ikilik (açık/kapalı), aslında türün temel çatışması olan doğa/kültür ikiliğinin somutlaşmış halidir. Kasaba, kuralları, yasaları ve sınırları temsil ederken; açık alanlar, kuralsızlığı, tehlikeyi ama aynı zamanda mutlak özgürlüğü simgeler. At, Western'in ikonografik hayvanı olup, mülkiyetin, gururun, zarafetin ve iktidarın simgesidir. Kovboy, atı sayesinde insanüstü bir hıza ve güce kavuşur. Bu birliktelik, doğanın gücünün insan iradesiyle kontrol altına alınmasını sembolize eder. At hırsızlığı, bu kültürel bağlamda ölümle cezalandırılır (Abisel, 1995, s. 114). Çünkü atı çalmak, kovboyun sadece malını değil, onun uzuvlarını, hareket kabiliyetini ve varoluşsal özgürlüğünü çalmakla eşdeğerdir.

2.5. Şiddet ve Düzen

Western filmleri, henüz yasanın ve düzenin tam anlamıyla yerleşmediği bir ortamda iyilerle kötüler arasındaki iktidar çatışmasını işler. Söz konusu ortam, doğa durumunu andırır. Devletin tekelinde olmayan şiddet, bireylerin hayatta kalma ve hak arama aracı haline gelir. Şiddet, bu bağlamda meşrulaştırılır; zehirli bir yılanı öldürmekle yerlileri öldürmek arasında bir fark görülmez. Burada meşrulaştırılan şiddet, kaosu ortasında yeni bir düzen kurmak için kan dökülmesi kaçınılmaz bir zorunluluk ve hatta 'kurucu bir eylem' olarak sunulur. 'Öteki'nin (yerlinin) insanlıktan çıkarılması, bu şiddetin vicdani yükünü hafifleten ideolojik bir körleşmedir. Bireycilik ve özel mülkiyet esası üzerine yükselen düzenin kurulmasında zor kullanma kaçınılmaz bir ögedir. Sınır boylarında mülkiyet, tapu dairelerinde değil, çitlerle ve silah zoruyla tescillenir. Dolayısıyla şiddet, kapitalist birikim sürecinin ilkel ve vahşi bir aşaması olarak perdeye yansır. Düellolar, öldürme ve ölme eylemini ritüelleştiren en açık örneklerdir (Abisel, 1995, ss. 98, 100). Düello anı, zamanın askıya alındığı, yaşam ve ölüm arasındaki o ince çizginin en gergin haliyle tecrübe edildiği varoluşsal bir hesaplaşma sahnesidir. Bu ritüel, kaba bir cinayetten öte, adaletin tecellisi veya kaderin bir hükmü olarak estetize edilir.

3. Sonuç

Western türü, sadece bir sinema formu değil, aynı zamanda Amerikan kültürünün derinliklerine kök salmış, evrensel insani deneyimlere dokunan güçlü bir mitolojik anlatıdır. Bu anlatı, modern insanın köksüzlük sorununa, aidiyet arayışına ve adalet özlemine verdiği yanıtlarla, ulusal sınırları aşarak küresel bir dilyaratmayı başarmıştır. Tarihsel süreç içinde geçirdiği dönüşümler, toplumun değişen değerlerini, kaygılarını ve ideallerini yansıtmıştır. Türün esnekliği, onun her yeni kuşakla birlikte yeniden doğmasını sağlamış; bazen bir propaganda aracı, bazen ise sisteme yönelik en sert eleştirilerin dile getirildiği bir mecra olmuştur. İlk dönemlerdeki iyimser, kanun koyucu kahramanlardan, savaş sonrası dönemin iç çatışmalarla boğuşan, daha gerçekçi figürlerine evrilmesi, bu değişimin en belirgin göstergelerindendir. Toplumun masumiyetini yitirmesiyle paralel olarak kahramanlar da kirlenmiş ve idealler gölgelenmiştir. Kadınların ve Kızılderililerin temsili, türün toplumsal cinsiyet ve ırksal adalete dair yaklaşımlarının bir aynası olmuştur. Başlangıçta sessizleştirilen ve nesneleştirilen bu grupların zamanla hikâyenin öznesi haline gelmesi, toplumsal bilinçteki uyanışın ve demokratikleşme taleplerinin beyaz perdeye yansımalarıdır. Western, mekânın, ikonografinin ve şiddetin anlamlandırılmasında kendine özgü bir dil geliştirmiştir. İçerdiği temel çatışmalar ve karakterler sabit kalmakla birlikte, değişen zamanın kültürel dışavurum taleplerine uygun bir biçimde evrim geçirmiştir. Bu evrim, türün hayatta kalma stratejisidir. Western,

özündeki çekirdeği koruyarak kabuğunu sürekli yenilemeyi başarmıştır. Çatışmaların yoğunlaştırılması ve simgesel düzlemde ele alınması, seyircinin bilinçaltında yatan sorunlarla yüzleşmesine olanak tanır. Bu yüzleşme, izleyicinin, kendi güncel korkularını, şiddet dürtülerini ve ahlaki ikilemlerini geçmişin güvenli mesafesinden izleyerek katartik bir rahatlama yaşamasını sağlar. Her ne kadar popülerliğinin zirvesini geride bırakmış olsa da Western, alegorik gücü ve kültürel derinliğiyle sinema tarihindeki yerini korumaya devam etmektedir. Bugün bilimkurgudan aksiyona kadar pek çok modern tür, anlatısal iskeletini Western'den almaktadır. Bu tür, bizlere, mitlerin nasıl inşa edildiğini, tarihin nasıl yeniden yorumlandığını ve sinemanın toplumsal bilinci nasıl şekillendirdiğini anlamak için zengin bir miras sunar.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Altman, R. (2006). *Film/genre*. London: BFI Publishing.
- Atayman, V., & Çetinkaya, T. (2016). *Popüler sinemanın mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Buscombe, E. (1995). [Review of the books *Under an open sky*; *Trails*; *Fantasies of the master race*; *Representing others*; *Gunfighter nation*; and *West of everything*]. *Journal of Film and Video*, 47(1-3), 124-130.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi ve sinema tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür* (F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı & E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: De Ki.
- Nichols, B. (1976). *Movies and methods* (Cilt 1). Berkeley: University of California Press.
- Özden, Z. (2014). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Pithon, R. (1987). [Review of the book *Le western: Archéologie d'un genre*, by J.-L. Leutrat]. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, (16), 149.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Stanfield, P. (2002). *Hollywood, Westerns and the 1930s: The lost trail*. Exeter: University of Exeter Press.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Wright, W. (1975). *Sixguns and society: A structural study of the Western*. Berkeley: University of California Press.



KUSUR ESTETİĞİ OLARAK KARNAVALESK POLİTİKA VE ONUR ÜNLÜ SİNEMASI

“ ”

Azime CANTAŞ¹

¹ Azime Candaş, Doç. Dr., Sinema ve Televizyon Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi azimecantas@hotmail.com 0000-0002-9356-3050

Giriş

Sinema, toplumsal ve tarihsel gerçekliği yalnızca temsil eden bir anlatı alanı değil; aynı zamanda bu gerçekliği bedensel, zamansal ve mekânsal düzlemlerde yeniden kuran diyalojik bir estetik pratiktir. Mihail Bakhtin'in geliştirdiği karnavalesk, grotesk beden ve kronotop kavramları, sinemasal anlatıların tekil anlamlar üretmek yerine çoksesli, dönüşümsel ve eleştirel bir yapı kurmasını açıklamak açısından güçlü bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bakhtin'in düşüncesi (1981, s. 259-260), sanatsal metni kapalı bir anlam sistemi olarak değil; tarihsel, toplumsal ve bedensel güçlerin kesiştiği açık bir diyalog alanı olarak ele alır.

Bakhtinci perspektifte karnavalesk, resmî ideolojinin ciddiyetini askıya alan, hiyerarşileri tersyüz eden ve mutlak doğruların geçerliliğini geçici olarak iptal eden bir dünya görüşünü ifade etmektedir. Karnaval, Bakhtin'e göre sadece bir şenlik formu değil; egemen söyleme karşı işleyen kolektif ve eleştirel bir bilinç hâlidir. Bu bilinç, kahkaha, parodi ve abartı yoluyla otorite figürlerini sıradanlaştırır ve kutsallık atfedilen değerleri dünyevileştirir (Bakhtin, 1984, s. 10-12). Karnavalesk estetik, bu yönüyle sanat yapıtında tek merkezli anlam üretimine karşı çoklu anlam imkânlarını açar (Bakhtin, 2005). Karnavalesk düşüncenin ayrılmaz bir bileşeni olan grotesk beden kavramı, modern estetiğin kapalı, bütünlüklü ve ideal beden anlayışına köklü bir meydan okumadır. Bakhtin'e göre grotesk beden tamamlanmış bir form değildir; sürekli dönüşen, açılan, taşan ve dünya ile alışveriş hâlinde olan bir varlıktır. Bu beden, doğum, ölüm, yeme, boşaltım ve cinsellik gibi süreçler üzerinden maddi-bedensel alt düzlemi görünür kılar ve bedeni tarihsel sürekliliğin taşıyıcısı hâline getirir (Bakhtin, 1984, s. 317). Grotesk beden, bireysel olmaktan çok kolektiftir; tekil bir öznenin sınırlarını aşarak toplumsal ve tarihsel bir bedensel deneyime tekabül etmektedir. Grotesk beden sinemasal anlatıdaki işlevi, fiziksel deformasyon ya da abartılı bedensel imgelerle sınırlı değildir. Grotesk, anlatının gerçeklik rejimini dönüştüren bir estetik strateji olarak işlemektedir. Bu bağlamda grotesk gerçeklik, düzenli, rasyonel ve istikrarlı bir dünya tasavvurunu bozan; kriz, belirsizlik ve süreksizlik üzerinden kurulan bir anlatı mantığını ifade eder. Bakhtin'in vurguladığı üzere grotesk gerçeklikte yıkım, aynı zamanda yenilenmenin koşuludur. Ölüm, doğumla; çürüme, yeniden oluşla birlikte düşünülür (Bakhtin, 1984, s. 22). Sinemada bu anlayış, anlatının ahlaki kesinliklerden ve kapalı anlamlardan arındırılması anlamına gelmektedir. Bakhtinci kuramsal çerçevenin üçüncü temel ayağını oluşturan kronotop kavramı, karnavalesk ve grotesk estetiğin zaman-mekân düzleminde nasıl örgütlendiğini açıklamaktadır. Kronotop, Bakhtin tarafından zaman ve mekânın sanatsal anlatı içinde ayrılmaz bir birlik oluşturduğu temel yapı olarak tanımlanır. Yol, eşik, meydan, ev ya da kapalı mekânlar, yalnızca fiziksel alanlar değil; belirli zaman deneyimlerini yoğunlaştıran anlam düğümleridir.

(Bakhtin, 1981, s. 84; 2001, s. 27). Kronotop, karakterlerin dönüşümünü mümkün kılan tarihsel ve toplumsal koşulları görünür kılarak anlatının ideolojik boyutunu açığa çıkarmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Onur Ünlü sinemasını Mihail Bakhtin'in karnavalesk, grotesk beden ve kronotop kavramları çerçevesinde analiz ederek, yönetmenin filmlerinde kurulan alternatif gerçeklik rejimini ortaya koymaktır. Araştırmada nitel bir yöntem kullanılmakta ve örneklem olarak *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Açıklı Hikâyesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) ve *İtirazım Var* (2014) filmleri seçilmiştir. Çalışmada metin merkezli film analizi yöntemi kullanılarak, anlatı yapısı, bedensel temsiller ve zaman-mekân örgütlenişi Bakhtinci kavramlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu bölümde, Onur Ünlü sinemasının Türk sinemasında karnavalesk ve grotesk estetiğin çağdaş bir örneğini sunduğu ileri sürülmektedir.

Resmî Düzene Karşı Karnavalesk

Karnavalesk, Orta Çağ ve Rönesans Avrupa'sının halk şenlikleri, panayırıları ve karnaval pratiklerinden türeyen özgül bir kültürel dünya görüşünü ifade etmektedir. Mikhail Bakhtin'e göre karnavalesk, halk kültürünün ve karnaval geleneğinin edebiyat üzerindeki dönüştürücü etkisini ifade eden estetik ve düşünsel ilkedir (Bakhtin, 2001, s. 93). Bakhtin, *Rabelais and His World* (1984) adlı çalışmasında karnavalı, resmî kültürün, otoritenin ve hiyerarşik düzenin geçici olarak askıya alındığı; beden, kahkahanın ve aşırılığın özgürleştiği bir karşı-kültür alanı olarak tanımlamaktadır. Bakhtin'e göre karnaval, bir eğlence biçimi olmaktan çok "dünyanın tersine çevrildiği" radikal bir toplumsal deneyimdir: "Karnaval, gülme ilkesine dayalı olarak örgütlenen halkın ikinci bir yaşam alanıdır" (Bakhtin, 1984, s. 8; Bakhtin, 2001, s. 241). Karnaval, gündelik yaşamın resmî, hiyerarşik ve dogmatik düzenine karşıt olarak işleyen, bu düzeni geçici de olsa askıya alan "ikinci bir dünya"dır. Bu ikinci dünya, yalnızca eğlenceye ya da toplumsal bir kaçış alanına indirgenemez; aksine, resmî ideolojinin mutlaklık iddialarını bozan, tarihsel bilinci dönüştüren ve toplumsal ilişkileri yeniden kuran kolektif bir deneyim alanıdır. Karnavalesk anlatı, yüksek ile alçağı, kutsal ile sıradan, ciddi ile komiği iç içe geçirerek sabit anlamları çözer (Craig, 1995). Bu çözülme, özellikle grotesk beden kavramında açığa çıkmaktadır. Grotesk beden, kapalı, idealize edilmiş ve tamamlanmış klasik bedene karşılık, açık, taşan, dönüşen ve sınırları belirsiz bir bedendir. Grotesk beden: "Dünyanın geri kalanından yalıtılmış değildir. Kapalı ve tamamlanmış bir bütün değildir; tamamlanmamıştır, kendini aşar ve kendi sınırlarını ihlal eder" (Bakhtin, 1984, s. 26).

Bakhtin, karnavaleski törenle, tiyatroyla ya da temsil mantığıyla açıklamayı bilinçli olarak reddeder. Karnavalda seyirci ile icracı arasında bir ayrım yoktur; herkes karnavalın içindedir ve bu nedenle karnaval "oynanan"

değil, “yaşanan” bir toplumsal durumdur. Bu yaşantı, resmî yaşamın katı normlarını, yasaklarını ve hiyerarşik sınırlarını geçici olarak askıya alır. Toplumsal statüler, sınıfsal konumlar, kutsal ile dünyevi arasındaki ayrımlar çözülür; insanlar arasında Bakhtin’in ifadesiyle “özgür ve içli dışlı, samimi ve teklifsiz bir temas” biçimi ortaya çıkar (Bakhtin, 1984, s. 10-11). Karnaval, tiyatrodan farklı olarak icracı ile izleyici arasındaki ayrımı ortadan kaldıran, tüm katılımcıların eşit biçimde yer aldığı ritüeldir. Bu yönüyle karnaval, gündelik yaşamın düzeninden kopmuş, “alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam” olarak dünyanın tersine çevrilmiş yüzünü temsil eder (Bakhtin, 2001, s. 244) ve resmi kültürün ciddiyetine karşı kolektif bir karşı-dünya üretir (Sözen, 2009, s. 72). Karnavalın zamansallığı ve mekânsallığı olağan toplumsal düzenin dışında konumlanır ve ilerlemeci tarih anlayışından kopar. Bakhtin, karnaval zamanını hem tümüyle yıkıcı hem de tümüyle yenileyici olan bir “oluş zamanı” olarak tanımlar; bu zaman, değişim, ölüm ve yeniden doğuş temalarını aynı anda içerir. Bu anlayış, Dostoyevski romanlarında da “kriz zamanı” ya da biyografik zamanın normal akışının kesintiye uğradığı özel anlar olarak belirir (Bakhtin, 2004). Karnaval, bu bağlamda, tamamlanmış bir varlık ya da kapalı bir yapı değil; sürekli dönüşen, kendini aşan ve sınırlarını ihlal eden bir oluş sürecidir (Bakhtin, 1984, s. 26).

Karnavalesk düzen, resmi hiyerarşilere ve normatif yapılara karşıt olarak konumlanır. Karnaval süresince toplumsal rütbelere, yasaklar ve mesafeler askıya alınır; bunun sonucunda insanlar arasında “teklifsiz, samimi ve içli dışlı bir temas” biçimi ortaya çıkar (Bakhtin, 1984, s. 10). Taç giydirme ve taçsızlandırma ritüelleri, karnavalın temel simgesel edimlerinden biridir ve iktidarın geçiciliğini, değişimin ve yenilenmenin kaçınılmazlığını görünür kılar. Karnaval kralı figürü, iktidarın karikatürize edilmiş, geçici ve gülünç bir temsilidir. Bu figürün tahta çıkarılması kadar tahttan indirilmesi de ritüelin ayrılmaz bir parçasıdır. Bakhtin’e göre bu edim, iktidarın doğal, kutsal ve değişmez olduğu yönündeki resmî ideolojik anlatıyı simgesel düzeyde çözmektedir. Taçsızlaştırma, yalnızca bir aşağılamayı değil; her iktidar biçiminin tarihsel olarak geçici olduğu yönündeki kolektif bilinci de üretir (Bakhtin, 1984, s. 197). Bu bağlamda karnavalesk, modern anlamda bir muhalefet ya da doğrudan politik ajitasyon biçimi değildir; ancak politik olanı daha derin bir düzeyde, yani ontolojik ve epistemolojik düzeyde sorgular. Karnaval, resmî hakikat rejimlerinin tek sesli ve mutlak doğasına karşı çoğulluğu, göreceliliği ve çoksesliliği savunur. Bakhtin’in roman kuramıyla karnavalesk arasında kurduğu bağ da tam bu noktada belirginleşir. Roman, epik türün monolojik ve kapalı yapısının aksine, karnavalesk dünya görüşünü içselleştiren, farklı toplumsal sesleri ve söylemleri bir arada dolaşıma sokan diyalojik bir türdür (Bakhtin, 1981, s. 259).

Karnavalesk imgelerin tamamı ikirciklidir (Bakhtin, 2001, s. 242); bu imgeler doğum ile ölümü, övgü ile yergiyi, kutsama ile laneti aynı anda içerir

ve mutlak olumsuzlamaya izin vermez. Bu ikirciklilik, karnavalesk gülme aracılığıyla arındırıcı bir işleve kavuşur. Bakhtin'e göre gülme, korkuyu alt eden, dogmatik ciddiyeti çözen ve bilinci tek yönlü ideolojik kapanmalardan arındıran tarihsel ve eleştirel bir güçtür. Bakhtin, karnavalesk ilkelerin roman türünün gelişiminde belirleyici bir rol oynadığını savunur. Karnavallaşma, romanı epik gibi monolojik ve kanonik türlerin karşısına yerleştirir; roman bu sayede diyalojik, açık ve akışkan bir tür olarak biçimlenir (Bakhtin, 1981, s. 262). Özellikle menippos yergisi geleneği, fantastik olan ile felsefi sorgulamayı birleştirerek Dostoyevski romanlarında insanın ve düşüncenin çelişkili, tamamlanmamış ve uç noktalara açık doğasının görünür kılınmasını sağlamıştır (Bakhtin, 1981, s. 107). Bakhtin, *Karnaval'dan Romana* isimli eserinde karnavaleski “edebiyat ile edebiyat dışı arasındaki maksimum temas noktası” olarak tanımlar. Bu temas, edebi söylemin gündelik hayatın maddi, bedensel ve toplumsal gerçekliğiyle yeniden bağ kurmasını sağlar. Sinemada da yönetmen insanların gündelik hayatlarına izleyiciyi tanık ederek bağ kurmasını sağlar (Gürocak, 2024). Karnavalesk sayesinde edebiyat, resmî dilden, yüksek üsluptan ve soyut ideallerden uzaklaşarak pazar yeri diliyle, halk gülmececiyle ve bedensel deneyimle temas eder (Bakhtin, 2001, s. 122).

Karnavalesk, kültürel hiyerarşilerin mekânsal ve bedensel düzeyde tersyüz edilmesi olarak ele alınmaktadır. Karnaval, “aşağı” olanın (beden, atık, gülme, küfür) kültürel olarak merkezî hâle geldiği nadir anlardan biridir. Bu geçici merkez değişimi, kültürel sınırların keyifliğini görünür kılmakta ve normallüğün tarihsel olarak inşa edilmiş doğasını açığa çıkarmaktadır (Stallybrass & White, 1986, s. 7-9). Bakhtin düşüncesinde karnavalesk, tarihsel bir şenlik biçimi olmakla birlikte, dünyayı algılamanın, temsil etmenin ve eleştirmenin özgül bir yoludur. Resmî ideolojinin tek sesli, kapalı ve mutlak yapısına karşı karnavalesk; çoksesli, açık uçlu ve dönüşüme açık bir gerçeklik anlayışı önermektedir. Bu nedenle karnavalesk, hem edebiyat kuramı hem de kültürel analiz açısından, metinleri ve toplumsal pratikleri sabit anlamlardan kurtaran güçlü bir kuramsal araç olarak değerlendirilmektedir.

Grotesk Beden ve Grotesk Gerçeklik

Bakhtin'in grotesk beden ve grotesk gerçeklik kavramları, karnavalesk dünya görüşünün estetik ve ontolojik uzantıları olarak değerlendirilmelidir. Grotesk gerçekçilik, Bakhtin'e göre Rabelais'nin imgeler dünyasını belirleyen temel estetik ilkedir ve bu anlayış, maddi bedensel ilkenin olumlanmasına dayanır (Bakhtin, 1984). Grotesk, klasik estetiğin kapalı, tamamlanmış ve idealize edilmiş gerçeklik anlayışına karşı, dünyayı sürekli oluş hâlinde, dönüşüme açık ve maddi-bedensel süreçler üzerinden kavrayan özgül bir temsil rejimidir. Bu temsil rejimi, biçimsel bir estetik tercih olmanın yanı sıra tarihsel, toplumsal ve ideolojik bir bilinç biçimidir (Bakhtin, 1984, s. 24). Bakhtin'in “grotesk gerçekçilik” olarak adlandırdığı bu yaklaşım, gerçekliği

yücelten, soyutlayan ve aşkınlaştıran klasik sanat anlayışına karşı, onu aşağıya, yani maddi-bedensel alt düzleme indirmektedir. Ancak bu aşağıya indirme edimi, modern anlamda bir küçültme ya da değersizleştirme değildir. Grotesk gerçekçiliğin merkezinde yer alan aşağılama (degradation) ilkesi, yüce, ruhsal, ideal ve soyut olanın maddi düzeye, bedenın ve toprağın alt katmanına indirilmesini ifade eder; ancak bu indirgeyici hareket salt yıkıcı değil, aynı zamanda yenileyici ve yeniden doğurucu bir işleve sahiptir. Grotesk beden, modern estetik kanonların aksine, asla tamamlanmış ve kapalı bir bütün olarak temsil edilmez; ağız, cinsel organlar, göbek gibi bedenın sınırlarını aşarak dış dünyaya açılan bölgeleri vurgulanan bu beden, sürekli dönüşen, genişleyen ve oluş halinde bir yapıdır (Bakhtin, 1984, s. 317-325).

Grotesk imgede, beden yalnızca bireysel bir varlık olarak görülmez, toprak, su, ateş ve hava gibi kozmik unsurlarla birleşebilen evrensel bir oluş alanıdır. Maddi bedensel alt katman, Bakhtin'in ifadesiyle doğurgan derinlikleri ve üremenin dışbükeyliklerini simgeler; bu nedenle grotesk gerçekçilikte aşağı doğru yönelim (downward thrust), insanlığın gerçek ve neşeli geleceğine işaret eden olumlu bir tarihsel hareket olarak anlam kazanmaktadır (Holquist, 2002). Bakhtin'in *Rabelais and His World* adlı çalışması, Rabelais'nin Rönesans bağlamındaki estetiğini ve aynı zamanda 1930'ların Sovyet ideolojik atmosferini de dolaylı biçimde yansıtır. Bu bağlamda grotesk gerçekçilik, Orta Çağ ve sonrasının hoşgörüsüz, dogmatik ve gülmeyi dışlayan monolojik ciddiyetine karşıt olarak konumlanmaktadır; Rabelais'ye yöneltilen eleştiriler de bu "gülmeye hak tanımayan" ciddiyet anlayışından kaynaklanır (Bakhtin, 1984, s. 73). Bakhtin, Rönesans grotesk gerçekçiliğini, Sovyet kültür politikalarının 1930'larda dayattığı Sosyalist Gerçekçiliğin kanonik ve tek sesli estetik formüllerine karşı alternatif bir halk estetiği olarak yeniden düşünür (Craig, 1995). bu yaklaşım, resmi kültürde kurumsallaşan "yüksek" ve "düşük" kültür ayrımını reddederek halk kültürü ve karnavalın dönüştürücü gücünü vurgular (Bakhtin, 1984, s. 448). Rabelais'nin romanları, çok-sesli, stil çeşitliliğine dayalı ve diyalojik yapılarıyla, dogmatik ve monolojik epik geleneğe karşı durur; bu yapı, Rabelais'nin kahkahasının evrensel ve felsefi karakterini ortaya koyarak geçmişle neşeli bir hesaplaşma ve geleceğe doğru özgürleştirici bir yönelim üretir (Bakhtin, 1984, s. 124).

Bu nedenle grotesk beden, modern bireyci beden anlayışının tam karşısında konumlanır. Klasik estetikte beden, genç, sağlıklı, simetrik ve tamamlanmış bir form olarak idealize edilirken; grotesk beden yaşlanır, şişer, sarkar, taşar ve bozulur. Ancak bu bozulma, salt bir çürüme anlamına gelmez. Bakhtin'e göre grotesk beden "aynı anda hem ölmekte hem de doğmaktadır." Bu beden, kendi sonluluğunu aşan bir tarihsel sürekliliği temsil eder; bireysel yaşamdan çok insanlığın maddi devamlılığına işaret eder (Bakhtin, 2001, s. 83). Grotesk gerçekliğin temel hareketi olan "aşağıya indirme" (degradation), kutsal olanın

dünyevileştirilmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda resmî ideolojinin soyut ve aşkın kavramlarının bedensel deneyimle yüzleştirilmesini sağlar. Krallar, din adamları, kahramanlar ve mitik figürler grotesk imgeler aracılığıyla yere, bedene ve gülmeye çekilmektedir. Bu süreç, otoritenin mutlaklığını çözerken, onu tarihsel ve geçici bir yapı olarak görünür kılar (Bakhtin, 1984, s. 92).

Grotesk bedenin politik boyutu, özellikle Mary Russo'nun çalışmalarında öne çıkmaktadır. Russo'ya göre grotesk beden, normatif beden politikalarına karşı bir direniş alanıdır. Kadın bedeni, yaşlı beden, engelli beden ve "uygunsuz" kabul edilen tüm bedensel biçimler, grotesk estetik aracılığıyla görünür hâle gelir (Russo, 1994, s. 7-9). Bu görünürlük, bedenin kültürel olarak nasıl disipline edildiğini ve hangi normlar aracılığıyla dışlandığını açığa çıkarmaktadır. Grotesk gerçeklik, kültürel hiyerarşilerin mekânsal ve bedensel düzeyde tersyüz edilmesi olarak anlaşılmaktadır. Beden, "aşağı" olanın (beden, atık, pislik, aşırılık) kültürel merkez hâline geldiği anları temsil etmektedir. Bu anlar, normallığın ve düzenin tarihsel olarak inşa edilmiş doğasını görünür kılar ve kültürel sınırların keyfiliğini ifşa eder (Stallybrass & White, 1986, s. 5-7). Grotesk beden ve grotesk gerçeklik, Bakhtin düşüncesinde dünyayı sabit, tamamlanmış ve kapalı bir yapı olarak değil; sürekli dönüşen, çelişkili ve maddi süreçler üzerinden işleyen bir bütünlük olarak kavramsallaştırır. Bu kavramlar, resmî ideolojinin soyut, aşkın ve tek sesli gerçeklik anlatısına karşı; bedensel, kolektif ve çoksusli bir gerçeklik anlayışı önermektedir. Bu yönüyle grotesk, yalnızca estetik bir kategori değil; tarihsel bilinç, kültürel eleştiri ve politik dönüşüm açısından son derece güçlü bir kuramsal araçtır.

Kronotop: Zaman ve Mekânın Diyalojik Birliği Olarak Sinemasal Gerçeklik

Bakhtin'in "kronotop" kavramı, zaman (chronos) ve mekânın (topos) sanatsal temsilde birbirinden ayrı değil, diyalektik ve ayrılmaz bir bütün olarak işlediğini ifade eden temel bir kuramsal araçtır (Bakhtin, 1981, s. 85). Bakhtin, kronotopu "zamansal ve mekânsal ilişkilerin edebiyatta sanatsal olarak somutlaşmış biçimi" olarak tanımlar ve bu kavramı anlatının yalnızca arka planı değil, anlatısal anlamın kurucu ögesi olarak konumlandırır (Bakhtin, 2001, s. 315-316). Bu bağlamda kronotop, olayların nerede ve ne zaman gerçekleştiğinden çok, zaman ve mekânın anlatısal eylemi nasıl mümkün kıldığıyla ilgilidir. Bakhtin'e göre her anlatı türü, kendine özgü bir kronotop üretmektedir. Yol, eşik, meydan, ev, hapishane, yolculuk ve karşılaşma gibi mekânlar; birer fiziksel alan olmakla birlikte tarihsel zamanın yoğunlaştığı ve anlam ürettiği düğüm noktalarıdır. Örneğin "yol kronotopu", rastlantısallığı, karşılaşmayı ve dönüşümü mümkün kılarak anlatının açık uçlu yapısını desteklerken; "eşik kronotopu" kriz, karar ve dönüşüm anlarını temsil etmektedir (Bakhtin, 1981, s. 248). Bu mekânlar, zamanın akışını hızlandırır, yoğunlaştırır ya da askıya alır.

Kronotop, Bakhtin'in diyalojik düşüncesiyle doğrudan ilişkilidir. Zaman ve mekân, kronotop aracılığıyla tekil bir bakış açısına sabitlemez; aksine farklı toplumsal seslerin, tarihsel deneyimlerin ve ideolojik konumların kesiştiği bir alan hâline gelmektedir. Bu yönüyle kronotop, monolojik ve kapalı anlatı yapılarına karşı, çoksesli ve tarihsel olarak katmanlı bir anlatı mantığı üretmektedir (Holquist, 2002, s. 110). Sinema açısından bakıldığında kronotop kavramı, görsel-işitsel anlatının zaman ve mekânı doğrudan kaydeden doğası nedeniyle son derece verimli bir analitik çerçeve sunduğu düşünülebilir (Konak, 2021, s. 1149; Holquist, 2002). Sinema, zamanı kesintisiz akan bir soyutlamadan ziyade mekân içinde bedenler, nesneler ve hareketler aracılığıyla somutlaştırmaktadır. Bu nedenle sinemasal anlatıda kronotop, anlatının örgütlenme biçimini, izleyicinin dünyayla kurduğu duysal ve tarihsel ilişkiyi belirlemektedir. Gilles Deleuze'un zaman-imge kuramı, Bakhtinci kronotop düşüncesiyle örtüşen önemli bir sinema kuramsal hattı oluşturmaktadır. Deleuze'e göre modern sinemada zaman, artık mekân aracılığıyla dolaylı olarak temsil edilmez; doğrudan imgede görünür hâle gelir. Bu dönüşüm, klasik sinemanın kapalı ve nedensel kronotoplarından, parçalı, askıda ve belirsiz zaman-mekân yapılarına geçişi göstermektedir (Deleuze, 2021). Bu bağlamda modern sinema, Bakhtin'in tarif ettiği "kriz kronotoplarını" sinemasal düzlemde yeniden üretmektedir.

Karnavalesk zaman, doğrusal ve ilerlemeci değildir; kriz, eşik ve dönüşüm zamanıdır. Bu zaman, çoğunlukla pazar yeri, meydan, sokak ya da yol gibi kamusal mekânlarda yoğunlaşır. Dolayısıyla karnavalesk kronotop, resmî ideolojinin düzenli zaman-mekân anlayışını askıya alan, bedensel ve kolektif bir deneyim alanı üretir (Bakhtin, 1984, s. 21-24). Grotesk beden ise bu kronotop içinde sürekli dönüşen, yaşlanan, taşan ve bozulurken yenilenen bir varlık olarak temsil edilir. Sinema, doğası gereği bedeni görsel-işitsel düzeyde merkezine alan bir sanat formu olduğu için, Bakhtin'in maddi-bedensel alt düzleme yaptığı vurgu sinemasal temsillerde somut bir karşılık bulmaktadır (Sözen, 2008, s. 97). Bu bağlamda karnavalesk estetik, sinemada yalnızca biçimsel bir abartı ya da grotesk imgelerle sınırlı değildir; aksine anlatı yapısının, karakter organizasyonunun ve gerçeklik algısının dönüştürülmesine yönelik bütüncül bir strateji olarak işlev görmektedir. Sinema kuramında karnavalesk yapı, çoğunlukla klasik anlatı sinemasının kapalı, nedensel ve hiyerarşik düzenine karşıt olarak konumlanan filmlerle ilişkilendirilir. Bu tür filmlerde toplumsal roller geçici olarak askıya alınır, otorite figürleri gülünçleştirilir ve anlatı, merkezî bir özne etrafında değil, parçalı ve çoksesli bir yapı üzerinden ilerlemektedir. Robert Stam, Bakhtin'in karnavalesk kavramının sinemaya uygulanabilirliğini tartışırken, karnavalesk sinemanın "merkezsizleştirilmiş anlatılar, bedensel aşırılık ve parodinin politik gücü" üzerinden işlediğini vurgular (Stam, 2014, s. 166-167).

Yeşilçam sinemasında ev, mahalle ve aile mekânları genellikle kapalı, düzenli ve normatif bir kronotop üretirken; 1990 sonrası Türk sinemasında yol, taşra, sınır, otel, hapishane ve geçici barınma alanları öne çıkmaktadır. Bu mekânlar, istikrarsız zaman deneyimleriyle birlikte, modernleşme, göç, kimlik krizi ve politik baskı gibi süreçleri görünür kılar. Yeşilçam sinemasının idealize edilmiş bedenleri ve kapalı anlatı yapısı, yerini giderek kırılan, yoksul, sakat, yaşlı ya da “uyumsuz” bedenlere bırakır. Bu dönüşüm, Bakhtinci anlamda grotesk bedenin sinemadaki görünürlüğünü artırmaktadır. Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Onur Ünlü ve Emin Alper gibi yönetmenlerin filmlerinde beden, ahlaki ya da kahramansı bir idealin taşıyıcısı olmaktan çok, toplumsal baskıların ve tarihsel travmaların kayıt yüzeyi hâline gelir (Suner, 2012). Zeki Demirkubuz sinemasında kapalı iç mekânlar, hapishaneler, bodrum katları ve sıkışmış şehir manzaraları, duraksamış ve tekrar eden bir zaman deneyimi üretmektedir. Bu kronotop, ahlaki çıkmazlar ve bedensel yorgunlukla karakterize edilen bir varoluş hâlini yansıtmaktadır. Reha Erdem sinemasında ise doğa mekânları, kırsal alanlar ve terk edilmiş yapılar, lineer zamandan kopuk, mitik ve döngüsel bir zaman algısıyla birleşir; bu da karnavalesk ve grotesk beden temsilleri için verimli bir zemin oluşturur. Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra kronotopu, doğrusal olmayan, askıda ve melankolik bir zaman algısıyla birlikte kurulur. Bu filmlerde mekân, karakterlerin içsel kırılmalarını ve varoluşsal duraksamalarını yansıtan bir yüzey hâline gelir. Bu bağlamda kronotop, yalnızca anlatının mekânsal çerçevesi değil; sinemasal düşüncenin kendisi hâline gelir.

Bakhtin’in tanımladığı anlamda karnavalesk gülmenin politik potansiyelini sinemasal düzlemde yeniden üreten Onur Ünlü filmleri de karnavalesk ve grotesk estetiğin Türk sinemasındaki en belirgin örneklerini sunmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *İtirazım Var* gibi filmlerde otorite figürleri parodileştirilir, ölüm ve beden grotesk bir mizah aracılığıyla temsil edilir ve anlatı, klasik nedensellikten bilinçli olarak vazgeçilir. Kronotop kavramı, sinemayı yalnızca zaman içinde akan görüntüler dizisi olarak değil; tarihsel, bedensel ve ideolojik anlamların yoğunlaştığı bir zaman-mekân örgüsü olarak kavramayı mümkün kılmaktadır. Bakhtinci kronotop, karnavalesk ve grotesk estetikle birlikte düşünüldüğünde, sinemanın çoksesli, politik ve dönüşümsel potansiyelini açığa çıkaran güçlü bir kuramsal araç olarak değerlendirilebilir.

Kusur Estetiği Olarak Karnavalesk Politika ve Onur Ünlü Sineması

Türk sinemasında son yirmi yıl içerisinde ortaya çıkan özgün anlatı biçimleri, klasik dramatik yapıların, psikolojik bütünlük arayışının ve temsil rejimlerinin sistemli biçimde bozulmasına dayanan yeni estetik yönelimleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Onur Ünlü sineması, “kusur”, “eksiklik”, “arızalılık” ve “yarımlık” hâllerini bir zayıflık ya da dramatik kusur olarak değil; anlatının kurucu ilkesi ve poetik bir imkân olarak ele almasıyla dikkat çeker.

Ünlü'nün filmlerinde karakterler çoğunlukla tamamlanmamış, mantıksal tutarlılığı zedelenmiş, bedensel ya da zihinsel olarak “norm dışı” figürlerdir. Ancak bu norm dışılık, trajik bir eksiklikten ziyade, anlatının karnavalesk ve grotesk düzlemde yeniden örgütlenmesini mümkün kılan yaratıcı bir güç olarak işlev görür.

Bu bölüm, Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *İtirazım Var* filmlerinde kusur estetiğinin nasıl kurulduğu, karnavalesk anlatı ve grotesk bedenın nasıl somut hale geldiği tartışılmaktadır. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* (2011) saygın bir hukuk profesörünün işlediği cinayet sonrası gelişen olaylar üzerinden, aile, hukuk ve erkeklik ideallerinin ahlaki bir arınma üretmeden çözülüşünü anlatmaktadır; film, trajediyi dramatik bir yücelik yerine ironik bir mesafe ve bastırılmış bir grotesk gerçeklik içinde ele alarak, resmî ahlaki anlatıların kırılğanlığını görünür kılmaktadır. Olağanüstü yeteneklere sahip bireylerin yaşadığı bir taşra kasabasında geçen *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filminde, süper güçlerin bile acıyı ve kaybı ortadan kaldıramadığı melankolik bir evrende, kahramanlık mitinin bilinçli biçimde boşa düştüğü görülmektedir. *İtirazım Var* (2014) filminde, imam Selman Bulut'un hem dinî hem de toplumsal otoriteyle kurduğu mesafeli ilişkiyi izlerken, polisiye türünün karnavalesk bir parodiye dönüştürüldüğü, sürekli sorgulayan diyalojik bir yapı inşa edildiği görülmektedir. Onur Ünlü, sinemasında kusur estetiğini, politik olanı doğrudan sloganlar ya da temsiller aracılığıyla değil; normallığın, sağduyunun ve bütünlük fikrinin sistemli biçimde bozulması yoluyla üretir. Bakhtin'in ifadesiyle karnaval, “tamamlanmış olan her şeye düşmandır” (Bakhtin, 1984, s. 10). Ünlü'nün filmleri de tamamlanmış karakterlere, net ahlaki pozisyonlara ve kapalı anlatılara direnmektedir. Bu bağlamda Onur Ünlü sineması, politikliği doğrudan temsil etmek yerine, seyircinin algı rejimini bozan, anlamı sürekli erteleyen ve kusuru estetize eden bir sinemasal deneyim ortaya koymaktadır. Eksik, arızalı ve yarım karakterler, yalnızca bireysel hikâyelerin öznesi değil; ideolojik bütünlüğün çözüldüğü karnavalesk çatlaklar olarak işlev görmektedir.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi: Ahlaki Bedenin Groteskleşmesi

Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*, resmî söylemin taşıyıcısı olan kurumları (hukuk, aile, erkeklik ve ahlaki otorite) karnavalesk bir estetik aracılığıyla çözerek, Bakhtinci anlamda çoksesli ve istikrarsız bir gerçeklik alanı kurmaktadır. Film, adından başlayarak ironik bir abartı içermekte; “aşırı acıklı” ifadesi, izleyiciyi dramatik bir trajedi beklentisine yönlendirirken, anlatı bu beklentiyi sistematik biçimde boşa çıkarmaktadır. Bu strateji, Bakhtin'in karnavalesk gülmenin resmî ciddiyeti, askıya alan işleviyle örtüşür (Bakhtin, 1984, s. 12). Filmin merkezinde yer alan Celal Tan karakteri, hukuk profesörü kimliğiyle resmî ideolojinin ve aklın temsilcisi olarak konumlanır. Ancak anlatı ilerledikçe bu temsil, karnavalesk

bir tersyüz etme sürecine girer. Eşinin ölümü sonrasında Celal Tan'ın sergilediği soğukkanlılık, yasın toplumsal olarak kodlanmış biçimlerini askıya alır. Cenaze sahnelerinde Celal Tan'ın ölçülü, neredeyse bürokratik tavrı; kederin içselleştirilmiş bir duygu olmaktan çıkarılıp toplumsal bir performans hâline geldiğini ima etmektedir. Bu durum, karnavalesk estetikte sıkça görülen “ciddiyetin gülünçleşmesi”ni üretir.

Celal Tan karakteri, saygın bir akademisyen, entelektüel ve “aydın” erkek figürü olarak sunulur. Ancak film, bu kamusal imajı sistemli biçimde çözer. Celal'in eşini öldürdüğü sahne, klasik dramatik anlatılarda beklenen yüksek gerilim ve trajik doruk noktasından özellikle kaçınır. Cinayet, melodramatik bir kırılma anı olarak değil; soğukkanlı, neredeyse bürokratik bir sıradanlık içinde gerçekleşir. Bu sahnede Celal'in bedeni, Bakhtin'in grotesk beden anlayışına uygun biçimde, ahlaki ve ideolojik sınırları ihlal eden bir alan hâline gelir. Cinayet sonrası Celal'in gündelik hayatına devam etmesi, akademik toplantılara katılması ve entelektüel söylemini sürdürmesi, resmî kültürün ahlaki iddialarını karnavalesk bir biçimde boşa düşürür. Bakhtin'in belirttiği gibi grotesk, yalnızca fiziksel bedenle sınırlı değildir; “resmî hakikatlerin ve ahlaki formların da çözülmesini sağlar” (Bakhtin, 1984, s. 24). Celal Tan'ın bedeni, bu anlamda, ahlaki üstünlüğün taşındığı bir kabuk olmaktan çıkar; suç, iktidar ve erkekliğin iç içe geçtiği arızalı bir yüzeye dönüşür. Özellikle Celal'in cinayeti gizleme sürecinde sergilediği rahatlık ve hatta yer yer kayıtsızlık, erkekliğin rasyonel ve kontrol sahibi özne mitini grotesk bir parodiye dönüştürür. Film, Celal'i dramatik bir suçluya ya da trajik bir anti-kahramana dönüştürmez; aksine, onun sıradanlığı üzerinden iktidarın ne kadar gündelik ve basit olabileceğini gösterir. Bu durum, “kötülüğün sıradanlığı” ve karnavalesk bir absürtlükle iç içe geçer.

Celal Tan'ın “akıl”, “hukuk” ve “mantık” vurgulu replikleri (örneğin olayları sürekli rasyonel gerekçelerle açıklamaya çalışması) filmin karnavalesk yapısı içinde ironik bir işlev görmektedir. Hukuk dili, ahlaki bir merkez kurmak yerine, kendi iç boşluğunu ifşa eder. Bakhtin'in belirttiği üzere karnavalesk anlatıda resmî dil, parodi yoluyla etkisizleştirilir ve mutlaklık iddiasını yitirir (Bakhtin, 1984, s. 90). Filmde grotesk beden, özellikle ölümün ve bedensel yok oluşun temsiline açığa çıkar. Celal Tan'ın eşinin ölümü, dramatik bir yücelikten çok sıradan, hatta neredeyse gündelik bir olaydır. Cesetle kurulan mesafe, bedenin kutsallıktan arındırılarak maddi-bedensel alt düzleme çekilmesini sağlar. Bu yaklaşım, Bakhtin'in grotesk beden tanımıyla doğrudan ilişkilidir; beden burada tamamlanmış ve dokunulmaz değil, geçici ve çözülebilir bir varlıktır (Bakhtin, 1984, s. 317). Grotesk gerçeklik, filmin genel atmosferinde trajedi ile komedinin iç içe geçmesiyle kurulur. Ölüm, suç ve vicdan gibi ağır temalar, absürd diyaloglar ve beklenmedik anlatı kırılmalarıyla birlikte var olur. Bu estetik tercih, izleyicinin ahlaki bir konuma yerleşmesini engeller. Bakhtinci

anlamda grotesk gerçeklik, yıkım ile yenilenmenin aynı anda var olduğu bir dünya görüşü üretir; filmde de ahlaki çöküş, herhangi bir dramatik arınma ya da cezalandırma ile sonuçlanmaz.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi'nde ev ve aile mekânı, güvenli ve düzenli bir alan olmaktan çok, ahlaki belirsizliğin yoğunlaştığı bir eşik kronotopu olarak işlev görmektedir. Ev, Bakhtinci anlamda bir "eşik"tir, karakterlerin etik sınırlarının bulanıklaştığı, dönüşümün gerçekleştiği bir geçiş alanı (Bakhtin, 1981, s. 248). Zaman ise doğrusal bir ilerleme sunmaz; olaylar, Celal Tan'ın vicdanıyla yüzleşmesine doğru ilerleyen bir gelişim çizgisi oluşturmaz. Aksine zaman, sürekli ertelenen bir hesaplaşma hissi üretir. Bu yapı, kronotopun yalnızca mekânsal değil, zamansal bir belirsizlik alanı olduğunu da gösterir. Hukukun temsil edildiği mekânlar (ofisler, toplantı alanları) ahlaki düzeni tesis eden alanlar olmak yerine, etik boşluğun dolaşıma girdiği sahneler dönüşür. Film, Bakhtin'in diyalojik anlatı anlayışıyla uyumlu biçimde tekil bir hakikat sesi sunmaz. Celal Tan'ın sesi, anlatının merkezinde yer alsa da mutlak bir otorite kazanmaz. Diğer karakterlerin tepkileri, suskunlukları ve dolaylı itirazları, anlatı içinde alternatif sesler üretir. Bu çokseslilik, filmin ahlaki bir yargıya varmasını engeller ve izleyiciyi sürekli bir yorum sürecine davet eder. Film, izleyiciyi ahlaki bir sonuca ulaştırmak yerine, anlamın sürekli ertelendiği diyalojik bir alan açar. Bu yönüyle film, Bakhtin'in kavramsallaştırdığı anlamda kapalı anlatılara karşı açık, çoksesli ve dönüşümsel bir sinema pratiği olarak değerlendirilebilir.

Sen Aydınlatırsın Geceyi: Askıya Alınmış Zaman ve "Normal" in Çöküşü

Sen Aydınlatırsın Geceyi, olağanüstü yeteneklerin sıradanlaştığı bir anlatı evreni kurarak, klasik anlatı sinemasının kahramanlık, ilerleme ve kurtuluş mitlerini sistematik biçimde askıya alır. Film, Bakhtinci anlamda karnavalesk bir dünya görüşüyle hareket eder; ancak bu karnaval, neşeli ve dışavurumcu bir şenlikten çok, melankolik ve bastırılmış bir kahkaha üretir. Bu yönüyle film, karnavalesk estetiğin modern bir versiyonunu sunmaktadır. Filmdeki karakterler, süper güçlere sahiptir; ancak bu güçler onları yüceltmek yerine, daha da kırılgan ve işlevsiz hâle getirir. Görünmez olabilen bir karakterin görünmezliği kontrol edememesi, ışık saçan bir beden mahremiyeti imkânsız kılması, grotesk beden Bakhtinci anlamda "taşan" ve "kontrol edilemeyen" doğasını somutlaştırır. Bakhtin'in grotesk beden tanımıyla uyumlu biçimde, bu bedenler kapalı ve ideal değildir; aksine sürekli sızan, bozulan ve toplumsal normlara uyum sağlayamayan yapılardır. Grotesk olan burada korkutucu değil; trajikomiktir.

Kusur, dramatik bir eksiklikten çok, normallüğün ideolojik şiddetini ifşa eden bir araç hâline gelir: "Grotesk beden tamamlanmış değildir; her zaman oluş hâlinindedir, aşar, taşar ve sınırlarını ihlal eder" (Bakhtin, 1984). Filmde

karnavalesk yapı, süper güçlerin toplumsal hiyerarşi yaratmaması üzerinden kurulur. Taşra kasabasındaki karakterlerin her biri olağanüstü bir yeteneğe sahiptir; ancak bu yetenekler ne kurtarıcıdır ne de yüceltici. Bir karakterin görünmez olabilmesi, bir diğerrinin duvarlardan geçebilmesi ya da ölüleri diriltebilmesi, anlatıda ayrıcalıklı bir konum üretmez. Bu durum, Bakhtin'in karnavalesk anlayışındaki hiyerarşilerin askıya alınmasıyla doğrudan ilişkilidir. Cemal karakterinin “İnsan uçabiliyor da ne oluyor?” minvalindeki söylemleri, olağanüstünün anlamını boşa çıkarır. Bu tür replikler, resmî anlatıların yücelttiği kahramanlık mitini parodi yoluyla çözer. Karnavalesk kakhaha burada yüksek sesli değildir; alçak, durgun ve içe dönüktür. Bu sessiz karnaval, filmin melankolik tonunu belirler.

Cemal'in kasabaya dönüş sahnelerinde, çevresindeki “normal” bedenler ve davranışlar da kısa sürede tuhaflaşır. Çünkü bu kasabada herkes bir şekilde “eksik”tir. Bakhtin'in karnaval kavramında vurguladığı gibi karnaval dünyasında norm askıya alınır; “olağan düzen geçici olarak geçerliliğini yitirir ve hiyerarşiler tersyüz edilir” (Bakhtin, 1984, s. 10). Film boyunca bu kasaba, tam da böyle bir karnavalesk uzam hâline gelir. Filmde süper güçlerin politik ya da ahlaki bir misyona bağlanmaması dikkat çekicidir. Karakterler güçlerini toplumsal bir dönüşüm için kullanmaz; aksine, bu güçlerle ne yapacaklarını çoğu zaman bilemezler. Örneğin duvarların içinden geçebilen karakterin bu yeteneği, kaçış ya da direniş imkânı yaratmak yerine, onu daha da yalnızlaştırır. Bu durum, Bakhtin'in grotesk bedenin “yararsızlığına” dair vurgusunu çağırıştır; grotesk beden üretken olmaktan çok, düzen bozucudur. Cemal'in film boyunca tekrar eden cümlelerinden biri olan “Benim bir işe yaradığım yok zaten” ifadesi, kusurun yalnızca bedensel değil, varoluşsal bir hâl aldığını ifade eder. Bu replik, klasik anlatılardaki kahramanın “potansiyelini keşfetme” sürecinin tersine işleyen bir mantığı temsil eder. Burada özne, güçlenerek tamamlanmaz; aksine, eksikliğiyle var olur. Bakhtin'in ifadesiyle grotesk beden, “bitmiş bir form değil, sürekli bir dönüşüm alanıdır” (Bakhtin, 1984, s. 317).

Filmde taşra, güvenli ve durağan bir mekân değil; dönüşümün ve belirsizliğin yoğunlaştığı bir eşik alanıdır. Kasaba, karakterleri korumaktan çok onları yavaşça aşındıran bir zaman-mekân örgüsü sunar. Zaman, film boyunca doğrusal bir ilerleme sergilemez. Olaylar, Cemal'in içsel dönüşümüne doğru ilerleyen bir gelişim çizgisi oluşturmaz; aksine dairesel ve melankolik bir yapı içinde askıda kalır. Yol sahneleri (kasabadan çıkışlar ve geri dönüşler) Bakhtin'in “yol kronotopu”na uygun biçimde karşılaşma ve dönüşüm ihtimalini barındırır; ancak bu ihtimal hiçbir zaman tamamlanmaz (Bakhtin, 1981, s. 248). Film, Bakhtin'in diyalojik anlatı anlayışıyla uyumlu biçimde tekil bir hakikat üretmez. Karakterlerin söyledikleri, sessizlikleri ve yarım kalan cümleleri, anlatı içinde birbirini tamamlamaz ve çelişkili bir anlam alanı

oluşturur. Cemal'in iç sesi ile dış dünyadaki tepkiler arasındaki kopukluk, filmin monolojik bir anlatıdan bilinçli olarak kaçındığını gösterir. Cemal'in başına gelen kazadan sonra giderek saydamlaşan bedeni, Bakhtin'in grotesk beden tanımına uygun biçimde tamamlanmış bir form sunmaz. Beden, burada sınırlarını kaybeden, dünyayla arasındaki ayrımı yitiren bir varlık hâline gelir. Saydamlaşma, bir güçten çok bir eksilme hâli olarak sunulur. Cemal'in "Yavaş yavaş kayboluyorum" şeklindeki ifadesi, grotesk bedenin modern bir yorumunu oluşturur. Beden büyümmez ya da taşmaz; aksine silinir, eksilir ve yokluğa yaklaşır. Bu temsil, grotesk bedenin yalnızca aşırılık değil, kırılabilirlik üzerinden de kurulabileceğini gösterir. Filmde kurulan grotesk gerçeklik, trajedinin dramatik bir yücelik üretmesini engeller. Aşk, hastalık ve ölüm gibi temalar, ağır bir dramatik yapı yerine absürd bir sıradanlık içinde ele alınır. Yas sahneleri bile sessiz, mesafeli ve duygusal patlamalardan arındırılmıştır. Bu yaklaşım, Bakhtin'in grotesk dünya görüşünde vurguladığı yıkım-yenilenme diyalektiğiyle örtüşür; ancak burada yenilenme vaadi sürekli ertelenir.

Hatice karakterinin bedeni, grotesk gerçekliğin bir başka boyutunu temsil eder. Olağanüstü gücüne rağmen hastalığa yenik düşmesi, bedenin her türlü anlamlandırma çabasına direnen maddi gerçekliğini ortaya koyar. Bu durum, filmin ahlaki ya da metafizik bir açıklama sunmaktan bilinçli olarak kaçındığını gösterir. Cemal ile Yasemin arasındaki ilişki, filmin grotesk estetiğini duygusal düzlemde derinleştirir. Yasemin'in ölümsüzlüğü, romantik anlatılarda arzu edilen bir nitelik gibi görünse de, filmde bir lanet olarak deneyimlenir. Yasemin'in "Herkes ölüyor, ben kalıyorum" sözü, zamanın doğrusal akışının bozulduğunu ve bedenin toplumsal zamana uyum sağlayamadığını gösterir. Bakhtin'e göre (1984, s. 21) grotesk beden, doğum ve ölümün aynı anda var olduğu bir eşiktir; bu eşik hâli, filmde Yasemin'in bedeni üzerinden somutlaşır. Aşk, burada tamamlayıcı bir birliktelik değil; iki arızalı bedenin geçici olarak yan yana gelmesidir. Cemal ve Yasemin, bir bütün oluşturmaz; aksine, birbirlerinin eksikliğini daha görünür kılar. Filmdeki "Normal olsak daha mı mutlu olurduk?" repliği, normallik fikrinin kendisini sorgulayan karnavalesk bir soruya dönüşür. Bu soru, cevaplanmaz; çünkü film, normalliğin zaten ulaşılabilir ya da arzu edilir bir durum olmadığını ima eder. Filmin anlatı ritmi, klasik dramatik yapıdan bilinçli biçimde sapar. Uzun sessizlikler, beklemler ve anlamsız gibi görünen gündelik anlar, Deleuze'un zaman-imge (2021) kavramıyla birlikte düşünülebilir; ancak Bakhtin açısından bu duraksamalar, karnavalesk zamanın bir parçasıdır. Karnaval zamanı, ilerlemeci değil; döngüsel ve askıya alınmış bir zamandır. Filmde olayların bir "sonuca" bağlanmaması, karakterlerin tamamlanmaması ve hiçbir arızanın giderilmemesi, bu zamansallığı güçlendirir. Bakhtin'in şu ifadesi burada anlamlıdır: "Grotesk gerçekçilik, dünyayı olduğu gibi değil, sürekli yeniden oluş hâlinde gösterir" (Bakhtin, 1984, s. 303). *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, tam da bu nedenle bir süper kahraman filmi olmaktan çok, kusurun ve eksikliğin poetikasını kuran bir karnaval anlatısıdır.

Karnavalesk Otorite ve Arızalı Erkekliğin İtirazı: *İtirazım Var*

İtirazım Var filmi, dinî söylem, bürokratik akıl ve toplumsal düzen arasındaki ilişkileri karnavalesk bir estetik aracılığıyla çözerek, resmî ideolojinin ciddiyetini sistematik biçimde askıya alan bir anlatı kurar. Film, biçimsel olarak bir polisiye türünü çağırırsa da, bu türün mantıksal ilerleme, nedensellik ve çözüme ulaşma beklentilerini bilinçli biçimde bozar. Böylece *İtirazım Var*, Bakhtinci anlamda monolojik bir hakikat anlatısı yerine, çoksesli ve belirsiz bir diyalojik alan üretir. Film, imam figürünü ahlaki kesinliğin, bilginin ve temsil gücünün merkezi olarak değil; sürekli hata yapan, yanlış okuyan ve kendi konumunu aşan bir özne olarak ele alır. Selman Bulut karakteri, ne tam anlamıyla bir din adamı ne de klasik bir dedektiftir. Bu ikili kimlik hâli, Bakhtin'in karnavalesk anlatısında sıkça vurgulanan statülerin geçici olarak askıya alınması ilkesini çağırır. Bakhtin'e göre karnavalda "hiçbir rol sabit değildir; herkes bir başka şeye dönüşebilir" (Bakhtin, 1984, s. 10). Selman Bulut'un vaaz sahneleri, dinin mutlak ve buyurgan bir söylem üretmesinden çok, gündelik hayata içkin, hatta kimi zaman tutarsız bir pratik olarak sunulmasına hizmet eder. "Ben sadece soruyorum" türünden replikler, dinî söylemin kesinlik iddiasını askıya alır. Bakhtin'e göre karnavalesk estetikte resmî söylem, parodi yoluyla etkisizleştirilir ve kutsallık dünyevileştirilir (Bakhtin, 1984, s. 10-12). Filmde imam figürünün bir dedektif gibi soru sorması, kanıt peşinde koşması ve otoriteyle çatışması, dinî rolün sabitliğini bozar. Bu durum, karnavalesk bir rol değişimi yaratır ve imam, ahlaki cevaplar veren bir figür olmaktan çıkar, sorularla dolaşan, belirsizlik üreten bir karaktere dönüşür.

Selman Bulut'un cinayeti çözme sürecine dahil olduğu sahneler, filmin grotesk ahlak anlayışını belirginleştirir. Cinayet, ne mutlak bir kötülük ne de dramatik bir kırılma noktası olarak sunulur; gündelik hayatın tuhaf akışı içinde, neredeyse sıradan bir olay gibi yer alır. Bakhtin'in grotesk gerçekçiliğinde olduğu gibi, ölüm burada yüceltilmez; aksine sıradanlaştırılır ve anlamı askıya alınır: "Grotesk imgede ölüm, mutlak bir son değil; dönüşümün bir parçasıdır" (Bakhtin, 1984, s. 49). Selman Bulut'un polislerle kurduğu ilişki, otoritenin parodisini güçlendiren sahnelerle örülüdür. Polislerin kesin yargıları ve prosedürel ciddiyeti, Selman'ın sezgisel ama kararsız tavrıyla sürekli çatışır. Bir sahnede Selman'ın "Ben emin değilim ama içime sinmiyor" minvalindeki sözleri, hakikatin kesinlikten değil, rahatsızlıktan doğduğunu ima eder. Bu ifade, Bakhtin'in tekil ve kapalı hakikat anlayışına karşı çoğul ve diyalojik hakikat fikriyle örtüşür. "Hakikat, tek bir bilinçte değil, bilinçler arasındaki etkileşimde doğar" (Bakhtin, 1981, s. 88).

İtirazım Var'daki karnavalesk kahkaha, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki melankolik kahkahadan farklı olarak daha kamusal ve alaycıdır. Camii avlusu, sokaklar ve karakol gibi mekânlarda geçen sahnelerde, resmî ciddiyet sürekli

olarak küçük jestler, absürd diyaloglar ve beklenmedik durumlarla bozulur. Polislerle yapılan konuşmalarda Selman Bulut'un "Benim de kafam karışık" benzeri ifadeleri, otoriteyle kurulan hiyerarşik ilişkiyi çözer. Bu kahkaha, açık bir komedi üretmekten çok, düzenin kendi iç çelişkilerini görünür kılan bir işleve sahiptir. Bakhtin'in vurguladığı gibi karnavalesk gülme, yıkıcı olduğu kadar açııcıdır; tekil hakikat iddialarını geçersizleştirir ve çoklu anlamlara alan açar (Bakhtin, 1984, s. 90). Filmde grotesk beden, fiziksel deformasyonlar üzerinden değil; bedenin temsil edildiği söylemsel düzlem üzerinden kurulur. Selman Bulut'un bedeni, kutsal ve dokunulmaz bir din adamı bedeni olarak idealize edilmez. Yorgun, terleyen, koşan ve hata yapan bir bedendir. Bu sıradanlık, bedeni resmî ideolojinin sembolik yüceliğinden koparır. Grotesk gerçeklik ise suçun, adaletin ve inancın aynı düzlemde çözülmesiyle ortaya çıkar. Cinayet gibi ağır bir olay, dramatik bir ağırlıkla değil; soruşturma sürecindeki absürtlüklerle birlikte sunulur. Tanıkların çelişkili ifadeleri ve olayın sürekli farklı açılardan yeniden anlatılması, gerçekliğin tekil bir merkezden okunamayacağını gösterir. Bu yapı, Bakhtinci anlamda grotesk gerçekliğin belirsizlik ve çoğulluk üretme işleviyle örtüşür.

Filmin başlığında yer alan "itiraz", yalnızca anlatı düzeyinde bir soruşturmayı değil; etik bir pozisyonu da işaret eder. Selman Bulut'un itirazı, mutlak doğrulara, hazır cevaplara ve temsil ettiği varsayılan otoriteye yöneliktir. Ancak bu itiraz, devrimci ya da yüce bir söylemle kurulmaz; küçük tereddütler, yanlış sezgiler ve gündelik çelişkiler üzerinden ilerler. Bakhtin'in karnavalesk dünyasında itiraz, yüksek sesli bir manifesto değil; alay, parodi ve bozulma yoluyla işler. Filmin finaline doğru Selman'ın kesin bir hakikatle ödüllendirilmemesi, anlatının kusur estetiğini tamamlar. Suç çözülsün bile ahlaki rahatlatma sağlanmaz. Çünkü film, adaletin tamamlandığı bir evren kurmakla ilgilenmez. Aksine, adalet fikrini bile arızalı ve geçici bir durum olarak sunar. Selman Bulut'un itirazı, dünyayı düzeltmez; ama onu kesinlikten kurtarır. Bu yönüyle film, politik olanı büyük söylemlerle değil, küçük şüpheler ve arızalı bedenler üzerinden kuran bir karnavalesk sinema örneği olarak anlaşılabilir.

Sonuç Yerine: Karnavalesk Çözülme ve Absürd Gerçekliğin Politikası

Karnavalesk kavramı, Onur Ünlü sinemasında neşeli bir şenlik estetiğinden ziyade, bastırılmış, melankolik ya da alaycı bir kahkaha biçiminde tezahür etmektedir. Analiz edilen üç film farklı anlatı türlerine ve tonlara sahip olsalar da, Bakhtinci anlamda resmî anlatıların ciddiyetini askıya alan, ahlaki kesinlikleri çözen ve anlamı diyalojik bir alana açan ortak bir sinemasal dünya görüşü paylaşmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'nde olağanüstü yeteneklerin sıradanlaşması, kahramanlık mitini etkisizleştirirken; *İtirazım Var*'da dinî ve bürokratik otoritelerin parodileştirilmesi, resmî ideolojinin mutlaklık iddiasını boşa düşürmektedir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* ise hukuk, aile ve erkeklik söylemlerini ironik bir mesafe üzerinden çözerek karnavalesk tersyüz etmeyi daha soğuk ve bastırılmış bir düzlemde kurmaktadır. Bu çeşitlilik,

karnavalesk estetiğin Onur Ünlü sinemasında sabit bir biçim değil, bağlama göre dönüşen bir anlatı stratejisi olduğunu göstermektedir.

Bu karşılaştırmalı analiz, Onur Ünlü sinemasının tekil temalar etrafında değil, Bakhtinci anlamda kavramsal süreklilikler üzerinden işleyen bir estetik rejim kurduğunu göstermektedir. Her üç filmde de karnavalesk, grotesk beden ve kronotop kavramları farklı yoğunluklarda ve biçimlerde devreye girse de, ortak olan nokta, resmî anlatıların ve ahlaki merkezlerin sistematik biçimde askıya alınmasıdır.

Karnavalesk, bu üç filmde farklı işlevler üstlenir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'nde karnavalesk, varoluşsal bir düzlemde işler; olağanüstü yeteneklerin bile acıyı ortadan kaldırmaması, kahramanlık anlatısını boşa düşürür. *İtirazım Var*'da ise karnavalesk daha açık bir politik boyut kazanır; dinî ve bürokratik otoriteler parodi yoluyla etkisizleştirilir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*'nde karnavalesk, daha soğuk ve bastırılmış bir biçimde ortaya çıkar; hukuk ve aile gibi "ciddi" kurumlar, ironik bir çözülmeye uğratılır. Bu farklılıklar, karnavalesk estetiğin Onur Ünlü sinemasında sabit bir form değil, bağlama göre dönüşen bir anlatı stratejisi olduğunu gösterir. Grotesk beden temsili, filmler arasında en belirgin ayrışmanın yaşandığı alanlardan biridir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'nde grotesk beden açıkça görünürdür; bedenler dönüşür, işlevsizleşir ve kontrol edilemez hâle gelir. Bu bedensel aşırılık, Bakhtin'in maddi-bedensel alt düzlem kavramıyla doğrudan örtüşür. Buna karşılık *İtirazım Var* ve *Celal Tan*'da grotesk beden, fiziksel deformasyondan çok söylemsel ve etik düzlemde kurulur. Özellikle *Celal Tan*'da ölümün sıradanlaştırılması, grotesk bedenin dramatik bir aşırılık üretmeden de etkili olabileceğini gösterir. Kronotop açısından bakıldığında, üç filmde de eşik mekânlarının belirleyici olduğu görülür. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* taşra ve yol kronotopları üzerinden askıda bir zaman deneyimi sunarken; *İtirazım Var* kamusal mekânları (cami, sokak, karakul) birer karnavalesk eşik alanına dönüştürür. *Celal Tan*'da ise ev ve hukuk mekânları, ahlaki belirsizliğin yoğunlaştığı kapalı ama istikrarsız kronotoplar olarak işlev görür. Bu yapı, Onur Ünlü sinemasında mekânın hiçbir zaman güvenli bir anlam zemini sunmadığını ortaya koyar. Anlatısal düzeyde ise üç film de Bakhtinci diyalojik yapıya sadık kalır. Hiçbir film, izleyiciyi tekil bir ahlaki ya da ideolojik sonuca yönlendirmez. Aksine anlatılar, belirsizlik, sessizlik ve ertelenmiş anlamlar üzerinden ilerler.

Sonuç olarak bu karşılaştırmalı Bakhtinci analiz, Onur Ünlü sinemasının karnavalesk kahkaha, grotesk beden/gerçeklik ve istikrarsız kronotoplar aracılığıyla resmî anlatıların ciddiyetini çözen, ahlaki kesinlikleri askıya alan ve çoksesli bir sinemasal düşünme alanı açan özgün bir estetik kurduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Onur Ünlü, Bakhtinci kavramların çağdaş Türk sinemasındaki en tutarlı ve süreklilik gösteren karşılıklarından birini üretmektedir.

Kaynakça

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination*. (M. Holquist, Dü.) Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. (H. Iswolsky, Çev.) Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakhtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Craig, K. M. (1995). *Reading Esther: A Case for the Literary Carnavalesque*. Westminister: John Knox Press.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman - İmge*. (B. Y. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Gürocak, T. (2024). Esra Ersen'in "Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler" Videosunda Gerçekliğin İnşasının Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Akademik Sanat*(22), 42-63.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism Bakhtin and His World*. Routledge.
- Konak, A. (2021). Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuşu (2015) Filmi. *SineFilozofi*, 6(12), 1143 - 1160. doi:doi.org/10.31122/sinefilozofi.868907
- Russo, M. (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Routledge.
- Sözen, M. F. (2008). Bakhtin'in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat*, 1(2).
- Sözen, M. F. (2009). Bakhtin'in Romanda "Karnavalesk" Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat*, 2(4).
- Stallybrass, P., & White, J. A. (1986). *The politics and poetics of transgression*. New York: Cornell University Press.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, A. (2012). *Yeni Türk sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Ünlü, O. (Yöneten). (2011). *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* [Sinema Film].
- Ünlü, O. (Yöneten). (2013). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Sinema Film].
- Ünlü, O. (Yöneten). (2014). *İtirazım Var* [Sinema Film].



BİR SANAT OLARAK SİNEMADA POSTMODERN ESTETİĞİN İZLERİ: DÜNYA SİNEMASINDAN TÜRK SİNEMASINA ANLATISAL DÖNÜŞÜMLER

“ ”

Emre ERTÜRK¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Rektörlük, Kastamonu, Türkiye, E posta:
emreerturk@kastamonu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-4416-4512

Giriş

Sinemanın estetik ve anlatısal yapısı, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hem teknik gelişmelerle hem de modernliğin düşünsel temellerinin sorgulanmasıyla köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümün en belirgin uğraklarından biri olan postmodernizm, sanatsal üretimde ilerlemeci tarih anlayışını, bütünlüklü anlatıları ve tekil anlam rejimlerini sorunlu hâle getirmiştir. Bu bağlamda sinemayı gerçekliği yansıtan şeffaf bir temsil aracı olmaktan çıkarak, gerçekliğin kendisini tartışmaya açan eleştirel bir ifade alanına dönüştürmüştür. Özellikle 1970'lerden itibaren dünya sinemasında gözlemlenen bu yönelim, klasik anlatı yapılarının çözülmesi, nedensel sürekliliğin kırılması ve sinemanın kendi kurmaca doğasını görünür kılan estetik tercihlerle belirginleşmiştir.

Postmodern sinema, bu bağlamda biçimsel bir yenilik alanı olmaktan ziyade, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir kırılmanın da göstergesi olarak da okunmalıdır. Jean-François Lyotard'ın "büyük anlatıların sonu" olarak tanımladığı postmodern durum, sinemada türlerin iç içe geçmesi, metinlerarasılık, pastiş, ironi ve nostalji gibi anlatı stratejileriyle karşılık bulmuştur. Bu stratejiler, sinemanın gerçekliği temsil etme iddiasını askıya alırken, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak anlatının inşa sürecine tanıklık eden ve onu sorgulayan bir özneye dönüştürmüştür. Böylece sinema, yalnızca anlatılan hikâyenin değil, anlatma biçiminin de anlam üretiminin asli unsuru hâline geldiği bir estetik rejime evrilmiştir.

Türk sinemasında postmodern anlatının ortaya çıkışı ise dünya sinemasına kıyasla daha geç bir döneme rastlamaktadır. 1980 askeri darbesi sonrasında yaşanan siyasal, toplumsal ve kültürel kırılmalar, yalnızca kamusal alanı değil, sinemasal üretimin yönelimlerini de derinden etkilemiştir. Bu dönemde kolektif ideallerin zayıflaması, aydın ile halk arasındaki mesafenin artması ve bireyin iç dünyasına yönelen anlatıların çoğalması, postmodern duyarlılığın Türkiye'deki temel zeminini oluşturmuştur. Yeşilçam'ın türsel sürekliliğine ve melodramatik anlatı kalıplarına dayanan yapısı çözülürken, yerini daha parçalı, belirsiz ve çoğu zaman seyirciyle mesafeli bir sinema anlayışı almaya başlamıştır. 1990'larla birlikte bu dönüşüm daha görünür hâle gelmiş ve yönetmen sinemasının öne çıktığı, bireysel anlatıların ve estetik arayışların yoğunlaştığı bir dönem başlamıştır. Bu süreçte Türk sineması, bir yandan küresel postmodern anlatı stratejileriyle temas hâlinde olurken, diğer yandan yerel tarihsel ve kültürel deneyimlerden beslenen özgün bir dil geliştirmiştir. Varoluşsal sorgulamalar, kimlik meseleleri, mekânın bellekle ilişkisi ve zaman algısının parçalanması gibi temalar, bu yeni sinema anlayışının ortak izleğini oluşturmuştur. Böylece postmodernizm, Türk sinemasında yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümlerin dolaylı biçimde tartışıldığı bir anlatı çerçevesi olarak işlev kazanmıştır.

Bu çerçevede çalışma, postmodernizmin dünya sinemasındaki kuramsal ve estetik arka planını göz önünde bulundurarak, Türk sinemasında 1980 sonrası dönemde ortaya çıkan postmodern anlatı biçimlerini tarihsel ve tematik bir bağlam içinde incelemeyi amaçlamaktadır. Makalede, postmodern estetiğin Türk sinemasında nasıl dönüştürüldüğü, hangi temalar ve anlatı stratejileri üzerinden yerelleştirildiği ve bu sürecin ulusal sinema geleneği içinde ne tür yeni ifade olanakları yarattığı tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda çalışma, Türk sinemasını postmodernizmin edilgen bir taklit alanı olarak değil, küresel estetik kodları kendi toplumsal deneyimleri doğrultusunda yeniden üreten dinamik bir kültürel pratik olarak ele almaktadır.

Modernizmin Doğuşu

Toplumsal düşünce tarihinde modernlik olgusu kültürel dünyayı derinden etkileyen bir kırılma noktası olarak ele alınmaktadır. Aydınlanma sonrasında şekillenen bu yeni tarihsel evre, insanın kendisini, toplumu ve dünyayı anlama biçimlerinde köklü bir yeniden yapılanmayı beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda moderniteyi tanımlamaya yönelik kuramsal tartışmalar, zaman içerisinde modernizmin ortaya çıkışı ve anlamlandırılışıyla iç içe geçmiştir. Modernizm ve modernite kavramları literatürde zaman zaman eş anlamlı biçimde ele alınsa da aslında farklı düşünsel yönelimlere işaret eder ve kimi noktalarda birbirlerine karşıt bir konumda durmaktadırlar. Modernite, akılcılığın, bilimsel bilginin ve sanayileşmenin belirlediği tarihsel-kültürel bir dönüşümü ifade ederken; modernizm, bu dönüşümün ortaya çıkardığı değerler dizgesine aynı dönemin içinden yükselen bir eleştirel duruş olarak karşımıza çıkmaktadır. “Kültürel modernizm” olarak da adlandırılan bu bakış, burjuva modernliğinin rasyonaliteyi merkeze alan dünya tasarımına karşı sezgiye, yaratıcı tahayyüle ve bireysel deneyime alan açmıştır (Khumar, 1995: 106-107).

Matei Calinescu, “modernizm” teriminin 18. yüzyılın ilk yarısında henüz dolaşımda olmadığını vurguladıktan sonra, sözcüğün yeni ve farklı bir estetik tavrı ifade etmek üzere ilk kez 1890’lı yılların başında Rubén Darío tarafından dile getirildiğini belirtmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında modernizm ya da modernist sanat ve edebiyat adlandırmalarının, modernite sürecinin bütününe kapsayan geniş bir dönem için değil, oldukça sınırlı ve yakın bir tarihsel bağlama ait kavramlar olduğu görülmektedir. Dolayısıyla modernizmi, moderniteyle özdeşleşen uzun vadeli zihniyet dönüşümünden ziyade, bu dönüşüme yönelik yeni biçimsel arayışların ve estetik kırılmaların ifadesi olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Modernist tavrın ilk örnekleri, 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına uzanan romantik hareket içerisinde belirginleşmiştir. Romantik düşünür ve sanatçılar, modernitenin akıl ve ilerleme söylemini sınırlayıcı bulmuş; bunun yerine hayal gücünü, bireysel duygulanımı ve doğrudan aklın denetimine girmeyen yaratıcı edimi öne çıkarmıştır.

Richard Sheppard, modernist sanat ve edebiyatın kavramsal sınırlarını tartışırken modernizme ilişkin değerlendirmelerin zaman içinde üç ayrı yaklaşım etrafında şekillendiğini ileri sürmektedir. Ona göre özellikle 1970'lere dek etkisini sürdüren ilk yaklaşım, modernizmi birtakım tematik ve biçimsel eğilimler üzerinden tanımlamaktadır. Bu çerçevede modernist eserlerde rastlanan başlıca özellikler arasında aydının mevcut toplumsal düzene karşı konumlanan tavrı, yaşamın anlamına dair nihilist sorgulamalar, bireyin hem kendisiyle hem de çevresiyle kurduğu ilişkide belirginleşen yabancılaşma duygusu, coşku ve taşkınlıkla ilişkilendirilen *Dionizyak* bir çekim, biçimsel deneysellik ya da biçimcilğe yönelim, dış dünyaya karşı mesafeli bir duruş, öznel deneyimin öncelenmesi ve bireyin hem dünyayla hem de kendi iç benliğiyle kurduğu bağın zayıflamasından doğan ince bir ironi yer almaktadır. Sheppard bu göstergelerin modernist duyarlılığın temel bileşenleri olarak uzun süre kabul gördüğünü vurgulamaktadır.

İkinci yaklaşımda modernizm, ilk bakış açısını bütünüyle dışlamadan; fakat onu daha geniş bir bağlama yerleştirerek tek yönlü tarihsel, edebî ve sosyolojik bir çerçevede ele alınır. Bu perspektife göre modernizm, kimi zaman romantizmin uzantısı, kimi zaman da ona karşı geliştirilen bir kopuş olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde aşırı estetizme dayanan avangart biçimlere tepki olarak, realizmin kurallarını dönüştüren bir müdahale şeklinde ya da ekspresyonizm, fütürizm ve sürrealizm gibi hareketlerle karşıtlık ilişkisi içinde anlaşılabilir. Modernizmi postmodernizme geçişi hazırlayan bir eşik, büyük kent deneyiminin ve iki dünya savaşının yarattığı sarsıntının ürünü olarak yorumlayan görüşler de bu ikinci yaklaşımın parçasını oluşturmaktadır. Sheppard, bu iki yorum hattına ek olarak Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki eleştirilerini, Schwartz, LeRoy, Beitz, Bürger, Jameson, Renate Werner, Jeffrey Herf ve Huyssen gibi avangart modernizm üzerine çalışan düşünürlerin değerlendirmeleriyle birlikte ele alarak üçüncü bir yaklaşımın da geliştirilebileceğini ifade etmektedir. Bu üçüncü çerçeveye göre modernizm, modernitenin daha doğrusu Aydınlanma'nın ileri sürdüğü ilerleme, özgürleşme ve akılcılık vaatlerinin gerçekleşmediğinin fark edilmesi üzerine doğan; bu nedenle moderniteye karşı eleştirel, hatta kimi zaman mesafeli bir tutum benimseyen bir sanat ve edebiyat yönelimidir.

Modernizm tartışmalarının kuramsal zemini bu şekilde çeşitlenirken, hareketin estetik ve düşünsel yönünü en berrak biçimde somutlaştıran figür ise Charles Baudelaire'dir. Sheppard (2000:59)'un belirttiği modernist duyarlılıkların çoğu, Baudelaire'in sanat anlayışında ilk kez açık bir form kazanmıştır. Baudelaire, evrensel ve zaman dışı güzellik fikrine karşı, çağın ritmine, gündelik yaşantının akışına ve bireyin anlık tecrübelerine dikkat çekmektedir. Ona göre güzellik hem kalıcı bir öz taşır hem de her dönemle birlikte yenilenen geçici bir çehreye sahiptir bu nedenle "mutlak" bir güzellikten söz etmek mümkün değildir. Her çağ kendi özgün estetik atmosferini yaratır

ve modern birey bu atmosferin hızını, kırılğanlığını ve değişkenliğini kavrayabildiği ölçüde modernliğin ruhuna yaklaşır Baudelaire'in modernlik tanımı da tam bu ikili yapıya dayanır: "Modernlik, sanatın bir yüzüyle değişmez ve süreklilik taşıyan, diğer yüzüyle ise ele avuca sığmaz, anlık ve koşullara bağlı yönünün bir aradalığıdır" (Baudelaire, 2013: 193–194).

Modernist kültür, çoğu düşünürün vurguladığı üzere, modernitenin kendi iç mantığını sorgulaması ve kimi noktalarda onu ters yüz etmesiyle ortaya çıkan bir dönüşümü ifade etmektedir. Bu dönüşüm özellikle estetik alanda belirginleşmiş sanatın gerçekliği kavrayış biçimini olduğu kadar, mitlere ve ortak anlatılara yönelen bakışını da köklü biçimde değiştirmiştir. Estetik modernizm, sanatı geleneksel temalardan uzaklaştırarak hız, kalabalık, makineleşme, kent yaşamı ve gündelik hareketlilik gibi yeni dünyanın imgelerine açmıştır. Octavio Paz (2000:192-193)'ün de belirttiği üzere tramvaylar, otomobiller, büyük şehirlerin ritmi ve modern yığınların görüntüsü, modern estetiğin temel malzemesi hâline gelmiş böylece sanat, modern dünyanın hem dinamizmini hem de parçalı yapısını görünür kılmıştır.

Modernist estetiğin kuramsal tartışmalarında önemli bir yer tutan Steve Giles (1994), *Avant-garde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview* başlıklı makalesinde, Peter Bürger'in *Avangard Kuramından* hareketle modernizmin en ayırt edici niteliğinin "estetik özerklik" olduğunu vurgulamaktadır. Giles'a göre Bürger'in ortaya koyduğu bu kavram, modernist sanatın hem ortaya çıkış koşullarına hem de biçimsel tercihleriyle düşünsel yönelimlerine ışık tutmaktadır. Estetik özerklik, sanatın toplumsal işlevlerden, ahlaki yönlendirmelerden ya da didaktik beklentilerden bağımsızlaşmasını ifade eder ve modernizmin tarihsel olarak neden radikal bir kırılma yarattığını açıklayan temel ilkedir. Giles, Bürger'in izinden giderek modernist sanatın bu özerklik anlayışının hangi dinamiklerle beslendiğini ve bu sanat pratiğinin hangi yapısal özelliklerle ayırt edildiğini sistematik biçimde ortaya koymaktadır. Ona göre modernizm, sanatsal üretimi geleneksel temsil biçimlerinden uzaklaştırmıştır. Bu bağlamda kendi iç mantığına ve kendi araçlarına dönerek biçimsel yeniliği, deneyciliği ve kendine gönderimde bulunan bir yapı kurmayı öncelikli hâle getirmiştir.

Besim Dellaloğlu (2003:33), Adorno üzerine yaptığı değerlendirmelerde, modernitenin yarattığı toplumsal ve düşünsel koşullara karşı sanatın hem bir sığınak hem de güçlü bir eleştiri alanı sunduğunu vurgular ve bunu Adorno'nun negatif estetik anlayışıyla ilişkilendirir. Adorno'ya göre sanat ile toplum arasında uzlaşmaz bir gerilim bulunmaktadır. Bu gerilim sanat, modern dünyanın rasyonelleşmiş ve bütünleştirici baskılarına teslim olmayı reddettiği ölçüde "başka türlü bir dünyanın" olanağını düşünsel düzeyde koruyan bir karşı-uzam yaratmıştır. Bu nedenle sanat, egemen toplumsal yapıya içkin olmayan, ona direnen ve onun dışında bir imkânın hayalini kuran

niteliğiyle modernist bir tavır sergilemektedir. Adorno'nun temel önermesi, sanatın tikel olanın içinden hareket ederek tümel yapıya karşı belli bir özerklik alanı açabildiği ve bu özerkliğin sınırlı olmakla birlikte modernist sanatın eleştirel gücünü mümkün kıldığı yönündedir.

Postmodernizme Genel Bir Bakış

Modernizmin sonrasına işaret eden postmodernizm, uygulamada ortak bir tanımı üzerinde uzlaşamayan fakat farklı disiplinlerde birbirinden oldukça ayrışan anlamlarla karşılık bulan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında postmodernizmi en iyi tanımlayan yön, tam da bu çoğulluğu ve bütünlüklü bir çerçeveye sığmayan yorum çeşitliliğidir. Kuramsal tartışmalar içinde kavramın muğlaklığı sıkça dile getirilse de bu durum postmodernizmin doğasına içkindir ve onun düşünsel zenginliğini oluşturan temel dinamiklerden biridir. Bu bağlamda Zijderveld (2007:58) 'in kavram ve kuramın niteliğine ilişkin değerlendirmesi dikkat çekicidir: Ona göre “İyi kavramlar ve iyi teori soyut ve karanlık değildir aksine açıklık sağlar ve gerçekliği daha keskin görmemize yardımcı olan birer mercektir işlevi görür.”

Postmodernizm kavramı, dünya düşünce ortamında özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğun biçimde tartışılmaya başlarken, Türkiye’de bu tartışmaların görünür hâle gelmesi 1990’ları bulmuştur. Hem kendi doğası gereği kesin tanımlara direnmesi hem de henüz içinde yaşanan bir dönemi ifade etmesi nedeniyle postmodernizmi sınırları belirgin bir kavram hâline getirmek oldukça güçtür. Terim, ilk olarak 1960’larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan’ın edebiyatta ortaya çıkan yeni anlatı biçimlerini tartışmaya açmalarıyla akademik gündeme taşınmış; daha sonra 1970’lerde mimariden dansa, tiyatrodan sinemaya, resim ve müziğe kadar uzanan geniş bir sanat yelpazesinde kendine yer bularak çok yönlü bir kültürel dönüşümün adı hâline gelmiştir (Huyssen, 2000: 209).

Postmodernizm, modernizmin dünyayı kapsamlı ve bütüncül anlatılarla açıklama iddiasını temelden sorgular ve evrensel doğrulara, üst-anlatılara ve her şeyi kuşatan teorik çerçevelere derin bir kuşku ile yaklaşmaktadır. Postmodern düşünürler arasında önemli bir yere sahip olan Michel Foucault ve Jean-François Lyotard, bilgi ve anlamı tek bir üst-dil ya da bütünleştirici bir anlatı aracılığıyla açıklamaya yönelik tüm girişimleri reddederler. Lyotard (2013:99), postmodern durumun özünü özellikle “üst-anlatıların meşruiyetini yitirmesi” olgusunda görür ve postmodernizmi yalın bir biçimde “büyük anlatılara inanmamak” şeklinde tanımlar. Bu yaklaşım, modernliğin evrensellik iddiasına karşı çoğulculuğu, parçalanmışlığı ve yerel bilgi biçimlerini öne çıkaran bir düşünsel zemine işaret etmektedir.

Lyotard (2013:79)’a göre modernliğin temel dayanaklarından biri olan büyük anlatıların çözülmesi, gündelik yaşamın çoğulluğunu yansıtan küçük

anlatıların ortaya çıkmasını engellemez; aksine bu anlatıların çeşitlenmesine imkân tanır. Smart (2000:321)'in yorumunda da belirtildiği üzere, Lyotard'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle postmodern durum, Aydınlanma'dan itibaren insan aklının ilerlemeye duyduğu inançtan önemli bir kopuşu simgeler. Bu perspektiften bakıldığında bilgi, artık tekil ve bütüncül bir yapı olarak değil, heterojen ve çoğul bir alan olarak değerlendirilmektedir. Postmodern düşüncenin bu yaklaşımı, bilime atfedilen tarihsel ayrıcalıklı konumun da sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda Giddens (1994:88)'in ifade ettiği gibi bilim modern toplum içindeki merkezî otoritesini büyük ölçüde yitirmeye başlamıştır.

Postmodernizme Marksist bir perspektiften yaklaşan Fredric Jameson, bu olguyu “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak tanımlar. Jameson’a göre postmodernizme özgü kültürel biçimler, estetik yönelimler ve temsil pratikleri, ekonomik yapıda meydana gelen dönüşümlerin doğrudan bir yansımasıdır. Başka bir ifadeyle, kültürel alanda gözlemlenen parçalanma, yüzeyselleşme, pastiş ve eklektik estetik gibi özellikler, kapitalizmin geç evresinin üretim, tüketim ve dolaşım dinamikleriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu nedenle postmodernizmi bağımsız bir kültürel dönem ya da yalnızca sanatsal bir yönelim olarak değil, kapitalist ekonominin yapısal dönüşümlerinin kültürel düzlemdeki görünümü olarak okumak gerekir:

“...geç kapitalizmin özelliklerinin arasında, yeni bir uluslararası işbölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dahildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (özellikle “konteynerizasyon” gibi yeni taşımacılık sistemleri), bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması ile birlikte, geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu gibi oldukça iyi bilinen toplumsal sonuçların ortaya çıkması da yer almaktadır.” (Jameson, 2008:22).

Genel olarak bakıldığında postmodernizm, Aydınlanma düşüncesinin üzerine inşa edilen modern kültürel yapının aşılması ve geçersizleşmesi anlamına gelmektedir. Bu çerçevede postmodern düşünce, modernliğin merkezine yerleştirdiği akıl ve bilim aracılığıyla mutlak, evrensel ve değişmez bir hakikate ulaşılabilceği iddiasını temelden sorgular. Postmodern kültürde “hakikat”, “gerçeklik” ve “evrensel norm” gibi kavramlar anlamını yitirirken, onların yerini bireysel haz, deneyim ve tüketim pratikleri alır. Bu dönüşümün toplumsal düzeydeki karşılığı, tüketim toplumunun ve tüketim kültürünün yükselişidir. Sanat alanında ise modernist estetiğin seçkinci ve özerk yapısı sorgulanmış; bunun yerine geniş kitlelerin beğenisine dayanan, popüler kültürle iç içe geçmiş yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Böylece yüksek

edebiyat, klasik müzik ve modern resim gibi alanların geleneksel estetik ölçütleri geri plana düşerken, popüler kültürün belirlediği kriterler sanatın yönlendirici normları hâline gelmiştir (Şaylan, 2009: 56–57).

Sanat ile postmodernizm arasındaki ilişki, modern estetik anlayışın çözülmeye başlamasıyla birlikte yeni bir kültürel duyarlılığın ortaya çıkışını işaret etmektedir. Modernizmin özerklik, özgünlük, ilerleme ve bütünlük gibi değerlere dayanan sanat anlayışı, postmodern dönemde yerini çoğulluk, eklektizm, ironi, melezlik ve popüler kültürle yakın temasın belirlediği daha gevşek bir estetik düzleme bırakmıştır. Bu dönüşüm hem sanatın üretim koşullarını hem de sanat yapısının niteliğini yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açmıştır. Postmodern perspektife göre sanat, artık tek ve evrensel bir estetik ölçüte dayanmak zorunda değildir bunun aksine farklı tarzların, söylemlerin ve kültürel kodların yan yana var olabildiği bir ifade alanına dönüşmüştür. Bu nedenle postmodern sanat kültürel deneyimin parçalı, değişken ve çoğul doğasının sanatsal bir ifadesi olarak görülmelidir.

Postmodernist sanat, modernizmin katı estetik ölçütlerini geri iterek parçalı, eklektik ve kültürler arası geçişken bir yapı benimsemiştir. Yüksek kültür ile popüler kültürü yan yana getirir ve ciddiyet yerine ironi, pastiş ve ticari duyarlılığı öne çıkarmaktadır (Kellner, 2000:145). Bu yaklaşım, sanat tarihindeki farklı üslupların serbestçe harmanlanmasına dayandığından temsil iddiasını da zayıflatır. Artık sanat eserinin bir hakikati açığa çıkarması beklenmez; imge, gerçeğin otoritesinden bağımsızlaşarak kendi alanını kurar ve yaşamın kendisini malzemeye dönüştürür (Bauman, 2000:99).

Bu bağlamda bir sanat olarak sinema da ortaya çıktığı 20. yüzyıl başlarından itibaren yalnızca teknik bir yenilik olmaktan ziyade modern kültürün duyarlıklarını şekillendiren başat bir sanat formu olarak konumlanmıştır. Ancak postmodern döneme gelindiğinde sinemanın estetik ve anlatısal yapısında belirgin bir kırılma yaşanmış ve sinema, modernizmin bütünlüklü anlatılarını ve tutarlı özne kurgusunu sorgulayan yeni ifade biçimlerinin alanına dönüşmüştür. Postmodern sinema, türler arasında geçişkenliğe, parçalı anlatıya, ironi ve pastiş gibi tekniklere yönelerek hem sinemanın tarihsel mirasıyla oyun oynar hem de hakikat, temsil ve kimlik gibi kavramlara dair yeni tartışmalar açmaktadır.

Postmodernizm ve Sinema

Postmodern sanatın ortaya çıkışını açıklayan yaklaşımlardan biri de kapitalizmin tarihsel dönüşümüne dikkat çekmektedir. Ekonomik yapının geçirdiği değişimler, kültürel alanı da doğrudan etkilediği için, postmodern estetiğin geç kapitalist düzenin mantığıyla uyumlu bir kültürel biçim olduğu savunulmaktadır. Mehmet Yılmaz, modernizm–postmodernizm ilişkisini

kapitalizmin evrimi üzerinden değerlendirirken burjuva sermayesinin modernizmin temel itici gücü olduğunu, bu sermayenin günümüzde küresel bir nitelik kazandığını belirtmektedir. Yılmaz (2009:45)'e göre, adına ister postmodernizm ister geç kapitalizm denilsin, mevcut kültürel ortamın ardında yine eşitsizlik ve şiddetin gölgesi bulunmaktadır. Bu çerçevede Jameson'ın saptaması önemlidir: estetik üretim, meta üretimiyle neredeyse tamamen iç içe geçmiş; sanat alanındaki “yenilik” fikri de tıpkı diğer mallarda olduğu gibi piyasanın en cazip satış stratejisine dönüşmüştür.

Postmodern düşüncenin etkileri, 1960'larda mimari ve plastik sanatlarda belirginleşmiş; 1970'lerden itibaren ise sinemada daha görünür hâle gelmiştir. Bu dönemde sinema hem anlatısal yapıda hem de tematik yönelimlerde postmodern duyarlılığın izlerini taşımaya başlamış; zaman, mekân ve gerçeklik algısının sınırlarını zorlayan yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün belirttiği üzere, postmodern sinemayı karakterize eden unsurlar arasında geçmişe yönelik nostalgik ve kimi zaman muhafazakâr bir özlem, tarih ile şimdi arasındaki ayrımın bilinçli biçimde belirsizleştirilmesi, gerçekliğin çeşitli temsilleriyle oynayan bir yaklaşım ve cinsellik ile arzusunun metalaşmasına yönelik açık göndermeler yer almaktadır. Bu özellikler, postmodern sinemanın hem estetik hem de ideolojik düzeyde modernist anlatı anlayışından önemli ölçüde ayrıldığına işaret etmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 23).

Antik çağdan itibaren kesintisiz biçimde varlığını sürdüren tiyatro geleneğinin sinemadaki en güçlü mirasçısı, genel olarak “Klasik Film” ya da diğer adıyla klasik anlatı biçimi olarak kabul edilmektedir. Bu anlatı yapısı, mümkün olan tüm estetik ve teknik olanakları kullanarak izleyicide “gerçeklikle karşı karşıya olduğu” duygusunu yaratmayı hedeflemektedir. Yaklaşık doksan dakikalık süre boyunca seyircinin dikkatini diri tutmak, onu ana karakterle özdeşleşmeye yöneltmek bu biçimin temel stratejisidir. Böylece izleyici, ahlaki açıdan olumlu değerlere sahip olan kahramanın mücadelesine duygusal olarak bağlanır ve anlatının sonunda protagonistin başarıya ulaşmasıyla bir tür arınma, yani klasik anlamıyla *katharsis* yaşamaktadır.

Klasik anlatıya karşıt bir estetik yönelim sergileyen modernist film ise özdeşleşme yerine bilinçli bir mesafe yaratmayı amaçlamaktadır. Modernist sinema, izleyiciye gösterilenin “kurmaca” olduğunu aralıksız biçimde hatırlatarak klasik gerçeklik yanılsamasını kırmayı amaçlamaktadır. Bu tutumun düşünsel arka planı, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışında belirginleşmektedir. Brecht, klasik dramada özdeşleşmeyi mümkün kılan öğeleri sistemli biçimde analiz etmiş ve bunları tersine çevirmek amacıyla çeşitli teknikler geliştirmiştir. Örneğin üç bölümlü giriş-gelişme-sonuç yapısı yerine, olayların belirgin kırılma noktalarıyla bölündüğü epizodik bir anlatımı tercih etmiş; ayrıca oyuncuların rollerini tamamladıktan sonra sahnenin bir köşesinde görünür biçimde durmalarını sağlayarak sahne ile gerçeklik

arasındaki bağı koparmayı hedeflemiştir. Parkan'ın (1983:55)'in belirttiği üzere, bu yöntemler modernist sinemanın yabancılaştırma etkisini güçlendirerek klasik anlatının bütünlük ve devamlılık ilkelerini bilinçli biçimde bozmaktadır.

Genel olarak bakıldığında Brecht, tiyatronun eğlendirici yönünü bütünüyle reddetmez ancak seyircinin sahnedeki temsil ile gerçek yaşam arasındaki ayrımı unutmamasını sağlamak için oyunun kurmaca niteliğini sürekli görünür kılmayı amaçlar. Bu yaklaşım, izleyiciyi edilgin bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp düşünmeye yöneltmeyi amaçlayan bir estetik strateji unsurudur. Ekspresyonist sanatçılar, Vertov ve Brecht her ne kadar farklı yöntemler benimsemiş olsalar da ortaklaştıkları nokta gerçeği doğrudan sunmak yerine seyircinin gerçeği kendisinin kavramasını sağlayan bir anlatı biçimi geliştirmeleridir. Bu nedenle temsil, gerçeğin birebir yansıtılması olarak değil, onu sorgulamaya açan bir araç olarak kullanılmaktadır. Vertov'un da vurguladığı üzere, "emperyalistlerin elinde bir silaha dönüşen sinemanın seyirciyi büyüleyerek pasifleştirmesi engellenmelidir" (Pudovkin, 1992:85). Modern sinema, çoğu zaman "yaratıcı sinema" ya da auteur geleneğinin devamı olarak değerlendirilse de özünde dönemini sinema aracılığıyla sorgulama ve bu sorgulamayı izleyiciyle birlikte yürütme çabasıyla tanımlanmaktadır. Modernist sinemayı ayırt eden temel unsur, zihinsel bir araştırma zemini olarak konumlandırılmasıdır. Bu yönüyle modernist sinema ile postmodern sinema arasında belirgin bir ortaklık vardır: Her ikisi de yaşadıkları çağın kültürel, siyasal ve estetik meselelerini sorunsallaştırmaktadırlar.

Bununla birlikte postmodern sinema, modernist geleneğin merkezi kavrayışlarından biri olan "yaratıcı yazar" ya da auteur fikrinden uzaklaşmasıyla modernist çizgiden ayrılmaktadır. Postmodern sinemayı özgün kılan, anlatı bütünlüğünü parçalamaya yönelik eğilimi ve biçimsel çeşitliliği bilinçli bir strateji olarak kullanmasıdır. Connor'ın ifadesiyle, postmodern sinemaya karakterini veren en temel özellik, "pastiş" olarak adlandırılan üslup taklitleri ve türler arası geçişlerin farklı biçimlerde bir arada kullanılmasıdır (2001: 261). Bu yaklaşım, sinemanın tek bir estetik doğrultuya bağlı kalmadan, kültürel bellekten ödünç aldığı tarzları yan yana getirerek yeni anlam katmanları üretmesine olanak tanımaktadır.

Postmodern sanat anlayışı, yaratım sürecini geçmiş dönemlere ait biçim, üslup ve temaların yeniden dolaşıma sokulduğu bir alıntılar ve göndermeler bütünü olarak kavramaktadır. Bu yaklaşımda özgünlük iddiası, modernizmin taşıdığı anlamı yitirir; çünkü postmodern estetik, "yeni" nin artık kendiliğinden üretilmeyeceği, yalnızca mevcut kültürel repertuarın farklı bileşimlerle yeniden düzenlenebileceği varsayımına dayanmaktadır. Jameson'ın belirttiği üzere, çağdaş sanatçı ve yazarların önünde büsbütün yeni bir ifade imkânı bulmanın güçleştiğine dair yaygın bir kanaat bulunmaktadır. Bu kanaat yaratıcı alanın ufku, daha önce düşünülmüş ya da uygulanmış olanların çeşitlenmiş kombinasyonlarıyla sınırlı görünmektedir (Jameson, 1993:29).

Postmodern filmler, temsil sınırlarını zorlayarak görünür kılınması tercih edilmeyen sahneleri, şiddeti ve kimi zaman sado-mazoşistik öğeleri doğrudan izleyicinin karşısına çıkarmaktadır. Bu yönüyle postmodern sinema, modernist ya da klasik anlatının korumaya özen gösterdiği estetik ve ahlaki mesafe duygusunu bilinçli biçimde kırmayı amaçlamaktadır. Özel alan ile kamusal alan arasında toplumsal olarak inşa edilmiş sınırların yerinden edilmesi de bu estetiğin karakteristik bir boyutudur. Filmler, mahrem kabul edilen deneyimleri kamusal görüntü rejiminin içine çekerek seyircinin alışıldık algı kalıplarını sarsmayı amaçlamaktadır. Böylece postmodern sinema, yalnızca içerik düzeyinde değil, toplumsal norm ve hassasiyetlerle kurduğu ilişki bakımından da dönemin kültürel yapısındaki çözümleri yansıtmaya çalışmaktadır (Özen, 2008:69).

Postmodern sinemanın dikkat çeken niteliklerinden biri, yalnızca biçimsel çeşitlilikle sınırlı olmayan ve son derece geniş bir kültürel göndermeler ağına yaslanan yapısıdır. Kovacs'ın belirttiği üzere, modern dekoratif filmler çoğunlukla auteurün kişisel tahayyülünde dönüştürülmüş tekil bir kültürel zemini esas alırken, postmodern sinema bu sınırı aşarak birbirinden farklı kültürel arka planlara ait unsurları aynı kurmaca evrende buluşturmaktadır. Böylece postmodern film, heterojen referansların yan yana gelişyle çoğulcu bir estetik üretir ve yüksek kültür ile popüler kültürün, geçmiş ile şimdiye ait göstergelerin, farklı coğrafya ve geleneklerin aynı anlatı yüzeyinde çarpışmasına imkân tanımaktadır. Bu yaklaşım, postmodern sinemayı yalnızca biçimsel bir eklektizmle değil, kültürel çeşitliliği dönüştürme ve yeniden harmanlama kapasitesiyle de ayırt eden temel özelliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Kovacs, 2007:406).

Bu tür filmler, anlatı düzeneğiyle izleyiciyi zorlamayan, auteur merkezli yaratıcı iddialardan uzak duran ve “sanat sanat içindir” anlayışını bilinçli biçimde geride bırakan bir estetik tutum sergilemektedir. Elitist bir söylemi reddeden bu yaklaşım, modernizmin yerleşik kurallarını ve kurumlarını bütünüyle sorgulayarak onları aşan yeni bir anlatı evreni kurmayı amaçlamaktadır. Nitekim postmodern düşüncenin sinemaya yansımaları, türsel sınırların çözülmesi ve biçimsel kalıpların esnetilmesiyle kendini göstermiştir. Karadoğan (2005:146)'nın vurguladığı gibi, postmodern süreçte kültür endüstrisi sanatın ve sinemanın olumsuzlayıcı niteliğini dönüştürerek yeni anlamlar ve biçimler üretmiş ve bunun sonucu olarak popüler kültürle iç içe geçen sanatsal formlar türler arasındaki sınırları belirsizleştirip melez bir yapı yaratmıştır. Postmodern film, tam da bu melez estetik anlayışın bir ürünüdür. Avangart sanatın eleştirel tavrı törpülendikçe ve anlam üretimi daha kolay erişilebilir hâle geldikçe filmler postmodern duyarlılığa daha fazla yaklaşmış; böylece avangard ve sanat sinemasının popülerleşmesini engelleyen “anlamanın çaba gerektirdiği” yönündeki klasik kabul giderek geçerliliğini yitirmiştir. Bu durum, postmodern sinemanın izleyiciyle kurduğu yeni ilişki

biçimini de belirginleştirmektedir.

Postmodern sinemada metinlerarası geçişler ve gösterge kullanımının temelinde, modernist anlatılarda olduğu gibi bir gerçeklik iddiası, mesaj verme arzusu ya da ütopycı bir yönelim bulunmamaktadır. Bu filmlerde farklı türlere ait anlatı parçalarının yan yana getirilmesi, belirli bir anlam inşa etmekten çok, türler arası serbest dolaşımı görünür kılama niyeti taşır. Çolak'ın belirttiği üzere, postmodern film pratikleri bir "kurma" edimine dayanır; birbirinden uzak estetik ve dramatik biçimler bilinçli olarak iç içe geçirilir ve böylece anlatı, tutarlılık arayan klasik beklentileri boşa çıkaran çoğulcu bir yapıya kavuşur (Çolak, 2006: 89-90).

Postmodern sinema, izleyiciyi yoğun bir gösterge ve görüntü akışının içine yerleştirerek neredeyse kesintisiz bir görsel bombardımana maruz bırakmaktadır. Perdede beliren imgeler, herhangi bir derin anlam ya da temsil hedefinden ziyade, çoğu zaman yalnızca "görünüm" olarak işlev görmektedir. Tüketim toplumunun her günü birbirinden kopuk, parçalı ve sürekli "şimdiki zaman" hâline sıkıştıran yapısı, postmodern sinemanın estetiğinde de karşılık bulmuştur. Bu sinema, adeta şizofrenik bir zaman duygusunu büyüterek izleyicinin gerçeklik algısını tüketim ideolojisinin ritmine uygun biçimde yeniden kurmaktadır. Postmodern sinemada biçimsel oyunlar, görsel parıltılar ve ritmik hız ön plandadır ancak buna karşın yönetmenin içerik ya da bütünlüklü bir anlam üretme kaygısı taşıyıp taşımadığı çoğu zaman belirsizdir. Hızın, parçalanmışlığın ve sürekli devinimin belirlediği bu estetik, hem eski anlatım biçimlerini ironiyle yeniden dolaşıma sokar hem de yeni bir özgünlük iddiası taşımaksızın geçmiş sinema geleneklerini yan yana getirmiştir. Bu çerçevede, postmodern sinemanın en çok anılan örneklerinden biri Quentin Tarantino'dur. Tarantino'nun sineması, 1970'lerin çete filmlerinden melodramların duygusal diyaloglarına, salon komedilerinin absürt mizahından grindhouse estetiğinin aşırılıklarına kadar geniş bir yelpazeden beslenmektedir Esen (2010: 39)'un vurguladığı gibi, Tarantino hem görsel ışıltıyı kutsayan hem de kurgusal oyunlarla geçmiş üslupları diriltten bir yaklaşımın en temsili figürlerinden biri hâline gelmiştir.

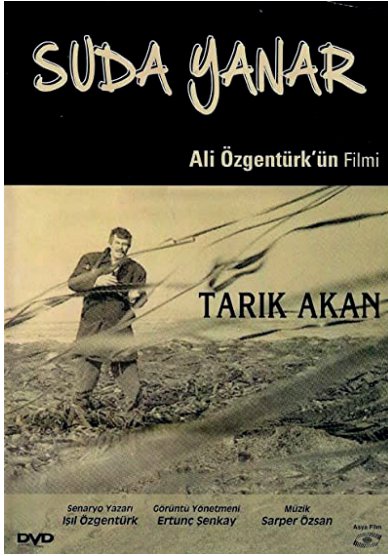
Türkiye'de postmodern sinemanın görünür hâle gelmesi, 1980 sonrasında 12 Eylül darbesinin yarattığı siyasal ve toplumsal iklimle yakından ilişkilidir. Darbenin sert müdahaleleri yalnızca kamusal alanı değil, entelektüel dünyayı da derinden sarsmış; özellikle aydınlarda belirgin bir "yenilgi" ve "geri çekilme" duygusu ortaya çıkmıştır. Bu ruh hâli, aydın ile toplum arasındaki bağların zayıflamasına, hatta kimi noktalarda kopmasına yol açmıştır. Bu dönemde sinemacılar, bir yandan darbenin yarattığı baskı ve karamsarlığın etkisiyle içe kapanırken, diğer yandan devletin kültürel alanı da dönüştüren neoliberal politikaları nedeniyle dış dünyaya açılma ve yeni biçimsel estetikler arayışına yönelmiştir. 1980'lerden itibaren Türk sinemasındaki bireysel

temalara yönelim, parçalı anlatılar ve türler arası geçişler, postmodern estetiğin etkilerinin giderek görünür olmasına neden olmuştur. Örneğin Ömer Kavur'un *Anayurt Otel*i (1987), darbe sonrası yalnızlaşmış bireyin dünyasını tekinsiz bir atmosfer içinde, doğrusal olmayan bir zaman duygusuyla anlatır. Film, klasik anlatının neden-sonuç mantığını sık sık kesintiye uğratan yapısı ve karakterin iç dünyasıyla dış gerçeklik arasındaki geçirgenlikleri nedeniyle postmodern çözülmeye belirtileri sergilemektedir.



Resim 1. *Anayurt Otel*i Film Afişi

Benzer biçimde Muammer Özer'in *Bir Avuç Cennet* (1985) ve Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1987) gibi filmleri, doğrudan politik söylemleri geri plana iterek alegorik, çok katmanlı ve yer yer metafiksiyon niteliği taşıyan yapılar kurar. Bu filmler, modernizmin rasyonel anlatı örgüsünden ziyade kırık zaman biçimleri, iç içe geçmiş mekân algısı ve geleneksel hikâye etme kalıplarının parodileştirilmesi gibi öğelerle postmodern duyarlılığa yaklaşır.



Resim 2. Bir Avuç Cennet, Su da Yanar Film Afişleri

1990'lardan itibaren etkisi güçlenen postmodern sinema damarı ise Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filminde belirginleşir. Film hem belgesele yakın yalınlığı hem de stilize edilmiş mizansenleri bir arada kullanarak türler arası belirsizlik yaratır; modern anlatının bütünlük ve tutarlılık arayışını bilinçli biçimde reddetmektedir. Aynı dönemde Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Yazgı* (2001) gibi filmleri de klasik dramatik yapının çözülmesi, karakterlerin içsel bölünmüşlükleri ve şiddetin gündelik olanla iç içe geçirilmesi açısından postmodern sinema estetiğinin Türkiye'deki izdüşümlerini oluşturur.



Resim 3. Tabutta Rövaşata, Masumiyet, Yazgı Film Afişleri

2000'lere gelindiğinde postmodern kırılmaların daha popüler bir formda ortaya çıkışı Yılmaz Erdoğan'ın "Vizontele" (2001) ve "Vizontele Tuuba" (2004) filmlerinde görülebilir. Bu yapımlar, nostalji duygusunu toplumsal hafızayla birleştiren, yer yer melodramatik, yer yer parodik tutumlarıyla türlerin sınırlarını bilinçli biçimde aşarak melez bir yapı kurar.



Resim 4. Vizontele, Vizontele Tuuba Film Afişleri

Aynı yıllarda Çağan Irmak'ın *Mustafa Hakkında Her Şey* (2004) filmi ise zaman kurgusuyla oynayarak izleyicinin algısını sürekli manipüle eden yapısıyla postmodern "gerçeklik parçalanması"nın Türk sinemasındaki karşılıklarından biri hâline gelir. Dolayısıyla postmodern sinemanın Türkiye'deki serüveni, yalnızca stilistik bir dönüşüm değil, aynı zamanda 12 Eylül sonrası zihinsel ve kültürel atmosferin sinemadaki izdüşümleridir. Bu dönem hem aydınların içe kapanması hem de sinemacıların toplumu dolaylı biçimde ele alan, parçalı, türler arası dolaşan anlatılar üretmesi bakımından, Türk sinemasının modernizm-sonrası yönelimlerinin temelini oluşturmuştur.



Resim 5. *Mustafa Hakkında Her Şey* Film Afişi

Değerlendirme ve Sonuç

Postmodernizmin dünya sinemasındaki yansımaları, özellikle 1970'lerden itibaren klasik anlatının çözülmesi, tarihsel süreklilik duygusunun parçalanması ve sinemanın kendi yapaylığını görünür kılan bir estetik tercihle belirginleşmiştir. Bu dönemde sinema, gerçekliği temsil eden bir araç olmaktan çıkarak gerçekliğin kendisini tartışmaya açan bir alana dönüşmüştür. Bu bağlamda pastiş, ironi, nostalji, türlerin iç içe geçmesi ve metinlerarasılık küresel sinema dilinin ortak kodları hâline gelmiştir.

Türkiye'de postmodern sinemanın belirginleşmesi ise daha geç bir döneme, 1980 sonrasına karşılık gelmektedir. Darbenin yarattığı toplumsal kırılma, aydın-halk ilişkilerindeki kopuş ve bireyin iç dünyasına yönelme eğilimi, postmodern anlatının Türkiye'deki zeminini oluşturmuştur. 1990'larla birlikte bu eğilim daha görünür hâle gelmiştir ve Ömer Kavur'un varoluşçu arayışlarla örülü filmleri, Derviş Zaim'in kültürel göndermelerle ördüğü yapıları, Yeşim Ustaoglu'nun kimlik ve mekân sorgulamalarında kullandığı parçalı kurgu anlayışı postmodern estetiğin yerli yorumları olarak değerlendirilmiştir. 2000'lerde ise estetik çeşitlilik daha da artmıştır. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın kişisel içe dönüşü toplumsal arka planla harmanlayan sineması, Onur Ünlü'nün absürd ve türden bağımsız anlatıları, Reha Erdem'in zaman-mekân algısını esneten poetik yaklaşımı, Türk sinemasında postmodern duyarlılığın kurumsallaştığını gösteren namzetler haline gelmiştir. Genel olarak

bakıldığında bu dönemde sinema, Türkiye'nin kentleşme, kimlik arayışı, otorite, yalnızlık ve bellek gibi temel meselelerini dolaylı biçimde tartışan bir söylem üretmiştir.

Sonuç olarak postmodernizm, Türk sinemasına toplumsal dönüşümlerin, kültürel kırılmaların ve yeni anlatı arayışlarının kesiştiği bir eksen olarak yerleşmiştir. Türk sineması, dünya sinemasının postmodern anlatı stratejilerini bütünüyle kopyalamak yerine onları dönüştürerek, yerel hikayeleri bu estetik çerçevede yeniden üreterek kendi atmosferinde özgün bir sinemasal çeşitlilik yaratmıştır. Bu durum, Türkiye'de postmodern sinemanın hem kültürel hem de sanatsal bir karşılık bulduğunu ve ulusal sinema geleneğine yeni ifade olanakları kazandırdığını göstermektedir.

Kaynakça

- Baudelaire, C. (2013). Paris Sıkıntısı (T. Güner, Çev.). İstanbul: Mitra Yayınları
- Bauman, Z. (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. (1997). Postmodern Sinema. Ankara: İmge Kitabevi.
- Călinescu, M. (1987). Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham, NC: Duke University Press.
- Connor, S. (2001). Postmodernist kültür: Çağdaş olanın kuramlarına bir giriş (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çolak, M. (2006). Sinema ve Zeitgeist, İzmir: Ege Üniversitesi SBE Doktora Tezi.
- Dellaloğlu, B. (2003). Bir giriş: Adorno Yüz Yaşında. Cogito (Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı, 36), 13-36
- Giddens, A. (1994). Modernliğin Sonuçları, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Huyssen, A. (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak. Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 207-235.
- Jameson, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, (N. Zekâ Der.), Postmodernizm, Birinci Baskı, İstanbul: Kıyı Yayınları, 59-116
- Jameson, F. (1993). Postmodernizm ve Tüketim Toplumu (H. Güleriyüz & V. Aytaç, Çev.). Edebiyat ve Eleştiri, 6, 26-38
- Karadoğan, Ali (2005). Postmodern Sinema mı Film mi? İletişim: Araştırmaları Der-gisi, 3 (1-2), 133-160.
- Kellner, D. (2000). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar, Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 367-404.
- Khumar, K. (2004). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünya'nın Yeni Kuramları (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kovács, A. B. (2010). Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980, (E. Yılmaz, Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lyotard, J.-F. (2014). Postmodern durum: Bilgi üzerine bir rapor (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Mehmet Y. (2009). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler. Ütopya yayınevi
- Parkan, T. (1983). Brecht estetiği ve epik tiyatro. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Paz, O. (2000). Sanat Dünyamız, Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu, YKY, İstanbul, sayı:75, s:139-149

- Pudovkin, V. I. (1992). Film tekniği ve film oyunculuğu (N. Tunalı, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Sheppard, R. (2000). Modernism-Dada-Postmodernism. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Smart, B. (2000) Postmodern Toplum Teorisi, Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 317-366.
- Steve G. (1994). Theorizing Modernisms Essays in Critical Theory 1st Edition. Routledge
- Şaylan, G. (2009). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.
- Zijderveld, A. C. (2007). Sahnelik Toplum, Sosyolojinin Yeniden Tanımlanması, (K. Canatan, Çev.). İstanbul, Pınar Yayınları.



**ÇAĞCIL BİR SORUN OLAN AKRAN
ZORBALIĞININ MEDYADA TEMSİLİ:
ADOLESCENCE DİZİSİ ÜZERİNE NİTEL BİR
DEĞERLEDİRME**

“ ”

Ali Emre BİLİS¹
Pınar Özgökbel BİLİS²
Kemal Cem BAYKAL³

1 Doç.Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0001-9892-9907, aliemrem@hotmail.com

2 Doç.Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0009-0000-1553-4919, pinar.ozgokbelbilis@comu.edu.tr

3 Doç.Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0002-6879-4391, kcbaykal@comu.edu.tr

GİRİŞ

Dijital iletişim araçlarının biçimlendirdiği günümüz toplumları birçok konuda hızlı çözümler getirebilen, gelişim odaklı bir yapıya sahiptirler. Bu bağlamda modern insan; sağlık, eğitim, ulaşım, iletişim, bilgi, eğlence vb. gibi birçok alanda insanlık tarihinde örneği görülmemeyen bir güce ve avantaja sahip görünmektedir. Bununla birlikte savaş, şiddet, açlık, ideolojik çatışmalar, ekonomik krizler, salgın hastalıklar gibi sorunlar günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Son dönemlerde haberlere git gide daha fazla konu edilmeye başlayan bir kavram olan akran zorbalığı da çağımızın çözüm bulunması gereken sorunlarından biri olarak algılanmaya başlamıştır. Nitekim akran zorbalığının çeşitli örneklerine dair haberler yalnızca ülkemizden değil dünyanın çok farklı ülkelerinden de gelmektedir. Sözlü, fiziksel, sosyal ve dijital gibi çeşitli boyutlara sahip olan akran zorbalığı dünya çapında birçok çocuğu etkileyen ve hayatlarına ve topluluklarına yayılan yıkıcı sonuçlara yol açan yaygın bir sorun olmaya devam etmektedir. Zorbalığın etkileri ve sonuçları gelişmeye devam etmektedir (Waseem, 2024, s. 305). Toplumsal huzuru ve sağlıklı nesillerin yetişmesini tehdit eden niteliğe sahiptir. Akran zorbalığına uğrayanlar psikolojik sorunlar yaşamakta, eğitim veya iş hayatları tehlikeye girmekte, bazen yaralanmakta, engelli kalmakta ve hatta hayatlarını kaybetmektedirler. Bu örnekler karşı karşıya olunan toplumsal risklerin büyüklüğünü ortaya koymaktadır.

Güçlü olanın kendinden zayıf olanları korkutmak veya incitmek için güç veya kuvvet kullanılmasını ifade eden zorbalık özellikle okullarda yaygın bir sorundur (Oxford, 2025). Kaba kuvvet kullanmanın yanı sıra sözel hakaretlerin de kullanıldığı ve istediklerini yaptırma amacı taşıyan zorbalık aslında çok eskiye dayanan bir kavramdır. Nitekim zorbalık, tüm kültürlerde görülen ve psikolojik acıya, düşük öz saygıya ve izolasyona neden olabilen, mağdurları olumsuz etkileyen bir davranıştır (Due vd., 2005). Günümüzde özellikle iletişim araçlarının yaygınlığı, insanların büyük ilgi gösterdiği sosyal medya platformlarının varoluşsal bir vitrine dönüştüğü ortamda, zorbalık eden için yeni alanlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda dijital teknolojiyi ve sosyal medyayı aktif olarak kullanan ergenler ve gençler arasında kavramla ilgili olarak “zorbalamak” veya “zorbalanmak” gibi çeşitli kelimelerin sıklıkla kullanıldığı görülebilmektedir. Oysa Türk Dil Kurumundan da doğrulanabileceği üzere her iki kelime de Türkçede bulunmamaktadır. Bu kelimelerin türetilmesi esasen bir gösterge olarak algılanmalıdır. Bu gösterge, zorbalık eyleminin gençler tarafından hakkında yeni kelimeler türetecek kadar yaygın bir niteliğe sahip olduğunu göstermektedir. Nitekim bu durum yalnızca ergenler veya gençleri etkileyen bir sorun olarak kalmamakta aynı zamanda aileyi, okulları, eğitimcileri, idarecileri kısaca tüm toplumu etkilemektedir.

Son dönemlerde akran zorbalığına ilişkin haberler hemen hemen tüm toplumlarda zorbalık eğilimlerinin yükselişe geçtiğini göstermektedir. Gerek geleneksel gerekse dijital medya araçları bir yandan bu haberleri görünürleştirmekte diğer yandan ise bu süreçte bir mecra işlevi görmektedirler. Nitekim aşırı, uygunsuz ve zararlı içerikler, çocuklar ve ergenler tarafından kolayca ve yaygın bir şekilde erişilebilir durumdadır. Bu içerikler arasında nefret söylemleri, ırkçı saldırılar vb. gibi birçok olumsuz husus da yer almaktadır (Dept. Of Health and Human Services, 2023). Medya, zorbalıktan kaynaklanan gelişmeleri haber yapan bir mecra olmakla birlikte, hayatın her alanına dair öyküleri anlatan sinema ve televizyon dizileri gibi kurgusal yapımlarla da zorbalığı bir anlatı unsuru olarak ele alan son derece geniş bir alandır.

Bu kitap bölümünün ortaya çıkmasındaki temel faktör de çözümü git gide zorlaşan akran zorbalığının bir tema olarak ele alındığı, 2025 yılı yapımı “Adolescence” (Ergenlik) dizisindeki temsillerin incelenmesinin önem arz ettiği düşüncesidir. Uluslararası olarak faaliyet gösteren ve yüz milyonlarca abonesi olan dijital medya platformu Netflix’te yayınlanan 4 bölümlük bir mini dizi olan “Adolescence” dizisi, ergenlik dönemindeki çocuklar arasında zorbalık ve suçun da var olduğu ilişkileri ele almaktadır. Ergenlerin hayatında önemli etkileri bulunan dijital iletişimi, sosyal medyayı ve internet fenomenlerini tartışmaya açması açısından farklı bir dizi olan “Adolescence”, yalın ve gerçekçi bir anlatım aracılığıyla akran zorbalığı ve ona bağlı olarak ortaya çıkan bir suç ekseninde adeta kılık değiştirmiş bir şiddet olgusunun yıkıcılığını göstermektedir. Bu bağlamda bu bölümde öncelikle akran zorbalığı kavramına dair kuramsal bakış açısı ele alınacaktır. Sonrasında dijital teknolojilerin bu konudaki etkisi ve yeri tartışılacaktır. Bölüm, “Adolescence” dizisinin, bu kuramsal bakış ve tartışmanın ekseninde nitel bir değerlendirmesiyle sonlanacaktır. Böylelikle günümüzün önemli bir sorunu olarak tanımlanan zorbalık ve şiddet kavramları konusunda medyanın gerek sorunun bir parçası gerekse çözümün üretilmesinde bir faktör olarak nasıl konumlandığı aydınlatılacaktır.

DİJİTAL ÇAĞDA ERGENLİK ve AKRAN ZORBALIĞI SORUNU

Kızlar ve erkeklerde farklılaşmakla birlikte genellikle 10-16 yaş arasındaki bireyler ergenlik olarak ifade edilen dönemi yaşarlar. Ergenlik dönemi bireyin en büyük bilişsel, duygusal gelişim gösterdiği ve her şeyi eleştirip, soruşturup kendine özgü yeni bir dünya kurmaya çalıştığı bir dönemdir. Bu dönemdekilerin dayanabileceği en önemli güven kaynağını arkadaşlık oluşturur. Ergenlik yıllarında yaşlılarının çocuk üzerindeki etkisi, çoğu kez ailenin etkisi kadardır, hatta bazen onlardan da büyüktür (Cüceloğlu, 2011, s. 360). Bu bağlamda ergen bireylerin arkadaşlarıyla olan iletişim ve etkileşimi yaşamlarında ve kararlarında belirleyici bir rol oynamaktadır. Günümüzde

yalnızca günlük yaşamın fiziksel ortamlarında değil aynı zamanda dijital ortamlarda da bu durum yansıtılmaktadır. Ergenlik çağı olarak adlandırılan özdeşleşmede gelişmekte olan bireyin kendi benliğini bulması ve tanımlaması yer almaktadır. Bu yıllarda birey cinsel ve mesleki olarak kendini oluşturma çabası içerisinde (Cüceloğlu, 2011, s. 359). Bu süreçte beğeniler, değerler, ahlaki yönler ve idealler önemli ölçüde oluşmaya başlamaktadır.

Marcia'ya göre (1980, s. 111) ergenlikteki özdeşleşme süreci dört aşamadan geçmektedir. Buna göre; dağınıklık (henüz seçenekleri gözden geçirmemiş ve bir karar vermemiştir), körü körüne bağlılık (anne babanın kendisine öğrettiği değerlere bağlılığı vardır), askıya almak (bir kriz yaşar ve daha önce bağlandığı değerleri gözden geçirir), başarı (kendini en uygun bulduğu özdeşleşmeye kendini adar ve bağlar) aşamaları bulunmaktadır. Dijital çağın ergenleri bu aşamalar hususunda önceki dönemlerin ergenlerine göre çeşitli farklı avantaj ve dezavantajlara sahiptir. Bunun temel faktörü, etkilendikleri dünyanın artık çok daha geniş sınırlara sahip olmasından ileri gelmektedir. Artık bir ergen, geçmişin ergenleri gibi yalnızca ev, mahalle, okul, yakın akraba çevresi ve belirli bir muhitte bulunanların değer ve düşünceleriyle sınırlandırılmamıştır. Dijital iletişim araçları ve sosyal medya, ergenlerin hiçbir zaman aynı fiziksel ortamlarda yer almadıkları, farklı bir şehir, ülke ve hatta kıtada yaşayan popüler kimselerden, sanatçılardan, düşünürlerden, politikacılardan etkilenmelerine yol açabilmektedir. Bu durum ise bir iletişim sürecinin ve ihtiyacının varlığına işaret etmektedir.

Dijital çağ ve bu çağın en önemli parametrelerinden biri olan iletişim araçları ve ortamları her yaş grubu üzerinde çeşitli etkilere sahiptir. Yaş almış gruplar için bu dönem uyum sağlanması açısından çeşitli güçlükleri olan bir dönemken, çocuk ve ergen yaştakiler ise dijitalleşmeye son derece hızlı bir uyum gösterebilmektedir. Ancak çocuklar ve ergenler ise genellikle ebeveyn denetiminden uzak bir biçimde yer aldıkları dijital dünyadaki çeşitli tehlikelere maruz kalabilmektedir. Günümüzde okullarda veya eğitim kurumlarında sıklıkla görülmeye başlayan akran zorbalığının iletişim süreçlerinde ve sosyal medya uygulamalarında da etkin olmaya başlaması gittikçe büyüyen bir soruna işaret etmektedir. Bu sorun siber zorbalık olarak da ifade edilen internet ve sosyal medya alanlarındaki zorbalıktır. Zorbalık internetten çok önce var olsa da, akıllı telefonların ve sosyal medyanın yükselişi bu agresif davranış için yeni ve daha kamusal bir alan ortaya çıkarmıştır. 13-17 yaş arası ABD gençlerinin neredeyse yarısı, 2022 yılında yapılan araştırmada altı siber zorbalık davranışından en az birini yaşadığını ifade etmiştir. Bunlar arasında en yaygını lakap takma, yanlış söylentilerin yayılması ve istemedikleri açık görüntülerin kendilerine gönderilmesidir (Vogels, 2025).

Diğer insanlarla ilişki kurarak yakınlaşma gereksinmesi, kendisini her toplumda göstermektedir. Bu gereksinmenin temelinde biyolojik bir yön

vardır, ne var ki her toplum ve toplum içindeki her aile ortamı, bu gereksinmeyi değişik biçimlerde ve derecelerde ortaya koyar (Cüceloğlu, s. 255). Günümüzde diğer insanlarla yakınlaşmanın adeta koşullarından birisi internet ortamında ve sosyal medya dünyasında var olabilmektedir. Özellikle ergenlik çağında, olgunlaşmanın ve ilişkiler kurarak toplumsallaşmanın en kritik süreçlerinin gerçekleştiği bir alan ve zamanda sosyal medya büyük bir rol oynamaktadır. Dijital çağdaki ergen popülasyonu; öz farkındalığın gelişimi, kimlik inşası ve sosyal çevrenin genişletilmesi vb. gibi en temel konularda dijital iletişim araçları ve sosyal medyadan faydalanmaktadır. Bu bağlamda dijital iletişimin çeşitli avantajları olmakla beraber ergenlerin bu kritik süreçlerini olumsuz etkileyebilecek riskleri endişe verici olabilmektedir. Sobkina ve Fedotova'ya göre (2001, s. 187) bu riskler ve özellikle ergenlerin sosyal medyada maruz kaldığı saldırganlık iki ana başlıkta değerlendirilebilmektedir. Bunlardan ilki ergenin kendisiyle doğrudan ilişkili olmayan; haberler, filmler, spor etkinlikleri vb. gibi sosyal içeriklerde var olan saldırganlık biçimleridir. Diğeri ise sosyal ağ kullanıcılarının ağ etkileşimindeki diğer katılımcılara, özellikle de katılımcının kendisine yönelik saldırgan davranışlardır.

Zorbalık, saldırganlıkla ve şiddetle ilişkili bir kavram olup eşit güce sahip olmayanlar arasında gerçekleşen, süreklilik özelliği gösteren ve kasıtlı olarak yapılan eylemler olarak tanımlanabilmektedir (Olweus, 1999). Bazen bir kişi tarafından bazen ise bir grup tarafından yapılabilen zorbalık davranışları özellikle çocuklar ve ergenler üzerinde birçok olumsuz etkiye sahiptir. Buradaki hassas durum, bu olumsuz etkilerin yalnızca zorbalık görenler tarafından değil aynı zamanda zorbalık yapanlar, aileler, eğitim sistemi ve genel olarak toplum tarafından da deneyimlenmektedir. Zorbalığın temelinde yer alan saldırganlık, mutlaka zararlı sonuçları olan ve günlük yaşamda herkesin maruz kalabileceği bir olgudur. Birine veya bir şeye zarar veya acı verme amacıyla yapılan saldırgan davranışlar ikiye ayrılmaktadır: Bir araç olarak saldırganlık ve düşmanca saldırganlık (Kağıtçıbaşı, 2010, s. 384). Nefsi-i müdafaada bulunmak, canını veya malını kurtarmak için birisini engellemek amacıyla saldırıda bulunmak bir araç olarak saldırganlığa örnek teşkil etmektedir. Düşmanca saldırganlık örnekleri arasında ise savaştaki saldırılar, aile içi şiddet olayları, spor veya siyasi anlaşmazlıklardan kaynaklanan saldırılar yer almaktadır. Güçlünün güçsüz olana yönelik saldırılarını ifade eden zorbalıkta kendini savunma değil düşmanca zarar verme amacı yer almaktadır. Bu durumda zorbalık; toplumu kutuplaştıran, düşmanlığa hizmet eden gayri hukuki ve gayri etik dışı bir davranış olarak kavranmalıdır.

Zorbalık kavramıyla ilgili araştırma yapan uzmanlar genellikle iki temel zorbalık türü üzerinde mutabık kalmışlardır. Buna göre zorbalık doğrudan ve dolaylı olarak görülebilmektedir (Juvonen ve Graham, 2014, s. 162,163; Olweus, 1993; Xie vd.2002). Doğrudan zorbalık; bir kişiye yönelik fiziksel ve sözel zorbalığı kapsar. Birine karşı yapılan fiziksel saldırılar, hakaretler,

tehditler ve benzeri eylemlerden oluşur. Zorbalığa uğrayan kişi zorbalık yapanın kim olduğunu bilir zira zorbalar genellikle birini bir izleyici kitlesi önünde sindirmeyi, aşağılamayı veya küçümsemeyi hedefler. Bu tür zorba davranışlarda bir güç ve statü gösterme eğilimi söz konusudur. Dolaylı zorbalık ise dijital iletişim olarak adlandırılan siber alanları kapsar. Doğrudan zorbalık genellikle yaşla birlikte azalmaktadır. Buna karşın dolaylı zorbalık, özellikle ilişkilerle ilgili konularda öne çıkmaktadır. İlişkilerin manipüle edilmesini içeren dolaylı zorbalık davranışlarında kişinin içinde bulunduğu sosyal ilişkileri, itibarı ve statüsü hedef alınır, üçüncü kişiler kullanılabilir ve zorbalığa maruz kalan kişi zorbanın kim olduğunu bilmeyebilir. Zorbalar akran grubunu saldırı için bir araç olarak kullanabilir.

Zorbalığa maruz kalan ergen mağdurlar genellikle depresyon, anksiyete ve öfkeyi yönetememe gibi yüksek düzeyde psikolojik sıkıntı yaşarlar (Van Rensburg & Robenheimer, 2015). Nitekim incelenen “Adolescence” filminde temsil edilen bir ergen olan Jamie karakteri, uğradığı fiziksel, sözel ve sosyal medya zorbalığı neticesinde öfkesinin yönetememiş ve bir cinayet işlemiştir. Dizide yer alan bu örnek zorbalığın ergen davranışları üzerindeki kötü etkisini göstermektedir. Ergenler arasında son dönemde artan akran zorbalığı vakalarında sosyal, kültürel, ekonomik, eğitimsel vb. gibi çeşitli faktörler bulunabilmektedir. Bununla birlikte ergenlerin internette ve sosyal medya platformlarında maruz kaldıkları bazı uygunsuz içerikler, sakıncalı düşünceler akran zorbalığına ve çeşitli şiddet eylemlerine yol açabilmektedir. Çalışmada incelenen Adolescence dizisinde temsil edilen akran zorbalığının nedenlerinden birisi “incel” adı verilen bir akım olup sosyal medya platformlarında yaygın olan bu düşünce biçimi, alt kültür ergenler tarafından ilgi görmektedir. Bu bağlamda incel kavramının açıklanması önemlidir.

Tartışmalı Bir Alt Kültür Olarak Incel Kavramı

Incel kavramı 1990’ların sonlarında Alana adlı Kanadalı bir kadın tarafından ortaya atılmıştır. Alana, kişisel web sitesinde yer alan bir makalede, istemsiz bekârlığa (Involuntary Celibacy) dair söylemini şu şekilde açıklamıştır: “İnsanlar birbirlerinin kendilerini kabul etmelerine ve sahip olabilecekleri sorunları çözmelerine yardımcı olabilirler. Konuşan her kişi, diğerlerinin ‘gizlilikten çıkmasını’ kolaylaştırır... Bu yüzden istemsiz bekârlık hakkında konuşuyorum” (Alana, 1997). Alana tarafından internet üzerinden başlatılan bu düşünce hareketi zamanla değişime uğramış ve kadınlara karşı olan olumsuz söylemler üzerine kurulu, zaman zaman şiddet eğilimleri içeren bir niteliğe bürünmüştür. Böylelikle internet üzerinde başlayan bu hareket sosyal medya forumlarının gelişimiyle birlikte kendine yeni alanlar edinmiştir. Tüm incel’ler şiddeti desteklemese de, bu bireylerin radikalleştiği incel forumlarında şiddetli bir kadın düşmanlığı, tecavüz fantezileri, kendinden nefret etme ve genel bir umutsuzluk bulunmaktadır. Katılımcıların kesin ırksal

demografisini tahmin etmek zor olsa da, bu siteleri inceleyen akademisyenler, öjeni ve bilimsel ırkçılığı destekleyen yorumların yanı sıra birçok siyah karşıtı ırkçılık, antisemitizm ve İslamofobi örneğine rastlamışlardır (Kelly, 2020, s. 3). Dolayısıyla incel kültürü toplumun ancak marjinalleşen küçük bir bölümüne hitap eden, ayırıcı ve ötekileştirici bir yapısı itibarıyla şiddete, çatışmaya adeta davetiye çıkaran bir nitelikte görünmektedir.

Incel yaklaşımı, kadınlara yönelik radikal yorumlara sahip olan ve öfkenin meşru kıldığı bir düşünce ve davranış setiyle karakterize olmaktadır. Incel düşüncesi özellikle kadınların eş veya partner seçimindeki kriterlerine odaklanarak, bu kriterlerin aslında görünüş, statü ve ekonomik imkanlar etrafında biçimlendiğini savunur. Böylece kadınların tercihlerini yalnızca bireysel seçimlere dayalı görmeyip, modern toplumun kadınlara dayattığı ya da kadınların bilinçli biçimde güçlendirdiği bir sistemin yansıması olarak değerlendirir (İşler Sevindi ve Akalın, 2025, s. 592-593). Bu değerlendirme bir sistem eleştirisi olmakla birlikte incel kültürüne ait teoriler yapıcı bir eleştirel karakterden ziyade suçlayıcı, ötekileştirici bir karaktere sahiptir.

Incel topluluğu, topluluğa ait olanlara dair olumlu bir kimlik yaratmak yerine bir kurbanlık algısı, olumsuz bir kolektif kimlik ve kendini küçümseyen bir bakış açısına sahiptir. Incel düşüncesindeki kimseler gerek kendilerine gerek kadınlara gerekse topluma dair olumsuz duygular taşımaktadırlar. “Incel kavramı heteroseksüel cinsel partner bulamayan ve romantik ilişkiler kuramayan kişileri ifade eder. Çevrimiçi ağlar üzerinden örgütlenen bu kişiler, cinsel ilişkilerden sürgün edilmelerinin sebebini feminizmden cinsel özgürleşmeye, genetikten doğal çekim yasalarına kadar her şeye bağlarlar (Kelly, 2020, s. 3). Incel kültüründe yaratılan kurban olgusu, bu düşünceye bağlı kişilerin kendilerini sosyal ilişkilerden soyutlamasını ve gizli bir biçimde var olabilecekleri internet ortamına yöneldiklerini göstermektedir. Kendilerini küçümseyen, fiziksel açıdan yetersizlik ve hatta çirkinlik algısına sahip olan incel kişiler görünmedikleri, fake bilgilerle üye olabildikleri sosyal medya gruplarında çok daha rahat konuşabilmekte, söylemlerde bulunabilmektedir. Bu söylemlerde bulunan incel’lerin görüşleri genellikle kadın düşmanlığı ve kadercilik düşüncesiyle karakterize edilmektedir. Bunun sebebi kadınların fiziksel olarak çekici erkekleri tercih etmelerinin biyolojik olarak sabit olarak görülmesi ve böylelikle ortalama ve çekici olmayan erkeklere bir ilişki kurma umudunun kalmamasıdır. Bu nedenle, incel’ler kendilerini “sonsuz dek yalnız kalmaya” mahkûm olarak görürler (Witt, 2020). Bu umutsuzluk, sosyal ilişkilerde ve karşı cinsle olan temaslardaki başarısızlıkla pekiştiği takdirde daha da derinleşebilmektedir. Böylelikle incel kültürüne ait düşünceler bireyleri daha fazla ele geçirebilmekte ve radikal hale getirebilmektedir.

Incel söylemi aşırı erkeksilik ve kadınlara karşı duyulan kızgınlıkla doludur ve kadınlara ve diğer erkeklere yönelik ölümcül şiddet eylemleriyle

ilişkilendirilmiştir (Witt, 2020). Yine Inceller cinsel bir yaşamları olmaması ve yalnızlığa dair ortak tecrübeleri olan bir topluluk olarak görülmektedir. 2014 yılında, 22 yaşında bir adamın Kaliforniya, Isla Vista’da altı kişiyi öldürmesi ve 14 kişiyi yaralaması sonrasında geride uzun bir manifesto ve romantik ve cinsel reddedilme deneyiminin, haklı bir misilleme eylemi olarak gördüğü şeye nasıl katkıda bulunduğunu ayrıntılarıyla anlatan birkaç video bırakması, incel şiddetinin başlangıcı olarak görülmektedir (Witt, 2020). Zaman içerisinde incel düşüncesinden etkilenen kişilerin karıştığı şiddet ve suç eylemleri hızla artış göstermiştir. Sosyal medyadaki bazı incel gruplarının bu eylemleri desteklediği de bilinmektedir. Bu bağlamda analiz edilen “Adolescence” dizisinde de incel kültürünün varlığı ve ortaya çıkan akran şiddetinde önemli bir etkisi söz konusudur. Dizinin analizi ile ergenler arasında incel düşüncesinin nasıl alımlandığı da görünür hale gelecektir.

ADOLESCENCE DİZİSİNİN NİTEL ANALİZİ

Akran zorbalığı, medyada son dönemde çıkan olumsuz haberlerden de görülebileceği üzere günümüzde sıklıkla görülen olgular arasında yer almaktadır. Bununla birlikte sinemada veya televizyon dizilerinde akran zorbalığına dair anlatılara fazla rastlanmamaktadır. Filmlerde ve dizilerde akran zorbalığına ya hiç yer verilmemekte ya da ana öykü çizgisi dışında gelişen yan öykülerde yüzeysel olarak yansıtılmaktadır. Örneğin filmin kahramanı temel çatışmayı yaşarken, bir yan öykü olarak kahramanın oğlu/kızı, yeğeni veya mahallesinde yaşayan bir çocuk akranları tarafından itilip kakılarak zorbalığa maruz kalabilmektedir. Bu durumda kahraman zorbalığa maruz kalan çocuğa taktikler vererek, bazı savunma hareketleri öğreterek veya zihinsel bir destek vererek onu bu zorbalıktan kurtarmaktadır. Filmin sonunda kahraman hedefine ulaşırken çocuk veya ergen karakter de zorbalık görmekten kurtulmaktadır. Sınırlı sürede yer alan bu temsiller akran zorbalığının ergenler, aileler, eğitim sistemi ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini derinlemesine tartışmaktan uzak bir niteliktedir.

Medyada akran zorbalığı kavramının temsiline odaklanan bu çalışmada akran zorbalığını ve ergenlerin sorunlarını çok kapsayıcı ve gerçekçi bir üslupla ele alan Adolescence dizisi analiz edilmiştir. Adolescence, akran zorbalığını ve cinayete varan ergen davranışlarını; öfke, hayal kırıklığı, şaşkınlık, kıskançlık vb. gibi duyguları abartısız biçimde aktaran gerçekçi bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Bununla birlikte Netflix’te yayınlanan bu mini dizi, 77. Emmy Ödülleri’ndeki başarısıyla uluslararası alanda takdir görmüştür. En iyi mini dizi ve en iyi mini dizi yönetmeni ve en iyi aktörü ödülü diziye verilmiş, Jamie’yi canlandıran 15 yaşındaki Owen Cooper, en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülü ile Emmy kazanan en genç erkek oyuncu olmuştur. Eşine pek rastlanmayan sinematografik bir üslupla tek plan olarak çekilen dizi bölümleri gerçek zamanla eş bir ilerlemeye sahiptir. Böylelikle anlatıdaki gerçekçilik son

derece yüksek bir düzeye ulaşmakta ve zorbalığın etkileri daha da görünür kılınmaktadır.

Dizinin Künyesi

Adı : Adolescence (Ergenlik)
 Tür : Suç, Dram Temalı Mini Dizi
 Yönetmen : Philip Baratanı
 Yapımcı : Netflix, Jo Johnson
 Senaryo : Jack Throne, Stephan Graham

Oyuncular : Stephen Graham (Eddie Miller-Baba), Christine Tremarco (Manda Miller-Anne), Owen Cooper (Jamie Miller-Oğul), Erin Doherty (Adli Psikolog Briony), Ashley Walters (Dedektif Bascombe), Amelie Pease (Lisa Miller-Kızkardeş)

Dizinin Kısa Öyküsü

13 yaşında bir ergen olan Jamie Miller İngiltere'nin Yorkshire bölgesindeki Doncaster şehrinde; babası Eddie, annesi Manda ve kız kardeşi Lisa ile birlikte yaşamaktadır. Bir gün silahlı bir özel polis birliği ailenin yaşadığı eve ani bir baskın yapar ve Jamie'yi, sınıf arkadaşı Katie Leonard'ın öldürülmesinde cinayet şüphelisi olarak tutuklar. Jamie henüz 13 yaşında olmasından dolayı güvenli bir eğitim merkezinde adli bir psikolog eşliğinde ifade vermeye başlar. Toplam dört bölüm süren dizinin ilerleyen zamanlarında izleyiciler; Jamie'nin Katie'ye olan ilgisini, ardından reddedilmesini ve sosyal medyada zorbalığa maruz kalmasını, internet ortamında ergenleri etkileyen olumsuz akımları, okul hayatındaki bozukluğu ve ailenin bir yandan çocuklarına sahip çıkarken diğer yandan toplumdan gelen tepkilere direnmeye çalışmasını öğrenirler. Dizi anlatısı ergenlik çağındaki kişilerin sosyal medya ile biçimlenen duygu ve düşünce dünyalarını, akran zorbalığının gerek gerçek yaşamda gerekse dijital ortamlardaki bilinmeyen boyutlarını gözler önüne sermektedir.

Adolescence Dizilerinin Doğrudan ve Dolaylı Akran Zorbalığı Ekseninde Analizi

1.Bölüm: Day 1

Jamie'nin yaşadığı eve düzenlenen polis baskınıyla başlayan bu bölüm polis merkezinde olanlar ile devam eder. Merkezde rutin tutuklanma işlemlerini yaşayan bir ergenin şaşkınlığı görülür. Jamie'nin ailesi de son derece çaresizdir ancak baba Eddie oğlundan cinayeti işlemediğini duyunca rahatlarlar. Polis sorgusunda Jamie'nin internette yer alan bazı açık içerikli kadın görsellerine yorum yaptığı ortaya çıkar. İlk bölümün sonunda polis, Jamie'nin Katie'ye

bıçakla saldırdığına dair güvenlik kamerası kayıtlarını izletir ve baba oğul sorgu odasında birbirine sarılarak ağlarlar.

1. Bölümdeki Akran Zorbalığı Temsilleri

Dizinin ilk bölümünde, fiziksel akran şiddetinin en uç noktası olan cinayet suçunun varlığı söz konusudur. Henüz 13 yaşında bir kolej öğrencisi olan Katie defalarca bıçaklanarak öldürülmüştür ve cinayet zanlısı olarak yine aynı yaştaki bir ergen olan Jamie gözaltına alınır. Jamie yanında avukatı varken sorguya alınır ve sorgu ilerledikçe Jamie ve Katie'nin öğrencisi olduğu okulda gerek fiziksel ve sözel gerekse internet paylaşımları aracılığıyla yapılan yaygın olarak akran zorbalığı yapıldığı ortaya çıkar. Jamie de bir şekilde bu zorbalığa maruz kalmıştır.

Akran zorbalığının en yaygın olarak yaşandığı yerlerin başında okullar gelmektedir ve okuldaki öğrencilerin Jamie'ye özellikle sosyal medyada zorbalık yaptığı ortaya çıkar. Bu zorbalıklardan birisi Jamie'ye incel, garip tip yakıştırmalarının yapılmasıdır. Jamie'nin instagramda incel şeklinde etiketlenmesi ve ona dair alay içerikli emojiler kullanılması bu zorbalığın göstergeleri olarak ilk bölümde ele alınmaktadır. Lakap takmak akran zorbalığının sık rastlanan türlerinden birisi olup Jamie'nin incel ve garip tip olarak etiketlenmesi bir lakap takma davranışı olarak nitelendirilebilmektedir. Dedektifler araştırma yaptıkça, bu emojilerin ergenler arasındaki iletişimde nasıl önem arz ettiğini anlamaya başlayacaklardır. Ancak yine de bu emojilerin yetişkinler tarafından anlaşılmakta zorlandığı da gösterilmektedir. Böylelikle dizi, dijital iletişim ve sosyal medya kullanımı konusunda kuşaklar arasındaki kopukluğu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda zorbalığa yönelen ergenlerin duygu ve düşüncelerinin anlaşılması oldukça güç görünmektedir.

Zorbalık konusunda kişilerin dört tür rol alabildiği bilinmektedir. Buna göre bu dört tür zorbalık yapan, zorbalığa maruz kalan, hem zorbalık yapıp hem de zorbalığa maruz kalan ve izleyen/seyirci kalanlardan oluşmaktadır. İlk bölümde ortaya çıkan gerçeklerden birisi Jamie'nin hem zorbalığa uğrayan hem de zorbalık eğilimleri olan bir karakter olduğu olgusudur. Nitekim kız öğrencilerin kendisiyle alay ettiği Jamie sosyal medyada kadınlara yönelik hakaretlerde bulunmakta ve yine kadınları aşağılayıcı yorumlar yapmaktadır. Dedektif Bascombe, instagramdaki bu paylaşımlarını, yorumlarını göstererek Jamie'yi yaptığı zorbaca davranışlarla yüzleştirmektedir. Jamie tabiri caizce yavaş yavaş köşeye sıkışmakla birlikte cinayete kesin bir dille inkâr etmektedir. Ancak bölümün son sahnesinde Dedektif Bascombe Jamie'nin Katie'yi takip ettiği, sonrasında karşısına çıktığı, tartıştıkları ve Jamie'nin Katie'ye bıçakla saldırdığı görüntüleri izletir. Jamie, maruz kaldığı doğrudan ve dolaylı zorbalık karşısında kendini kontrol edemeyerek böyle bir saldırı gerçekleştirmiştir. Görüntülerin izlendiği sırada Jamie'nin yanında bulunan babası Eddie büyük

bir yıkıma uğrar. Yine de oğluna sarılarak ağlamaya başlar. Miller ailesi, oğulları Jamie'nin hayatı, okul yaşamı ve düşünceleri konusunda nasıl bu kadar az bilgiye sahip olduklarını sorgularlar. Özellikle onun sosyal medyadaki yaşamı hakkında neredeyse hiçbir şey bilmemektedirler ve bu durumun olumsuz sonuçlarını hep birlikte göğüslemek durumundadırlar.

2 bölüm: 3. Gün

Dedektif Bascombe ve Frank, Jamie'nin okuluna giderek orada araştırma yapmaya başlar. Cinayet silahına dair bir ipucu arayan dedektifler, Jamie ve Katie'nin sınıf arkadaşlarıyla yaptıkları görüşmelerde ergen çağıdaki bu öğrencilerin kendilerine özgü bir emoji dili kullandıklarını öğrenirler. Okuldaki öğrenciler arasında zorbalık yapıldığına dair içeriklerin ve Incel akımının yer aldığı bu bölümde cinayet silahı olan bıçağın Ryan isimli öğrenciye ait olduğu öğrenilir. Ryan bıçağı Jamie'ye vermiş, Jamie ise Katie'yi internette kendisi hakkında yaptığı alaycı, küçük düşürücü paylaşımları kaldırması için bıçağı kullanmayı planlamıştır. Ryan dedektifler tarafından gözaltına alınır. Bölüm Eddie'nin, Katie'nin otoparkta öldürüldüğü yere çiçek bıraktığı sahne ile sona erer.

2. Bölümdeki Akran Zorbalığı Temsilleri

Bu bölümde okul yaşamı ve burada yaşanan zorbalık olayları ön plana çıkmaktadır. Akran zorbalığına maruz kalan öğrenciler arasında Dedektif Bascombe'nin oğlu Adam da bulunmaktadır. Diğer öğrenciler çöplerini Adam'ın tabağına bırakmakta, onu küçük düşürücü taklitler yapmakta veya fiziksel tehditte bulunarak para istemektedirler. Bu olaylar yaşanırken okulda görevli öğretmenlerin duyarsız davranışları veya kendi sorunlarıyla uğraştıkları görülmektedir. Dedektiflerin sorgulamalarında okuldaki disiplinsizlik, öğrencilerin şımarık davranışları, otoritenin sağlanmasıyla ilgili sorunlar göze çarpmaktadır. Hatta Dedektif Bascombe'nin konuşmak istediği Hint asıllı bir öğretmen "Bu çocuklarla baş etmek imkânsız" ifadelerini kullanmaktadır. Bu temsiller okulda zorbalığın sıradan bir hal aldığını gösterir.

Okuldaki sahnelerden birinde Katie'nin arkadaşı Jade, Jamie'nin arkadaşı Ryan'a "arkadaşımı öldürdün" diyerek saldırır ve darbelerle burnunu kanatır. Diğer öğrenciler için bu fiziksel saldırı gülünecek bir eğlence sahnesi olarak görülür. Hatta bir öğrenci Ryan'a "kızdan dayak yedin seni şapşal" der ve hemen herkes bu sözleri kahkahayla karşılar. Ryan da tıpkı Jamie gibi okulda ezik olarak görülen tiplerdendir.

Okulda Adam ve babası Bascombe arasında geçen konuşma hem sosyal medyada yaşanan akran zorbalığını hem de iki kuşak arasındaki iletişim kopukluğunu ortaya koymaktadır. Adam, Katie'nin instagram hesabında Jamie'ye emojiyle incel dediğini anlatır. Jamie'yi küçük düşüren ve utandıran

Katie, yaptığı instagram paylaşımıyla Jamie'ye “hep incel olarak kalacaksın” yani ömür boyu bakır kalacaksın demek ve yorumu beğenenler de bu görüşü desteklemektedir. Bu durum sosyal medya aracılığıyla yapılan ve bireylerin ilişkisel durumuna zarar veren bir zorbalık olarak temsil edilmektedir. Adam bu konudaki bilgileri babası Bascombe'ye verirken aralarında neredeyse farklı dünyanın insanları gibiymiş gibi bir kopukluk bulunmaktadır. Bu durumun en önemli sebepleri ergenlerin kullandıkları terminoloji ve yetişkinlerin bilgi ve kontrol sahibi olmadığı sosyal medya dünyalarıdır.

Dedektif Bascombe, oğlu Adam'dan, öğrencilerin instagramda kullandıkları emojielerin ne anlama geldiğini aynı zamanda Katie'nin Jamie'ye sosyal medya zorbalığı yaptığını öğrenir. Bu bilgiyi dedektif Frank ve kendilerine eşlik eden öğretmen Fenumore'ye açıklar ve Frank bunu incel meseleleri şeklinde yorumlar. Öğretmen Fenumore ise bunun ne anlama geldiğini bilmediğini söyler. Frank, “istemsiz bekârlık konusu. Andrew Tate'den çıkan b...” şeklinde bir açıklama yapar. Fenumore, “evet oğlanlar onun hakkında konuşuyordu” şeklinde bir cevap verir. Burada ismi anılan Andrew Tate, eski bir profesyonel kickbox dövüşçüsü, daha bilinen kimliğiyle ise cinsiyetçi bir biçimde erkek kimliğini savunan internet sitelerinin (manosphere) popüler ismidir. “Toksik erkeğin kralı” ve “kadın düşmanı” olarak bilinen Tate, arama motoru Google'da en fazla aranan isimler arasındadır (Wikipedia, 2025). Bu diyalog, Tate'nin ve onun savunduğu toksik erkeklik kavramının; kızlarla iletişim kurmakta zorlanan, kızların beğenmediği bir tipe sahip olan ve bu durumdan ötürü düzene ve kızlara karşı olumsuz düşünceler besleyen ergen oğlanlar arasında yaygın ve popüler olduğunu ortaya koymaktadır. Toplum içerisinde kendilerine uygun bir yer bulmakta zorlanan bu ergenler, incel söylemlerinde bulunan isimlerle özdeşim kurabilmekte ve onun da ötesinde bu söylemleri yayan internet sitelerine yönelerek sanal gruplara/cemaatlere angaje olabilmektedir. Andrew Tate vb. gibi isimlerin popüler olduğu bu gruplar sistem karşıtı bir görüşle birlikte kadınlara ve azınlıklara karşı şiddet olaylarına karışan daha radikal kişileri de kapsayan bir yelpazeyi de ifade etmektedir. Nitekim Jamie de böyle bir şiddet ve cinayet olayının faili olmuştur.

Dedektif Bascombe ve Frank ile Bayan Fenumore arasında geçen diyaloglardan anlaşılan bir diğer husus gerek bir ebeveyn olan Bascombe'nin, gerekse okulda görev yapan Fenumore'un öğrencilerin dünyasından ne kadar habersiz oldukları gerçeğidir. Açıkçası çocuğunun düşünceleri, duyguları ve arkadaş ortamlarındaki durumu hakkında bilgi sahibi olmayan yalnızca Jamie'nin ailesi değildir. Dizi anlatısı okuldaki farklı öğrencilerin de aileleriyle sorunları olduğunu göstermekte ve ergenler ile yetişkinlerin adeta birbirlerinden koptuğunu ortaya koymaktadır. Her iki grup kendi dünyalarında yaşamakta ve birbirlerinin duygularını, düşüncelerini ve eğilimlerini anlamakta zorlanmaktadırlar. İnternet ortamı ve sosyal medya platformları, yetişkinlerin

çocuklar ve ergenler üzerindeki etkisinin giderek azalması sebebiyle oluşan boşluğu doldurmaktadır. Ancak bu boşluğun zararlı ve sakıncalı içeriklerle, düşüncelerle doldurulması büyük sorunlara yol açmaktadır.

3.Bölüm: Yedi Ay

Cinayetin üzerinden yedi ay geçmiştir. Adli psikolog Briony raporunu hazırlamak için Jamie'yle görüşür. Bu görüşmede Jamie'nin kişiliği ve okulda öğrenciler arasında yaşanan zorbalık, taciz, psikolojik çatışmalar hakkında izleyiciler bilgi sahibi olur. Jamie'nin bir sevecenlik ile öfke krizleri arasında gidip gelmeleri adli psikolog Briony tarafından gözlemlenir. Jamie cinselliğe ilgi duyan bir ergen olup kendisinin fiziksel özellikleri ile alay edilmesi onu hem sınırlandırmekte hem de incel düşüncesine yönlendirmektedir. Bu bölüm Jamie'nin bir öfke krizine girmesiyle sona erer.

3. Bölümdeki Akran Zorbalığı Temsilleri

Adli psikolog Briony, Jamie'yle yaptığı görüşmelerde ona erkeklik kavramını nasıl algıladığıyla, babasının nasıl bir erkek figürü olduğuyla ilgili sorular sorar. Yine cinsellik konusundaki düşüncelerini öğrenmeye çalışır. Bu konuşmada Jamie bazı kızlarla hafif cinsel yakınlaşmaları olduğunu anlatır ancak daha sonra bunun bir yalan olduğunu itiraf eder. Bunun ardından Jamie bazı fotoğraflar gördüğünü ve bunun kendisini rahatsız ettiğini söyler. Briony “porno fotoğrafları mı” diye sorduğunda Jamie “hayır, pornoyu zaten herkes görüyor” der ve sınıfından iki kızın üstsüz fotoğraflarını gördüğünü anlatır. Bu diyalog, cinselliğin manipülatif ve kurgusal bir şekilde kullanıldığı, ergenlerin cinsel kimliklerinin oluşumu hususunda son derece zararlı etkileri olabilecek içeriklere ulaşmanın ne kadar kolay olduğunu anlatmaktadır. Ergenlerin böyle bir içerik sebebiyle zorbalığa maruz kalması da gayet olası görünmektedir.

Jamie, okuldan iki kızın Fidget isimli bir öğrenciye üstsüz fotoğraflarını gönderdiğini ve Fidget'in bu fotoğrafları Snapchat isimli sosyal medya uygulamasında yaydığını psikolog Briony'ye anlatır. Bu kızlardan birisi Katie'dir. Fidget, kendisine gönderileni korumamış, sosyal medya zorbalığı yaparak ve ifşada bulunarak Katie'yi çok zor durumda bırakmıştır. Bu durum sosyal medyanın, akran zorbalığı konusunda önemli bir alan, özellikle yetişkin denetiminden uzak bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Sosyal medyayı kullanarak başkasına ait görselleri ve videoları izinsiz olarak paylaşmak ve yaymak, sosyal medyada bir kişi hakkında hakarete bulunmak ve kötü yorumlar yazmak dijital/siber zorbalığın en bilinen biçimlerindendir. 13 yaşındaki bir kız ergen, sırf hoşlandığı sınıf arkadaşı istediği için ona üstsüz bir fotoğrafını göndermiş ve bu mahrem fotoğraf bir sosyal medya zorbalığı neticesinde tüm ergen gruplarında yayılmıştır. Böylelikle Katie, gönderdiği fotoğrafların paylaşılması ve çeşitli olumsuz yorumlar yapılması sebebiyle

sosyal medya zorbalığına maruz kalmıştır. Belki de Katie, maruz kaldığı bu zorbalığın acısını daha sonra Jamie'ye zorbalık yaparak unutmak istemiştir. Dizi anlatısında ortaya çıkan bu durum, ergenlerin kolaylıkla hem zorbalık yapan hem de zorbalığa maruz kalan bir tarafta yer alabileceğini ortaya koymaktadır. Dizide, empati ve anlayış yerine küçümseme ve ötekileştirme düşüncesinin egemen olduğu bir ergen dünyası görünür kılınmaktadır.

Görüşmede psikolog Briony Jamie'ye "Sence kızların sana ilgisi var mıydı?" diye sorar. Jamie, "Hayır, tabi ki hayır" diye cevap verir ve neden böyle dedin şeklindeki soruyu ise "çünkü çirkinim" diye cevaplar. Ergenlik dönemi aynı zamanda bireyin gelişim evrelerinden biridir. Dönmezer'e göre (2004, s. 28). bu dönemdeki gelişimlerden birisi bedensel özelliklerini kabul etme ve etkili şekilde kullanmayı öğrenmedir. Bu süreçte bedensel özelliklerini kabul edip bundan memnun olmak ve böylelikle bir uyum yaşamak önem arz etmektedir. Jamie ise kendini çirkin bulmaktadır. Jamie'nin gerek fiziksel olarak gerekse dijital iletişim araçlarıyla katıldığı arkadaş ortamında bedenine ilişkin yeterince uyum sağlayamadığı anlaşılmaktadır. Konuşmanın devamında Jamie'nin, bıçağı ona veren arkadaşı Ryan'ın ve diğer arkadaşı Tommy'nin akranları tarafından fiziksel ve sözel zorbalığa maruz kaldıkları ortaya çıkar. Zorbalığın adeta sıradanlaştığı okulda, annesi ucuzluk marketine gidiyor diye Tommy'e "bozukluk" diyerek alay eden zorbalar olduğu anlaşılır. Ryan ise "salak" denilerek küçük düşürülmektedir. Bu üç arkadaşına adeta aforoz edilmiş ve camlardan tükürülme, çelme takılma, iteklenme gibi fiziksel zorbalığa maruz kalmışlardır.

Katie'nin üstsüz fotoğraflarının okul gruplarından yayılmasının ardından Jamie, hoşlandığı bu kıza yakın olabilmek, zor durumda olması sebebiyle kabul edeceğini ümit ederek Katie'yi lunaparka gitmeyi davet eder. Katie ise "o kadar da çaresiz değilim" diyerek bu daveti reddeder ve bu olayın hemen ardından Jamie'nin instagramdaki fotoğraflarına emojilerle yorumlar yapmaya başlar. Katie'nin kullandığı emojiler aslında Jamie'yi küçük düşüren, onunla alay eden anlamlara gelmektedir. Buna göre Katie Fasulye emojisiyle Jamie'ye; kadınlar bizi istemiyor, umursamıyor diyen gruplara üyesin, İncel'sin demek istemektedir. Patlayan kırmızı hap emojisi ise kadınların %80'inin, erkekleri % 20'sine ilgi gösterdiğini ifade etmektedir ki bu da sen kızların asla ilgi göstermediği tiplerdensin anlamına gelmektedir. Jamie'nin birçok akranı da bu emojileri beğenmiş, böylelikle zorbalık sosyal medyada yayılarak Jamie'nin kişiler arası iletişimine zarar vermiştir. Jamie bu olaydan sonra Katie'ye hakkında söylediklerinin doğru olmadığını ifade etmesine rağmen Katie bu paylaşımlarına devam etmiştir. Jamie, bu olayları psikolog Briony'e anlatırken sinirlenmeye başlar ve Katie hakkında büyük bir öfkeyle "o zorba bir o...ydu" ifadelerini kullanır. Bu sözler adli Psikolog Briony için şok edici olur ve görüşmeyi sonlandırır. Psikolog Briony'in bu tepkisi karşısında öfke krizine giren ve bağırıp çağırmaya, etrafı dağıtmaya başlayan Jamie güvenlik

görevlisi tarafından görüşme odasından çıkarılır. Psikolog Briony, cinayet şüphelisi bu ergenin, öldürdüğü düşünülen akranı kız hakkındaki bu küfürlü ifadelerine inanmakta zorlanır. Adli psikolog olarak bir sürü vakada görev yapan, birçok suçlu ile görüşen Briony bile ergenler arasında cereyan eden bu zorbalıklar, çatışmalar, hakaretler ve söylemler karşısında hayrete düşmekte, hayal kırıklığına uğramaktadır. Dizinin anlatısına göre aslında bu hayal kırıklığı ve şaşkınlık yalnızca Psikolog Briony için değil bu olayları öğrenen tüm yetişkinler için ortak bir tepkidir.

4. Bölüm: 13 Ay

Bu bölümde anlatı ağırlıklı olarak Jamie'nin ailesine yoğunlaşır. Cinayetten bir yıl geçmiştir ve Miller ailesi yaşadıkları travmanın acısının hiç azalmadığı günler geçirmektedir. Miller'lar için normal hayatlarına dönmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Çünkü bakışlar, gözler adeta hep onların üzerindedir. Anne ve baba, çocuklarının suça sürüklenmesini göremedikleri ve engelleyemedikleri için kendilerini suçlamaktadırlar. Görüştikleri Jamie suçu kabul edeceğini söyleyince büyük bir yıkım yaşarlar ve baba Eddie Jamie'nin odasında yatağı başında bulunan oyuncak ayıya sarılarak ağlar ve onun gıyabında Jamie'den özür diler. Dizi bu sahneyle sonlanır.

4. Bölümdeki Akran Zorbalığı Temsilleri

Cinayetten bir yılı aşkın süre geçmiştir ve Eddie'nin doğum günüdür. Ancak sabah uyandıklarında Eddie'nin minibüsünün üzerinde spreylenmiş "nonce" yazısıyla karşılaşır ve çok sinirlenirler. Çünkü Cambridge Sözlüğüne göre (2025) arasında çocuk istismarının bulunduğu cinsel suçlarla suçlanan kişiler için kullanılan argo bir ifadedir. Bu argo ifade, Jamie'nin işlediği cinayete ilişkin toplumsal yargı ve söylenti mekanizmasının ailenin peşini bırakmayacağına ilişkin bir gösterge niteliğindedir. Minibüsün önünden bisikletle geçen iki ergen Eddie'e yine "nonce" diye seslenir ve sonradan anlaşılacağı üzere yazı, bu ergen oğlanlar tarafından yazılmıştır. Bu moral bozucu saldırıdan sonra Anne Manda bir süredir aklında olan Liverpool'a taşınma konusunu açar ancak Eddie buna şiddetle karşı çıkar. Doğum gününü güzel bir şekilde geçirmek isteyen aile ilk önce yazıyı silmeyi, sonrasında yemeğe ve sinemaya gitmeyi planlar. Yazıyı silebilecek malzemeyi almak için büyük bir mağazaya giderler. Ancak Eddie'yi tanıyan genç bir mağaza çalışanı ile geçen diyalog, sonrasında minibüsün yakınında gördükleri bisikletli ergen gençler ve Eddie'nin onlardan birini tartaklaması tüm planlarına engel olur. Bu olanlardan üçü de çok etkilenir. Tüm bu yaşananlar onlara çok ağır gelmeye başlamıştır. Eddie ve Manda, oğullarının odasında dertleşmeye başlarlar ve Jamie'nin, kendilerinden kopuşunu, nasıl hiç bilmedikleri bir dünyaya ve düşünceye sahip olduğunu tartışarak kendilerini sorgularlar. Anne ve baba olarak hata yapıp yapmadıklarını gözden geçirirler.

Aslında ergenlerin gelişim aşamalarından biri anne-babadan ve diğer yetişkinlerden duygusal anlamda uzaklaşmaktır. Ergenler bilişsel yönden gelişme sayesinde düşünsel özgürlüğünü kazanmaktadır. Ancak bunun için duygusal yönden bağımsızlaşma gerekmektedir. Bu noktada bağımsızlığın getirdiği özgürlükle birlikte anne-babaya ve diğer yetişkinlere duyulan sevgi ve saygının varlığı söz konusudur (Dönmezer, 2004, s. 29). Jamie sürekli odasına kapanan, anne-babası yerine arkadaşları ile vakit geçirmeyi tercih eden bir ergendir. Nitekim evde daha içe kapanık olarak görülen Jamie küçük arkadaş grubu ile daha aktif bir iletişim içerisinde. Jamie'nin özellikle babası ile daha fazla iletişime geçmesi, daha duygusal bir yakınlık kurması ise yaşanan cinayet olayıyla ilgili tutuklanmasının ardından gerçekleşmektedir. Bu noktada Jamie okul hayatı aracılığıyla katılmış olduğu toplumsal yaşamda ergen yaştaki bir suçlu profiline dönüşmektedir. Jamie'nin geliştirmiş olduğu davranışlarda arkadaş çevresi ile birlikte dijital iletişim araçlarındaki bir takım popüler düşüncelerin, akımların önemli rol oynadığı görülmektedir. Aslında bu durum, küresel ölçekteki dijitalleşme süreçleriyle birlikte birçok farklı toplumda karşılaşılan bir sorun olarak ifade edilebilmektedir. Ne var ki toplumların düzenlerini belirleyen din, politika, gelenekler, dil vb. gibi birçok farklı etken bu sorunların yaşanma sıklığı ve düzeyini etkilemektedir. Jamie'nin içinde bulunduğu toplumsal yapıda gençlerin daha bağımsız olduğu, aileleri ve diğer yetişkinlerle olan sevgi ve saygı ilişkilerinin daha gevşek olduğu anlaşılmaktadır.

Dördüncü ve son bölüm akran zorbalığının aileler ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini ortaya koyması açısından önem arz etmektedir. Akran zorbalığı yalnızca zorbalığa uğrayan, zorbalık yapan kişiler üzerinde değil tüm bu kişilerin sevdikleri ve aileleri üzerinde de onarılmaz yaralar açabilmektedir. Zorbalık, şiddet ve çatışmayı yaratmanın çok ötesinde bir cinayete sebebiyet vermiştir. Nitekim Eddie ve Manda, henüz 13 yaşındaki oğullarının yine 13 yaşındaki bir kızı bıçaklayarak öldürmesini asla kabullenememektedir. Bu bölümde izleyiciye aktarılan en önemli duygular çaresizlik ve hayal kırıklığıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada, modern toplumlarda giderek daha görünür hâle gelen akran zorbalığı kavramına odaklanılmıştır. Bu kavram insan hayatının en önemli süreçlerinden biri olan ergenlik dönemi, okul yaşamı, dijital iletişim ve sosyal medya ortamları bağlamında ele alınmıştır. Netflix yapımı Adolescence dizisi üzerine yapılan nitel analiz ile zorbalığa yol açan çeşitli faktörler tartışılmıştır. Bu bağlamda yapılan en önemli tespitlerin başında akran zorbalığının basit bir çatışma veya şiddet eğilimi değil, dijital kültürle iç içe geçmiş, psikolojik, sosyolojik ve kültürel boyutları bulunan çok katmanlı bir toplumsal olgu olduğu gerçeğidir. Bir diğer önemli bulgu ise yetişkin dünyasının, ergenler arasında gerçekleşen bu zorbalık davranışlarını fark etme ve anlama açısından

yetersizlikler yaşadıkları gerçeğidir. Denetimi ve kontrolü son derece güç olan internet ortamları ve sosyal medya platformları bu yetersizliklerin baş gösterdiği en temel alanlardır. Nitekim Adolescence dizisinde temsil edilen yetişkinler ile ergenler arasındaki kopukluğun temel sebebi iletişim süreçlerindeki kullanım ve içerik üretimi farklılığından kaynaklanmaktadır.

Dizi anlatısının temel karakteri olan Jamie'nin çevresinde gelişen olay örgüsü, akran zorbalığının birey üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılmaktadır. Fiziksel ve sözel zorbalığın yanı sıra instagram ve snapchat gibi sosyal medya uygulamalarında gerçekleştirilen dolaylı zorbalık eylemleri, ergenlerin benlik algılarını, çevreleriyle olan ilişkilerini ve psiko-sosyal gelişimlerini zedelemektedir. Bu bağlamda Adolescence dizisi, akran zorbalığının yalnızca basit mağduriyetler yaratan bir süreç olmadığını; aynı zamanda şiddete eylemlerine ve hatta ağır suçlara evrilebilen bir zemini de besleyebildiğini gerçekçi bir üslupla ortaya koymaktadır. Zorbalık gören ve aynı zamanda zorbalık yapan bir karakter olan Jamie'nin işlediği suç, kontrolünü anlık olarak kaybeden bir ergen eylemi olmanın çok ötesinde uzun süreli dışlanma, alay edilme, reddedilme ve değersizleştirilme deneyimlerinin bir sonucu olarak gösterilmektedir.

Kağıtçıbaşı'nın (2010) vurguladığı engellenme-saldırganlık ilişkisi, Jamie'nin davranışlarını açıklamada işlevsel bir perspektif sağlamaktadır. Ergenlik döneminde arkadaşlık ilişkileri kurma, gruplara kabul edilme ve onaylanma temel bir ihtiyaç olarak görülmektedir. Dışlanma, alay edilme ve saldırganca davranışlara dayanan akran zorbalığı sebebiyle bu ihtiyaçların giderilememesi kişilerin olumsuz söylemler üreten bazı marjinal gruplara yönlendirebilmekte ve saldırgan davranışlara sebebiyet verebilmektedir. Dizide Jamie, yaşadığı zorbalıktan ötürü zor durumda olan Katie'ye ilgi göstermiş ancak Katie tarafından hem reddedilmiş hem de sosyal medya üzerinden incel olduğuna dair imalar ve yorumlar ile bu sefer kendisi bir zorbalığa maruz kalmıştır. Ancak dizide de aktarıldığı üzere Jamie'nin bir zorbalığa maruz kalması ve duygusal bir hayal kırıklığı yaşaması; onun Katie'ye gerçekleştirdiği bıçaklı saldırıyı, işlediği cinayeti hiçbir şekilde mazur göstermemektedir. Dizi söylemi bir adli suçlunun yakalanması veya cezalandırılmasını değil, okulda öğrenimini sürdüren sıradan bir ergenin yaşıtı bir kızı nasıl olup da öldürdüğü tartışmaya açmaktadır. Bu bağlamda dizi, sosyal medyadaki zorbalığın geleneksel zorbalık biçimlerine kıyasla daha farklı ve yıkıcı sonuçlar doğurabildiğini göstermektedir.

Adolescence dizisi, akran zorbalığını yalnızca zorbalığa maruz kalan birey üzerinden değil; zorbalık yapanlar, sessiz kalan izleyiciler, aileler ve eğitim sistemi üzerinden de ele almaktadır. Okul ortamında zorbalığın sıradanlaşmış olması, öğretmenlerin ve yöneticilerin bu davranışlara karşı etkisiz veya duyarsız kalmaları, sorunun kurumsal boyutuna işaret etmektedir.

Benzer biçimde dizide ebeveynlerin, çocuklarının dijital dünyalarına ve sosyal ilişkilerine dair sınırlı bilgiye sahip olmaları, kuşaklar arası iletişim kopukluğunu görünür kılmaktadır. Bu kopukluk, ergenlerin maruz kaldıkları dijital zorbalığın yetişkinler tarafından fark edilmesini ve önlenmesini zorlaştırmaktadır.

Dizide öne çıkan bir diğer önemli unsur, incel kültürü ve toksik erkeklik söylemlerinin ergenler üzerindeki etkisidir. Sosyal medya ve çevrimiçi platformlar aracılığıyla yayılan bu tür alt kültürel söylemler, kendini dışlanmış ve değersiz hisseden ergenler için bir aidiyet alanı sunabilmekte; ancak aynı zamanda kadın düşmanlığı, öfke ve şiddeti meşrulaştıran bir düşünsel çerçeve de üretmektedir. Adolescence, bu söylemlerin ergen dünyasında nasıl alımlandığını ve akran zorbalığıyla nasıl iç içe geçtiğini göstererek, dijital kültürün şiddet üretme potansiyeline dikkat çekmektedir. Sosyal medya bir yandan zararlı söylemlerin, stereotiplerin ve şiddeti meşrulaştıran anlatıların dolaşıma girmesine aracılık edebilmekte; diğer yandan ise Adolescence örneğinde olduğu gibi, toplumsal sorunları görünür kılan, tartışmaya açan ve farkındalık yaratan bir mecra işlevi de üstlenebilmektedir. Bu bağlamda dizinin gerçekçi anlatım dili, uzun plan sekansları ve abartıdan uzak oyunculukları, izleyicinin zorbalığın yıkıcı etkileriyle yüzleşmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak Adolescence, akran zorbalığını bireysel bir ergenlik sorunu olmaktan çıkararak, dijital çağın toplumsal ilişkileri, kimlik inşası ve şiddet kültürüyle ilişkilendiren güçlü bir medya metni olarak değerlendirilebilir. Bu kitap bölümü, dizinin sunduğu temsiller üzerinden akran zorbalığının çok boyutlu yapısını ortaya koymakta ve çözümün yalnızca bireysel müdahalelerle değil; aileyi, okulu, medya politikalarını ve dijital platformları kapsayan bütüncül yaklaşımlarla mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Bu yönüyle çalışma, hem iletişim çalışmaları hem de gençlik, medya ve şiddet alanlarında yapılacak gelecekteki araştırmalar için kuramsal ve tartışmaya açık bir zemin sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alana (1997). "Alana's Involuntary Celibacy Project." February 29, 1997. <https://web.archive.org/web/20000229132824/http://www.ncf.carleton.ca/~ad097/ic-home.html>
- Cambridge (2025). *Nonce*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nonce>. Erişim tarihi: 28.10.2025
- Cüceloğlu, D. (2011). *İnsan ve Davranış Psikolojisinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi
- Decider (2025). *Adolescence nonce meaning*. <https://decider.com/2025/03/19/adolescence-nonce-nonse-meaning/>. Erişim tarihi: 02.11.2025
- Dept. Of Health and Human Services (2023). Social Media and Youth Mental Health – Current Priorities of the U.S. Surgeon General (Advisory). <https://www.hhs.gov/surgeongeneral/priorities/youth-mentalhealth/social-media/index.html>.
- Dönmezer, İ.(2004). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Due P, Holstein BE, Lynch J, Diderichsen F, Gabhain SN, Scheidt P, et al. (2005). Bullying and symptoms among school-aged children: international comparative cross-sectional study in 28 countries. *Eur J Public Health*. 2005;15(2):128-32. <http://dx.doi.org/10.1093/eurpub/cki105>.
- İşler Sevindi, M. & Akalın, A. (2025). Netflix dizisi Adolescence (2025) bağlamında İncel ve Red Pill akımlarının kurgusal temsili. *Selçuk İletişim*, 18(2), 590-613. <https://doi.org/10.18094/josc.1699644>
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2010). *Günümüzde İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi
- Kelly, C. R., & Aunspach, C. (2020). Incels, compulsory sexuality, and fascist masculinity. *Feminist Formations*, 32(3), 145-172.
- Marcia, J. E. (1980). Identity in Adolescence. In J. Adelson (Ed.), *Handbook of Adolescent Psychology*. New York: Wiley.
- Oxford (2025). Bullying. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/bullying>. Erişim Tarihi: 18.11.2025
- Olweus, D. (1993). *Bullying at school: What we know and what we can do*. Malden, MA: Blackwell Publishing
- Olweus, D. (1999). Sweden. In P. K. Smith, Y. Morita, J. Junger-Tas, D. Olweus, R. Catalano & P. Slee (Eds.), *The nature of school bullying: A cross national perspective* (pp. 7-27). London and New York: Routledge.
- Uvonen, J., & Graham, S. (2014). Bullying in Schools: The Power of Bullies and the Plight of Victims. *Annual Review of Psychology*, 65, 159-185. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010213-115030>
- Xie H, Swift DJ, Cairns BD, Cairns RB. 2002. Aggressive behaviors in social interaction and developmental adaptation: a narrative analysis of interpersonal conflicts during early adolescence. *Soc. Dev.* 11: 205–24

- Van Rensburg, E. J., & Raubenheimer, J. (2015). Does forgiveness mediate the impact of school bullying on adolescent mental health? *Journal of Child & Adolescent Mental Health*, 27, 25-39. doi: 10.2989/17280583.2014.955502
- Vladimir S. Sobkina, b*, Aleksandra V. Fedotova (2021). Adolescents on Social Media: Aggression and Cyberbullying, *Psychology in Russia: State of the Art*, Volume 14, Issue 4, 2021, ISSN 2307-2202 (Online) Lomonosov Moscow State University,
- Vogels, E. (2022). Teens and Cyberbullying 2022. Pew Research Center: Internet, Science & Tech. United States of America. Retrieved from <https://www.pewresearch.org/internet/2022/12/15/teens-and-cyberbullying-2022/>
- Waseem, M (2024). *Evolving Dimensions of Bullying in Children*. *Children*, 11, 305. <https://doi.org/10.3390/children11030305>
- Witt, T. (2020). 'If I cannot have it, I will do everything I can to destroy it.' The canonization of Elliot Rodger: 'Incel' masculinities, secular sainthood, and justifications of ideological violence. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 26(5), 675– 689. <https://doi.org/10.1080/13504630.2020.1787132>



SONSUZLUK TEMASININ DİJİTAL ANLATIDAKİ İZLERİ: YARATILAN ÜZERİNE BİR İNCELEME

“ ”

Sadık ÇALIŞKAN¹

Buse Mete BAYDUR²

¹ İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi sadik.caliskan@inonu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6899-0424

² İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi buse.mete@gmail.com

ORCID: 0009-0007-0588-211X

Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, sonsuzluğa ve ebedi varlığa duyulan özlem, insan doğasının ayrılmaz bir parçası olagelmıştır. Bu özlem, bireyin geçici varlığına karşı girdiği en temel varoluşsal mücadelelerden biridir. Mitolojilerden antik kültürlere, modern bilim dallarından sanat disiplinlerine kadar uzanan bu arayış, insanoğlunun kısıtlı varoluşunun ötesine geçme isteğini yansıtan evrensel bir temadır. Sümerlerin Gılgamış Destanı'ndaki ölümsüzlük arayışından Antik Mısır'daki Osiris hikâyelerine, Antik Yunan'da Orpheus'un trajik çabasından Çin ve Kelt mitolojilerindeki ölümsüzlük adalarına kadar pek çok anlatı, insanın sınırları aşma tutkusunun kadim örnekleri olarak karşımıza çıkar. İlk insan anlatısındaki kırmızı elma metaforundan bu yana süregelen bu anlam arayışı, modern dünyada yerini matematik, fizik, tıp ve felsefe gibi disiplinlere bırakmıştır. 17. Yüzyıl sonu Leibniz ve Newton'un çalışmalarıyla matematiksel bir boyut kazanan sonsuzluk, fizik biliminde kozmoloji tartışmalarıyla, felsefede ise Spinoza, Hegel ve Nietzsche gibi düşünürlerin ontolojik sorgulamalarıyla derinleşmiştir. Günümüz tıp dünyasında ise bu arzu; organ nakilleri, klonlama çalışmaları ve yaşam süresini uzatan biyoteknolojik müdahalelerle seküler bir ölümsüzlük çabası olarak tezahür etmektedir.

Sinema, ontolojik yapısı gereği zamanı mühürleyen ve Andre Bazin'in (1967) mumya kompleksi olarak literatüre kazandırdığı; varlığı estetik bir biçimde dondurarak zamanın yıkıcılığına karşı koruma arzusu üzerinden sonsuzluk kavramını sorunsallaştırmak adına en elverişli sanat dalı olarak öne çıkmaktadır. Dünya sinema tarihinin kilometre taşlarından olan Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür filmindeki varoluşsal sancılar, Stanley Kubrick'in 2001: A Space Odyssey yapıtındaki evrimsel ebediyet ve Ridley Scott imzalı Blade Runner'daki biyolojik sınırlara yönelik teknik başkaldırı, ebediyet arzusunun farklı perspektiflerden işlendiği en yetkin örnekler olarak kabul edilmektedir. Türk sineması bağlamında ise bu felsefi izleklerin geleneksel ve dini motiflerin ötesine geçerek seküler bir derinlik kazanması Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı filmiyle mümkün olmuş, fiziksel varlığın geçiciliği karşısında imgenin ve aşkın sürekliliği üzerinden zamansız bir anlatı yapısı inşa edilmiştir. Anadolu coğrafyasının köklü geçmişinde yer alan Bengisu veya Ab-ı Hayat gibi zengin mitolojik ve folklorik arketiplerin varlığına rağmen, modern Türk sinema tarihinde bu temaları türe dayalı bir derinlikle merkezine alan yapımların azlığı, paralel olarak akademik literatürde de belirgin bir boşluğun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Nitekim mevcut akademik çalışmalar incelendiğinde, Taş Öz'ün 2019 tarihli makalesinde olduğu gibi odağın genellikle Sonsuzluk ve Bir Gün gibi yabancı başyapıtlar üzerindeki ontolojik sorgulamalarla sınırlı kaldığı ya da Er'in 2008 yılındaki doktora tezinde görüldüğü üzere ölümsüzlük düşü temasının daha çok Batılı korku anlatıları ve vampir figürleri üzerinden irdelendiği görülmektedir.

Bu kuramsal ve sanatsal boşluğun ortasında Çağan Irmak'ın 2023 yılında küresel bir dijital platform olan Netflix'te izleyiciyle buluşan *Yaratılan* dizisi, Mary Shelley'nin *Frankenstein* külliyyatını yerelleştirerek Osmanlı'nın son dönem atmosferinde yeniden kurgulaması ve sonsuzluk arzusunu bilim, teoloji ve vicdan ekseninde tartışmaya açması bakımından eşsiz bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu çalışma, yerli bir dijital anlatının bu evrensel olguyu hangi söylemsel pratikler ve metaforik yapılar aracılığıyla inşa ettiğini söylem analizi yöntemiyle ortaya koymayı amaçlayarak, hem ana karakterlerin hem de yan figürlerin diyaloglarındaki saklı anlamları gün yüzüne çıkarmayı ve böylece Türkiye'deki iletişim çalışmaları literatürüne özgün, bütüncül ve aydınlatıcı bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Filmin Hikayesi ve Yönetmeni

Çağan Irmak sineması, ana akım anlatı kalıplarını türsel çeşitlilikle birleştiren, toplumsal bellek ile bireysel trajediyi harmanlayan özgün bir yapıya sahiptir. Irmak'ın karakterleri genellikle gelenek ile modernite, ait olma ile sürgün edilme arasındaki arafta konumlanır. *Babam ve Oğlum*'daki kuşak çatışması, *İssiz Adam*'daki yabancılaşma veya *Dedemin İnsanları*'ndaki göç ve kimlik temaları, yönetmenin insan ruhunun kırılganlığına olan ontolojik ilgisinin somut kanıtlarıdır. Irmak, *Yaratılan* (2023) projesinde bu izlekleri bir adım öteye taşıyarak, Mary Shelley'nin *Frankenstein* külliyyatını Gotik unsurlar ve gerilimle birleştirip yerel bir zemine nakşetmiştir. Batı literatürünün bu köşe taşı eserini Osmanlı'nın son dönemindeki İstanbul ve Bursa atmosferine yerleştiren yönetmen, anlatıyı sadece bir canavar hikayesi olmaktan çıkarıp, Doğu-Batı sentezinde bir varoluşsal isyan anlatısına dönüştürmüştür.

20 Ekim 2023 tarihinde Netflix üzerinden küresel bir lansmanla izleyiciyle buluşan yapıım, Türk dizi sektörünün geleneksel televizyon kalıplarından sıyrılarak yüksek prodüksiyonlu, janra dayalı premium içeriklere yöneldiği dijital dönüşüm evresinin en somut çıktılarından biridir. Dizinin yakaladığı endüstriyel başarı, bu türsel dönüşümün küresel karşılığını da tescillemiştir. Yayınlanmasını takip eden ilk haftadan itibaren Türkiye'nin yanı sıra Arjantin, Brezilya, Romanya ve Fas gibi pek çok farklı coğrafyada ilgiyle karşılanan dizi, Netflix'in "Dili İngilizce Olmayan Diziler" (Non-English TV) kategorisinde Dünya Geneline Top 10 (Haftalık İzlenme Listeleri) listesine girmeyi başararak küresel bir resepsiyon elde etmiştir (Netflix, 2023). Bu başarı, yerel bir atmosferin evrensel edebi arketiplerle (Modern Prometheus) harmanlandığında kültürel sınırları aşabilme potansiyelini kanıtlar niteliktedir.

Dizinin hikâye evreni, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı coğrafyasında bilimin sınırlarını zorlayan genç tıp talebesi Ziya'nın ontolojik arayışıyla

şekillenir. Ölümü biyolojik bir zorunluluktan ziyade yenilmesi gereken bir düşman olarak kodlayan Ziya ile aykırı bir deha olan İhsan arasındaki ilişki, klasik bir usta-çırak diyalektiğinden öte, ortak bir tanrısal iddiaya (hubris) dönüşür. İkisinin deneyi sonucunda İhsan'ın parçalanmış bir bellek ve deforme olmuş bir bedenle uyanışı, bir mucizeden ziyade trajik bir “yaratılan” hikâyesinin başlangıcıdır. Anlatı, İhsan'ın dünyada kendine bir yer bulma çabası üzerinden ilerlerken; sirklerde sergilenme, dışlanma ve Esmâ karakterine duyulan aşk aracılığıyla insanlığın yeniden keşfi gibi temalarla derinleşir.

Resepsiyon süreci incelendiğinde, projenin aldığı ilginin sadece niceliksel izlenme oranlarıyla sınırlı kalmadığı, prodüksiyon kalitesi ve sanat yönetimi açısından da akademik ve eleştirel çevrelerde geniş yankı uyandırdığı görülmektedir. Eleştirmenler, Çağan Irmak'ın Shelley'nin metnine getirdiği “Doğulu” yorumu ve teolojik-etik sorgulamaları, Türk dijital anlatı geleneğinde bir dönüm noktası olarak nitelendirmiştir. Dijital platformların sunduğu sansürden azade alan ve esnek bölüm süreleri, böylesine ağır bir felsefi temanın estetik bir kaygı ile işlenmesine imkân tanımıştır. Sonuç olarak *Yaratılan*, bilimin ahlakla, yaratıcının yarattığıyla ve insanın kaçınılmaz sonu olan ölümle yaptığı o sessiz pazarlığı epik bir dille anlatan, Türk dijital sinemasının literatürdeki yerini sağlamlaştıran bir yapıt olarak öne çıkmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden biri olan söylem analizi yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem seçilirken, dilin sadece nötr bir iletişim aracı değil, aynı zamanda anlamı inşa eden, toplumsal gerçekliği yansıtan ve güç ilişkilerini barındıran dinamik bir yapı olduğu gerçeğinden hareket edilmiştir. Söylem analizi, metnin yüzeysel anlamının ötesine geçerek satır aralarında gizlenen ideolojik, felsefi ve varoluşsal kodları açığa çıkarmayı hedefleyen derinlikli bir çözümleme sunar. Blommaert'in (2007) de belirttiği gibi, söylem analizi dilbilimsel metodolojide kritik bir öneme sahiptir; çünkü söylem ve toplumsal anlam arasındaki ilişkileri analiz etmek için açık ve bilinçli dilbilimsel kategoriler sunarak dil ile sosyal yaşam arasındaki etkileşimi inceler.

Araştırma sürecinde Çağan Irmak'ın “Yaratılan” dizisinin sekiz bölümden oluşan tüm anlatı evreni veri seti olarak kabul edilmiş ve analiz süreci üç temel aşamada yapılandırılmıştır:

1. Veri Hazırlama ve Deşifre: İlk aşamada dizinin tamamı defalarca izlenerek anlatı akışı özümsemiş; ardından sonsuzluk olgusuyla doğrudan veya dolaylı bağı bulunan tüm diyaloglar titizlikle deşifre edilerek transkript edilmiştir.

2. Tematik Haritalama: Elde edilen ham veriler üzerinde tümevarımsal bir yaklaşım benimsenerek anahtar kavramlar belirlenmiştir. Bu süreçte “sonsuzluk” kavramı merkeze yerleştirilmiş; bu merkezden filizlenen aşk, bilim, hatırlanmak, yaratılış ve ölüm olguları anlatının iskeletini oluşturan alt temalar olarak kategorize edilmiştir.

3. Çözümleme ve Yorumlama: Verilerin değerlendirilmesi aşamasında, Van Dijk (1997) ve Wooffitt (2005) tarafından geliştirilen temel ilkeler rehber edinilmiştir.

Söylem analizinin amacının “opak” olan dili ve onun toplumsal yansımalarını çözümlemek olduğu gerçeğinden yola çıkarak, analizde Van Dijk’ın (1997) bağlamsal ilkeleri uygulanmıştır. Bu doğrultuda; diyaloglar bilgiler değiştirilmeksizin incelenmiş, söylemin gerçekleştiği yer, zaman ve toplumsal normlar ile karakterlerin toplumdaki rolleri analiz sürecine dahil edilmiştir. Araştırmacı, Van Dijk’ın işaret ettiği “*Bu ne anlama gelmektedir?*” ve “*Kişi bunu neden söylemektedir?*” sorularına yanıt arayarak metnin altındaki felsefi zemini sorgulamıştır.

Eş zamanlı olarak, konuşmanın metodolojik inşasına odaklanan Wooffitt (2005) perspektifiyle, dillerin sosyal ve politik bağlam içerisindeki akışı resmedilmiştir. Her bir diyalog, karakterin o andaki ruhsal durumu ve dizinin genel felsefi altyapısı ile ilişkilendirilerek çözümlenmiştir. Özellikle Ziya ve İhsan karakterlerinin söylemleri arasındaki karşıtlıklar ve bu söylemlerin Mary Shelley’nin *Frankenstein* metniyle kurduğu metinlerarası bağlar, analiz sürecinin derinliğini artırmıştır. Araştırmacı, verileri yorumlarken nesnel bir betimleme yapmanın ötesine geçerek, kullanılan metaforların ve simgesel anlatımların arka planındaki felsefi zemini gün yüzüne çıkarmaya gayret etmiştir. Bu metodolojik titizlik, çalışmanın görsel bir anlatının felsefi bir metin olarak nasıl okunabileceğine dair somut bir örnek teşkil etmesini sağlamıştır.

Aşk

İnsanlık tarihinin en köklü gerilimlerinden biri olan fani varoluş ile sonsuzluk arzusu arasındaki çatışma, modern anlatılarda genellikle biyolojik sınırların zorlandığı teknolojik veya bilimsel bir bağlamda karşımıza çıkar. Ancak bu ebediyet arayışı, fiziksel bir süreklilik çabasından öte, öznenin kendisini tinsel bir düzlemde yeniden inşa etme sürecidir. Bu süreçte aşk, sadece romantik bir duygu durumu değil, bireyi narsistik hırslarından arındırarak onu öteki üzerinden sonsuz kılan temel bir ontolojik eşik görevi görür. Karakterlerin materyalist bir ölümsüzlük idealinden, sevgi yoluyla ulaşılan tinsel bir aşkınlığa evrilmesi, anlatıdaki söylemsel dönüşümün de ana eksenini oluşturur. Bu bağlamda aşk; kefaretin, fedakarlığın ve biyolojik sonun ötesindeki hikâyeleşmiş varlığın anahtarını sunarak, karakterlerin

dünya ile kurdukları ilişkide köklü bir paradigma değişimine yol açar. bu anlatıda söz konusu ontolojik gerilim, başlangıçta bilimsel bir meydan okuma ve materyalist bir ölümsüzlük arzusuyla yola çıkan İhsan ve Ziya karakterlerinin eylemlerinde somutluk kazanır. Karakterlerin fiziksel varlığı koruma hırsı, olay örgüsü boyunca yaşanan krizlerle birlikte yerini aşkın dönüştürücü gücüne ve tinsel bir sonsuzluk arayışına bırakır.

Van Dijk'ın semantik makro yapı yaklaşımıyla bakıldığında dizide aşk, başlangıçta bilimsel bir hırsla yola çıkan karakterlerin, sonsuzluğu biyolojik bir süreçten öte tinsel bir boyutta aramaya başlamasının en güçlü söylemsel aracı olarak konumlanır. Özellikle final bölümüne doğru İhsan karakterinin geçirdiği dönüşümün “Ben bildim. Aşk yaşatmışım, bunu bildim” sözleriyle vücut bulması, mikro-yapısal düzeyde bilişsel bir şema değişimine işaret eder; başlangıçta makineyi yalnızca nesnel bir meydan okuma olarak kodlayan İhsan'ın söylemi, bu noktadan itibaren var olmanın özünü aşkla yeniden tanımlar. Benzer şekilde, zorlu dağ yolculuğunda İhsan'ın Ziya'yı motive ederken kullandığı “Esmâ için... Bütün günahlarımızın bağışlanması için. Aşk için” ifadeleri, Van Dijk'ın belirttiği ideolojik üst-söylem stratejisidir. Bu retorik, aşkı sadece bireysel bir duygu olmaktan çıkarıp kefarete ve ebedi kurtuluş gibi tinsel kavramlarla ilişkilendirerek, karakterlerin fiziksel sınırlara ve ölüme meydan okuyan eylemlerini meşrulaştıran bir üst-anlam haritası oluşturur.

Wooffitt'in konuşma analizi perspektifinden bakıldığında ise aşk, dizide karakterlerin kimliklerini yeniden inşa ettikleri etkileşimsel bir dönüşüm gücü olarak karşımıza çıkar. İhsan'ın, Ziya'nın fedakarlığı karşısında dile getirdiği “Mesele, insanın sevdiği olunca... Sen bile Ziya, sen bile” ifadesi, Wooffitt'in vurguladığı “beklenti yönetimi” ve retoriksel vurgu stratejisinin tipik bir örneğidir; buradaki “bile” vurgusu, Ziya'nın narsistik geçmişine yapılan bir atıfla aşkın en bencil karakterde dahi ölümü göze aldırarak dönüştürücü etkisini etkileşimsel düzlemde kanıtlar. Bu dönüşümün son halkası olan Ziya'nın veda mektubundaki “beni kalbinden azat etsin... O benim hayatımdaki tek güzel hikayeydi” satırları, Diotima'nın aşk yoluyla ölümsüzlüğe ulaşma fikriyle (Vakili ve Yousuf, 2018) paralellik gösterir. Wooffitt'in anlatısal kimlik inşası kuramı bağlamında Ziya, biyolojik sonunu kabul ederken kendisini “güzel bir hikaye” olarak kurgular; böylece aşk aracılığıyla hafızada kalmayı, yani fiziksel varlığın ötesinde anlatısal ve etkileşimsel bir sonsuzluğa ulaşmayı arzular.

Bilim

Modernite ile birlikte bilimin rasyonalist bir kesinlik arayışından sıyrılıp varoluşun gizemini çözme ve ölüme hükmetme hırsına evrilmesi, insan öznesini Tanrısal bir iddianın taşıyıcısı haline getirir. Bu bağlamda

bilim, yalnızca doğayı anlama ve açıklama aracı olmaktan çıkarak; ontolojik sınırları ihlal eden, doğanın yasalarına müdahale eden ve ilahi otoriteye ortak olma çabası güden Promethean bir eylem biçimi olarak kurgulanır. İnsanın kendi biyolojik sınırlarını teknik müdahalelerle aşma ve yaşamı yeniden başlatma arzusu, onu yaratıcı (creator) ve yıkıcı (destroyer) arasındaki ince çizgide bir denge kurmaya zorlar. Söz konusu tanrısal iddia, pozitivist aklın mutlak gücüne duyulan sarsılmaz inancı pekiştirirken, aynı zamanda bu sınırsız güce talip olmanın getirdiği ahlaki yükümlülükler ve kaçınılmaz trajik sonlarla yüzleşmeyi de kaçınılmaz kılar.

Bu noktada Ziya'nın isyanı, Mary Shelley'nin Victor Frankenstein'ının sadece bir kopyası olmanın ötesine geçerek; Batı'nın müdahaleci tıp anlayışı ile Doğu'nun kaderci ontolojisi arasında sıkışmış hibrit bir figür olarak konumlanır. Ziya'nın sergilediği Promethean hırs, Batılı meslektaşları gibi sadece biyolojik yasaları aşmayı değil, aynı zamanda İslam kelimelerindeki kaza ve kader inancının mutlakliğini sarsmayı hedefler. Dolayısıyla anlatıdaki tanrısal iddia, yerleşerek doğrudan bir mukadderat hesaplaşmasına dönüşür.

Dizide bu iddia, İhsan ve Ziya'nın ölümü bir “veri hatası” veya “teknik bir aksaklık” olarak görüp onu makine aracılığıyla düzeltme çabalarında somutluk kazanır. İhsan karakterinin başlangıçta makineyi yalnızca rasyonel bir zafer alanı olarak kodlaması, Van Dijk'ın ifade ettiği üzere, bilimi inancın ve dogmanın üzerinde konumlandırılan hegemonik bir söylemin yansımasıdır. Ziya'nın ise dehasını doğanın mutlak yasalarına karşı bir silah gibi kullanması, bu tanrısal iddianın bireysel bir kibre dönüştüğünü gösterir. Ancak olay örgüsü ilerledikçe, karakterlerin bu “teknik yaratıcılık” safhasından aşkın dönüştürücü gücüne sığınmaları, başlangıçtaki tanrısal iddianın yerini tinsel bir boyun eğiş ve anlam arayışına bırakmasıyla sonuçlanır.

Van Dijk'ın semantik makro-yapı ve ideolojik kare analizi çerçevesinde dizide bilim, ölümü doğal bir son olmaktan çıkarıp tedavi edilebilir bir hastalık seviyesine indiren devrimci ve hegemonik bir söylem olarak inşa edilir. Ziya'nın tıp fakültesindeki hocasıyla girdiği tartışma, Van Dijk'ın geleneksel/dogmatik ile modern/müdahaleci olarak tanımladığı iki zıt ideolojinin söylemsel çatışmasıdır. Hocasının “Ölümü kabul etmelisiniz... İbn-i Sina'dan beri var olanın üstüne bir şey koyamazsınız” şeklindeki yaklaşımı, ölümü değişmez bir hakikat olarak kodlayan statükocu bir söylemi temsil ederken; Ziya'nın “Yeni devalar bulabilmek için... neden yeni çarelerin peşine düşmemeliyiz?” şeklindeki karşı çıkışı, bilimi doğa yasalarına karşı bir başkaldırı alanı olarak yeniden tanımlar. Bu söylemsel düzlemde ölüm, tinsel bir teslimiyet alanı olmaktan çıkarılıp “ilahi bir kabulleniş” yerine “aktif bir müdahale alanı” haline getirilir. Ziya'nın bilimsel söylemi, Van Dijk'ın (2006) belirttiği üzere, bireysel arzuların kolektif değerler maskesi altında sunulduğu evrenselleştirme stratejisi üzerine inşa edilmiştir. Karakter, ölümü yenme

isteğini kişisel bir intikam veya teknik bir merak olarak değil, tüm insanlığın maruz kaldığı bir haksızlığa karşı verilen kutsal bir mücadele olarak kurgular. Bu strateji, mikro düzeydeki öznel arzuyu, makro düzeydeki insanlığın kurtuluşu ideolojisine eklemleyerek eylemlerine ahlaki bir zırh kazandırır. Ziya'nın "Seni bizden alan illeti bu alemden kovmaya gidiyorum" cümlesi, bu stratejinin en net örneğidir; burada "seni alan" vurgusuyla başlayan bireysel yas, "bu alemden kovma" hedefiyle makro toplumsal bir kurtuluş vaadine dönüştürülür. Van Dijk'ın perspektifiyle Ziya, kendi öznel hırsını evrensel bir tıbbi zorunluluk gibi sunarak, yapacağı tüm kural ihlallerini insanlık adına yapılmış fedakarlıklar olarak meşrulaştırır. Ziya'nın annesinin vefatı üzerine dile getirdiği "Seni bizden alan illeti bu alemden kovmaya gidiyorum" sözü, mikro-yapısal düzeyde ölümü bir illet olarak etiketleyerek, hekimlik pratiğini rasyonel bir hizmetten ziyade kişisel bir intikam ve ontolojik bir savaş senaryosuna dönüştürür.

Wooffitt'in konuşma analizi ve retoriksel stratejiler perspektifinden bakıldığında, Ziya'nın "İnsan ölmemeli... İnsan hayatın sırrını çözmeden ölmemeli" şeklindeki ifadeleri, karakterin kendisine Tanrısal bir fail kimliği inşa ettiği birer söylemsel manifesto niteliği taşır. Wooffitt'in vurguladığı eylem odaklı konuşma prensibi uyarınca bu monologlar, sadece birer temenni değil, doğanın mutlak otoritesini sarsmayı hedefleyen retoriksel birer meydan okumadır. Ziya için "hayata bir çizik atmak", bilimi Iserson'ın (2004) belirttiği üzere parçaları yaşatmanın ötesine geçirecek, bir Kıyam eylemine dönüştürmektir. İhsan'ın "zayıf düşmüş organları onarma" hedefi rasyonel bir tıbbi çerçevede kalırken, Ziya'nın söylemindeki kesinlik ve "insan ölmemeli" çıkışı, Wooffitt'in anlatsal kimlik inşası kuramıyla örtüşen bir biçimde, ölümlü bir varlığın kendi sınırlarını aşarak yaratıcı rolüne soyunduğu bir Tanrısal iddia performansıdır. Bu etkileşimsel süreçte bilim, nesnel bir disiplin olmaktan çıkarak, öznenin kendi kaderini ve yaşamın gizemini mutlak bir kontrol altına alma arzusunun retoriksel aracına dönüşür.

Hatırlanmak

İnsan varoluşunun en temel paradoksu, sınırlı bir biyolojik ömre sahip olmasına rağmen sınırsız bir süreklilik arzusu taşımasıdır. Ölümün mutlaklığı karşısında duyulan ontolojik kaygı, bireyi fiziksel varlığının ötesine geçecek bir iz bırakma çabasına iter. Bu noktada "hatırlanmak", sadece bir anı nesnesi olmak değil, toplumsal bellek içerisinde canlı kalarak simgesel ölümsüzlüğe (Lifton, 1979) ulaşma çabasıdır. İnsan için unutulmak, biyolojik ölümden daha sarsıcı olan "ikinci bir ölüm" anlamına gelir; bu yüzden kişi, kendi varlığını başkalarının zihninde mühürleyecek anlamlı bir iz arar. Bu arayış, Yalom'un (2008) dalgalanma olarak tanımladığı; bireyin bıraktığı anılar ve etkiler aracılığıyla başkalarının yaşamında varlığını sürdürerek zamansal sınırları aşma çabasıyla örtüşür. Bu iz bırakma sürecinin en rafine yöntemi

ise hikâyeleşmektir. Paul Ricoeur'ün (1984) anlatısal kimlik kuramında belirttiği üzere, hayatın heterojen ve karmaşık unsurları ancak bir olay örgüsü aracılığıyla rafine edilerek aktarılabilir bir “mesaja” veya “duyguya” dönüşür (Bruner, 1987). Hikâyeleşmek, uçucu olan yaşantıları zamanın yıkıcı etkisine karşı dirençli kılan tinsel bir süzgeçtir.

Van Dijk'ın semantik makro-yapı yaklaşımıyla incelendiğinde, dizideki hatırlanma teması, bu simgesel ölümsüzlük arayışının ideolojik bir stratejisi olarak belirir. Fadime karakterinin “unutmabeni çiçeği” üzerinden kurduğu “Aranıza bir tanecik de kırmızı koyabilseydim iyiydi ya... Biz size unutmabeni çiçeği deriz” (5. Bölüm) ifadesi, Van Dijk'ın belirttiği üzere somut bir nesnenin varoluşsal bir kavrama dönüştürülmesidir. Çiçeğin kalmamasıyla “artık gitmek lazım” denilmesi (6. Bölüm), sosyal varlığın sona ermesini simgeleyen bir söylemsel sondur. Ziya'nın bilim, sanat ve keşifler yoluyla kalıcı bir şan elde etme çabası, Van Dijk'ın ideolojik kare analizinde tarihe kazınma arzusu olarak kodlanır. Ziya'nın “Birileri hatırlasın, bizi bilsin diye” (3. Bölüm) şeklindeki çıkışı, onun tüm eylemlerini toplumsal belleğe sızma ve orada “bilinme” stratejisi üzerine kurduğunu kanıtlar. Bu noktada hatırlanmak, ölümü teknik bir veri hatası olmaktan çıkarıp, kolektif hafızada kalıcı bir iz bırakma eylemine dönüştüren baskın bir makro-anlam haritasıdır.

Wooffitt'in konuşma analizi ve retoriksel kimlik inşası perspektifinden bakıldığında ise hikâye anlatıcılığı, karakterler arasında kurulan etkileşimsel bir ölümsüzlük performansı olarak karşımıza çıkar. Ziya'nın Ömer Kaptan ile girdiği diyalogda, hikâyeyi “zerresine kadar” anlatma isteğini “Bütün bu olanların sahiden yaşandığına kendimi de inandırmak içindir” (3. Bölüm) şeklinde açıklaması, anlatının gerçekliği inşa eden bir ikna aracı olduğunu gösterir. Ziya'nın “Ben belki unutulacağım, yarım kalacağım ama kaygılanma sen sonuna kadar dinleyeceksin” (6. Bölüm) ifadesi, Wooffitt'in vurguladığı anlatısal kimlik inşası ile doğrudan ilişkilidir. Ziya, biyolojik sonunu bir “yarım kalmışlık” olarak kabul ederken, hikâyesinin tamamlanacağını vurgulayarak öznesini dinleyicinin belleğine emanet eder. Wooffitt'e göre bu, etkileşimsel bir başarıdır; çünkü hikâye yarım kalmadığı sürece karakter unutulmaktan kurtulur. Sonuç olarak, dizide hikâye anlatıcılığı, fiziksel varlığın son bulduğu noktada sonsuzluğu tinsel ve anlatısal bir boyutta mümkün kılan en temel izlek haline gelir.

Yaratmak

İnsanın yaratma arzusu, doğanın sessiz düzenine ve ilahi otoritenin çizdiği kader dairesine karşı yapılmış en cüretkâr ontolojik isyandır. Bu arzu, yalnızca bir üretim süreci değil; Camus'nün (1991) ‘metafizik başkaldırı’ olarak tanımladığı, insanın kendi faniliğine ve yaratılış koşullarına karşı duruşunun bir tezahürüdür. Shelley'nin (1818) Modern Prometheus metaforunda vücut

bulan bu isyan, varoluşun sınırlarını açıkça ihlal ederek tanrısal kudrete talip olan cüretkâr bir başkaldırıdır.

Dizinin “yaratma” teması, Mary Shelley’nin 1818 tarihli kült eseri *Frankenstein; ya da Modern Prometheus* romanıyla kurduğu organik bağ üzerinden okunmalıdır. Shelley’nin romanı, antik Yunan mitolojisindeki ateşi çalıp insana veren ve bu yüzden ebedi bir cezaya mahkûm edilen Prometheus figürünü, modern bilimin kibirli (hubris) karakterine uyarlar (Jonas, 1984). Dizideki Ziya karakteri, tıpkı Victor Frankenstein gibi, ölümü bir biyolojik zorunluluk değil, aşılması gereken bir “tasarım hatası” olarak görür.

Dizideki yaratma eylemi, Van Dijk’in semantik makro-yapı kuramı ışığında incelendiğinde; salt biyolojik bir merakın sınırlarını aşarak, teolojik bir otoritenin söylemsel düzeyde gasp edilmesine evrilen ideolojik bir müdahale olarak belirir. Ziya’nın çocuk yaşta oyuncağına yönelttiği “Şimdi sana kendi canımdan üfleyeceğim” (3. Bölüm) ifadesi, Van Dijk’in belirttiği üzere dini bir söylemin (Yaratılış) seküler-bilimsel bir bağlama taşınarak yeniden üretilmesidir. Bu söylemsel stratejiyle Ziya, ölümü doğal bir son değil, aşılması gereken bir “tasarım hatası” olarak kodlayarak rasyonalist bir kibri ideolojik bir merkeze yerleştirir. Shelley’nin (1818) Victor Frankenstein karakterinde görülen “doğanın sırlarına tecavüz etme” arzusu, dizide İhsan’ın diriltirme sahnesinde doruğa ulaşır. Burada “Kıyam Kitabı” ve elektriksel uyanış, Van Dijk’in makro anlam haritası uyarınca, insanın ilahi hiyerarşiye karşı başlattığı metafizik bir isyanın sembolik araçlarıdır; Ziya bu söylem evreninde kendisini bir hekimden ziyade yaşamın kaynağını elinde tutan “Yaratıcı” konumuna yerleştirerek hegemonik bir güç inşası sergiler.

Wooffitt’in konuşma analizi ve etkileşimsel kimlik inşası yaklaşımıyla incelendiğinde ise, yaratma süreci karakterin dünyayı diliyle ve eylemiyle yeniden kurduğu bir performans alanı olarak belirir. Ziya’nın “Canlan! Uyan!” (3. Bölüm) şeklindeki emir kipli hitabı, Wooffitt’in vurguladığı eylem odaklı retorik gereği, sadece bir temenni değil, gerçekliği bizzat inşa etmeye yönelik bir otorite beyanıdır. Ziya, Victor Frankenstein gibi “yeni bir türün kendisini kutsayacağını” hayal ederken, diriliş sonrası “Onu ben dirilttim” diyerek bu zaferi retoriksel olarak sahiplenir. Ancak İhsan’ın uyanışından sonra sorduğu “Beğendin mi yarattığını Ziya?” sorusu, Wooffitt’in anlatısal etkileşim analizinde belirttiği üzere, güç dengesini sarsan bir karşı ataktır. Bu diyalog, yaratan ile yaratılan arasındaki dikey ilişkiyi bozar; Ziya’nın tanrısal fail kimliği, yarattığı trajik varlığın hesap soruşu karşısında sorumluluktan kaçan, yarım kalmış bir ebeveyn figürüne dönüşür. Sonuç olarak, yaratma eylemi dizide insanın tinsel kapasitesini zorladığı bir sonsuzluk girişimi olsa da, bu girişimin ahlaki yükü karakteri kendi yarattığı sonsuzluk prototipi altında ezen bir trajediye dönüşür.

Ölüm

Ölüm, insan varoluşunun kaçınılmaz bir biyolojik sonu olmanın ötesinde, hayatın anlamını ve sınırlarını belirleyen en temel ontolojik ufuktur. Martin Heidegger'in vurguladığı gibi, insan ancak kendi sonluluğunun mutlaklığıyla yüzleştğinde yaşamını bir bütün olarak kavrayabilir; çünkü ölüm, hayatın sonlu bir anlam kazanmasını sağlayan yegâne referans noktasıdır. Ancak bu mutlak son, bireyi sadece bir yok oluş kaygısına hapsedmez; aynı zamanda onu bu sınırın ötesine geçmeye, yani ölümü simgesel veya bilimsel yollarla aşmaya zorlar. Bu yönüyle ölüm, yaşamın hem karşıtı hem de insanın dünyada bıraktığı izleri anlamlı kılan en güçlü kurucu ögesi olarak karşımıza çıkar.

Modern dönemle birlikte ölümün algılanış biçimi, tinsel bir yazgı olmaktan çıkarak rasyonalize edilmesi gereken teknik bir problem düzeyine indirgenmiştir. Pozitivist bakış açısı, ölümü müdahale edilebilir ve ertelenebilir bir süreç olarak yeniden kodlamış; bedeni onarılması gereken bir makine, ölümü ise çözülmesi gereken bir hata olarak tanımlamıştır (Illich, 1976). Bu sekülerleşme süreci, ölümü doğal bir kabulleniş alanından kopararak onu bilimin yenmesi gereken bir rakip haline getirir. Anlatılarda ölümle girilen çatışma sadece bir hayatta kalma çabası değil; insanın doğanın mutlak otoritesine karşı kendi gücünü kanıtlama arzusunun trajik bir yansımasıdır. Becker (1973), insanın tüm kültürel ve bilimsel üretimlerini, ölümün yarattığı dehşeti aşmaya yönelik kahramanlık projeleri olarak tanımlar; bu bağlamda yaratma eylemi, ölümlülüğe karşı kazanılmış simgesel bir zaferdir.

Van Dijk'ın semantik makro-yapı ve ideolojik çerçeve analizine göre dizide ölüm, kaçınılmaz bir yazgıdan ziyade, teolojik bir otoritenin söylemsel düzeyde gasp edilmesi şeklinde kurgulanır. Bu durum, Batı'nın pozitivist tıp söylemi ile Doğu'nun kaderci ontolojisinin çarpışmasıdır. Ziya'nın ölümü bir illet ve 'mağlubiyet' olarak kodlaması, Van Dijk'ın belirttiği üzere, ölümü kutsal bir eşik olmaktan çıkarıp teknik bir düşman konumuna yerleştiren rasyonalist bir üst-söylem üretir. Asye ile girilen 'elma metaforu' tartışmasında Ziya, "Yeşerecek!" yanıtıyla sadece doğanın yasalarını değil, İslam düşüncesindeki mutlak irade'ye karşı kendi cüzi iradesiyle meydan okuyan bir söylemsel strateji sergiler. Asye ile gerçekleştirilen elma metaforu etrafındaki tartışmada, doğanın döngüsel sürekliliğine karşı insanın geri döndürülemez kaybını vurgulayan Asye'nin "bir ana daha yeşermedi" itirazına karşılık Ziya'nın verdiği "Yeşerecek!" yanıtı, doğanın makro yasalarının insan iradesi lehine dönüştürülebileceği iddiasını söylemsel düzeyde görünür kılar. Ziya'nın ölümü bir illet ve mağlubiyet olarak tanımlaması, Van Dijk'ın işaret ettiği üzere, ölümü kutsal bir eşik ya da doğal bir döngü olmaktan çıkarıp, teknik ve ontolojik bir düşman konumuna yerleştiren rasyonalist bir üst söylem üretir.

Wooffitt'in Konuşma Analizi ve Yerel Nüanslar perspektifinden, Asiye ve Ziya arasındaki diyaloglar bu kültürel çatışmanın en somut alanıdır. Asiye'nin "Kader" sözcüğünü her kullandığında bu kavramı bir teselli ve sınır olarak sunması, Wooffitt'in vurguladığı toplumsal sağduyunun inşası'na bir örnektir. Ancak Ziya'nın buna verdiği karşılıklar, retoriksel birer norm ihlalidir.

Asiye: *"Ne yapabildiniz Ziya? Kader."* (Teslimiyetçi kimlik inşası)

Ziya: *"Kader! Nerede bu kader? Onu ellerimle boğmak istiyorum!"* (İşyankâr kimlik inşası)

Ziya'nın kaderi "elle boğulacak" somut bir varlığa indirgemesi, Wooffitt'in eylem odaklı retorik kuramı bağlamında, soyut bir teolojik ilkeyi kişiselleştirerek onu alt etme çabasıdır. Ziya burada sadece bir doktor olarak değil, İslam düşüncesindeki mutlak iradeye kendi cüzi iradesiyle meydan okuyan bir mütekellim (kelam tartışmacısı) gibi konuşur. Asiye'nin bu söylemi yaradılışımıza küfür olarak tanımlaması, yerel kültürel kodların bu "modern Prometheus'a verdiği refleksi gösterir. Dolayısıyla Ziya'nın isyanı; Batı'nın laboratuvarından çıkıp, Doğu'nun mukadderatçı sokaklarında yankılanan, bu yönüyle de hem Frankenstein'a sadık hem de ondan kültürel olarak kopan hibrit bir başkaldırıdır.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında Çağan Irmak'ın *Yaratılan* anlatısı üzerinden gerçekleştirilen çözümlemeler, insanın ölümlülük karşısındaki kadim trajedisinin, Mary Shelley'nin 1818'de attığı temeller üzerine nasıl modern bir isyan inşa ettiğini açıkça ortaya koymuştur. İnsanın iyi ve güzel olana duyduğu doğal arzu, sadece bu değerlere sahip olma isteğiyle sınırlı kalmamakta; Platonik bir düzlemde bu değerlere sonsuza dek sahip olma iradesini de barındırmaktadır. Bu bağlamda aşk, ölümü salt bir "kayıp" olmaktan çıkarıp, sevdiklerimizin biricikliğini kavradığımız bir farkındalık alanına dönüştürmektedir. Dizideki diyaloglarda aşk, biyolojik sonsuzluk teknik olarak mümkün görünmese dahi, yeni yaşamlar ve hikâyeler üretmek için ölümsüzlüğe uzanan tinsel bir yol olarak kurgulanmıştır. Anlatının ana izleği, Mary Shelley'nin *"Frankenstein; or, The Modern Prometheus"* başlığıyla kurduğu o büyük sorunsal günümüze taşıyarak, Victor Frankenstein'ın "doğanın gizli sırlarına tecavüz ederek" yarattığı varlığın trajedisini Ziya'nın şifa arayışından tanrısal bir yetkiye öykünmeye evrilen yolculuğuyla paralel bir düzleme yerleştirir. Orijinal metinde Victor, cansız maddeye hayat vererek yeni bir türün kendisini yaratıcısı olarak kutsayacağını hayal ederken; Ziya, oyuncak bebeğine üflediği o ilk "yaşam nefesiyle" doğrudan teolojik bir meydan okuma başlatır.

Prometheus miti, her iki anlatıda da bilginin ve ruhun özünün, yani kutsal ateşin tanrısal katmandan çalınarak insana hibe edilmesini simgeler. Ziya'nın İhsan'ı diriltmeden önce ateşle imtihan edilmesi ve uyanış anına gökyüzünden gelen yıldırımların eşlik etmesi, Shelley'nin Galvani akımından esinlenen yaşam kıvılcımı kavramıyla çarpıcı bir uyum içindedir. Ovid'in anlatımındaki gibi göksel ateş parçacıklarıyla şekillenen insan formu, Ziya'nın ellerinde teolojik bir isyan bayrağına dönüşürken; yaratıcının, yarattığı varlığın ahlaki sorumluluğunu taşıyamaması her iki metnin ortak trajik çekirdeğini oluşturur. Victor'un "yaratığını" terk etmesi ile Ziya'nın İhsan karşısındaki vicdani ağırlığı, insanın tanrısal bir yetkiye sahip olabilse dahi, bu gücün beraberinde getirdiği ebeveynlik ve etik yükümlülüğü taşıyamayacağını vurgular. Bu noktada "dirilmek" fiilinin etimolojik kökenindeki muğlaklık –öldüğü "sanılan" bir varlığın uyanışı– ölümün insan zihnindeki o tanımlanamaz ve karanlık sınırını yeniden hatırlatır. Ziya'nın ölümü varoluşsal bir "yenilgi" olarak kodlaması ve bu karanlığa karşı isminin "Işık" (Ziya) olması, zıtlıkların birbirini dönüştürdüğü devridaim sürecinin metaforik bir yansımasıdır.

Ancak yolculuğun sonunda Ziya, sonsuzluğun fiziksel bir süreklilik değil, niteliksel bir ahlak meselesi olduğunu kavrar. İhsan'a yönelik sarf ettiği "*İkimiz de aynıyız; fakat sen ahlaklı olansın, ben ahlaksız olanım*" itirafı, insanın tanrısal güce talip olsa bile, ancak "insan kalarak" ve etik bir duruş sergileyerek arınabileceğine dair en güçlü akademik ve felsefi vurgudur. İhsan'ın finaldeki "*Yol bitti. Çareler tükendi... Benim insanla davam bitti*" (8. Bölüm) şeklindeki son sözleri, Prometheusvari hırsın ulaştığı nihai ve trajik sessizliği simgeler. Shelley'nin yarattığı gibi, toplumsal reddediliş ve yaratıcısının korkaklığı altında ezilen İhsan, aslında modern insanın kendi yarattığı teknolojik ve felsefi canavarlar karşısındaki çaresizliğinin bir prototipidir. Sonuç olarak *Yaratılan*, sonsuzluğu bedensel bir formda hapseden rasyonalist Tanrısal iddianın, ancak aşk, hikâyeleşmek ve etik sorumlulukla birleştğinde gerçek anlamını bulabileceğini kanıtlayan, Mary Shelley'nin mirasına sadık ve derinlikli bir başyapıttır.

KAYNAKÇA

- Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (H. Gray, Trans.). University of California Press.
- Becker, E. (1973). *The denial of death*. Free Press.
- Blommaert, J. (2005). *Discourse: A critical introduction*. Cambridge University Press.
- Bruner, J. (1987). Life as narrative. *Social Research*, 54(1), 11-32.
- Camus, A. (1991). *The rebel: An essay on man in revolt*. Vintage International.
- Er, E. G., & Gezgin, S. (2008). Ölüm ve ölümsüzlük düşü temasının sinemada vampir karakterindeki görünümü. *Selçuk İletişim*, 5(2), 154-165.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Blackwell. (Orijinal eser 1927 tarihli dir).
- Illich, I. (1976). *Medical nemesis: The expropriation of health*. Pantheon.
- Irmak, Ç. (Yöneten). (2023). *Yaratılan* [Dizi]. Netflix.
- Iserson, K. V. (2004). From creatures to corpsicles: Man's search for immortality. *HEC Forum*, 16, 160-171.
- Jonas, H. (1984). *The imperative of responsibility: In search of an ethics for the technological age*. University of Chicago Press.
- Lifton, R. J. (1979). *The broken connection: On death and the continuity of life*. Simon & Schuster.
- Netflix. (2023). Top 10 most popular non-English shows on Netflix of all time. <https://www.netflix.com/tudum/top10/turkiye/tv?week=2023-12-03> 01 Kasım 2023 tarihinde erişildi.
- Pollin, B. R. (1965). Philosophical and literary sources of Frankenstein. *Comparative Literature*, 17(2), 97-108.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trans.). University of Chicago Press.
- Taş Öz, P. (2019). "Sonsuzluk ve Bir Gün" filminde zamanın ontolojik sorgusu. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9(2), 216-225.
- Türkmen, S. (2014). Spinoza'da sonsuzluk sorunu ve praxis. *Kaygı: Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (23), 117-127.
- Vakili, L., & Yousof, G. S. (2018). The concepts of isolation, loneliness, and otherness in selected adaptations of Frankenstein. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8, 484-491.
- Van Dijk, T. A. (1997). What is political discourse analysis. *Belgian Journal of Linguistics*, 11(1), 11-52.
- Wooffitt, R. (2005). *Conversation analysis and discourse analysis: A comparative and critical introduction*. SAGE Publications.
- Yalom, I. D. (2008). *Staring at the sun: Overcoming the terror of death*. Jossey-Bass.