

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DİJİTAL MEDYADA TELEVİZYON
DİZİLERİNİN DEĞİŞEN ZAMAN VE MEKÂN
KURGUSU: (PUHU TV) “ŞAHSİYET” DİZİSİ
ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
PINAR TUĞTEKİN

ANKARA – 2020

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO – TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DİJİTAL MEDYADA TELEVİZYON
DİZİLERİNİN DEĞİŞEN ZAMAN VE MEKÂN
KURGUSU: (PUHU TV) “ŞAHSİYET” DİZİSİ
ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
PINAR TUĞTEKİN

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Senem GÜNGÖR

ANKARA – 2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 01 / 07 / 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Pınar TUĞTEKİN

Öğrencinin Numarası: 21710183

Anabilim Dalı: Radyo- Televizyon ve Sinema

Programı: Radyo- Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Fatma Senem GÜNGÖR

Tez Başlığı: Dijital Medyada Televizyon Dizilerinin Değişen Zaman Ve Mekân Kurgusu:
(Puhu TV) “Şahsiyet” Dizisi Örneği

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 120 sayfalık kısmına ilişkin, 01 / 07 / 2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2'dir. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:



ONAY

Tarih: 17 / 08 / 2020

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğr. Üyesi Fatma Senem GÜNGÖR



TEŞEKKÜR

“Dijital Medyada Televizyon Dizilerinin Değişen Zaman ve Mekân Kurgusu: (Puhu TV) ‘Şahsiyet’ Dizisi Örneği” Başlıklı Lisansüstü tez çalışmam süresince engin bilgisini, akademik tecrübe ve fikirlerini benimle paylaşan sayın tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fatma Senem GÜNGÖR’e, çalışmam süresince ve hayat yolunda daima sabırla benimle olan sevgili eşim Osman Özgür TUĞTEKİN’e ve değerli aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Pınar TUĞTEKİN

ÖZET

Pınar TUĞTEKİN

“Dijital Medyada Televizyon Dizilerinin Değişen Zaman ve Mekân Kurgusu: (Puhu TV) ‘Şahsiyet’ Dizisi Örneği” Lisansüstü Tezi

Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2020

“Dijital Medyada Televizyon Dizilerinin Değişen Zaman ve Mekân Kurgusu: (Puhu TV) ‘Şahsiyet’ Dizisi Örneği” başlıklı lisansüstü tezi yeni nesil internet yayıncılığı platformlarından biri olan Puhu TV’de 2018 senesinde 12 bölüm olarak yayınlanan Şahsiyet dizisini ele alıp inceleme amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmanın çıkış noktasında bilgi çağını yaşadığımız günümüzde değişen televizyon yayıncılığının, gelenekselden dijitalle geçişiyle dizileri ne şekilde etkilediği -bu etkiyle birlikte postmodern anlatım olanaklarının dijital platform dizilerinde ne şekilde anlatım imkânı kazandığı konusu bulunmaktadır. Şahsiyet dizisi gerek anlatım dili, gerek kurgu ve diğer tüm özellikleriyle postmodern dizi olarak tabir edilebilecek diziler arasında konumlanmıştır. Gerilim-korku türündeki dizide postmodern zaman ve mekân kurgusunun ne şekilde ilerlediği, klasik medyadan farklı olarak dijital ortamın sunduğu imkânlar çerçevesinde zaman ve mekân kurgusunun yapısını aktarmak amaçlanmıştır.

Lisansüstü tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tüm bölümlerin özeti kapsamında bilgilere yer verilmiş; araştırmanın konu, kapsam ve önemini içeren sistematik yapılanmadan bahsedilmiştir. Birinci bölümde dijital medya, dijital dönem öncesi ve sonrası olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede modernizm ve postmodernizm bu bölümün ana konu başlıklarıdır. İkinci bölümde tarihsel süreçte zaman ve mekân örüntüsü ele alınarak tezin inceleme alanı hakkında literatür sunulurken, üçüncü bölümde ise tezin vaka çalışması olan *Şahsiyet* dizisi incelemesine geçilmiştir. Bu çalışma yeni nesil televizyon dizilerinin postmodern anlamdaki anlatım imkânlarını ortaya koymasına adına literatüre katkı sağlamaktadır

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Puhu TV, Mekân, Şahsiyet, Zaman.

ABSTRACT

Pınar TUĞTEKİN

Thesis on “Changing Time and Space Editing of Television Series in Digital Media: An Example of Puhu TV 'Personality' Series” Graduate Thesis

Başkent University, Institute of Social Sciences, Department of Radio-Television and Cinema, 2020

This graduate thesis titled "The Changing Time and Space Editing of Television Series in Digital Media: (Puhu TV) Example of ‘Şahsiyet’ Series" has been prepared for the purpose of examining the “Şahsiyet” series, which was broadcast as 12 episodes in 2018 on Puhu TV, one of the new generation internet broadcasting platforms. The starting point of the study is how the changing television broadcasting has been affected by the transition from traditional to digital in today's age of information, and how the sources of postmodern expression gained the opportunity to explain itself in digital platform series. The Şahsiyet series has positioned itself among the series that can be called a postmodern series with its expression language, fiction and all other features. In the thriller-horror type series, the way that the postmodern time and space setup progresses has been conveyed within the framework of the features, that are different from traditional media, offered by the digital environment.

The postgraduate thesis study consists of three parts. In the introduction, information has been given within the scope of the summary of all sections; systematic structuring including the subject, scope and importance of the research was mentioned. In the first part, digital media is handled in two different contexts as before and after digital era. In this context, modernism and postmodernism are the main topics of this chapter. In the second part, the literature about the study area of the thesis is presented by considering the time and space pattern in the historical process, and the third part, the backbone of the thesis, is examined. In the second part, the literature about the study area of the thesis is presented by considering the time and space pattern in the historical process, and the third part “Şahsiyet” series, which is the case study of the thesis, is examined. This study contributes to the literature to reveal the postmodern expression opportunities of the new generation television series.

Key Words: Postmodernism, Puhu TV, Space, Şahsiyet, Time.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL MEDYA: KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Dijital Öncesi	8
1.1.1.Ekonomik İlerlemenin Başlangıcı: Sanayi Devrimi	8
1.1.2.Modernizm	12
1.2.Dijital Dönem	19
1.2.1.Postmodernizm.....	19
1.2.2.Dijital Dönemde Kavramsal Tartışmalar	24
1.2.3. Dijital Sonrası Gözlenen Değişimler	33
1.2.3.1.Anlamsızlık	34
1.2.3.2.Kuralsızlık (İndeterminizm).....	35
1.2.3.3.Pragmatizm	35
1.2.3.4.Öznellik.....	36
1.2.3.5.Din ve Gelenekler	37
1.2.3.6.Yabancılaşma	38
1.2.3.7.Salt Gerçekliğin Reddi	39
1.2.3.8.Yorumsamacılık ve Oyun	41
1.2.3.9.İroni	41
1.2.4.Dijital Dönemde Postmodern Hayat ve Birey.....	41
1.2.5.Dijital Dönemde Değişen Medya: Postmodern Medya	43

İKİNCİ BÖLÜM
ZAMAN – MEKÂN KAVRAYIŞLARININ TARİHSEL SÜREÇ
İÇERİSİNDEKİ ANLAM ÖRÜNTÜSÜ

2.1. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Kurgusu	49
2.1.1.Zaman Anlam Örüntüsü	50
2.1.2.Mekân Anlam Örüntüsü	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DİJİTAL DÖNEMDE TELEVİZYON VE DİJİTAL MEDYA BAĞLAMINDA
ŞAHSİYET DİZİSİ ÖRNEĞİ

3.1.Dönüşen Televizyon Yayıncılığı: Yeni Medya Platformları	67
3.1.1.Türkiye’de Yeni Nesil İnternet Yayıncılığı Platformları ve İnternet Dizileri.....	69
3.1.1.1.İnternet Dizileri	72
3.1.2.Yeni Medya Platformları ve Postmodernizm İlişkisi.....	78
3.2.Postmodern Zaman ve Mekân Bağlamında Şahsiyet Dizisi İncelemesi.....	80
3.2.1.Dizinin Postmodern Çerçeve de Zaman Örüntüsü.....	80
3.2.1.1. Kurmaca Yapı İçerisindeki Gerçek Zaman	83
3.2.1.2. Belirlenemez Zaman	86
3.2.1.3. Keyfi Zaman.....	87
3.2.1.4. Döngüsel Zaman	88
3.2.2.Dizinin Postmodern Çerçeve de Mekân Örüntüsü İncelemesi	89
3.2.2.1.Kambura.....	91
3.2.2.2.Mebrure Apartmanı	96
3.2.2.3.Agâh Beyoğlu’nun Daireleri	98
3.2.2.3.1.Agâh Beyoğlu’nun Evi (10.Numara)	99
3.2.2.3.2.Agâh Beyoğlu’nun Banyosu (10 Numaralı Dairenin Banyosu)	100
3.2.2.3.3.Agâh Beyoğlu’nun 8 Numaralı Dairesi	101
3.2.2.4.Beyoğlu	102
3.2.2.5.Emniyet Müdürlüğü	103
3.2.2.6.Gürkan Beyin Kliniği.....	105
3.2.2.7.Ateş Arbay’ın Evi	106

3.2.2.8.Ardıçhan Adliye Binası.....	108
3.2.2.9.Mehmet Yurtgil’in Evi.....	109
5.2.2.10.Uçurum Kenarı.....	111
5.2.2.11.Gülhane Parkı.....	113
5.2.2.12.Issız Orman Yolu	116
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	117
KAYNAKÇA.....	121

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1: Modernizm ve Postmodernizm Arasındaki Genel Farklar	25
Tablo 2: Şahsiyet Dizisinin Bölüm Başı Süreleri	84

GİRİŞ

Bugün bulunduğumuz yüzyıla gelinceye değin toplumun var olan şeklini alması sosyal, siyasi, ekonomik ve daha birçok alanda toplumsal olayların gelişmesi sonucu meydana gelmiştir. Bu gelişmelerin çıktısı olarak da geleneksel yapı sorgulanmış, birey kendine yeni anlam üretimleri bulmuştur. Bir toplumun üretimlerini; - sanat, sinema, edebiyat ve diğer birçok alan - gelişim çizgisini anlamak toplumların geçirdiği aşamaları anlamakla eşdeğerdir. Günümüzde bugün dijital platform dizilerinin popülerliği bilgi iletişim teknolojilerinde yaşanan değişimin bir çıktısıdır. Bu noktada bu tez çalışmasında bilgi iletişim teknolojilerinde yaşanan değişimle birlikte dijital dönem ele alınacaktır.

Bilgi çağının yaşandığı günümüzde yaşamın her alanında teknolojinin gelişmesiyle birlikte büyük bir değişim ve dönüşüm başlamıştır. Bu dönemde bir kitle iletişim aracı olan televizyonun kitleye yönelik genel yayın yapması ve geri bildirim olanağı olmayan, tek yönlü iletişim durumu, teknolojinin gelişmesi, interaktif iletişim, 3D yazıcılar, anlık bildirim sunma olanağı bulunan internet tarafından değişmiş ve kitlelerin bireyselleştiği, her bireyin görüş ve düşüncelerini sunabildiği kitle iletişim aracı olan medya ile interaktif sosyal mecralar ortaya çıkarmıştır. Bu durum televizyonun kimi araştırmacılar tarafından geleneksel medyaya¹ klasik medya veya eski medya ifadelerini kullansa da bu çalışmada geleneksel medyaya kitle iletişim medya aracı ifadesi kullanılacaktır. Günümüz Netflix, Amazon gibi internet ve iletişim teknolojilerinin yarattığı yeni medya düzeninde dijital platformların zaman, mekân sınırlaması olmaksızın her zaman izlenme olanağı sunması ve izleyiciye yönelik zengin içeriği ile karşılıklı etkileşimin sağlanması bireyi aktif konuma sokmuş ve popülerliği artmıştır.

Modern dünyanın öznesi olan insan, yeni baştan kurgulanmış, kitlesel bir toplum yaratılmıştır. Bu toplumun öznesi olan insan sanayileşmeyle birlikte geleneksel toplumdaki toprağa olan bağlılıktan uzaklaşmış ve makinelere bağlanmıştır. Modern kültürünün öznesi olan insan, toplumsal olarak organik

¹ Barış Bulunmaz, 30 Kasım 2011-02 Aralık 2011 tarihlerinde Ege Üniversitesi'nde gerçekleştirilen XVI. Türkiye'de İnternet Konferansı'nda sunulan bildiri metninde, Geleneksel Medyaya Eski Medya ya da Klasik Medya şeklinde yer vermiştir.

bağlarından kopmuş, inorganik bağlar içerisine girmiştir. Şehir hayatı insana zorunlu ilişkiler ve sıfatlar yüklemiştir. Dolayısıyla modernizm akla dayalı kurgusu ile insanı var olan geleneksel bağlardan uzaklaştırmış, adeta sanayileşme sürecindeki birer nesneye dönüştürmüştür.

Bu tez çalışmasının çıkış noktalarından biri olan postmodernizm kavramı ise modernizmden sonraki süreci ifade eden bir kavramdır. Postmodernizm kelime anlamı olarak *modernizm sonrası*, *modernizm ötesi*, *geç modern* anlamlarına gelse de postmodernizmden ne anlaşılabileceği veya sınırlarının ne olduğu yönünde kesin tanımlamalar yapmak mümkün değildir. Postmodernizme yönelik tanımlamalar genellikle modernizm üzerinden olmakta, ancak postmodernizmin nitelik anlamında modernizmin devamı mı, ötesi mi yoksa geçiş süreci mi olduğu tam anlamıyla bilinmemektedir. Özünde sorunlu bir kavram olan postmodernizm sorunsal kavramın II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkması ve modernizmin dönüşümü üzerine kurgulanmasından ötürüdür. Başlangıçta resim ve mimaride anlam yüklemeleri/anlamsızlık konusunda kullanılan terim, daha sonra siyasi ve sosyal hayatta da kullanılmaya başlanmış, toplumsal değişim ve dönüşümün anahtarı haline gelmiştir (Aytaç, 1999: 22).

Postmodern dönemde sosyal, siyasi, ekonomik ve daha birçok alanda modernizmden farklı yapılanmalar ortaya çıkmış, liberal politikalar yaşamın her alanını –modern dönemdekinden fazla- etkileyerek değişim başlatmıştır. Modern dönemin siyasal gücü olan ulus-devlet anlayışı postmodern dönemde yerini küresel çaplı gelişime bırakmış, sınırların giderek ortadan kalktığı bir yapıya doğru evrilmiştir. 2010’lu yıllarla birlikte iş ve iletişim alışkanlıklarını değiştiren endüstri devrimi ya da dördüncü sanayi devrimi olarak adlandırılan teknolojik devrim; fiziksel, dijital ve biyolojik sınırları ortadan kaldırmıştır. Yapay zekâ, robotik bilim, nesnelerin interneti (Internet of Things, kısaca IoT) gibi kavramların günümüz dünyasındaki değişime ortak olduğu bu yeni yaşam alanı postmodernizmin karmaşık dünyasında anlam kazanmış, insanoğlunun geleneksel yaşam biçimini oldukça derinden etkilemiştir (Harvey, 1997: 190-195).

Dijital dönemde toplumsal yapı geleneksel yapıdan ayrılmış, üretim ve biçim süreçleri bireyselleşmiştir. Birey, dijital dönemde akıllı teknolojinin de etkisiyle birlikte geleneksel üretim biçimlerinden sıyrılarak teknolojik üretimin bir parçası

olmuş ve yaşamını teknolojinin getirdiği yeni süreçlere dâhil olan zeminde şekillendirmiştir. Güngör (2019:1) bu yeni yaşam biçimi içerisinde dijital medyanın bireyi tamamen çevresinden kopardığını belirtirken, bilhassa bireyin tek merkezlikten çıkıp çok merkezli, hızlı ve taşınabilir bir alana dâhil olmasıyla beraber değişen yaşamının hem olumlu, hem olumsuz yanlarından bahsetmiştir. Olumsuz yanlar çoğunlukla postmodern bireyin dijital çağda yalnızlığa itilmesi, sosyalliği sanal bir dünya üzerinden kurgulaması ile ilgilidir.

Dijital çağın yarattığı yeni toplum yapısı modernizmin geleneksel kültürden ayrılarak yeniden kurgulandığı, güzel mekânların birer hapishane olmasına neden olmuş, bireyi sıkışıklık, yalnızlık, mutsuzluk duyguları içerisine yüklemiştir. Geleneksel kültürde kırsal alanda yaşayan insan modernleşme ile birlikte kentlere göç etmiş, kentlerde çok daha fazla imkâna hitap eden bir düzen içerisinde yaşamaya başlamıştı. Kentlerde birbirini tanımayan insanların kapitalist politikalar doğrultusunda işler edinmesi, rekabet, inorganik bağlarla iç içe yaşam sürmesi ve daha birçok şey beton yığınları arasında yaşayan sürekli tüketen insan kitleleri yaratmıştır. İnsanların kentlerdeki amacı kazanç sağlamak, ayakta kalmak, artan nüfusa karşılık rahat yaşama mücadelesinde olmak olmuştur. Bu durum postmodern insanı mutsuzluğa, tükenmişliğe, isteksiz bir yaşama sürüklemiştir (Aslanoğlu, 2000: 25-30).

Postmodern dönemde değişen dünyada kitle iletişimi ve iletişim araçları da değişime uğramış, medyada da yeni bir dönem başlamıştır. Postmodern medya, medyanın amaç, sunuş ve ilgi odağını değiştiren yeni bir döneme isim olmuştur (Featherstone, 1996: 24). Bu dönemde değişen alışkanlıklar medyanın da insana bakış ve yöneliş açısından farklılıklar oluşturmuştur. Daha önceden bilgi verme amacıyla kullanılan medya, postmodern dönemde iletişim bazlı alışkanlıkları değiştirerek yaşamı bir tüketim nesnesi olarak sunmaya başlamıştır. Endüstri 4.0 döneminde iletişim için cep telefonları, tablet ve bilgisayarların da kullanılmaya başlanması, geleneksel kitle iletişim araçlarından olan televizyon, gazete ve dergilerin amaçlarında dönüşüm yaşanmasına sebep olmuştur. Bu araçlar iletişim kurmaktan çok, tüketiciye yönelik daima popülerlik odağındaki olay, durum ve nesneleri sunmaya başlamışlardır (Çağlar, 2008: 380).

Postmodern dönemde medya bireye tüketme duygusunu aşılamaktadır. Kitle iletişim araçları, özellikle de televizyon daima bireye bir şeyleri tanıtmaya, yenilik

içerisine girme, ürün ve hizmetlere sahip olarak prestij duygusu kazanma, ihtiyaçtan evvel sahip olma duygusu ile bir şeylere yönelmeyi empoze etmektedir. Bu nedenle medyanın haber verme, eğlendirme veya bilgilendirme amaçları bu dönemde değişmiş, bireyin dünyasına daima bir tüketme güdüsü yükleme amacına hizmet etmeye başlamıştır (Çağlar, 2008: 382).

Postmodern medyanın odak noktasında popüler kültür vardır. Yaygın olarak beğenilenler üzerine kurulu olan, sürekli yenilik arayan ve popülerliği moda olanla özdeşleştiren popüler kültür üretmeden tüketme, var olanı değiştirme ve asimile etme odaklıdır. Medyanın da bu dönemde yaptığı postmodern insanın yalnızlık sürecinde popüler tüketimi teşvik etmek, tüketimi adeta bir haz alma olayı olarak benimsemektir. Bu nedenle bu dönem medyası daima popüler olanla ilgilenmekte, onu yüceltmekte ve reklamını yapmaktadır. Reklamı yapılan nesnenin faydasını sorgulama göz ardı edilerek salt nesnenin verdiği hazza ve maddi kazanca yönelme amaç olmuştur. Featherstone (1996: 24) bu dönem medyasının insanları kalıplara ayırarak yayın yaptığını söyler. Zengin sınıf için yapılan yayınlar otomobil, müzayede, şarap ve diğer statü nesnesi olabilecek maddi yönü yüksek şeylerden bahsederken, ortalama ve düşük sınıf için yapılan yayınlar ise futbol, patates, halk yaşamından bahsetmektedir. Ancak medya etkin bir şekilde zenginliğe, gösterişe ve görsellığe yönlendirmekte, zengin fakir ayırt etmeksizin herkesin satın alarak mutlu olabileceği şeylerin reklamını yapmaktadır. Dolayısıyla medya bu dönemde belirli güçlerin etkisinde hareket eden bir yapıya da dönüşmüştür.

Dijital medyanın merkezinde popüler kültürün var olması boş zaman kavramı ve beraberinde tüketim arzusunu getirmektedir. Modern toplumu, tüketimcilik ve tüketim metaforları üzerinden çalışıyor (Aytaç, 2006). Medya platformları üzerinden kullanıcıların ürettiği içerikler ve bu içeriklerin paylaşılması ile oluşur. Kullanıcılar kendi hür iradeleri ve fikirlerini ücretsiz bir şekilde dijital medya platformları üzerinden paylaşım sağlarlar. Bu içerikler aynı zamanda birer meta haline dönüşür. Benzer şekilde Zygmunt Bauman da tüketim toplumu üyelerinin bizzat kendi rızaları ile bir tüketim metasına dönüştüklerini iddia eder ve sosyal medya aracılığıyla sürekli iletişimin egemen olduğu durumda arzulanan sosyal değere/statüye kavuşmak için kişinin pazardan satın aldığı “malların tanıtımcısı hem de malın ta kendisi” olduğuna yani kişinin “kendini meta haline getirdiği” iletişimselliğe vurgu yapar (Bauman ve Lyon, 2013, s. 39-40 akt. Kızılkaya. 2020: 67-68.).

Günümüzde teknolojinin de verdiği imkânlar çerçevesinde medya büyük bir değişim ve dönüşüme uğramış, dijital platformlar klasik medyanın kurmuş olduğu kurallar yapılanmasını yıkmış ve yükselişe geçmiştir. Denetimler ve televizyonun kendine has kuralları klasik medyayı yönlendirirken, internetin her yerden ulaşılabilir olması, ticari beklenti medyayı geliştirmiş ve bu gelişimin en önemli oluşumu da dijital platformlar olmuştur. Klasik medyada seyirciye yönelik içerikleri belli grupların belirlediği, içeriklerin RTÜK gibi denetim kurumlarına takıldığı bir düzene karşın, dijital platformlarda denetimden uzak ve çok kültürlü bir yapı ortaya plana çıkmaktadır (Aslan, 2010: 60).

Dijital platformlar; klasik medyanın tek yönlü iletişim ağı dijital platformlarda yoktur. Dijital platformların odak noktasında sosyal medya kullanan, görüşlerini anında bildiren, eleştiren ve daima yenilik arayışında olan insanlar vardır. Bu noktada üretimlerin içerikleri de değişmektedir. Klasik medyanın en önemli iletişim araçlarından olan televizyon düşünüldüğünde; Televizyon dizilerinin özellikle son yıllarda uzayan süreleri, anlatım dili, kurgusu gibi birçok öğenin televizyonun kendine has, katı kurallarıyla şekillendiği görülmektedir. Dizilerdeki çeşitli sahnelerin sansürlenmesi, konuların genellikle aşk, sevgi vb. kalıplaşmış konuları tekrarlama, içerikleri uzatmak adına zaman, mekân vb. öğelerin anlatım dilinin işlevsiz hale getirilmesi gibi durumlar sıkça görülmektedir. Çeşitli kaygıların ön planda olduğu televizyonun kendine göre kuralları içeriklere de yansımaktadır. Oysa dijital platformlarda aynı durum söz konusu değildir. İnternet dizileri daha çok anlatıma ve sanata odaklanmakta, dizilerin süresi konu anlatımına ideal tutulmakta ve diziler çok kültürlü ve reklamsız bağımsız şekilde oluşturulmaktadır. Bu nedenle bilhassa Netflix gibi internet platformları son yıllarda oldukça yükselişe geçmiştir (Aslan, 2010: 62-66).

Bu çalışmada Puhu TV’de 2018 senesinde tek sezon 12 bölüm olarak yayınlanan *Şahsiyet* dizisi üzerine nitel araştırma yöntemi ve film incelemesi yapılmıştır. Bir internet dizisi olan *Şahsiyet*, dijital platform ürünüdür. *Şahsiyet* dizisinin yer aldığı Puhu TV, Doğu Holding çatısı altında kurulan, internet üzerinden hizmet veren bir medya kanalı olup internetin varlığıyla birlikte her ortamdan erişilebilen bir kanaldır. İnternet adresi olan www.puhutv.com üzerinden kayıt olunarak ücretsiz izlenebilen kanal, özellikle son yıllarda yayınladığı popüler dizilerle ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dizilerden biri de çalışmaya konu olan 2018 yılında

yayımlanan Gerilim- Suç kategorisindeki *Şahsiyet* Dizisi'dir. Agâh Bey rolünü canlandıran Haluk Bilginer'in Uluslararası Emmy Ödülleri'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü aldığı dizi, aynı zamanda yurt içinde de birçok önemli ödüle layık görülmüştür. *Şahsiyet* dizisinin senaryosunu Hakan Günday yazmış, yönetmenliğini Onur Saylak yapmıştır. Başrollerinde ise Haluk Bilginer (Agâh Beyoğlu), Cansu Dere (Nevra Elmas), Metin Akdülger (Ateş Erbay), Şebnem Bozoklu (Zuhal Beyoğlu) ve Hüseyin Avni Danyal (Cemil Havran) yer almaktadır.

Postmodern zaman ve mekân bağlamında incelenen, *Şahsiyet*'in seçilmesinin en önemli sebebi dizinin incelenecek uygun malzemeyi sunmasıdır ve IMDB'de en yüksek puana sahip olmasıdır. Bu araştırma çerçevesinde *Şahsiyet* dizisinin postmodern zaman ve mekân kavramlarını ne şekilde yansıttığı incelenecek, bununla birlikte dijital platformların bu kavramları ele alma ve klasik medyadan farklı yaşadığı dönüşümü anlamlandırma adına bir analiz yapılacaktır.

Şahsiyet dizisine yönelik yapılacak bu tez çalışmasında birincil kaynaklara olabildiğince ulaşılmaya çalışılmıştır. Söz konusu kaynakların öncülüğünde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma ile dizide yer alan zaman ve mekâna dair imajlar gözlem yolu ile incelenmiştir. Betimsel analiz ile elde edilen veriler düzenlenmiş ve yorumlanmıştır.

Araştırma kapsamı, dijital medya platformları ve *Şahsiyet* dizisi ile sınırlandırılmıştır. Klasik medyada yer alan dizilerinin araştırmanın kapsamına alınmamasının nedeni, bu yönlerin araştırmanın odağıyla yakından ilişkili olmamaları ya da araştırmaya ayrılan kaynak ve sürenin kısıtlılığıdır. Postmodern zaman ve mekân araştırmasında *Şahsiyet* dizisinin seçilmesi ile dizinin içerik ve kurgusuyla birlikte bu araştırmaya kaynak oluşturabilmesi, tek sezonla sınırlı kalarak detaylı incelenme olanağını sunmasıdır.

Araştırmanın sınırlılıkları elde edilen analizlerin çözümlenmesiyle birlikte *Şahsiyet* dizisine ilişkin bir inceleme sunmasıdır. Postmodern zaman ve mekân kapsamında diğer dijital platform dizileri, IMDB'de *Şahsiyet*'in yüksek puan alışı dolayısıyla *Şahsiyet* dizisi bağlamında dijital platformların postmodern zaman ve mekân kavramını aktarmaya elverişli bir platform olup olmaması çerçevesinde açıklanacaktır.

Puhu TV’de yayınlanan internet dizisi olan *Şahsiyet* dizisine ilişkin postmodern zaman ve mekân bağlamında nitel araştırma ve film analizi yapılmıştır. Bu film analizi yapılırken dijital platformların ortaya çıkışıyla birlikte postmodern zaman ve mekân kavramlarının dizi içeriklerine ne şekilde yansıdığını ve *Şahsiyet* dizisinin bu noktada diğer dizilerden ayrılan önemli yönlerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Denilebilir ki bu tez çalışmasının sonunda medyanın dijital dönemde zaman ve mekânı nasıl kurguladığına yönelik tespitler yapılırken, *Şahsiyet* dizisinin de dijital döneme ışık tutan malzemesinden faydalanılarak bilimsel bir çalışma ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL DÜNYA: KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Dijital Öncesi

Modernleşme, modernliğin yapısındaki değer ve pratiklere vurgu yaparak gerçekleşen süreci ifade etmektedir. 17. yüzyılda Avrupa’da bir değişim, “gelenekten kopuş” ve “yeni bir başlangıç” olarak yorumlanmıştır. Postmodernizmi anlayabilmenin yolu, ondan önce var olan ve modernleşmeyi yaratan süreçleri anlamaktan geçiyordu. Fikirselsel olarak modernizme uzanan yol olan Aydınlanma hareketi ise temelde Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali ile açıklanacak bir kavram olduğu için öncelikle bu iki tarihi süreci aktarmak yerinde olacaktır.

1.1.1.Ekonomik İlerlemenin Başlangıcı: Sanayi Devrimi

İnsan yaklaşık dört milyar yıl önce ortalama beyin hacmi 450 cc olan *Australopithecus Afarensis* türünden bugünkü haline çeşitli evrimler geçirerek gelmiş ve bugün *homo sapiens* dediğimiz daha akıllı, üreten ve kendi yaşamını idame ettiren bir insan ırkının varlığıyla yaşamına devam ettirmeye başlamıştır. İnsanın var olduğu günden bugüne gelinceye değin, kendi türü üzerindeki değişim kadar yaşamı üzerindeki değişim de oldukça radikal olmuştur. Kùltürlerin ilk aşaması olan Yontma Taş devrinden, bugün içinde bulunduğumuz döneme kadar insanoğlu sürekli üretmiş, bazen kümülatif, bazen de yıkıcı bir yeniliğe ve yeniden başlangıca olanak sunmuştur. Ancak bu değişimler kısa bir zaman içerisinde olmamış, yüzyıllık birikimlerle insanoğlunun yaşamında aşamadan aşamalara geçilmiştir (Türkcan, 2009: 58)

Yaşamdaki en önemli aşamaların başında topluluktan topluma geçişini simgeleyen, dolayısıyla bir yaşam biçiminden; üretim, tüketim, hatta bakış açısı ve hayat tarzını değiştirmeyi simgeleyen bir dönem olan Sanayi çağı gelmektedir (Pekünlü, 2005: 5). Sanayi Devrimi, ortaçağın skolastik düşüncesinden ayrılan, 16. yüzyılda Kopernik’in “*De Revolutionibus Orbium Coelestium*” (Gök cisimlerinin Dolanımı Üzerine) eseri ile Andreas Vesalius’un “*De Humani Corporis Fabrica*”

eserlerinin basımıyla başlayan bilimsel devrimle gelen sürecin bir ürünüdür. Kopernik'in güneş merkezli evren sistemini ortaya atmasıyla 17. yüzyılda Galilei'nin düşüncelerine giden yol açılmış ve Galilei, dünyanın dış yapısından çekim yasasına kadar ortaya koyduğu düşünceleri ile o dönem kilisenin dahi dikkatini çekecek yeni ve toplumu sarsıcı görüşler ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla bilimin ve teknolojik gelişmenin insan hayatını sosyal, siyasi ve hatta dini yönden etkilediği bir dönem başlamıştır (Bernal, 1995: 145; Pekünlü, 2005: 5).

Günümüze değin ulaşan, hatta yapay zekâ ve robotlarla günümüzde insan aklı ile özdeşleştirilen ve hatta onu aşması düşünülen dördüncü sanayi devrimi, başlangıcı 17. yüzyılın başına, buhar makinelerinin icadına dayanan bir süreci temsil etmektedir. 17. yüzyılda bilhassa İngiltere'de buhar makinelerinin icat edilmesiyle birlikte başlayan süreçte ve devamında insanlığın bugünkü geldiği noktayı etkileyecek olan çalışmalar yapılmıştır. Thomas Newcomen, James Watt gibi isimlerin icat ettikleri buhar makineleri geliştirilmiş ve sanayi alanında kullanılmaya başlanmıştır. Bu başlangıç öncelikle İngiltere'deki küçük dokuma tezgâhlarının ortadan kalkmasını sağlamış, daha sonra 18. yüzyılla birlikte insan yaşamını kolaylaştıracak ölçüde icat edilen makinelerle sanayinin hemen hemen birçok alana hâkim olmasıyla birlikte devam etmiştir (Türkcan, 1981: 46–47; Deane, 1988: 121; Basalla, 2000: 124–127; Braudel, 2004: 496).

İnsanlığın gelişmesi noktasında sanayi devrimi oldukça önemli bir adım olarak sayılmalıdır. Nitekim insanlığın başlangıcından bugüne emeğe hâkim olan temel durum insanın kol gücü iken (hayvan gücü de emekte ele alınabilir), sanayi devrimi sonrasında insanın kol gücünün yerini alan makinelerin yapılması, dolayısıyla bireysel insan emeğinin yerini toplu bir üretim anlayışı almasıyla bir dönüşüm başlamıştır. Bu dönüşümün odak noktasında da zaman vardır. İnsanlık artık üretimlerini kendi kol gücüyle veya hayvanlara ait güçle gerçekleştirmeyerek zamanın ve zamana bağlı gelişmenin hızlı ilerlemesini sağlamıştır. Bu noktada 17. yüzyılın ifade ettiği kırılma, tarihteki diğer dönemlerden farklı olarak insanlığın hızlı ilerlemesiyle de ilişkilidir (Braudel, 2004: 496).

Sanayi devrimi sadece üretim anlayışını değil, bireyin hayatını sosyal, siyasi, ekonomik ve daha birçok açıdan değiştiren bir dönüşüm süreci olmuştur. Sanayi devrimiyle birlikte üretim anlayışı değişmiş, insan emeğinin yerini makinelerin alması,

kurulan fabrikalar insanların da bu yeni üretim anlayışına adapte olması zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Sanayileşmeden evvel çoğunluğu tarım alanında çalışan insan gücü, sanayi ve hizmet alanlarına yönelmeye başlamış, dolayısıyla “şehirleşme” insan hayatını değiştiren önemli bir süreç haline gelmiştir. Kurtkan (1992) şehirleşmeyi, “dar mekânlı cemaat hayatından, geniş mekânlı cemiyet hayatına geçiş” olarak tanımlamaktadır (Kurtkan, 1992: 65). Bu tanımlamanın arka planında tarım alanlarında daha çok birbirlerini seçerek bir araya gelen insanlar olsa da cemiyet alanlarındaki insanların ise daha tesadüfî bir şekilde bir araya gelme biçimleri yatmaktadır. 1881 yılında Ferdinand Tönnies tarafından geliştirilen “cemaat” (gemeinschaft) ile “cemiyet” (gesellschaft) ayrımı ise sanayileşmenin yarattığı bu yeni yaşam tarzını en iyi özetleyecek cinstendir. Tönnies çocukluğunda Almanya’nın kırlarında, gençliğinde ise sanayi kentlerinde geçirdiği zamanlarına dayanarak sanayileşme öncesi ve sonrasındaki insan topluluklarının yaşamını iki kutba ayırmıştır. Cemaat (gemeinschaft) bu kutbun sanayi öncesi şehirlerini, daha çok kırsal yaşamını temsil etmektedir. Cemaatte yaşayan insanlar daha çok birbirlerini tanıyan, seçen ve ilişkilerini sevgi, dostluk temelli geliştirmeye çalışan insanlardır. Dolayısıyla irade tipleri organik olup birbirlerine karşı ilişkilerinde daha gerçekçi bir tutum izlerler. Cemiyette (gesellschaft) ise kurulan bağ rasyoneldir. Sanayileşme ile birlikte kırdan kente göçen insanların tesadüfî olarak bir araya gelmesi, dolayısıyla kendi seçimlerine dayanmayan zorunlu birliktelikleri onların ilişkilerine de yansımakta, var olan ilişkiye rasyonel bir mesafe koymaktadır. Cemaat kültüründe yer alan bilinçli seçimin yarattığı sevgi, saygı ve diğer tüm olumlu duygular, cemiyet kültürü için zorunlu sözleşmelerden ötürü gerçekleşmesi gereken bir yaptırım olarak görülmektedir. Dolayısıyla sanayi devrimi, Tönnies’in bakış açısıyla toplumu “sanayi öncesi” ve “sanayi sonrası” olmak üzere iki kutba ayırarak şekillendirmiştir (Tekin, 2004: 109-111).

Tönnies’in sosyal ilişki gruplarına karşı geliştirdiği bu bakış açısı çerçevesinde sanayi öncesindeki toplumlarda ırk, etnik menşee ve kültür bakımından farklılaşmamış kişilerin yer aldığı, dolayısıyla daha homojen ve mahrem grupların içerisinde olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu topluluklar birbirine daha denk, uyumlu ve duygusal temele dayanan ilişkilerin olduğu grupları simgelerler. Sanayi sonrası dönem için özellikle kent kültürüne yönelik eleştirilere bakıldığında da genel çerçevenin bu homojen yapının sanayi sonrası toplumlarda olmaması, insanların daha resmi

ilişkilerle rasyonel ve pragmatik şekilde, daha basit bir ifade ile yaşama daha katı bakmaları yönünde yoğunlaştığı görülmektedir. Sanayi sonrasında gelişen kent toplumunda toplumsal sözleşmelerle bir araya gelen ve zorunlu şekilde bir arada olan insanlar arasında bağ ise cemaat bağından farklı olarak duygulara değil, akla yönelik heterojen bir bağlıdır. Bu bağın yarattığı kurduğu zorundalık fikri zaman içerisinde birçok felsefi literatüre de konu olacak şekilde bireyin davranışlarına tesir etmiştir (Topal 2004: 278; Sennet, 2010: 288)

Sanayi devrimiyle birlikte tarıma dayalı geleneksel yaşam biçimi terk edilerek kentlerde sanayi ve hizmet sektörüne dayalı bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır. Geniş ve köklü aile yapısı yerine çekirdek aile ve kent kültürüne adapte olmuş birey almıştır. Toplumun kurum ve yapılarında değişimler olmaya başlamış, adeta toplum tröst bir yapıya bürünmüştür. Bu yapı içerisinde işçi-işveren, yöneten-yönetilen gibi sınıflar oluşmuş, toplum ekonomik yapı çerçevesinde şekillenmeye, dolayısıyla topluluktan topluma geçen insanlar da bu yapıya bağlı olarak hak elde etmeye başlamışlardır. Sanayileşmenin tröst yapısının oluşturulan en önemli sonucu 19. yüzyılın ilk yarısına kadar insanlar arasındaki sınıfsal yapının oluşturduğu kaostur. Sermaye sahibi olan burjuva kesimin zenginleşmesi, çalışan kesimin ise yaşamını idame ettirmekte yaşadığı güçlükler sanayileşmenin yarattığı uçurumun en önemli kanıtıdır. Dolayısıyla 1873'ten sonra geliştirilen sosyal güvenlik projeleri işçiyi koruma, iş güvenliği gibi konulara değinerek ortaya çıkan görünenin arkasındaki kutuplaşmaya önlem almak amacındadır (Erkan, 1994: 3-5).

Toffler (1981: 25-26) sanayileşme ekin ekilen tarım topraklarının yerinde yükselen fabrika bacalarını “karanlık şeytan değirmenleri” olarak adlandırır ve bu değişimin toplumsal yapıyı ve hayat biçimini de toptan değiştirdiğini söyler. Değişim sadece ekonomik yönden olmamış, siyasi yönden krallıklar yıkılmış, sosyal yönden aile yapısı değişmiş ve birbirine benzer, ancak toplum içerisinde heterojen bir yayılım gösteren kitleler ortaya çıkmıştır. Bu yeni ortaya çıkan kitlelerin en önemli özelliği gelenekten uzak ve kopuk bir yaşam sürmeleridir. Sanayi toplumundaki kişiler geleneğin paradoksunu yaşamaktadırlar. Sanayi öncesinde nesilden nesle geçen, geleneksel kültür ve bu kültürün oluşturduğu alışkanlıklar sanayileşme ile birlikte modern toplumun karmaşık yapısı ile karşılaşmış ve büyük ölçüde değişmiştir. Geleneğin yarattığı içselliğinden yönetimli insan modelinin yerini, geniş kitleler halinde yaşayan ve ötekinden etkilenen başkalarınca-yönetimli insan modeli almıştır.

Eric Fromm'un “pazarlayıcı adam” olarak nitelendirdiği bu yeni dönem insanı, toplumsal ilişkilerinde pazarlıklı, dolayısıyla bireysel davranışlarından çok toplumsal davranışlara odaklanan, kitle iletişim araçlarını kullanarak toplumsallaşmaya çalışan ve “kitle” olmaya yatkın bir insan tipini de simgelemektedir.

Özetle söylenebilir ki Sanayi Devrimi 18. yüzyılda başlasa da günümüze değin uzanan, günümüzde dördüncü aşamasını yaşayan dinamik bir süreci ifade etmektedir. Sanayi Devrimi'yle birlikte insan hayatında tarım devriminden bugüne en büyük aşama kaydedilmiş, kol gücünün yerini makine gücü almış ve insan yaşamı daha pratik hale gelmiştir. Devrim yalnızca ekonomik fayda ortaya çıkarmamış, aynı zamanda devrimin insan yaşamının da kademeli şekilde değişmesine sebebiyet vermiştir. Çalışmada bu hususta bilhassa Tönnies'in düşüncelerine yer verilmiş, cemaatten cemiyete evrilen toplum yapısının diğer bir ifadeyle kırsaldan kente göçen insanların yaşamlarının ne şekilde değiştiği de sanayileşme ile bağdaştırılmıştır.

1.1.2. Modernizm

İnsanlığın yaşadığı bir süreç olan ve etkileri daha çok 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkan modernizm, her ne kadar “modern olmak” terimi ile gündelik hayatta kullanılsa da aslında tam olarak tanımlı yapılamayan ve tartışmalı kalan bir terimdir. Modernizmi Rönesans sonucunda yaşanan sürecin bir sonucu olarak görenler olmakla birlikte; Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz ve Descartes tarafından teşvik edilen ve 17. yüzyılda verimli bir şekilde Sanayi devrimiyle yükselen bir yeni yaşam biçimi olarak görenler de mevcuttur (Alp, 2012: 11).

Modernizm bir değişim süreci olduğu için sürecin başlangıcına ilişkin kesin bir tarih verilememektedir. Süreci 15. yüzyılda Rönesans ile ilişkilendirerek başlatanlar olduğu gibi, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi'yle de başlatanlar olmaktadır. Modernizmin teknik, sosyal, kültürel ve siyasi etkileri göz önüne alındığında başlangıcı için farklı dönemlerin geçerli olduğu aşikârdır. Siyasi anlamda bir modernizmden söz ederken başlangıcı Fransız İhtilali'ne dayandırılabilir. Nitekim 1789 senesindeki Fransız İhtilali imparatorlukların yıkılmasını ve yerine özgürlükçü bir yönetim biçiminin gelmesini sağlamıştır. Oysa ekonomik anlamda modernizmden bahsedildiğinde ise başlangıç 17. yüzyıldaki Sanayi devrimidir. Sanayi devrimiyle birlikte feodal yapı

yıkılmış, toplumunun ekonomik uğraşı zaman içerisinde kentleşme ile birlikte değişime uğramıştır. Fikri olarak modernizm ise hem Fransız İhtilali hem de Sanayi Devrimi'yle birlikte başlayan süreçte toplumun Aydınlanma Hareketi'yle beraber değişime uğramasıyla başlamıştır. Bu değişimin ışığını yakan aydınlar, toplumda insan hakları, özgürlük, eşitlik gibi fikirlerin yayılmasını sağlayarak fikri modernizmin başlamasını sağlamışlardır (Kaypak, 2013: 85).

Çalışmanın bu bölümünde Avrupa merkezli olarak ortaya çıkan, ancak tüm dünyadaki değişimde etkili olan modernizm kavramı ele alınacak ve detaylı şekilde açıklanacaktır.

1.1.2.1.Kavramlara İlişkin Tanımlar

“Modern” kelimesi ilk kullanıldığında Pagan ve Romalı toplumu birbirinden ayırmak, dolayısıyla dinsel bir farklılığı ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. M.S. 5. yüzyılda ilk kez kullanılan “modernus” sözcüğüyle ele alınan modernizm, eskiden yeniye geçiş, dolayısıyla eski Pagan dininden Hristiyanlığa geçişi simgelemekteydi. “Modern olma durumu”nu ifade eden modernizmin terim olarak içeriğinde iki unsur yer almaktaydı: “bilinç” ve “yeni”. Dolayısıyla bir alışkanlıktan yeni olana geçmek modern olmak iken, bu geçişin aynı zamanda bilinçli olması da modern olma kriterleri arasındaydı (Şahindokuyucu, 1997: 10-11). Bu noktada daha sonra üzerinde duracağımız postmodernizm kavramıyla ilişkili olarak da söylenmelidir ki postmodernizmde de aynı bilinçli yenilik söz konusu olacaktır. Kelime anlamıyla modernizm sonrasını ifade eden postmodernizm de aslında bilinçli olarak modernizmin sona erdiğinin, yeni bir devrin/dönemin başladığını ifade etmektedir.

Paul De Mann modernliği tanımlamanın zor ve sorunlu bir durum olduğunu savunur. Modern zaman ve mekân ile sınırlandırılmayan, dolayısıyla bir dönemin akımı olmayan, yalnızca gelenek sonrasında oluşmuş bir tarihi süreçtir. Bu süreç, tarihsel bir kesit olarak da görülebileceği gibi onu yaşanan süreçte tanımlamak oldukça zordur. Tam olarak bitiş süreci de bilinmediği için sağlıklı bir tanımlamada bulunmak güçtür (akt. Demirhan, 1992: 11).

Modern kelimesine ilişkin tanımlama yaparken terimin başlangıç ve bitiş zaman aralığı göz önüne alınarak, dolayısıyla De Mann'ın belirttiği şekilde tarihsel bir kesit içerisinde terimi anlama yoluna giden tanımlamalar da mümkündür. Berman

(2004: 29) yaptığı tanımlamada, modern kelimesinin 16. ve 18. yüzyıllar arasında Batı'daki yaşam biçimini yansıttığını söyler. Ona göre 1789 Fransız İhtilali ile başlayan süreçte bireyin kamusal alanda bireysel özgürlüğü ile başlayan ve sanayi devrimine değin süren bu birinci aşama modernlik tanımının en yakın belirtisidir.

Modernizm her ne kadar modernliği tanımlarken akım olması yönüyle üzerinde durulan ana kavram olsa da onunla ilişkili diğer kavramlar da vardır. Modernite, modernleşme, modern, modernlik gibi kavram modernizm çatısı altındaki diğer eş anlama gelecek kavramlardır. Bu kavramlardan her biri modernizme vurgu yaptığı için hepsini tanımlamak yersizdir. Bu nedenle “modernite”yi tanımlamak ve detaylandırmak yerinde olacaktır.

“Modernite” terimi, modern'den yola çıkarak türetilmiş bir sözcüktür. Sözcüğü ilk kullanan kişi Hegel'dir. Hegel (akt. Çiğdem, 1997: 77) moderniteyi tanımlarken onun gelenekle kurduğu ilişkiden yola çıkmış ve “yeni zamanlar” tanımlaması yapmıştır. Ona göre, modernite geleneğe tezat şekilde ilerleyen, yeni bir oluşum ve tasarlanmış bir hareket alanıdır.

Hegel gibi moderniteye ilişkin görüş bildiren birçok düşünür kavramı modernizm gibi yenilikçi yönü ile tanımlamış, dolayısıyla var olan döneme getirdiği yeni bakış açısı ve gelenekle kurduğu ilişki kavramın tanımlanmasında göz önüne alınmıştır. Bu kişilerden biri olan Harvey (1997: 29) moderniteyi “olağanüstü bir çaba” olarak tanımlar. Bu çabanın temeli yani geçmişi ne kadar eskiye dayanırsa dayansın, özünde bu çaba Aydınlanma döneminde düşünürler tarafından meyvesini vermiş, doğa üzerinde kurulan bilimsel baskınlıkla birlikte, yoksulluk, kaynak kıtlığı ve bilgiyle verilen mücadelenin bir sonucu olarak üretilmiş bir çabanın ürünüdür.

1.1.2.2.Modernizmin Yarattığı Yeni Dünya: Değişen İnsan ve Alışkanlıklar

Çalışmanın birinci bölümünde bahsedildiği üzere modernleşmenin ana kaynağını tarihteki iki önemli olay oluşturur: Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı. Bu iki olay bireyin sosyal hayatta ve ekonomik düzendeki değişiminin temelindedir. Fransız İhtilali göstermiştir ki birey, devletin boyunduruğu altında bir köle değil, devletin varlık kaynağıdır. Bu nedenle gücünü kendi kendinden alarak anayasal sistemde varlık göstermesi birey olmanın ana şartıdır. Sanayi İnkılabı ise aynı şekilde kol gücünü

kullanan insanın ekonomik hayattaki varlığına hizmet etmiş, 18. yüzyıldan bugüne gelen süreçte insan yaşamını kolaylaştıran önemli bir adım olmuştur. Dolayısıyla modernizmle birlikte insan hayatının değişmesi bir anda olmamış, sürece yayılmıştır ve bu süreç de Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı ile başlamıştır (Der Loo ve Reijen, 2003: 102).

Modernizm gelenekten kopuş ve yeni bir dünya yaratışın izlerini taşımaktadır. Bu yeni dünyanın gelenekle kurduğu hiçbir ilişki yoktur. Çünkü geleneğin tam tersi bir yol ve yaşam biçimi izlemektedir. Modernizmin yarattığı bu yeni yaşam biçiminin en önemli göstergesi “şehirleşme”dir. Şehirleşme sadece kişilerin köyden kopup kente gelmesi değil, aynı zamanda ekonomik uğraşlarını, tüketim alışkanlıklarını ve devamında birbirleriyle olan ilişkilerini etkileyen bir süreçtir. Şehirler modern yaşam biçiminin benimsendiği, kırsaldan farklı olarak heterojen yapıda ilişkilerin yer aldığı yerlerdir. Elektriğin kullanıldığı, ulaşım imkânlarının fazlalaştığı, insanların sadece tarım ve hayvancılık değil, sanayi ve hizmet sektöründe çalışabildiği bu mekânlar görüntü ve imkânlarıyla modernizmin en önemli göstergelerindendi (Alp, 2012: 12).

18. ve 19. yüzyılla birlikte şehre yerleşen insanların ekonomik uğraşları da değişmiştir. Modern şehir görüntüsü yükselirken insanlar sanayi ve hizmet kollarındaki mesleklere yönelmişler; beyaz yakalı, mavi yakalı vb. işçi sınıfları oluşmuştur. Kapitalizm temel ekonomik sisteme dönmüş, kırsalda yaşayan insanlar arasındaki akrabalık bağından uzak, ekonomik ilişkilerin daha çok hayatta kalmaya ve çıkar ilişkilerine dayandığı yeni bir yaşam düzeni gelişmiştir (Erarslan, 1993: 30-34).

Modern kültür insanlar arasındaki organik bağların inorganik bağlara evrimini ortaya çıkarmıştır. Bu durum bilhassa Sanayi Devrimi’nin ele alındığı başlıkta Tönnies’in fikirleri çerçevesinde de sunulmuştu. Sanayileşme ile kırsaldan kente göç eden insanların aralarında inorganik bir bağ oluşmuştur. Kırsalda aynı statüde, aynı alışkanlıklar çerçevesinde, aile-hısım-akraba düzeninde yaşayan insan için kentte tanıdığı insan “yabancı” konumundadır. Bu nedenle bir yabancıyla kurulacak ilişkiler kırsaldaki gibi tanıdıklarla kurulan sevgi bağına dayanmaz. Modernleşme bireye kent hayatında maske takarak yaşamayı, yabancılarla iç içe huzurlu bir ortamda olmayı öğretmiştir. Hatta bu hususta modernleşmenin bir “kitle toplumu” yarattığına yönelik eleştiriler de olmuş, çalışmada bu eleştiriler çerçevesinde modernleşme ekseninde kitleleşen toplum yapısı da aktarılmıştır (Köker, 2007: 39).

Kültür endüstrisinin odağında yer alan ve endüstri devrimiyle birlikte geniş halk kitlelerinin değişimini ortaya koymak amacıyla oluşturulan “kitle toplumu” kavramı, 19. yüzyılla birlikte sosyolojide geniş yer kazanmış ve düşünürlerin fikirleri çerçevesinde ele alınarak geliştirilmiş bir kavramdır. Kavramın ima ettiği husus modernleşme ile değişen ve birbirine benzeşen yığınlardır. Kalabalık, yığın gibi anlamlara gelen bu kavram daha çok birbirine benzer düşüncedeki geniş halk kitlelerini ifade etmek amaçlı kullanıldığı gibi, aynı zamanda da endüstri devrimiyle birlikte tektipleşen bireyin durumunu anlatmak adına da kullanılan bir kavram olagelmıştır. Üretimle birlikte artan tüketimin hâkim olduğu, aynı zamanda liberal yapıda daima özgürlüğüne vurgu yapılan bu geniş kitle zaman içerisinde farklı düşünen bireyler yerine aynılaştan bir kitle haline gelmeye başlamış ve toplumun dinamiği olan kültürün de –tıpkı sanayi devriminin öğrettiği gibi- endüstriyel bir ürün haline gelmesine neden olmuştur. İnsan da bu kültür endüstrisinde metalaşmaya başlamış, üretimin yerine tüketimi koyarak özüne yabancılaşma eğilimine girmiştir. Bu noktada denilebilir ki kitleleşen toplum; aydınlanma ile başlayan aklı çıkmaza sokmuş ve amacına uygun kullanamamıştır (Eraslan, 1993: 139-140).

Der Loo ve Reijen (2003) yapı, kültür ve kişide oluşturduğu değişimlere bakıldığında sanayi sonrasında gelişen toplum yapısında değişimler olduğu, modernleşmenin sanayi sonrası toplumlara hâkim bir bakış açısıyla yöneldiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla sanayileşmeden sonra kente yerleşen heterojen insan kitleleri, bireyleşmeye, farklılaşmaya ve doğa boyutundan bakıldığında evcilleşmeye başlamışlardır. Modernleşme bu yeni insan kitlesi için gelenekten kopan, organik bağlarını yıkan, aynı zamanda doğa ile olan ilişkisi daha aza inen bir yaşam oluşturmuştur. Köker (2007) bu yeni insanın özelliklerini şu şekilde sıralar: (Köker, 2007: 39-40)

- Modern insan değişimlere hazırdır ve yeniliklere açıktır.
- Bireyden çok, bireylere; kendisi kadar çevresine de duyarlıdır. Kendi dışında gelişen olaylara kulak tıkamaz.
- Geçmişten öte, bugün ve geleceğe yöneliktir.
- Hayatı planlı, düzenli ve örgütlüdür.
- Kendi amaç ve idealleri doğrultusunda çabalar ve çevreyi de etkisini almayı amaçlar.
- Kaderci değildir; rasyonel fikirlere inanır.

- Başkalarına saygı duyar.
- Bilim ve teknolojiyi önemser.
- Adaletin bireysel çabalarla sağlanacağını düşünür.

Köker'in (2007) bahsetmiş olduğu modern insan tipi, kır hayatındaki organik sevgi bağından öte, kentlerde birbirlerini tanımayan birçok insanın bir araya gelmesi ve maddi-manevi mücadeleler içerisinde olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu insan modeli için geleneğin oluşturduğu sıcak ve güvenilir bağlar yoktur. Bu nedenle de bulunduğu ortam kendisi için "kurtlar sofrası" gibidir. Bu ortamda hayatta kalmak adına hissiyattan çok, rasyonel düşünce ve davranışa sığınmak zorundadır.

Teknoloji, rasyonel düşünce ve değişime açık olan modern birey doğadan uzak bir yaşam sürmektedir. Rousseau'nun insanın özüne yerleştirdiği doğa fikri, modern birey için bir ütopyadır ve geçmişte kalmıştır. Modern bireyin ise haritası ileriye, yani geleceğe yöneliktir. Fütüristik bir yaşama yönelen bu bireyin zamanla karşılaşacağı en önemli durumlardan biri ise "yabancılaşma"dır. Literatürde birçok anlamı olan "yabancılaşma"; bireyin özünden uzaklaşması, sağlıklı ilişkiler kuramayan, kendisini hapsolmuş ve marjinalleşmiş hissetmesi duygusudur (Sezal, 1992: 35). Kişinin dünya karşısındaki tepkisizliğini ifade eden yabancılaşma, özellikle modern dünyanın en büyük problemidir (Polama, 1993: 317). Nitekim bu yabancılaşma duygusu bireyi sönük, işe yaramayan ve sıkıntılı hissettirmektedir. Sanayi devriminden sonra özgürlüğünü eline alan, cemaatten cemiyete dönüşen ve bireyliğini ortaya koyan insanoğlu, bu sürecin bir ürünü olan zamanla yabancılaşmaktadır. Bu yabancılaşma başlangıçta özüne, ardından topluma doğru gelişen bir süreçte gerçekleşmektedir. Zamanla kentlere yerleşen, kendi hakkını arayan, düşüncelerini ifade edebilen birey, kentlerin kurduğu heterojen yapı içerisinde kendisini değersiz hissetmeye başlar. Bu değersizlik hissi ekonomik, sosyal, kültürel birçok nedene dayanmaktadır. Ekonomik olarak çalıştığı işte bir mekânizma, zincire bir halka olan birey bir şey üretemez, sadece üretilene dâhil olur. Dolayısıyla fabrikada dönen bir çarktan da farkı olmaz (Temiz, 1991: 65). Kent hayatındaki yüksek yaşam şartlarında daima çalışması, pastadan pay almaya uğraşması kendisini gerçekleştirmesine, çevresine zaman ayırmasına, dolayısıyla kır kültüründe yer alan organik sevgi bağına dâhil olmasına engel olur. Fikri ve idealleri gerçeği ararken çürür. Birey adeta bir makineleşme sürecine girer. Dolayısıyla yaşamı teknoloji ile kolaylaşan o birey zaman içerisinde

“modernleşme sendromu”na kapılarak yaşadığı tüm kolaylıkların faturasını kendi benliğine uzaklaşarak ödemeye başlar (Polama, 1993: 317).

Modernizmin ortaya çıkardığı toplum yapısının Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabı çerçevesinde değişim yaşadığı, bu değişimin sosyal, siyasi, ekonomik ve benzeri alanları etkileyecek şekilde yeni bir birey yarattığı görülmektedir. Bu yeni ve modern birey gelenekten kopmuş, akıl ve bilgi ışığında hareket etmiş bir bireydir. Ancak bireyin bu yeni tutumu tüm çevrelerce kabul almamış, özellikle kitle toplumu olarak görülen modern toplumlar için özüne yabancılaşan, yalnızlaşan ve birbirine benzer insanlar yarattığına yönelik eleştiriler de olmuştur (Polama, 1993: 320).

1.1.2.3.Modernizmin Sonu

Sanayi devriminin ardından hızla artan üretim biçimi insan hayatını değiştirerek bireyin hem var olan çevresinden ayrılmasına, hem de değer ve bakış açısıyla birlikte yeni bir çevre kurmasına olanak vermiştir. Yeni kurulan bu çevre tam anlamıyla 19. yüzyılda netlik kazanmış ve insanın giyiminden gezmesine, alışverişine kadar her türlü kültür alanına hücum ederek yeni bir düzen yapısı kurmuştur. Bu yeni düzen yapısına ilişkin tüm tanımlamalar onun “ilerici” olduğunu öne sürüyordu. Nitekim hem düzen değişiyor, insan hayatı kolaylaşıyor, hem de yüzyıllarla birlikte birey özgürlüğünü kazanıyordu. Dolayısıyla modernlik ileri atılım sağlayan bir etkinlik olarak görülüp destekleniyordu (Giddens ve Sutton, 2016: 28).

20. yüzyılın hemen hemen tüm sosyologları (Giddens vd. sayılabilir) tarafından modernizm kabul edilmesi kaçınılmaz bir süreç olarak tanımlanmıştır. Bunun temel nedeni de insanoğlunun sanayileşmeyle birlikte değişen alışkanlıklarının tekrar eski halini alamayacağı, dolayısıyla ister istemez tüm ülkelerin bu sürece zaman olacağı şeklindeydi. Rastow, durumun ekonomik açıdan göz önüne alınmasını tavsiye ederek, tarıma dayalı toplumları örnek göstermiştir. Bu toplumlarda geleneksel şekilde yapılan tarım insana ve insan bedenine zarar verirken, sanayileşmeyle birlikte modern teknikler kullanılmaya başlanmış ve bu durum dahi başlı başına insanın modernleşerek gelişebileceğini göstermiştir. İnsan gücünün yerini alan makine gücü, insana kendisini keşfetme olanağı sunmuştur. Dolayısıyla insan modernleşmeyi kendi yararına bir

eylem olarak görmeye başladığında gelenekten de kopmaya başlamıştır (akt. Giddens ve Sutton 2016: 29).

Fransız İhtilali ve Sanayi İnkılabıyla birlikte sosyal ve ekonomik hayatta başlayan değişimle modernizm insan hayatına dâhil olmuş, insanoğlu modern bir birey haline gelmiştir. Ancak modernizm bir süreç midir yoksa durum mudur sorunsalı daima aşılamamışken, 20. yüzyılın ortasından itibaren postmodernizmden söz edilmeye başlanmıştır. Bu noktada akla modernizmin sonunun geldiği, bittiği ve modernizmin aslında bir süreç veya durum ise de yaşanarak tükendiği hususu gelmiştir. Modernizm veya modern olma durumunun nerede başlayıp bittiği tıpkı postmodernizmde de görüleceği üzere büyük bir muamma barındırmaktadır. Dünya üzerindeki tüm ülkelerin aynı gelişim çizelgesine sahip olmaması, modernliği henüz yaşamamış toplumların varlığını göz önüne almaktadır. Modernizm elbette ki yaşanması zorunlu bir süreç olmamakla birlikte toplumların bu süreci geçirme ihtimali dâhilinde modernizmin tıpkı varlığını aktarma konusunda yaşanacak zorluğun, aynı şekilde kavramın son bulması konusunda da kesin ve net bir fikir ileri sürülemeyeceği konusunda da yaşanacağı söylenmelidir (Polama, 1993: 320).

1.2.Dijital Dönem

Postmodernizm ilk olarak 1933 senesinde Arnold Toynbee tarafından “Study of History” (Bir Tarih İncelemesi) eserinde kullanılmasıyla literatüre giren, modernizm sonrasında gelişen karışık ve düzen yıkıcı yeni dönemi ifade etmek adına kullanılan bir kavramdır. Toplum işleyişinden estetik alana, birçok disiplindeki kavramsal ve kuramsal değişmelere kadar her alanda kullanılan postmodernizm terimi çalışmanın uygulama alanında yapılacak incelemeye zemin hazırlamak için, bu kısmında detaylı şekilde ele alınacaktır (Şaylan, 2009: 71).

1.2.1.Postmodernizm

“Postmodernizm”, İngilizcedeki “post” ön eki ile “modernizm” kelimesinin bir araya gelmesiyle oluşmuş; “modern sonrası” şeklinde Türkçeye çevrilebilecek bir kelimedir. Modernizm kelimesinden türetilmiş olması, anlamına dair çıkarımlarda

modernizmle ilişkili şekilde açıklanacağını göstermektedir. Dolayısıyla postmodernim tanımlamalarının en genel ve basit şekli de bu nedenle “modern sonrası”, “modernizmden esinlenen” ve “modernizm karşıtı” şeklinde olabilmektedir (Şaylan, 2009: 71).

Postmodernizm terimini ilk kullanan Toynbee’nin Türkçeye “Bir Tarih İncelemesi” şeklinde çevrilebilecek olan eserinde modern dönemin Birinci Dünya Savaşı ile birlikte bittiğini, yeni başlayan dönemin postmodern dönem olduğunu ifade etmiştir. Toynbee’nin kullanımıyla terim toplumsal alandan etkilenecek şekillenerek ve bu alandaki değişimi ifade eden bir sözcük olmuştur. Ancak ardından gelen dönemde siyaset, sanat ve daha birçok alanda postmodernizm terimine rastlanmaya başlamış, 1980’lerden sonra terimin yaygın kullanımı artmıştır (Gül, 2016: 92).

Literatürde postmodernizme ilişkin detaylı birçok tanım bulunmaktadır. Ancak üzerine uzlaşılan, postmodernizmi bir sınır kapsamında ele alan ve tam anlamıyla kavrama zaman, süreç, anlam bakımından değişen detaylı ve üzerinde uzlaşılan bir tanım henüz yapılamamıştır. Bu durumun da en önemli sebebi, postmodernizmin modernizmle kurduğu ilişkinin boyutu ve sürecin karmaşıklığı sebebiyle henüz yaşanıp bitip bitmediğine dair kesin bir sınır çizilememesidir. Özünde karmaşıklık barındıran bir olguyu aktarmak başlı başına zorken, postmodernizmi tanımlamak ve ona belli sınırlar çizmek de oldukça zor olmaktadır (Emre, 2006: 34). Aytac (1999: 22) bu zorluğun postmodernizmle ilgili soruların halen aydınlık kazanamaması sebebiyle de var olduğunu söylemiştir. Postmodernizmin ne zaman başladığı, modernizme karşıt mı olduğu, yoksa modernizmin tamamlayıcısı bir rol mü üstlendiği muammadır ve bu muamma postmodernizme ilişkin kesin tanımlar yapmanın da önüne geçmektedir.

Behler postmodernizmi tanımlarken tek bir tanımlama yapılamayacağını, bir sürecin tanımlanması adına çeşitli tanımların bir araya getirilerek postmodernizmi oluşturacağı görüşünü savunmuştur. Ona göre postmodernizm öncelikle modernizmin sonrası değil, devamıdır. Modernizmin paradokslarından doğan postmodernizm, bütün modernci görüşlerin tükendiği noktada ortaya çıkan bir akımdır. Tek bir doğruyu ifade etmez, çoğulluktan beslenir ve kökten yıkıcı çoğul tavırlar takınır (aktaran; Bezel, 1992: 161).

Postmodernizm öncelikle sanat ve düşünce alanında kullanılan bir terim olduğu için kavrama ilişkin tanımlamaların genelinde de bu şekilde tanımlamalar çoğunlukta olmaktadır. Postmodernizmi, modernizme karşı olarak doğan ve onun yarattığı tüm kuralları yıkmayı amaçlayan bir sanat ve düşünce akımı olarak tanımlayanlar bulunmaktadır (Karataş, 2001: 339).

Menteşe (1992: 217) postmodernizmin bir kavram olarak sonundaki “-izm” ekiyle birlikte bir akımı ifade ettiğini söyler. Postmodernizm her ne kadar modern sonrası dönemi ifade eden, yani tarihi bir seyirdeki dönemin adı ise de -izm ekiyle birlikte bu döneme ait benzerlik gösteren ve bu süreçten beslenerek oluşturulan sanat ve düşünce eserleri için kelime bir akımı ifade eder.

Postmodernizmi “kuralsızlık” üzerine tanımlayan grup da çoğunlukta. Bu görüşlere göre postmodernizm sadece modernizme değil, daha birçok kavrama karşı çıkmakta ve kuralları reddetmektedir. Siyasi, dinsel, toplumsal her türlü görüş ve düşüncenin arka planındaki kısıtlayıcılık postmodernizmde yoktur. Postmodernizm sınırlandırılmış kavramları reddetmekte ve hümanizm, faşizm, feminizm, İslam ve daha birçok alandaki kavramın insana dair koyduğu kuralları yıkan, özgürleştirici bir eğilim başlatmıştır. Bu nedenle kavram tanımlaması yapılırken “totaliter her türlü kurumun sıkıştırılmışlık duygusundan uzak” olan yapısı da vurgulanmaktadır (Rosenau, 1998: 25).

Postmodernizme yapılan tanımlama çabalarıyla birlikte postmodernizmin gelenek ve geleneğe ait unsurla ilişkisi sorgulanmış, hatta çeşitli tanımlama çabaları bu sorgulamalar üzerinden gerçekleşmiştir. 18. yüzyılla birlikte başlayan aydınlanma düşüncesi doruğa ulaştığı modernizm ile birlikte kitlesel bir hareket olarak yükseldiği dönemde kültür, gelenekle bağını koparmış ve başlı başına yeniden oluşturulan bir kavram haline gelmiştir. Modernizmi ortaya çıkaran olaylara bakıldığında Rönesans, Reform, Sanayi İnkılabı gibi olaylar öncesi dönemlerdeki yaşama tam ters ve alt edici, aynı zamanda yıkıcı olaylardır. Dolayısıyla modernizm var olan kültür üzerinde yıkıcı bir etki oluşturmuş ve gelenek de bağını tamamen koparmıştır. 14. yüzyılda başlayan Rönesans’a bakıldığında kelime anlamı “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans’ın sadece sanat alanında değil, batı uygarlığında yeniden doğuşu ve geleneği yıkıcı tavrını ideoloji eden bir davranış kalıbı olduğu görülecektir. Ardından gerçekleşen reform hareketleri öncesinde kilise otoritesinin yüceltiği kültürü yıkmıştır. Sanayi İnkılabı ise

feodal düzenin yıkılışı, yerine sonsuz bir makine gücünün konulması anlamındadır. Dolayısıyla modernizm bir kültür oluşturduğunda gelenekten tamamen kopmayı, başlı başına geniş halk kitlelerinin etkili olduğu, ancak merkezinde özgürlük, adalet gibi duyguların yüceldiği bir kültürün oluşmasını savunduğunu göstermiştir. Geniş bir perspektiften bakıldığında görüleceği üzere modernizmde kültür, geleneğin antitezinden çok, reddi ve yeniden yapılandırılması üzerine kuruludur (Aytaç, 2006: 37).

Modern kültürün en önemli özelliği popülerlik üzerine kurulu, görüntüye dayalı, melez ve piyasa odaklı olmasıdır. Geleneksel kültürün tarihi süreçte oluşan maddi ve manevi yapısına kıyasla modern kültür sanayi devriminin kazandırdığı hızdan yola çıkarak yaşama hız odaklı bakmakta ve kültürü de “tüketim nesnesi” haline getirmektedir. Dolayısıyla kültür, geleneksel yapıdakinden farklı olarak tüketilebilir, değiştirilebilir, yeniden üretilebilir bir kavram haline gelmiştir. Geleneksel kültürün oluşmasındaki uzun tarihi süreçler, birikimler, tek bir yapılanma ve düzen üzerine kurulu alışkanlıklar değişmiş; melez denilebilecek, karma yapıda bir kültür oluşturulmuştur. Bu kültürün en önemli özelliği ise trend olandan beslenmesi yani “popüler kültür” olmasıdır (Aytaç, 2006: 39).

Popüler kültür; Pazar tarafından beklenti, istek ve değişen duygular üzerine kurulu tüketilebilen kültür nesnelerinin sergilendiği kültürdür. Geleneksel kültürde var edilen ve kutsallaştırılan kültür nesnesi, popüler kültürde ise haz almak ve tüketmek için vardır. Bu nedenle ömrü daha kısa süreli ve değişkendir. Aslında bu şekilde de olması gereklidir. Nitekim kültür sermayenin bir ürünü olduğu için üzerinden kazanç sağlanabilmesi aynı zamanda değişkenliğiyle de doğru orantılıdır (Fiske, 1999: 143-150).

19. yüzyıldan itibaren toplumun teknolojiyle birlikte değişen ve melezleşen yüzüne yönelik gelen eleştirilerin ve yeni toplum modelinin özelliğinde daima “tüketim” bulunmaktaydı. Marx, Weber, Veblen, Simmel gibi birçok düşünürün gösterişçilik, lüks, kentleşme, yabancılaşma, meta fetişizmi ve daha birçok kavramla birlikte ele aldıkları tüketim, toplumun aynadan yansıyan yüzü olmaya başlamıştı. İnsanların çevresindeki her şeyin görselleşmesi ve ticarileşmesi, tüketimin artmasını, hatta insan yaşamına ilişkin soyut kavramların da bir “tüketim nesnesi” olarak görülmesine neden olmuştur. Kaynağını 20. yüzyılın başlarındaki Fordist üretime

dayandırmak mümkün olabileceği gibi, 1950’lerden sonra ön plana çıkan özel sektör ağırlıklı Keynesyen ekonomi modelinde aramak da doğru olacaktır. Keynesyen teori, II. Dünya Savaşı sonrasında dünyanın geçirdiği değişim ve bakış açısı insanlara “üretimin” yerine “tüketimi” koymalarını, tüketmenin üretmekten çok daha önemli ve değerli olduğu görüşünü aşlamıştır. Dolayısıyla bir süre sonra insan için mutluluğun kaynağı tüketmek olmuştur. Sürekli değişen, farklılaşan ve yerine yenisi gelen nesneler yaşamın birer sembolleri haline gelmişlerdir ve insan, tüketmemesi halinde yaşamı kaçıracığına dair bir varsayıma kapılmaya başlamıştır (Odabaşı, 1999: 10).

Tüketim yükselen kültür endüstrisi için oldukça önemli bir konudur. Nitekim üreten bir toplumun bir anda aktiften pasife geçmesi, üretmeyi bırakarak tüketmeye başlaması yeni bir dönem ve anlayışın da habercisi olmuştur. Tüketimin yükselişe geçtiği toplumda alışveriş merkezleri, pasajlar, eğlence merkezleri sayısı artmış, doğadan gittikçe uzaklaşan yapay ortamlar insanların anlık tatminlerine konu olmaya başlamıştır. Eğlence ve statü vadeden bu mekânlar, insanların diğer insanlardan, kendi gibi olmayan sınıftakilerden ayrılmasını, dolayısıyla kendilerini anlık olarak daha yüksekte ve değerinde görmesini sağlamıştır. Eğlence, yaşam ve daha birçok alanda artan tüketim insanların yemek yeme kültürlerini de etkilemiş, fast food tarzı sağlıklı ancak hızlı tüketilebilir yiyecekler yaygınlaşmış, dolayısıyla insanlar yemek yemeye dahi daha fazla zaman ayırmamaya başlamışlardır. 1940 yılında ABD merkezli kurulan fast food markasının tüm dünyada yaygınlaşmasıyla birlikte bu kültürün de zamanla adı “Mc Donalds kültürü” olarak isimlendirilmeye başlanmıştır (Aytaç, 2006: 39).

Postmodernizm ise kültür ile ilişkisini modernizm kadar yıkıcı değil, başkaldıracı şekilde kurmuştur. Postmodernizmin kültürü modernizmin antitezidir. Modernizmde kabul edilen her türlü kültür kalıplarının zıddı postmodernizmde yer almaktadır.

Modern sonrası dönemde kitle toplumunun evrilmesiyle oluşan postmodernizm yaşamın her alanında kendini göstermesiyle birlikte çeşitli eleştirilere de maruz kalmış bir kavramdır. Postmodernizme yönelik eleştirilerin başında kavramın tümüyle reddi dururken, diğer eleştiriler kavramın temel kabulleri olan anlamsızlık, gerçekliğin yitimi, bireysellik vb. üzerinedir. Dolayısıyla postmodernizm

modernizmin kabul ettiği doğrularla birlikte dünyada kurallarını alt üst eden reddedici tavrıyla çeşitli eleşitirilere uğramıştır ( ağlar, 2008: 380).

Postmodernizmi eleşitirenler arasında 20. yüzyılın önemli sosyologlarından Ernest Andr  Gellner bulunmaktaydı. Gellner'in postmodernizme yönelik eleşitirisi temelde kavramın her şeye olan eşit mesafesi ile ilgilidir. Gellner sosyal hayatta herkesin eşit haklara sahip olduğu ve herkese eşit mesafede bakan bu sistemin geçerli olamayacağını belirtir. Bir konuda geçerliliğin olabilmesi için tek doğru olması gerektiğine inanan Gellner, postmodernizmin kurguladığı bu dünyanın abartılı ve yanlış yönlendirmelerde olduğunu düşünmekteydi ( ağlar, 2008: 380).

1.2.2.Dijital Dönemde Kavramsal Tartışmalar

Arnold Toynbee'nin 1933 senesinde kullanmaya başladığı Postmodernizm terimi, bilhassa 1980'lerden sonra sık kullanımıyla yeni bir dönem ve yeni bir anlayışın sembolü olmuştur. Oluşturulan bu yeni anlayış kendisinden önceki dönemin kural ve kaidelerini reddeden, yıkıcı ve anarşik bir tavır içerisindedir. Bu nedenle modernizm nasıl ki geleneği reddederek var olmuşsa, postmodernizm de modernizmi reddederek var olmuştur. Postmodernizm, modernizmin koyduğu tüm kurallara karşı başkaldırarak aslında bu dönemin bittiğinin de habercisi haline gelmiştir (G l, 2016: 92).

Modernitenin oluşturduğu sınırlayıcı tavra karşı yeni bir dünya düzeninin oluştuğunu söyleyen Derrida bu yeni dünya düzenine postmodernizm adını verir ve onu tanımlarken modernizmden yola çıkar. Derrida'ya göre modernizmle dünya bahçe etrafına çitler çekilmiş gibidir. Adeta merkezileşmiş kontrol sistemiyle insanı bir makineye dönüştüren bu dünyadan çıkmanın tek yolu onu yıkmak, yok etmek ve yeni bir proje geliştirmektir. Derrida'nın bu proje söylemi gösterir ki postmodernizm, modernizmin hoşnutsuzluklarıyla şekillenmiştir (G l, 2016: 93).

Postmodernizme ilişkin ortak bir tanım olmamakla birlikte, modern sonrasını göstermesi postmodernizmin en azından dönemine ilişkin söylenebilecek, kesin ve – belki de- tek yargıdır. Moderne bir başkaldırı şeklinde algılanan postmodernizm, belirsizliklerle doludur. Toplumsal düzende modern olan ne kadar belirli koşul ve

şartlar ile tanımlanırsa, postmodern olan ise o denli belirsiz ve karmaşa içerisinde tanımlanmaktadır (Ulutaş, 2019: 1986).

Postmodernizmin tanımlamalarında sıkça “modern sonrası”, “modern ötesi” – “geç modern” gibi ifadeler kullanılmıştır. Kullanılan bu ifadeler postmodernizm ve modernizm arasında bir karşıtlık olduğunu açıkça göstermektedir. Birkök (1998: 4) postmodernizm ile modernizm arasındaki farklılıkları sıralamıştır. Bu sıralama Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 1: Modernizm ve Postmodernizm Arasındaki Genel Farklar

Modernizm/Modernlik	Postmodernizm / Postmodernlik
Hiyerarşi, düzen, merkezileşmiş kontrol	Anarşi, düzenin yıkılması, merkezi kontrolün kalkması
Büyük politik yatırımlar	Mikropolitik yatırımlar
Milli kimlik ve kültür	Lokal söylemler
Bilim ve teknoloji kaynaklı ilerleme	Teknoloji karşıtı reaksiyonlar
Medya ve temsilcilerinin gerçeği	Aşırı realite, taklidin gerçeğin önüne geçişi
Bilgide uzmanlaşma, ansiklopedi dönemi	İhtiyaç halinde bilgi ve internet dönemi
Kitle kültürü	Kültürün bireyselleşmesi
Medya yayını	Çok miktarda küçük medya
Merkezileşen bilgi	Dağıtılmış bilgi
Yüksek ve aşağı kültür ayrımı	Yeni değerler kazanan pop kültürü
Sanatın ana amaç olması	Üretim olarak sanat
Sanat, sanatçı tarafından meydana getirilen orijinal şeydir.	Sanat, dinleyici ve alt kültür tarafından oluşturulan şeydir.
Genel sınırlar ve bütünlük hissi	Melezlik, kültürlerin birbirine bağlanması
New York mimarisi ve dizaynı	Los Angeles mimarisi
Derinlik	Yüzeysellik
Niyet ve gayede ciddiyet	Ciddiyete tepki
Birleşmiş kimlikler	Parçalanmış kimlikler
İnsan ve makine	İnsan-makine-elektronik
Pornografinin dışlanması	Çift cinsiyetlilik, pornografi
Determinizm	İndeterminizm
Kitap - kütüphane	Web
Makine	Bilgi
İlkel	İleri
Nesne (object)	Özne (subject)
Gerçeklik	Hayal

Maddi olan	Manevi olan
Çekicilik	İticilik
Kural	Anarşi
Mekân	Mekânsızlık
Ev	Metropol

KAYNAK: Birkök, 1998:4 (Uyarlanmıştır)

Birkök'ün (1998: 4) sınıflandırmasından da görüleceği üzere modernizmin kural koyuculuğu, determinizm çerçevesinde olguları neden-sonuçlara bağlaması, yarattığı tek tip insan modelin karşın, postmodernizm indeterminizm ilkesini belirlemiş, kuralları yıkarak olay ve olguların rastlantısal ve karmaşık olduğu, insanın da aynı olay ve olgular gibi karmaşık bir yapısı olduğunu kabul etmiştir. Sanayi Devrimiyle başlayan süreçte modernizm insanı adeta makine haline getirmiş, ona kural ve misyonlar yüklemiş ve bunların dışına çıkmamasını tembihlemiştir. Oysa postmodernizm insanın maddi yapısı dışında, manevi yapısı olduğunu kabul etmiş, insanı makine olmaktan çok beden-ruh ikileminde ele almış ve böyle bir varlığa kural koyulmayacağını dile getirmiştir. Bu nedenle modernizm ne ise postmodernizm onun bir antitezi olarak şekillenmiştir.

Postmodernizm; modernizmin geleneksel – modern, mit-bilimsel düşünce, din-hümanizm gibi karşıtlıklara keskin bir dille karşı çıkan tavrını eleştiren ve yeniden kurgulayan, yapısında kesinlik içeren bir ifade olmamakla birlikte modernizmin kesinliğini ise sert bir dille eleştiren yapıda kurgulanmıştır. Modernlik gelenekseli radikal bir şekilde değiştirirken, postmodernlik ise modernliği değiştirmekten çok dönüştürmüş, onun yapısında yer alan her türlü sert ve reddedici kurumların aslında yaşamın içerisinde var olduğunu, yaşamın çoğulcu yapısında reddedilemeyeceğini ifade eden bir bakış açısı kurgulamıştır (Gölçik, 2008).

Odabaşı (2017: 179), postmodernizmin modernizmden yola çıkılarak oluşturulan ve modernitede yer alan konuların tam tersi üzerinden şekillendirilen bir kavram olduğunu söylemiştir. Modernizmin kurduğu akılcı düzen, bilişsel birey anlayışı, gerçekçilik, endüstrileşme gibi konular postmodernizmin yıkmaya başladığı ilk tabular arasındadır. Postmodernizm modernizmin tek başına birer yasa şeklinde kabul ettiği bu doğruları yıkarak yerine birden fazla doğru koymaktadır. Dolayısıyla modernizm ne kadar nesnel bir dünya yaratmaya çalışırsa postmodernizm de o kadar öznel bir dünya yaratan, dolayısıyla tanımı da kişiden kişiye değişebilecek olan bir

kavramdır. Ancak bu kavramın başladığı sürece ilişkin en sağlıklı varsayım modernizmin bittiği veya tükendiği zaman olacaktır.

Modernliğin sonu olarak nitelendirilen postmodernizmin bir süreç mi yoksa yaşanan bir durum mu olduğuna ilişkin kesin ayrımlar bulunmamakla birlikte, postmodernliğin ne zaman başladığı, ilerlediği ve postmodern sürecin belirtileri de merak edilen ve araştırılan bir durumdur. Özellikle ilk dönem sosyologları sanayi devrimiyle birlikte başlayan sürecin ilerlemesiyle yaşanan toplumsal değişimi ele almışlar ve yaşanan sosyal sürecin değerlendirmesini yapmışlardır. Bu değerlendirmede modernlik ve postmodernliğe ilişkin kesin bir ayrım olmamakla birlikte modern toplumun aşınmasıyla birlikte başlayan postmodern topluma ilişkin değerlendirmeler de bulunmaktadır. Bu bölümde düşüncelerine yer verilecek ilk dönem sosyologları Tocqueville, Durkheim, Comte, Marx, Tönnies, Weber, Mills, Adorno ve Horkheimer'dir. Çalışmada bilhassa bu isimlerin düşüncelerine yer verilmesinin sebebi, klasik dönem sosyologları olmaları ve postmodernizmi temellendiren açıklamaları ilk olarak yapmalarıyla ilişkilidir.

Aristokrat kökenli Tocqueville “Amerika’da Demokrasi” (1835-1840) isimli dört ciltlik eseriyle postmodernizmin ve kitlesel değişimin sosyolojik eleştirisini yapan ilk kuramcılar arasında yer almaktadır. Özgürlüğün modern ve gelişmiş toplumlardaki ilerleyişini inceleyen, demokrasinin bir nevi ileri noktalarındaki hali hakkında da bilgi veren bu eser, aynı zamanda Tocqueville’nin de Amerika’ya yaptığı seyahatle birlikte kitle toplumunu ele aldığı ve bu toplum yapısının gelecekteki durumuna ilişkin öngörülerde bulunduğu bir eserdir. 1831 yılında 10 ay süreyle Amerika’da bulunan Tocqueville, kitle toplumuna yönelik düşüncelerini bilhassa Amerika’nın kozmopolit yapısından yola çıkarak desteklemiş; buradaki yaşam alışkanlıklarının demokrasiyle birlikte gelen özgürlüğün yaşam koşullarına tesirinin, tüketim kültüründeki dönüşümün ve daha birçok sosyal yaşamdan izlerin tesiriyle kitlelerin yaşamına ilişkin o dönemki ve ileriye yönelik olacak tahminlerini sunmuştur (Offe, 2013: 20). Tocqueville’nin Amerika’dan yola çıkarak öngördüğü kitle toplumunun başlangıcı Sanayi devrimine dayanmaktadır. Sanayi devrimiyle birlikte sömürülen işçi insanın savunusu sosyalist muhalefet algısını yükseltmiş, dolayısıyla Amerika’daki özgürlük söylemlerinin kaynağı da bu algı olmuştur. Ancak, daha evvel de belirtildiği gibi, Amerika bu söylemin aşırıya kaçtığı bir coğrafi yapıda yükselmiş, sosyalist muhalefetle birlikte bireycilik kavramı aşırıya kaçarak vurgulanmış ve dolayısıyla

toplumda insan ilişkileri, alışkanlıklar ve toplum olma bilinci değişmiştir. Bireycilikle birlikte insan ilişkileri genişlemiş, ancak aynı ilişkilerin yoğunluğu ve anlamı azalmıştır. Geleneksel toplumlarda yer alan cemaat kültürü ortadan kalkmış, bu kültürün organik yapısı yerine; insanlar arasındaki ilişkileri sıkılaştıran, ancak yüzeysel düzeyde bırakan yapay ilişkiler yerini almıştır. Nitekim eşitlik söyleminin artmasıyla beraber bireyler bu eşitlikte daha fazla ön plana çıkma çabasıyla bir diğerini tehlike olarak görmeye başlamışlar, ayrıca cemaat ilişkilerindeki sıkı bağlardaki gibi bir empatiyle de birbirlerine yaklaşmamaya başlamışlardır. İlişkilere bağlı olarak gelişen insanlar arasındaki bağımsızlık duygusu toplumun her katmanında gitgide kuralsızlığa evrilmiştir. Bu durum adeta postmodern dönem içerisindeki yaşamın da göstergesi olmuştur (Tocqueville, 1994: 17-20).

Toplum üzerine yapmış olduğu işbölümü hakkındaki düşünceleriyle tanınan Durkheim'in postmodern sürecin başlangıcına ilişkin düşüncelerine geldiğimizde, Durkheim, bu sürecin de temelinde toplumsal işbölümü ayrımını görmektedir. İnsanların bu işbölümü ayrımıyla birlikte modern bir toplum olmaya başlamalarının ardından gelen yozlaşma, toplumun postmodern sürece evrilmesine yol açmıştır. Durkheim'a göre toplumlar “mekânîk” ve “organik” olmak üzere iki biçime ayrılmaktadır. Mekânîk toplumlar; Tönnies'in “cemaat”, Marx'ın “feodal” olarak ifade ettiği, içerisinde işbölümüyle ayrılmanın henüz gerçekleşmediği, “benzeşiklik” üzerine kurulu olan toplumlardır. Sosyal bilincin yüksek düzeyde olduğu mekânîk toplumlarda insan ilişkileri de samimidir. Dolayısıyla cemaat olma bilinci yüksektir. Organik toplumlarda ise “farklılık” ön plana çıkmakta ve mekânîk toplumdan farklı olarak cemiyet olma duygusu yüksek düzeyde yaşanmaktadır. İlişkilerin yüzeysel olduğu bu toplumda cemaat kültüründen çok, bireysel istekler ve arzular ön plana çıktığı için ilişkiler yüzeysel, yorucu ve yıpratıcıdır (Durkheim, 2006: 20-23).

Auguste Comte, 19. yüzyılın önemli düşünürlerinden biri olarak pozitivizmin sosyoloji içerisinde yerleşmesini sağlama, endüstri toplumunun kökenini açıklama, bireyciliğin gelişmesinde işbölümünün önemine vurgu yapma ve toplumsal olgularda metafiziğin değil, pozitivizmin yöntem olarak kullanılmasını sağlama noktasında önemli bir isimdir. Comte'un postmodern topluma ilişkin bakış açısının temelinde de toplumsal değişim vardır. Comte toplumların üç aşamadan geçerek son halini alacağını, bu son halin de “pozitif aşama” olarak adlandırılacağını söylemektedir. Comte'un “Üç Hal Yasası” olarak isimlendirilen aşamaları; teolojik, metafizik ve

pozitif aşamadır. Comte sadece toplumların değil, aynı zamanda insan düşüncesinin ve bilimlerin de aynı dönemlerden geçerek son şeklini aldığını savunmaktadır. Comte'un pozitif dönemle kastettiği Aydınlanma ile başlayan süreçtir. Comte bu süreçte toplumu insan vücudundaki yapıya benzetir ve tüm insanların vücuttaki organlar gibi görevleri olduğunu ve ancak o görevleri yerine getirmeleriyle birlikte toplumsal dinamiğin korunacağına inanır. Bunun yolu da işbölümünü korumaktan geçmektedir. Comte, devrimleri ve dinsizliği toplumda tehlike olarak görür. Kalelioğlu (2019: 542-543) ise Comte'un savunduğu bu yapı ve dinin başarısız olduğunu, kitleleşmeyle gelen kültürün bu yapıya uyum sağlamadığını belirtmiştir. Dolayısıyla modernlikle birlikte şehirlere yerleşen ve yaşamlarını kuran kitle, işbölümü ve din gibi kurumların kurallarını yıkarak aslında postmodern dönemin de başlamasını sağlamışlardır.

Marksizm'in kurucusu Karl Marx'ın postmodern sürecin başlangıcı tespitleri ise hemen hemen Tocqueville ve Durkheim gibi toplumsal işbölümü ve değişim odağı açısından benzer fikirleri içermesiyle birlikte, ekonomiyi baz alarak oluşturulması açısından farklılık göstermektedir. Marksizme göre toplumsal yapılanmanın ve bu yapılanmaya bağlı olarak gelişimin odak noktası emek ve üretim ilişkileriyle çevrilidir. İnsanların diğer insanlarla girdikleri ekonomik ilişkilerdeki konumu sınıfı tanımlamaktadır. Dolayısıyla insanlık tarihindeki aşamalar da ekonomik ilişkilere bağlı olarak gelişen sınıflarla tanımlanmaktadır. Bunların en bariz örneği; ilkel toplum, feodal toplum vb. olarak sınıflandırmaya bakılarak görülecektir. Marx bu sınıflandırma yapısına bağlı olarak toplumun da insan ilişkileri çerçevesinde şekillenen bir yapı olduğunu söylemektedir (Erdoğan, 2007:199). Marx'a göre toplumlar alt ve üst yapıdan meydana gelmektedir. Alt yapı üretim ilişkilerini içeren yapılanma iken, üst yapı ise alt yapıdan beslenerek oluşan ve toplumun çeşitli açılardan devamlılık sağlaması adına gerekli olan kurumları, ideolojileri, örgütlenmeleri içermektedir. Alt yapı çalışan bir sistem ise, üst yapı da bu sistemin korunması amacıyla üretilen fikirsiz mekanizmaların düzenini ifade etmektedir. Ahlak, hukuk, sanat gibi kurumlar üst yapıya örnek teşkil etmektedirler. Alt yapının üst yapıya doğrudan tesiri olduğu düşünüldüğünde, Marx'a göre ekonomik ilişkiler toplumsal ilişkileri ve hatta toplum olma bilincini de doğrudan etkilemektedir (Marx, 1993: 23).

Alman sosyolog Tönnies, modernleşme kuramlarına ilişkin görüşleri çerçevesinde postmodern toplumu ele alan, bilhassa 1887 yılında “Cemaat ve Toplum” (Gemeinschaft und Gesellschaft) adlı eseriyle bu toplum yapısı ile geleneksel yapıyı açıklayıcı bir şekilde ayıran önemli bir isimdir. Gemeinschaft’tan Gesellschaft’a diğer bir ifade ile cemaat yapısından cemiyet yapısına geçiş ile modern toplumların oluşmaya başladığını, kitle toplumunun da cemiyetten oluştuğunu aktaran Tönnies, postmodern toplumun aşırı ussal sistem üzerine kurulu yapay bir toplum olarak tanımlamaktadır. Tönnies bu tanımlamayı yaparken sanayi devrimiyle birlikte başlayan süreci göz önüne almakta ve sanayileşmeyle öncesindeki geleneksel toplumdaki ilişkilerin sanayileşme sonrasında yarattığı toplumla birbirinden ayrıldığını söylemektedir. Sanayileşme öncesinde yer alan geleneksel toplumda ilişkiler cemaat kültürüne dayanmakta ve sıcaklık barındırmaktadır. İnsanları bir arada tutan şey sevgi ve istek bağıdır. Oysa sanayileşme sonrası artan işbölümüyle birlikte kentlere göçüş, kentte birbirini tanımayan insanların yapay bağlar ve kurallarla bir arada olması gerekliliğini doğurmuş, dolayısıyla oluşan bu yeni yapılanma cemiyet adını almıştır. Cemiyetlerde ilişkiler çok daha yüzeyseldir, kurallar yazılıdır ve insanları bir arada tutan ortak çıkarlar mevcuttur. Dünyanın her noktasından bir arada bulunan, ortak amaç güden insanlar heterojen bir topluluk halindedirler. Bu toplumu yaratan şey ise kapitalizmdir. Postmodern toplum; kapitalist güçlerin egemenliğinde yükselen bir yapıya sahiptir ve bu yapılanma toplumun tüm kurumlarını ve özelliklerini belirlemektedir (Tönnies, 2005: 210-216).

Weber, Batı modernizmi hakkındaki görüşleriyle ön plana çıkan bir düşünür olup postmodernizm hakkındaki öngörülerini de modernizmin başladığı nokta etkili olan kavramlar üzerine kurarak sürdüren bir isimdir. Batı toplumlarının Aydınlanma ile geçirdiği değişim göz önüne alan Weber bu değişimin rasyonalizasyon (akılcılaşma) ile dönüşüm yaşadığını, bilginin yaşamın her alanında uygulanmaya çalışması, idari anlamda uygulanmasıyla devam eden bürokratikleşmenin ilerleyişinin toplumda erozyon yarattığını düşünmektedir (Turner, 2003: 252). Weber, toplumları tıpkı Durkheim ve Tönnies’in yaptığı gibi ikiye ayırır. Geleneklerin henüz devam ettiği, ilişkilerin daha samimi bağlar üzerine kurulu olduğu “cemaatler” ile tam tersi şekilde ilişkilerde akıl ve menfaatin ön plana çıkarıldığı “cemiyetler” toplumu var etmektedir. Cemiyet halindeki toplumun en önemli özelliği rasyonalizasyonu yaşamın her alanına uygulayarak yaşamasıdır. Ancak Weber’in bu noktada da belirttiği bir

“altın kafes” metaforu bulunmaktadır. Ona göre bu rasyonalizasyonun bürokrasi ve hukuk alanındaki ileri yönlülüğü insanın kendisini bir demir kafese sıkışmış halde hissetmesine neden olacak, dolayısıyla bireycilik ortadan kalkarak kitleleşme başlayacaktır. Weber sanayileşme sonrasında dünyanın bu yönde bir eğilimde olduğunu söylemekte, bu eğilimin temel nedenlerinden biri olarak hem rasyonalizasyonun aşırılığını, hem de kapitalizmi göstermektedir. Dolayısıyla Weber’in düşünceleri ekseninde postmodern dönem insanın aşırı rasyonalizasyon ve kapital güçlerin etkisiyle altın bir kafese sıkıştığı ve dolayısıyla kendi kendine yabancılaştığı bir dönem olarak da tanımlanabilir (Kivisto, 2008: 72).

Amerikan sosyologları arasında postmodern topluma yönelik eleştirileriyle tanınan Mills, özellikle yabancılaşma ve bireyin özgürlüğü konusuna getirdiği bakış açılarıyla tanınan önemli bir isimdir. Mills’in bu topluma yönelik düşüncelerinin temelinde ekonomik yapılanma yer almaktadır. Ona göre 18. yüzyılın liberal ekonomi anlayışı toplumsal yapıya da yansımıştır. Nasıl ki ekonomik sistem içerisinde bir serbestleşme yer alıyorsa, insanlar arasında da düşünce ve duygularla birlikte bir bireyselleşme söz konusu olmuştur. Bu durum her ne kadar bir “iyimser” tablo ortaya sunsa da ilerleyen dönemlerde liberalizm çıkmaza girecek, dolayısıyla düşünce ve duygularıyla özgür olan tüm bireyler bir kitle haline geleceklerdir. Mills postmodern toplumu “liberal iyimserliğin çöküşü” şeklinde tanımlamaktadır (Wallace ve Wolf, 2004: 129).

Mills’e göre kitlelerin en önemli özelliği etki altına alınmalarıdır. Bu etkiyi sağlayan şey ise kitle iletişim araçlarıdır. Kamu üzerinde belirleyici etkileri oldukça fazla olan kitle iletişim araçları tek yönlü bir etki alanı sunmakla adeta bireyin tek başına kişiliği olmasını da engellemektedir. Televizyon, radyo ve diğer kitle iletişim araçları tek tip bir insan yaratma çabasında olmakta, bireye nasıl olması, nasıl düşünmesi ve nasıl hareket etmesi gerektiğini söyleyerek onu tek tipleştirmektedir. Bu noktada kitle toplumunda bir aşamadan sonra birey özgür olduğuna inandırılan, bu nedenle kendi özgürlüğü konusunda da düşünmeyecek hale gelen kişi olmaktadır (akt. Poloma, 1993: 294).

Mills, kitle toplumunu oluşturan bireylerin işbölümü ve uzmanlaşma ile daima çalışan, zamanla çalışmanın hazzını yaşamaktansa var olan sisteme dâhil olan ve kendi benliklerine yabancılaşan kişiler olduğunu söyler. Bu kişiler kitle toplumu tarafından

korkutulmuş, biçimlendirilmiş, doğrudan kendi egemenliklerini kullanamayacak olan kişiler haline gelmişlerdir. Bu kişilere en güzel örnek ise beyaz yakalılarıdır. Bir sisteme dâhil olan bu sistem içerisinde kendilerine öğretilenin dışına çıkamayan beyaz yakalıları daima kazandıran, ama asla kazanamayan kişilerdir. Dolayısıyla kitlelerin hâkimiyeti kapsamında, ona hizmet eden en kalabalık topluluklar arasında yerlerini almaktadırlar (Wallace ve Wolf, 2004: 129).

Postmodern sürecin başlangıcına ilişkin düşüncelerine yer verilecek olan son isim; Frankfurt okulu öğrencilerinden Adorno ve Horkheimer'dir. Adorno ve Horkheimer, Frankfurt Okulu üyeleri olarak kültür endüstrisine yönelik eleştirileriyle tanınan ve yaşanan çağın kültür yapısını anlamak adına ürettikleri fikirleriyle ön plana çıkan iki isimdir. Kapital sistemin egemenliğinin giderek arttığı bir dönemde sermaye ve ticaretin toplumu ne şekilde değiştirdiğini, oluşan sınıflarla birlikte insan ilişkilerinin ve beraberinde insan doğasının nasıl bir noktaya evrildiğini ele almış ve açıklama çabasında olmuşlardır. Adorno ve Horkheimer, “kitle toplumu” kavramını ilk olarak 1947 senesinde yayımladıkları “Aydınlanmanın Diyalektiği” eserlerinde kullanmışlardır. Ancak bu kullanımda doğrudan “kitle toplumu” terimine yer vermemiş, “kültür endüstrisi” olarak bahsederek, egemen güçlere vurgu yapma ve kitlelerden evvel kitleleşmenin egemen güçlerce yönetilen ve endüstrileştirilen bir süreç olduğunu gösterme amacıyla olmuşlardır (Kurt, 2009: 1).

Adorno ve Horkheimer'e göre kitle toplumunun ortaya çıkmasında ve kültürün endüstrileşmesindeki temel neden, Aydınlanmanın amacından sapmasıdır. Aydınlanma düşüncesi ilk ortaya çıktığında dogma düşüncelerle savaşmak, aydınlanmak ve dolayısıyla ilerleme aracı olarak kullanılmaktayken, insanoğlu için zamanla bir baskı aracı haline gelmiştir. Baskı aracının oluşmasında etkili olan şey ise egemen güçler olmuştur. Egemen güçlerin kendi çıkarları noktasında kültürü endüstri haline getirmesi, kültürün aracı olan aklın da doğasından saparak kullanılmasına neden olmuş, bu süreçte Aydınlanmaya dair her şey araçsal bir anlam kazanmaya başlamıştır. Bu araçsal anlamın içerisinde yer aldığı kuralsız dönem ise postmodernizm ile başlamıştır (akt. Kejanlıoğlu, 2005: 185).

Adorno ve Horkheimer, kapitalizmin 18. yüzyıldan başlayarak kitle iletişim araçlarıyla birlikte toplumu insani çerçeveden silmeye başladığını söylerler. Kitle iletişim araçları öncelikle kültürü değiştirmeye başlamıştır. Bu çerçevede maddi kültür

ürünlerini göz önüne aldığımızda gecekonduların, sıradan evlerin zamanla kentlerde basmakalıp evlere dönüşmesi, kültürün yozlaştırılmasına uzanan sürecin başlangıcı halini almasına bir örnektir. Sadece maddi değil, manevi kültür üzerinde de çeşitli yozlaştırıcı eylemler yapılmaktadır. Tüm bu eylemlerin çıkış noktasında egemen güçlerin toplumu baskılama ve kendini açığa çıkarma düşünceleri yatmaktadır. Dolayısıyla postmodern kültür, aslında egemen güçlerin yozlaştırıcı ve bastırıcı savaşlarına sahne olan bir egemenlik alanını da ifade etmektedir (Mutlu, 2005: 227).

1.2.3.Dijital Sonrası Gözlenen Değişimler

Modernizmin kitleleşen topluluğu postmodernizmle birlikte değişim yaşamış ve kültür, duygu ve düşünce ekseninde parçalanarak marjinalleşmeye başlamıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan ve “aykırılık” dolu olan bu marjinalleşme beraberinde toplumsal hareketliliği de getirmiştir. Modern toplumlarda yer alan kitlesel halk yığınları postmodern toplumda ayrışarak kendi düşünceleri etrafında örgütlenen küçük grupları oluşturmuş, bu gruplar da toplum içerisinde kendilerine has hak arayışı mücadelelerine başlamışlardır. Herbert Blumer 20. yüzyılın ortasında yaşanan bu değişimleri “toplumsal huzursuzluk” kaynaklı olarak ele almış ve bu yüzyıl içerisindeki insanın yaşamından, çevresinden, gelişen düzenden memnun olmamasını topluma yönelik harekette bulunmasıyla ve marjinalliğiyle açıklamıştır (Giddens ve Sutton, 2016: 402).

Modernliğin gelişimi çerçevesinde bakıldığında iki toplumsal örgütlenme biçimi bulunmaktadır. Bunlar; ulus-devlet ve kapital toplumdur. Avrupa kaynaklı olan bu iki yapılanma Avrupa toplumları ekseninde bir gelişme sağlamış, diğer toplumları ötekileştirmiş ve gelişmemelerini bu iki örgütlenmeye katılamamaları üzerinden açıklamıştır. Modernizmin dayattığı bu iki yapılanma biçiminden ilki ulus-devlet politik ve jeopolitik olan devletin, etnik olarak ona bağlılık sunan ulus ile birleşen yapısını, belli sınırlar dâhilinde gücünü bu meşrutiyyetten alan yapılanmayı savunan devlet şeklidir. Kapitalist toplum ise kapitalizmin ekonomik sistem olarak benimsendiği ve kapitalist ilkeler doğrultusunda ekonominin döngüde kaldığı toplum yapısıdır. Avrupa kaynaklı bu iki toplum yapılanması modernizmle birlikte yüceltilmiş ve bu yapılanmanın dışında kalan tüm ülkeler modern olmamakla ve ilerici olmamakla nitelendirilmişlerdir. Oysa postmodernizmle birlikte ulus-devlet anlayışı ve kapitalizm eksenli modernleşme kültü yıkılmıştır. 20. yüzyılda küreselleşme ekonomi başta

olmak üzere birçok alanda geniş bir dünya anlayışını benimsemiş, dolayısıyla ulus-devletlerin koyduğu sınırlar içerisinde gelişme ve iktidar sistemini anlamsız kılmıştır. Ulusal çıkarları için örgütlenen yapılanmaların sayısı artmış, bu yapılanmalar aynı sınırlar içerisinde çoğaldığında ulus devlet içerisinde “devletçikler” oluşturulmuştur. Aynı şekilde ekonominin kapital sistem üzerinden yürütülmediği, liberal ve sosyal politikalarla farklı şekilde desteklenebildiği yapıların da artması toplumsal hareketliliğin artmasını sağlamıştır (Harvey, 1997: 190-195).

Postmodernizm her ne kadar muğlak bir terim olsa da kavramın bir karakteri vardır. Bu karakter yapısı postmodern dünyaya ilişkin çıkarım yapmamızı sağlar ve postmodernizmin kendinden önceki ve sonraki diğer tüm akımlardan ayrılan yönünü, önemini ve önemsizliğini algılamamıza olanak verir. Bu noktada postmodernizmin karakterini belirleyen yapıtaşları bulunmaktadır. Bu yapıtaşları; *anlamsızlık, kuralsızlık (indeterminizm), pragmatizm, öznellik, din ve gelenekler, yabancılaşma, salt gerçekliğin reddi, yorumsamacılık ve oyun, ironidir.*

1.2.3.1. Anlamsızlık

Baudrillard’a göre postmodern dünyada her şey anlamsızdır. Anlam aramak gerçeklikle ilişki kurmaktır. Oysa postmodernizm gerçeklikle ilişkisini koparmış, modernizm gibi gerçekliğe sıkı sıkıya sarılmamıştır. Postmodernizm modernizmin dünyaya katı şekilde yüklediği bu anlamın hiçbir işe yaramadığını düşünmekte ve bu nedenle anlamsızlığı kabul etmektedir. Ona göre dünya anlamsız ve boş, gerçekliğin bireysellik ağında yaşandığı zaman diliminde gerçekleşen olaylardan ibarettir (Çağlar, 2008: 373).

Postmodern birey şehrin karmaşasında bir girdaba düşmüş gibidir. Daima çalışır, tüketir ve sonra yine çalışır, tüketir. Bu döngü sürekli devam ettikçe birey de kendini bir girdaba sıkışmış hisseder. Bu nedenle postmodernizmin karakteristik özelliği denildiğinde daima bir anlam arayışı, hakikat sorgulaması akla gelmektedir (Doyuran, 2013: 10).

1.2.3.2.Kuralsızlık (İndeterminizm)

Postmodernizm, modernizmin sonunda gerçekleşen bir dönem olup, modernizmin paradoksları üzerinden kendini var etmiş ve bu paradokslardan üretilmiştir. Modernizmin aydınlanma ile başlayan süreçte koyduğu kural ve yasalar insanı tektipleştirmiş, evrene dair tek bir gerçeklik ve doğru oluşturmuştur. Ancak modernizm projesinin başarıya ulaşamaması, özellikle Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte birçok insanın ölmesi, açlık ve sefaletle beraber modernizmin kuralları geçersiz kılınmıştır. Bu süreçte oluşan postmodernizm ise modernizmin antitezleriyle vücut bulmuş ve dünyanın kuralsızlık üzerine işlediği görüşünü benimsemiştir (Doyuran, 2013: 10).

Modernizmde referans alınan aklın temel ilkesi determinizmdir. Determinizm olayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanmasıdır. Doğadaki her şeyin bir nedeni ve sonucu olduğuna dayanan bu görüş postmodernizmle birlikte yıkılmıştır. Postmodernizm insanın içerisinde olduğu her şeyin tam anlamıyla belli olamayacağını, belirsizlik barındırdığını, dolayısıyla kesin kurallar konulamayacağını söyler (Doyuran, 2013: 11).

Postmodern sanat parodi, pastiş, montaj gibi uygulamalarla birlikte bir metnin içerisinde bir başka metnin erimesini sağlar ve böyle metinde katmanlar oluşmasına da katkıda bulunur. Postmodern bir sanat eserine bakıldığında tek anlamlı, sabit, tekdüze ve kalıplaşmış bir şeyin ötesinde; çok anlamlı ve çok katmanlı bir yapılanma yer alacaktır. Bütünlük içerisinde yer alan bu katmanlar her ne kadar metne anlam açısından birçok katkı sağlasa da aynı zamanda metnin parçalı ve karmaşık görünmesine de sebep olacaktır (Jameson, 2008: 38).

1.2.3.3.Pragmatizm

Pragmatizm; “faydacı”, “yararcı” anlamlarına gelmekte olup postmodernizmde dilin dünya ile kurduğu bağdan yola çıkarak yer bulan bir kavramdır. Felsefede Charles Sanders Peirce, William James ve John Dewey gibi kurucuları olan pragmatizm çeşitli yönleriyle ele alınarak tanımlanmıştır. Bir anlam teorisi olarak kavrama bakanlar olduğu gibi, bir araştırma ve etik teorisi olarak değerlendirenler de bulunmaktadır. Pragmatizm genel olarak insanın duygu ve

düşünceleriyle ifade edilen arasındaki ilişkinin dünyadaki yeri, konumu ve değerlendirilmesini kapsayıcıdır. Genel olarak pragmatistlerin düşüncesine göre dünyada bir kavrama verilen değer ve anlam, onun pratikte ne kadar işe yaradığı ve fayda sağladığı ile ilgilidir. Kavrama verilen değer ise kişinin hareketleri, deneyimleri ve hayata bakış açısıyla şekillenecektir (Doğan, 2003: 84).

Modernizmin aklın ve bilimin ışığında koyduğu katı kurallar pragmatizmle çatışmaktadır. Nitekim pragmatizm akıl ve bilim gibi kesin kararlar vermez ve kesin nitelikler koymaz. Pragmatizmin bakış açısı anlık, şahsi ve yereldir. Bu nedenle kişisel olana göre şekillenir ve anlam kazanır. Gerçek katı ve zorundalık içermez. Aksi şekilde gerçek kişilere göre vardır ve herkesin gerçeği kendisine has, yarar sağlayandır. Postmodernizmin bir diğer özelliği olan pragmatizm, kendini arayan bireyin kişisel bakış açısından beslenmektedir (Doğan, 2003: 85).

1.2.3.4.Öznellik

Modernizm; aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm üzerine kurduğu düşünsel yapısıyla birlikte geleneksellik ve feodaliteyi yıkmış, akıl ve bilim ışığında ilerleyen bir toplum modeli geliştirmeyi amaçlamıştır. Geliştirilen bu toplum modelinin siyasi ayağı Fransız İhtilali ile başlamış, bireyin özgürlüğüne değer verilmiş ve mutlak otoritenin egemenliğinden çıkarak kendi kendisini yöneteceği bir yapılanma desteklenmiştir. Bu çerçevede oluşturulan modern toplumlarda birey hukuk, adalet, eğitim haklarına sahip olarak kitlesel bir yaşama katılmıştır. Bu kitlesel yaşamda bireye verilen kimlik öteki üzerinden belirlenmiştir. Çünkü geleneksel toplumlardaki cemiyet anlayışı, yerini cemaate bırakmış; insan ilişkileri belli sözleşmeler üzerine kurulmuştur. Bu nedenle birey artık toplumun bir parçası haline gelmiştir (Karaduman, 2010: 289).

Postmodernizm bireye modernizmden farklı olarak bir cemaatin üyesi değil, tekil ve öznel olarak bakmaktadır. Nitekim modernizmin bireye kitlesel olarak yüklediği anlam ve vaatler yerini bulmamıştır. Var olan savaşlar, kapitalizmin insan sömürüsü feodalitenin bir başka görünümünü yansıtmış, birey her ne kadar sınıfsal bir toplum yapısı içerisinde olmadığına inandırılrsa da aslında görünmeyen bir sınıf içerisinde yer alıp sıkışmıştır. Kapitalizm işçi-patron arasındaki uçurumu açmış, birey

yalnızca kazandıran, ancak kazanamayan taraf haline gelmiştir. Dolayısıyla postmodernizm bireye içerisinde yer aldığı dünyanın vaat edilenden farklı olduğunu, bireysel ve kişisel, öznel değerler üzerine kurulu olduğunu göstermiştir (Doyuran, 2013: 10).

Modernizm yarattığı dünya ile birlikte bireye kimliğin aranıp bulunacak bir kavram olduğu fikrini vermektedir. Üretim araçlarıyla ilişkileri artan birey, “ben kimliğini” ararken “biz kimliği” içerisine bürünmüştür. Toplumun koyduğu kural ve yasalar çerçevesinde birey için kimlik, biz duygusu ile kazanılan bir aidiyetlik hissi haline gelmiş; bireysel duygu, düşünce ve hayaller ötekine bağlı olarak gelişmeye başlamıştır. Oysa postmodernizm bireye “biz” değil, “ben” kimliğinin önemli olduğunu, kişinin kendi kimliğinin aranarak bulunamayacağını, ancak inşa edilerek oluşturulacağını aktarmıştır. Bu noktada modernizm bireye toplumdan yola çıkarak anlam yüklerken, postmodernizm ise bireyin kendinden yola çıkarak, öznelleştirerek anlam yüklemiştir (Karaduman, 2010: 289).

1.2.3.5.Din ve Gelenekler

Modernizmin savunduğu dünya görüşü seküler bir zemin üzerine kurulmuştur. Bu yeni dünyada görünen, dolayısıyla aklın ve bilimin alanına giren önemlidir. Görünmeyen, ruhla ilişkili ve psişik olan ise marjinal ve etkisizdir. Modernizm yarattığı dünya ile insana görüneni ve maddesel olanı överek sunmuş ve insanın bu dünya içerisinde ancak ilerlemeci bir çizgide tarihi yaşayacağına inandırmıştır. Ancak bu söylemler bir vaad olarak kalmış; yaşanan savaşlar, sanayileşme sonrasında ülkeler arasındaki gelişmişlik farkına bağlı olarak yaşam koşullarının zorlaşması, kapitalizmin insanı bir sömürü aracı haline getirmesi gibi nedenlerle modernizmin savunduğu seküler dünya insanlar için bir çıkmaz haline gelmiştir. Bu nedenle ona tepki olarak doğan postmodernizm sekülerlikten uzak, manevi olana değer veren ve kutsallaştıran bir evreni savunma yoluna gitmiştir (Tekin, 2011: 12).

Postmodernizm bireye, modernizmden farklı olarak ruh-beden şeklinde bir bütün olarak bakmakta ve bireyin kimliğini çok yönlü olarak sorgulamaktadır. Bu nedenle postmodernizme göre birey oldukça karmaşıktır. Onu anlamak için salt onun maddesel varlığına bakmak yetersiz kalacaktır ki, onu ruh, düşünce ve duygularıyla ele almak gerekecektir. İnsan gerçekliği dışarıdan alan değil, onu kendi içerisinde tekrar tekrar anlamlandıran bir bireydir. Bu nedenle insan için mutlak bir gerçeklik

yoktur. İnsan, kendisi ve Tanrı ile ilişkileri mutlaklığa dayanmayan, karmaşık ve yer yer hoşnutsuz kalan yapıdaki kişidir (Tekin, 2011: 14).

1.2.3.6.Yabancılaşma

Felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi insani bilimlerin en fazla üzerine eğildiği konulardan biri yabancılaşmadır. Yabancılaşma, kökeni Antik Yunan'a değin dayanan, bireyin özüne ilişkin bir belirsizlik halidir. Kavramdan ilk olarak bahseden Hegel, yabancılaşmayı gerçekliğin özü olan aklın kendi kendini bulduğu ikinci aşama olarak tanımlar. Hegel'e göre gerçekliğin kendisini bulmasında üç aşama vardır. İlk aşama aklın yani gerçekliğin en ilkel hali ile kendi kendine kaldığı, ikinci aşama doğada kendini bulduğu, yabancılaşma yaşadığı, üçüncü aşama ise tin'in dünyasında ortadan kalktığı aşamadır. Hegel burada yabancılaşmayı, insanın özüne yaklaşması olarak görür ve bu öze yaklaşma aşamasının da doğada gerçekleşeceğini vurgular (Gellner, 1994: 20).

Tarihi süreçte Hegel'den sonra birçok düşünür yabancılaşma kavramı üzerine görüş belirtmiştir. Bu görüşler bilhassa 18. yüzyıldan sonra artmış, modernizmin yarattığı yeni toplum ve insan üzerine yoğunlaşmıştır. Bu durumun temel nedeni modernizmin yarattığı kitle toplumunda bireyin özüne ve kendi kimliğine yabancılaşmasıdır. Modern toplumlarda kapitalizm egemen sistemde birey bireyselleşmek isterken toplumsallaşmış ve bu toplumsallaşma bireyi var olan kimliğine yabancılaştırmıştır. Kendi isteklerinden evvel toplumun isteklerine yanıt veren bireyin bu durumu postmodernizmde eleştirilmektedir. Postmodernizm ekonomi, siyaset, sosyal hayat ve daha birçok alan ekseninde modern toplumun yarattığı bu bireyi yüzeysel bulmakta, özüne yabancı saymaktadır (Gellner, 1994: 23).

Postmodernizmin anahtar kavramlarından biri olan "yabancılaşma", modernizmde bireyin kendi kendine yabancılaşması iken postmodernizmde ise Hegel'in ele aldığı şekilde aslında bireyin kendi kendine yaklaşma biçimidir. Birey bu yeni dönemde bu yaklaşmayı sağlamak adına modernizmin kurduğu kalıpları yıkacaktır. Örneğin; Marx yabancılaşmanın temel nedenini toplumdaki ekonomik ilişkilerde bulmaktadır. Marx'a göre ekonomik işbölümü işçiyi bir üretim döngüsü içerisinde çıkmaza sürüklemekte ve bu çıkmazda kendine yabancılaşmasına neden

olmaktadır. Postmodernizm modernizmin yarattığı bu kapital düzende bireyin bu işbölümüne dâhil olmaması gerektiğini savunur. Nitekim birey ancak bu kalıpları yıkarak kendi benliğine yakın olacaktır (Gül, 2016: 100).

1.2.3.7.Salt Gerçekliğin Reddi

Postmodernizm içerisinde karmaşa ve bilinmezlik barındıran bir kavramdır. Bu nedenle kavramın özünde tanımlanamama ve bir tekinsizlik söz konusudur. Postmodernizm modernizmin akla dayanan salt gerçekliğini reddederek ve ne bilimin ne de aklın doğrudan gerçekliğe ilişkin kural koyamayacağını savunur. Postmodernizm için tek bir gerçek yok, gerçeklikler vardır. Bu nedenle postmodernizm aslında bir kişiye “sen haklısın” demek yerine “hepiniz haklısınız” demektir (Çağlar, 2008: 372).

Postmodernizm gerçeklik olgusuna şüpheyle bakmaktadır. Modernitenin tutarlılık anlayışında bulamadığı istikrar ve gerçeklik, postmodernizmin her türlü gerçekliği sorgulamasına sebep olmuştur. Bu nedenle postmodern pencereden bakıldığında tek bir doğru ve gerçeklik olmayıp, bireyin kişiliği ve bakış açısıyla çeşitlenen, dolayısıyla sübjektifliği yüksek birden çok gerçeklik bulunmaktadır. Bu durumun bir başka sebebi de Freud’un insan bilincinin yapısını aktarırken id-ego ve süperegö arasındaki ilişkiyi tanımlamasıyla ilgilidir. Postmodernler için bu ilişki oldukça karmaşık olduğundan ötürü insan da karmaşıktır ve ona ait tek bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir (Terzi, 2017: 35-36).

1.2.3.8.Yorumsamacılık ve Oyun

Yorumsamacılık; yorumsayıcı felsefenin her ne koşulda olursa olsun araştırma konusunu ele alırken yazarın içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel koşulları göz önüne alan, dünyaya nesnel değil, öznel tutumlar çerçevesinde bakan bir görüştür. Postmodernizm insana ve evrene bakarken, modernizm gibi katı anlayış ve tutumları reddeder ve tek bir doğru anlayışını kabul etmez. O, doğrunun birden çok olabileceğini ve karmaşık bir yapı içerisinde bulunabildiği gerçeğinden hareketle yorumsamacı bir tavır geliştirir. Postmodernistlere göre dünya bir metin ise insan da yorumsamacıdır ve

her insanın yaşam tarzı, bilgi birikimi, hayat görüşü farklılıklar içerdiği için dünya nesnelere yüklenen anlamlara göre yorumlanacaktır (Gellner, 1994: 58).

Postmodernizmde yorumsamacılığı sağlayan metinlerarasılıktır. Terzi'ye göre (2017: 43) postmodernizmin metinlerarasılık özelliği diğer bir adıyla melezleştirme olarak anılan, metinler arası ilişki kurmak, dolayısıyla tek bir döneme ve metne bağlı kalmadan, olayları ve durumları bugün içerisinde geçmiş ve gelecek dengesinde ele almak adına kullanılan bir özelliktir. Sanatçı gibi ölümsüz bir üreticiyi tek bir zaman aralığında tutmaktansa, zamanı nedensellik bağından kurtaran, böylece sanat eserine de kalıcılık anlamında katkı sağlayan bu özellik postmodernizmin karmaşık ruhuna da hizmet etmektedir.

Metinlerarasılıkla birlikte seyirci veya okuyucu, izlediği veya okuduğu metne interaktif bir şekilde dâhil olur. Modern metinde yer alan seyirci/okuyucu için sanat eseri onun karşısında olduğu, yazarın/yönetmenin imkânı dâhilinde içerisine girebildiği bir dünya iken, metinlerarasılıkla birlikte sanat eseri yaratıcısından ayrı şekilde alıcısını da etkileyen, iç dünyasına dâhil eden, sanat eserine deneyimlenen bir şey olma güdüsü veren bir yöntem haline gelir (Şentürk, 2011: 12).

Postmodernizmin yapı taşlarından biri de oyundur. Oyun, çok yönlü olarak tanımlanmakla birlikte Tiyatronun da kaynağı olarak “rol yapma biçimi” ve “taklit” şeklinde anlamlandırılabilir. Postmodernizm, modernizmin aşırı ciddi dünyasını ironi ile yıkar ve yaşamı bir oyun içerisinde sunar. Bu anlayış daha önce Antik Yunan’da Platon’un da bahsettiği dünya düzeni ile ilişkilidir. Platon evrende tanrının kuklası olan insanların olduğunu ve çevrilen oyunun “hayat” olarak isimlendirilebileceğini söylemiştir. Postmodernizmin de hayata bakış açısı oyunla tanımlanabilir. Modernizmin kurduğu dünyada gerçeklik değersiz ve işe yaramaz hale gelmiştir. Bir gerçeğin olmaması veya belirsiz halde ortaya çıkması ise postmodernizmin dünyaya ilişkin düşüncesinin bir oyunla özdeşleşmesine neden olur. Gerçeğin olmaması, bireyi gerçeği temsille yaşatmasıyla itecektir. Bu noktada postmodernizmde sonsuz bir oyun kültürü hâkimdir. Bireyin sadece yaşadığı dünya değil, bireye ait tüm gerçekler de gerçekliğiyle değil, onların birer temsili ile sunulmaktadır (Connor, 2005: 179).

1.2.3.9.İroni

İroni, söylenenin tam tersinin kastedildiği, genellikle ciddi görünürken tam tersi bir durumun alaya alınarak anlatılmak istendiği halleri ifade etmek için kullanılır. İroni ile yapılmak istenenin ne olduğuna ilişkin kuşkular mevcuttur. Kierkegaard (2009: 288) ironi ile kurulmak istenen anlamın belirsiz olduğunu, nitekim ironinin belirli bir anlamı olmadığını söyler. İronide açık olmayan, belirsiz kalan şeyler vardır. Bu belirsizlik ironiye bir amaç vermez. İroni bir hakikatler manzumesi içerir; ancak bu hakikatlerin arkasında ne denli bir amaç olduğu bilinemez. Gürbilek (2010: 28-29) ise ironinin bir amaç taşıma noktasında kaygan zeminde kaldığını söyler. Hicivde var olan amaç ironide net şekilde yoktur. İroni; belli belirsiz, doğru ile yanlış arasındadır.

Postmodernizmde her türlü söylem ve yazınsal üründe ironiye yer verilmektedir. İroni, postmodernizmin vazgeçilmez öğeleri arasındadır. Bunun temel sebebi postmodernizmin modernizmde yer alan tam ve kesin anlamlar üzerine kurduğu dünyayı yerle bir etmek istemesidir. Modernizmin birey ile metinler ve söylemler üzerine kurduğu dünya, postmodernizmde eleştiri konusudur ve bu dünyanın yıkılması adına gerçeğin net, açıkça belli olduğu ve tek doğru kabul edildiği söylemler üzerine yoğunlaşmaz. Postmodernizm dünyayı ve bireyi karmaşık bulduğu için söylemlerin de karmaşık olduğuna inanır ve gerçeği maskeleyen ironiyi de övgü ile karşılar. Çünkü gerçeğin tam ve net şekliyle görmenin mümkün olmadığına inanır (Muecke, 1986: 20-21).

1.2.4. Dijital Dönemde Postmodern Hayat ve Birey

Sanayileşmenin 19. ve 20. yüzyıldaki hızlı ilerleyişi bireyin etrafının eşyalarla dolu olmasına neden olmuştur. Yaşamda her üretimini kendi el emeğiyle yapan birey bu yeni çağla birlikte giderek kendi emeğinden uzaklaşmaya başlamış, emeğinin bir sembolü olarak çevresini donatan eşyalara bağlanmaya başlamıştır. Dolayısıyla paleolitik çağdan itibaren hayatı kolaylaştıran üretimlerin ortaya çıkmasının seyrine bakıldığında asırlar süren değişimler teknoloji ile birlikte hız kazanması, insanın da aynı derecede büyük bir hızla değişmesine, bu değişime adapte olamayarak da bocalamasına yol açmıştır. Toffler'ın (1991) “kültürel sürat” adını verdiği bu hızlı değişim, bilhassa ekonomik hayatta meydana gelmekte, liberal politikaların

oluşturduğu yeni yaşam biçimleri içerisinde insanın tükenmesine neden olmaktadır. Toffler'in (1991: 11-34) deyiimiyle insan sürekli üretim-tüketim arasındaki dengede kendisini de tüketmekte, çalışmakta ve çalışarak kazandığı parayı yine bu dünya döngüsü içerisinde tüketime harcayarak kendi kendisini döngü içerisinde silikleştirerek yok etmektedir. Dolayısıyla bu insan için akıl hastalıkları, mutsuzluklar, yalnızlıklar da kaçınılmaz hale gelmektedir.

Postmodern insan; tüketim odaklı, rekabetçi, bireyci, kendi doğruları olan, ortak doğruları kabul etmeyen, liberal, lider ve daha birçok özelliği bünyesinde barındıran bir bireydir. Modern insanın sisteme ayak uyduran ve cemaate uyum sağlayan tavrı postmodern birey için geçerli değildir. O, yaşam içerisinde gördüğü savaş, kıtlık, açlık, sömürü gibi birçok durumun sentezi şeklinde yetişmiş ve sistemin kendisini kurtaramayacağına inanarak, kendi kurtuluş projesini kendisinde bulmuştur. Bu nedenle postmodern birey, modern bireye göre gerçekten kendisi olma yolunda çok daha fazla aşama kaydetmiştir (Şimşek, 2014: 1).

Postmodern birey ben odaklıdır, modern toplumun cemaat olma ve birlikte hareket etme durumu postmodern birey için geçerli değildir. Postmodern bireyin dünyası kendisine odaklı, kendi yaşamına dönük şekilde ilerlemektedir. Bu nedenle modern birey pasif iken, postmodern birey aktiftir. Onun yaşamı daima kendi kural ve bakış açısına göre şekillenir. Bu durum özellikle 20. yüzyılın sonuna doğru teknolojinin de gelişmesiyle birlikte esnek çalışma, home office çalışma ve daha çok beyin gücü ile emek harcayan insanların varlığını ortaya çıkarmıştır. Modern hayatta daima makine gibi çalışan insanın yerini, postmodern hayatta üretimleri daha değerli olan, bireysel olarak önemi belirli insan kitlesini ortaya koymuştur (Yıldırım, 2010: 1331).

Postmodern hayatın odak noktasındaki insanın bir cinsiyet ve kimlik odaklı olma durumu yoktur. İnsan başlı başına maddi ve manevi dünyasıyla bir bütündür ve bu bütünün cinsiyet, ahlak, erdem, kimlik gibi tek bir doğru üzerine tanımlanması durumu gerçeği yansıtmamaktadır. İnsan her türlü kural ve kaidenin bünyesinde gerçekleştiği bir bireydir. Bu bireyin kalıplara sokulması durumu postmodernizmin kaidelerine aykırıdır. Postmodern dönemde ortaya çıkan özgürlük hareketleri bireye yönelik olarak gerçekleştirilen cinsel eğilim, eşcinsellik, pornografiyi dışlama gibi her türlü hususa yönelik kalıpları kırıcı bir başkaldırıyı simgeler. Postmodernizme göre

birey kadın veya erkek olmaya, toplum içerisinde cinsiyete bağılı rolleri oynamaya zorlanamaz. Kişi eşcinsel, homofobik veya cinselliğı istediğı şekilde yaşayabilen biri olabilir. Bu durum bireyin ruh-beden ilişkisi ile alakalı bir durum olup toplumun koyduğu kurallara göre değişmez ve sınırlandırılmaz (Batu ve Tos, 2017: 12).

Postmodernizm bireyler arasında özellikle kadının belli kalıplara dâhil edilmesine karşıdır ve bu durumu feminist hareketlerle destekler. Geleneksel toplumlarda baskılanan, modern hayatta emeğı sömürülen kadın postmodernizmde özgür, lider, cinsiyetçi söylemlerin ötesinde değerli bir özne haline gelir. Kadın ve erkeğin iş yaşamında aynı koşullarda yer alması, kadının sadece annelik ve eve ait işlerle sınırlı bir yaşama dâhil edilmemesi savunulur (Batu ve Tos, 2017: 13).

1.2.5. Dijital Dönemde Değişen Medya: Postmodern Medya

Postmodernizmin insan yaşamındaki birçok olay, durum ve nesne üzerindeki etkisi sadece siyasi, sosyal vb. hayatla ilişkili değil, aynı zamanda insanın doğrudan içinde olduğu her türlü konuyu da içine alan ve değiştiren bir süreci de kapsamaktadır. 1980’li yıllarda geleneksel medya araçlarının hâkim olduğu; gazete, TV, radyonun haberleşmede kullanıldığı bir dönemdi. Bu dönemde insanlar kitlesel olarak medyadan haber almakta ve tek taraflı bir şekilde medyanın etkisinde kalmaktaydılar. Dolayısıyla medyanın insanlar üzerinde etkin bir gücü vardı. Bu güç ifade edilen televizyonun genellikle haber ve eğlence kaynağı olarak kabul edilmesinde tek yönlü göndergesel dilinden kaynaklanmaktaydı (Müller, 2010: 10).

İnsanların haber ve eğlence kaynağı çoğunlukla televizyon ve gazetelerdi. Siyasi, sosyal her türlü meseleyi öğrenmek adına insanlar bu iki kaynağı başvurmakta, ülke veya dünyadaki olaylarla ilgili gelişmeleri bu iki kaynaktan edinmekteydi. Ancak halkın ne düşündüğü ve olaylara tepkisi ise ölçülememekteydi. Yeni yaklaşımın medya anlamındaki en önemli kırılma noktası artık geniş kitlelerden bireylere, toplumdan bireyselleşmeye dönen insanların medyadan etkilenmekten çok, medyayı etkilemesi ve olaylara yön verecek bir “yeni medya” anlayışı yaratmalarıydı. Aydoğan, bu süreci bu anlayış merkezde tüketicinin olduğu, medyanın var oluş amacının da bireye hizmet etmekten yola çıktığı yeni bir haberleşme düzeninin temsilcisiydi (Aydoğan, 2010: 27).

Yeni medya, klasikleşen medyanın bilgi teknolojileri ve internet alanındaki gelişimle birlikte evrimleşmiş şekli olup ilk kez 1970’li yıllarla birlikte kullanılan bir kavram olmuştur. Yeni medya yalnızca bir gelişim süreci değil, aynı zamanda değişen medya anlayışı ve ilerlemenin de tanımına uygun olan medya yapılanmasını ifade etmektedir (Müller, 2010: 10).

Yeni medyanın ortaya çıkması, klasik medyanın teknolojiyle birlikte değişime ve dönüşüme uğraması sonucu olmuştur. Fidler (1997) bu dönüşümü “medyamorfoz” olarak adlandırmış ve klasik medya alışkanlıklarının internet çağıyla birlikte geçirdiği değişim olduğunu belirtmiştir. Bu değişim sürecinde kimi geleneksel medya alışkanlıkları değişim yaşarken, kimileri ise yok olmuş ve yerine yeni alışkanlıklar gelmiştir. Geleneksel medyada yer alan gazete, dergi, televizyonun yerini yeni medyada ağ, enformasyon, arayüz, arşiv, etkileşim gibi kavramlar almıştır. Bu durum yeni medyanın aşikâr şekilde fiziksel dünyadan bağımsız, internet tabanlı gelişim gösteren ve etkileşim gücü daha yüksek bir yapıda kurgulandığını da belli etmektedir (Fidler, 1997: 17).

Geleneksel medyada çeşitli yayın organları aracılığıyla izleyici, okuyucu veya seyirci konumundaki kitleye sunulan bilgiler yeni medyada etkileşim sağlayacak bir kitleye sunulmakta, sunulan bilgilere ek olarak geri dönüş alınabilmektedir. Bu durum geleneksel medyanın tek taraflı, yeni medyanın ise karşılıklı iletişim sağlayan bir platform olmasını olanaklı kılmıştır. Etkileşim gücü yüksek yeni medyanın geleneksel medyadan ayrılan daha birçok özelliği bulunmaktadır. Manovich (2006: 49-53) bu özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- Geleneksel medya analog sistemlerle kurgulanırken, yeni medya dijital formda kurgulanmıştır.
- Geleneksel medyada kullanıcılara tek yönlü iletişim sağlayan radyo, gazete, televizyon iletişim sürecine hâkim iken, yeni medyada karşılıklı etkileşim sağlanacak internet teknolojileri bulunmaktadır ve bu teknolojiler ile iletişimin tek tarafı ve yanlı olunmasının önüne geçilmektedir.
- Geleneksel medyada iletişim doğrudan tek bir yanıt üzerine kuruluyken, yeni medya akıllı alt yapı sistemleriyle bir konuyla ilişkili olarak birçok ilgili yanıtı ortaya çıkarmaktadır. Örneğin; arama motoruna “tatil” kelimesi

yazıldığında tatil yerleri, fiyatları, tatil eşyaları gibi birçok şeyin bulunması da akıllı sistemlerin bir ürünüdür.

- Geleneksel medyada kitlesel üretim hâkimken, yeni medya bireyin tek başına ele alan ve ona uygun içerik oluşturabilen yapıdadır.
- Geleneksel medya mesaj odaklı iken, yeni medya kullanıcı odaklı ve merkezlidir.

Postmodern dönemin yeni medyası modern dönemin geleneksel medyasından farklı olarak bireye hizmet etmekte, toplumda bireyin sesini duyurmak için var olmaktadır. Yeni medya ile birlikte halkın düşünceleri tek taraflı bilgi alma sınırları içerisinde kalmamakta, aynı zamanda halk düşüncelerini de ifade edebilmektedir (Müller, 2010: 10).

Postmodern dönemde medya anlayışının geldiği son nokta interaktif medya türü olan sosyal medyanın ortaya çıkmasıdır. Sosyal medya günümüzde sıkça kullanılan, temeli web 2.0 teknolojisine dayanan, insanların düşüncelerini paylaştıkları, haberleşme ve tartışma olanakları bulunan bir platformdur. Kişiler sosyal medya aracılığıyla kendi düşünce ve duygularını paylaşabildikleri gibi, her türlü haberden anlık bilgi sahibi olabilmekte ve ortak bir dayanışma sağlayabilmektedirler. Sosyal medya her ne kadar iletişim ve eğlence amaçlı olarak kullanılan bir platform gibi görünse de sosyal, siyasi, ekonomik her türlü durum ve olaya ilişkin haber alınması ve konulara ortak olunarak fikir beyan edilmesi, aynı zamanda fiziksel olmayan alandaki kamu gücünü de ortaya koymaktadır (Asur ve Huberman, 2010: 492).

Sosyal medyanın olumlu olduğu kadar olumsuz birçok özelliği de bulunmaktadır. Sosyal medyanın dezavantajlarına ilişkin değerlendirmede öncelikle fiziki iletişimi azalttığı ve insanları asosyalleştirmeye ittiği görüşü gelmektedir. Yapılan birçok araştırma özellikle gençlerin sosyal medya alışkanlıklarıyla gerçek hayattan uzaklaşarak, her türlü duygu ve düşüncelerini sanal ağ üzerinden gerçekleştirdikleri, dolayısıyla özgüvensiz ve gerçek hayattan izole şekilde yetiştikleri gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Ergenlik döneminde kimlik arayışında olan gençler sosyal medyada var olan ve gerçekliğine ilişkin kesin bir ayırım yapılamayan bilgilerle yetişmekte, sağlıklı bir iletişim ortamına dâhil olmadan büyüebilmektedirler. Bu

durum kişilerin ileriki hayatları için sosyal eksiklikler oluşturabilmektedir (Aydoğan, 2010: 27).

Sosyal medyanın dezavantajlarından biri de özel hayatın gizliliği ilkesinin ne denli uygulanabildiği ve bilgi karmaşası içerisinde güvenilir ve doğru bilgiye ulaşmanın ne ölçüde mümkün olup olamayacağı ile ilgilidir. Kişiler sosyal medyada paylaştıkları içeriklerle birlikte kendi yaşamlarından parçalar sunmakta, dolayısıyla özel hayatlarına ilişkin unsurları paylaşmaktadırlar. Bu durum kişilerin güvenliğinin ne ölçüde sağlandığını sorgulatmaktadır. Aynı şekilde bir konuda paylaşılan bilginin doğruluğuna ilişkin hususlar da bilgi güvenilirliğinin sosyal medyada ne şekilde teyit edileceği konusunu gündeme getirmektedir (Bor ve Erten, 2019: 15).

Postmodern dönemde yerleşen yeni medya ve onun uzantısı olan sosyal medyanın gelişimi, bireyin yaşamını değiştirmiş; insanın aynı zamanda tüketim olgusuna da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Özellikle sosyal medyanın hız odaklı yaşamı, tüketim anlayışının görsel dünya üzerinden değiştirildiği yeni bir alan da yaratmıştır. Var olan içeriklerin sık sık değişmesi, trendlere yönelik ilgilerin artması, moda anlayışı gibi birçok şey yeni medyanın insan kaynaklı olarak tüketim döngüsü içerisine girmesine neden olmaktadır. İnsanlar bilhassa sosyal medya üzerinden duygu, düşünce, mahremiyet gibi kavramları tüketmekte, özellikle kimliklerini gizlemeleri durumunda birçok kavrama yönelttikleri eleştirilerle birlikte değerleri de tüketmektedirler. Modern dünyada tüketim nesnesi olan maddi unsurlar, postmodern dünyada medya aracılığıyla maddi-manevi unsurlar üzerinden gerçekleşmektedir (Bor ve Erten, 2019: 16).

Postmodern medya klasik medyadan farklı olarak bireyselliği ön plana çıkarırken, aynı zamanda büyük bir karmaşa ortamına da sebep olmaktadır. Klasik medyada etken taraf olan medya organları aracılığıyla verilen bilgiler varken, postmodern dünyada internet ağı içerisinde yer alan birçok site, uygulama ve yapılanma üzerinden bilgi karmaşası diğer bir deyişle bilgi kirliliği doğmaktadır. Bu süreçte bireyler kendi medyasını yönettikleri için diğer kişileri de etkileri altına alabilmekte ve davranış anlamında yönlendirebilmektedirler. Örneğin; son yıllarda influencerlar ortaya çıkmıştır. İngilizce kökenli bir kelime olan influence “etkilemek” manasındadır. Bu kelimedenden yola çıkarak türetilen “influencer” ise “etkileyen kişi” yani “fenomen” manasında kullanılmaktadır. Özellikle son birkaç yılda Youtube’un

çok fazla kullanılan bir sosyal medya aracı olarak ön plana çıkması sebebiyle Youtube kaynaklı olarak insanları etkileyen influencer sayısı da oldukça artmıştır. Bu kişiler sosyal medyada ürettikleri içerikle birlikte insanlar üzerinde etki sahibi olmuşlar ve takipçilerini yönlendirme olanağı elde etmişlerdir. Bu yönlendirme durumu belli bir kitle için tehlikeli olabilmekte, dolayısıyla bireyselleşen postmodern medyanın ilerleyen zamanlardaki olumsuz yönünü de açığa çıkarmaktadır (Bor ve Erten, 2019: 16).

Postmodernizmde medya sadece tüketmekle kalmayan, aynı zamanda tüketimi tavsiye eden ve pekiştiren yönlendirici bir şey konumundadır. Chomsky (2012) medyanın var olan düzene hizmet etmek için ve tüketim kültürü oluşturmak için çalıştığını söyler. Çünkü medya popüler kültürün en sevdiği tüketim ürünlerini tanıtır, meşrulaştırır ve insanları satın almaya teşvik edici şekilde sunar. Bir nevi medyanın yaptığı reklam, dizi vs. içerikler insanların tükettikçe haz alacağını söyleme ve tüketimi başlı başına bir endüstri haline getirme amacındadır.

Postmodern dünyanın anlamsızlığı ve karmaşıklığın da tüketim insanın haz noktasına hitap etmektedir. Modern toplumda tüketici ve sersemletici bir şekilde köle gibi çalışarak tekrar tekrar tüketme kapitalizmin bir getirisi iken postmodernizmde ise bireyin kendini var etme ve haz alma çabasına hizmet eden bir durum haline dönmüştür. İnsanlar kendi kimlik karmaşaları içerisinde tükettiğinde veya satın aldığı anda kendilerine katkı yaptıklarını düşündüğü her şeyi sahiplenme güdüsü içerisine girerler. Medya da bu duyguyu pekiştirici ürünler ortaya sunar. Postmodern kültürde medyanın yaptığı popüler olanı sunmak, kişiyi diğer insanlardan farklı kılacağını iddia eden ürün ve hizmetleri satın almaya teşvik edici bir üslup kullanmak ve bireyin sonsuz bir tüketim döngüsü içerisinde kendini var edeceği duygusunu ona aşılaktır. Bu nedenle reklam, dizi, TV içerikleri; internette yer alan medya içerikleri dâhil olmak üzere birçok şeyde abartılı bir üslup, satın almaya teşvik edici bir dil ve özendirici görüntüler kullanılmaktadır. Medyanın yaptığı bireye sonsuz döngüde satın alarak mutlu olacağı duygusunu telkin etmek, satın alma üzerinden kimlik kazanacağı vaadinde bulunmak ve bu şekilde bireyin dünyasında var olmaktır (Chomsky, 2012: 20).

Sonuç olarak modern dönemdeki geleneksel medya ile postmodern dönemde hâkimiyetini süren dijital medya arasında etkileşim farkları bulunmaktadır. Geleneksel

medya insanlara bilgi alma hizmeti sunarken, dijital medya bilgiyi yönetme ve yönlendirme, bireyin kendini ifade etmesi olanağı sunmaktadır. Ancak tüm bu olanaklar çerçevesinde eğit ölçüde bireye vaat ettiği şey “kimlik” olup, bunu yaparken de tüketimi araç olarak kullanmakta, başta trend ve moda olan şeyler üzerinden tüketim sağlarken, devamında yine kapitalizme konu olabilecek her türlü nesnenin tüketim nesnesi olarak sunulmasına olanak vermektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

ZAMAN VE MEKÂN KAVRAYIŞLARININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ ANLAM ÖRÜNTÜSÜ

2.1. Postmodern Sinemada Zaman ve Mekân Kurgusu

Zaman ve mekân başlı başına insan yaşamına tesir eden, insanın bulunduğu an ve konumla ilişkili kavramlar olmaktadır. Zamanı ve mekânı anlama noktasında bu ayrımı idrak etmek önemlidir. Modern öncesi dönemde bu idrak henüz kurulamamıştı. Zaman kavramı, mekân kavramına göre anlam kazanmaktaydı. Modern dönemde bu durum değişmiş, aklın ön plana çıkmasıyla birlikte her iki kavram da özerkliğini elde etmişti. Ancak postmodern dönemde ise modern öncesi ve modern olmayan dönemden farklı bir zaman – mekân kurgusu oluşmuş, geçmiş-gelecek ve şu an iç içe geçmiştir (Aslan, 2018: 1). Zaman ve mekânın tüm bu dönemlerdeki ayrımını bilmek, bu tez çalışmasında üzerine çalışılan Şahsiyet dizisine doğru bir bakış açısı getirmek ve postmodern sinemadaki zaman ve mekân kurgusunu anlamak adına önemli olacaktır.

Sinema 21. yüzyıla gelinceye değin türleri, kurgusu ve yapısıyla zamana ayak uydurmuş ve değişim içerisine girmiş bir sanat dalıdır. Diğer sanat dalları gibi sinema da toplumsal değişimlerden, teknoloji, sosyal hayat gibi birçok dinamikten beslenerek değişime uğramakta ve bu değişim çerçevesinde kendini yenileyebilmektedir. 17. yüzyıldaki sanayileşme faaliyetlerinin başlaması ve hız kazanmasıyla birlikte insan yaşamının genel anlamdaki değişimine sinema da dâhil olmuş ve ilerleyen süreçte modern sinemanın oluşmasını sağlamıştır. Modern sinema ve sinema anlayışı, geleneksel sinemanın imkânlarından farklı olarak teknolojiyle birleşmiş ve modernizmle çerçevelenmiştir.

Modern sinema; modern insanın yaşamında yer alan dinamikler üzerinden ilerleyen sinema anlayışına hizmet etmektedir. Bu noktada sinemanın modern dönemdeki gelişimi modern kültürün övündüğü akıl ve bilim esaslı olarak gelişmiş, kurguda nedensellik bağı yer alan bir sinema anlayışı oluşmuştur. Kahraman, zaman, mekân ve kurguya ait tüm dinamikler birbirinin tamamlayıcısı ve destekleyicisidir. Çalışmanın ana konusu zaman ve mekân üzerine kurulu olduğu için daha çok modern

dönemdeki sinema anlayışında zaman ve mekâna göz gezdirildiğinde; zamanın geçmiş-şimdi-gelecek sınırları içerisinde olağan akışının olduğu, zamanda geri dönüş ve sıçramalarla birlikte zamanın algılanabildiği, olay ve durumların zaman algısı üzerinden yürütüldüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Aynı şekilde postmodern dönem sinemasında da mekânın kurguya hizmet ettiği, somutluğuyla ön plana çıktığı görülür. Mekân adeta olay ve durumları aktaran ikinci bir dildir (Aksoy, 2003: 102).

Postmodern dönemin modern dönemden ayrılan yönleri, hatta bir antitez olma ötesinde modernizmi aşan yönleri yaşamın her alanında olduğu gibi sinemaya da etki etmiştir. Sinema kurgusunda zaman ve mekân algısı postmodern dönemde yeniden kurgulanmış, kurgu modern dönemden aykırı şekilde ilerlemiş; adeta postmodern bireyin kimlik arayışı zaman ve mekâna da yansımıştır. Zaman muğlaklaşmış, mekânla iç içe geçmiş, mesafeleri değişmiş ve düzensizleşmiştir. Mekânda ise modern dönemdeki somutluk arka plana itilerek soyutlaşma etkisi başlamış, mekân adeta müphem ve belirsiz bir alana dönüşmüştür. Görülmektedir ki postmodern dönemdeki zaman ve mekân anlayışı kendinden önceki sinema kültürünü etkilemiş ve yeniden şekillendirmiştir. Çalışmanın bu bölümünde alan çalışmasına hazırlık niteliğinde postmodern dönemde sinemadaki zaman ve mekân anlayışı ele alınmıştır (Aslan, 2010: 60).

2.1.1.Zaman Anlam Örüntüsü

Postmodern sinemada zaman algısı, modern sinemadakinden oldukça farklı şekilde ilerlemektedir. Modern sinemada zamanın sınırları belirli, apaçık ortada olan algılanabilirliğine oranla, postmodern sinemada zaman muğlaklaşmış, belirsizleşmiş ve anlamını yitirmiştir. Bu nedenle zaman algılanabilir olmanın ötesine geçmiştir. Modern dönemin akılcı ve bilimsel bakan tavrı, olayların arka planında zamanın da belirli olmasını, filmin akışında seyircinin zamanı kronolojik çerçevede algılayabilmesini sağlarken, postmodern dönemde ise zaman var olan soyutluğunu daha da artırmış ve karmaşıklaşmıştır. Sinema filmlerinde kahramanın zamanı algılayamamasına ek olarak, seyirci de zamanı algılayamamakta, hatta zamanın akışını da bir problem olarak görebilmektedir (Aksoy, 2003: 45).

Büyük anlatıların sonunu getiren postmodernizm, zamana bakış açısında hakikatin yeniden şekillendiğini gösteren bir tavır sergiler. Modern anlatılarda neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde her şeyi kontrol altına alan sanatçı, postmodern anlatılarda ise aynı sistemi uygulayamaz. Çünkü anlatıyı oluşturan sadece sanatçı değil, aynı zamanda sanatseverdir. Sanatsever; izleyici, dinleyici veya okuyucu her kimse sanat eserine dâhil olmasıyla birlikte yeni bir katman oluşturur. Bu katmanda zaman tekrar tekrar kurgulanır ve olaylar arasındaki bağ olabildiğince şeffaf, hatta görünmez hale gelir (Sarup, 2004: 188).

Postmodern sanatın eklektik yapısı birçok şeye olduğu gibi zamana da sinmiş, zamanı da bir yapbozun parçaları haline getirerek nesneleştirmiştir. Geleneği kırmak isteyen modernizm, ürettiği yaşam biçiminde zamana da bir makine ürünü özelliği katarak hızlandırıp devingen hale getirmiştir. Postmodernizm ise bu yapılanmanın tam tersi şekilde zamanı geçmiş, bugün ve gelecek olmak üzere üç zaman diliminde de birleştirerek sunma yolunu seçmiştir. Eklektik, yani çoğulcul bu yapı zamanın kişiler tarafından farkına varması zor, algısı dar bir yapıda olmasına yol açmıştır (Akay, 2002: 99).

Ünlü romancı Friedrich Schiller modern zamanı tanımlarken “*Üçtür adımı zamanın: Gelecek yaklaşır kuşkulu / Ok gibi uçar şimdi / Geçmiş, sessizliğinde Sonsuzluğun*” mısraları ile tanımlama yapmaktadır. Schiller’in bir şiirinde geçen bu dizeler zamanın geçmiş, şimdi ve bugün içerisinde sınırlandırıldığını göstermektedir. Modern sinema da bu anlayışla hareket etmiş ve zamanı çerçevelemiştir. Dolayısıyla filmlerde zamanın akışı yer yer zamanda geri dönüşler, sıçramalar içerse de seyircide bir zaman algısı oluşturmaktadır. Seyirci filmin olağan zamanını tanımlayabilmekte, dolayısıyla olay ve durumlar ile zaman arasında bağ kurarak zamanı anlamlandırabilmektedir. Oysaki postmodern sinema bu anlayışın tam tersi şekilde zamanı ele alarak seyircinin zaman algısını kırmıştır. Postmodern dönemin genel karmaşa ve kaosu sinemanın tüm kurgusal öğelerine yansımış, zaman da bu öğeler arasındaki yerini almıştır (Ecevit, 2013: 60).

Postmodern dönem sinemasında zaman anlayışının değişiminde 20. ve 21. yüzyıldaki sanayileşme ekseninde insanoğlunun yaşamındaki değişimler etkili olmuştur. Teknolojik gelişmeler insan yaşamındaki sınırları git gide ortadan kaldırmış, insan hayatı kolaylaşırken aynı zamanda da büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Hız

yaşamın her alanını kapsamış, bu hızdan ötürü zaman algısı da değişmiştir. Kırsal alanda sabah ve akşam arasındaki süre daha uzunken, şehirlerde hızlı yaşam şartları sabah-akşam algısını da olabildiğince kısaltmıştır. Dolayısıyla postmodern sinema da bu anlayıştan etkilenecek kurgulanmış, zamanın yavaş akmasından öte, zamanı muğlaklaştırmış ve çizgiselliğini yitirmiştir (Lefebvre, 1991: 20-22).

Postmodern dönem sinemasında kurgu içerisinde zamanın değişimi, modern dönemden farklı şekilde ilerlemiştir. Bu ilerleyiş, çalışmanın bu bölümünde *zamanın göreceli olma ve rastlantısallık, kuralsızlık, şimdi odaklılığı, kronotop kavramı ve aidiyet meselesi* üzerinden ele alınarak aktarılacaktır.

Göreceli olma ve rastlantısallık çerçevesinde değerlendirildiğinde; Postmodern zaman algısının modern zaman algısından farklı olarak belirli ve olağan akışında olması durumunun önü kesilmiş; zaman rastlantısal, göreceli ve karmaşık bir hal almıştır. Kahraman yaşadığı olay veya durum içerisinde zamanı algılayamaz konuma yükselmiştir ve zaman olaylar arasındaki ilişkide etken faktör olmaktan uzaklaşmıştır. Zamanın ne olaylar, ne kahraman ne de filmin olağan akışında bir etkisi yoktur, hatta zaman kavramının varlığı dahi belirsizdir. Ayrıca göreceli olmasından ötürü, her kahramanın, hatta her olayın kendine ait bir zamanı bulunabilmektedir. Bir kahraman için zaman geçmiş iken, bir başka kahraman gelecekte olaylara seslenebilmektedir (Jameson, 2011: 159).

Kuralsızlık çerçevesinde değerlendirildiğinde; Postmodern sinemada zamanın akışının ve varlığının genel bir kuralsızlık içerdiği görülmektedir. Zamanın olağan akışının genel kuralları bozulmuştur ve zaman, filmlerde bu yönüyle şaşırtıcı şekilde ön plana çıkmaktadır. Örneğin; Christopher Nolan'ın 2014 yılında vizyona giren, Interstellar (Yıldızlararası) filminde zaman dünyada ve başka gezegenlerde farklı akmaktadır. Dünyadaki yedi sene, bir başka gezegende bir saate denk olabilmektedir. Bu durum olayların genel akışına da etki edecek şekilde ele alınmıştır. Astronotlardan biri olan Cooper (Matthew McConaughey) dünyadan ayrılırken kızının yaşı farklı, bir saat uzayda kalıp geri döndüğünde ise farklıdır. Dolayısıyla seyirci filmde aslanan zamanın hangisi olduğunu Cooper gibi karıştırmakta ve zamanın kuralını idrak edememektedir (Aksoy, 2003: 56).

Postmodernizmin zamana bakış açısında nedensellik ilkesi kırılmış, olayların ardıllığına dair duyulan inanç ve tavır ortadan kalkmıştır. Bu nedenle zaman olayların

birbiriyle kurduğu neden-sonuç ilişkisi dışında yaşanan, varlığı bir olayın nedeni olmaya dayandırmayan bir süreçte ortaya koymaktadır. Postmodern zamanın bu şekildeki yapısı özne için sekteye uğrayan, karmaşık, gerçekçiliği sorgulanabilir görünse ve hatta sinemada gerçekçiliği yıkarsa dahi postmodern bir tavır olarak kurgulanmaktadır (Terzi, 2017: 41).

Şimdi Odaklılığı Çerçevesinde Değerlendirilmesi; Geleneksel kültürün tarihe attığı kutsallık ve tarihten ders alma bilinci, modern dönemde terk edilmiş ve sonsuz bir gelecek odaklılığı durumu söz konusu olmuştur. Modernizmin sanayileşme kültüründen aldığı bir alışkanlık olarak gelecekte olan, hızlı olan ve geleceğe uzanan her şey övgü ile karşılanmış, dolayısıyla zaman geçmiş-şimdi-gelecek çerçevesinde uzanırken, kahramanın bakış açısı ve olaylar geleceğe yön verici şekilde kurgulanmıştır. Oysa postmodern sinemada bu anlayış yerini sonsuz bir şimdiye bırakmıştır. Var olan tek şey şimdi'dir ve şimdi'nin de varlığı tam olarak kesin değildir. Kahraman seyirciye şimdi'den seslenmektedir. Bu durum o anın bir yansıması olmakla birlikte seyirci tam olarak kendisi şimdi'yi yaşarken, kahramanın ne zaman şimdi yaşadığını da tam olarak kestirememektedir. Bu durum postmodern kültürün haz ve tüketim odaklı anlayışıyla ilgilidir. Postmodern kültürde birey ve toplum daima benlik arayışında tüketmeye yöneltilmiştir. Medya tüketim ürünlerini şaşalı bir şekilde sunmuş, gündelik hayatta reklamlar, TV'ler, gazeteler ve daha birçok iletişim aracı bireye tüketim nesnesi olarak yaklaşmıştır. Anlık haz ve zevklerin geçerli olduğu bu düzen içerisinde birey şimdi yediği, içtiği, aldığı ve yaşadıklarına değer vererek şimdi'yi yaşamayı ve tüketmeyi seçmiştir. Bu nedenle geçmiş nostalgik, gelecek ise belirsiz bir tüketim nesnesidir. Dolayısıyla sinemadaki zaman kurgusu da bu perspektifte şimdi odaklı olarak kurulmuştur. Birey şimdi'yi tüketmekte, geçmişte ve gelecekteki hali ise muammada kalmaktadır (Jameson, 2011: 157).

Murphy (2000: 147) postmodern dönemde insanların mutlu oldukları tek anın şimdi olduğunu, bu nedenle şimdi'ye sonsuz bir kutsiyet atfederek yaşadıklarını ve özne olmayı tüketimle özdeşleştirdiklerinde, özne olabildikleri tek anı kutsal saydıklarını söyler. Bu nedenle zaman daima şimdi odaklı olarak gösterilir.

Kronotop Kavramı Çerçevesinde Değerlendirilmesi; Bakhtin'in literatüre kazandırmış olduğu bir kavram olup zamansal ve mekânsal ilişkilerin iç içe geçmesini ifade eden geniş perspektifte ele alınacak bir kavramdır. Kronotop matematikten ilham

alınarak zaman-mekâna uyarlanmıştır. Bakhtin bu kavramla birlikte postmodern dönemdeki zaman – mekân algısının iç içe geçmesini aktarmak istemiştir. Bugün teknolojiye ilerlemelerle birlikte insanlar internet teknolojilerinin de imkânlarıyla birbirleriyle istedikleri mekân ve zamanda iletişim kurma olanağına sahip olmuşlardır. Tek bir tuşla zaman ve mekânın itici gücü yakınlaştırılmış ve dolayısıyla zaman – mekân iç içe geçmiştir. Bu durum sinemaya da yansımış, zamanın uzamsal düzeninin hesaplanmadığı bir akışın geçerli olmasını sağlamıştır (Atalar, 2005: 50-51).

Aidiyet Çerçevesinde Değerlendirme; Postmodern dönem sinemasında zamanın kişiler, olaylar ve diğer kurgusal öğelerden ayrı şekilde ilerleyişi zamanın kurgu öğelerine olan aidiyetini bir sorun olarak gündeme getirmektedir. Zaman her şeyden bağımsız şekilde filmde yer alırken, aynı zamanda diğer öğelerin de bağımsızlığına tesir etmektedir. Filmde yer alan kahramanın zamana bağlı bir kimliği veya düşüncesi yoktur, kahraman bulunduğu zamana rastgele konumlandırılmış biridir. Dolayısıyla postmodern sinemada sık sık kahramanın yaşadığı dönemden bağımsız gelişen düşünceleri ön plana çıkarılmaktadır. Kahramanın yaşadığı yüzyıl arka planda arkaik dönemi içerebilirken, kahraman fütüristik karakterde düşünceleriyle zamandan bağımsız olduğunu gösterebilmektedir (Atalar, 2005: 54).

Genel çerçevede bir değerlendirme yapıldığında görülmektedir ki postmodern dönemin belli başlı anlayışları çerçevesinde sinemadaki zaman unsuru da değişmiş, bu değişimin en bariz örneği zamanın kronolojik akışının bozulması olmuştur. Zaman geçmiş-şimdi-gelecek ekseninden çıkmış, determinist bir sıralamadaki ilerleyişi bozulmuş, belirsizleşmiş, sinemanın diğer kurgusal öğelerinden ayrı şekilde bağımsızlığını ilan etmiştir.

2.1.2.Mekân Anlam Örüntüsü

İnsan-çevre ilişkisi başta sosyal psikoloji ve sosyoloji olmak üzere hemen hemen birçok disiplinin konusu olmuş; insanın çevre içerisindeki konumu, çevreye getirdiği düzen ve aynı şekilde çevredeki düzenden etkilenmesi hususu disiplinlerin insanı ve onun etkileşimde olduğu çevreyi anlayabilme noktasında önem arz etmiştir. Özellikle multidisipliner çalışmaların 1960'lerden sonra artmasıyla birlikte insan-çevre ilişkilerine bakış açısı çok daha geniş bir perspektifte ilerlemiş; düşünsel,

coğrafi, ekonomik, kültürel ve daha birçok çerçeveden yürütülen çalışmalar disiplinlerin elde ettiği verimi yükseltmiştir. Disiplinlerin temel gayesi kendi çalışma alanlarına bağlı olarak insan-çevre ilişkisini ele almak iken, bu ilişkinin temelde arz ettiği önem, insanın tarihsel süreçte bulunduğu yeri değiştirmesi ve bulunduğu yerin değişikliğinden faydalanarak kendisini ve kendi uğraş alanlarını değiştirerek dönüştürmesidir. Bu disiplinlerden biri olan medya da insanın çevre ile olan ilişkisiyle ilgilenmektedir. Nitekim değişen çevre ve insan ilişkisi, insan üretimlerinin her alanını etkilediği gibi medyayı da etkilemektedir (Göregenli, 2010: 18).

Mekâna salt bir yapı olarak bakma eğiliminin bırakılması insan-mekân ilişkisinin kurulmasını sağlamış, dolayısıyla da bilimlerin, bilhassa sosyal bilimlerin, mekânı insan eliyle yapılan bir yapı ve insan zihninin ve duygularının da bir parçası olan canlı birer yapılanma haline getirmiştir. Heidegger (akt. Bolak Hisarlıgil, 2007: 25) mekâna saf bir yapı olarak bakmanın anlamsız olduğunu, mekânın bir etkileşim ve deneyim yeri olduğunu söylemiştir. Her ne kadar insanın temel ihtiyacı olan barınma sebebiyle inşa edilmeye başlasa da mekânlar, içerisinde insanların yaşamalarıyla birlikte değerlendirilen ve anlam kazanan birlikler haline gelmiştir. Bu kapsamda Heidegger bilhassa bir binanın ne zaman ve ne için inşa edildiğinin beşeri coğrafya veya topoğrafyanın konusu olduğunu, inşa edilmişinden sonraki süreçte ise insanla kurduğu bağla mekânın tam anlamıyla sosyal bilimlerin çalışma alanına girdiğini ifade etmiştir.

Solak (2017) insan-mekân ilişkisine bakış açısında mekânsal algı, mekânsal anlam, aidiyet ve yere bağlılık, kendileme ve egemenlik alanı, mahremiyet çerçevesinde bakmış; birey ile mekânın kurmuş olduğu ilişkiyi bireyden kaynaklı olarak bilinç ve duygu durumu çerçevesinde incelerken, toplumdan kaynaklı olarak da bir inceleme yapmış ve özellikle bireyin egemenliği, kültür ve mekânın bireye katkıları çerçevesinde değerlendirmiştir. Multidisiplinler arası çalışmaların perspektifinde yapılan bu değerlendirme bilhassa birey – mekân ilişkisine salt sosyolojik açıdan değil; coğrafi, ekonomik, psikolojik ve daha birçok açıdan bakış açısı kurulmasını sağlayacak ve birey-çevre ilişkisini geniş ölçüde değerlendirecek bir sınıflandırmadır.

İnsan –çevre veya insan mekân ilişkisinin kurulmasının temelinde bilinç, diğer bir deyişle *mekânsal algı*nın kurulması yatmaktadır. İnsanın en temel yetisi olan zekâ ile bilinç halinde içerisinde yaşadığı mekânı duyumsaması, mekâna ilişkin kanaat ve

düşünceler geliştirmesiyle birlikte oluşan mekânsal algı, aynı zamanda insanın içerisinde bulunduğu mekânın farkına varması ve mekâna uygun davranış geliştirmesini de sağlamaktadır. Mekân insan için bir uyarıcıdır. Kendi varlığını insan duyularına sunan mekân, çeşitli sembol ve simgelerle birlikte insan algısında yeni anlamlar inşa eder. Toplumsal değerler, gelenek, görenek ve daha birçok soyut yapılanmanın da tanıklık ettiği bu inşa süreci, insan-mekân ilişkisinin de temel yapılanmasını ihtiva etmektedir (İnceoğlu, 2010: 74-76).

Gür (1996; akt. Erniş, 2012) insanın mekân algısını etkileyen faktörlerin hem mekândan hem insandan kaynaklı olduğunu belirtmiştir. İnsan yerine ‘kullanıcı’ kelimesini kullanan Gür, mekândan kaynaklı faktörleri fiziksel ve psiko-sosyal faktörler olarak gösterirken, kullanıcıdan kaynaklı faktörleri ise kültür ve deneyim olarak göstermiştir. Fiziksel faktörler söz konusu olduğunda mekândaki eşyalar akla gelmektedir. Psiko-sosyal faktörler ise mekânda yer alan kültürel kaynaklı unsurlardır. Bu faktörlere örnek olarak Türk kültüründe yer alan unsurları içeren bir tablo veya Çinili vazo örnek gösterilebilir. İnsan yerine kullanılan kullanıcı kaynaklı faktörlerden kültür, maddi manevi kişinin içerisinde yer aldığı kültürün unsurlarına dair bakış açısını şekillendiren her şey olabilirken, deneyim ise kişinin geçmiş yaşantılarıyla birlikte şekillenen algısıdır. Dolayısıyla tüm bu faktörlerden yola çıkarak bir bireyin mekânla kurduğu mekânsal algı içerisinde geçmiş deneyimlerinin, yaşadığı kültürün, kültüre ait eşyaların, anıların ve içerisinde bulunduğu etnik kimliğin dahi bakış açısına etkisinin yer aldığını söylemek mümkündür.

Gustafson (2001: 10) bireylerin mekânlarla kurdukları ilişkide bilincin kimi zaman saf dışı kaldığını ve bu ilişkinin kendiliğinden, çoğunlukla alışkanlık ve süreç devamlılığında, geliştiğini söylemiştir. Birey-mekân ilişkisinde bireylerin kendiliğinden mekânlara atfettikleri anlamlar da bulunmaktadır. Bu anlamlar benlik, çevre ve toplum arasında gelişen ilişkiden kaynaklı olarak tanıma, yerelleştirme, vatandaşlık, algılanan kültür, atfedilen değerler ve daha birçok unsur çerçevesinde gelişmektedir. Benliğin duygu ve düşünceler aracılığıyla mekâna yüklediği anlamlar zamanla bireyin aynı mekâna karşı aynı hisler ve bakış açısıyla yönelmesini sağlayacak bir şekle bürünür. Aynı şekilde çevre de bireye fiziksel çevre, kurumlar, yerleşme, çevre kültürü ve daha birçok şey aracılığıyla kalıplaşmış bir bakış açısı sunar. Dolayısıyla birey-mekân ilişkisi bu çerçevede ilerler ve sabit bir ilişkiye döner.

Mekânsal algının kapandığı, bireyin çevre ile olan ilişkisinin yeniliklere açık olmadığı bu sistem bireyi de zamanla çevrenin bir parçası haline getirmektedir.

İnsan-mekân ilişkisinin en önemli hususlarından biri de bilincin önderliğinde gelişen aidiyet ve yere bağlılık hususundadır. Bireyin kimliğiyle de ilişkili olan bu husus, bireyin kendini bir yere, bir mekâna ait hissetmesi ve dolayısıyla kendisini de bu mekânla kurduğu ilişki çerçevesinde değerlendirmesi sürecini de beraberinde getirmektedir. Bu bakış açısını daha doğru şekilde değerlendirmek adına Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi akla getirilmelidir. Maslow ihtiyaçlar hiyerarşisinde birincil derecede önemli ihtiyaçlar olan fizyolojik ihtiyaçlardan sonra sosyal ihtiyaçların geldiğini belirtmişti. Sosyal ihtiyaçlardan en önemlisi ise aidiyet, ait olma ihtiyacıdır. Kişinin kendi kimliğini de tanımlayabilmesini sağlayan bu ihtiyaç onun kim olduğunu, nereli ve nereye mensup olduğunu, dolayısıyla toplumdaki konum ve yerini de tanımlama noktasında önemlidir. Toplumsal bir varlık olan insanın toplumun hangi noktasında olduğunu tanımlamayı amaçlayan bu konumlandırma çabası sadece soyut bağlar için değil, aynı zamanda soyut/somut mekânlar için de geçerlidir. Bir yere, bir mekâna olan bağlılık aynı zamanda kişinin geçmişini, yaşamının bir dönemini, o dönem içerisindeki kimliğini de tanımlamaktadır. Bu nedenle mekânlar aidiyet duygusunun en yoğun olarak yaşandığı yerler olmaktadır (Manzo, 2003: 52).

Mekânların somut ve fiziksel hafızalarının olması, kişinin aynı şekilde kendi hafızasında mekâna ilişkin deneyimleriyle bir kimlik kurmasını sağlamaktadır. Mekânlar insanlar içerisinde yaşadıkça bir kültür ve değer kazanırlar. Kazanılan bu değer ve kültür mekânın soyut anlamda kimlikleşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle bireyler de mekânın içerisinde yer aldıkça mekânın değerlerini –diğer bir deyişle kimliklerini- anımsar, mekânsal algılarıyla bütünleştirir ve kendi kimliklerine katarlar. Birey kendisini mekâna bağlı, ait hissettiği sürece kendi kimliği mekânın kimliğiyle özdeşleşmiş olacaktır (Sancar ve Severcan, 2010: 296).

Mekânlar soyut ve somut olarak bireye kendi sınırları ve atfedilen sınırlar dâhilinde egemenlik kazandırmaktadırlar. Bu egemenlik alanı tarihsel / antropolojik perspektifte geliştiği gibi aynı zamanda psikolojik perspektifte de gelişmektedir. Tarihsel perspektif göz önüne alındığında bir mekânın zaman içerisinde gelişen olaylarla birlikte edindiği değer, kazanımlar ve anlamın değiştiği görülecektir. Değişen tüm bu unsurlar mekân sınırları dâhilinde geçmişten bugüne mekânın dış dünyaya

sunduğu iletişim biçimini de etkilemekte ve mekânın egemenlik alanını belirlemektedir. Örneğin; bir coğrafya olarak Amerika göz önüne alındığında, “özgürlükler ülkesi” olarak anılması, Amerika’nın Kristof Kolomb tarafından keşfedilmesinin ardından çeşitli ırktan ve coğrafyadan insanın bu kıtaya göç etmesi ve özgürce yaşamasının bir sonucudur. Tarihsel süreçte gelişen olaylarla birlikte Amerika’nın kazandığı bu sıfat coğrafyanın egemenlik alanını genişletirken, aynı zamanda da bu coğrafyada yaşayan kişilere mekândan kaynaklı olarak her açıdan hür hissetme duygusu katmaktadır. Dolayısıyla bireyler Amerika’da mekânın egemenlik alanından kaynaklı olarak kendi duygu ve düşüncelerini de yönlendirebilmekte, mekânsal algıları bu çerçevede değişmektedir (Graumann, 2002: 104). Psikolojik perspektiften yapılacak bir bakış açısı değerlendirmesinde ise kişinin mekâna yüklediği anlamlar, mekândaki geçmiş deneyimleri, anıları ve daha birçok kişisel husus söz konusu olabilmektedir. Mekâna her baktığında geçmişte yaşadığı kötü olayları deneyimleyen biri için mekânın egemenlik alanı sübjektif olarak kısıtlı ve sınırlayıcı olacaktır (Pol, 2002: 16).

Solak’ın (2017:24) mekâna ilişkin değerlendirmelerinin son hususunu mahremiyet konusu içermektedir. Gizli, yasak, sınırları olan durumları ifade etmek adına kullanılan mahremiyet kavramı mahrem olma halini ifade ederek insan ait bir kavram gibi görünmekle birlikte, insan ile ilişkili olarak mekânlara da atfedilen bir gizli sembol / değer olarak görülebilir. Mahremiyet etkileşimi kontrol etme yetisiyle birlikte ortaya çıkmaktadır. İnsanın kendi değerleri, yaşantısı, özeliyle birlikte kurduğu mahrem bağ mahremiyetin oluşumunu sağlarken, onu hem kendi sınırı içerisinde olana yakınlaştırır. Hem de sınırı dışında kalana uzaklaştırmaktadır. Mekânsal çerçevede mahremiyet ilişkisine bakıldığında, bir mekân içerisinde uzun süre veya belirli aralıklarla bireyin yaşanmışlıkları olması birey-mekân ilişkisinin oluşmasını sağlarken aynı zamanda mekânı birey nezdinde mahrem alan sınırları içerisinde dâhil eder. Bu sınıra dâhil edilmiş en mahrem yer, hiç şüphesiz ki bireylerin kendi evleridir. Bireyin yaşam alanı olan, uzun süre her türlü kişisel eylemlerini sürdürdüğü evi, mahremiyet sınırlarına dâhil olur. Bu nedenle birey evini de kendi duyguları, eşleri, çocukları kadar sahiplenir. Nitekim birey için ev; sınırları içerisinde mutluluk, mutsuzluk, sevinç, hüzn ve her türlü duyguya tanıklık ederken, aynı zamanda da komşuluk ilişkileri, arkadaşlıklar gibi sosyal meseleleri de kapsayıcı bir rol üstlenmiştir. Ev bireyin tüm yaşamı olmuştur ve bu yaşam mahremiyet bağı ile kurulmuştur. Bu nedenle birey bu

mekâna diğer mekânlardan farklı bir algı ile bakmakta ve daha farklı bir sahiplenme güdüsü ile yaklaşmaktadır (Uçar ve Özsoy, 2006: 14).

Sinema görsel ağırlıklı bir sanat dalı olarak güzel sanatlar kapsamında yer almasıyla birlikte, içerisinde sözlü kültürün de yer edindiği, bu sebeple sadece sanat açısından değerlendirilemeyecek; sosyal, siyasi, politik ve daha birçok açıdan değerlendirilebilecek bir yapısı olduğunu söylemek gereklidir. Sinema sunduğu imkânlarla birlikte bir sanat dalı olduğu kadar, bir iletişim biçimidir. Öztürk (2013: 19-21) hazırlamış olduğu “Türkiye’de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak” başlıklı makalesinde sinemanın sözlü tarih içerisindeki konumu ve işlevini göz önüne alarak, onun salt bir sanat dalı olmanın ötesindeki işlevlerini ortaya çıkarmıştır. Bunu yaparken “sinema mekânları” üzerinden giden Öztürk, sinemada mekânsal deneyimin sözlü tarih içerisinde bireye kazandırdıkları, bireyin algısını şekillendirmesi, yeni bir kültür biçiminin oluşmasına sağladığı katkı ile birlikte konuyu ele almıştır. Kamusal bir mekân olarak görülen sinema, bir araya gelen insanların aynı filmi izledikleri bir yer olarak tanımlanabilir. Ancak sinema sadece mu minvalde bir mekân olmayıp, insanların sosyalleştiği, düşündüğü, fikri eylemde bulunduğu alanların da içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla film izlemenin vasıta olduğu bu alan tarihsel süreçte birçok anlam kazanmış, bir sanat dalı olan sinemanın aynı zamanda sosyal gelişmişliği, politikayı, siyaseti ve hatta ekonomiyi dahi etkileyecek bir alana dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Öztürk (2013) mekânlara dair yapılacak bir değerlendirmede mekânları salt bir yaşam alanı veya ihtiyaç çerçevesinde kullanılacak bir alan olarak görmenin yetersiz olduğunu söylemiş, mekâna dair bakış açılarını –sinema salonları üzerinden yaptığı örnek çalışma ile- mekânı kullanma biçimi, mekâna dair hiyerarşik konumlama, mekân algısı, mekân rutinleri, mekânın işlevini gözden geçirecek etkinlik çerçevesinde ele alarak değerlendirmiştir. Öztürk kendi çalışmasında bu değerlendirmeyi sinema salonları üzerinden yaptığı için bu şekilde ele almak daha doğru olacaktır. Öztürk’e göre bir mekâna salt kamusal alan veya özel alan olarak bakmak doğru değildir. Bu husus içinde yaşanmışlıklarıyla birlikte mekâna dair tekdüze bir bakış açısı oluşturmaktadır. Mekânın anlamını genişletecek ilk husus mekânı kullanma biçimiyle ilişkilidir. Öztürk bu noktada Türkiye’de sinemaya gitmenin pahalı olduğu 60’lı 70’li yıllardan örnekler verir. Birebir kişilerle yapılan röportajlarda yazlık sinemalara gitmek pahalı olduğu için insanlar para biriktirdiğinden bahseder. Dolayısıyla sinema

bir mekân olarak uğruna para biriktirilen, emek verilen bir yer haline gelir. Bu husus başlı başına ülke ekonomisi ve insanların refah seviyesini de ilgilendiren bir durum olmakla birlikte sinema deneyimi yaşamak adına girilen çabanın, aynı zamanda mekâna değer katacak bir eyleme dönüştüğünü de söylemek mümkündür. İnsanların bilet almak için kapıda sabrettiği, yan yana geldiklerinde sosyalleştikleri, kadın-erkeklerin bir arada iletişim kurabildikleri bu mekân, aynı zamanda gelenlerin ekonomik olarak kendilerini de ispatladıkları yerlerdir. Öztürk, bunun yanında mekânın hiyerarşik olarak da bireye ve bireyin konumuna tesir ettiğinden bahseder. Sinemalarda bulunan localar fiyat olarak normal bileten pahalı olduğu için burada oturup film izleyenlerin normal seyircilerden daha zengin olduğu anlaşıldı. Dolayısıyla normal seyirci ile locada oturanlar arasında hiyerarşik bir sınıflandırma yapılır, bu durum mekân vasıtasıyla kurulan ekonomik ilişkileri de gösterirdi. Bunun yanı sıra rutin kapsamına giren belli dönemlerde yapılan sinema matineleleri daha ucuz bilet alma imkânı sunduğu için özellikle belli günlerde kadınların bir araya gelerek film izlemelerini ve eğlenmelerini sağladı. Bu günler aynı zamanda aynı cinsiyetten insanların iletişiminin artmasını sağlayan film matineleleri de olur, bu matineleler sinemanın sosyalleşme olanağını da artırırdı. Dolayısıyla Öztürk, sinemadan yola çıkarak mekânlara bakış açısının tekdüze olmayacağını, aksine mekânların tarihsel çerçevede insana ve insan ilişkilerine yeni boyutlar getirdiğini belirtmiştir (Öztürk, 2013: 21-26).

Modernizmin aklı ve bilimi esas alan duruşu modernizmi esas alan her alana yansımış olmakla birlikte, modern dönemde sinema kurgusunda da kendisini hissettirmiş ve standart bir düzende ilerlemiştir. Modern sinemada mekân inşa edilirken en, boy ve derinlik kavramı esas alınarak mekânın somut ve algılanabilir olmasına, insanın ayakları üzerinde durduğu güvenilir bir ortam olmasına dikkat edilmiştir ve mekânın düzeni bu çerçevede kurulmuştur. Mekân insan için içinde var olduğu, kendi düzenini kurabildiği, his ve düşünceleriyle varlığını hissettirebildiği bir alandır. İnsanı içine alan bu alan modern dünyanın algılanabilirliği ekseninde objektif bir bakış açısıyla da açıklanabilecek bir düzene sahiptir (Aslan, 2010: 60).

Modern sinemada mekân insana, olaylara ve kurguya hizmet etmektedir. Bu nedenle aslında kurgunun da bir parçası olmaktadır. Olayların dizilimi, insan düşüncesinin etkisi mekânın katmanını oluşturmaktadır ve mekân öngörüler

çerçevesinde oluşturulmaktadır. Dolayısıyla kurgu oluşturulurken aslında mekân her şeyle bir bütün halinde, adeta bir puzzle parçası gibi algılanarak yerleştirilmektedir.

Postmodern sinemada mekân, modern sinemadakinden farklı şekilde gelişmiş olup parçalanmıştır. Bu parçalanma 1910 dolaylarında eleştirel modernistler tarafından ilk olarak ortaya koyulmuş, bilhassa Lefebvre mekânda meydana gelen değişimleri iktidarla ilgili olduğunu söylemiştir. Ona göre mekân modern dönemde iktidarın sembolü iken, insan mekân üzerinde hâkimiyet kurabiliyordu ve mekânın yöneticisiydi. Ancak zamanda insanın düşünceleri, duyguları ve benliğinde meydana gelen parçalanmalar aynı şekilde mekâna da yansımış ve mekân da parçalanarak iktidarın parçalanmışlığını yansıtır olmaya başlamıştır (Lefebvre, 1991: 24).

Jameson (2011: 156) Postmodern dönemde mekânın parçalanmışlığını *aşırı-uzam* tabiriyle dile getirmiştir. Postmodern dönem sınırların muğlaklaştığı, insan aklının mekânı ve sınırı algılamada zorlandığı bir dönemdir. Bu dönemde parçalanan ve iç içe geçen kavramlar gerçek uzam algısını değiştirmiştir. Jameson da uzamın şizofrenik, sanrısız ve kaotik bir boyut aldığından bahsetmiş ve uzam anlayışının neredeyse kırıldığını söylemiştir. Onun bu düşüncesi çerçevesinde mekânın muğlaklaştığı, var olup olmadığına ilişkin şüphenin arttığı ve adeta bir boşluk halini aldığı dönemden söz etmek mümkün olacaktır. Postmodern mekân bu çerçevede insan algısını ve bu algının sınırlarını aşacak bir yer haline gelmiştir. İnsanın ikamet ettiği yön belirsiz, pusula ise işlevsiz kalmıştır. Perspektif duygusu ortadan kalkmış, merkez anlayışı kırılmış ve mekân algısı tümüyle yok olmaya yüz tutmuştur.

Sarup (2004), postmodern mekânların avangard bir bakış açısıyla şekillendiğini, postmodernizmin organikten bozulan, parçalanan birliğinin aynı zamanda mekânda avangard, alışılmışın dışında ve radikal bir mekân yarattığından bahseder. Bu mekân okurun, seyircinin daha evvel karşılaştığı, ancak kendisine anlamlandırılmaz geldiği için uzaklaştığı, postmodern sanat eserinde ise karşı karşıya gelmek zorunda kaldığı yerdir. Mekân başlı başına başkaldıran, söz söyleyen bir özne haline gelmiştir. Bu nedenle postmodern sanat ürünlerinde sadece kahraman değil; zaman, mekân ve daha birçok öge de başlı başına söz söyleme yetkisini eline almıştır (Sarup, 2004: 211-213).

Postmodern dönemde mekânın değişen yapısında bir arada yaşayan heterojen insan topluluklarının da etkisi bulunmaktadır. Kentlerde farklı toplumsal grupların bir

arada yaşaması, suç, şiddet ve güven vermeyen kalabalıkların artması, değişen kent çehresinin mekâna yansımalarının da bir göstergesidir (Güngör, 2019b: 144).

Postmodern dönemde mekânsal kırılmaların olmasının temel nedeni özünde insana da hizmet etmektedir. Sinemada bireyin varoluşunu, sancısını ve bireye ait diğer bütün duygu ve düşüncelerin gösterilmesi adına öncelikle onun konumlandırılacağı alan önemlidir. Modern sinemada mekân bireye hizmet etmekte, yaşanan her durumun arka planında mekân uyumlu ve olaylarla aynı perspektifte ilerleyen bir kimlik oluşturmaktaydı. Ancak postmodern dönemde insan ve mekân anlayışı, mekânın insana hizmet etmesinden çıkmış, mekân bir kimliğe bürünmüş ve başlı başına kahraman haline gelmiştir. Olay ve durumların yansıtılmasında arka planda mekânın da söyleyecekleri bulunmakta, kırılan bir kimliği olmakta ve mekân öncesinde olduğu gibi insana hizmet etmemektedir. Mekânın başlı başına bir duruşu vardır ve bu duruş da insan ile eşdeğerdir (Murphy, 2000: 148).

Güngör'e (2019a: 99) göre postmodern mekânlar derinsiz, öznenin kendi benliğini kaybettiği, konumunu bulmasının zor olduğu mekânlardır. Bu mekânların sınırı ve kuralı yoktur. Özne kendisini bu mekânlar içerisinde kaybolmuş hissedebilir. Bu sebeple bu mekânlar, modern mekânlara taban tabana zıttır.

Postmodern dönemdeki mekân anlayışı modern dönemden her yönüyle farklı gelişen bir seyir izlemiştir. Çalışmanın bu bölümünde sinemadaki değişen mekân anlayışı *kuralsızlık*, *soyutluluk*, *yabancılaşma*, *kolaj mekân* ve *hipermekân* üzerinden aktarılacaktır.

Kuralsızlık çerçevesinde değerlendirme; Postmodernizmin ana kuralı *kuralsızlık* üzerine kurulduğu için postmodern mekân da olabildiğince kuralsızlığı yansıtır. Ünlü romancı James Joyce'un "*her türlü mekânın yıkılışını izliyorum*" cümlesinde belirttiği gibi mekân için artık algı biçimi değişmiş, mekân kaygan bir zemine oturtulmuştur. Bu nedenle postmodern sinemada mekân olarak dağılmış, parçalanmış ve denetlenmesi zor alanlar olarak seçilmektedir. Mekân seçilirken izleyici de göz önüne alınmış, izleyicinin algılamakta zorlandığı, bilhassa mekân-olaylar-kişiler arasında determinist bir bakış açısıyla filmi yorumlayacağı bir sunumdan uzaklaşma amacı gütmüşlerdir. Nitekim modern sinemaya bakıldığında sinemasal öğelerin birbiriyle kurduğu yakın bir ilişki vardır ve izleyici tüm öğeleri bir bütün olarak algılar ve anlamlandırır. Örneğin; bir evde çekilecek bir sahnede masanın

üzerindeki vazonun bile bir işlevi vardır. Vazo eğer lüks ve nadide bir eserse evin zenginliğini, eski bir vazo ise fakirliğini ortaya koymak amacı taşıyabilmektedir. Oysa postmodern sinema izleyicinin bir bakışta kurduğu bu determinist ilişki bağıını ortadan kaldırmayı amaçlar. Postmodern sinemanın amacı izleyiciyi şaşırtmak, sorgulatmak ve düzenin kaotik gidişi içerisinde bırakmaktır. Bu nedenle izleyici çoğunlukla filmleri, filmdeki kurguyu ve anlamı algılama noktasında boşluğa düşmektedir (Aslan, 2010: 60).

Kuralsızlığın getirdiği uyumsuzluk postmodern sinemadaki mekânlar için söz konusu bir özelliktir. Mekânlara geniş perspektifte bakıldığında önemli bir denge sorunu göze çarpmaktadır. Mekânlar dış âlemle uyumsuz, adeta bilim kurgu filmlerinde rastlanır öğeler içermeye başlamıştır. Örneğin; dışarısı karanlıkken mekânın içi aydınlık olabilmekte, mekân hatta ve hatta salt parlak bir düzen içerisinde kurulabilmektedir. Bu durum mekânın metafizik bir boyut kazandığını da gösterir (Murphy, 2000: 150).

Kuralsızlık ve uyumsuzluğun bir yansıması olarak sinemada mekânın insan hayal etme gücünü aşan, kahramanla bağlantısı bir yapısı olduğu da gözlemlenir. Kahramanın yaşadığı olay ve durumdan bağımsız olarak mekân vardır ve başlı başına kahramanla ilişkisizdir. Kahraman da mekânı algılamakta zorlanır. Hatta mekân kahraman için içine düştüğü bir boşluk, anlamsız bir yapılanma gibidir. Burada kastedilen mekânın kahramanı yansıttığı düzensizlikten öte, kahramanla ilişki kuramamasıdır. Modern sinemada mekân kahramana hizmet ederken kahramanın duygu ve düşüncelerine göre şekil alabiliyordu. Örneğin; duygusal olarak karmaşada veya üzüntüde olan kahramanın ruh halini yansıtmak adına yağmurlu bir pencere, hüzünlü bir müziğin çaldığı pikap veya hafif yanan bir mum ışığı kullanılarak kahramanın yaşadığı durum mekânla bütünleştirilebiliyordu. Başka bir örnekle kahramanın yaşadığı karamsarlık veya boşluğa düşme durumu da mekânın aynı şekilde detaylarına yansıyabiliyordu. Ancak postmodern dönem sinemasındaki mekânın kahramanla olumlu-olumsuz veya tema bakımından destekleyici olan bir tavrı olmamakla birlikte tavırsızlığı söz konusudur. Kahraman mekân içerisinde eylemsiz, mekân kahramana karşı eylemsiz kalmaktadır (Atalar, 2005: 60).

Soyutluk ekseninde değerlendirme; Modern dönem sinemasında modernizmin bir getirisi olarak neden-sonuç bağı çerçevesinde bir somutluk mekâna hâkimdir.

Mekân neresi ise bilinir, filmde kahraman neden o mekânda olduğunun farkındadır ve mekân kahramanla, onun yaşamıyla ilişkilidir. Oysa postmodern dönem sinemasında mekân somutluktan çok soyutluk, gizem ve anlaşılamamazlık üzerine yapılandırılmıştır. Bu nedenle kahramanın mekânla ilişkisi soyuttur; nitekim mekânın varlığı dahi muammadır. Kahramanın içinde olduğu mekânın gerçekte var olup olmadığı, temel özellikleri, haritada yer alıp almama durumları dahi tam olarak bilinmemektedir. Hatta bu bilinmezlik daha ileriki boyutta mekânın varlığının sorgulanmasıyla beraber aslında filmde yer alan kahramanların, kahramanlar çerçevesinde yaşana olay ve durumların sorgulanmasına, bir sonraki boyutta ise filmi izleyen seyircinin kendisini sorgulamasına uzanan bir zincirleme muğlaklık doğuracak bir soyutluk çerçevesindedir (Aslan, 2010: 61).

Dijital dönüşümün yaşandığı ve dijitalleşmenin hayatın her alanına etki ettiği günümüzde mekânlar da sanal gerçeklik kazanmışlar ve kimliklerini bu gerçeklik üzerinden kurgulamaya başlamışlardır. Toprak (2019) dijital medya ve fiziksel mekânın iç içe geçtiği bu mekânlara “artırılmış/geliştirilmiş/zenginleştirilmiş mekân” (augmented space) veya “melez/hibrit mekân” (hybrid space) adını vermektedir. İlk kez Lev Manovich tarafından kullanılan bu tabir mekânların fiziksel sınırın ötesini aştığını doğrulayan, dinamik verilerle birlikte mekân olgusuna hareket kazandırıldığını ifade eden yapıları içerisine dâhil etmektedirler. Bu mekânlarda dijital gerçeklik çerçevesinde sosyallik oluşur ve mekân, salt fiziksel sınırların ötesinde, hareket eden veriler üzerinden sınırsız olarak algılanır (Toprak, 2019: 103-104).

Yabancılaşma çerçevesinde değerlendirildiğinde; Postmodernizmde merkez-çevre, kır-köy gibi mekânlar arasındaki sınırlar muğlaklaşmıştır ve bu mekânlardaki hayatlar da karmaşık bir hal almıştır. İnsan dünya üzerinde uzaydan fırlatılan bir cisim konumunda olduğu için mekânlara yabancılaşmıştır. Mekânsal yabancılaşma insanın postmodern dönemde özüne olan yabancılaşmasıyla da ilişkilidir. Savaşlar, açlık, politikadaki rantlar, sanayileşmeyle birlikte başlayan hızlı değişim ve tüketim mekânlara yansımış, özüne yabancılaşan insan, mekâna da yabancılaşmaya başlamıştır. Köy içinde yer alan örf, adet, gelenekten uzak; kentler ise sadece makinelere dönmüş birer mekân olarak kurgulanmış, yaşam alanları var olan anlam ve işlevlerini yitirmiştir. Modernizmin övgü içerisinde sunduğu kentler insan ruhunu çevreleyen birer hapisane halini almıştır. Köyler ise tabiat, gelenek ve geleneksel kültürü yansıtırken aslında boşluk içerisinde havada kalan, değişen mekânlar haline

gelmiştir. Özellikle kuralsızlık çerçevesinde değerlendirildiğinde kentlerdeki kitlesel yaşamdan çok, postmodern kültür köylerde bir arada ve organik bir bağ üzerine yaşayan insanlar üzerinde değişim oldukça göze çarpmıştır. Bu nedenle sinemada daha çok taşra ve taşradaki mekânsızlaşma kullanılmaya başlanmıştır (Babaoğlu, 2004: 36).

Kolaj mekân anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde; postmodern sinemadan mekânların kolajlandığı görülmektedir. Birbirleriyle hiç alakası olmayan mekânlar bir araya getirilir ve düzensizlik içerisinde sunulur. Mekânın yapısal bir bütünlüğü yoktur. Bu nedenle şehrin ortasında kırsal alana ait unsurlar da yer alabilir. Mekânda yeni bir gerçeklik kurgulanır ve bu gerçekliğin de bir kuralı yoktur. Modern mekânlarda yer alan düzen ve akılcı tema, postmodern mekânlarda anlamını yitirmiştir. Kolaj mekânlar üzerinden yeni bir dünya kurulmuştur. Şehirler ve köyler, soyut ve somut mekânlar iç içe geçerek sunulmuştur (Atalar, 2005: 62).

Postmodern mekânlar montajın kullanıldığı, birden çok hikâye ve yapının bir unsuru olarak bir araya gelen ve ayakta kalan mekânlar olabilmektedir. Farklı kültürlerden izler taşıyan, farklı zaman dilimlerinde yapılmış, hikâyenin farklı bölümlerinde olması gereken bu yapılar montajla birlikte birleşerek bir anlam ifade edecek çerçevede mekân içerisinde kurgulanır ve düzenlenir. Dolayısıyla mekâna bakıldığında tek bir şey görmek yerine, birden çok şey görmek mümkündür (Sarup, 2004: 215).

Hipermekân anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğinde; mekânların varlık ötesinde yeni bir boyuta geçtiği görülecektir. Sinemadaki mekân kurgusunda iletişim ağı, mekânın genel yerleştirilmesi, eşyalar, bulunduğu kültür ile ilişkisi göz ardı edilmiştir. Herhangi bir coğrafyada yer alan mekânın o coğrafya ile bağlantılı olan her şeyi hipermekân seviyesine gelindiğinde yok olmuş ve ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla maddenin sınırlarını aşan, esnek yapılanmalı mekânlar oluşmaya başlamıştır. Bu durumda elbette sanayileşme sonrasında gelinen aşama da etkili olmuştur. İnternet teknolojileriyle birlikte iletişim ağının sıklaşması, küreselleşme kavramının hayatın her alanına hâkim olmaya başlamasıyla birlikte ortaya çıkan hayat düzeni, insanoğlunun yaşam alanlarını da değiştirmiş, sınırların muğlaklaşmasıyla postmodern düzende mekân da muğlaklaşmaya ve var olan mekânı aşarak hiper aşamaya gelmesine neden olmuştur (Babaoğlu, 2004: 36-37).

Postmodern mekânlar postmodern bireyler tarafından oluşturulan ve içerisinde bu bireylerin yer aldığı alanlar olduğu için modern alanlardan oldukça farklı, sıradışı ve avangard bir yapılanma sergilerler. Nitekim postmodern birey taklit eden, gündelik yaşayan, ileriye yönelik kaygısı az olan/hatta olmayan, zamana ayak uyduran, popüler olanın peşinden giden, tüketen, üretimleriyle modern bireyden farklı alanlara hizmet eden bireydir. Özgür olması yaşadığı alanı da özgürleştirmesine imkân sunmaktadır. Bu nedenle postmodern bireyin ait olduğu mekânlar da olabildiğince özgürdür. Bu özgürlük yalnızca mekân tasarımlarına sinmemiş, aynı zamanda mekânın anlamına da sinmiştir. Bu mekâna bakan kişilerin mekânı doğrudan tarif etmesi ve anlamlandırmasının imkânsız olması, mekâna özgürlük katmaktadır (Rosenau, 1994: 87-92).

Postmodern dönem sinemasında mekâna ilişkin genel bir değerlendirme yapıldığında bu dönem sinemasında mekânın modern dönemden farklı bir anlayışla kurgulandığı; temelinin yine postmodernizmin genel özellikleri olan kuralsızlık, aşırılık, belirsizlik, bağımsızlık kurulu olduğu, dolayısıyla net ve sabit bir mekân kurgusunun aksine mekânın da tıpkı postmodern birey gibi muğlak ve muamma bir anlayışla çerçevelendiği söylenebilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN DÖNEMDE TELEVİZYON VE DİJİTAL MEDYA BAĞLAMINDA *ŞAHİİYET* DİZİSİ ÖRNEĞİ

3.1. Dönüşen Televizyon Yayıncılığı: Yeni Medya Platformları

İlk televizyon yayıncılığı İngiltere’de 1936 yılında gerçekleşmiş, 1936’dan bugüne geçen sürede hem televizyon teknolojisinde hem de yayın kültüründe değişimler yaşanmış, özellikle siyasi, sosyal ve kültürel alanda değişen seyirci kitlesine etki ederek TV yayınlarını da değiştirmiştir. Teknolojik gelişmelerin 21. yüzyılda hız kazanması beraberinde TV’nin de İnternet ile olan ilişkisini arttırmış, TV’nin yapısında köklü değişimlere yol açarak yeni nesil TV platformlarının oluşmasına yol açmıştır. TV, oturma odalarından çıkarak her yerdeliğe ulaşmış, izleyiciler daha bireysel ve aktif konuma erişmiştir. Çevrimiçi içerik üreten bu dijital TV platformları hem niceliksel hem de niteliksel düzeyde her geçen gün artan kullanıcı sayısı ile birlikte gelişmektedir (Arthofer ve Rose, 2006: 12). Bu platformlar özellikle dijital yerlilerin² beğeni, istek ve talepleri doğrultusunda gelişmiş; TV’den farklı olarak daha özgür, bilinçli ve farkındalığı yüksek bir kitleye hitap ederek televizyonun eğlendirici ve haber verici niteliğinin dışında bir oluşum yaratmıştır. Televizyon karşısındaki edilgen insan, dijitalleşmenin olanaklarını kullanarak beğeni, istek ve düşünceleriyle yayıncılığa yön verme aşamasına geçmiştir (Arthofer ve Rose, 2006: 12).

Yeni medya; yükselen Z kuşağı odaklı gelişen, haber alma – verme hızı yüksek, etkileşim faktörü olan ve insanların duygu, düşünce ve beklentileriyle medya ağına katılabildiği bir medya türüdür. Geleneksel medyada insanlar medya araçlarından (çoğunlukla gazete ve televizyon) bilgi alırken pasif kalıyor, duygu ve düşünceleriyle süreçlere katılamadıkları gibi medya karşısında pasif öge konumuna düşüyorlardı. Yeni medya araçları ise bireyleri zaman ve mekân gözetmeksizin “sosyal medya”da toplayarak, onlara seslerini dünyanın her yerine daha kolay ve hızlı bir biçimde iletmesini sağlamıştır. Bu yeni medya araçlarından bazıları sosyal medya kapsamında

² Dijital Yerliler terimi özellikle internet ile erken yaşta tanışan, ana dilleri internet, bilgisayar ve video dillerini kapsayan kişilerdir.

olan Twitter, Facebook, Instagram gibi araçlardır ki bireyler burada kendi kimlikleri üzerinden oluşturdıkları sayfalarda anında haber alıp yayma gücüne sahip olarak medya içinde yer alabilmektedirler. Bu dijital yeni durum etkileşim düzeyini hipermetinlerle arttırmış, özellikle dijital yerli bireyin istek ve beklentileriyle de şekillenmeye devam etmektedir (Baudrillard, 2001: 72-75).

Müller (2010: 10) yeni medyanın internetin gelişimiyle birlikte şekil değiştirdiğini, zaman içerisinde sadece seyirci olarak internetle ilişkisi olan bireyi, zamanla nörolojik anlamda birbiriyle etkileşimi nörolojik düzeye erişen birey-internet ilişkisine evrildiğini söylemiştir. Medya 1.0 olarak adlandırılan dönemde birey yeni yeni internetle tanışmış; arama motoru, e-mail gibi kavramları kullanmayı öğrenmiştir. Bu aşamada internete karşı seyirci düzeyinde kalan birey, bugüne gelinceye değin web ile iletişimi sağlamlaştırma, etkinleştirme, nesnelere bağlanma ve en son bugün web yapısına nörolojik olarak bağlanma, yani düşünceleriyle internet hizmetlerini yönetme olanağını elde etmiştir. Dolayısıyla bireyin yaşamını kolaylaştıran bu konfor alanına olan ilgisi de artmıştır.

Birey interneti kullanmaya başladıkça aslında geleneksel medya karşısındaki pasifliğini yıkmak ve birey olduğunu açıkça ortaya koyarak ilerlemek istemiştir. Sosyolojik ve psikolojik anlamda birey göz önüne alındığında duygu ve düşünceleriyle bir bütün olduğu görülecektir. Bu bütünün kendini var etmesi ve sesini duyurma isteği yeni medya ile ortaya çıkmıştır. Geleneksel medyada; gazetelerden haberleri okuyan veya TV karşısında izleyen insanların düşüncelerinin ne olduğu gaiptir. Oysa yeni medya bireye kitleler halinde duygu ve düşüncelerini sunma, bu nedenle aslında etkin bir güç olma özelliği kattığından dolayı da insanlar tarafından sahiplenilmiş ve tercih edilmiştir (Müller, 2010: 10).

Yeni medyanın yükselişi, kendi kuralları (ya da kuralsızlığı) çerçevesinde çeşitli platformların kurulmasını sağlamış, dönüşümlü bir yayıncılık süreci başlatmıştır. Bu süreçte televizyon yayıncılığından farklı olarak sıkı bir denetim ve kısıtlama olmamakla birlikte, daha özgür, içeriklerin insanların beğenileri doğrultusunda ilerlediği ve daha çok şey anlatan ürünler ortaya koymaktadır. Aslında diğer bir ifadeyle televizyonun pasif, dramatik ve ticari yapısına kıyasla yeni medya platformları izleyicinin etkin, karar verebildiği ve ticari beklentilerin ikinci plana itildiği özgür platformlardır (Arthofer ve Rose, 2006: 13). Çalışmanın bu bölümünde

dönüşen TV yayıncılığı ekseninde yeni medya platformları, internet dizileri ve bu dizilerin geleneksel TV dizilerinden farkları, postmodern kültür ile yeni medya ilişkisi üzerinden literatür taraması sunulacaktır. Çalışmanın devamında ise Puhu TV’de yayımlanan *Şahsiyet* dizisinde postmodern zaman ve mekân unsurları incelenerek, bir nevi postmodern kültür ile yeni medya arasındaki ilişkinin analizi dizi çevresinde ilenlenerek gerçekleştirilecektir.

3.1.1.Türkiye’ de Yeni Nesil İnternet Yayıncılığı Platformları ve İnternet Dizileri

Dijital yayıncılıkla ilgili çalışmalara 90’lı yılların başında başlanmıştır. İlk olarak kablolu yayınların analogdan dijitale geçmesiyle başlayan sürecin ardından tüm dünyada televizyon yayıncılığının kodlara dayalı olarak yapılabileceği yönündeki teknoloji gelişmiş ve “Dijital TV yayıncılığı” ya da “ödemeli yayıncılık platformu” (ÖYP) adıyla birlikte dijital TV’ye yönelik alt yapıya geçilmiştir. Kullanıcıların aylık aboneliğine dayanan bu sistem televizyonda dijital zemine yönelik atılan adımların da temelini oluşturmuştur (Ödemeli Yayıncılık Platformu (Pay TV) Raporu, 2015: 3).

İnternetin tüm dünyaya yayılan ve geniş bir ağ kitlesiyle birçok içeriği içinde barındıran yapısına son yıllarda TV yayınları da dâhil olmuştur ve internette TV dönemi başlamıştır. İnternette televizyon izlenmesini sağlayan bu dönemde internet bağlantısının hızına ve stabilitesine bağlı olarak kullanıcılar istedikleri yerden, zaman-mekân fark etmeksizin internet bağlantısıyla TV izleyebilme olanağına sahip olmuşlardır. Bu durum literatüre İnternet-TV kavramının girmesini sağlamış, televizyon ile internetin avantajlarını bir araya toplayan bir sistemin varlığını olanaklı kılmıştır (Arthofer ve Rose, 2006: 20).

Günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte dijital TV yayıncılığı konusunda hizmet veren şirketlerin de sayıları artmış, seyircinin bu hizmete erişme olanakları da aynı ölçüde gelişmiştir. Üstelik oldukça kar getiren dijital TV Yayıncılığı yalnızca bir şirkete ait olmayıp, aynı zamanda GSM, internet veya farklı platformlarda çalışan şirketlerin de dâhil olduğu yeni ve çokuluslu birçok şirketin de hizmet alanına girmiştir. Vodafone TV, Apple TV, Puhu TV, Blu TV gibi birçok yapılanma bugün sadece dijital TV yayıncılığı değil, birçok alanda çalışmalar yapmaktadırlar. Ayrıca

şirketler yalnızca TV'den değil, alt yapılanmalarına bağlı olarak internetten ve mobil cihaz üzerinden de hizmet sunmaktadırlar (Yurdakul, 2016: 1).

İnternette TV içeriklerinin yaygınlaşması, internetin kendine has içerik üretmekle beraber, TV'den alınan içeriklerden farklı bir izlenme mecrası haline gelmesi konusunda büyük şirketleri harekete geçirmiştir. Özellikle Netflix, Youtube, Amazon Prime gibi şirketler 2000'li yıllarla birlikte çalışmalarını artırmışlar ve internete özel içeriklerin üretilmesini sağlamışlardır. Bu içeriklerin en bilineni elbette ki Youtube ile gerçekleşmiştir. 2005 yılında kurulan ve 2006 yılında Google'a satılarak üzerine önemli yatırımların yapıldığı önemli video kanalı Youtube, kullanıcılarına ücretsiz üye olma ve içerik sunma olanağı sağlamasıyla internetin görsel içerik yönünü de ön plana çıkaran bir mecra haline gelmiştir. Youtube'un da aynı zamanda kar amacı gütmeyen dönemlerde Youtube Premium'un kurulmasıyla çok daha anlaşılır olmuş, Youtube Premium çatısı altında oluşturulan yeni platformlar bilhassa özel abonelikte içeriklerin izlenmesini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır (Arthofer ve Rose, 2006: 20).

Bolter ve Grusin'e (2000: 187) göre 2000'li yıllarda ortaya çıkan dijital platformların temeli 1980'li yıllarda televizyon ve internet teknolojileri arasındaki yöndeşme ile mümkün olmuştur. Bilgisayarın alt yapısındaki çoklu ortam içeriklerinin televizyonda da yer alması fikri, bilgisayar ekran arayüzünde kullanılan grafiksel tarz ilk önce CNN tarafından televizyon ekranına uyarlanmasıyla birlikte televizyona bilgisayar özellikleri kazandırılabilirdiği gündeme gelmiştir. Dolayısıyla dijital TV yayınları bu sürecin artık düşünülerek geliştirilmiş ve bugünlere gelmiştir.

Yeni nesil internet yayıncılığında ortaya çıkan platformların en önemli özelliği bir gereksinim sonucunda ortaya çıkmalarıdır. Bu gerekliliği incelemek adına bu platformların ortaya çıktığı 2000'li yıllar göz önüne alınmalıdır. Televizyonda yayınlanan dizi içeriklerinin oldukça uzun süreleri kapsamaları, bu süre zarfında çok fazla reklam içeriklerinin seyirciye sunulması, adeta televizyonun ticari bir alan haline gelmesine neden olmuş, seyirci istek ve beklentileri arka plana itilmiştir. Williams'a (1974; akt. Mutlu, 1995: 129) göre televizyon bu açıdan dramatik kalmıştır. İzleyiciyi sahte bir gerçekliğe inandırma adına çok fazla yayımlanan pembe diziler, izleyicinin duygularını sömürme noktasında onu TV karşısında tutma ve böylece para kazanma

amacında olmuş, izleyici merakının en fazla olduğu sahnelerde araya giren uzun reklamlarla seyirciye yapılan saygısızlık adeta göz ardı edilmiştir.

Ticari beklentilerle yapılan televizyon dizilerine kıyasla kullanımının artmasıyla birlikte yeni medya platformlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu platformlarda süresi iki saate çıkan dizilerin yerine, 40-50 dakikada daha çok şey anlatan özgün anlatım yapan yapımlar yer almıştır. İzleyicinin internet ortamında istediği zamanda ve mekânda izleyebildiği bu diziler, izleyiciye özgür irade yüklemiş, dolayısıyla televizyonun kısıtlayıcılığından farklı olarak seyirciye özel bir değer atfetmesiyle tercih edilmeye başlanmıştır (Cook, 2014: 1).

Netflix, Youtube, Amazon Prime gibi birçok yeni medya platformu 2000’li yıllarla birlikte dünya çapında izlenmeleriyle TV yayıncılığının üstüne çıkan bir ivme kazanmışlardır. Özellikle 1997 senesinde DVD kiralama şirketi olarak kurulan Netflix’in 2000 yılında dijital platforma dönüşmesi ve 2010 yılında dünyaya açılmasıyla birlikte genişleyen ağı, bugün Netflix izleyici sayısının TV ile yarışabildiğini göstermektedir (Cook, 2014: 1-4). Önceleri ücretli içerik satın alan ve kendi platformunda yayımlayan Netflix 2013 yılında House of Cards adlı dizi ile kendi yapımlarını çekmeye başlamış, dolayısıyla çok daha özgün bir platform haline gelmiştir. Netflix’in genişleyen ülke ağına Türkiye’de katılmış, ilk Türk orijinal yapımı Hakan: Muhafız (The Protector), 14 Aralık 2018 senesinde yayımlanmıştır. Karakalem: Bir Delikanlının Tuhaf Hikâyesi adlı romandan çekilerek uyarlanan dizi yayınlanmaya başladıktan dört hafta sonra 10 milyon izleyiciye ulaşmıştır (www.netflix.com, 2020).

Dünyada yeni medya platformlarının giderek yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye’de hem yeni kurulan hem de çeşitli medya şirketlerinin yöneldiği platformlar oluşmaya başlamıştır. Bunlardan biri olan BluTv, Doğan Holding bünyesinde kurulmuş ve 23 Ocak 2016’da yayına başlamıştır. Platform, “televizyon izleme alışkanlıklarının hızla değiştiği bir dünyada değişime öncülük etmek” kaynak sloganıyla yayın hayatına giriş yapmış ve 2019 yılının ilk ayları itibariyle 4 milyon aboneye ulaşmıştır (www.blutv.com, 2020).

Çalışmada incelenecek olan *Şahsiyet* dizisinin yayın kanalı olan Puhu TV’de yeni medya platformları arasında Türkiye’de önemli bir kitleye hitap etmektedir. Doğuş Grubu’na bağlı olan Puhu TV, Kasım 2016 senesinde kurulmuştur ve “yeni

nesil çevrimiçi televizyon” sloganıyla yayın hayatına başlamıştır. Tamamen ücretsiz bir platform olan Puhu TV’de yerli içerikler gösterilmektedir. Herhangi bir Ios/Android işletim sistemli cihazdan internet bağlantısıyla www.puhutv.com adresi girilerek erişim sağlanabilmektedir. Puhu TV’de yayınlanan ilk dizi 31 Mart 2017 senesinde ilk bölümü yayınlanan Fi dizisi olmuştur. Azra Kohen’in Fi, Çi, Pi adlı romanlarından çevrilen ve psikolojik-gerilim türünde olan dizi elde ettiği izlenme oranıyla büyük başarı kazanmıştır. Yine çalışmanın bir sonraki bölümünde değerlendirilecek olan *Şahsiyet* dizisi de Fi gibi başarılı bir dizi olmuş, hatta dizi başrol oyuncusu Haluk Bilginer’e Uluslararası Emmy ödüllerinde en iyi erkek oyuncu ödülünü de kazandırmıştır (Puhu TV, 2020).

Tezin araştırma konusunu oluşturan *Şahsiyet* dizisinin seçilmesinin ana nedeni; IMDB’de 9.1 puan derecesi ile en çok oy alan Türk dizilerinin başında yer almasıdır. (IMDB, *Şahsiyet*, 2020)

3.1.1.1.İnternet Dizileri

20. yüzyılda internet kullanımının yaygınlaşması ve bireylerin her türlü bilgiye kısa sürede ulaşabilmesinin önünün açılması durumu geleneksel medyanın süregelen ağırlığını kırmış, dolayısıyla yeni medyanın yükselişini hızlandırmıştır. Geleneksel yayıncılık; kurala dayalı, belli bir merkezden yönetilen ve tek taraflı iletişim ağı kuran bir yapılanmaya dayanmaktadır. Geleneksel medya araçlarıyla geniş halk kitlesine sunulan bilginin göndergesel işlevini tamamlamış olması önemli olup, kitlenin bilgiye verdiği tepki ise önemsenmemiştir. Bu noktada zaman-mekân kısıtlaması olmaksızın bilginin dönüşüm yaşadığı ve interaktif bir ortamda değerlendirildiği bugünlerde geleneksel medya adeta ölmeye yüz tutmuştur.

Bu bölümde geleneksel yayıncılık ve internet platformunun karşılaştırmasının yapılmasının ve internet dizilerine dair bilgi verilmesinin en önemli sebebi, *Şahsiyet* dizisinin başarısını daha sağlıklı şekilde algılamak ve internet dizilerinin yükselişini anlamak üzerine kuruludur. Geleneksel yayıncılık ile internet yayıncılığı; dizi olgusunun farklılığı, dizi süreleri, yapımların maliyeti, anlatı biçimi, oyunculuklar gibi temel hususlarda farklılık göstermektedir.

Medya her ne kadar temel amacı insan topluluğunun haber alışverişini sağlamak, görsel ve yazılı alanda bireylere içerik sunmak olsa da medyanın da kendi içinde kar amacı güden bir yapılanma olduğu unutulmamalıdır. Televizyonlarda süresi oldukça uzayan reklamların dizi aralarına sıkıştırılması, gazetelerde birçok alanda reklam cümlelerine rastlanması bu durumun en aşikâr örneğidir. Bu noktada geleneksel medya insanları belli kalıplar içerisine sokmaktadır. Geleneksel medyanın bu tutumuna karşın, internet kullanımıyla birlikte yükselen yeni medyada daha özgür bir yapılanmaya sahip olarak son yıllarda daha fazla tercih edilmektedir. Elbette ki yeni medyanın yükselişinde sadece reklamlar kapsamında değil, geleneksel medyanın devletin organları tarafından desteklenmesi, her türlü içeriğin onaya bağlı olarak yayımlanması gibi kısıtlayıcılığı da örnek gösterilmelidir. Oysa internet yayıncılığında bu kısıtlayıcı tutum yer almadığı için birçok dizi son yıllarda internet üzerinden yayınlanmakta ve belli başarılar da elde etmektedir.

Televizyonun popülaritesinin düşmesi, buna karşın internete yönelme konusunda Z kuşağının tercihlerinin önemli bir payı bulunmaktadır. Televizyonun giderek ticari bir sektör haline gelmesi, artan dizi süreleri, reklamların dizi aralarında çok fazla gösterilmesi ve dizi içeriklerinin denetlenmesi sebebiyle her türlü içeriğin kısıtlayıcı şekilde yayınlanması Z kuşağını televizyondan soğutarak daha özgür bir platform olan internete yöneltmiştir. Bu noktada internet platformlarında yayınlanan diziler TV dizilerine kıyasla gençlerin daha fazla ilgisini çekmiş ve dijital dizilerin de popüler ve tercih edilebilir olmasını sağlamıştır (Ünal, 2009: 51).

İnternet dizileri hakkında bilgi vermeden evvel internet dizisinin tanımını yapmak gereklidir. İnternet dizisi, TV dizileri gibi uzun süreler barındırmayan, maksimum 50 dakikayı geçmeyen, bağımsız yapımcılar tarafından internette yayımlanan dizilerdir. İnternet dizileri genellikle TV kalıplarına uymayan, reyting kaygısı ile yapılmayan, daha çok sanat amacı güdülerek yapılan işlerdir (Atila, 2018: 25).

İnternet dizilerinin ortaya çıkışının kökeninde ABD film endüstrisinin yayılımcı politikası bulunmaktadır. 1940'lı senelerle birlikte kıtalar arası yayın yapma ve bu yayınları izleyici kitlesine sevdirmeye amacında olan ABD film endüstrisi, özellikle uluslararası şirketlerle işbirliği yaparak yayınlarının çeşitli ülkelere satılmasını sağlamış ve yayın ağını genişletmiştir. Üretim ve rekabetin arttığı

1980'lerle birlikte izleyicilerin TV'de seçici olması yönünde özel kanallar ortaya çıkmış, abonelik sistemiyle içerik izlenebilen bu kanallar rekabetin daha da artmasını sağlamıştır. Bu hususta ilk örnek 1998'de HBO kanalında yayınlanmaya başlayan Sex and City adlı dizidir. HBO kanalına sadece abone olanların izlediği diziye yönelik oluşturulan kamuoyu, dizinin ününü artırmış, aynı zamanda HBO platformunun özgür içerik sunmasıyla beraber, TV'de gösterilmeyecek olan içerikler de konu anlatımıyla diziye dâhil olmuştur. Başlayan bu akıma dâhil olan seyirci kitlesi HBO'nun da büyümesini sağlamış ve doğrudan TV'ye bağlı, ancak kendi içinde özgür olan bu platformu büyütmüşlerdir (Lotz, 2007: 217).

Türkiye'de internet dizileri son yıllarda popüler olmaya başlamıştır. Özellikle genç nüfusun sayıca fazlalığı göz önüne alındığında internet kullanım alışkanlıklarıyla birlikte internetten dizi, film ve çeşitli içerikleri izleme oranı yüksektir. İlk internet dizisi 2008 senesinde foxlife.com.tr sitesinde yayımlanan Proje 13'tür. 13 bölüm olarak yayınlanan ve her bölümde 7-8 dakikalık içeriklerin yer aldığı bu dizide daha çok durum anlatımı içerik olarak yer almaktadır. Ardından 2016 senesinde Sıfır Bir dizisi yayımlanmıştır. Önceleri Youtube üzerinden yayımlanan dizi ilgi görmeye başlamasıyla beraber BluTV'de yayımlanmaya başlamıştır. Ardından 2017 yılında ilk reklamsız internet dizisi olarak BluTV'de yayına giren Masum dizisi gelmiştir. Türkiye'de oldukça izlenen ve beğenilen dizilerden biri de Fi dizisidir. Azra Kohen'in Fi, Çi ve Pi roman üçlemesinden uyarlanan dizi Puhu TV'de gösterilmiştir. Dizi Puhu TV'de yayınlandığı dönemde oldukça izlenmiş, hatta fragmanları dahi dakikalar içerisinde milyon izlenmelere ulaşmıştır. Ancak aynı dizi 22 Mart 2018 tarihinden Show TV'de ilk bölümüyle ekrana gelmiş, yeterli ilgiyi görememiştir. Bu durum da açıkça göstermektedir ki internet dizisi izleyicileri ile TV izleyici kitlesinin merak, ilgi ve beklentileri çokça örtüşmemektedir (Kavi, 2019: 88-90).

Hürriyet Gazetesi'nin (2018) haberine göre; 2000'li yıllarla birlikte yeni medya platformlarının yükselmesiyle birlikte TV'lerde de rekabetle baş edebilmek adına başarılı yapımlara yer verilmiştir. Özellikle Muhteşem Yüzyıl, Kara Para Aşk, Kuzey Güney, Karadayı, Öyle Bir Geçer Zaman ki, Aşk-ı Memnu, Adını Feriha Koydum, Gümüş, Fatmagül'ün Suçu Ne?, Ezel ve Kara Sevda gibi diziler sadece Türkiye'de başarı elde etmemiş, aynı zamanda yurt dışında birçok önemli film şirketine de yayın hakları satılan diziler olmuştur. Ancak belli bütçelerde çekilen dizilerin gerek oyuncularını, set ekibi, film yapımcısı ve yayınlandığı kanal düşünüldüğüne önemli bir

maliyeti olduğu, bu maliyeti çıkarma noktasında gereksiz uzun bölümlerinin de olduğu söylenmelidir. Dolayısıyla bu yapımlar belki de TV dizilerinden geride kalan başarılı birkaç örneğin üstüne çıkmayacaktır. Özellikle son yıllarda yayımlanan dizilerin ilk altı bölümden sonra yeterli reytingi almaması halinde yayından kalktığı durumlara sıkça rastlanması TV’de dizi yayıncılığının giderek çıkmaza sürüklendiğini açıkça göstermektedir (www.hurriyet.com, 2018).

İnternet dizilerinin yaygınlaştığı ortam açıkça göz önüne alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda genel olarak yapılacak çıkarımlar, internet dizilerinin en önemli özelliklerinin izleyiciyi sıkmayacak ve konudan uzaklaştırmayacak sürelerle sahip olmaları, zaman-mekân kısıtlanması olmaksızın izlenebilmeleri, çok daha özgür ve özgün şekilde yayınlanmaları, yüksek bütçeler gerektirmemeleri ve dijital alanın sunduğu faydalardan yararlanabilmeler olduğunu göstermektedir. Ancak internet dizilerine dair bu bakış açısı daha çok seyirci yönünden yapılacak değerlendirmeleri içermektedir. Yapımcı, oyuncu ve işin mutfağı olarak tabir edilen ekran arkasının da internet dizilerine yönelmesinin birçok sebebi vardır.

Geleneksel yayıncılık kapsamında televizyon dizileri baştan sona izleyiciyi saracak dramatik öğelerle kurgulanarak yapılmaktadır. Bu nedenle birçok dizide gerçek hayattan uzaklaşan, insanların duygularını kabartan olaylar yer almaktadır. Dizi bir şeyleri anlatma derdinden çok, seyircide merak uyandırarak izlenme kaygısı taşımaktadır. Bu nedenle TV dizilerinin kalitesi sorgulanmaktadır. İnternet dizilerinde ise –*Şahsiyet* dizisinde postmodern unsurlar ele alındığında görüleceği üzere- izlenme kaygısı TV dizilerine oranla çok daha düşük olduğu için bu dizilerin kalitesi daha yüksektir. İnternet dizileri seyirciyi ekranda tutma adına kurguyu bozacak derecede uzun süreler ve gereksiz detaylar taşımamaktadırlar.

Türk dizilerinde özellikle dizi süreleri konusunda yakınılan bir durum, dizilerin süreleri ile yarışacak derecede reklam aralarının olması, bu reklam aralarının seyirciyi sıkması ve diziden uzaklaştırmasıdır. Bir dizinin iki saatlik süresi olması, bu sürede 50 dakika reklam alması, toplamda üç saate yakın bir süre bir kişinin dizi başında izleyici olarak kalmasını güç hale getirmektedir. İnternet dizileri ise genellikle reklamsız yayınlanmakta, reklam alan dizilerde ise bu süreler seyircinin odağını bozacak şekilde sürelerle sahip olmamaktadır (Çakır, 2015: 71).

Televizyon bilgi alma ve eğlence odaklı bir sektör olmakla birlikte aynı zamanda önemli bir ticari alandır. Ticari beklentilerin ön plana çıktığı bu alanda yapımların da maliyeti oldukça yüksek olmaktadır. Özellikle son yılların tartışmalı konusu ünlü birçok başrol oyuncusunun bölüm başı yüksek ücretlere çalıştığı yönündedir. Halkın sevgisini ve beğenisinin etkisi oyunculuk ücretleri, arka planda çalışan ücretleri, yapımcı ve kanal maliyeti de göz önüne alındığında dizilerin oldukça yüksek meblağlarda yapıldığı görülür. Ancak internet dizilerinde ise bu meblağlar daha düşüktür ortaya çıkmamaktadır. İnternet dizilerinin çok daha basit ekipmanlarla, belli sayıda oyuncularla ve çoğunlukla no-name (ünlü olmayan) isimlerle çekilmesi, bu dizilerin daha çok konuyu ön plana çıkarma noktasında anlatım gayesi gütmesi amacı TV dizilerine kıyasla daha maliyetli diziler olduğunun göstergesidir (Atila, 2018).

Her dizinin bir konusu ve senaryosu vardır. Senaryo kapsamında ilerlemekle birlikte kar amacı güden TV dizilerinin senaryosunda gerçek hayatta sık sık karşılaşılmayan olağanüstü durumlar, tekrar eden anlatım tarzları, daha çok eğlenme, merak etme vb. çeşitli duygulara yönelik anlatımlar benimsenmektedir. Dolayısıyla TV dizilerinin anlatımı oldukça tekdüze ve amaçsızdır. Senaryo, izleyici kitlesi hedef alınarak kitlenin kolay tüketebildiği içeriklere yönelmektedir. TV dizileri bir nevi fast-food yiyecekler gibi hızlı tüketim odaklı olan içeriklere sahiptirler. İnternet dizilerinde ise durum tam tersidir. İnternet dizileri anlatma, aktarma, gösterme gibi dertleri olan dizilerdir. Bu nedenle dizilerin konusu ve senaryosu birbirine paralel şekilde ilerler. Senaryo sadece seyirciyi çekme adına gereksiz uzatılmaz. İnternet dizilerini, TV dizilerinden ayıran husus, aynı zamanda sanatsal bakış açısının da senaryoya dâhil edilmesidir (Çakır, 2015: 71-77). *Şahsiyet* dizisinin incelenmesi sürecinde de görüleceği üzere TV dizilerinden farklı olarak internet dizilerinin estetik bakış açısı senaryoya dâhil edilmiştir. Yönetmen, olayı aktarırken aynı zamanda kahramanın hissettiklerini mekân, mekân ile kahraman ilişkisi çerçevesinde ele alınır ve estetik bir dille sunar. İşte bu husus TV dizilerinin uzayan sürelerinde bir tüketim nesnesi haline gelmesini, internet dizilerinin ise sanata yönelik, meselesi olan eserler olarak seyirci karşısına çıkmasını sağlamıştır.

Oyunculuklar da her iki dizi açısından farklı şekilde gelişen bir kurgu ögesidir. Televizyon dizileri dramatik öğeler üzerine kurulu olduğu için dizi oyunculuklarında aynı abartılı dil ve üslup kullanıldığı görülür. Dizilerde yer alan kişiler genellikle

medyada tanınmış, halkın sevdiği isimler olmaktadır. Dolayısıyla TV sektörü belli bir camia içerisinde ilerlemektedir. Oysa internet dizilerinde oyuncular ve oyunculuklar gerçek yaşamın içindedir. Bir araya gelen ve meselesi olan oyuncuların özgür bir platformda bu meseleyi sunmak istemeleri de internet dizilerinin oluşmasına önayak olabilmektedir. Bu nedenle oyunculuklar çok daha doğal, anlatım dili seyirciyi hikâyeye çekerken aynı zamanda sorular sormasını sağlayacak şekilde gelişen bir dildir (Atila, 2018).

Atila (2018) hazırlamış olduğu tez çalışmasında internet dizileri ile geleneksel dizileri karşılaştırmış, bu karşılaştırmayı yaparken dört kriter üzerinden gitmiştir. Bunlar; içerik ve kitle, yapım/produksiyon ve süre, maliyet ve oyunculuktur. İçerik ve hedef kitle açısından bakıldığında televizyon büyük bir kazanç alanı olduğu için hedef kitle analiz edilerek günün belli saatlerinde bu hedef kitleye uygun yayınlar sunmak amaçlanmıştır. Televizyon izleyicisi A/B, C1, C2, D/E grupları olarak sıralanmıştır ve bu grupların TV izleme saatleri göz önüne alınarak içerikler sunulmakta, dolayısıyla kitleye beklentisi verilerek kar amacı tamamlanmış olmaktadır. Oysa ki aynı durum internet dizileri için geçerli görülmemiştir. İnternet dizileri için kuşak ayrımı yapılmamış, dolayısıyla seyirci istediği zaman içeriğe ulaşabilmesiyle özgürce diziye izlemektedir. Herhangi bir seyirci kitlesi ayırımına gidilmemiş, aksine ilgili seyirci kitlesinin istediği zaman, bir kısıtlama olmaksızın diziye erişme imkânına sahip olması sağlanmıştır. Yapım/produksiyon ve süre anlamında bakıldığında internet dizilerinin sürelerinin TV dizilerine oranla çok daha kısa olduğu, produksiyon anlamında daha az ekip üyesiyle çekilebildiği, bu nedenle TV dizileriyle kıyaslandığında daha az maliyetlerle çekildiği de söylenmelidir. İnternet dizilerinde TV dizilerinden farklı olarak sanatsal bakış açısının hâkim olması, oyunculukları da etkilemektedir. TV dünyasında daha çok şöhretli isimlerin yer edinmesi, dizi kurgusuyla birlikte isimlere olan ilginin dizileri izlenir kılmasına karşın internet dizilerinde ise tam tersi şekilde sanatsal oyunculuklar ön plana çıkmakta, oyuncular daha fazla kendini gösterme olanağı bulmaktadırlar. Detaylı bir karşılaştırma yapıldığında TV dizileri ve internet dizileri arasındaki karşılaştırmada her iki dizi türünün de farklı seyirciye hitap ettiği, bu nedenle de aralarında önemli farklar bulunduğunu göstermektedir.

Palaz (2019: 41-42) çalışmasında internet dizileri ile TV dizilerini karşılaştırdığında; internet dizilerinin TV dizilerine kıyasla çok daha kısa süreler

içerdiği, dolayısıyla gereksiz detaylara yer vermediği için daha izlenebilir olduğu, reklam almadığı, istenilen zamanda tekrar tekrar geri izlenme fırsatının olduğu, internet erişimiyle zaman-mekân fark etmeksizin izlenmesi uzunluk ve sezonda tamamlandığı, içeriğe odaklanıldığı belirtilerek avantajları sıralanmıştır. TV'nin genel çerçevede değerlendirildiğinde kar amacı güden yapısına kıyasla, internet dizilerinin içerik odaklı olarak gelişmesi ve tüm öğelerinin bu hususta düzenlenmesi internet dizilerinin son yıllarda TV'ye kıyasla yükselişe geçmesini sağlamıştır.

TV dizileri ile internet dizilerine yönelik yapılan karşılaştırmada görülmüştür ki yeni medyanın yükselen değeri internet dizileri olmakta, bu diziler seyirciye yönelik sunulan gerçekliğin çok daha özgürce sunulduğu, imkânlardan çok anlatımın öne çıkarıldığı yeni bir anlayışa hitap etmekte ve bu yönleriyle de Z kuşağı başta olmak üzere günümüz insanı tarafından tercih edilmektedir.

3.1.2. Yeni Medya Platformları ve Postmodernizm İlişkisi

Yeni medyanın yükselişe geçtiği ve kendini kabul ettirdiği 21. yüzyıl kimi çevrelerce “sanal felaket dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Bu çevrelerden kasıt ise genellikle postmodernistlerdir. Postmodernizmin karmaşık ve bulanık döngüsü içerisinde kimliğini kaybetmiş bireyin kendini ve kimliğini bulma çabasında yeni medya işleri daha da karmaşık hale getirmektedir. Yeni medyanın yarattığı çokseslilik, postmodern insanın dünyasını daha da anlaşılmaz hale getirir. Kendini ve çevresini geleneksel ile bugün arasında sorgulayan, zaman ve mekândan bağımsız bir anlamı olan ve anlamını kendisinde arayan birey, bu dönemde yeni medya ile interaktif bir ortama dâhil olur. Bu ortam her ne kadar bireyin yaşamını kolaylaştırırsa da aynı zamanda tekinsizdir. Tekinsizliği ise her an, her yerde olabilmesinden kaynaklıdır. Modern insanın devlet tekelindeki yayın organlarından haber alabilmesi durumu, yeni medyada her kafadan bir ses çıkmaya dönüşmüş, aslında postmodern insan diğerlerinden kaçmak isterken sanal bir kısıpaca takılmıştır. Bu nedenle yeni medya ile postmodernizm arasında bağ kurmak aslında başlı başına bir çelişkiye yönelik açıklama yapmak gibidir (Cook, 2014).

Yeni medya ile kurulan bağ, sunduğu olanaklar çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu noktada çalışmanın konusu olan yeni medya platformları göz

önüne alındığında bu platformların kendini arayan postmodern bireye olanak sağladığı söylenebilir. Önemli olan yeni medya ile postmodernizm arasında bağ kurmaktan çok, yeni medyanın postmodern bireyin arayışında ona sunduğu imkânlar çerçevesinde aralarındaki ilişkileri açıklamak olacaktır (Baudrillard, 2001: 77).

Postmodern anlatı unsurları çerçevesinde yeni medya platformları en uygun sahaları oluşturmaktadırlar. Bunun temel nedeni postmodern metinlerin görsel alana yansımada yeni medyanın imkânlarının çok daha kullanışlı olması; sansür uygulamaması ve dil-üslup konusunda çok daha başarılı olmasıdır. Postmodern metinler kendi içeriğinde hem modern metinlere atıfta bulunurlar hem de kendinden önceki diğer tüm anlayışları bir araya getiren, sunan ve yer yer eleştiren bir tavırla metinlerini oluştururlar. Bu noktada postmodern metinlerin gösterimi için yeni medya platformları çok daha uygundur. Yeni medya platformlarında sunulan içerikler güncel olmaktan çok, kimi zaman sanatsal kaygı, kimi zaman bir şeyler anlatma çabasıyla harmanlanmıştır. Bu içeriğin sunulması noktasında televizyonlar çok uygun platformlar değildir. Nitekim televizyon daima yeni ve güncel olanın peşinde, karmaşıklığı öteleyen bir yapıdadır. Oysa internetin özgür ortamında postmodern metinlerin sunumu ve algılanması adına talepte bulunacak olan bir kitle mevcuttur (Erdemir, 2009: 26).

Postmodernizmin metinlerarasılık yöntemini barındırdığı, özellikle anlatılmak istenene ilişkin geçmişten örnekler sunan, bu örnekleri yeni metin yapıları içinde harmanlayarak kişilere aktaran metinlerdir. Bugünü konu alan manevi yönü yüksek bir olaya, yüzyıllar öncesindeki bir olaydan yapılan atıflar, geleceğe ilişkin bir senaryo gösterebilir. Bu senaryo bugünün izleyici için karmaşık ve içinden çıkılamaz bir hal alsada aslında anlatmak istediklerinin oldukça fazla olması sebebiyle sanatsal kaygı taşıyarak ifade edilmiştir. Bu kaygıyı TV platformlarında aktarmak, seyircinin ilgisini çekip çekmeme, dolayısıyla reyting kaygısı gütmeye durumunu oluşturur ki bu nedenle TV açısından desteklenen içerikler arasında yer almaz. Oysa internet kullanıcısı, kendi ilgi alanındaki içeriği kendi iradesiyle arama ve ortaya çıkarma bilincinde olduğu için bu içeriği de ortaya çıkarmayı başaracak, dolayısıyla bulacak ve alacaktır. Bu nedenle postmodern metinle donatılmış bir filmin TV’de yer bulma ve yayınlanma ihtimaline kıyasla, internet ortamında yayınlanma olanağı seyirciye ulaşma anlamında da oldukça önemlidir (Baudrillard, 2001: 77).

3.2.Postmodern Zaman ve Mekân Bağlamında *Şahsiyet* Dizisi İncelemesi

Doğuş Grubu bünyesindeki yeni medya platformu olan Puhu TV’de yayınlanan *Şahsiyet* dizisi, çalışma esasında postmodern zaman ve mekân ekseninde incelenecek olan bir dijital platform dizisidir. Dolayısıyla diziyi tanıtmak, çalışmanın ilerleyen bölümüne hazırlık kapsamında bilgi vermek gereklidir.

Şahsiyet; 17 Mart 2018 - 08 Haziran 2018 tarihleri arasında Puhu TV’de yayımlanan, Ay Yapım’ın yapımcılığını üstlendiği bir internet dizisidir. Dizinin yönetmeni Onur Saylak, senaristi ise Hakan Günday’dır. Dizi suç-gerilim kategorisinde olup başrol oyuncularını Haluk Bilginer (Agâh Beyoğlu), Cansu Dere (Nevra Elmas), Metin Akdülger (Ateş Erbay), Şebnem Bozoklu (Zuhal Beyoğlu), Hüseyin Avni Danyal (Cemil Havran)’dır. Tek sezonda toplam 12 bölüm sürmüş olan dizinin süresi 60 dakikadır.

Şahsiyet dizisinin konusu şöyledir: Adli kâtip memurluğundan emekli olan ve Beyoğlu’nda münzevi bir yaşam süren Agâh’a Alzheimer teşhisi konulur. Bunun üzerine Agâh nasılsa her şeyi unutacağı için yıllardır ertelediği bir cinayeti işleme fırsatının eline geçtiğini düşünür. Bu fırsat sadece kendisinin değil, aynı zamanda cinayet büro amirliğinde çalışan Nevra’nın da yaşamını değiştirir.

Puhu TV’de yayınlanması ile seyirciyle bir araya gelmiş ve ünü Türkiye sınırlarını aşmıştır. Diziye yönelik yapılan olumlu eleştirilerin yanı sıra, dizi başrol oyuncusu Agâh karakteriyle Bilginer’e 47. Uluslararası Emmy Ödüllerinde yılın en iyi erkek oyuncusu ödülünü de kazandırmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Dijital Dönemde zaman ve mekâna ait literatür sunulmuştur. Bu literatür ışığında bu bölümde 2018 yılında Puhu TV’de yayımlanan *Şahsiyet* dizisi ele alınacak ve incelenecektir.

3.2.1.Dizinin Postmodern Çerçeve Zaman Örüntüsü

Soyut kavramlar arasında tarif edilmesi en zor kavramlardan biri olan zaman, yaşanan dünyadaki süreçlerin ilerlemesiyle birlikte kendini fark ettiren, duyu organlarıyla algılamının mümkün olmadığı bir kavramdır. Zamana ilişkin yapılacak tanımlamalar zamanın objektif olarak tüm insanlık için ilerleyen yönünü, subjektif

olaraksa insan algısına seslenen yönünü ifade etmektedir. Bilim zaman üzerine birçok çalışma yapmış, ancak soyutluğuyla ön plana çıkan bu kavrama takvim, saat vb. ölçüm cihazlarının dışında tam olarak kimlik kazandırılmamıştır.

Postmodernist görüş zamanın muğlaklığına inanmaktadır. Modernistler için zaman akıp giden bir süreç iken, postmodernistler zamana karşı çok daha temkinli yaklaşmışlar ve mutlak zamana değil, görelî zamana inanmışlardır. Görelî zamanda geçmiş, bugün ve gelecek iç içedir. Dolayısıyla var olan an, aslında bu üç zamanı da içerisinde taşıyan bir bütündür. Zamanı anlamaktan çok, zamanı bir araç olarak kullanmak, bireyin kendini arayışında zamanın akışkan yapısı içerisinde kaybolmak hedeflenmiştir. Bu nedenle zaman, postmodernistler için kullanışlı bir şey değildir. Zamandan bahsedilirken tek bir nokta ile bir yere işaret edilmez ve isabet edilmez. Zaman her şeyden evvel süreçtir. Ancak bu süreci yaşarken ne geçmiş tam anlamıyla tamamlanmış, ne de gelecek yerini bulabilmiştir. Şu an ise her birini içine alan kocaman bir dehliz gibidir.

Sanayi devrimiyle birlikte başlayan süreç insana dakik olmayı öğretmiştir. Birey için zaman ölçülebilir, denetlenebilir ve planlanabilir olmuştur. Nitekim hayatın her alanında başlayan makineleşme duygusu zamana da kazandırılmış ve zaman, *tik-toklar* alarm vererek kendini hatırlatmaya başlamıştır. Bu durum hayatın her alanında etkili olduğu gibi film ve dizilere de yansımıştır. Modernist anlayışla çekilen dizilerde zamanın birbirinin devamı olan fotoğraf kareleri ışığında ilerlediği görülecektir. Bu nedenle seyirci zamanı çok kolay bir şekilde algılamakta ve takip edebilmektedir. Oysa postmodern döneme gelindiğinde zaman heterojen bir yapıya bürünmüş, tüm öğeleriyle birlikte karmaşıklaşmıştır. Dizi içeriklerinde olayların hangi zamanda geçtiği bilinmez, zamana dair ipuçları muğlak şekilde verilmeye başlanır. Örneğin; kahraman bir odadan defalarca girer. Seyirci kahramanın odadan geçmişte mi yoksa şu an mı geçtiğini, hatta gelecekte bir sahnede geçmiş olabileceğini dahi sorgulamaya başlar. Zaman, postmodern dizilerin içerisinde kendini unutturmaya çalışan bir öğe halini alır. Tam olarak unutulmaması ise muğlak şekilde sunulmasından kaynaklıdır.

Dijital medya platformlarında yer alan ve postmodernist bakış açısıyla ele alınan dizilerde zaman öğesine ayrıca değinmek gereklidir. Nitekim teknolojik devrim dijital platformda zamanın yeniden kurgulanmasını sağlamıştır. Sartori (2004: 39-40) internetin pratik işlevi, eğlence ve eğitime işlevi olduğunu söyler. İnternet günümüzde

daha çok eğlence işleviyle kabul görmektedir. Çekilen birçok dizinin temel amacı da insanlara eğlenceli vakit geçirmelerine kaynak sunmaktır. İnternet bunu yaparken aynı zamanda bireyin görelî zamanına hizmet eder. Herhangi bir işle meşgul olmayan beyin, dizileri izlerken de adeta kendi zamanından kopar. Bu kopuş, aynı zamanda zamanın da farklı algılanışına hizmet etmektedir. Postmodern bakış açısıyla çekilen birçok dizi, günümüzü konu edindiğinde internetin görelî yani sübjektif zamanına, diğêr bir ifadeyle teknolojik devrime ayak uydurur. Olaylar kendi içerisinde hızlı şekilde ilerler. Normal hayatta senelere bölünerek yaşanacak birçok gelişme, kimi zaman dizilerde bir veya iki bölümde anlatılır. Dolayısıyla zaman muğlaklaşır ve kendine has bir gerçeklik kazanır.

Şahsiyet dizisi postmodern zaman anlayışı ile kurgulanmış bir dizidir. Dizinin ilk bölümünde 2007 yılından itibaren Mehmet Yurtgil adlı eski ağır ceza hâkimini öldürmek adına Agâh Beyoğlu'nun yaptığı girişimler sahnelenir. Yıl 2018 olduğunda Agâh Bey'in bu cinayeti hala işleyemediğı, ancak Alzheimer olduğunda Mehmet Yurtgil'le birlikte birçok cinayeti işlediğı görülür. 2007 yılından 2018 yılına zamanda sıçrayışlarla birkaç kare üzerinden gösterilen bu bölümler oldukça kısa şekilde geçmektedir. Oysa 2018 yılında Agâh Beyoğlu'nun işlediğı cinayetlerle geçen birkaç haftalık süre ise 12 bölüme sığdırılmıştır. Dolayısıyla *Şahsiyet*'te zamanın görelî bir şekilde aktığını söylemek mümkündür.

Emre (2006: 170) postmodernizmde zamanın modernizmden farklı olarak belirlenebilir ve ölçülebilir yapısını kaybettiğini; dağınık, belirsiz, birbirine girişik ve anlamlandırılmaz bir yapıda olduğunu söyler. Bu nedenle zamana ilişkin çizgisel bir kronoloji çizmek mümkün değildir. Postmodern metinlerde zaman sıçramaları, zamanda ileri geri gidişler ve atlamalar sıkça yapılmaktadır. Temel amaç izleyicide zamanın önemini kaybettirmek ve zamanın ikinci plana itilmesini sağlamaktır. *Şahsiyet*'te daha çok *keyfi zaman* olarak yer alan bu sahneler seyircinin zaman algısını dağınık hale getirmektedir. Zaman unsuru seyirciyi olaylara karşı düşündürür. Örneğın; Nevra'nın Reyhan'ın silüetini hatırlamaya başladığı sahneler tam anlamıyla zamanın keyfi aktığı sahnelerdir. Reyhan'ın silüeti ilk etapta geçmişe mi geleceğe mi ait bilinmez. Dizinin son iki bölümünde ancak olayların geçmişe yönelik geliştiğı anlaşılır.

Sazyek (2002: 58) postmodern metinlerde zamanın *belirlenemez zaman*, *keyfi zaman* ve *döngüsel zaman* olarak üç şekilde seyrettiğini belirtir. Sazyek'in bu öngörüsü ışığında kimi dijital dönem içinde yer alan dizilerde de aynı şekilde zamanın ilerlediği gözlemlenmektedir. Belirlenemez zaman, olayların başlangıç ve bitişine dair kesin ifadelerin kullanılmadığı zaman sürecidir. Genellikle olay ve durumlara ilişkin sahnelerde bir takvim yaprağı, saat veya ekranda belirtilen bir zaman göstergesi olmadığında zamana ilişkin bir başlangıç ve bitiş aralığı sunmak oldukça zordur. Keyfi zaman, zamanda kronolojik bir uyum sıralamasının olmadığı, geçmiş ve ileriye yönelik sıçramalarla olay ve durumların ne kadar bir sürede gerçekleştiğine ilişkin kesin söylemlerde bulunulamayan zamandır. Döngüsel zaman ise diğer iki zamandan farklı olarak olayların başladığı noktada bittiğini göstermesiyle kısmi kesinlik içeren, ancak başlangıç ve bitiş aşamaları arasındaki sürecin yaşanması konusunda kesin tahminlerde bulunulamayan bir zaman dilimidir. Dolayısıyla Sazyek'in belirttiği bu üç zamanın da postmodernizmin belirsizlikleriyle donatıldığını söylemek mümkündür.

Şahsiyet dizisinde postmodern zaman incelemesi yaparken referans alınan sınıflandırmada Sazyek'in (2002: 58) belirlenemez zaman, keyfi zaman ve döngüsel zaman kategorizasyonu kullanılmıştır. Bu sınıflandırma tam anlamıyla postmodern metin ve dizi incelemelerinde kullanılan ve dizi içeriğine uygun bir sınıflandırma olmaktadır. Ancak bunun yanında *Şahsiyet*'te zamanın algılanabilir yönüne ilişkin de verilerin olması, sınıflandırmaya ek olarak kurmaca yapı içerisindeki gerçek zamanın da incelenmesi gerekliliğini ortaya koymuştur.

3.2.1.1.Kurmaca Yapı İçerisindeki Gerçek Zaman

Şahsiyet dizisinde kurmaca yapı içerisinde kesinliğinden emin olunan tek zaman diziden seyirciye yansıyan, hesaplanabilen ve tarihi seyir içerisinde kesinliğine emin olunan zaman olan diziye ait zamandır. Seyirci bu zaman dilimini dışarıdan gözlemleyebilir ve hesaplayabilir. Ancak bunu dizinin içerisine dâhil olmadan, ona kurmaca bir eser olarak bakmasıyla bu hesaplama mümkün olacaktır.

Şahsiyet dizisinde kurmaca yapı içerisindeki gerçek zaman dizi süresi ve izleyicinin diziyi izlediği zaman aralığıdır. Bu noktada dizinin internet platformunda yayınlanması tekrar tekrar izlenmesini sağlarken, ilk izlenme tarihleri ise 1-2-3.

Bölümler için 17 Mart 2018’de, 4-5-6. Bölümler için 13 Nisan 2018’de, 7-8-9. Bölümler için 11 Mayıs 2018’de, 10-11-12. Bölümler için 8 Haziran 2018’dedir.

Dizinin yayın süresi izleyicinin olayları yaşadığı zaman dilimidir. Burada dizideki olayların yaşandığı süreden farklı olarak seyircinin olaylara dâhil olduğu süre göz önüne alınır. Tablo 3’de dizinin her bölümündeki süre istatistiği sunulmuştur.

Tablo 2: *Şahsiyet* Dizisinin Bölüm Başı Süreleri

<i>Dizi Bölümü</i>	<i>Bölüm Süresi</i>
Birinci Bölüm	1 Saat 12 dk
İkinci Bölüm	1 Saat 3 dk 34 sn
Üçüncü Bölüm	52 dk 31 sn
Dördüncü Bölüm	1 Saat 7 dk 49 sn
Beşinci Bölüm	1Saat 1 dk 58 sn
Altıncı Bölüm	57 dk 31 sn
Yedinci Bölüm	1 Saat 29 sn
Sekizinci Bölüm	1 Saat 4 dk 20 sn
Dokuzuncu Bölüm	1 Saat 10 dk 47 sn
Onuncu Bölüm	59 sk 41 sn
On birinci Bölüm	1 Saat 11 dk 13 sn
On ikinci Bölüm	1 Saat 36 dk 47 sn

Seyirci birinci bölümün yayınlanmaya başladığı 17 Mart 2018 ile son bölüm olan 12. bölümün yayınlanmaya başladığı 8 Haziran 2018 tarihine değin olaylara ilişkin kendi tanıklı zamanını yaşar. Bu zaman da dizinin toplam yayınlanma süresi olarak 13 saat 3 dakikadır.

Dizideki anakronik zaman yapısına bağlı olarak sondan başlayan anlatımla birlikte dizideki hikâyenin bir başlangıç ve bitiş süresi vardır. Bitiş süresi Agâh Beyin Reyhan’ın son intikamını aldıktan sonra yakalanarak huzur evine yerleştirildiği sahnedir. Başlangıç süresi ise olayların sebebi olan Reyhan’ın yaşadıklarının başlangıcı kadar geçmişe dayanmaktadır. Bu noktada dizinin son bölümünde

Nevra'nın hatırlamasıyla birlikte başlangıç süresinin Reyhan'ın da arkadaşı olan Nevra'nın çocukluk dönemine, yani 1990'lı yılların ortalarına gittiği söylenebilir. Ağâh Beyin cinayetleri işlemeye başladığı dönem 2018 yılıdır. Huzur evinde olduğu tarih ise olaylardan yaklaşık 9 ay sonrasına 2019'a rastlamaktadır. Bu noktada ana olay öyküsünün zamanı yaklaşık 25 yıllık bir süreyi kapsar.

Dizide kurmaca yapı içerisinde postmodern anlatıların bir özelliği olarak zaman kimliksiz hale getirilmiştir. Ancak kimi noktada söylenmelidir ki *Şahsiyet* dizisi aynı zamanda tecavüz, genç kızların kimliği ve bu noktadaki toplumsal sorunlara da dikkat çektiği için özellikle son bölümde zamana ilişkin birçok detay sunulmuştur. Zamanın kimliğini kaybettiği sahneler ise daha çok Ağâh Beyin cinayetlerini işlediği sahneler olarak ön plana çıkmaktadır. Zamanın açığa vurulduğu sahneler seyircinin dizinin mesajına çekildiği sahnelerdir. Bu sahnelerdeki zamanın da oldukça abartılı şekilde kullanıldığını görülür.

12 yaşında Kambura'da yaşayan Reyhan iki sene boyunca neredeyse tüm köy erkekleri (53 kişi) tarafından tecavüze uğramıştır. Henüz ergenlik döneminin başında olan Reyhan'ın yaşadıkları oldukça korkunçtur. Yaşadıklarından sonra hamile kalan Reyhan 1996 senesinde intihar etmiştir. İntihar ettiği dönemde Kambura'da adliye memuru olan Ağâh Bey, Reyhan'ın günlüğüne ulaşır. Okuduklarından oldukça etkilenen Ağâh Bey, Reyhan'ı hiç unutmaz. Kendisine Alzheimer teşhisi konulduğunda ise onu ve onun yaşadıklarını zaten unutacağı ve şahsiyetini kaybedeceğini düşündüğü için Reyhan'ın katillerini aramaya ve öldürmeye girişir. Ağâh Beyin cinayetleri işlemeye başladığı tarih 2018'dir. Reyhan'ın 1996'ta intiharı, intikamının ise 2018 yılında alınmaya başlaması aradaki geçen süre 22 yıldır.

Şahsiyet'te gerçek zamana ilişkin deliller dizinin ilk ve son bölümlerinde sunulmuştur. Dizinin ilk bölümünde özellikle Ağâh Beyin eski ağır ceza hâkimi Mehmet Yurtgil'i çeşitli yıllarda takip ettiği görülür. Ağâh Bey 2007 yılından itibaren gerek Mehmet Yurtgil'in iş çıkışında onun yan arabasında, gerek Mehmet Yurtgil denizin ortasında balık tutarken daima onu takip eder. Bu takipler 11 sene sürer. Ağâh Beyin emekli olmasıyla birlikte başlayan takiplerin sürecinde onun cinayeti uzun bir zamandır planladığı görülür. Cinayeti işlemesi ise 2018 yılında gerçekleşmiştir.

Dizinin son bölümünde de zamana ilişkin birçok detay doludur. Bu detaylar özellikle ileri sıçrama (flashforward) yöntemi ile dizide gösterilir. Ateş Arbay

Nevra'nın gözlerinin önünde arabasına konulan bomba sebebiyle ölür. Ardından “1 hafta sonra” yazısı çıkar ve Nevra'nın işinden istifa ederek evde oturduğu görülür. Bir sonraki zamanda atlama ise Agâh Bey ve Nevra'nın Cemil Havran'la yüzleştikleri henüz tamamlanmamış akvaryumda buluştukları son görüntülerinden sonra ortaya çıkar. Agâh Bey veya Nevra olduğu bilinmeden biri Cemil Havran'ı vurmuştur. Agâh bey Alzheimer olduğu için Nevra'nın babası ile aynı hastaneye yerleştirilmiştir ve Nevra onları görmeye gelmiştir. Bu iki sahne arasındaki süre ekranda “1 yıl sonra” olarak belirtilir. Nevra'nın Ateş adında bir bebeği olmuş, babasını ve Agâh Beyi hastanede ziyarete gelmiştir. Tüm bu detaylar olaylar arasında bağlantı kurmaya yardımcı olmaktadır

3.2.1.2.Belirlenemez Zaman

Postmodern metinlerde ve dizilerde zaman çoğunlukla belirsizlikler üzerine kuruludur. Modern dünyanın dakik yapısına kıyasla postmodern dünyada zaman ikinci, hatta üçüncü plana itilmiştir. İnsan ve yaşam zamandan soyutlanmış, zamanın kısılcasına hapsedilmekten kurtulmuştur. Artık zamanı bir saatle ölçmek mümkün değildir. Anlatılan olay ve durum zamandan bağımsız bir karmaşıklık içerisinde ilerler. Böylece zaman da diğer tüm unsurlar gibi sorgulanır hale gelmiştir.

Şahsiyet dizisinde çizgisel olmayan, anakronik bir zaman yapılanması bulunmaktadır. Dizide olayların seyirciye gösterilmeye başladığı sahneler sonuç-sebepe ilişkisi içerisinde gösterildiği için aslında sonuç olarak sunulan bölümler Agâh Bey'e odaklı iken, olayların yaşanma sebebi doğrudan dizide daha önemsiz gibi görülebilecek olan, sadece son birkaç bölümde görülen Reyhan'a aittir. Seyirci diziyi ilk izlemeye başladığında her şeyi Agâh Bey ile ilişkilendirilebilir. Postmodern metinlerin en önemli yanıltmacaları da budur. Aslında görünen gerçeklik dahi gizlenmiştir.

Agâh Bey cinayetleri 2018 yılında işlemeye başlar. Ancak cinayetleri tek tek işlediği süreler bilinmez. Seyirci cesedin bulunmasıyla birlikte bu süreye ilişkin tahminlerde bulunabilir. Agâh Beyin öldüreceği kişileri bulduğu, cinayete hazırlandığı süreler de birer muamma gibidir. Cinayet ve cinayet sonrası yaşanan olaylar odaklı bir işleyiş söz konusudur. 60'lı yaşlarındaki Agâh Beyin cinayete ne şekilde hazırlandığı

ise detaylı şekilde sunulmaz. Bu durum dijital platformlardaki dizi süreleriyle ilişkili olduğu gibi, diziyi gereksiz detaylardan arındırmakla ve izleyiciyi olaya odaklamakla da ilgilidir. Seyirciye net olarak sunulan zaman, verilen tarihlerle ilgilidir.

Dizide belirlenemez zamanla ilişkili olarak mevsimlerin, ayların ve günlerin kesin olarak belirlenemediğini de söylemek gereklidir. Agâh Bey dizinin posterinde de yer aldığı üzere sık sık üzerine yakası kürklü kabanını giyer. Bu durum kış olduğunu akıllara getirse de kimi zaman da ceketle dışarı çıktığı görülür. Dolayısıyla dizide kahramanların sadece cinayetlerle ilgili olarak sunulması, zamanın mevsimsel akışını veya ay-günlerin de kestirilmesine engel olur.

Belirlenemez zaman olay ve durumlara tekdüze bir boyut da katmaktadır. Her ne kadar postmodern anlatılarda seyircinin zamanı sorgulaması sağlansa da olaylar sadece cinayet noktasında bir araya gelmektedir. Seyirci Agâh Beyi, Nevra'yı ve diğerlerini daima cinayetle ilgili zamanlarda görür. Diğer zamanlarda kahraman yaşamıyor gibidir.

3.2.1.3.Keyfi Zaman

Keyfi zaman, olay ve durumlar sunulurken herhangi bir kronolojik bakış açısının olmadığı zaman dilimidir. Keyfi zamanın en önemli özelliği olaylarda zaman açısından sıçramalar yaşatması; geriye dönüş (flashback) ve ileri sıçrama (flashforward) yönteminin sıkça kullanılmasıdır. *Şahsiyet* postmodern bir dizi olduğu için keyfi zamana ilişkin oldukça zengin bir yapılanmaya sahiptir. Özellikle olayın çıkış noktası olan Reyhan'ın hayatına ilişkin sahneler geriye dönüş yöntemiyle sık sık sunulmuştur.

Şahsiyet'in ilk bölümünde 2007 yılından itibaren Agâh Beyin Mehmet Yurtgil'i öldürmeye çabaladığı sahneler verilir. Çeşitli yıllarda tekrar eden bu sahnelerin sonunda 2018 yılına doğru ileri akış söz konusudur. Ancak geçmişteki bir olayın intikamı sebebiyle gerçekleşen cinayetler olduğu için geriye dönüş yöntemine daha sık yer verilir. Son bölümlerde Nevra'nın unuttuğu geçmişini hatırlaması, Agâh Beyin özellikle Reyhan'ın günlüğünü okurken geçmişe dönmesi geriye dönüş tekniği sayesinde. Bu sahnelerde zaman keyfi şekilde ilerler. Olayın dizide seyirciye tekrar

hatırlatılması, cinayet amaçlarına vurgu yapılması adına zaman kini canlı tutacak bir araç haline gelir.

İleri sıçrama tekniği ise bilhassa son bölümde kullanılmıştır. Cinayetlerin birer soru işareti halini almasıyla beraber emniyet karışmıştır. Tolga Başkomiser görevinden uzaklaştırılmış, Nevra Ateş'in ölümüyle birlikte istifa etmiştir. Firuz yeni başkomiser olmuştur. Tüm bu olayların gerçek hayattaki oluş süresinin dizide yansıtılması mümkün olmadığı için ileri sıçrama tekniğiyle cinayetlerin çözülme aşamasına geçilmiştir. Keyfi zaman özellikle olaylara mantıklı bir bağ katması adına kullanılmıştır. Bununla birlikte seyircilere sorgulayıcı bir yapılanma sunduğu da söylenmelidir. Son bölümde Nevra'nın kucığında bebeğiyle hastaneye babası ve Agâh beyi görmeye gelmesi olayların üzerinden geçen bir sene sonrasını gösterir. Bu süreçte Nevra'nın bebeği olmuştur. Ancak seyirci bu bir senelik keyfi zaman aralığında Nevra'nın yaşamındaki değişimleri görmediği için ancak akıl yürütmelerle boşluğu doldurabilir. "Nevra'nın Ateş adındaki babası kimdir?", "Ateş Arbay mı yoksa bir başkası mı?" gibi sorular keyfi zamanın bir sonucu olarak olayları şekillendirmekte, dizinin postmodern anlatısında birçok cevabın havada kalmasına neden olmaktadır.

3.2.1.4.Döngüsel Zaman

Döngüsel zaman, arkaik dönem insanının doğayı incelemesiyle birlikte akıl yürütmeleriyle ortaya çıkan zaman türüdür. Doğa incelemesinde güneşin her sabah doğması ve her akşam batması, güneşin batışıyla ay'ın semada görünmesi insanoğluna zamanın birbiri ardında ilerleyen bir döngüye sahip olduğu fikrini getirmiştir. Ona göre zaman yenilenen bir süreçten ibarettir. Doğa zamanı taklit etmekte, dolayısıyla zamanı da var etmektedir. İşte bu anlayış toprağa düşen yağmurun ürün mahsulüne yardımcı olması ve doğanın daima bu devinimi sürdürmesi ile anlam kazanmış, insan da zamanı bu anlam sınırı içerisine dâhil etmiştir. Döngüsel zaman anlayışının en önemli özelliği her şeyin bir sonu olmadığı fikridir. Bu zaman anlayışında her şey değişir ve dönüşür, başlayıp bitme yoktur. Akşam batan güneş, yarın tekrar doğacaktır.

Şahsiyet dizisinde döngüsel zaman unsuru özellikle kız çocuklarının kaderi noktasında kendini göstermiştir. Reyhan, Kambura'da 2 sene boyunca 53 kişinin tecavüzüne uğramış ve ardından 1996 senesinde intihar etmiştir. Uğradığı tecavüz

sonrası her şeyi anlattığı tek kişi günlüğüdür. Reyhan adeta dilsiz kalmıştır. Olayları yakın arkadaşı Nevra'ya anlatmak istediğinde ise Nevra'nın da başına benzer bir olay gelmiş, Cemil'in tecavüzüne uğramıştır. Yaşadığı travmadan sonra ise uzun yıllar hafızasının bir kısmını yitirmiştir. Ancak yıllar sonra Nevra, Agâh Beyin de yardımıyla hem Reyhan'ın hem de kendinin intikamını alarak her şeyi hatırlamaya başlamıştır. Bir nevi intikam kız çocuklarının yeniden yaşama dönmesine bir vesile olmuştur. Aynı durum 2018 senesine gelindiğinde döngüsel şekilde Deva'nın kız arkadaşı Süveyda'da görülmektedir. Süveyda konuşamamaktadır. Ancak bu durumun nedeni bilinmez. Son bölümde Süveyda Mebrure Apartmanı'nın girişindeki Darphane'de verilen partide kendisine “orospu” diyen çocuğu vurur ve bir anda konuşmaya başlar. İlk cümlesi ise “ben orospu değilim” olur. Bir nevi intikamını alarak tekrar iyileşir. Dizide kız çocuklarının yaşadığı bu durum döngüsel zaman çerçevesinde sunulmuştur.

3.2.2.Dizinin Postmodern Çerçeve de Mekân Örüntüsü

Mekân, *kevn* kelimesinden türeyen, var olanların içinde yer aldığı sonsuz yer olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1997: 468). Mekânın en önemli özelliği birçok şeyi bir arada barındıran hacimli bir yapıya sahip olması, dolayısıyla somut bir varlığı olmasıdır. Bu somutluk özellikle Sosyal Bilimler alanında yapılan incelemelerde önemini kazanırken, mekâna ilişkin yapılan felsefî değerlendirmelerde ise elbette ki mekâna sadece somut bir bakış açısı getirilmemiş, mekân tüm yönleriyle, hatta imkânlılık derecesiyle dahi ele alınmıştır. Örneğin; Parmenides *mekânın mutlak bir yokluk* olduğunu söyler ve mekâna ilişkin somut bir varlık ortaya koymayı reddeder. Bunun en önemli sebebi mekânın sınırlandırılmayacağı hususuna dayanmaktadır. Ona göre mekân uzayda yer kaplayan bir sonsuzluk olduğu için, dolayısıyla kendisi de sonsuzluğa tabii olan bir şeydir. Bu nedenle onunla ilgili somut bir veri ortaya koymak da imkânsızdır.

Mekâna ilişkin bir önceki bölümde ele alınan literatürde de görüldüğü üzere modern zamanda ve postmodern zamanda mekân birbirinden oldukça farklı şekilde ele alınmıştır. Modern dünyanın mekâna, birey – mekân ve toplum - mekân ilişkisine verdiği anlam, postmodern dönemde değişmiş, mekânın insan yaşamında değişen anlamı, dolayısıyla sinemaya da yansımıştır. Modern dünyanın her şeyi neden-sonuç içerisinde sunma kaygısıyla insanla bütünleşen bir mekân anlayışı sinemaya

yansımıştır. İnsan mekânın bir parçası, mekân da insanın tamamlayıcısıdır. Bu nedenle anlatılan her olayda replikler gibi mekân da dile gelir ve konuşmaya başlar. Hüzünlü bir sahnede arka planda duygusal bir müzik çalar, ortam loş ışıkla dolar, tablolar ve etraftaki aksesuar tüm dinginliğiyle izleyiciye sunulur. Adeta kahramanın duyguları eşyalar üzerinden tekrar seyirciye aktarılır. Tam tersi şekilde mutluluk dolu bir sahnede ise canlı renkler kullanılır, mekânda sonsuz bir aydınlık ve parlaklık hâkim olur. Kahramanın iç dünyası gibi mekânın aydınlanması, olayların mekânla bütünleşmesiyle seyirciye sunulur. Dolayısıyla seyirciyi içine alan, her şeyin uyum içinde olduğu bir yapılanma mevcut hale gelir. Modern sinemada mekânın bu yapılandırılışı postmodern sinemada kırılmış, modern mekânların aksine postmodern mekânlar olay, karakter, müzik ve daha birçok öge arasındaki uyumu kırmıştır. Postmodern dünya rahatsızlıkların dile geldiği bir yerdir. Bu nedenle uyumdan çok uyumsuzluk, varlıktan çok yokluk, tekinsizlik üzerine kurulu bir alandır. Postmodern mekânların ontolojik rahatsızlıkları vardır. Bu noktada ne karakter ne de diğer öğelerle uyum içinde olması beklenemez. O, uyumsuzluktan beslenmektedir. Bu nedenle postmodern sinemada sık sık izleyici karakterin nerede olduğunu, neden orada olduğunu, böyle bir mekânın olup olmadığını sorgular. Mekân anlamsızlıklar üzerine kuruludur.

Dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte postmodern sinemanın bakış açısı dizilere ve televizyon içeriklerine de yansımıştır. İnternetin zaman – mekân ayırt etmeksizin tüm dünyada erişilebilir olma gücü içeriklerin yeniden düzenlenmesine ve anlatı olanakları içerisinde yer edinmesine de imkân vermiştir. Bu noktada yaygınlaşan dijital platformlarda çekilen dizilerden biri olan *Şahsiyet* dizisinde mekânların postmodernizmin yapıtaşlarına uygun kurgulandığını söylemek mümkündür. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde de sunulan anlamsızlık, yabancılaşma vb. yapıtaşları dizinin kurgusunda adeta ete kemiğe bürünmüştür. Dizide kullanılan mekânlar adeta postmodern birer metafor niteliği kazanmıştır.

Şahsiyet dizisinde kullanılan mekânlara postmodernist bakış açısıyla genel olarak bakıldığında mekânın hayal-gerçek olması, mekânın düzeni, mekânın içinde kurduğu yapılanma ile ilişkisi gibi birçok konu kendi içerisinde sorgulanmakta ve zıtlıkları bir arada tutan bir bütünlük oluşturmaktadır. *Şahsiyet*'in en önemli mekânı, dizideki cinayetlere de yön veren Kambura'dır. Adı ile müsemma şekilde bir kambur gibi göze batan bu mekân, içerisindeki insanlar ve düzenle beraber aslında kötülükler

yuvasıdır. Burada yaşayan kişilerin mekânla olan ilişkisi bir çeşit varoluşsal sorumluluk üzerine kuruludur. Nietzsche kötülüğü iyilik görünümünün içine dağıtılmış olarak görür ve iyiliğin içinde bozulmuş ve görünmez olmuş olarak yorumlar. İçerisinde etnik farklılıklara hoşgörü gösterilmeyen, rüşvet ve haraç alan çetelerin bulunduğu, insanların görünmez şekilde sınıflara ayrıldığı bu yer postmodern insanın kendini aradığı bir girdap, çıkmaz sokak gibi, tıpkı Nietzsche'nin tanımladığı kötülüğün mekânı olmuştur dizinin anlatısı içinde. Gerçek hayatta böyle bir mekânın olmaması ise tüm yaşananların hayal mi yoksa gerçek mi olduğunu seyirciye tekrar tekrar sorgulatmaktadır. Üstelik sadece Kambura değil, diğer bütün mekânlar aynı sorgulatmayı sağlayıcı şekilde kurgulanmıştır. Agâh Beyoğlu'nun soyadına müsemma yaşadığı Beyoğlu semti de bu mekânlardan biridir. Birinci bölümde Agâh Beyin söylediği "Benim soyadım Beyoğlu, bunlar gitsin" cümleleri 60 yaşlarında, oldukça nostaljik bir karakter portesi çizen Agâh Beyin kendine tezat bir yaşam sürdüğü Beyoğlu'nu da mekân olarak seyirciye sorguladır. Türk sanat müziği dinlemeyi seven Agâh Bey, kimi zaman Beyoğlu'ndaki evinin altında yer alan gece kulübüne gidip bira içmekten, kimi zamansa aynı gece kulübünü kamera gözünden görmeyen izleyici mekânın yokluğunu fark eder çünkü Agâh Bey, tam da gece kulübünün olduğu aynı bina içerisinde cinayet işler. Bu durum seyirciye mekânın var olup olmadığını, neye ve niye hizmet ettiğini de sorgulatacak durumları ortaya çıkarır.

Şahsiyet dizinde kullanılan mekânlar; Kambura, Mebrure Apartmanı, Agâh Beyoğlu'nun Daireleri, Agâh Beyoğlu'nun Evi (10.Numara), Agâh Beyoğlu'nun Banyosu (10 Numaralı Dairenin Banyosu), Agâh Beyoğlu'nun 8 Numaralı Dairesi, Beyoğlu, Emniyet Müdürlüğü, Gürkan Beyin Kliniği, Ateş Arbay'ın Evi, Nevra'nın Annesinin Kambura'daki Evi, Ardıçhan Adliye Binası, Köpek Öldüren İnşaatı, Mehmet Yurtgil'in Evi, Uçurum Kenarı, Gülhane Park ve Issız Orman Yolu başlıklarında ele alınmıştır ve incelenmiştir.

3.2.2.1.Kambura

Şahsiyet dizisinde Agâh Beyoğlu tarafından sık sık dile getirilen yerlerden biri Kambura'dır. Kambura, Agâh'ın geçmişte adliye memurluğu görevini yaptığı yerlerden biridir. Yıllar sonra Beyoğlu'nda münzevi bir yaşama adım atan Agâh, öldüreceği kişilerin dosyalarını da buradaki Kambura Adliyesi'nden toplamıştır.

Kambura ile Agâh Beyoğlu'nun ilişkisini incelemeden önce, Kambura gibi bir mekânın varlığı sorgulanmalı, varsa dizide neden bu bölgenin kullanıldığı üzerine düşünülmelidir. Dizide Kambura olarak gösterilen mekân Bursa'nın Nilüfer ilçesine Gölyazı beldesidir. Doğal güzellikleriyle ön plana çıkan bir kasabadır. Dolayısıyla dizide bahsedildiği gibi Kambura adında bir mekân aslında Türkiye sınırları içerisinde yoktur. Kambura hayali bir mekândır. Hatta Agâh'ın buraya giderken değiştirdiği plakaya 96 yazması, Türkiye'nin 81 ili olduğu göz önüne alındığında bahsedilen yerin de hayali olduğunu kanıtlamaktadır. Agâh Bey'in öldüreceği kişileri seçtiği, yani cinayetlerine yön veren bir yer olarak neden Kambura seçilmiştir?

Postmodern dönemde mekân da insan benliği gibi parçalanmıştır. İnsanın kendi benliğini kaybettiği, kendini ve varlığını sorguladığı bu dönemde, varlığa konu olan kişinin bulunduğu mekân da sorgulanmaktadır. Bir mekân, hatta bir dünya var mıdır? İnsan neden bu dünyadadır? Dünya mekân mıdır? gibi birçok soru vardır. Sorulan sorulara kesin bir yanıt vermek ise neredeyse olanaksızdır. Jameson'un *aşırı uzam* olarak adlandırdığı şekilde postmodern süreçte mekâna ilişkin anlama ve algılama durumu ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla verilen yanıtların da gerçekliği sorgulanır olacaktır.

Dizide 65 yaşına gelmiş Agâh Beyoğlu'nun parçalanmış benliği mekânlara sinmiştir. Bu mekânlardan biri de Kambura'dır. Tıpkı Agâh'ın işlediği cinayetlere ilişkin somut nedenler ortaya çıkarılamadığı gibi (Alzheimer olacak olması dışında) cinayetlerinin hedeflerini niçin Kambura'dan seçtiğine ilişkin de somut nedenler ortaya koyulamaz. Agâh'ın belki Kambura'da çalıştığı dönemde yaşadıkları, belki iş yaşamında gördükleri, belki de başka başka nedenler onu maktullerini buradan seçmeye yönlendirir.

Agâh Beyoğlu, *Şahsiyet*'te modern zamanların Don Kişot'u gibidir.³ Her ne kadar Don Kişot zenginden alıp fakire verme davranışıyla ön plana çıksa da Agâh ise bunu suçsuzun hakkını suçludan çıkarma ve adalet dağıtma ile gerçekleştirir. Nietzsche'nin "en büyük kötülük, en büyük iyilik için gereklidir" sözünü Agâh beyin

³ İspanyol romancı Miguel de Cervantes'in kaleme aldığı Don Kişot romanı 1605 ve 1615'te *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (Marifetli ayan Don Kişot de La Mancha) ve *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha* (Marifetli şövalye Don Kişot de La Mancha'nın ikinci bölümü) olmak üzere iki bölüm halinde yayımlanmıştır. Modern Romanın temeli sayılan Don Kişot özellikle zenginden alıp fakire verme özelliğindeki adalet duygusu ile –bu tezde- Agâh Bey ile ilişki kurularak anlatılmıştır.

bu eylemleri ile ilişkilendirmek mümkündür. Bunu en çok üçüncü bölümde tamirci Tufan'ı eve kapatıp onun öldürdüğü karısının intikamını almasıyla görürüz. Adliyeden topladığı öldürülen kadın fotoğraflarını duvara yansıtan Agâh, elleri kelepçeli Tufan'ı bu görüntüleri izlemesi için orada bırakır. Tufan bir süre sonra –belki vicdan azabıyla belki de o an yaşadıklarıyla- ağlamaya başlar. Agâh'ın Tufan nezdinde cezalandırmaya başladığı bir toplum vardır ve bu toplumun hayali kenti de öncelikle Kambura'dır.

Niçin Kambura gibi hayali bir kent seçilmiştir? Agâh Bey'in cinayetlerine konu olan ve birçok olayın yaşandığı Kambura yerine İstanbul, Bursa veya başka bir il seçilemez miydi? Bu sorunun yanıtı elbette diziye baştan sona izlediğimizde, yer yer Kambura'da geçen olaylara vakıf olduğumuzda yanıtı verilebilecek bir sorudur. Ancak yine de her ne kadar bir yanıt arayışı olsa da Agâh Bey'in yaşamına ve duygularına ilişkin tam anlamıyla bir kavrayışta bulunamaması da bu sorunun yine tam anlamıyla yanıtlanmasının önüne geçecektir.

Kambura'ya bir bütün olarak bakıldığında en dikkat çeken husus buranın bir *kötülükler şehri* olmasıdır. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden Ivan, "*Tanrı olmazsa, her şeye izin vardır*" diyerek insan doğasındaki içsel kötülüğün, ancak dışsal faktörler sayesinde bastırılabilir, kontrol altında tutulabilir olduğunu belirtir. Kambura Ivan'ın deyimiyle Tanrı'nın uğramadığı bir yerdir. Kambura'nın sahibi konumundaki Cemil Havran'ın başlı başına kapitalizmi simgelemesi, Kambura esnafının faşist ve yıkıcı serseri gruptan oluşması, bölgede ıssız, تنها ve tekinsiz bir yaşamın olması, aynı zamanda bölge Adliyesi nezdinde hukukun yanlış işlemesi gibi olayların odak noktasında Kambura vardır. Birçok kötülüğün yaşandığı bu yerde bir dönem görev yapan Agâh Bey, adeta buraya yollanmış bir kurtarıcı, bir İsa konumundadır. Onun İsa'dan tek farkı bölge insanına öğüt vermektense artık kurtarılamayacak durumda olan bu yerin intikamını almak ve orayı kötü insanlardan temizlemektir.

Postmodernist ahlak bireysellikler zemini üzerine oturtulmuş, ortak norm ve değerlere dayanmayan bir ahlak yapısını temsil eder. Tüm toplumu ilgilendirecek ve kült sayılabilecek değerler zinciri yoktur. Anlam arayışı içerisinde olan insanın kendine özgü bireysel bir ahlakı vardır ve bu ahlakın iyi veya kötü, doğru veya yanlış olduğunu değerlendirecek kişi yine insan olduğu için ahlaka ilişkin bir kesinlikten söz edilemez. Modernizmin neden-sonuç bağı içerisinde oluşturduğu ahlak topluma dair kesin ve doğru çıkarımlar vermediği için reddedilmiştir. Modernist yasalar bir insanı

öldüren bir başka insanı “kötü” ilan ederken, aslında öldürme sebebi üzerine yoğunlaşmamış, dolayısıyla bireyi etiketleme yolu gütmüştür. Postmodernist bakış açısı ise adalet terazisinde bireyi bu noktada kurban olarak gördüğü için genel ahlak yasalarını reddetmiştir (Türkbağ, 2003: 176).

Postmodernist ahlak çerçevesinde Kambura’ya bakıldığında bireysel ahlak yasalarının hâkim olduğu kendi içinde dışa kapalı bir mekân dikkat çekmektedir. Kambura bireysel ahlakın temellendirdiği, dış dünya ve genel yasaların hâkim olmadığı bir yerdir. Kambura’da herkes kendi adaletini kendisi sağlamaktadır. Bu durumun en önemli örneği dizide Agâh Beyin de cinayetlerine yön veren Kambura’daki boş arazide konumlandırılmış yanmış evdir. Dizide beşinci bölümden itibaren varlığı öğrenilen yanmış evi Nevra tesadüfen bulur. Bir gece annesinin evine Kambura’ya geldiğinde birinin silüetini görür. Daha sonra adının Ufuk olduğunu öğrendiğimiz bu kişiyi kovalayarak yanmış evi bulur. Sonraki günlerde yanmış ev üzerine hem üvey babası Selim Bey’den hem de etraftan duyduklarıyla bir araştırmaya girer. Bu evde yıllar önce çingenelerin oturduğunu, o çingenelerden biri olan Tayyar Kaymak’ın Ufuk’un sevdiği kıza tecavüz ettiğini, bunu duyan mahallelinin de evin etrafına toplandığını, Ufuk’un evi yaktığını ve kimsenin de bu duruma müdahale etmediğini öğrenir. Tüm bu olaylar aslında Kambura’da kendi içerisinde örgütlenen, dışa kapalı bir adalet anlayışı olduğunu da göstermektedir. Nitekim bu olaydan sonra evi yaktığı düşünülen Ufuk’a akli dengesini yitirdiğine dair sahte bir rapor yazılmış, mahalleliden kimse ise suça dair bir bilgi vermemiş ve olay kapanmıştır. Olayda yanan evde ölen aile ve çocukların hesabı sorulmamıştır.

Postmodern sanatta uyumsuzluk, tekinsizlik ve hayal gücünün sonsuz kullanımı mevcuttur. *Şahsiyet*’in yanmış evi Kambura’da ormanın ortasında konumlandırılmıştır. Bu ev adeta konumuyla birlikte diğer evlerden ayrık, yabancılaştırılmış ve ötekileştirilmiştir. Evin yanmadan evvelki hali düşünüldüğünde neden orman içerisinde olduğu, diğer evlerle bitişik olmadığı veya mahalle içerisinde olmadığı hiç sorgulanmaz. Ormanın tekinsizliği, ıssızlığı ve gizemi bu eve sinmiştir. Evde yaşayan ailenin diğer Kamburalılardan uzak yaşaması sanki evle birlikte bu ailenin kaderine yüklenmiş gibidir. Dizinin 6. bölümünde Nevra bu eve araştırma yapmaya geldiğinde Ufuk ile karşılaşır. Ufuk, Nevra’ya evi kendisinin yaktığını ancak ona kimsenin inanmadığını söyler. Bunun üzerine Ufuk’un hikâyesini araştıran Nevra cinayetin de bu ev ile ilişki olabileceği üzerinde durur. Bu gizemli ev, kendisini yakan

Ufuk'un da aynı zamanda mezarı olur. Ufuk 6. bölümün sonunda polisten kaçarak bu eve gider. Ağâh Bey de aynı zamanda bu evin önüne Ufuk'u öldürmeye gelmiştir. Ancak Ufuk, ona gerek kalmadan kendisini evin penceresine asar. Kambura'nın kendine has adalet sisteminde evi yakan kişi yine o evde ölmüş, geç gelen adalet tamamlanmıştır.

Kambura'da yanan evin tek sorumlusu Ufuk gibi görünse de kendi içinde çeteleşmiş Kambura halkı, Ağır ceza hâkimi Mehmet Yurtgil, Kambura'ya her şeyini borçlu olduğunu sık sık dile getiren Cemil Havran da suçlular arasındadır. Özellikle bu kişiler sahip oldukları güçle birlikte Kambura'yı kendilerine göre yönetmekte ve olaylarda kişisel bir adalet sistemi uygulamaktadırlar. Kambura sadece içerisinde farklı insanların yaşadığı bir mekân değil, farklı adalet sisteminin de olduğu bir yer haline gelir.

Kambura'yı Kambura yapan en önemli şey içerisinde yaşayan halktır. Kambura'ya sahip çıkan bu halk her ne kadar bir cemaat gibi görülse de aslında yapay ve zoraki bir cemaatten söz edilir. Çünkü Kambura halkının kurduğu cemaat tam anlamıyla homojen bir ilişki barındırmaz. Konuyu daha detaylı aktarmak adına tez çalışmasının ikinci bölümünde de yer verilen Tönnies'in gemeinschaft (cemaat) ve gesellschaft (cemiyyet) kavramları üzerinden gitmek temellendirmek gereklidir. Tönnies'in doğal ilişkilerin bir ürünü olarak henüz sanayileşmemiş ve daha çok kırsal kesimde görülen ilişkileri tanımladığı cemaat insanların organik ilişkilerle bir arada kalma duygusuna hitap eder. Cemaatte çıkar ilişkileri yoktur. İnsanlar birbiriyle akrabalık, hısım ve dost ilişkileriyle bir arada yaşamakta ve doğal olarak birlikte hareket etmektedir. Aidiyet güdüsünün yüksek olduğu ve barış ortamının hâkim olduğu cemaatler toplumun saf bölümü temsil etmektedir. Cemiyyetler ise cemaatlerden farklı olarak heterojen ilişkilere dayanan, bu ilişkilerin temelini ise endüstrileşmeyle birlikte kentlere göçle şekillendiren sosyal grupları ifade eder. Kambura herkesin birbirine yardımcı olduğu, insanların aralarındaki bağın güçlü görüldüğü, hatta var olan toplumsal bir sorunda birlikte hareket edilen bir yer olarak gösterilir. En bariz örnek olarak Tayyar Kaymak'ın tecavüz olayında hep beraber ilçenin toplanarak onun evini yapması olayı örnek sunulabilir. Ancak arka planda cemaat olarak görünen Kambura'da gizli çeteler, olayların arka planını örtbas eden yüksek mevkideki kişiler, bireysel çıkarlar gözler önüne serilir. Kambura halkının bir

arada hareket etme sebeplerinin doğal güdülerden çok bireysel çıkarlar olduğu aşikârdır.

3.2.2.2.Mebrure Apartmanı

Agâh Beyoğlu'nun Beyoğlu'nda yaşadığı ve sahibi olduğu apartman, Mebrure Apartmanı'dır. Mebrure Apartmanı'na adını veren kişi Agâh'ın 10 sene evvel ölen eşi Mebrure Hanım'dır. Apartman da aslında Mebrure Hanımın ölümüyle birlikte Agâh'a kalmıştır. Dizinin üçüncü bölümünde Agâh'ın kızı Zuhal'ın teyzesi ile konuşmasında bu detay ortaya çıkmaktadır. Ancak dördüncü bölümde sabah kahvaltısında Agâh, Zuhal ve Deva bir aradayken Agâh, kızını yetiştirmek için dairelerden çoğunu sattıklarını ve ellerinde yalnızca 8 numara ile kendi oturdukları 10 numaralı dairenin kaldığını söylemiştir.

Mebrure Apartmanı'nı detaylı olarak incelemeden evvel apartmana ismini veren Mebrure kelimesine değinmek yerinde olacaktır. Arapça bir kelime olan Mebrure *hayırlı, beğenilmiş, makbul* anlamlarına gelmektedir. Apartmana ismini veren bu kelimeye tezat şekilde apartman birçok uğursuzluğun yaşandığı, tekin olmayan bir mekândır. İçerisinde cinayet işlendiği (Tufan'ın asansörde öldürülmesi), Agâh Bey'in birçok cinayet planını tasarladığı bu mekân aslında ismiyle taban tabana zıttır. İçerisinde ne hayırlı olaylar olmuş, ne de makbul durumlar yaşanmıştır. Mekâna verilen ismin içerisindeki olaylarla uyumsuzluğu da postmodern mekânların özelliğiyle ilişkilidir. Parçalanmış bu mekân aslında Agâh Bey'in de karısına, karısıyla yaşadığı zamanlara olan tezat hayatını ortaya koyan bir yer haline gelmiştir. Mebrure ile Agâh'ın artık o apartmandaki güzel anıları yoktur. Onun yerine Agâh'ın Mebrure'den sonraki parçalanmış yaşamı vardır.

Mebrure Apartmanı oldukça eski bir apartman olup köklü bir tarihi geçmişe sahiptir. 7. bölümde Agâh Bey, Nükhet Hanım'la birlikte apartmanın altındaki gece kulübüne geldiğinde apartmanın köklü geçmişinden şu sözlerle bahseder:

“Nükhet: Ne kadar güzel bir bina!

Agâh Bey: Biraz bakımsız kaldı ama eski ihtişamı duruyor hala. II. Abdülhamit yaptırmış burayı, İtalyan opera sanatçıları için. İtalyan bir mimara çizdirmiş.

Hatta ben size bir şey söyleyeyim mi? İstanbul'un ilk asansörlü binasıdır burası. Zaten o yüzden ara sıra bozuluyor, çalışmıyor maalesef. “

Agâh Bey, Nükhet hanıma Mebrure apartmanının tarihi geçmişini anlatırken adeta gurur duyar. Apartmanın kimliği ile bir anda Agâh Beyin kimliği özdeşleşmiş gibidir. Oysa arka planda Agâh beyin bir katil olduğu, yıllardır gurur duyduğu bu mekânda cinayetler işlediği de bu gurura tezat bir durum ortaya çıkarır. Postmodern anlatıların en büyük özelliği olan ironi bu sahnede mekân vasıtasıyla ortaya çıkar.

Mebrure Apartmanı 5 katlı 10 daireden ve alttaki bir gece kulübünden oluşan bir apartmandır. Agâh Beyin sahibi olduğu bu apartman tıpkı sahibi gibi oldukça garip olaylar silsilesine sahip bir mekândır. Apartmanın girişinde Darphane adında bir gece kulübü vardır. Ancak bu gece kulübünün ne zaman açılıp ne zaman kapandığı tam olarak bilinmez. Kimi zaman Agâh Bey geç saatlerde içeri girdiğinde ortalık sessizdir, kimi zamansa kapı girişi açık, son ses müzik olan bir yer haline dönüşür. Dolayısıyla karmaşık yapılı bu mekânın bir bütünlüğü yoktur. Agâh Bey dördüncü bölümde torunu Deva ile 7. bölümde ise Nükhet hanımla bu gece kulübünde oturup birer bira içer. Ancak sonraki günlerde gece kulübü silüetine gerekmedikçe yer verilmez.

Apartman girişinde yer alan Darphane adlı gece kulübünün Mebrure Apartmanında olması ise oldukça gariptir. Darphane para basan yer anlamındadır; ancak bu gece kulübüne genellikle alelade kişiler gelmektedir. Sahibi Galip Beyin nostaljik kişiliğine kıyasla Darphane'den yükselen sesler ise oldukça gürültülü ve modern nesle hitap eden müziklerdir. Dolayısıyla apartman girişinde yer alan bu yerin işlevi, apartmana oldukça tezat durmaktadır. Postmodern anlatılarda yer alan kolaj tekniğindeki gibi modern ve nostaljik öğelerin iç içe yerleştirildiği bir apartman görülmektedir. Gece kulübü son bölümde Deva'nın arkadaşlarıyla düzenlediği köpek öldüren partisinde de görülür. Tüm arkadaşları köpek kostümü giyer. Süveyda bu kostümü giyerek daha evvel kendisine “orospu” diyen çocuğu babasının silahı ile yaralar. Gürültülü müzik ve herkesin köstüm giymesi olayın önceden fark edilmesine engel olur. Dizi boyunca konuşmayan Süveyda bu yaralama sahnesinden sonra ilk kez konuşmaya başlar ve “ben orospu değilim” der. Süveyda adeta kalabalıklar içerisinde intikamını alarak dile gelir.

Mebrure Apartmanı'nın girişinde bozuk bir asansör vardır. Agâh Beyin söylemine göre bina İstanbul'un en eski asansörlü binası olduğu için asansörü

bozuktur. Her ne kadar Agâh Bey arada tamir ettirse de asansör yine bozulmaktadır. Agâh Bey bu asansörde kendi karısını öldüren tamirci Timur’u vurmuştur. Bu nedenle asansörün çalışmaması da kısmen Agâh Beyin işine yaramıştır. Asansör, eski Mebrure apartmanı için bir kambur gibidir. Çalışmaz ama varlığı ile övünülür.

Mebrure Apartmanı’nda Agâh Beyin evi beşinci kattadır. Onun balkondan baktığı sahnelerde sık sık görüldüğü üzere kırmızı levha üzerine sarı harflerle “Çağdaş” yazan bir başka yer de apartman içerisinde vardır. Bu levhanın olduğu yere ilişkin kesin bir bilgi yoktur. Ancak Mebrure Apartmanı gibi eski bir apartman göz önüne alındığında Çağdaş isminin de aynı tezatlıkla verilmiş olabileceği söylenmelidir.

Görülmektedir ki Mebrure Apartmanı dizide Agâh Beyin karakterine tezat bir şekilde yansıtılan bir binadır. Apartmandaki 8 ve 10 numaralı dairelerin sahibi olan Agâh Bey, bina içerisinde kendine ait ayrı bir dünya kurar. Eşinin ölümünden sonra sığındığı bu dünya, aynı zamanda Reyhan’ın intikamını almasıyla birlikte onun suç ortamı haline de gelmiştir.

3.2.2.3. Agâh Beyoğlu’nun Daireleri

Agâh Beyoğlu’nun Beyoğlu’ndaki Mebrure Apartmanı’nda sahip olduğu iki daire vardır. Bu iki dairenin biri kendisi ve daha sonra kızı Zuhal ile torunu Deva’nın oturacağı 10 numaralı dairedir. Diğerisi se adliye memurluğu dönemlerinden kalma eşyalarını sakladığı ve depo olarak kullandığı 8 numaralı dairedir. Agâh Bey aslında binadaki tüm dairelerin sahibidir. Ancak eşinin hastalığı, Zuhal’in eğitimi gibi birçok durumda dairelerini satmak zorunda kaldığı için sadece iki dairesi kalmıştır: 8 ve 10 numara.

Bu aşamada Agâh Beye ait daireler iki ayrı başlık altında ele alınacaktır. Bunun en önemli sebebi; dairelerin Agâh Beyin dünyasındaki işlevleridir. Agâh Beye ait iki ayrı ev, onun karakterinin iki ayrı özelliğini seyirciye aktarmaktadır. 10 numarada kendi oturduğu dairedeki Agâh Bey nostaljik, kendi halinde bir İstanbul Beyefendisidir. Agâh Beyin bu özelliği adliye zamanlarından kalma ruhunu da yansıtmaktadır. 8 numaralı dairedeki Agâh Bey ise katliam planları yapan, enerjik, kendini arayan yeni yetme bir genç gibidir. Tamirci Tufan’ı uzun süre buraya kapatan

ve ona kedi maması yediren Agâh Bey, bu dairede adeta hayattan intikamını almaktadır. Bu nedenle her iki dairenin de mekân olarak mahiyeti ayrı ayrı açıklanacaktır.

3.2.2.3.1. Agâh Beyoğlu'nun Evi (10. Numara)

Agâh Beyoğlu'nun Mebrure Apartmanı'nda kaldığı kendi evi, 10 numaralı apartman dairesidir. Agâh Bey eşi Mebrure Hanım 10 sene evvel öldükten sonra Agâh Bey bu evde kedisi Münir'le birlikte yalnız yaşamaya başlamıştır. Ancak birinci bölümde Münir'i uzun süre susuz bırakınca Münir de ölmüş, dolayısıyla bu ev üçüncü bölümde kızı ve torunu gelene kadar Agâh Bey'in yalnız kaldığı bir mekân haline gelmiştir.

Ev; modern sinemada bireyin mahremiyetini sakladığı, kimliği ile örtüşen ve bireyi yansıtan bir mekân olarak tanımlanmıştır. Evi dekore eden, orada zaman harcayan, kendine göre kurgulayan birey eve kendi duygu ve düşüncelerinin yansıdığı bir yer özelliği katmıştır. Bu nedenle ev demek birey demek, birey demekse ev demektir. Oysa postmodern sinema bu algıyı kırmış ve evi bireyden uzaklaştırarak yeniden yaratmıştır. Modern kültürün tüketim amaçlı oluşturduğu mekânların (AVM, Süpermarket vb.) etkisi evlere de yansımış, evler de tükenmiş nesneler haline gelmiştir.

Kent kültürü kırsaldan gelen insanın geleneklerini reddederek şehirde hızlı ve dinamik bir yaşam kurgulamıştır. Kırsalda derme çatma, küçük ve ihtiyaca yönelik yan yana evlerin yerine, kentlerde ısıtılı pasajlar, yükselen gökdelenler, kozmopolit yapılanmalar oluşmaya başlamıştır. Gelenekle ilişkisini sona erdiren insan kentteki evini de buna uygun döşeme yoluna gitmiştir. Kent evlerinin başköşesine televizyonlar konumlandırılmış, ihtiyaç gözetilmeksizin evlerin içi birçok eşya ile donatılmıştır. Minimal yaşamdan uzak, gösteriş ve şatafatlı bu eşyalar insanların gerçek isteklerini ve duygularını da gölgeleyerek postmodern yapıda bireyin düştüğü birer çıkmaz, çukur haline gelmişlerdir. Bu noktada Agâh Beyin 10 numaradaki evini tanımlamak yerinde olacaktır.

Agâh Bey modern dünyanın karmaşası içerisinde geleneksel alışkanlıklarını sürdürmeye çalışan, 60'lı 70'li yılların kültürüne ait müzikleri dinleyen, her gün

nizamlı şekilde giyinen, çorapları ile kravatının uyumuna dahi takılan bir adamdır. İstanbul'da modernleşmenin başladığı ilk yerlerden biri olan Beyoğlu'nda oturur, ancak Beyoğlu'na da kimi zaman ayak uydurmakta zorlanır. Onun evi modern bir kentin postmodern silüete bürünmüş tezat ruhunu yansıtmaktadır. Evinin beyaz tahta kapısından içeri girildiğinde daima oturduğu bir köşesi vardır. İki yan yana koltuk ve bu koltuğun ortasında bir sehpa, duvarda çekilmiş bir gençlik resmi, onun altında bir gramofon, yine duvarda asılı küçük küçük çerçeveler vardır. Yerler eski Beyoğlu apartmanlarına has ahşap parke ile döşenmiştir. Agâh'ın her daim oturduğu koltuğun çaprazında eski tüplü bir televizyon vardır. Odanın içinde hemen kapıdan girilince sağda yemek masası bölümü vardır. Masanın üzerinde eski gaz lambası biçiminde bir avize, yemek masasının hemen yanına bir konsol ve ayna yer almaktadır. 60'lı 70'li yılların geleneksel Türk evlerini yansıtan bu dizayn, aslında Agâh'ın var olan düzene zıt, değişmeyen ruhunun da bir yansımasıdır.

Agâh Beyin 10 numaralı dairesi kızı Zuhal ve torunu Deva'nın gelişiyle birlikte evcimen bir ortam haline gelir. Agâh bey bu evde cinayet planlarını gerçekleştiremeyeceği için 8 numaralı daireye sık sık gider. 10 numaralı daire ise onun için sabah kızı ve torunuyla kahvaltı yaptığı, akşamları televizyon izledikleri bir ortam haline dönüşür.

3.2.2.3.2. Agâh Beyin Banyosu (10 Numaralı Dairenin Banyosu)

Agâh Beyin oturduğu Mebrure Apartmanı'nın 10 numaralı dairesinde yer alan banyo, Agâh Beyin kendi şahsiyeti ile karşı karşıya kaldığı, oturduğu daireden bağımsız bir işlevle ön plana çıkan bir mekândır. Agâh Bey her sabah alarmıyla uyandığında önce banyosuna gider ve tıraş olur. Onun daha çok pijamalarıyla ayna camından yansıyan görüntüsüyle konuştuğu sahneler dizinin birçok bölümünde kullanılmıştır. Oldukça basit bir aynanın önünde küçük bir raf, üzerinde Agâh Beyin tıraş malzemeleri ve önde bir lavabo görünmektedir.

Agâh Beyin son derece yalın ve düzenli olan banyosunda karışık olan tek şey aklıdır. Bu banyoya her girdiğinde kendisi ile aynada konuşur ve hesaplaşma yaşar. Ayna karşısında gündelik planlarını söyleyen, unuttuklarını anımsamaya çalışan, kendisi hesaplaşma yaşayan bir Agâh Bey vardır. Agâh Bey silüetine soru sorar, bir

şeyleri hatırlamasını ister ve hatırlamayınca da “Agâh!” diyerek kızmaya başlar. Ona yanıt veremeyecek olan aynadaki Agâh, yalnızlığın ve kimlik arayışının bir sembolü haline dönüşür.

Ateş (2008: 362) postmodern kahraman için *yalnız kovboy* tanımlaması yapar. Diyalogları az, monologları çok olan kahraman dünyada kimsesizdir. Onu tanımlayan, ona atfedilmiş hiçbir şey yoktur. Daima kendisi ve çevresiyle, hatta aynadaki silüetiyle bile kavgalıdır. Bu silüet ile olan kavgası da silüetin kendini tanımlamaması ile ilişkilidir. Agâh Beyin banyosunda aynadaki silüetiyle konuşması, ona çokça kızması unutmaya başlayacağı şahsiyetine olan öfkesini yansıtır. O, artık bir yalnız kovboya dönüştüğünü kabul eder ve karşısındaki kişiyle adeta her sabah bu durumun hesaplaşmasını yaşamak adına banyoda buluşur. Temizlik, yenilik ve ferahlığın mekânı olan banyo, Agâh Bey için aynı anlamları ifade etmeden dizide yerini bulur.

3.2.2.3.3. Agâh Beyoğlu’nun 8 Numaralı Dairesi

Agâh Beyoğlu’nun Mebrure Apartmanı’nda depo olarak kullandığı ve cinayet planlarını gerçekleştirdiği dairesi 8 numarası dairedir. Dizinin ilk bölümünde sadece kapı numarası ve üzerine demir parmaklıkların çekildiği bir yer olarak görünen bu esrareniz daire Agâh’ın parçalanmış kişiliğinin katil kısmını temsil eder. 10 numaralı dairede ne karar beyefendi, zarif ve olgun bir kişilikse, 8 numaralı daireye gittiğinde ise bu özelliklerinin tam tersi bir karaktere bürünür.

Dizinin ilk bölümünde Agâh Bey bu daireye ilk girdiğinde dairenin içi depo gibi olarak gözükmektedir. Sandalyeler ters çevrilmiş, eşyaların üzeri beyaz çarşaflarla örtülü, terk edilmiş bir mekân halindeki bu dairede Agâh Bey, emekli olmadan önceki yaşamına ilişkin dosyaları, evrakları ve daha sonra her cinayette kullanacağını gördüğümüz eşyaları saklar. Cinayetlere karar vermesiyle birlikte daireyi biraz olsun çekidüzen vererek toplar ve adeta planlarını yapacağı bir çalışma alanı haline getirir.

Postmodern metinlerde yer alan kahramanlar mekânlarla özdeşleşmek istemeyen, huysuz kişilerdir. Buradaki “huysuz” terimi karakter veya tipin bir özelliği olmaktan çok postmodernizmin yarattığı atmosferin özetidir. Modern mekânlarda bireylerin çevre ile kurdukları bağ ve bu baği kuran bilinç, postmodern metinlerde yoktur. Postmodern kahraman bir kapıyı açar, içerir girer, ancak içeri girdiği mekânı

sorgulamaya devam eder. Modern metinlerdeki kahramanın mekân ile kurduğu keskin göz, postmodern metinlerde yoktur. Kahraman kendinden bağımsız varlığı olan bu mekâna atılmış biri gibidir. Mekânı sahiplenmez ve mekân üzerine düşünmez. Hatta bu durum mekândaki bir vazonun yerini dahi değiştirmemekle eşdeğerdir. Bu değiştirmeme eylemi ise postmodern kahramanın dünyaya karşı genel eylemsizlik hareketinden de kaynaklanmaktadır. O, bu dünyada varlık amacını arayan ve kimliğinin peşinden koşan biriyken, dünyayı değiştirmeye çalışmak onun işi olarak görülmez (Emre, 2006: 293). Agâh Beyin 8 numaralı dairesi de tıpkı kendisinin içerisinde bulunduğu kimliğin huysuz yanları gibi bir karakter karmaşası içerisinde. Nostaljik ve eski bir bina içerisinde nostaljik tarzda döşenen bu daire Agâh Beyin cinayet planlarına göre yeniden dizayn edilir. Bu yeni dizaynında etrafta değişen en önemli şey cinayet planının tasarlandığı masa ve duvardır.

Agâh Bey duvara cinayet krokisi çizmiş, öldüreceği herkesin fotoğraflarını koymuş, aynı zamanda Kambura ile bağlantılarını belirlemiştir. Bu cinayet planı onun sık sık 8 numaralı daireye gitmesi ile seyirci karşısına çıkar. Öldürdüğü her isme kırmızı kalemle bir çarpı atar. Cinayet tablosunun altındaki masada ise eski anıları ve çerçeveleri vardır. Bu daire tam anlamıyla Agâh Beyin karakterinin yeniden şekillendiği bir ortam havasındadır.

3.2.2.4.Beyoğlu

İstanbul'un Beyoğlu ilçesi, Agâh Beyoğlu'nun yaşadığı Mebrure Apartmanı'nın da içinde olduğu yerdir. Beyoğlu oldukça kalabalık, gürültülü, gündüze kıyasla gece yaşamının daha yoğun olduğu bir mekândır. Agâh Bey, emekli olduktan sonra Beyoğlu'na taşınmış ve karısından kalan bu apartmanda yaşamaya başlamıştır. Apartmanını ve evini sevse de Beyoğlu'nun gürültülü yaşamından hoşlanmamaktadır. Hatta bu durumu birinci bölümde arkadaşı Mümtaz ile yaptığı konuşmada dile getirir. İstiklal Caddesi'nde kalabalıkların arasından geçerken arkadaşının yanına gelen Agâh, bu kalabalıktan yakınır. Mümtaz ise yakınmasındansa buradan gitmesi gerektiğini söyler. Agâh ise "Ben ne gideceğim ya! Benim soyadım Beyoğlu bunlar gitsin" diyerek yanıt verir.

İstanbul'un kuzey-batısında kalan Beyoğlu tarihi ve tarihteki konumuyla birlikte her zaman önemli olmuş bir semttir. Milattan önce 5. ve 4. yüzyıllarda Haliç limanına yakınlığıyla daha çok ticari faaliyetlerle ön plana çıkan bu semt Bizans İmparatorluğu için oldukça önem arz etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki önemi ise bilhassa Tanzimat dönemiyle birlikte ortaya çıkmış, Batı'dan gelen yeniliklerin ve değişimlerin ilk yansıdığı semtlerden biri Beyoğlu olmuştur. Kurulan pasajlar, vitrinler, yabancı tüccarların dükkânlarıyla birlikte 18. yüzyıldan itibaren Beyoğlu büyümeye ve gelişmeye başlamıştır. Özellikle Ermeni, Rum, Musevi vb. birçok azınlığa ev sahipliği yapan Beyoğlu'nun kültürel dokusu günümüze kadar yansımış, İstiklal Caddesi, Tarlabası, Kasımpaşa gibi semtleri de içine alan yapısıyla başlı başına bir tarihi miras niteliği kazanmıştır.

Şahsiyet dizisinde Beyoğlu birçok özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Gece hayatı ile eğlence yönü, İstiklal Caddesi ile kalabalıklığı ve tekinsizliği açıkça bellidir. Ayrıca farklı kültürden birçok insan bu bölgede bir arada yaşar. Kozmopolit kimliğini dizide gösteren Beyoğlu, Agâh Beye soyadını vermiş eski bir semttir. Agâh bey her ne kadar bu semtin insanlarından bunalsa da semtine sahip çıkar ve gitmez. Hatta dizinin 8. bölümünde Darphane adlı gece kulübünü basan eşkıyaları da vurur ve cesetlerin üzerine "şahsi" yazar. Semtinde yer alan usulsüzlükler onun şahsi meselesi olmuştur.

Agâh Beyin Beyoğlu semti ile kurduğu ilişki postmodernizm-modernizm, modernizm-gelenek ilişkisi gibi çalkantılı bir ilişkidir. Agâh son derece demode denilebilecek geleneksel tarzda döşenmiş evi ile Beyoğlu gibi modern bir yerde yaşar. O, evin içinde Türk sanat müziği şarkıları dinlerken insanlar dışarda hip-hop veya clup tarzı müzikler dinlerler. Hatta dışarı kadar uzağa gitmeye de gerek yoktur. Agâh'ın hemen evinin altında Darphane adı verilen bir gece kulübü vardır. Akşamları yüksek sesli müziğin yapıldığı bu apartmanda Agâh kendi müzik zevkiyle tezat bir şekilde yaşamaya devam eder. Beyoğlu onun yaşamında yer yer ayak uydurduğu, yer yer ise çatışma yaşadığı bir semt haline gelmiştir.

3.2.2.5.Emniyet Müdürlüğü

Dizide Nevra, Tolga Başkomiser ve diğer polislerin bir arada görev yaptıkları yer olarak bir Emniyet Müdürlüğü bulunmaktadır. İstanbul sınırları içerisinde yer alan

bu Emniyet Müdürlüğü, dizide polislerin görev yaptıkları alan olarak hemen hemen her bölümde yer almaktadır. Emniyet Müdürlüğü; adalet, hukuk, doğruluk ve legal olan her şeyi temsil etmektedir. Bu noktada varlığıyla bu kavramlarla ne denli ilişkili olduğu da sorgulanmalıdır.

Postmodernizmde hukuk anlayışı yeniden şekillenmiş ve adalete bakış açısı eleştirel bir boyut kazanmıştır. Ahlaki doğruluk ve nesnellik çerçevesinde adalette doğru ve yanlışın hükmü açıkça teminat altında tutulmaktadır. Ancak postmodernist bakış açısı adalete yönelik sosyal eleştiriler getirmekte ve adaletin de bireysel değerler çerçevesinde şekillendiğini savunmaktadır. İnsana saygı, haksız eylemin cezalandırılması gibi her türlü nesnel tutumdan öte, geldiğimiz yüzyılda bireysel ilişkiler, çıkarlar, toplumdaki güç dengeleriyle birlikte adalet ve adaletsizlik iç içe geçmiştir. Bu nedenle nasıl ki tüm toplumu bağlayacak ortak ahlak yasaları yoksa ahlakı-ahlaksızlığı değerlendirecek kurumlar da yoktur. Bu çerçevede bakıldığında postmodernizmin adalet kurumlarının da varlığına ve işleyişine tam olarak inanmadığı söylenilebilir (Yıldırım, 2005: 74). Bu bakış açısı çerçevesinde *Şahsiyet* dizisindeki Emniyet Müdürlüğü'nün nasıl bir mekân olduğu sorgulanmalıdır.

Birinci bölümden itibaren Emniyet Müdürlüğü'nde keyfi bir ortamın hâkim olduğu görülür. Nevra halkla ilişkiler okumuş, ancak bu mesleği bırakarak polisliğe geçmiş, çalıştığı Emniyet'te tek kadın polis olarak görev almıştır. İlk bölümde Nevra'nın burada tek kadın polis olarak çalışmasının çalışma arkadaşları tarafından mobbinge maruz kalmasına neden olduğunu görmekteyiz. Nevra yemekhanede, tuvalette ve hatta kendi çalışma masasında dahi diğerleri tarafından eleştirel bakışlara maruz kalmakta ve ötekileştirilmektedir. Emniyet Müdürlüğü'nde ortak amaç bir arada çalışmak iken, bu amaçtan sapan bir tutum vardır ve adaleti temsil eden bir kurumda adaletsizlikler yaşanmaktadır. Üstelik bu adaletsizliğin temel sebebi Nevra'nın başarılı olmasıdır. İlk bölümlerde özellikle Sefa ve Firuz'un, sonraki bölümlerde ise Cemil Havran adına çalışan Firuz'un sıkça Nevra'dan nefret ettiği ve arkasından iş çevirdiği sahnelerle sıkça rastlanmaktadır.

Postmodernist öğretilerde, özellikle yapısökümcülükte Derrida'nın adalete ilişkin fikirleri oldukça önemlidir. Derrida adaletin somut kuralları olmadığını söyler ve adaleti kategorize eden bakış açısını eleştirir. O, daha sonra “force of law” terimiyle ifade ettiği şekilde adaletin iktidarı meşrulaştırmak için bir teknik olduğuna inanır.

Gerçekte ne adalet, ne de adalete ilişkin kurallar vardır. Adalet bir güç yarışdır. Dolayısıyla adil olmaya çalışan da aslında gücünü en çok kullanmak isteyen kişiler arasında çıkacaktır (Mahlmann, 2012: 211). *Şahsiyet*'te Emniyet Müdürlüğü içerisinde Nevra'dan rahatsız olan diğer erkek polislerin aslında aralarında kuramadığı adalet ortamı, kurumun dışarıdaki işlevinin de ne kadar sağlıklı olacağını sorgulamamıza neden olmaktadır. Bu noktada en önemli polis Firuz örnek gösterilebilir. Firuz her ne kadar diğer arkadaşlarıyla birlikte cinayetleri işleyen kişiyi arasa da aslında daha sonra onun çocuğunun hastane masrafları için Cemil Havran'ın yanında çalıştığı görülür. Hatta bu nedenle katilin DNA'sını dahi yok etme girişiminde bulunmuştur. Dolayısıyla Firuz her ne kadar bir polis olsa da adalet için değil, kendi çıkarları için çalışmaktadır.

Emniyet Müdürlüğü'nün içerisinde otopsi uzmanı Timur'un davranışları da bir emniyet çalışanına uygun davranışlar değildir. Dizide Timur sadece otopsi odasında, yani kendi çalışma alanında görülür. Ancak Timur'un her görüldüğü sahnede sedyede yatan ölümlere karşı davranışları oldukça garip ve tıp etiğine uygun olmayan şekildedir. 7. bölümde Timur'un Ufuk ve diğer iki kardeşinin sedyede yatan cesediyle selfie çektiği görülür. Bu davranış odaya sıkça giren diğer polisler tarafından da olağan karşılanır. Bu durum emniyetin genel ciddiyetinin sorgulandığı sahnelerden biridir.

3.2.2.6.Gürkan Bey'in Kliniği

Dizide Ağâh Beyoğlu'nun psikoloğu olan Gürkan Beyin kliniği ilk bölümden itibaren yer alan mekânlar arasındadır. Ağâh Beyin doktoru Gürkan Bey bu klinikte bireysel olarak danışanlarıyla görüşmekte ve onları dinlemektedir. Ağâh Bey Alzheimer olacağını bu klinikte öğrendiği gibi, Alzheimer teşhisi konulduktan sonra da sık sık bu kliniğe gelerek doktoru Gürkan Bey ile görüşmeler sağlamaktadır.

Klinik odası beyaz, açık pembe, krem rengi gibi açık ve taze renklerle döşenmiştir. Klinik odasının kameraya yansıyan kısmında genellikle bir şömine, şömine üstünde eski krem renginde bir yapı görseli, onun hemen yanında pembe bir koltuk bulunur. Odanın içinde çok sayıda yeşil çiçeksiz bitki yer almaktadır. Klasik ve dinlendirici bir oda görünümündedir.

Agâh Bey sık sık Gürkan Beyin kliniğine gider. Alzheimer olacağını öğrendiği günden beri Gürkan Bey onun için önemli biri olmuştur. Bir şeyleri unutma korkusu adeta Agâh'ı bir çocuk haline getirmiş, psikoloğu Gürkan beyi ise onun ebeveyni konumuna sürüklemiştir. Postmodern toplumda bireyin kimlik arayışında olduğunu söylemiştik. Birey heterojenleşmiş toplum içerisinde kendi kimliğini bulma noktasında yalnız ve çaresizdir. Agâh Bey ise kimliğinden çok şahsiyetinin peşindedir. Şahsiyetini kaybetme korkusu onu Gürkan beye ve dolayısıyla onun kliniğine daha da yaklaştırır. Burası ortamındaki sakinlikle birlikte Agâh Beye iyi gelir. İşlediği cinayetleri yaramazlık yapan bir çocuk edasıyla Gürkan Beyden saklayan Agâh Bey, bu klinikte kaybedeceğini düşündüğü şahsiyetine sıkı sıkıya sarılır. Dolayısıyla bu mekân onun için güven verici bir ortam olur.

3.2.2.7.Ateş Arbay'ın Evi

Dizide Ateş Arbay'ın sahnelerinin artmasıyla birlikte Nevra ile görüştüğü evi de dizideki mekânlara dâhil olur. Dupleks iki katlı bir villa olan bu ev içi ilk defa detaylı şekilde dördüncü bölümde gösterilmeye başlanır. Evin önünde bir havuz vardır. Hatta dördüncü bölümle birlikte Agâh öldürdüğü Tufan'ın cesedini “Bugün Nevra'nın doğum günü. Ona bir hediye aldım” diyerek bu havuza bırakmıştır. Bu evin genellikle Ateş'in çalıştığı en üst kattaki basık tavanlı odası ile dış mekânı dizide gözükmektedir. Odanın duvarında Uğur Mumcu'nun fotoğrafları vardır. Ateş aslında idealist bir gazeteci olsa da zamanla ideallerinden vazgeçmiş ve istemediği şekilde kariyerini yönlendirmiştir. Oysa ideallerinde Uğur Mumcu gibi gerçekçi bir yazar olma hedefi vardır. Hatta bu hedefi gerçekleştirme adına atacağı adım dizinin sonunda tıpkı ideali olan Uğur Mumcu gibi aracının içerisine bomba konulması ve patlamasıyla birlikte suikasta kurban gitmesine sebep olur.

Postmodernizmin kullandığı anlatım tekniklerinden biri *metinlerarasılıktır*. Metinlerarasılıkta her metin kendinden önceki bir metnin devamı ve kendinden sonraki bir metnin de kaynağı olarak görülür. Dünya üzerinde özgün bir eser yoktur. Her eser başlı başına bir ilham ürünü ve ilham kaynağıdır. Postmodern dünyada her yoldan bir kere geçilmiş, her insan bir kere karşılaşmış kabul edilir. Bu karşılaşmanın yeri ve zamanı bilinmez, tek bilinen “izler”in varlığıdır. Biçimsel yolla yapılan metinlerarasılık yönteminde daha önce yazılan bir metne, yaşanan bir olay veya

duruma anıştırma yolu ile değinilir ve olay hatırlatılmak istenir. Bu hatırlatmanın amacı çeşitlidir. Yaşanan yeni olayı kuvvetlendirmek, iki olay arasında benzerlik bağı kurmak veya önceki olayı anımsatmaktır (Aktulum, 2011: 452). Ateş Arbay’ın evinde Uğur Mumcu’nun fotoğrafları olması ve ona öykünmesi, ölümünün de Uğur Mumcu gibi olması aslında onun bir “ideal gazeteci simgesi” olarak kullanılmasına yapılan atıftır. Bu atıfla hem Uğur Mumcu’nun gerçekler adına savaş verirken öldüğü, hem de Ateş’in de aynı karakterde biri olarak doğru bir yol izlediğini seyirciye tekrar tekrar hatırlatmak içindir.

Dizinin dördüncü bölümünde Ateş’in evinde Nevra ile birlikte olduğu bir sahne vardır. Daha önce hayatına giren erkelerle mutlu beraberlikleri olmayan Nevra Ateş’e duyduğu yakınlıkla o gece evinde onunla birlikte olur. Bu sahne aynı zamanda Nevra – Ateş yakınlaşmasının ve Ateş’in dizide daha fazla görünmesini sağlayacak sahnelerin de başlangıcıdır.

Postmodernizmde seks ve şiddet sıkça ele alınan temalar arasındadır. Postmodern yönetmenler hayatın gerçeğinin içerisinde seksin ve şiddetin de yer aldığını, insana ait en karanlık, gizemli ve bilinmez olanı dışa vurarak insanın daha iyi anlatılabileceğini savunurlar. İnsan benliğinin en ilkel ihtiyaçlarından biri olan seks, kişinin karakter ve tavrını da yansıtan, içerisinde şiddet öğelerinin de yer aldığı bir ritüel gibidir. Seyirci kamera önünde uyanan, yataktan kalkın, dişini fırçalayan kahramanı gördüğü gibi, onu seks yaparken de görmek ister. Seyirci bir gözetleyicidir. Onu gözetlerken kısıtlamak, aslında anlatılmak istenenin de kısıtlanması anlamına gelmektedir (şaylan, 1999: 80 – 81).

Postmodernist bakış açısı insanın her haliyle bir bütün olduğunu kabul eder. İnsan kusan, çiş yapan, sevişen, gaz çıkaran ve daha akla gelebilecek her türlü toplum tarafından ötelenmiş davranışı yapan bir bireydir. Toplumsal normlar ve kamusal alanın sınırları insan aklını da sınırlandırmış ve ona kurallar koymuştur. “Toplumda yüksek sesle konuşulmaz”dan başlayarak içerisinde ayıp ve günah barındıran her türlü husus insan hayatında ötekileştirilmiş ve insana ait değil gibi gösterilmiştir. Oysa postmodern yönetmenlerin kamerasında aynı durum söz konusu değildir. Onlara göre bu dünyaya atılan insanın kimlik arayışı da modern dünyanın yarattığı bu kısıtlamalar ve bunalımdan doğmuştur. İnsan bir bütündür ve bu bütünü her yönüyle yansıtmak filmin amacı olmalıdır (şaylan, 1999: 80-81).

3.2.2.8.Ardıçhan Adliye Binası

Kambura ilçesi sınırları içerisinde yer alan Ardıçhan Adliye Binası, Agâh Beyoğlu'nun bir dönem adliye memurluğu yaptığı binadır. Agâh dizinin ilk bölümünde Alzheimer olduğunu öğrendiğinde cinayetleri işlemeye dair karar almasıyla birlikte cinayeti işleyeceği kişilerin dosyalarını temin ettiği bu binayı ateşe verir. Agâh'ın bu binayı yakmasının iki nedeni vardır. Birincisi arkasında delil bırakmamak, ikincisi ise bir zamanlar kendisinin de çalıştığı bu yeri ve anılarını yok etmektir. Nitekim Agâh Alzheimer olduğu için zamanla anılarını zaten unutacaktır. Bu noktada anılarının da kendi şahsiyetiyle birlikte yok olmasını istemektedir.

Adliye binası, adaletin gerçekleştiği ve adli vakaların karara bağlandığı bir yerdir. Postmodern görüşe göre hukuk iktidarı meşrulaştırma eylemidir. Bu nedenle herkesin ortak görüşte olduğu ideal ve gerçek bir hukuk düzeni yoktur. Dolayısıyla adalet kişisel çıkarlar doğrultusunda şekillenir. Adaleti belirlemek amacıyla oluşturulmuş kurum veya kurumlar birer mit uzantısıdır (Mahlmann, 2012: 211). Ardıçhan Adliye binasına dışarıdan bakıldığında sıradan bir adliye binası olduğu düşünülür. Oysa geçmişte orada Adliye memurluğu yapmış olan Agâh Bey için sıradan bir adliye binası değildir. Orada yapılan usulsüzlükler ve adaletsizlikler, Agâh Beyin öldürülecekler listesini oradan seçmesine sebep olmuştur.

Agâh Bey adliye binasına girmeden evvel 8 numaralı dairesine girer ve buradan Adliye binasının emanet bölümüne ilişkin anahtarları arayarak alır. Yanına bir bidon benzin alarak Adliye binasına gelir. Uzun zaman bu bölgede çalışan Agâh Bey binayı gören yolun kameralarını da kırmayı unutmaz. Binaya çok rahat şekilde erişen ve içeriden istediği dosyaları alan Agâh Bey, çıkışı içeriye benzin dökerek binayı ateşe verir. Bu sırada dikkat çeken husus Adliye'yi koruyan tek bir kamera olması, emanet girişinin plastik kapı olması, Agâh'ın yıllar önceki anahtarla bina kapısını açabilmesidir. Aslında tüm bu detaylar gerçekliğin tekrar kurgulanmasıyla ilişkilidir. Postmodern metinlerin en önemli özelliğinden biri de var olan gerçekliği aynen yansıtmamaları ve yeniden kurgulanmalarıdır. Gerçek dış dünya ile uyum sağlamak zorunda değildir. Modern dünyadaki gibi determinist bir bakış açısıyla olayların sunumu gerçekleşmez. Olay, durum ve her şey birbirinden bağımsız şekilde ilerleyebilir ve en önemlisi gerçek hayattaki kurallar geçersiz kılınabilir. Agâh Beyin adliye binasını

yakma sürecindeki güvenlik önlemleri göz önüne alındığında tüm bu süreç postmodern kurgu ile açıklanabilmektedir.

Ardıçhan Adliye binasını yakan Agâh Bey eve gelir gelmez bagaja yığıldığı beyaz bez poşetleri 8 numaralı dairesine çıkarır ve ardından evde tabancasını mikrofon yaparak Tom Jones’ın “Not Responsible” şarkısını söylemeye başlar. Agâh’ın keyiflenmek adına seçtiği bu şarkı tesadüf değildir. 1967 senesinde Tom Jones’ın “Live! At The Talk Of The Town” albümünde yer alan şarkının sözleri oldukça manidardır. Şarkının girişi şu şekildedir:

“Now let me ask you something:

Have you ever felt that you were ’nt responsible for the things that you do?”

(Şimdi size bir şey sormama izin verin: Yaptığınız şeylerden sorumlu olmadığınızı hiç hissettiniz mi?)

Tom Jones’ın şarkı sözleri sürekli olarak “sorumluluk” kelimesine vurgu yapıyordu. Hatta şarkının ortasındaki nakaratta ise “I am not responsible” (sorumlu değilim) cümlesi sıkça geçiyordu. Agâh Beyin neşe ile eğlenerek söylediği bu şarkı aslında onun için yaptıklarına karşı hissettiği duyguları açıkça ortaya çıkarmaktaydı. Agâh Bey bu şarkıyla birlikte aslında Alzheimer olacağını, şahsiyetini kaybedeceğini ve yaptıklarından da sorumluluk duymayacağını anlatmaktaydı. Dolayısıyla ne Ardıçhan adliyesini ateşe veren, ne de cinayetleri işleyen Agâh Bey olacaktı.

3.2.2.9.Mehmet Yurtgil’in Evi

Dizide emekli hâkim Mehmet Yurtgil ve onun Alzheimer olan eşi Feza Yurtgil’in evi birinci bölümde geçmektedir. Dışı sarı renkli iki katlı bir evde oturan Mehmet Yurtgil evine gelen Agâh’ı içeri buyur eder. Evin yalnızca salonu ve banyosu (Agâh’ın tabancasını hazırlamak için girdiği sırada) gösterilmiştir. Salonda uzun bir yemek masası vardır. Agâh geldiği sırada masada eşi ile yemek yiyen Mehmet Yurtgil’in arkasında bir akvaryum bulunmaktadır. Agâh bu evde Alzheimer eşine yemek yediren Mehmet Beyi masa başında alnından vurur. Onu vurduğunda kırılan akvaryumdan yere düşen ve can çekişen balığı ise yerden alır ve biraz su dolu olan

masadaki bardağa koyar. Agâh Beyin bu tutumu ise içerisindeki öldürme duygusunun doğaya ilişkin değil, insanlara ilişkin bir durum olduğunu açıkça ortaya koyar.

Mehmet Yurtgil eski bir ağır ceza hâkimidir. Dizinin ilerleyen bölümlerinde Kambura ile ilgili gelişmelerde izleyicinin sıklıkla adını duyduğu Mehmet Yurtgil, Agâh Bey'in kendi adalet sisteminde öldürmesi gereken kişilerin başında gelir. Birinci bölümün ilk sahnelerinde Agâh Beyin 2007 yılından itibaren Mehmet Yurtgil'in peşine düştüğü, onu gazetesini arabada okurken, balık tutarken ve daha birçok yerde öldürmeye teşebbüs ettiğini, ancak öldüremediğini görürüz. Dizinin ilerleyen bölümlerinde Mehmet Yurtgil'in Kambura'da geçen olaylarda insanlara gücünü kullanarak yaptığı baskıyla olayları örtbas ettiğini öğreniriz. Dolayısıyla Mehmet Yurtgil bir adalet adamı olarak adaletsiz davranmış ve etik olmayan davranışlar içerisine girmiştir. Onun bu davranışları ise birinci bölümde kendi evinde, kendi eşinin gözlerinin önünde öldürülmesine sebep olmuştur.

Agâh Bey Mehmet Yurtgil'i kendi evinde başından vurarak öldürdüğünde masada Mehmet Beyin sağında eşi Feza Hanım vardır. Alzheimer olan ve sadece bir gezi sırasında öğrendiği Flamenko dansını hatırlayan Feza Hanım cinayeti görür, ancak ses çıkarmaz. Olaylara karşı donuk bir surat ifadesi ile bakan ve tepki vermeyen Feza Hanım, Agâh Bey için onun ileriki dönemlerini temsil eden bir figüre dönüşür. Agâh Bey cinayeti işledikten sonra masada Feza Hanım'a çorba içirir ve şu sözleri söyler:

“65 yaşıma geldim. Geçen doğum günümde yine bir dilek tuttum çocuk gibi. Yine imkânsız bir dilek tabi. Ne diledim biliyor musunuz? İyi bir insan olmayı.”

Agâh Beyin Mehmet Yurtgil cinayetini işledikten sonra söylediği bu sözler dizide bir motif haline gelecektir. İşlediği cinayetlerde bıraktığı notlarda bahsettiği Nevra Elmas da polis olduğunda verdiği ilk röportajında iyi bir insan olmak istediğini söylemiştir. Aslında ikisinin yollarını kesiştiren şey iyiliktir. Agâh Beyin bu sözleri söylediği mekânın Mehmet Yurtgil'in evi olması, ilerleyen bölümlerde de anlaşılabileceği üzere Mehmet Yurtgil'in bir ağır ceza hâkimi olarak Kambura'da yaşanan tecavüz davasında olayın üstünü kapatması ve iyi bir insan olamaması ile ilişkilidir.

Mehmet Yurtgil'in evi dizinin son sahnesinde de yer almıştır. Mehmet Beyin eşi Feza Hanım'la birlikte bu eve gelen Agâh Bey, Feza hanımın Flamenko yaparken

ölmesiyle birlikte onun başında ağlar ve onu bu evde bırakarak gider. Bu ev dizinin ilk bölümü ile son bölümünde Agâh Bey için olan anlamını bir anda değiştiren bir mekân olmuştur. Dizinin ilk bölümünde intikam alma hırsıyla geldiği bu ev, son bölümde Feza hanımla kurduğu duygusal bağdan ötürü Agâh beyin ağlayarak geçirdiği bir ana tanıklık etmiştir. Absürt ve kopuk bir anlam bağıyla dizide var olmuş bir mekândır.

3.2.2.10.Uçurum Kenarı

Rousseau insanın özünün doğada olduğunu, bu nedenle bedenlerimizin aslında doğadan çalınarak şu an yaşadığımız ortama atıldığını söyler. Postmodernizmin tükenmiş insanı, Rousseau'nun bahsettiği yapay olan şu anki ortamda yaşamaktadır ve bu yapaylığın içerisinde özünü aramaktadır. Bu görüş aynı zamanda Antikçağ'da Platon ve Aristo gibi düşünürlerin de insana bakış açılarında doğaya yükledikleri anlam gibidir. Aslolan idea'dır ve insan daima idealar âlemine özlem duymaktadır. "Postmodern insanın özlem duyduğu şey nedir?" sorusuna gelindiğinde, bu sorunun mekân kapsamında bizlere sunacağı yanıt bozulmamış, aslolan doğadır. Agâh Beyoğlu dizide sık sık bir uçurumun kenarına gitmekte ve uzun süre burada kalmaktadır. Bu uçurum kenarına gidişinin iki sebebi vardır: Birincisi dizinin ilk bölümünde su vermeyi unuttuğu kedisi Münir'in mezarı burada olması, ikincisi ise uçurum kenarının hem tekinsizlik barındırması, yolun sonu anlamına gelmesi, hem de doğayla iç içe olan bir yer olmasından kaynaklıdır.

Toplumsal değişim ve dönüşümün en üst düzeyde yaşandığı postmodern dönem, toplumsal yaşama tüketimin hâkim olduğu, var olan değerlerin metalaştırıldığı ve hazzın bu metaların tüketimiyle yaşandığı bir dönemdir. Postmodern dünya çerçevelenmiş TV camlarından, pasaj vitrinlerinden ve ışıklı levhalardan insanı sararak daima satın almaya yöneltirken kendisine yapay bir mekân kurgular. Bu yapay mekân bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, küreselleşme, sanayileşme, fordist ve devamında postfordist üretimle birlikte ilerlerken insanı bir "yığın" haline getirir. Bu yığının çalışma hayatında adı beyaz yakalılar, mavi yakalılar olur, üretici karşısında "tüketici" olur, yönetici karşısında "işçiler" olur. Daima bahsedilen husus çoğunluk, bireysellikten uzak yığınlardır. İnsan benliğinin adeta hiçleştiği ve kimliksizleştiği noktada geline nokta uçurum kenarıdır. Postmodern dönem adeta modern dünyanın yarattığı insanı uçurum kenarına getirmiştir.

Agâh Beyoğlu'nun yaşamına detaylı bakıldığında; 60 yaş üzerinde Beyoğlu'nda tek başına yaşayan, buna rağmen oldukça şık giyinen, nizamlı ve kendi halinde bir kişilik görülür. Ancak arka planda yıllar önce emekli olduğu Adliye memurluğu döneminde etkilendiği bir olay sebebiyle hayata karşı nefret duyan, ikinci kişiliğini daima bastıran, yaşadığı Beyoğlu semtinin eğlencesinden uzak, entelektüel ve yalnız biri vardır. Onun çizdiği bu portre tüketim kültürünün yarattığı insan modelinden uzaktır. Agâh Bey ne Beyoğlu'nun kalabalıkları gibi kimliksizleşmiş, ne de Kambura'nın insanları gibi şahsiyetsizleşmiş ve duygularını kaybetmiştir. Bu yönüyle de tam anlamıyla bir yığın olmaktan uzak, karakter özelliği sunmaktadır.

Agâh Beyin Beyoğlu'nun kalabalıklarından ve yaşadığı sürecin ağırlığından sıkıldığı dönemlerde geldiği uçurum kenarı onun için yığından kurtulduğu bir mekândır. Yeryüzü ile gökyüzünün buluştuğu uçurum kenarı aynı zamanda insanoğlunun ölüm en yakın olduğu anı da temsil etmektedir. Agâh Bey yığınların sesinden sıkıldıkça buraya gelir ve adeta nefes alır. Bu nefes alış insanoğlunun doğaya karışmasını, özüne dönmesini de temsil etmektedir. Agâh Beyin özüne döndüğü uçurum kenarında Münir'in yatması da ona bu imkânı vermektedir.

Roman (2001: 71) uçurumun insan psikolojisinde ilişkisel eksikliği, depresif izleri ve anne yoksunluğunu temsil ettiğini söyler. Bağlanma stilleri göz önüne alındığında anne ile ilişkisinde kaygılı bağlanan çocuğun daima anne eksikliği gütmesi, sonraki yaşamındaki depresif durumlar ve sorunlar bireyin uçuruma meylini de göstermektedir. Uçurum aynı zamanda birey için bir güven alanı olur. Son anda tutunulan, anne olan ve depresif duyguları yıkan bu alan kişiye güven de verebilmektedir. Roman'ın tespitleri ışığında Agâh Bey'in uçurum kenarına gitmesi yığın'a karşı bir liman olarak da adlandırılabilir. Yıllar önce eşi Mebrure hanımı kaybeden, ardından kedisi ile can yoldaşı olan ve onu da kendi hatasıyla kaybeden Agâh Bey'in yaşamındaki tüm kayıplarla birlikte uçurumun kenarına tutunduğunu da söylemek mümkündür.

Uçurum, Türk Dil Kurumu (2020) tarafından mecaz anlamda *ayrılık* olarak tanımlanmıştır. *Uçurumun kıyasına gelmek* deyiimi de aynı mecaz anlam dolayısıyla oluşmuş olup, insanın ölümüne yaklaşması anlamına gelir. Agâh Beyin Alzheimer olduğunu öğrenmesi ve seri cinayetlere başlamasıyla birlikte geldiği bu uçurum kenarı, hayatında yeni ayrılıkların olduğu bir döneme de işaret eder. Alzheimer ile birlikte

sadece yaşadıklarını değil, şahsiyetini de unutacağına inanan Agâh Bey için uçurum yeni bir hayata başlangıç yapmak gibidir. Uçurumun kıyısında sık sık bu ayrılıkları hatırlayacaktır.

Bauman (1996: 18) uçurumun dışa açık, sonsuzluğu simgeleyen bir mekân olmasıyla ahireti de anımsattığını söyler. Hatta Antik Roma’da önemli suçların cezaları arasında kişiyi uçurumdan atmak da gelmektedir. Önemli suç işleyenlere verilen bu cezalar, Agâh Beyin de sık sık uçurum kenarına çıkışını anlamlandırılmasına yardımcı olur. Agâh Bey işlediği suçların ardından ara sıra geldiği bu yerde adeta kendini cezalandırmaktadır. Münir’in mezarına yakın olan bu yerde bir katil Agâh Beyin durduğu mu yoksa Beyefendi Agâh Beyin durduğu mu sorusu akıllara gelir. Bu ikilemin Agâh Bey için yaşadığı da düşünüldüğünde uçurum aslında tıpkı Antik Roma’daki Agâh Bey için ceza çekilen bir mekâna dönüşür.

Agâh Beyin uçurum kenarındaki görüntüsünün ardında hava daima kasvetli, yağmurlu ve donuktur. Sürekli patlayacakmış gibi olan bu hava tekinsizlik uyandırmaktadır. Akşam saatlerinde ise arkada güneşin batışının olduğu, yine yağmurun habercisi bir kızılık gökyüzüne hâkimdir. Uçurum arkasındaki gökyüzünün sergilenen bu görüntüsü Agâh Beyin ruhunun adeta bir yansıması gibi, tekinsizlik, telaş ve üzüntü içermektedir. Onun genel bir telaşı vardır: iyi bir insan olarak ölebilecek midir?

Agâh Beyin uğrak yeri olan uçurumda kedisi Münir’in mezarının bulunması önemli bir detaydır. Münir Agâh Beye yıllarca emektarlık yapmış, ancak onun bir hatası sebebiyle ölmüştür. Agâh Bey bu uçurumun kenarına onu gömmüş, ancak yeni bir Münir yaratmıştır. Dizide cinayetleri işlerken giydiği kedi kostümü –Köpek Öldüren de denilmektedir- aslında çok sevdiği Münir’den ilham alınarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla uçurum bir kediyi hapsederken, yeni bir kedi yaratmıştır.

3.2.2.11.Gülhane Parkı

İstanbul’un Sirkeci semtinde yer alan Gülhane Parkı gerçekte var olan bir mekân olmasına karşın, *Şahsiyet* dizisinde sadece ismen geçmektedir. Agâh Bey Mehmet Yurtgil cinayetini işlediği villada Mehmet Beyin eşi Feza Hanım’a bir anısını anlatır ve anıdaki şiirde Gülhane Parkı geçmektedir. Anı şu şekildedir:

“9 yaşımdayım yıl 1961 annem benim doğum günüm için pasta yapmış. İlk defa o zaman mum üfleyip bir dilek tuttum. Dileğim de şu; o sıralar Yuri Gagarin uzaya çıkan ilk insan olacak. Ben de dedim ki ne olur beni de yanına alsın. O kadar inandım ki dileğimin gerçekleşeceğine, ben bir çanta yapıp beklemeye başladım. Güya Sovyet elçiliğinden gelip alacaklar beni ama sağdan soldan duyuyorum onlar komünist diye. Diyorlar ki amaaan komünist onlar. Olsun diyorum ben de komünist olurum. O sıralarda bizim giriş katında üniversite öğrencileri oturuyor. Annem onlara da komünist diyor. Biliyorum bunlar bizim kömürlükte kitap saklıyor. Ben gittim yürüttüm bir tane. Nazım Hikmet’in şiirleri. En kisasını buldum ezberledim. Dedim ki şimdi Ruslar gelirse ben bu şiiri okurum onlara. Onlar da der ki tamam bu da bizden götürürler beni...”

Neyse tarih 12 Nisan uzay mekiği fırlatılacak Vostok 1. Ama hala gelen giden yok. Ben diyorum unuttular herhalde beni. Mekik fırlatıldı. Herkes dua ediyor mekik atmosferi geçsin uzaya çıksın diye. Bir ben diyorum ki yarı yolda dursun dönsün beni alsın. Belki birde Amerikalılar Vostok’un uzaya çıkmaması için dua ediyordu. Neyse. Bütün gün radyonun başında içimden o şiiri okudum.”

Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz / Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı’nda / Budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz / Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında”

Agâh Bey Alzheimer olan Feza Hanım’a anlattığı anısı ilginçtir. Hayatında tuttuğu ilk dileği anlatmış, bu dilekte tüm çocuk saflığıyla uzaya çıkmak istediğini belirtmiştir. Onu uzaya çıkaracak kişilerin Ruslar olmasından ötürü de Nazım Hikmet şiiri ezberlediğini söylemiştir. Bir çocuğun düşündüğü en saf, hesapsız ve mantık gütmeyen hislerle aktarılan bu anı 65 yaşına gelmiş Agâh Beyin ilk dileğini de göstermiştir: iyi bir insan olmak.

Postmodern anlatılar büyük gerçekliklerin yıkıldığı absürt söylemlerle doludur. Kendine has bir dünya yaratan kahraman dünyanın var olan düzenindeki işleyişe kendine ait gözlüklerle bakar ve salt gerçekliği reddeder. Bu reddediş aynı zamanda bireyin kendi gerçekliğini de kurgulayışıdır. Taklidin gerçekten daha değerli olduğu, hayalin gerçeğin aşırı realitesini yıktığı bu dünya kahramanın beyninin içinden ibarettir. Bu nedenle kahraman öldüğünde dünya da ölmektedir. Kahraman yaşadığında ise o dünyayı kendi eliyle dekore etme gücüne sahiptir (Yaprak, 2012:

35). Agâh Beyin yukarıda bahsedilen Feza Hanım’a anlattığı anısı kendi çocuk dünyasını yansıtan bir kurgudan ibarettir. Çocuk saflığının timsali bir anı olmakla birlikte bu anı çeşitli mesajları da içermektedir. Öncelikle Agâh Beyin bahsettiği Rusların uzaya mekik fırlatması olayı gerçektir. 1961 senesinde Yuri Gagarin’in kozmonot olduğu uzay mekiği uzaya fırlatılmıştır. Uzaydan döndükten sonra Rus halkı tarafından “kahraman” ilan edilen Gagarin Ruslar için önemli bir başarı elde etmişti. Gagarin’in başarısından sonra trajik hayat hikâyesi kısa sürede kamuoyunda duyurulmuştu ve O, sadece bu başarısıyla değil, arka plandaki yaşamıyla da dikkat çeken biri haline gelmişti. Çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Gagarin İkinci Dünya Savaşı döneminde yaşamış ve çok zorluklar çekerek okumuştur. Tüm hayatını insanlık adına mücadele vermek için harcayan Gagarin, uzaya giden ilk insan olduktan kısa bir süre sonra ise uçağı çakılarak ölmüştür. Ölümüne dair kamuoyunda birçok şaibe yer almış, ancak olaydan yıllar sonra da ismi anılan önemli bir isim olarak tarihe geçmiştir. Agâh Bey’in çocukluk kahramanı olan ve kendini özdeşleştirdiği kişi olan Gagarin de onun gibi “iyi bir insan olma” hedefiyle yola çıkmış biridir. Bu sebeple aslında Agâh Beyin anlattığı bu anısı da yemek masasındaki sahnede rastgele seçilmemiştir.

Agâh Bey’in Feza Hanım’a yemek yedirirken okuduğu *Ceviz Ağacı* şiiri Nazım Hikmet tarafından 1957 senesinde yazılmıştır. Nazım Hikmet’in anılarından edinilen bilgiye göre Hikmet bu şiiri sevdiği kadını Gülhane Parkı’nda beklediği dönemde yazmış, kullandığı metaforlarla birlikte komünistlerin tutuklandığı dönem Türkiye’sini gerek ironi, gerekse mecazlarla aktarmak istemiştir. Hikmet’in şiirde bahsettiği ceviz ağacı olgun ve görkemli bir ağaç olup tıpkı şairin dediği gibi “köpük köpük” yapraklara sahiptir. Ancak ne sevgilisi ne de polis onun farkında değildir. Bu fark edilmeme durumu gerçekte ceviz ağacının yaydığı sülfür gazının insanı sersemletici etkisiyle dengesini kaybetmesiyle anlatılırken, şair burada gerçekteki durum üzerinden bir mecaz gütmüştür. Agâh Beyin dizinin ilk bölümünde Feza Hanım’a okuduğu bu şiir, daha sonra Feza Hanım tarafından da ezberlenmiş ve diğer bölümlerde okunmuştur. “Agâh Bey niçin bu şiiri okumaktadır ve Gülhane Parkı’nın önemi nedir?” gibi bir soru ise Agâh Beyin kendi yarattığı postmodern mekânı, “ikinci Agâh”ı bulmamızı sağlayacaktır. Gülhane Parkı Nazım Hikmet’in var ettiği ve sevgilisi dâhil kimsenin farkında olmadığı ülkesidir. Agâh Bey için de Gülhane Parkı aslında kimsenin görmediği, gerçek Agâh’ın, iyi bir insan olan Agâh’ın yaşadığı

yerdir. Bu yüzden ne onu arayan polisler, ne de diğer insanlar onun ikinci karakterini görememektedir.

3.2.2.12.İssız Orman Yolu

Şahsiyet'te Agâh Beyin otomobilini sürdüğü, dizide daha çok gökyüzünden yapılan tepeden çekimlerle gösterilen uzun bir orman yolu bulunmaktadır. Trafik şeridi çizgilerinin olduğu bu yolun her iki tarafı gür ormanlarla kaplıdır. Agâh Beyin özellikle İstanbul'dan Kambura'ya gittiğinde kullandığı bu yol sık sık bir motif gibi dizide tekrar etmektedir.

Yol ve yolculuk, hemen hemen birçok metinde yeni bir hikâyenin başlangıcını, yola çıkmayla birlikte adım atmayı temsil etmektedir. Yola çıkan kişi, bir işe başlamak adına adım atan kişidir. Nitekim Agâh Bey de İstanbul'dan Kambura'ya gitmek için yola koyulduğunda aracıyla ıssız orman yolundan geçtikten ve geleceği mekâna vardıktan sonra, daima bir cinayet işler. Dolayısıyla ıssız orman yolu cinayetlere başlangıç adımı olarak da simgeleştirilebilir. Ancak bu yolun diğer bir özelliği yolda Agâh Beyin aracı dışında araç olmaması, daima tek aracın geçtiği uzun ve ıssız bir yol olarak görünmesidir. İki yandaki ağaçlarla donatılmış ormanın tekinsizliği yolu daha da ıssız hale getirmektedir.

Sağlık (2008: 308) postmodern mekânların normal hayatın akışından farklı kurgulara sahip olabileceğini, onları anlamlandırmanın güç bir durum olduğunu söyler. Gündelik hayatta bir banyoda buzdolabı bulunmazken, postmodernist gözle döşenmiş bir mekânda böylesi bir durumun olması sorgulanmamalıdır. Bireyin kendi bilinç akışını figürleştirerek özgürce donattığı bu mekânlarda bir anlam dizisi yoktur. Onlar dünyanın normlarından bağımsız şekilde kurgulanmışlardır. İssız orman yolundan da sadece Agâh Beyin otomobilinin geçmesi, hiçbir zaman trafik olmaması bu şekilde açıklanabilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türkiye’de 1960’lı yıllarda başlayan televizyon yayıncılığı sadece devlet tekelinde yer alan ve daha çok bilgi verme amaçlı, kuralları olan ve sıkı denetime tutulan bir objeyken, özel kanalların açılmasıyla birlikte eğlenceli içeriklerin de üretildiği bir biçime kavuşmuştur. Türkiye’de dizi yayıncılığı özel kanalların bütçelerine bağlı olarak gelişmiş, bugün geldiğimiz süreçte diziler kanalların reklam giderlerinden elde ettikleri bütçelerle desteklenen birer ticari yapımlar halini almıştır. 2000’lerle gelişen dijitalleşme televizyon ve TV dizilerini izleme şeklini de dönüştürmüştür. Bu araştırmada değinildiği üzere son yıllarda özellikle dizilerin uzayan süreleri, benzer içerikleri, dizilerin çok fazla reklam alması gibi seyirci üzerinde etkili olan olumsuzluklar sebebiyle TV dizilerine olan ilgi azalmıştır. Bu duruma alternatif şekilde Netflix, Puhu TV gibi internet platformlarının doğması, bu platformlarda yer alan daha özgün içerikli, TV dizilerinden farklı yapısıyla ön plana çıkan dizilerin ortaya çıkması da seyirciyi etkilemiş ve bu platformlara yönlendirmiştir. Çalışmada bu platformlardan biri olan Puhu TV’de 2018 senesinde yayınlanmış *Şahsiyet* dizisi incelenmiştir. Yapılan incelemenin odağında postmodern zaman ve mekân unsuru olmuştur.

Klasik TV dizilerinin içeriklerinde zaman unsuru belli kronolojide ilerlemektedir. Senaryoya bağlı olarak anlatı içeriğinde zamanda sıçramalar olabilmektedir. Ancak seyirci zamana hâkimdir ve zamanın akan yapısının farkındadır. Modern zaman akışının gösterildiği bu dizilerin bu şekilde yapılanmasının en önemli sebebi seyircinin zamanı takip edebilmesi, kafa karışıklığı yaşamamasıdır. Aynı şey mekân için de geçerlidir. Mekân, olayların gerçekleştiği yerdir. İzleyici olaylara odaklanırken arka planda bir dekor olan mekânı sorgulamaz. TV dizilerinde ön planda olan olay; zaman ve mekân unsurunu gölgede bırakır. Olaya ait öğeler kendine toplumsal yapılarla bir bağ kurarak metne sadık kalır, zamanı ve mekânı bu noktada şekillendirir. Bu durumun en önemli sebebi sanat, felsefe veya özel bir amaçla anlatım/söylem yapılmaması, dizinin tam anlamıyla bir tüketim nesnesi olmasıdır. Zaman, mekân ve olay örüntüsü, seyirciye belirli bir iletişim çerçevesinde anlam verirken, amaç eğlendirmek, keyifli vakit geçirtmek ve merak gibi duygulara hitap etmek olmuştur.

Günümüz postmodern toplumsal yapıda, modern ve klasik anlatılardan farklı olarak hem yazılı anlatımda, hem de görsel medyada amaca odaklı şekilde kurgulandıkları söylenebilir. Postmodern bir romanda veya dizide okuyucu veya izleyici olaya odaklanırken arka planda mekânın ve zamanın ne şekilde ilerlediğini sorgular. Mekânın olaylarla bağlantısı, zamanın ne şekilde aktığı/akmadığı düşündürücü hale gelir. Çünkü postmodernizm, modernizme ait her şeyi sorguladığı gibi zaman ve mekânı da sorgulayarak yeni biçimlerle yeniden kurgulamıştır. Okuyucu veya izleyici için postmodern olay ne denli karmaşıksa, bu unsurlar da o kadar karmaşık ve düşündürücü olmuştur.

Bu çalışmada *Şahsiyet* dizisi üzerinden postmodern zaman ve mekân kurgusu üzerine inceleme yapılmıştır. Araştırmada bir internet dizisinin seçilmesinin temel sebebi televizyon ile internet platformları arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Televizyon çok geniş bir izleyici kitlesine seslenmektedir. Dijital platformlar ise yine aynı şekilde geniş bir izleyici kitlesine seslense de bu kitle oldukça seçicidir. İsteddiği içeriği arayıp bulan, maddi bir bedel ödeyen seyirci, TV seyircisine kıyasla çok daha bilinçlidir. Televizyonun rekabet içeren bir sektör olmasından ötürü, özellikle özel kanalların beğenilen içerikleri ticari unsurlarla donattıkları görülür. Buna örnek reytingi iyi bir dizinin yaklaşık iki, hatta iki buçuk saate değin uzayan süresi, bu süre içerisinde birçok defa yaklaşık otuz dakikaya yakın reklam almasıdır. Bu şekilde seyirci beklentisini karşılarken aynı zamanda kendi ticari beklentisini dibe karşılayan kanallar dizilerin içeriklerini anlatılmak istenenden çok, ticari amaca uygun olarak donatma yoluna girerler. Hedeflenen şey dizide anlatılandan çok, dizinin ne denli izlendiğidir. Oysa dijital platformların ticari beklentileri kanallarla aynı seviyede değildir. Dijital platform izleyicisi çoğunlukla aylık üyelik ile içeriklere ulaşmaktadır. Bu noktada bilinçli seyircinin izleyeceği içerik ile ticari beklentileri yönlendirilen seyircinin izleyeceği içerik birbirinden farklıdır. Dijital platformda yer alan dizilerde anlatılmak istenen için bir bölümde iki buçuk saate gerek yoktur; maksimum 40-50 dakikaya kadar asıl anlatılmak istenen anlatılır ve dizi sona erer. Metalaşan diziler dijital medyada süreyi az tutmakta ve izleyicinin üyeliğini her ay yenilemesini sağlamaktadır. Diziye ticari bir nesne olarak değil; bir sanat ürünü, eser olarak bakılır.

Postmodernistlerin bir sanat eseri hangi şekilde yorumlanıyorsa, o sanat eserinin gerçekliğinde o olduğunu savunmaları, eserle birey arasında bir iletişim olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle, postmodern üretimler sanatla gerçekliğin

iç içe girdiği bir zeminde buluşmaktadır. Postmodern dizilerin bu noktada, kurallara uymayan, karmaşıklığa göz yuman, uyum aramayan ‘seçkin’ etiketinden sıyrıldığını söylemek mümkündür.

Şahsiyet dizisi senaryosu Hakan Günday’a ait olan, yönetmenliğini Onur Saylak’ın yaptığı Puhu TV’de yayınlanan bir dijital platform dizisidir. Dizinin suç – gerilim türündedir. Dizide eski adliye memuru Agâh Beyoğlu’nun işlediği cinayetler konu edilir. Dizinin ilk bölümlerinden itibaren doğrusal olmayan, anakronik bir biçimde olaylar işlenir. Agâh Bey emektar kedisi Münir’e su vermeyi unuttur. Ardından doktora gittiğinde kendisine Alzheimer olacağı yönünde teşhis konulur. İzleyiciye ilk yansıyan Alzheimer olacağı için hayattan intikam alırcasına birilerini öldüren bir adamdır. Oysa dizinin son bölümüyle birlikte aslında Agâh Beyin dizide sık sık işlediği cinayetlerde adını geçirdiği Nevra gibi, istismara uğramış bir genç kızın intikamını almak için cinayeti işlediğidir. Alzheimer ile birlikte şahsiyeti kaybolacağına inanan Agâh Bey, geçmişte şahsiyeti elinden çalınan bir genç kızın intikamını tüm Kambura’dan alır.

Şahsiyet dizisinde postmodern zaman unsuru kurmaca yapı içerisindeki gerçek zaman, belirsiz zaman, keyfi zaman ve döngüsel zaman başlıkları altında incelenmiştir. Bu incelemede postmodern dizilerin en önemli özelliği olarak zamanın belirsizliği üzerinden yorumlar yapılmıştır. Belirsiz zaman, keyfi zaman ve döngüsel zaman dizideki gerilim unsuruna da hizmet edecek şekilde muğlaktır. Kurmaca yapı içerisindeki gerçek zaman ise dizide belirli olan, seyircinin hesaplayabildiği ve farkına vardığı tek zaman kavramıdır. Dizinin süresine bağlı olarak dizi içerisinde zamana ilişkin belirtilen yıl ve zamanda atlayış süreleri ile bu zamanın hesaplanması sağlanmıştır. Temel amacı ise dizide anlatılan cinayet hikâyesine zamansal açıdan dikkat çekmektir.

Şahsiyet dizisi postmodern mekân unsurlarının kurmaca, kolaj ve ironi dolu yapısının bir araya geldiği bir dizidir. *Şahsiyet* dizinde kullanılan mekânlar tespit edilmiş, ardından bu mekânların postmodern unsurlardan hangisini barındırıp barındırmadığına dair bir tespit çalışması yapılmıştır. Dizinin en önemli mekânı hiç şüphesiz Kambura’dır. Kambura’da tecavüze uğrayan Reyhan’ın hikâyesi diziye yön vermiştir. Agâh Bey Reyhan’a tecavüz eden 53 kişi nezdinde adeta tüm Kambura’dan intikam almaktadır. Kambura’nın gerçekte Türkiye’de olmayışı, mekânın hayali

olarak yaratılmış olması da olayların gerçek mi yoksa birer kurmaca ürünü mü olduğu konusunda seyirciyi sorgulamaya sürüklemektedir.

Bir dijital platform ürünü olan *Şahsiyet* dizisi postmodern zaman ve mekân unsurlarının karmaşık ve kaotik biçimlerinin kurgulandığı bir yapıya sahiptir. Postmodernizmin muğlak, bilinmez ve kimlik arayışı içerisindeki yapılanması zaman ve mekân ekseninde diziye sindirilmiştir. *Şahsiyet* bir geleneksel TV dizisi olarak çekilseydi, bu kurguların ne kadarı ekrana yansır diye söylenemez; ancak dijital platformun kendi postmodern yapısı bu karmaşıklığı yansıtmada başarılı olmuş, hatta diziye de birçok ulusal ve uluslararası ödül de getirmiştir.

KAYNAKÇA

Adorno, W. T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ünler – E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ağaoğulları, M. A. (2010). *Ulus Devlet Ya Da Halkın Egemenliği*. Ankara: İmge Yayınevi.

Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aksoy, İ. (2003). *Başlangıcından 2. Dünya Savaşı'na Sinema ve Mimarlık İlişkisi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Alp, Ç. (2012). *Modernity-Modernism and Women Novelists*. İzmir: Ege Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Armaoğlu, F. (1997). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Aron, R. (2014). *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Arthofer, F. Rose, J. (2016). *The Future of Television Where The Us Industry is Heading*. New York: The Boston Consulting Group.

Aslan, E. (2010). Sınırların Olmadığı “Sınırlı” Bir Kasaba: Dogville. A. Allmer, (Ed.), *Sinemekân Sinemada Mimarlık İçinde* (59-69). İstanbul: Varlık Yayınları.

Aslan, P. Y. (2019). Zamanı ve Mekânı Birbirinden Ayırmak Neye / Kime Yarar? www.sosyalbilimler.org (Erişim Tarihi: 11.08.2020)

Aslanoğlu, R. (2000). *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*. Bursa: Ezgi Kitabevi.

Asur, S., Huberman, B.A. (2010). Predicting the Future With Social Media. *International Conference on Web Intelligence and Intelligent Agent Technology*, Toronto, Canada, pp. 492-499.

Atalar, E. (2005). *Sinema Dili ve Mimari Mekân*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Aytaç, Ö. (2006). Tüketimcilik ve Metalaşma Kıskaçında Boş Zaman, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. s.11.

Bulunmaz, B. (2011). Yeni Medya Eski Medyaya Karşı: Savaşı Kim Kazandı Ya Da Kim Kazanacak?. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*. Yıl:4 s.7

Basalla, G. (2000). *Teknolojinin Evrimi*. (C. Soydemir, Çev.). Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

Batu, M, Tos, O. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), ss.991-1023.

Baudrillard, J. (2001). *Tam Ekran*. (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bauman, R. (1996). *Crime & Punishment in Ancient Rome*. (First Edition). New York: Routledge Ltd.

Bernal, J.D. (1995). *Modern Çağ Öncesi Fizik*. (D. Yurtören, Çev.). Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

Berman, M. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bezel, N. (1992). Modernizm ve Postmodernizm, *Littera Edebiyat Yazıları*. c.3.

Birkök, M. C. (1998). *Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler*. İstanbul.

Bolak Hisarlıgil, B.(2007), “Yer”leşmenin Düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu Yerleşmelerinde “Ara”Lar”, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.

Bolter, J. D. Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge MA: MIT Press.

Bor, M. H. Erten, A. (2019). *Dijital Çağın Mesleği Nasıl Influencer Olunur?*, İstanbul: Hürriyet Kitap.

Braudel, F. (2004). *Maddi Uygarlık: Dünyanın Zamanı*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Bumin, K. (2010). *Demokrasi Arayışında Kent*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Can, Y. (2004). Durkheim ve Merton'ın Anomi Kurarılan Bağlamında Cemaatten Cemiyete Türk Toplumunu. *Muhafazakâr Düşünce*. c.1, s.1

Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Ekin Yayınları.

Chomsky, N. (2012) *Medya Gerçeği*. (A. Yılmaz ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Comte, A. (2015). *Pozitif Felsefe Dersleri ve Pozitif Anlayış Üzerine Konuşma*. (E. Ataçay, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (D. Şahiner, Çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cook, C. I. (2014). *Netflix: A Stepping Stone in the Evolution of Television*. Petersburg.

Çağlar, N. O. (2008). Postmodern Anlayışta Siyaset ve Kimlik, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Üniversitesi Dergisi*, c.13, ss. 369-386.

Çakır, M. (2015). *İnternette Gösteri ve Gözetim Eleştirel Bir Okuma*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çetin, H. (2007). *Çağdaş Siyasal Akımlar*. Ankara: Orion Yayınevi.

Çiğdem, A. (1997). *Bir İmkân Olarak Modernite*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dağdelen, İ. (2005). Post-Fordizm. *Mevzuat Dergisi* <http://www.mevzuatdergisi.com/2005/06a/05.htm> (Erişim Tarihi: 01.04.2020).

Deane, P. (1988). *İlk Sanayi İlkılâbı*. (T. Güran, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2005). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında. *Cogito Dergisi*. Sayı 36.

Demirhan, A. (1992). *Modernlik*. Ankara: Ağaç Yayınları.

Der Loo, H. V., Reijen, W. V. (2003) *Modernleşmenin Paradoksları*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Doğan, N. (2003). Pragmatizmin Felsefî Temelleri. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, s.20, ss. 83-93.

Doyuran, L. (2013). Küresel Yeni Dünya Düzeninde Postmodern Söylem. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, c.1, s.1, ss. 10-35.

Durkheim, E. (1986). *İntihar-Toplumbilimsel İnceleme*. (Ö. Ozankaya, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü*. (Ö. Ozankaya, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Ecevit, Yıldız. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Eraslan, P. (1993). Kitle Toplumunun Kültürel Yapısı ve Günümüz Açıklama Biçimi Olarak Magazin Söylemi. *Marmara İletişim Dergisi*. s.4, ss.139-156.

Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, s.35, ss.21-40.

Erdoğan, A. (2007). Karl Marx: İnsan, Toplum, İletişim. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı 25.

Erkan, H. (1994). *Bilgi Toplumu ve Ekonomik Gelişme*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fidler, R. (1997). “Mediamorphosis”, *Understanding New Media*, California: Sage Publications.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Ankara: Ark Yayınları.

Gaxotte, P. (1969). *Fransız İhtilali Tarihi*. (S. Tiryakioğlu, Çev.). İstanbul.

Gellner, E. (1994). *Postmodernizm, İslâm ve Us*. (B. Peker, Çev.). İstanbul: Ümit Yayınları.

Giddens, A., Sutton, W. P., (2016). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (A. Esgin, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Göregenli, M., (2010), *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Göze, A. (2000). *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*. İstanbul.

Gustafson, P. (2001), “Roots And Routes Exploring The Relationship Between Place Attachment And Mobility”, *Environment And Behavior*, Vol: 33, No:5,pp.667-686.

Gül, E.C. (2016). Postmodern Sanrı ve Yabancılaşma Gerçeği. *Toros Üniversitesi İİSBF Sosyal Bilimler Dergisi*. s.6.

Güngör, F.S. (2019a). Postmodern Dünyanın Mekân Anlayışında Sanal Mekân. *Turkish Studies Cudes 2019*, Cilt 14, Sayı 5, ss.93-104.

Güngör, F.S. (2019b). Türk Sinemasında Postmodern Kentler: İstanbul Kırmızısı Örneği. *Turkish Cinema Research*. Sayı 1, ss.139-155.

Güngör, N. (2019). “Prof. Dr. Güngör: Dijital medya bireyi çevresinden koparıyor”, aa.com.tr (29.04.2019, Erişim Tarihi: 11.08.2020)

Gürbilek, N. (2010). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: MetisYayınları.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hobsbawm, E. J. (1977). *The age of revolution*. London: Quartet.

- Hobsbawn, E. J. (1997). *Sermaye Çağı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- İnceoğlu, M., (2010), *Tutum, Algı ve İletişim*, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). İstanbul: Nirengi Yayınları.
- Kalelioğlu, U. B. (2019). Auguste Comte'un İnsanlık Dini Kurgulamasında Üç Hal Kanunu'nun Rolü ve Pozitif Dinin Etkileri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C.3, S.3.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University*, c.17, s.5, ss.2886-2899.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kartal, Z. (2015). Marxist Toplumsal Gelişme Aşamaları ile Rostow'un Gelişme Aşamaları Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, c.19, s.2, ss. 231-244
- Kaypak, Ş. (2013). Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme. *Global Journal of Economics and Business Studies Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi*. c.2, s.4, ss.80-95.
- Kejanlıoğlu, D. B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan&İnsan Dergisi*, s.8, ss.32-58.
- Kızılkaya, Z. (2020). Sosyal Medya Kullanıcılarının Metalaşması: YouTuberlar Üzerine Bir İnceleme. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. s.35, ss.67-68.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı*. (S. Okur, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.

Kivisto, P. (2008). *Sosyolojinin Temel Kavramları*. (İ. Çapcıoğlu ve S. Yavuz, Çev.). Ankara: Birleşik Yayınevi.

Köker, L. (2007). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kurt, A. Y. (2005). *Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Kurtkan, A. (1960). Türkiye'de İktisai Sınıflar. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*. s.1, ss. 62-80.

Le Bon, G. (2005). *Kitleler Psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

Lotz, D. A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.

Mahlmann, M. (2012). *Rechtsphilosophie und Rechtstheorie*. Baden- Baden.

Manovich, L. (2006). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Manzo, L. C., (2003), "Beyond House And Haven: Towarda Revisioning Of Emotional Relationships With Places", *Journal of Environmental Psychology*, 23.

Marx, K. (1993). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*. (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Menteşe, O. (1992). Modernizmden Postmodernizme. *Littera Edebiyat Yazılar*, c.3.

Muecke, D. C. (1986). *Irony and the Ironic*. London and New York, Methuen.

Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.

Mutlu, E. (2005). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Müller, N. (2010). *Media Evolution*. Hamburg.

- Odabaşı, Y. (1999). *Tüketim Kültürü*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Odabaşı, Y. (2017). *Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma*. Aura Kitapları.
- Offe, C. (2013). *Amerika Üzerine Düşünceler*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Oğuz G. (2008). Postmodern izm ve İdeoloji, <http://www.nuveforum.net/307-siyasi-hareketler/46482-ideoloji-kavramlar/> (Erişim Tarihi: 27.07.2020)
- Ödemeli Yayıncılık Platformu (Pay TV) Raporu, (2015). *Telkoder* (Serbest Telekomünikasyon İşletmecileri Derneği). Nisan 2015.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye’de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Milli Folklor*. Yıl 25, Sayı 98, ss.19-31
- Pekünlü, R. (2005). Galileo Galilei. *Bilim ve Gelecek*. s.13, ss.5–7.
- Pol, E. (2002) , “The Theoretical Background Of The City-Identity Sustainability Network”, *Environment And Behavior*, Vol. 34, No. 1, January,.
- Polama, M. M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Roman, P. (2011). Des Enveloppes Psychiques aux Enveloppes Projectives, *Psychologie Clinique et Projective*, v.VII, pp. 71-84.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post- Modernizm ve Tolum Bilimleri*. Ankara: Ark Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1994). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2008). Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi. *Hece Öykü Modernizmden Postmodernizme Özel sayısı*, ss.138-140.
- Sancar F. ve Severcan Y. C., (2010), “Children's Places: Rural–Urban Comparisons Using Participatory Photography in the Bodrum Peninsula, Turkey”, *Journal of Urban Design*, Vol. 15. No. 3.
- Sander, O. (1998). *Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918’e*. Ankara: İmge Yayınları.

- Sarıca, M. (1981). *100 Soruda Fransız İhtilali*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Sartori, G. (2004). *Görmenin İktidarı Homo Videns: Gören İnsan*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post – Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. *Hece Dergisi Türk Romanı Özel sayısı*, ss. 493-509.
- Sennet, R. (2010), *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solak, S. G. (2017). Mekân – Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt 6, Sayı 1, ss.13-37
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (A. Kansu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şahindokuyucu, M. (1997). *Bir Kavram Olarak Modernizm ve Resim Sanatındaki Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Şaylan G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- Şimşek, M.E. (2014). *Modernizeden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Tekin, Ü. (2004). Dünden Bugüne Sosyolojik Açından Cemaat ve Cemiyet Kavramları, ss.107-120
http://isamveri.org/pdfdrg/D02637/2004_2/2004_2_TEKINU.pdf (Erişim Tarihi: 01.12.2019).
- Tekin, M. (2011). Türkiye Toplumunun Dinî Hayatında Postmodern Tezahürler. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. s. 25, ss.5-28.
- Temiz, M. (1991). *Bilgi Toplumu*. İstanbul: Seha Neşriyat.

Terzi, Ü. (2017). *Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye’de Korku Sineması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Teziç, E. (2003). *Anayasa Hukuku*. Kırklareli: Beta Yayıncılık

Tocqueville, A. (1994). *Amerika’da Demokrasi*. Ankara: Yetkin Yayınları.

Toffler, A. (1981). *Gelecek Korkusu*. (S. Sargut, Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar.

Toffler, A. (1991). *Ekonominin Çöküşü-Ekospazm*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Topal, A. K. (2004). Kavramsal Olarak Kent Nedir Ve Türkiye’de Kent Neresidir. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. c. 6, s.1, ss.276-294.

Toprak, A. G. (2019). *Dijital Medya ve Mekânın Dönüşümü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Tönnies, F. (2005). *Gemeinscha ve Gesellscha- Şehir ve Cemiyet*. (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Turner, B. (2013). *Eşitlik*. Ankara: Dost Kitabevi

Türkbağ, A. U. (2003). İki Soruda Postmodernizm ve Hukuka Yansıması, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, c. LXI, s.1-2, ss. 175-183, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuhfm/article/download/1023004105/1023003702> (Erişim Tarihi: 20.05.2020).

Türkcan, E. (2009). *Dünya’da ve Türkiye’de Bilim, Teknoloji ve Politika*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ulutaş, S. (2019). Postmodern Etki Ve Sinemada Belirsizliğin Varoluşu: Lost Highway Filmi İncelemesi. *Opus – Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, Yıl 9, Cilt 14, Sayı 20, ss.1977-2011

Ünal, Y. (2009). Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyo-Ekonomik Rolü, İzmir: *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*.

Wallace, R. A., Wolf, A. (2004). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (L. Elbruz, ve M.R. Ayas, Çev.). İzmir: Punto Yayıncılık.

Yaprak, T. (2012). *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Yıldırım, E. (2005). Adaletin Kurgu Sökümü ve Günümüzdeki Siyasi Anlamı, *Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arşivi*. s.13, ss.72-84.

Yıldırım, M. (2010). Kamu Yönetiminde Bilgi Yönetiminin Gerekliği Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, c.7, s.1, ss. 1311-34.

Yurdakul, B. (2016). Televizyon savaşları: Dijital yayın platformları, <http://berkayyurdakul.com/televizyon-savaslari-dijital-yayin-platformlari/>, (Erişim Tarihi: 10.06.2020).

www.imdb.com. (2020). Şahsiyet. (Erişim Tarihi: 10.08.2020).

www.hurriyet.com (2018). “Türk Dizileri Neden Yayından Kalkıyor?”, (Erişim Tarihi: 17.05.2020).

www.netflix.com (2020). Sayılarla Netflix. (Erişim Tarihi: 20.05.2020).

www.blutv.com (2020). Künye. (Erişim Tarihi: 20.05.2020).