

KAVRAM VE KURAMLARLA

BİR BAŞKADIR

EDİTÖRLER: BAHAR ÖZTÜRK - BEYLER YETKİNER

Bir Başkadır dizisi üzerine bir kitap hazırlandığını ve çalışmanın tamamlandığını duyduğumda hem şaşkınlık, hem de mahcubiyet duydum. Kitabı incelerken, verilen emek ve gösterilen özen karşısında mahcubiyetim arttı. Şahsım ve *Bir Başkadır* ekibindeki tüm arkadaşlarım adına Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk ve Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner başta olmak üzere emeği geçen herkese teşekkür ediyor, kitabın yolunun açık olmasını diliyorum.

Berkun Oya

nobel AKADEMİK YAYINCILIK
www.nobelyayin.com
nobelyayin | nobelkitap | nobelcocuk | nobelyasam | nobelcocukyayin
www.nobelyayin.com E-KİTAP kiralamak için
ISBN 978-625-439-439-3
www.nobelkitap.com

KAVRAM VE KURAMLARLA BİR BAŞKADIR
EDİTÖRLER BAHAR ÖZTÜRK - BEYLER YETKİNER
nobel



KAVRAM VE KURAMLARLA

BİR BAŞKADIR

EDİTÖRLER
BAHAR ÖZTÜRK - BEYLER YETKİNER

nobel

Kavram ve Kuramlarla

BİR BAŞKADIR

Editörler

Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner

nobel

KAVRAM VE KURAMLARLA BİR BAŞKADIR

Editörler: Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk - Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner

Yayın No. : 3430
İletişim No. : 106
ISBN : 978-625-439-439-3
E-ISBN : 978-625-439-440-9
Basım Sayısı : 1. Basım, Mayıs 2021

© Copyright 2021, NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK EĞİTİM DANIŞMANLIK TİC. LTD. ŞTİ. SERTİFİKA NO.: 40340
Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Nobel Yayın Grubu, 1984 yılından itibaren ulusal ve 2011 yılından itibaren ise uluslararası düzeyde düzenli olarak faaliyet yürütmekte ve yayınladığı kitaplar, ulusal ve uluslararası düzeydeki yükseköğretim kurumları kataloglarında yer almaktadır.

Genel Yayın Yönetmeni : Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-
Yayın Koordinatörü : Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Redaksiyon : Nurcan Çağman -nurcan@nobelyayin.com-
Sayfa Tasarım : Dicle Korkmaz -dicle@nobelyayin.com-
Kapak Tasarım : Sezai Özden -sezai@nobelyayin.com-
Görsel Tasarım Uzmanı : Mehtap Yürümez -mehtap@nobelyayin.com-
Baskı Sorumlusu : Yavuz Şahin -yavuz@nobelyayin.com-
Baskı ve Cilt : Atalay Konfeksiyon Matbaacılık ve Reklam İnşaat Turizm Otomotiv San. ve Tic. Ltd. Şti.
Sertifika No: 47911 Zübeyde Hanım Mah. Süzgün Cad. No.: 7 Altındağ/Ankara

Kütüphane Bilgi Kartı

Öztürk, Bahar., Yetkiner, Beyler.
Kavram ve Kuramlarla Bir Başkadır */ Editörler: Bahar Öztürk - Beyler Yetkiner*
1. Basım. XIV + 272 s. 13,5x19,5 cm. Kaynakça var, dizin yok.
ISBN: 978-625-439-439-3
E-ISBN: 978-625-439-440-9
1. Bir Başkadır 2. Dijital Dizi Yayıncılığı 3. Sinema ve TV Kuramları

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.
Adres: Bahçekapı mh. 2465 sk. Oto Sanayi Sitesi No:7 Bodrum Kat Şaşmaz-ANKARA - siparis@nobelyayin.com-
Telefon: +90 312 278 50 77 - **Faks:** 0 312 278 21 65
E-Satış: www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com / www.atlaskitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadaş Kitabevi, D&R Mağazaları, Dost Dağıtım, Ekip Dağıtım, Kida Dağıtım, Kitapsan, Nezih Kitabevleri, Pandora, Prefix, Remzi Kitabevleri

ÖN SÖZ

Yeni iletişim teknolojilerinin internet ile birlikte yakınsaması sonucu ortaya çıkan yeni medya ortamları günlük hayata entegre olmuş ve yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. Yeni medya ile pek çok kavram doğmuş ve insanlar bu yeniliklere hızlıca adapte olmuştur. Televizyon, radyo, gazete gibi iletişim araçları günümüzde tamamen internet üzerinden yayıncılığı sürdürmektedir. İnternet gazeteciliği, Web TV, IPTV, Podcast yayıncılığı, dijital platformlar, sanal ortamlar, sosyal medya gibi daha pek çok platform günlük hayatta sıkılıkla kullanmayı tercih ettiğimiz mecralar hâline gelmiştir. Televizyon yayıncılığının yerini internet televizyonculuğu almış, dizi ve filmler dijital platformlar üzerinden izleyici ile buluşmaya başlamıştır. Netflix, Blu TV, Puhu TV, Exxen gibi platformlar çok fazla içeriğe erişim sağlarken evlerde dizi ya da filmleri rahatlıkla izleme olanağı sunmakta ve izleyicilerin izleme alışkanlıklarını da değiştirmektedir.

Netflix'te 12 Kasım 2020 tarihinde gösterime girdiği günden itibaren en çok konuşulan dizilerin başında gelen *"Bir Başkadır"* dizisi, bu kitabın ortaya çıkışında çok büyük rol oynamış ve dizinin her bir bölümünde geçen olaylar, konular, kuramlar, mesajlar incelenerek aslında sadece bir diziden ibaret olmadığı ve çok önemli sosyal, psikolojik, ekonomik, cinsiyetçi, toplumsal mesajları da içerisinde barındırdığı tespit edilmiştir. Dünya genelinde televizyon dizileri arasında IMDB'de ilk 250'nin içerisinde 209. sırada yer alan bir dizi olmasının yanı sıra bir Türkiye mozaiği sunan dizi, toplumsal cinsiyetten başörtü sorununa; feminist yaklaşımdan siyasal tartışmalara kadar

geniş bir yelpazede değerlendirilmiştir. Bir Türkiye mozaiği sunan dizi, toplumsal cinsiyetten başörtü sorununa; feminist yaklaşımdan siyasal tartışmalara kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmiştir. Dizi, işlediği konulardan dolayı da olumlu olumsuz oldukça fazla eleştiri almıştır. *"Bir Başkadır"* dizisinin kitap hâline gelmesi fikri de bu eleştiriler sonucunda doğmuş ve dizi, sinema/televizyonda yer alan kavram ve kuramlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda *"Bir diziden bir kitap çalışması çıkar mı?"* sorusuyla karşılaşılmış ve aslında birçok teze ve kitaba kaynak olabilecek bir dizinin var olduğu fark edilmiştir. Böylelikle toplumun her kesimine hitap eden bir dizinin kitaplaştırılmış versiyonu da her kesimden okuyucuya ulaşmayı hedeflemektedir. Özellikle sinema ve televizyonla yakından ilgili olan bireylerin ellerinden düşürmeyeceği bu kitap toplam yedi bölümden oluşmaktadır.

Ali Murat Kırık, Ebrar Şengül Aydın ve Selma Taşoluk'un "Bir Başkadır" dizisine yönelik yaptıkları bölümde; "Bir Başkadır" dizisinin izleyiciler üzerinde suskunluk sarmalı oluşturup oluşturamayacağı tartışılmış; dizi karakterleri üzerinden sosyopsikolojik bir analiz gerçekleştirilerek karakterlerin yaşadıkları ve bunun da ötesinde dizi izleyicisinin gelecekte yaşayabileceği suskunluk sarmalı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Ayşe Dilara Bostan, "Bir Başkadır" dizisindeki karakterleri Jungiyen bir bakış açısıyla incelemiştir. Jungiyen yaklaşımla karakterlerin bireyleşme süreçlerini ne şekilde deneyimledikleri anlatısal düzenlemeler vasıtasıyla araştırılmıştır. Dizideki karakterlerin diyaloglarının yanı sıra kişisel özellikleri, kültürel evrenleri, olay örgüsünde ne şekilde yer aldıkları ve hangi mekânsal düzenlemeler ile

sunuldukları ele alınmıştır. Bu esnada karakterlerin gölgeyi tecrübe ederken yaşadıkları içsel çatışmaların nasıl sahnelendiği de ortaya konulmuştur.

Bahar Öztürk ve Gülhan İlik'in hazırladıkları bölümde, "Bir Başkadır" dizisinin izleyici profili incelenmiştir. Öztürk ve İlik, dizinin seyirci üzerinde ne gibi etkiler bıraktığını, izleyicinin diziyi nasıl alımlandığını sosyolojik açıdan ele almışlardır. Bunu da yeni medya ve televizyonun dijitalleşmesi bağlamında ve kullanımlar doyumlar paradigmasına vurgu yaparak dijital platformda yayınlanan dizi ile ilgili aktif izleyici kitlesiyle odak grup görüşmesi yaparak ortaya koymuşlardır.

Beyler Yetkiner, dizide rol alan kadın karakterler üzerinden diziye yönelik değerlendirmelerde bulunmuştur. Son zamanlarda kadınların sinemadaki temsilleri üzerinde tartışmalar ortaya koyan Yetkiner; feminist kuram bağlamında diziyi değerlendirmiş ve kadın karakterlere feminist açıdan yaklaşmıştır. "Bir Başkadır Dizisinde Kadınlar" isimli bölümüyle dizide güçlü kadınların varlığını sorgulayan Yetkiner, dizide feminizm çerçevesinde kadınlar arasında yaşanan diyaloglara ve tartışmalara ışık tutmuştur.

Dilar Diken Yücel "Bir Başkadır" dizisini, Yeşilçam geleneğinden yola çıkarak günümüze taşımaktadır. Dizide işlenen konular, çekimler ve karakterler bağlamında Yeşilçam sinemasını değerlendirerek Yeşilçam geleneğinin izini sürmektedir. Yücel'e göre dizinin birçok sahnesinden Yeşilçam kokusu gelmekte ve dizinin anlatımının çoğu yerinde Yeşilçam sinemasına atıfta bulunulmaktadır.

Ferhat Kaçar sekülerizm anlayışından hareketle, dizide sekülerleşen bireyin nasıl temsil edildiğini incelemiştir. Dizi sekülerleşen bire-

yin, benmerkezli, modern ve kendi dışındaki bireyi yargılaması bağlamında, geleneksel ve dindar bireylerde kaybolan bazı değerleri ele almıştır. Bu çerçevede kişilerin yaşam biçimlerinin dönüşümleri, farklılıkları ve çelişkileri dizide ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Semra Kotan ise kimlik, kültür, politika ve toplumsal alanlar içinde değerlendirdiği bireyi, "Kimlik İnşasında Ben ve Ötekinin Temsili: 'Bir Başkadır' Örneği" isimli bölümüyle katkı sunmuştur. Toplumsal pratiklerde kendini gösteren ben ve öteki ikiliğini ele alan Kotan, bireylerde "ben"in nasıl ötekinin üzerine inşa edildiğini dizinin karakterleri üzerinden örneklendirmekte ve bunun nasıl kimliğe dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Birbirinden önemli konulara, kavramlara, kuramlara değinilen bölümlerde "Bir Başkadır" dizisi mümkün olduğu kadar her detayıyla analiz edilmiştir. Elbette ki dizi ile ilgili çalışmalar bu bölümlerle sınırlı olamaz ancak kitabın içeriği izleyici ve okuyuculara yapacakları çalışmalarda şüphesiz yol gösterici olacaktır.

Son olarak, kitaba katkı ve desteklerini sunan yazarlarımıza, değerli hakem kurulumuza ve sevgili Berkun Oya başta olmak üzere tüm ekibe teşekkürlerimizi sunarız.

İyi Seyirler...
Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner

HAKEM VE BİLİM KURULU

Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele

Prof. Dr. Nilüfer Pembecioğlu

Prof. Dr. Peyami Çelikcan

Doç. Dr. Eylem Şentürk Kara

Doç. Dr. Fatma Nisan

Dr. Öğr. Üyesi Vefalı Enser

BÖLÜM YAZARLARI

SUSKUNLUK SARMALI BAĞLAMINDA"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNE SOSYOPSİKOLOJİK BİR BAKIŞ

Ali Murat Kırık- Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, TV ve Sinema Bölümü, murat.kirik@marmara.edu.tr

Ebrar Şengül Aydın- Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV YL Programı,ebrarsengulaydin@gmail.com

Selma Taşoluk- Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV YL Programı, slmtasoluk@gmail.com

***BİR BAŞKADIR* KARAKTERLERİNE JUNGİYEN BAKIŞ: BİREYLEŞME YOLCULUĞUNDA GÖLGEYİ GÖREBİLMEK**

Ayşe Dilara Bostan- Arş. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, dilaraokuyucu@gmail.com.

DİJİTAL ÇAĞIN AKTİF İZLEYİCİSİNİN GÖZÜNDEN "*BİR BAŞKADIR*"

Bahar Öztürk- Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü, bahar.ozturk@inonu.edu.tr

Gülhan İlik- Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, gulhan.ilik1@gmail.com

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE KADINLAR

Beyler Yetkiner- Dr. Öğretim Üyesi, İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi, beyler.yetkiner@inonu.edu.tr

"*BİR BAŞKADIR*"I BİR YERLERDEN TANIYOR GİBİYİZ!

Dilar Diken Yücel- Arş. Gör. Dr., İnönü Üniversitesi
İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü,
dilar.dikenyucel@inonu.edu.tr

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE SEKÜLER BİREYİN TEMSİLİ

Ferhat Kaçar- Öğr. Gör., Harran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Radyo-TV Programcılığı, kacarferhat@harran.edu.tr

KİMLİK İNŞASINDA BEN VE ÖTEKİNİN TEMSİLİ:
"*BİR BAŞKADIR*" ÖRNEĞİ

Semra Kotan- Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi
İletişim Fakültesi, semra.kotan@atauni.edu.tr

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ ..... **iii**

HAKEM VE BİLİM KURULU ..... **vii**

BÖLÜM YAZARLARI ..... **ix**

SUSKUNLUK SARMALI BAĞLAMINDA *"BİR BAŞKADIR"* DİZİSİNE SOSYOPSİKOLOJİK BİR BAKIŞ **1**

Ali Murat Kırık
Ebrar Şengül Aydın
Selma Taşoluk

Giriş 1
1. Suskunluk Sarmalı 2
  1.1. Sosyopsikolojik Açıdan Kuram: Uyum, Sosyal Etki ve Dışlanma 4
  1.2. Suskunluk Sarmalının Dizilerdeki Yansıması 4
2. Netflix'te Dizi Yayıncılığı 6
  2.1. Netflix ve Popüler Kültür 10
  2.2. Netflix ve Suskunluk Sarmalı 12
3. Araştırmanın Metodolojisi 14
  3.1. Araştırmanın Konusu ve Kapsamı 14
  3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi 15
  3.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi 17
  3.4. Araştırma Yöntemi 17
4. Popüler Bir Netflix Dizisi Olarak "Bir Başkadır" 17
  4.1. Bir Başkadır Dizisinin Konusu ve Künyesi 19
  4.2. Bir Başkadır Karakter Analizleri 20
  4.3. Dizideki Stereotipler ve Temsil Edilen Kültürler Arasındaki Etkileşim 24
  4.4. Bir Başkadır Karakterlerinin Yaşadığı Suskunluk Sarmalı 29
Sonuç 33

KAYNAKÇA 35

***BİR BAŞKADIR* KARAKTERLERİNE JUNGİYEN BAKIŞ: BİREYLEŞME YOLCULUĞUNDA GÖLGEYİ GÖREBİLMEK 39**

Ayşe Dilara Bostan

Giriş 39
1. Jungiyen Psikolojide *Gölge* 43
2. *Bir Başkadır*'da *Bireyleşme* Yolculuğunda *Gölge*lerin Gerçekleşmesi 47
Sonuç 73
KAYNAKÇA 76

DİJİTAL ÇAĞIN AKTİF İZLEYİCİSİNİN GÖZÜNDEN "BİR BAŞKADIR" 79

Bahar Öztürk
Gülhan İlik

Giriş 79
1. Çağın Medyası: Yeni Medya 83
2. Televizyonun Dijitalleşmesi 88
3. Pasif İzleyiciden Aktif İzleyiciye: Kullanımlar ve Doyumlar Paradigması 91
4. Çevrim İçi Televizyon Platformu: Netflix 93
5. "Bir Başkadır" Dizisinin İzler Kitle Üzerinden Sosyolojik Analizi 97
Bulgular ve Yorumlar 100
Sonuç 113
KAYNAKÇA 116

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE KADINLAR 121

Beyler Yetkiner

Giriş 121
1. Kavram Olarak Feminizm 124
2. Kamera Önündeki Kadınlar ve Feminist Film Teorisi 129
3. "Bir Başkadır" Dizisinin Kısa Okuması, Karakterleri ve Kadınları 133

Sonuç 149
KAYNAKÇA 150

"*BİR BAŞKADIR*"I BİR YERLERDEN TANIYOR GİBİYİZ! 155

Dilar Diken Yücel

Giriş 155
1. Yeşilçam'ın Toplumsal Gerçeklere Bakışı 157
2. *"Bir Başkadır"* Arkeolojik Kazı Yapıyor! 164
2.1. Sırça Köşklerinde Yaşayan Mutsuzlar: Küçük Burjuvalar 165
2.2. Gecekondu ve Apartman Dairesi Arasında Mekik Dokuyanlar: Gündelikçiler 170
2.3. Muhalif Bir Duruş: Lezbiyenlik 173
2.4. Layığını Bulan Kötüler: Katharsisin Varlığı 177
2.5. Yeşilçam Ruhu Üflenmiş Bir Evren 181
Sonuç 185
KAYNAKÇA 187

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE SEKÜLER BİREYİN TEMSİLİ 191

Ferhat Kaçar

Giriş 191
1. Seküler/Sekülerlik/Sekülerleşme 193
1.1. Sekülerlik ve Modernlik İlişkisi 196
1.2. Seküler ve Laiklik Ayrımı 199
2. "*Bir Başkadır"* Dizisinden Hareketle Türkiye İnsanının Sekülerliği 201
2.1. "Bir Başkadır" Dizisinde Bireyin Seküler Dikatomisi 205
2.2. Seküler Kimliklerin Zıtlığı: Din Adamı ve Psikolog Diyalektiği 210
2.3. Kutsal İkonlardan Seküler İkonlara 213
2.4. Sekülerleşen Zaman ve Mekânın Birey Üzerindeki Etkisi 217
2.5. Seküler Bireyin Aile Algısının Değişimi 222
Sonuç 225
KAYNAKÇA 227

KİMLİK İNŞASINDA BEN VE ÖTEKİNİN TEMSİLİ: "*BİR BAŞKADIR*" ÖRNEĞİ 231

Semra Kotan

Giriş 231
1. Kimlik Üzerine 232
1.1. Ben ve Öteki İlişkisi: Ben'in Tanımlanma Sürecinde Ötekinin Varlığı 238
1.2. Psikanalitik Kuramda "Ben" ve "Öteki": Freud ve Lacan Özelinde 244
2. Ben-Öteki Temsilinde "Bir Başkadır" 249
Sonuç 264
KAYNAKÇA 266

YAZAR ÖZ GEÇMİŞLERİ 269

SUSKUNLUK SARMALI BAĞLAMINDA "*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNE SOSYOPSİKOLOJİK BİR BAKIŞ

Ali Murat Kırık
Ebrar Şengül Aydın
Selma Taşoluk

Giriş

Suskunluk Sarmalı kuramını 1974 yılında Alman siyaset bilimci Elisabeth Noelle-Neumann (1998) ortaya atmıştır. Genelgeçer bir ifadeyle toplumda çoğunluğun hâkim olduğu bir görüşün azınlık tarafından benimsenmemesi sonucunda bu azınlığın sessizliğe sürüklenmesi şeklinde tanımlanabilir. Kişiler toplumdan dışlanmaktan ve görüşlerinin onları kötü bir duruma sokacağından endişelenerek sessiz kalmayı, susmayı tercih ederler.

Toplumda bir görüşün benimsenmesinde veyahut toplumun yönlendirilmesinde medyanın rolü yadsınamaz. Hemen herkesin ulaşabileceği ve elinin altında bulunan dijital yayın platformları oldukça yaygın kullanılır hâle gelmiştir. Yayınlanan diziler ve filmler de bazı fikirlerin aktarılmasında ve benimsetilmesinde çok etkili bir araçtır ve izleyiciyi suskunluk sarmalına sürükleyebilmektedir.

Netflix özellikle son dönemlerde dizi yayıncılığına yeni bir çehre kazandırmıştır, sunduğu yapımlarla birlikte farklı kültürlerin öğrenil-

mesinde büyük bir rol sahibi olmuştur. Farklı ülkelerin yapımları da Netflix bünyesinde yer aldığı için izleyicilerin içerik yelpazesi genişlemekte, dolayısıyla bu plaftorma olan ilgi her geçen gün artış göstermektedir. Netflix, 2021'in ilk çeyreği itibarıyla dünya çapında 207,64 milyon ücretli aboneye sahiptir. Netflix abonelerinin çoğu ABD ve Kanada'da bulunmakta olup bu iki ülke Netflix'in toplam küresel abone sayısının 74 milyonunu oluşturmaktadır (Web_1). (23.04.2021). Bu çalışmada online dizi film yayıncılığı ile hayatımıza giren ve iki yüzün üzerinde ülkeye eş zamanlı olarak yayın yapmakta olan Netflix platformu bünyesinde yayınlanan Türk yapımı "Bir Başkadır" dizisi suskunluk sarmalı kuramı bağlamında değerlendirilmiştir. "Bir Başkadır" dizisi gerek Türkiye'de gerekse de dünyada çok yoğun bir izleyici potansiyeline sahip olmuş; Flixpatrol verilerine göre dizi 2020 Kasım ayında izleyicilerle buluşmasına rağmen Netflix Türkiye kapsamında 2020 yılında en çok izlenen on ikinci televizyon dizisi olarak dikkat çekmiştir (Web_2). (23.04.2021).

Netflix platformu kapsamında yer alan "Bir Başkadır" dizisinin izleyiciler üzerinde suskunluk sarmalı oluşturup oluşturamayacağı çalışma çerçevesinde tartışılmış; dizi karakterleri üzerinden sosyopsikolojik bir analiz gerçekleştirilerek karakterlerin yaşadıkları ve bunun da ötesinde dizi izleyicisinin gelecekte yaşayabileceği suskunluk sarmalı tespit edilmeye çalışılmıştır.

1. Suskunluk Sarmalı

Suskunluk Sarmalı (Spiral of Silence) kuramını, 1974'te Alman siyaset bilimci **Elisabeth Noelle-Neumann** ortaya atmıştır. Bu kuram kitle iletişiminde önemli bir meseleyi kapsamaktadır ki top-

lum içinde konuşmaya cesaret etmede çoğunlukçu bir yaklaşımın varlığından söz etmektedir ve egemen görüşler karşısında, bu hâkim görüşlerden farklılık gösterenin sessizleşmesini gündeme getirmektedir. Burada kitle iletişim araçlarının ise söz söyleyecek olana cesaret veren ya da cesaret kıran, çekimserlik yaratan bir konumu vardır. Gökçe'nin (1996: 212) de belirttiği gibi *"Suskunluk sarmalı kuramına göre, birey içinde bulunduğu sosyal çevresinden dışlanma korkusuyla çevresinde hâkim olan kanaatleri ve davranış şekillerini benimsemekte ve bunu kamuda açıklamaktadır."*

Bu noktada bireyin hareketlerine ve söylemlerine etki etme yönüyle dışlanma korkusundan bahsedilmektedir ve Noelle-Neumann (1998: 32) bu durumu şu şekilde anlatmaktadır: *"Dışlanma korkusu, suskunluk sarmalı sürecini harekete geçiren temel güç olarak karşımıza çıkar. "Kurtlarla beraber ulumak" elbette daha mutlu kılar insanı, ama genel olarak kabul gören bir durum sizin tarafınızdan onaylanmıyorsa, en iyisi susmaktır."*

Buna bağlı olarak toplumda bir kesim suskunlaşmakta, izole olma endişesi ile hareket etmekte ve düşüncelerini gizlemekte, hatta egemen görüşün perspektifini yansıtmaya karar vermektedir. Dolayısıyla burada, kişilerin kitlenin görüşlerini algılayıp zihinlerinde değerlendirmeler yaptığı bir işleyiş söz konusudur: *"Suskunluk sarmalı hipotezi, insanların çevrelerini dikkatle gözlemlediklerini, diğer insanların ne düşündüğünü, eğilimlerinin ne olduğunu, hangi görüşlerin yaygınlaşıp hangilerinin kabul gördüğünü algıladıklarını iddia etmektedir (Noelle-Neumann, 1998:34).*" İnsanların çevrelerini gözlemlemeleri de birtakım sonuçları beraberinde getirmektedir.

1.1. Sosyopsikolojik Açıdan Kuram: Uyum, Sosyal Etki ve Dışlanma

Noelle-Neumann (1998:33), *"Bir hipotezin gerçeklik payını kontrol etmenin ikinci yolu ampirik araştırmalardır. Suskunluk sarmalı gibi bir olgu varsa bilimsel olarak ölçülebilmesi gerekir. Son elli yılda sürekli gelişen kamuoyu yoklamaları yöntemleriyle sosyopsikolojik olguların gözlemlenmesi mümkün olmaktadır."* diyerek suskunluk sarmalı sürecinin gün ışığına çıkarılmasında başvurulan yöntemleri tek tek anlatmıştır. **Solomon Asch**'in (akt. Noelle-Neumann, 1998: 63) 'Asch/Çizgi deneyi gibi birçok deneyin ve araştırmanın üzerinde duran ve birçok çalışmayı da örgütleyen Noelle-Neumann'ın elde ettiği bulgulardan biri; egemen görüşten yana olanların azınlıklardan daha çok konuşma eğilimine sahip olmalarıdır. Bunun dışında kazanan taraflar konuşma, kaybeden taraflar ise susma eğilimlidirler. Kişi üzerinde taşıdığı bir rozet ile de bir yönüyle konuşmaktadır ve toplumla uyum içinde olduğunu hisseden de konuşurken rahattır. Bunun aksine bir durumda, bulunduğu toplumda hâkim olarak algıladığı görüşlerin dışında konumlanan kişi toplumdan dışlanacağını hissederek sessizleşecek ve "suskunluk sarmalına" itilecektir. Tüm bunlarla vurgulanmakta olan model, algılama gücü ve toplumsal algı üzerinden şekillenmektedir.

1.2. Suskunluk Sarmalının Dizilerdeki Yansıması

"Unutmak nasıl iktidar baskısıyla oluşan bir bellek stratejisiyse hatırlamak da o düzeyde politiktir. O nedenle de toplumsal bellek yeniden inşa edilebilen, yönlendirilebilen bir olgudur ve bir yönüyle kurgusaldır. Bellekte, geçmiş saf bir biçimde bulunma-

maktadır, geçmişin dile getirilerek anı hâline gelmesi yani temsil edilmesi gerekir (Huyssen, 1999:13)".

Söz konusu medya mecraları olduğu zaman bir çerçevelemeden (framing) bahsedilebilmektedir. Filmlerde ve dizilerde de kameranın konumlandırılmasıyla birlikte kadrajın içine alınan kadar kadrajın dışında bırakılanlar da anlam ifade etmeye başlar ve filmler oluşturdukları temsillerle, geçmişin seçilmiş bölümlerini hatırlatarak veya unutturarak kolektif bellek oluşumunda bir araç görevi görmekte ve kitleleri yönlendirmektedir. İdeolojisiz olma iddiasının dahi bir ideoloji olduğu düşünülürse ve sinemanın politik bir araç olmaya elverişli yapısı göz önüne alınırsa film üretenlerin toplumu, toplumun da film üretenleri etkilediği bir etkileşim olduğu çok açıktır.

Dizilerde bölümler ve sezonlar boyunca izlenen bir öykü evrenine dâhil olan izleyici, dizinin karakterleriyle benzeşim kurmaya başlamakta, empati gütmekte, dizinin evreniyle ilgili her ayrıntıyı zihninde konumlandırmaktadır. Ailesi ve çevresiyle vakit geçirdiği süre kadar dizinin evrenine dâhil olan izleyicinin, çevresinden etkilendiği kadar diziden de etkilenebileceği düşünülebilmektedir. Bir de popüler bir dizi izleniyorsa izleyicilerin birbirleriyle olan paylaşımları da etki alanını katlayarak artırmaktadır. Neticede bu kurgulanan dizi ve film evrenlerinde oluşan anlamlar âdeta bireylerin içine işlemektedir. Noelle-Neumann (1998: 168) bu kanıyı kendi düşünceleriyle aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

"Tıpkı fırtına bulutları gibi, stereotipler de belli bir süre kanaat ikliminde etkili olur ve sonra bir daha görmemecesine ortadan kalkarlar. Bu fırtına bulutları karşısında sinen halkın ve politikacıların davranışları daha sonrakiler tarafından anlaşılmaz,

hatta sindirilenlerin kendileri bile olup biteni anlayamaz, baskı ortamını açıklayamaz olurlar ve yeni bir açıklama bulmak zorunda kalırlar. Walter Lippmann'ın kitabından kamuoyunun stereotipler aracılığıyla nasıl her tarafa yayıldığının yanı sıra 'hava gibi her tarafa, evin içinden tahtın merdivenlerine kadar' diye betimler bunu Ihering."

İzleyici seyrettiği dizideki karakterlerden ya da fikirlerden farklılaşıyorsa kendine benzettiği temsil eleştiriliyorsa, özdeşleşme kurduğu karakter ya da mesele ile ilgili olumsuz ya da aşağı bir anlamlandırma yapılmışsa suskunluk sarmalı etkisi muhtemel olacaktır. Suskunluk sarmalı yaşanacak meseleler de çok kapsamlı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Giyim kuşam, yeme içme, alışveriş, tüketim, bireysel zevkler, izleme alışkanlıkları vb. ile ilgili yapılan tercihlerde, politik fikirler, anlam ve değer yargıları, memleket, şive ile ilgili ve aslında hayatın her alanında söz söylemekte olan diziler, izleyicisinde her meselede suskunluk sarmalı yaşatabilecek potansiyele sahiptir. Elbette bu noktada yönetmenin bakış açısı ve senaristin kaleme aldığı öykü de son derece önem arz etmektedir. Zira bu durum karakter seçiminin de etkisini hissettirmektedir. Geleneksel medyada yaşanan suskunluk sarmalı etkisi, dijital platformda da varlığını sürdürebilmektedir.

2. Netflix'te Dizi Yayıncılığı

Teknoloji her geçen gün gelişmekte ve ülkeler bu alana ciddi yatırımlar yapmaktadırlar. İnternet teknolojisinin gelişim göstermesi ve televizyon yayıncılığından meydana gelen sayısal dönüşüm yayıncılığın çehresini baştan aşağıya değiştirmeye başlamış ve gele-

neksel izleyici kavramı ortadan kaybolmaya başlamıştır. Dijital yayın platformlarındaki pasif izleyicilerin yerini aktif kullanıcılar almaya başlamış ve etkileşim süreci had safhaya ulaşmıştır (Kırık ve Karakuş, 2013: 71).

İnternet teknolojisi aracılığıyla dijital yayıncılığın yaygınlaşması sonrası dijital yayın platformları da kurulmuş ve mevcut platformlar içerisinde en popüler olarak nitelendirilen Netflix dünya pazarına yayılarak çok sayıda kullanıcıya ulaşmıştır. 2016 yılı Ocak ayında Türkiye'de de kullanıma açılan Netflix; yerli ve yabancı üretim dizi ve filmleri kullanıcılarına sunmakta, böylece kullanıcılar istediği içeriklerden VoD (Video on Demand) sistemi aracılığıyla faydalanabilmektedir.

Geleneksel medya mecralarından özellikle alternatif olarak değerlendirilebilecek olan televizyondan yüksek bant genişliği olanağıyla daha kaliteli görüntü ve ses hizmeti sunan Netflix, izleyicideki zaman ve mekân algısını da farklı bir noktaya taşımaktadır. Netflix izleyicisi istediği yer ve zamanda (hatta indir izle seçeneğiyle internetin olmadığı yer ve zaman da dâhil), televizyon, internet, bilgisayar, tablet, telefon gibi seçeneklerden dilediğini seçerek ve dünyanın her köşesinden kendi dilinde dublaj ya da altyazı seçeneği bulunduran sayısız içeriğe ulaşabilmekte, geleneksel medyada olduğunun aksine kanalların akışına bağlı kalmayarak kişisel bir seyir alanına sahip olabilmektedir. Öyle ki; artık kitleye göre kendini revize eden bir medyayla değil direkt kendisine göre içeriğini düzenleyen bir yayıncılıkla karşı karşıya olan izleyiciye birey olarak daha özel bir konum verilmiştir.

Bu noktada ne izlediğinin takip edilmesi, izleyicinin gözlendiğini hissettiği ve bununla birlikte ne izlediğinin anlam ifade ettiği bir süreç başlatmaktadır. Dolayısıyla izleyici artık kendisine verileni izleyen ve tercihleri kitlenin içerisinde kaybolan değil seçim yapan, izledikleri ve izlemedikleri üzerinden nitelendirilebilen bir konumdadır. Artık tercihleri daha çok kimliksel anlamlar ifade etmektedir. Bunun yanında Şakı Aydın'ın (2019) da belirttiği gibi *"Küresel izleyicinin beğendiği formüller, oyuncular ve temalar etrafında kurulan anlatılar, her ne kadar kişiselleştirilmiş bir deneyim sunuyor gibi görünse de belli tercih kalıpları dikkate alınarak hazırlanmış ana başlıklar altında izleyici sınıflandırılmaktadır."*

Netflix izlemelerini dikkate alıp ona özel içerikleri önerdiği izleyicisine bir de içeriği durdurma, geri alma, ileri alma gibi özellikler sunarak hatta interaktif içerikler üreterek izleyicisini daha aktif kılmaktadır. Öyle ki; televizyon izleyiciliğindeki pasif ve alıcı rol, Netflix izleyiciliğinde bu yönüyle farklılaşmaktadır.

Timisi'nin (2003: 80) de belirttiği gibi *"Geleneksel medya kavramı tamamen yok olmamış, değişime uğrayıp yeni medyanın oluşumuna katkı sağlamıştır. Buradaki 'yeni' kavramının asıl anlamı, zaman içinde değişen ortamı ifade etmektedir."* Yaşadığımız teknoloji çağında iletişim ortamlarının sürekli değiştiği, geliştiği, dijital platformlara sık aralıklarla yeni özelliklerin eklendiği bir ortamda, bireyler ve toplumlar bu yenilikleri deneyimleyebilmektedir. Televizyondan farklı olarak Netflix'te, programlanmış bir yayın akışı ve söz sahibi ya da yönlendirmeler yapan sunucular olmadığı gibi izleme eylemini bölen reklamlar söz konusu değildir. Netflix evreninde size müdahale eden görünür bir etken de yok gibidir. Sürekli

bir değişim ve gelişim aracılığıyla izleyicisini kendinde tutan Netflix; izleyicinin kültür ve eğlence konseptiyle dâhil olduğu, serbest zamanını harcadığı bir alan olarak aslında *"geleneksel televizyonla ilişkilendirilen küresel bir oyun"* (Sanson ve Steirer, 2019) olarak da değerlendirilmektedir. Çeşitli fiyatlarla seçeneklendirilmiş paketlerini taahhütsüz kullanıma sunmakta ve abone olma işleminin birkaç tıklanmaya bağlı olduğu da düşünülünce Netflix; çabuk ve kolay dâhil olunan fakat ayrılmak istendiğinde birçok büyülü ya da etkili stratejinin geride bırakılması gereken bir yapıya dönüşmektedir. Ayrıca küreselleşen dünyada hem içerik üreticilerine hem de tüketicilerine etki eden bir konuma sahiptir. Toplumlardaki sosyolojik, psikolojik, ekonomik, kültürel ve politik süreçleri, insan yaşamının işleyişini nasıl etkilediği gibi meseleler de tartışma konularıdır.

Netflix yayıncılığında geleneksel yayıncılıkta olduğu gibi, bölümler ve sezonlar vardır. Bölüm süreleri ise özellikle Türkiye'deki dizi sürelerine göre daha kısadır. Bunun, izleyicinin dikkatini kendinde tutmak ve kolay tüketim için yapılan bir strateji olduğu düşünülebilmektedir. Klein'ın (akt. Kırık ve Baştaş Bakış, 2020: 1820) anlatımına göre internet dizilerinde sanal bir gerçeklik hâli hissedilmemelidir. Burada dizilerin daha kısa olması anlatı ve temayı, öyküyü, bölüm ve süreleri etkilemektedir. Yakınsanan medya üzerinde yeni hikâye anlatma biçimleri gelişim göstermektedir. Geleneksel anlatı biçimleri yerine çok katmanlı, iç içe geçmiş, çok boyutlu yapılar oluşmaktadır (Pavlik ve Bridges, 2013: 5). Sezon bölümlerinin bir tarihte bütün olarak yayınlanmasıyla birlikte dizilerin haftada bir tüketimi yerine bir kerede sezonun tamamının izlenmesine doğru evrilen bir tüketim alışkanlığı söz konusudur. Burada

diğer bir farklılık üretim ve dağıtımdaki koşullar ve ekonomik etmenlerdir.

2.1. Netflix ve Popüler Kültür

İzleyicilerin serbest zamana sahip olmasıyla birlikte farklı etkinlikler içerisine girme ihtiyacı hissettiği görülmektedir. Aydoğan'ın (2004) da belirttiği üzere; serbest zamanın ortaya çıkmasıyla birlikte bu zamanı kitleler adına derleyen, düzenleyen bir eğlence endüstrisinin oluşumuyla birlikte serbest zaman kitlelere ait olmaktan çıkmıştır. Üstelik bu durum filmler, televizyon, radyo, gibi kitle iletişim araçları, kişilerin serbest zamanlarını geçirirken faydalandıkları kültür endüstrisi ürünleri, çalışmanın getirdiği baskıyı ve yabancılaşmayı bir kenara bırakarak bireylerin kendilerini tümüyle özgürmüş gibi hissetmelerine neden olmaktadır.

Popüler kültür, çok eskiye dayanan tarihiyle toplulukları işlerine odaklı kalmaları için iş gücünün denetlenebilmesi adına bir girişimle ortaya çıkmıştır. Bunun bir yöntemi olarak bedensel emek ve zihinsel emek ayrıştırılmış, başat kültürden farklılığı olan alt toplulukların egemen ideolojiyi eleştirebileceği fantazmatik bir alan oluşturulmuştur. Reel dünyada sürdürülmek istenen iş gücünde aksama yaşatacak her sorunun yahut duraksamanın önüne geçebilmek adına, tüm bu sorunların ifade edilmesi, eleştirilmesi sağlanmakta ve toplulukların isyan etmesine bu fantazya dünyada izin verilmektedir (Kırık, 2018: 35-36). Böylece gerçek hayatın dayatmalarına ve rol biçmelerine mahkûm kalan bireylerin her şeye rağmen sistemi sürdürmeleri için sistemin değişime uğrayacağı hayalleri kurmalarına ve devam etmelerini sağlayacak bir umutlanma yaşamalarına izin verilmektedir.

Bununla birlikte üretimin artmasıyla çalışan kesimlere de refah tattırılmaya başlanmış, bu yolla sistemin daha verimli olacağı değerlendirilmiş ve böylece tüketim, özellikle de kültürel üretimlerin tüketimi sadece burjuvaya değil her kesime teşvik edilen bir hâl almıştır.

Dolayısıyla sistem tüketimle dönen bir hâle gelmiştir. Tüketim hızla büyümüş ve hâlihazırda büyümeye devam etmektedir. Özellikle kültürün tüketiminde, medyanın sunduğu fantazmatik alanda topluluklar reel hayatın gerçekliklerinden kaçmaya çalışırken içeriklerin umutlandıran ve her şeyin ulaşılabilir olduğuna inandıran yönüyle haz almakta, doyum sağlamakta fakat bunun da ötesinde aslında manipüle edilmektedirler.

İçinde bulunulan çağı yansıtması yönüyle dönemin en çok beğenilen filmleri, programları, şarkıcıları, edebiyat ya da müzik eserleri, reklamlar, popüler vakit geçirme etkinlikleri incelenebilir ve değerlendirmeler yapılabilir. Örneğin 2020'de Google'da en çok aranan 10 dizinin dokuzunun Netflix dizisi olduğu açıklanmıştır. Tüm dünyada insanların evlerine kapanmak zorunda kaldığı 2020 pandemi sürecinde 37 milyon yeni aboneyle birlikte Netflix'in toplam abone sayısı 203.7 milyona ulaşmıştır. Şirket yönetimi 2020'de gelirlerinin yüzde 83'ünün ABD ve Kanada dışından geldiğini, önümüzdeki dönemde de uluslararası içeriklere yatırımın artacağını açıklamıştır (Web_3). (Tan, 23.04.2021). Bu çok büyük bir popülerliği ifade etmekte, çok geniş bir kitlenin Netflix içeriklerini takip ettiğini göstermektedir. Toplumun geniş bir kesiminin aynı içerikleri izlemesi, aynılaşma ve kitlelerin yönetilmesi gibi etkilerin oluşması öngörüsü yaratmaktadır. 12 Kasım 2020'de yayınlanan ve bu çalışmada incelenen Bir Başkadır dizisi de yılın sonunda yayınlan-

masına rağmen 2020 izlenme listesinde 12. sırada yerini almıştır (Web_2). (23.04.2021).

Burada sanat ve kültür icrasından çok, ticari kaygılarla ve tüketim üzerinden işleyen bir yapı olduğu düşünülebilmektedir (Özkent, 2020: 316). İnsanlar serbest zamanlarını ve paralarını harcayarak izledikleri bu filmlerle bir yönüyle ekonomik ve ticari yapıyı beslemektedir. Dizi ve filmlerin yeme içme alışkanlıkları, moda, eğlence alışkanlıkları vs. hakkında alenen veya alt metinde söz söyleyen bir yapısı olduğu düşünüldüğünde Netflix gibi kültür ve eğlence konseptiyle paketlenen platformlar, özünde daha çok tüketim sisteminin bir parçası olmaktadır.

Netflix ve benzeri platformlar kullanıcılarını bu işleyişin içerisinde tutabilmek için onlara belli ölçüde ve geçici olarak değerlendirilebilecek olan haz, eğlence, kültür, bilgi, umut, sistem eleştirileri gibi her kesimi oyalayabilecek kapsamı olan ikramlarda bulunmaktadır. Kullanıcılar da hem para hem zaman vererek bu sisteme dâhil olmaktadır.

Dünyada önemli ölçüde kullanıcısı olan bu platformu ya da platform içerisindeki ürünleri tercih ediyor olmak ya da olmamak, kendi içerisinde çoğunluğa uyum sağlamak ya da öteki olmak gibi anlamları barındırmakta ve tükettikleri üzerinden bireylerin kimliksel olarak nitelendiği bir meseleye dönüşmektedir.

2.2. Netflix ve Suskunluk Sarmalı

Ötekileştirme kavramı da sinema ve dizilerde sıkça görülmektedir. Akova'nın (2020) da belirttiği gibi ötekileştirme *"Bir dış grup hakkında olumsuz bir sosyal temsil geliştirmek; yani bu grubun aleyhinde, aidi-*

yet grubundan farklılaştırıcı birtakım tutum, kanaat, inanç, imaj ve anlamlar, ön yargı ve stereotipler oluşturmaktır." Netflix de hegemonya oluşturabilme gücüne sahip olarak öteki kimliklerine, kalıp yargılara ya da ayrımcılığa, farklılığın zenginlik olarak algılanmadığı içeriklere yer vererek bireylerden kitlelere doğru ulaşan anlam değer dünyasının yapıtaşlarını inşa edebilmektedir.

Gerek Türkiye'de gerekse de dünyada Netflix içeriklerine olan ilgi gözlemlenebilmektedir. Popüler yapımların izlenme sayıları o kadar önemli ölçüde artmıştır ki; bu içerikleri izlemeyenler herkesten ayrılmış ve farklılaşmış kalmakta ve kendini çoğunluğun dışında hissetmektedir (Önal ve Baykal, 2011: 108). Gündelik muhabbetlerden mizah üretimine kadar her yerde kendine yer bulan popüler kültür ögeleri izleyenin anlamlandıracağı, izlemeyenin dışında kalacağı bir yapıdadır. Dolayısıyla dışta kalmanın zorluğu veya etkisi aslında sistemin içinde kalmaya davettir. Birey doğası gereği topluluğun bir parçası olma ihtiyacı hissetmektedir. Her ne kadar farklılaşmak, fark yaratmak, nadide olmak vs. istese bile kendisini toplumdan bağımsız görmez ve toplum yapısına, kültürel değerlerine bağlılık hissiyle yaklaşma eğilimindedir.

Burada sistemin alt metni şöyledir: Bireyler özgür, özgün, farklı olmalı ama aynı zamanda toplumsal anlamda kitlenin içinde ve onlarla aynı olmalıdır. Görünürde farklı olsa da sistemin çizdiği sınırlardan çıkmamalıdır. Dolayısıyla bireyler kimliklerini inşa ederken bu ikilem içerisindedirler. Kendileri gibi olmak isterken gizlenmiş ama her yerden kendisine ulaştırılan dışlanma tehdidini algılamakta ve bu ikilem içerisinde kendi yaşam alanını korumak

için çaba sarf etmektedir. Aslında burada sağlanmaya çalışılan denge özgün olmakla öteki olmak arasındadır.

Söz sahibi konumuyla ve popülerliğiyle, çoğunluğa hitap etmesiyle, anlam üreten ve bu anlamları tekrarlayarak mitleştiren yönüyle Netflix, tüm bu zıtlıklar arasında kendi alanını açmaktadır. Öyle ki; izleyicisini öteki olarak da konumlandırsa özdeşleşebileceği bir alana da konumlandırsa bir haz alanı oluşturmakta, iki türlü de seyir zevki sunmaktadır.

Dolayısıyla bu anlam ve değer yargılarını benimsemeyen, Netflix içeriklerinde kendine benzeyenin öteki olarak temsil edildiğini gören, Netflix kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına ve tercihlerine uyum sağlayamayan bireyler suskunluk sarmalına itilmektedirler.

3. Araştırmanın Metodolojisi

Bu bölümde araştırmanın metodolojisine dair bilgiler sunulacak, araştırmanın konusu ve kapsamı, araştırmanın amacı ve önemi, araştırmanın evren ve örneklemi ve yöntemine yer verilecektir.

3.1. Araştırmanın Konusu ve Kapsamı

Çalışma dâhilinde yeni dönem dijital yayıncılık anlayışının somut örneklemlerinden birini oluşturan Netflix yayın platformunda yer alan Türk yapımı olan Bir Başkadır isimli dizi ele alınmaktadır. 2020 yapımı dizi ve dizinin karakterleri incelenerek suskunluk sarmalı bağlamında kimlik ve ötekileştirme unsurlarının varlığı sorgulanacaktır. Türkiye'deki günlük yaşama dayalı bu dizi, aile hayatını, birey-

leri ve davranışlarını temsil ettiğinden Türk kültürüne dair izlere çokça rastlanmaktadır. Yaşanılan, yani içerisinde bulunulan, kanıksanan değer yargıları tekrar sorgulamaya açan dizi ile ele alınıp değerlendirilecek birçok kavram vardır. Bunlardan biri olan suskunluk sarmalı kavramı, içerisinde toplumu barındırarak şekil almaya dayalı olması sebebiyle ötekileşme kavramıyla da ilişkilidir. Bu tür komplike bir sürecin oluşumunda önemli bir ayna görevi gören popüler kültür ögelerinden biri olan dizi, toplumsal ve kültürel temsiller aracılığıyla gündelik hayatta sınırları sürekli olarak değişen özne ve öteki arasındaki ilişkiler ağını bir bilmece gibi önümüze getirmektedir (Işık, 2001). Kimlik inşalarına kadar etkisi olan bu süreçler medya ile ivme kazanarak süreci devam ettirmektedir. Bu sebeple bu araştırmanın temel amacı, birçok içeriğe ev sahipliği yapan Netflix platformunda yayınlanmış Bir Başkadır dizisi içerisinde geçen suskunluk sarmalını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda da dizi karakterleri üzerinden verilmeye çalışılan kimliksel söylemlere ve "öteki" kavramına dair veriler de detaylı bir şekilde incelenmiştir.

3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Kitlelerin bilgi edinme kaynaklarından biri olan medya, özellikle 2000'li yıllar sonrasında dili ve söylemi, göstergeleri ve sunumu bakımından aslında insanlara ifade özgürlüğü veriyormuş gibi gözükse bile suskunluk sarmalını da bir o kadar artırmaktadır. Suskunluk sarmalı bir diğerine bağlı olan bir durum olması sebebiyle kişi dışında var olan her şey bir öteki olmaya mahkûmdur ama toplumda var olabilmek için de bir karar merceği rolündedir. Önemli bir yere sahip olan bu durum kişilerin değer yargılarını sorgulanabilir kılmaktadır. Bu bakımdan gerçekten de incelenmesi ve analiz edilmesi gere-

kir. Özellikle dizilerle birlikte sürekli bireyleri içine alan bu sarmal, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yanı sıra 7/24 bireylerin elinde bulunan telefonlarla kadar yaygınlaşmış olup yaşanan suskunluk sarmalını sürekli maruz kalınan bir noktaya sürüklemiştir. Dijital platformlarda yer alan diziler de hâliyle önemli olup daha da küresel bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri de Bir Başkadır dizisidir. Küresel pazar içerisinde yerini almış ve hızla yükselmiş olan bu dizi gündemden de kolay kolay düşmemiştir. Bundan dolayıdır ki, dizi üzerinden ele alınan ve asıl dikkat çekilmek istenen konu toplum içerisinde ve dizilerde hâlâ devam eden suskunluk sarmalı ve öteki kavramlarının varlığıdır. Ötekiyi oluşturan unsurlar ise kimlik ve rollerin inşasıdır. Bu yönü ile çalışmanın temel amacı, Netflix aracılığı ile tesis edilen ve suskunluk sarmalına kadar uzanan ötekileşme olgusunun üretim şekli, dizide nasıl yer verildiği ve karakterler üzerinden nasıl, ne şekilde yansıtıldığı detaylı olarak analiz edilerek ele alınmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken de Türk kültüründe yer alan dinamiklere dikkat edilerek konu titizlikle incelenmiştir. Ayrıca Yeşilçam referanslarıyla kurulan nostaljik yapı da kayda değerdir. Bu gibi değerler bütünüyle anlam ifade etmektedir. Türk kültürünü de ele almış olan Bir Başkadır kapsamında yaşanan suskunluğun akademik bir bakış açısı ile incelenmesi, farklı yönleri ile sorgulanması, araştırma metotları ile irdelenmesi, bilhassa Türkiye'nin geleceği ve toplumun bilinçlendirilmesi adına üretilecek olan çalışmalar için de katkı sağlama olasılığı, araştırmanın bir diğer çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Netflix platformunda mevcut olan yayınlar dâhilinde Türk dizilerinin yansıttığı değerler ve Türk kültürünün suskunluk sarmalı ile ötekileşme olgusunun temsiline bakılmaktadır. Bu sebeple çalışmanın alanını sınırlandırmak adına tüm yayınları irdelemenin güçlüğü de göz önüne alınarak Bir Başkadır dizisi seçilmiştir.

3.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu çalışmanın evrenini Bir Başkadır dizisi oluşturmaktadır. Bir sezonu yayınlanmış dizi, sekiz bölümlük olup her bir bölümü ise 45 dakikadır. Çalışma için tüm bölümler izlenmiştir. Örneklem olarak da dizi içerisinde yaşanan suskunluk sarmalıyla ortaya çıkan öteki olgusu irdelenerek bütün bölümlerde yaşanan süreçlere ve karakterlerin bunalımlarına bakılmıştır. Konunun daha iyi detaylandırılması adına ağırlıklı olarak Meryem ve Peri üzerinden inceleme gerçekleştirilmiştir.

3.4. Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada, suskunluk sarmalı kuramı çerçevesi gözetilerek nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi yöntemi seçilmiştir. Dizi bölümleri, karakterler ve karakterlerin davranışları, söylemleri detaylıca incelenmiştir. Karakter analizindeki asıl amaç dizideki suskunluk sarmalını karakterler üzerinden somut bir şekilde gösterebilmek ve dizideki stereotipleri somutlaştırmaktır. Bu yüzden öncelikle dizi genel hatlarıyla sonrasında da tek tek karakterleriyle ele alınmıştır.

4. Popüler Bir Netflix Dizisi Olarak "Bir Başkadır"

Bir Başkadır 2020'nin Kasım ayında çıkmış bir dizi olarak gerek konusu gerekse de oyuncularıyla gündeme oturmuş ve ses getirmiş bir dizidir. Netflix'te yayınlandığı ilk günden beri izlenmelerde ilk on sıralamasından düşmemiştir. Netflix Türkiye Youtube sayfasında da dizinin fragmanı 2.433.237 görüntüleme sayısına ulaşmış, 34 bin beğeni

ve 7.982 adet yorum almıştır (Web_4). (25.01.2021). Ayrıca sosyal medya gündeminde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu durum üzerinden birçok haber yapılmış ve üzerine çokça konuşulmuştur. Bir Başkadır dizisi sadece Türkiye ile sınırlı kalmamıştır. Netflix Almanya'da Top10 listesine girmiş ve Almanya dışında da İsviçre, Avusturya ve Romanya'da da aynı şekilde Top 10'a girmeyi başarmıştır (Web_5). (Doğan, 15.01.2021). Dizinin özgün konusu dışında kullandığı sinematografi de önemli ve dikkate değerdir. Dizide tercih edilen müzik ve görüntüler âdeta bir Yeşilçam esintisini de içinde barındırır şekildedir. Dizi içerisinde eski şarkılar, filmler, Yeşilçam'da görülen çekim tarzları kullanılmakta ve dizide anlatıyı güçlendirmek için birçok kültürel referansa da yer verilmektedir. Örneğin dizide yer alan televizyon sahnelerinde Türk yapımı içerikler gösterilerek Türk televizyon kültürüne referans verilmiştir. Bunun dışında dizi kapanış jenerikleriyle de dikkat çekmektedir. Çünkü ya bir sinema kesiti ile ya da bir müzik kesitiyle kapanış yapmaktadır. Kullanılan sinema kesitlerinden biri Maurice Pialat'ın çektiği Bosphore adlı kısa film iken diğeri ise Zeki Ökten ve Yılmaz Güney'in Sürü filmidir. Diğer üçü de Ferdi Özbeğen'in kayıtlarından alınan kesitlerdir. Kapanış jenerikleri dışında da Berkun Oya, dizi içerisinde kullandığı soundtracklarla da sunduğu anlatıyı daha da güçlendirmektedir (Web_6). (15.01.2021). Bir Başkadır, kullandığı müziklerle ve film kesitleriyle anlatısına katmanlar katarak derinlik kazandırırken hâliyle izleyen kişilerin iç dünyasında da derinleşerek farklı anlamlar kazanmasına yol açmaktadır. Kullandığı biçimler, eskiye dönüşler ve izleyicinin daha birçok duygusunu tetikleyen bu unsurlar tek bir konunun yani bir başka olanın etrafında dönmektedir.

4.1. Bir Başkadır Dizisinin Konusu ve Künyesi

Bir Başkadır, Kasım 2020'de Netflix'te gösterilen, Berkun Oya'nın yazıp yönettiği bir Türk dizisidir. Sekiz bölümden oluşan dizinin yapımcılığını Krek Film adına Ali Farkhonde ve Nisan Ceren Göçen üstlenmiştir. Dizinin kurgusunu da Ali Aga yapmıştır. Oyuncu kadrosunda ise Öykü Karayel, Fatih Artman, Funda Eryiğit, Defne Kayalar, Tülin Özen, Alican Yücesoy, Nesrin Cavadzade, Derya Karadaş, Bige Önal, Settar Tanrıöğen, Öner Erkan ve Gökhan Yıkılkan gibi isimler yer almıştır (Web_7). (15.01.2021).

Dijital bir platformda gösterilen bu dizi için Netfix'in açıklaması *"Hayatları farklı, hayalleri farklı, korkuları farklı. Birbirlerine zıt görünseler de yolları kesiştiğinde sınırlar ortadan kalkacak ve hepsi birbirinin hayatına dokunacak."* şeklinde yer almaktadır. (Web_8). (24.01.2021). Beyoğlu, Bağcılar ve Beykoz gibi İstanbul semtlerinde çekilen dizi, hayatın bir parçası olma özelliğini taşımaktadır. Dizinin nostaljik yapısı öğrenilmiş kalıpları, dar görüşlülüğü tekrar ve tekrar ortaya koymaktadır. Bundan dolayı uluslararası alanda kullanılan isim Ethos'tur. Ethos, Yunanca bir kelime olup *"alışkanlık, gelenek, örf, âdet, karakter"* yani bir toplum ya da bir kişinin geleneksel anlamdaki eğilimi ve duruşu anlamına gelmektedir. Ahlaki değerlerin bilinciyle şekillenen bir tutumdur. Burada toplum ile kastedilen belirli meslek dalları gibi vs. daha küçük grupları da sembolize edebilmektedir. Kavram tanımlanırken anlamsal olarak ahlak, sorumluluk bilinci, gelenek, etik gibi kavramlarla da örtüşmektedir. Felsefedeyse Ethos, bireylerin geçmişe ait olan ve onların dünya görüşünü belirleyen hayati alışkanlıkları olarak tanımlanmaktadır (Web_9). (24.01.2021). İsminden de anlaşılacağı üzere dizi karakterleriyle bu nostaljiyi izleyicisine yaşatmakta,

toplumda bu durumların hâlâ var olduğunu göstermekte ve yaşananları sorgulanabilir kılmaktadır. Her bölümünde âdeta farklı bir karakterin gözünden sorunlara tanık olunmaktadır. Bu yüzden dizide yer alan her bir karakter çok önemliyken karakterlerin ayrı ayrı dünyalarının farklılıklarla benzer sorunlar etrafında birleşiyor oluşu, izleyicisine tekrardan "bir başkadır"ı yani bir başka olanı göstermektedir.

4.2. Bir Başkadır Karakter Analizleri

Bir Başkadır'ın açılış sahnesi şehir gürültüsü içerisinde tesettürlü bir kadının yürümesi ile başlar. Bu kadın bir binaya girer, asansöre biner, oradan bir eve girer; burada temizliğe başlar ve ardından bayıldığı için yere yığılır. Bu sahnelerin ardından bir yıl önceye dönen dizi, açılış sahnesindeki kadını yavaş yavaş izleyicisine tanıtır. Adının Meryem olduğunu gösterir, dizi boyunca neden bayıldığını ve bunun iyileşebilir olup olmadığı izleyiciye sunulur. Meryem'in göründüğü ilk sahnelerden kaynaklı olarak dizi için ilk etapta, Anadolu'dan gelmiş temizlikçi Meryem'in hikâyesi değerlendirmesi yapılabilir ama gözüken dışında bir Meryem vardır. Bölümler boyunca işler değişip dönüşür; tıpkı karakterler ve onların yaşadıkları olaylar gibi... Dizi boyunca Meryem'le yürüyen izleyici, onunla hareket eder ve bu şekilde diğer karakterleri de tanır. Bundan dolayı Meryem çözüldükçe izleyici karşısına Meryem'le bağlantılı ya da onunla gördüğü yan karakterler sahneye çıkar, onların da sorunları ve içsel yolculukları aktarılır. Bu, âdeta farklı hayatlarda benzer sorunların dile getirilişi gibidir. Bu yüzden her bir karakter kendi içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Karakterler dizi bölümleri boyunca içlerindeki karanlık yönleri ile yüzleşerek arınma yaşamaktadırlar.

İlk olarak dizide göze çarpan Meryem'in tesettürlü oluşudur, yani tesettürlü bir karakter ana karakterdir. Meryem, ağabeyinin evinde şehirden uzak, köy gibi bir yerde yaşamaktadır ve daha halktan, toplumun içinden biriymiş gibi gösterilmektedir. Ev içerisinde beş kişi yaşar ve evin işlerini de Meryem yapmaktadır. Aynı zamanda gündelikçi olarak da çalışan Meryem'in fazlasıyla sorumlulukları vardır. Meryem, Müslüman, camiye giden ve hocaya danışan bir kişi olarak gösterilmektedir. Bir derdi sıkıntısı olduğunda hocaya danışan biri olan Meryem, baygınlık geçirmesi sonucunda hocasının da bilgisi dâhilinde psikoloğa gider. Meryem'in psikoloğa gidişi ile diziye Peri karakteri dâhil olur. Peri, Meryem'in psikoloğudur. Ayrıca Peri de psikoloğa giden biridir. Peri, yurt dışında okumuş ve yaşamış, şehirli, iyi eğitim almış bir karakter olarak izleyiciye sunulmaktadır. Fakat bu kadar eğitimine karşı oldukça fazla ön yargıları vardır. Özellikle de tesettürlü insanlara karşı olumsuz bir yargısı vardır. Bu durum Meryem'in ona terapiye gitmesi ile başlar. Peri'ye göre Meryem öteki konumundayken Meryem'e göre de Peri öteki konumunda gözükmektedir. Hatta öyle ki dizinin ilk bölümünden itibaren Peri aldığı psikolog seanslarında; tesettürlü insanları anlayamadığından ve onlara tahammül edemediğinden bahsetmektedir. Bu düşünceleri davranışlarına da yansıyan Peri, dizinin bir bölümünde Meryem'in Peri'ye getirdiği el açması böreği yemez ve ona soğuk davranarak âdeta tepeden bakar.

Dizide Peri karakteri bireysel, parasını kazanan, okumuş bir kadın olarak gösterilirken bunlara karşın Meryem de tam zıddı bir karakter olarak yansıtılır. Ayrı ama aynı dünyada yaşayan iki karakter dizide önemli yere sahiptir. Meryem karakteri, hocasından öğüt-

ler alan, ağabeyinin dizinin dibinden ayrılmayan ve sürekli pozitif ve mutlu yaşayan bir kişi olarak izleyici karşısına çıkmaktadır.

Meryem'in ağabeyi olan Yasin ve eşi Ruhiye karakterleri de köyde yaşayan insanlardır. Ruhiye bunalımda, tesettürlü ve kendi iç problemleriyle uğraşan bir karakter olarak sunulur. Onun da iç yolculuğuna çıktıkça aslında küçükken tecavüze uğradığı izleyiciye gösterilir. Yasin ise evin direği, aileyi bir arada tutmaya çalışan, eril ve dediğim dedik bir kişilik olarak yansıtılır. Aileye para getiren biridir ama bu parayı gece kulübü korumalığı yaparak kazanır. Bundan dolayı da içten içe üzülen Yasin, hocaya giderek günah çıkarırcasına sorunlarını ve yaptıklarını anlatırken gösterilir. Bir Başkadır dizisi, bu bakımdan günah çıkarmalardan oluşmaktadır. Örneğin dizide yer alan Hayrunnisa karakteri, hocanın kızı rolündedir ve babasından sakladığı başka bir yaşantısı vardır. Bundan sebeptir ki Hayrunnisa'yı dizide izleyicinin ilk görüşü kulüptedir. Hayrunnisa ailesinin yanında onlara uygun davranışlar sergilerken ailesi olmadığında bir başka Hayrunnisa'ya dönüşür. Dönüştüğü Hayrunnisa olmak istediği kişidir ve bunu da ancak ailesi yanında değilken olabilmektedir. Annesinin ölümüyle cesaretini toplayıp babası ile konuşan Hayrunnisa olmak istediği kişiyi babasına açıklayarak gizli yaşantısını artık açık hâle getirir.

Dizide karakterlerin kendilerini açığa vurduğu olaylar farklı farklıdır. Meryem'in bayılması, Peri'nin krizler geçirerek ağlaması, Hayrunnisa'nın annesinin ölmesi gibi yaşanan olaylar karakterlerin iç dünyasının dışa vurum sinyalleridir. Kısacası aynayı kendine çevirmeye cesaret eden veya zorla çevirmek durumunda kalan karakterler kendileri ile yüzleşme yaşayarak çözülmektedir. Bu çö-

zülmeye hemen hemen dizideki bütün karakterlerde rastlanmaktadır. Örneğin Peri'nin gittiği psikolog aynı zamanda arkadaşı olan Gülbin'dir. Peri'nin Gülbin'den aldığı seanslar ile Meryem'in seansları birbirine benzer bir şekildedir. Çünkü Gülbin'in de bir psikolog olarak Peri'ye tahammül edemediği bir tutumu vardır. Gülbin'in ailesi Kürt'tür, ablası tesettürlü ve erkek kardeşi de engellidir. Fakat bunları gizlemektedir. Tesettürlü ablası ile sorunları olan Gülbin okumuş, asi ve bağımsız bir kadın olarak gösterilir. Sinan adında takıldığı bir arkadaşı vardır, bu kişi aynı zamanda Meryem'in temizliğe gittiği evin sahibidir. Sinan yalnız yaşayan ve her gün başka bir kızla eğlenen ve hayatını cinselliğe adamış, avare dolaşan biri olarak izleyici karşısına çıkar. Aslında dizi, dizi evreni dışında var olan toplumun birçok kesiminden olabilecek insanları karakterler üzerinden izleyiciye tekrardan sunmaktadır. Bunu yaparken de karakterler arası bir diyalektik oluşturmaktadır.

Dizi inançlı kesim ve seküler kesim olarak ayrışan insanların kimliklerini göstererek yaşanan kutuplaşma durumunu ortaya koymaktadır. Burada bahsedilen seküler, sekülerizmden gelmektedir. Sekülerizm ya da sekülerlik, İngilizce olan "secular" Latince "saeculum" kelimesinden gelir. Türkçede "*Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan nesil, zaman dilimi"* anlamına gelen bu terim, zamanla Hristiyan dünyasında, dinî ögeleri hukuki ve siyasi anlamda belirleyici olmaktan çıkaran bir anlayışla *"dünyaya ait olan"* anlamında kullanılmıştır. Çok geniş anlam ifade eden bir terim olan sekülerizm, birçok akım ve teoriyi içerisinde barındırır. Seküler kelimesi, dünyevi olanı belirtir ve dünyanın nesnel hâlinin göz önünde tutulması demektir (Aydın, 2011:4). Bir Başkadır'da da

okumuş kesimin yansıtılması sekülerlikle bağlantılıdır. Diziden örnek olarak Peri'nin Meryem'e bakışı bunu net bir şekilde izleyiciye aktarır. Hatta Peri'de İslamofobiye varacak bir ön yargı vardır. Onun yerine Şamanizm inancının daha mantıklı bir noktada olduğu gösterilir. Ama şöyle bir durum vardır ki dizi, konusu gereği kişilerin yaşadıkları ve hissettikleri ortak yani benzer yönü ile ekrana çıkar. Yani bireyleşme, kimlik problemleri, şehir hayatı, sorumluluklar ve bunların kişilere ne yaptığı farklı farklı karakterler üzerinden gösterilse bile ortak sorunlar çerçevesinde birleştiği yönünde çıkarımlarla izleyiciye sunulmaktadır. Duygularla bağlantılı olarak karakterler kendilerine dönerken çözülmeler yaşar ve bu da bir katman oluşturur. Suskunluk sarmalı bu katmanlardan biridir. Karakterler kendi içerisinde suskunluk sarmalına düşerler ya da bir başkası için öteki konumunda olurlar. Bunlar da hâliyle kimlik problemlerini ve bunalımı beraberinde getirmektedir. Hissedilenler aynı iken yaşanan sorunlar karakterler arasında bile bir başkadır.

4.3. Dizideki Stereotipler ve Temsil Edilen Kültürler Arasındaki Etkileşim

Stereotip kelimesi Yunancadan gelmekte olup katı ve damga kelimelerinden türemiştir. Yaygın olarak sosyoloji ve sosyal psikoloji biliminde çokça ele alınan ve her ne kadar farklı tanımları bulunsa bile stereotip bir grup insanın diğer insanlar üzerinde oluşturdukları değişmez izlenimler anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle, basmakalıp düşünceler, ön yargı, yanlış veya eksik düşünme hâlidir. Kişiler arası iletişim sürecinde stereotipler bireylerin etkileşimde oldukları diğer bireylere ilişkin bazı varsayımda bulunmala-

rına aracı olmaktadır. Toplumsal stereotipler genellikle kitle iletişim araçlarıyla kamuoyuna iletilmektedir (Ramasubramanian, 2011: 498). Bu yolla toplumda stereotipleşmenin oluşmasında medyanın rolü yadsınamaz bir gerçektir. Dizi ya da filmler izleyici karşısına belli bir karakter ve konu ile çıkar. Bundan dolayı izleyici, dizi veya film evreni çerçevesince zihin dünyasında karakter ve olayları bir noktaya koymaya çalışır. Aslında bu durum dizi ve filmler dışında da devam etmektedir. Her izleyicinin zihin dünyasında kalıplaşmış yani stereotipleşmiş durumları vardır. Örneğin tesettürlü biri için çok inançlı yorumuna sahip olan kişi, başka inanca sahip olan birini gördüğünde de kafasında o inanç nasıl kodlandı ise karşısındaki kişiyi kodlamalarına göre yargılayacaktır. Toplumun etkisi olduğu gibi medyanın da etkisi bu durum üzerinde çok büyüktür. Medya stereotip oluşturabileceği gibi yıka da bilmekte ya da var olan stereotiplemeleri pekiştirebilmektedir.

Bir Başkadır, dizisinde birçok stereotipe rastlanmaktadır. Temel anlamda iki tip stereotip sunulmaktadır: Seküler kesim ve inançlı kesim. Bir tarafta Meryem ve onun şehirden uzakta zor şartlar altında yaşayan hayatı, diğer tarafta ise Peri ve onun şehir hayatı izleyiciye detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Köyde yaşayan Meryem, Ruhiye, Hayrunnisa tesettürlü ve inançlı kadınlar olarak sunulmuştur. Şehirde yaşayan Peri ve Gülbin ise okumuş, ayakları yere sağlam basan feminen kadın rolüne sahiptirler. Bireysel hayat tarzları giyim ve kuşamlarına da yansımış bir şekildedir.

Gülbin'in ablası da şehirde ve zengin bir hayat sürmektedir, fakat eğitim görmemiş bir karakter olarak tesettürlü şekilde yansıtılır. Tesettürlü karakterler ya köydedir ya da şehirde bulunması için

zengin olması gerekmektedir. Ayrıca Hayrunnisa üniversiteye giden bir öğrenci olarak gösterilir, o da köyden çıktıktan sonra tesettürden de çıkar. Kısacası dizide tesettür ve eğitim eşleşmesi yapılırken ek olarak mekân eşleşmesi de yapılmaktadır. Örneğin Peri'nin bakımlı, rahat bir yaşam süren şehirli ve eğitimli bir kadın oluşu ve Meryem'in köyde, eğitim almamış, inançlı ve başka insanların sorumlulukları ile hayatı şekillenen bir kadın olması ana karakterleri çok net olarak birbirlerinden ayırmaktadır. Gülbin ve ablasının yaşadığı tartışmada ablasının Gülbin'e *"Tabii, sen okudun ya! Daha iyi bilirsin, biz cahiliz zaten."* gibi çıkışları Gülbin'in ablasına olan bakışını ortaya koymaktadır. Dizi bu şekilde hem stereotipleri izleyicisine sunarken hem de karakterler arasında dizi evreni içerisinde bu stereotipleşmeyi sürekli sorgulatmaktadır. Örneğin Peri'nin Gülbin'e gittiği bir seansta Meryem için *"Hacı, hoca, dua, namaz, kafayı yemişler Gülbin. Senin benim anlamamız mümkün değil. Apayrı bizi sanki biz bu insanlarla yaşıyoruz, bu kızlarla. Dünyanın öbür ucunda, bak... Gittim ya geçen sene, Eliflerle Peru'ya gittik. Orada dilini, dediğini bile anlamadığım insanlarla daha fazla... Yani... Acayip bir şaman bulmuş Elif. Bu Ayahuasca olaylarına taktı ya kafayı. Ben yapamadım ama çok istiyorum. Ama gitmen, görmen lazım oraları Gülbin. Nasıl bir tabiat! Nasıl bir kültür! Aklım gitti yani. Bayıldım. Bayıldım."* demesi bile Peri karakterinin ön yargılarını açıkça ortaya koymaktadır. Daha ilk bölümden Peri için ötekileşen Meryem hakkında bu sözleri sarf etmesi kendi kültürüne ne kadar uzak olduğunu ve kalıplaşmış düşünceleri konusunda da çok katı olduğunu izleyiciye sunmaktadır. Meryem ile ilk seansı sonra-

sında bu yargılarla konuşması stereotiplerle yargılamanın doğrudan örneği niteliğindedir. Çünkü dizi bunu gösterirken de izleyicisini sorgulatır pozisyona sokmaktadır. Mesela Peri'nin Meryem'e tahammülü yoktur, onu anlayamamakta ve onu anlamak için de bir çaba sarf etmemektedir. Hâlbuki Peri, Meryem'in psikoloğudur. Danışan ve danışmandan ziyade ilişkileri başka bir noktadadır. Her ikisi için de diğeri öteki noktasındadır ve dizi boyunca keskin bir şekilde bu durum izleyiciye verilmektedir. Meryem ile Peri ilk bakışta giyimleri ile ayrılmaktadır. Sonra konuşma şekilleri ile ayrılırlar; Meryem'de hafif bir şive ve boyun büküklüğü ile alttan alarak konuşma hâli vardır, Peri ise İstanbul Türkçesi ile konuşmakta, yer yer İngilizce ve psikolojik terimler kullanmaktadır. Meryem bir yere gitmek için ya otobüs kullanır ya da yürür, Peri ise taksi kullanmaktadır. Meryem daha halktan bir insan olarak karakterize edilirken Peri bireysel ve beyaz yaka bir insan olarak karakterize edilir. Meryem cami hocasına danışırken Peri ise psikolog bir arkadaşına danışmaktadır. Peri'nin ailesini son bölümlere kadar izleyiciye göstermeyen dizi, Meryem'in ailesini ilk bölümden itibaren gösterir. Meryem için ağabeyi önemli ve ailenin babası şeklinde yansıtılır. Sırf evin reisi erkek olmalı stereotipinden kaynaklı olarak ağabeye bu sıfatı veren dizi, aynı şekilde ilerleyen bölümlerde Meryem ve yaşantısını gösterdikçe çürüyen bir sıfata dönüştürür. Meryem ağabeyinin evini bir arada tutmaya çalışan kişidir. Yengesi Ruhiye'ye yardımcı olurken yeğenlerine de bakar. Çünkü Ruhiye'nin de psikolojik sıkıntıları vardır. Eşi Yasin ise sürekli hocaya gitmesi için Ruhiye'yi uyarmaktadır. Fakat Ruhiye ne psikoloğa gider ne de

hocaya... Küçük yaşta tecavüze uğraması ile yüzleşir. Yüzleşme için köyünden çıkıp bir başka köye giden Ruhiye, döndüğünde Yasin'e sarılarak ağlar ve bunları bile bile onunla evlendiği için mutlu olduğunu ifade ederek özür diler. Köy yerinde tecavüzün ve aynı zamanda evliliğin nasıl olması gerektiği ile alakalı izleyiciye birçok fikir verecek bir görüntüdür bu durum...

Meryem'den başlayarak izleyiciye sunulan her bir karakterin kendisi ile yüzleşmesi sonucunda ortaya çıkan yeni katmanlar yeni sorunları ortaya koyarken yeni bir çözülmeyi ve sorgulamayı da izleyiciye sunmaktadır. Bu hususta özellikle Meryem ve Peri çok önemli karakterlerdir. İkisi ne kadar farklı hayat yaşıyor olarak gösterilseler de özünde problemleri örtüşmektedir. Toplumun onlara verdikleri kimliklerle uğraşan bu iki karakter bu durumdan çıkabilmek için de ön yargılarıyla ya da inandıkları şeylerle sınav vermektedir. Mesela Meryem, Ruhiye'nin köyüne giderken ağabeyinin sinirlenmesi ile çıkan gerginlik sonrası arayı yumuşatma rolünü üstlenir. Müzik açıp oynamaya ve çevresindekileri de oynatmaya çalışır. Ardından eve geldiklerinde ağabeyi ile küçük sürtüşme sonrasında *"İte kaka salak ediyorsun insanı."* demesi minik bir başkaldırı niteliğindedir. Genelde bu çıkışlara sahip olmayan Meryem ardından hemen ağabeyine yardımcı olmaya çalışır. Peri'de ise ailesiyleyken soğukluk ve sessizlik durumu vardır. Anne ve babası ile televizyon izleyen Peri, annesinin çıkışları altında sessiz ve donuk bir şekildedir. Her ne kadar farklı kültür, yaşam ve yaşantıdan gelmiş olsalar bile benzer sorunlara sahip bu iki karakter öteki durumunun yanı sıra suskunluk sarmalı içerisinde de kaybolur bir

şekilde izleyiciye gösterilir. Suskunluk sarmalı içerisinde karakterler ötekileşmeyi âdeta yıkmaya çalışmaktadır.

4.4. Bir Başkadır Karakterlerinin Yaşadığı Suskunluk Sarmalı

Bir Başkadır dizi karakterlerinin iç dünyasında ve dizi evreni içerisindeki toplum dinamikleri ile suskunluk sarmalı izleyici karşısına çıkmaktadır. Bu durum hem yaşanan suskunluk sarmalını vurgularken hem de var olanı sorgulamaya açık bir hâle getirir. Bu noktada dizinin önemi es geçilemeyeceği gibi Meryem ve Peri karakterlerinin de büyük bir payı vardır.

Dizinin ana karakteri olan Meryem, dizi boyunca kişiliği ve duyguları bastırılmış bir karakter olarak izleyici karşısına çıkar. Meryem; kardeş, hala, hasta, temizlikçi rollerine sahiptir. Asla bağımsız biri olarak ekrana çıkmaz, hatta öyledir ki izleyici Meryem sayesinde diğer karakterleri tanır. Meryem'in hayatında bile Meryem'den daha fazla diğer karakterler vardır. Meryem'in kendi hayatı içinde olmasına bile izin yokmuşçasına gösterilir. Mesela Peri ile geçen seanslarında konuşurken Meryem neredeyse hiç kendinden bahsetmemektedir. Sözünü ettiği kişiler hep ağabeyi, yengesi, yeğenleri iken bir de yapması gereken görevlerini anlatmaktadır. İzleyici Meryem'in nasıl hissettiğini görmez çünkü Meryem hislerini söyleyemez, zaten bunun bir dışa vurumu olarak da bayılma rahatsızlığı ortaya çıkar. Kendini önemsemeyen Meryem, ev yaşantısında da sürekli ağabeyi Yasin tarafından susturulan, düşünceleri önemsenmeyen ve çok konuşturulmayan bir karakter olarak gösterilmektedir. Yasin Meryem'e sürekli "*Bir sus Meryem Allah aşkına.*"

ya da "*Sen de başlama Meryem.*" şeklinde çıkışmaktadır. Bu çıkışlardan Meryem'in söz sahibi olmadığı bir dünyada yaşadığı gösterilmektedir. Meryem'in dünyasında Meryem ve sözlerine yer yokken Peri ile yaptığı seanslar Meryem için suskunluk sarmalından çıkışı adına minik bir adım niteliğindedir. Fakat Meryem için büyük bir adım olan bu seanslarda Peri, Meryem'in kendine dair bir şeyler anlatmasını istediği zaman Meryem sessiz kalır. Kendisi hakkında nelerden bahsedeceğini bilemez. Çünkü ilk defa biri onun derdini dinliyordur. Peri "*Anlatmak, paylaşmak istediğin, içinden geçen ne varsa.*" diyerek Meryem'i konuşturmaya teşvik etse de Meryem bir başkasının dertlerinden bahsetmeye devam eder. Kısacası Meryem odak noktası olmaya başladığı zaman sorulardan kurtulmaya çalışarak sessiz kalmayı tercih etmektedir. Kendine biçilmiş sıfatlarla sessiz sakin kendi hâlinde yaşamak istese bile bünyesi buna izin vermeyecektir. Bünyesine ayak uydurmaya başlayacak olan Meryem ilk seansı sonrasında cami hocasının yanına giderek kendi durumlarından bahsedeceği zaman hoca sözünü keserek kendi kıssasını anlatır. Hocanın sözü bittikten sonra evinin yolunu tutacakken Meryem'e soru yönelten hoca, ancak o zaman hâlini ve durumunu sorar. Meryem ise o vakitte artık yalan konuşmayı tercih eder. Psikoloğa gidip gitmediğini soran hocasına gitmediğini söyleyen Meryem için bu durum suskunluk sarmalından çıkışının minik adımını destekler. Dizi boyunca bu adımlar büyürken izleyici diğer karakterlerin de suskunluk sarmalını görerek bu durumu yaşayan tek karakterin Meryem olmadığını anlar.

Peri köklü ve eğitimli bir aileden gelmiş, yurt dışında iyi bir eğitim almış, yoga yapan, bireysel, neredeyse mükemmele yakın olan

bir karakter gibi yansıtılmaktadır. Mükemmeliyetçi bir aile içinde büyümüş ve annesi tarafından yönlendirilmeye çalışılan bir karakter, kendi kararlarını tek başına almamış, kararlarında ve düşünce yapısının oluşmasında ailesinin payı büyük olan ve aile tarafından düşünce dünyasına yön verilmiş bir karakterdir. Sadece düşünce dünyası ile kalmayarak giyiminden kuşamına, saçlarının şekline kadar annesini örnek almakta ve onun gibi yaşamaya çalışmaktadır. Hatta annesinin ön yargılarına sahiptir. Mesela Peri, psikoloğa gittiğinde tesettürlü insanları anlamadığından ve bunun saçma olduğundan yakınır. İlerleyen bölümlerde, bu yargı bir kez daha ama bu sefer Peri'nin annesinin ağzından çıkar. Bir gün Peri ailesi ile televizyon izlerken bir kanalda çıkan dizide tesettürlü oyuncuya anne *"Şimdi de bu moda oldu."* diye göz devirmesine şahit olunur. O sırada Peri sessiz ve donuktur. Ayrıca evlerinde çalışan yardımcının bile ismini karıştıran biridir. Peri de başlarda tanıştığı insanların isimlerini karıştırmaktadır. Peri de annesi gibi insanlarla soğuk, mesafeli ve anlamsızca ilişkiler kurmaktadır. Bu da onu ne istediğini bilemez ve bildiklerine yabancılaştırır bir hâle getirmektedir. Aile içindeki rollerinden dolayı Peri olmak istediği kişi olamaz. Zaten olmak istediği karakterini bastırdığı için de bir suskunluk sarmalı içerisinde ailesinden öğrendiği rolleriyle hayatına devam eder. Bu suskunluk sarmalından çıkması için ilk adımı ise öteki ile karşılaşması olur. Nasıl Meryem'in psikoloğa gitmesi Meryem için suskunluk sarmalından çıkışına bir adım ise psikoloğu olan Peri'nin de öteki olan Meryem ile karşılaşması kendisinin karanlık tarafıyla yüzleşmesinde bir adım niteliği taşımaktadır. Özellikle Peri bu durumu annesi ile yaptığı bir telefon görüşmesinde daha çok hissede-

cektir. Annesi ile konuşurken onun bir yanlışını düzeltir. Annesinin evdeki yardımcısının isminin farklı olduğunu ifade eder, annesinin tepkisi ise *"Aman neyse ne, aklımda mı kalıyor?"* çıkışı Peri'yi duraksatır. Kafasını kaldıran Peri boş danışman koltuğuna bakmaktadır. Danışan da kendisidir, her zaman Meryem'in oturduğu sandalyede şimdi kendisi oturmaktadır fakat onun dinleyeni yoktur.

İnsanın duygu ve düşünceleri ile doğrudan yüzleştiği Bir Başkadır dizisinde, karakterlerin davranışları kadar söyledikleri de önemlidir. Çünkü bazı karakterler psikoloji biliminde önde gelen psikologlara referans vermektedir. Bu durum yaşanan suskunluk sarmalını daha da açık ve gözükür bir hâle sokmaktadır. Bunun bir örneği olarak Meryem'in camiye gitmesi ile tanıştığı karakterin sözleri izleyici karşısına çıkar. Karakterin ismi Hilmi ve hocanın yanında cami ile ilgilenen bir kişidir. Hilmi, Meryem'i otobüse bırakırken "*Yine bu Jung'un dediği çok önemli yani. İnsan hayatı diyor, ikiye ayrılır diyor. İlk bir yarısı diyor, kendini ispat çabası gibi yani. İşte bu ego dediği, kimi ona öz benlik diyor, bu diyor. Kelimelerin kifayetsiz kaldığı bir zaman da gelir yani. 'Fakat bir diğer bedeli vardır ki' diyor, 'ikinci bir sahip, kişi o rüştünü ispat meselesiyle derdini büyük oranda çözmüş ise' diyor, 'o artık kendini tanır.' diyor. Yani 'O bastırılmış tarafları kader olarak çıkmaz artık karşısına.' diyor. 'O artık o zaman yaşantısı olur.' diyor. Benlikle yüzleşme meselesi. Yani gölgeni diyor, gölge olarak tarif ediyor. Tanımak yani. Karanlık tarafını tanımak gibi. Yani ki bak hepimizde var. Sende var, bende var. Hocada da var. Hepimizde yani, başımızdaki insanlarda da var. Ki onlar onu göremiyorsa onu biz göreceğiz. Yani karanlık tarafına teslim olmuş bir siyasetçiyi biz göreceğiz. Biz anlayacağız.*" Dizinin yedinci bölümünde Psikiyatr olan Carl Gustav

Jung'un sözlerini açıklayan Hilmi, karakterlerin ve dizi evreninde geçen suskunluk sarmalına parmak basmaktadır. Zaten Bir Başkadır dizisi her bir karakterin başka olan gölgesi ile yüzleşmesi üzerine kurulu bölümlere sahiptir. Yüzleşmeler kolay olmadığı için bu sancılı durum ötekileşme ve suskunluk sarmalı gibi benzer sorunları sorgulayabilir kılarak başka hayatlar üzerinden benzer ama bir başka olan hayatları gün yüzüne sermiştir.

Sonuç

Sinemada yapılan tercihlerin, anlam üretme süreçleri başlattığı söylenebilir. Karakterler, stereotipler, renkler, kostümler, sesler, kamera açıları, senaryo, senaryonun işlenişi diye uzayıp giden listede yapılan tercihler, hatta tercih edilmeyenler de anlamlar üretmektedir. Filmler ve diziler izleyiciye sunulduğu zaman, izleyici bu anlamlara maruz kalmaktadır. Bu anlamlar medya mecralarında devamlı tekrarlandığı zaman izleyici tarafından kanıksanma süreci başlar. Bu süreçte izleyiciyi suskunluk sarmalı içerisine alabilir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte medya mecraları çoğalarak farklı platformlarda ortaya çıkmıştır. Çıkan bu platformlar suskunluk sarmalını daha da güçlendirir niteliktedir. Bu platformlardan biri olan Netflix, 2016 Ocak ayı itibarıyla diğer birçok dünya ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de yayın vermeye başlamıştır. Dijital yayın platformu olan Netflix dizi ve filmlerinde de suskunluk sarmalı bulunmaktadır. Hatta öyle ki bu durum küresel bir çaptadır çünkü Netflix küresel bir pazardır. Büyük bir çoğunluğun kullandığı Netflix izleme alışkanlığı yönüyle izleyicinin hangi yapımları izlemeyi tercih ettikleri ya da etmedikleri yönüyle çoğunluğun popülerleşen

izleme tercihlerinden farklılaşması ve bu yolla kendini suskunluk sarmalının içinde bulduğu ifade edilebilir. Netflix birçok ülkeden çeşitli dil seçeneğiyle birlikte film ve dizi içermektedir. Bu platformda Türkiye yapımı dizi ve filmler yayınlanmaktadır. Bunlardan biri olan Bir Başkadır dizisi 2020 yılında Netflix'te yayına girmiş ve önemli ölçüde izleyici tarafından izlenmiştir.

Bir Başkadır'ın ana karakteri olan Meryem ile izleyici bir yolculuğa çıkar. İzleyicinin rehberi Meryem'dir. Meryem'in abisi ile iç içe ve fakir yaşantısını gördüğümüz evi, psikoloğu, cami hocasını, temizliğe gittiği evi güzergâh olarak sunan dizi, Meryem üzerinden temsil ettiği yaşantıyı bu rota üzerinden anlamlandırır. Bu mekânlar Meryem'in sosyoekonomik durumunu, hayata bakışını, ruhsal ve zihinsel süreçlerindeki işleyişi üzerine bir şeyler fısıldamaktadır. Çizilen bu rota üzerinden izleyici de onun gittiği mekânlara gider ve diğer karakterleri tanır. Dizide temelde seküler kesim ve inançlı kesim olmak üzere iki stereotip sunulduğu görülmüştür. Tesettürlü karakterler eğitimsiz ve kırsal kesimli olarak seküler stereotip ile kategorize edilen karakterler ise şehir merkezinden, refah seviyesi yüksek, eğitimli ve daha bireysel olarak dizi evreninde konumlandırılmıştır.

En başta Meryem'in psikoloğa gitmesiyle ilk olarak psikolog Peri'nin tanıtılması, tesettürlülere olan ön yargısı vurgulandığı için izleyicinin Meryem'le Peri'yi karşılaştırmasına sebebiyet vermektedir. İki karakter arasında böyle bir karşıtlık kurulmuş olması yeni anlamlar ve yönlendirmeler üretir. Dizi, izleyiciyi tesettürlü bir karakter ile tesettüre derinden tahammülsüzlük besleyen bir karakteri, meslekleri, kültürel, sosyal ve ekonomik durumları hatta ahlaki ve vicdani durumları da olmak üzere bir kıyaslamaya davet eder.

Meryem ve Peri'de çok bariz kılınan bu durum, benzer şekilde tüm karakterlerde de başta kimliksel olarak temsil oluşturdukları topluluklarla ilgili keskin, net yargılar üretmekte ama karakterlerin içsel yolculuklar yaşamasıyla birlikte izleyici, yargılama zemininden empati kurma zeminine çekilmek istenmektedir. Dolayısıyla kimliksel anlamlar ve yargılar bir noktadan sonra savrulmaya başlamakta, belki de önemsizleştirilmekte ve duygular devreye girmektedir.

Karakterlerin tüm farklılıklarına rağmen aslında yaşamın içerisinde problemlerle iç içe olması yönüyle benzeyen yaşantılar ve hissiyatlar ortaya konarak aynılıkların vurgulandığı dizi izleyicisini, eşitsizliklerle kurulan kimliklerin farklılıklarına değil aynılıklarına odaklı kılar. Bu yönüyle karakterlerin içine düştüğü suskunluk sarmalını yansıtmakla kalmamış, sunduğu kimliksel temsillerle kendisini bu karakterlerden biri ile özdeşleştiren izleyicisine ötekisi olarak hissetmemesi adına diğer karakterlerle bir çeşit aynılığını vurgulamış olmasına rağmen zihinlerde yerini alacak kimliksel anlamlarla bir suskunluk sarmalı oluşturmanın önüne geçememiştir.

KAYNAKÇA

Akova, S. (2020). "Kültürlerarası İletişim Bağlamında Ötekileştirme Olgusunun Dijital Taşıyıcılığına Dair Netflix Dijital Televizyonu Üzerinden Bir Bakış: 13 Commandments (13 Emir) Dizisi Üzerinden Göstergebilimsel Analizi", OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, Cilt: 15, Sayı: 26, s. 4479-4516.

Aydın, İ. H. (2011). "Seküler Ahlak Bağlamında Din-Ahlak İlişkisi", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 0, Sayı: 35, ss. 1-23.

Aydoğan, F. (2004). "Popüler Kültür ve Popüler Müzik". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt:0 Sayı: 20 ss. 207-213.

Gökçe, O. (1996). "Kamuoyu Kavramının Anlam ve Kapsamı", Kurgu Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 14, ss. 211-227.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1995), Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Oğuz Özügül, C. 1, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1995), Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Oğuz Özügül, C. 2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Huyssen, A. (1999). Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Eldede Zamanı Belirlemek, İstanbul: Metis Yayınları.

Işık, N. E. (2001). "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi". Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 15, ss. 121-132.

Kırık, A. M. (2018). "Popüler Kültür ve Kültür Endüstrisi Bağlamında 'Yetenek Sizsiniz Türkiye' Program Formatına Yönelik Eleştirel Bir Analiz". Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 30, ss. 31-50.

Kırık, A. M., & Baştaş Bakış, N. (2020). "Teknolojik Determinizm Çerçevesinde Türkiye'de Web Dizilerinin Toplumsal Dönüşüme Etkileri: Fi Dizisi Örneği". MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 3, ss. 1820-1835.

Kırık, A. M. & Karakuş, M. K. (2013). "Sosyal Medya ve İnternet Teknolojisi İle Yöndeşen Televizyon Yayıncılığı: Sosyal TV", AJIT-e: Bilişim Teknolojileri Online Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 11, ss. 61-73.

Noelle-Neumann, E. (1998). Kamuoyu: Suskunluk Sarmalının Keşfi, Ankara: Dost Kitabevi.

Önal, H. & Baykal, K. C. (2011). "Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm ve Oksidentalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen" Ben" ve" Öteki" Algısı". Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks, Cilt: 3, Sayı: 3, ss.107-128.

Özkent, Y. (2020). "Postmodernizmi Netflix'ten Seyretmek: Metinlerarasılıktan Nostaljiye Stranger Things", Moment Dergi, Cilt: 2, Sayı: 7, ss. 314-333.

Pavlik, J. V. & Bridges, F. (2013). "The Emergence of Augmented Reality (AR) As A Storytelling Medium in Journalism", Journalism & Communication Monographs, Cilt: 15, Sayı: 1, ss. 4-59.

Ramasubramanian, S. (2011). "The Impact of Stereotypical Versus Counterstereotypical Media Exemplars on Racial Attitudes, Causal Attributions, and Support for Affirmative Action", Communication Research, Cilt: 38, Sayı: 4, ss. 497-516.

Sanson, K. & Steirer, G. (2019). "Hulu, Streaming, and The Contemporary Television Ecosystem", Media, Culture & Society, Cilt: 41, Sayı: 8, ss. 1210-1227.

Şakı Aydın, O. (2019). "Yeni İzleme Biçimleri ve Netflix İçerikleri: Ritzer'in McDonaldlaşma Tezi Ekseninde Bir Değerlendirme", Journal of International Social Research, Cilt: 12, Sayı: 63, ss. 1164-1172.

Timisi, N. (2003). Yeni iletişim Teknolojileri ve Demokrasi, Ankara: Dost Kitabevi.

Web_1 (23.04.2021). Statista, https://www.statista.com/ statistics/ 250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/

Web_2 (23.04.2021). FlixPatrol. https://flixpatrol.com/top10/ netflix/turkey/2020/full/#type1

Web_3 Tan, E. (23.01.2021). Filmloverss, https://filmloverss.com/netflix-karantina-surecinin-etkisiyle-son-ceyrekte-15-7-milyon-yeni-kullaniciya-ulasti/

Web_4 (25.01.2021). Netflix Türkiye. Youtube https://www.youtube .com/watch?v=8-z8UhyAdAU

Web_5 Doğan, Ö. F. (15.01.2021). Hwp. https://hwp.com.tr/bir-baskadir-almanya-en-cok-izlenenler-listesine-girdi-159968.

Web_6 (15.01.2021). Filmloverss, https://filmloverss.com/bir-baskadir-dizisindeki-kulturel-referanslar

Web_7 (15.01.2021). Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/ wiki/Bir_ Ba%C5%9Fkad%C4%B1r

Web_8 (24.01.2021). Netflix, https://www.netflix.com/ search?q= bir%20b&jbv=81106900

Web_9 (24.01.2021). Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Ethos

BİR BAŞKADIR KARAKTERLERİNE JUNGİYEN BAKIŞ: *BİREYLEŞME* YOLCULUĞUNDA *GÖLGEYİ* GÖREBİLMEK

Ayşe Dilara Bostan

Giriş

Bir Başkadır'ın beslendiği önemli referanslardan olan Carl Gustav Jung "Bilinçdışının karanlığında bir hazine gizlidir." (2019: 438) der. Bu hazine Jung'un tüm insanlığın -hatta tüm varlıkların- paylaştığını düşündüğü *Benlik*'tir. Analitik Psikoloji okulunun kurucusu olan Jung'a göre, bilinçte yer alan *ego*, yani insanın "ben" dediği şey, insanlığın ortak mirası olan *Benlik*'in yalnızca bir parçasıdır. *Benlik* aşkındır, *ego*dan çok daha büyüktür ve kolektiftir. Jung'a göre, tüm insanlar temelde benzerdir, hepimizin ruhunda aynı genel eğilimler ve biçimlenmeler vardır, tıpkı hepimizin gövdesinde aynı ciğer ve kemiklerin olduğu gibi. Görüntülerimizin kabaca benzerliği gibi, düşünce ve duygularımız da benzerdir. Ve hepimiz evrenin bir parçasıyızdır (Le Guin, 2020: 38).

Bilinç ve bilinçdışına bölünmüş durumda olan insan *psişe*[1]sinin bu iki alanı bütünleştirme çabası aynı zamanda Jung'un andığı hazineye ulaşmayı mümkün kılan bir *bireyleşme* yolculuğudur. Kişi kendiyle ve bir parçası olduğu evrenle gerçek bir birliktelik yaşayabilmek için içe dönmelidir, yüzünü kalabalıktan kaynağa çevirmelidir. Ursula Le Guin'in de ifade ettiği gibi, *kendi* derinlikleriyle *Benlik*'in büyük keşfedilmemiş alanlarıyla özdeşleşmelidir (2020: 38). Jung ruhun bu alanlarına *kolektif bilinçdışı* der; gerçek birlikteliğin, hissedilen dinin, sanatın, inayetin, spontaneliğin ve aşkın kaynağını bütün insanlığın bir araya geldiği bu alanda görür. *Kolektif bilinçdışı*na varmak için atılacak ilk adımın da dönüp kendi *gölge*mizi izlemek olduğunu söyler (Le Guin, 2020: 38-39).

Bu çalışmada, Berkun Oya'nın yazıp yönettiği *Bir Başkadır* dizisindeki karakterleri Jungiyen bir bakış açısıyla incelenecektir. Çalışmada özellikle karakterlerin Jung düşüncesinde *bireyleşme* süreçlerine odaklanılacaktır. Dizide imam karakteri olan Hilmi'nin anlatı boyunca Jung'a verdiği referansların, anlatıdaki Jungiyen bakış açısını incelemeyi anlamlı ve gerekli kıldığı düşünülmektedir. Hilmi'nin şu ifadeleri anlatının arka planında karakterlerin her biri için işlemekte olan *bireyleşme* sürecinin önemli bir işareti olarak

[1] Jung, *psişe* kavramı ile bilinçli ve bilinçdışı süreçlerin tamamını kasteder. *Psişe*, hem bir oluşum hem de bir varoluştur (Bahadır, 2010: 63-64). Jung'a göre *psişe*, doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel bir yapıdır. Buna göre, yeni doğmuş bir bebeğin *psişe*si, uygun koşullar altında her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değildir. Aksine son derece karmaşıktır, çok net bir şekilde tanımlanmış bireysel bir olgudur. Gözle görülür ilk psişik tepkiler verilmeye başlandığında bu tepkilerdeki bireysel özellik, yani özgün kişilik hızla fark edilir (2019: 19).

okunabilir: *"Kişinin bireyleşme meselesi. Bak dikkat edersen bireyselleşme demiyorum. Ne diyorum? Bireyleşme diyorum... Benlikle yüzleşme meselesi. Karanlık tarafımızı tanımak gerekiyor. Bu sende, bende, hocada, herkeste var. Hepimizde yani, başımızdaki insanlarda da var! Ki onlar onu göremiyorsa onu biz göreceğiz. Yani karanlık tarafına teslim olmuş bir siyasetçiyi biz göreceğiz. Biz anlayacağız. Yani onu biz tanıyacağız, orada o kararı biz vereceğiz."*[2]

Hilmi'nin ifadeleri *bireyleşme* sürecinde *gölge*yle temasın önemini vurgulamanın yanı sıra anlatının Türk toplumunun *kolektif bilinçdışı*na dair dikkatini de görünür kılar. Anlatının toplumun kültürel ve sınıfsal açıdan farklı kesimlerini temsil eden karakterleri, bilinç düzeyindeki bütün farklılıklarına rağmen insan olma, kendini bulma, bastırdığı duygularıyla temas etme -ya da edememe-, içsel süreçlerinde yol alma -ya da alamama- bakımından ortak paydada buluşmaktadır. Bununla birlikte Hilmi karakterinin de bahsettiği üzere *bireyleşme* potansiyeli, anlatının bütün karakterlerinde -bütün insanlarda olduğu gibi- farkında olsunlar ya da olmasınlar mevcuttur.

Jung düşüncesinde psikolojik bir süreç olarak *bireyleşme*, özgün kişiliğin farkında olmayı, bilinçdışı yönünü kabul ederek ona mümkün olduğunca ifade imkânı vermeyi içerir. *Bireyleşme,* bireyin mevcut potansiyellerini en iyi şekilde gerçekleştirmesinin yanında, canlı cansız tüm evrenle barışık yaşamasını da mümkün kılar. (Bahadır,

[2] Çalışma boyunca dizi karakterlerinin diyaloglarına yer verilecektir. Diyaloglar, ilgili karakterlerin sekiz bölümlük dizide yer aldıkları çeşitli sahnelerden alınmıştır.

2010: 161). Anlatıda yine Hilmi aracılığı ile bireyleşme sürecinin getirdiği bütünlük hâli de ifade bulur. Hilmi bilinçdışıyla yüzleşmenin gerekliliğini, bu yüzleşmeyle doğan canlılık hâlini şu şekilde ifade eder: *"... Bizim ruhani dünyamız fevkalade geniş. Bir o kadar da zengin. Mukadderat bizde çok büyük, acayip bir şeydir. Bunları da düşünmek gerekir. 2019 senesine gelmişiz yani. Yoksa yaşayalım gidelim. Ama bir anlam bulunmalı. Şu hayatta bir anlam bulmalı. Yani kişilere, kurumlara, dine, ona, buna bağlı kalmadan bir anlam bulmanın sayısız faydası olduğu gibi çok da zevklidir yani. Bunu böyle gören insana yaşamak bayram yeridir. Yerden bir karış yukarıda yürürsün."* Çalışmada anlatı karakterlerinin *bireyleşme* süreçlerinde *gölge*nin gerçekleşmesine izin verebildikleri ölçüde canlılık hâlini yaşama potansiyellerinin de arttığı görülmektedir. Peri'nin Meryem'e dair bastırdığı duygularına ve de Meryem'e kendi hayatında alan açmayı başarabilmesinin ardından gelen canlılık ile birlikte Huriye'nin öldü sandığı tecavüzcüsü ile yüzleşmesinin ardından yaşadığı canlılık hâli örnek olarak anılabilir.

Jung'a göre, *bireyleşme* süreci bilinçdışı içeriklerin bilinç alanına çıkarılması ile doğrudan ilişkilidir. Kişiliğin bilinçdışında kalmış yanlarını bilinçli hâle getirip bilinçdışının bilinçle uzlaşmasının sağlandığı bu süreç, kişilikte farklı yapı ve boyutlarda varlığını sürdüren ve birbirleriyle uzlaşmaz görünen eğilimleri uyumlu bir bütünlük içerisinde bir araya getirir (Bahadır, 2010: 160). Toplumsal *psişe*, genelgeçerliliği önceliği için bireyleşme sürecini etkileyebilir. İçinde olunan topluma mutlak uyum sağlama çabası, bireysel farklılıkların yok olmasını ve tek tip kişiliklerin oluşmasını hedefleyen çabaları destekler. Bu nedenle Jung, bireyin bütünlüğünü ve

bireyleşmesini engelleyen ırkçı, faşist, dogmatik, kolektivist, konformist ve sosyal uyuma dayalı baskıcı organizasyonları, siyasi ve devletçi yaklaşımları reddeder (Bahadır, 2010: 161-162). Bu çalışmada, *Bir Başkadır*'ın benimsediği Jungiyen bakış açısıyla bağlantılı olarak toplumsal grupların dayattığı kabullerin ötesinde bir birlik hâline işaret ettiği düşünülmektedir. Bir diğer ifade ile anlatının toplum olarak girdiğimiz ötekileştirme psikozunu dert edindiği de söylenebilir. Berkun Oya, Türk toplumunun *kolektif bilinçdışı*na ayna tutarken farklı inanç, tutum, düşünce, ideoloji, cinsiyet hâllerini birbirinin *gölge*si olarak temsil eder.

Çalışmada, Jungiyen yaklaşımla karakterlerin *bireyleşme* süreçlerini ne şekilde deneyimledikleri anlatısal düzenlemeler vasıtasıyla araştırılmaktadır. Bu bağlamda dizinin sekiz bölümünün tamamına dikkat getirilerek karakterlerin diyaloglarının yanı sıra kişisel özellikleri, kültürel evrenleri, olay örgüsünde ne şekilde yer aldıkları ve hangi mekânsal düzenlemeler ile sunuldukları incelenecektir. Bu esnada karakterlerin *gölge*yi tecrübe ederken yaşadıkları içsel çatışmaların nasıl sahnelendiği de ortaya konulacaktır.

1. Jungiyen Psikolojide *Gölge*

Jungiyen yaklaşımda *persona*, dünyaya göstermek istediğimiz yüzümüzdür, gerçek benliğimiz ile dünya arasında aracılık eder. *Ego* da ne isek ve bilinçli olarak neyi biliyorsak odur. *Gölge* ise, benliğimizin göremediğimiz ya da bilmediğimiz kısmıdır (Johnson, 2019: 15). Jung'un önemli öğrencilerinden olan Marie Louise von Franz (1974) *gölge*nin psikolojik tanımlamasının sanıldığı kadar

basit olmadığını söyler (s:3). Jungiyen psikolojide *gölge*, ego kompleksinin karanlık, yaşanmamış ve bastırılmış tarafları olarak tanımlanır. Fakat Von Franz *gölge*nin bu tanımının da kısmen doğru olduğunu belirtir. Jung'un öğrencilerinin birebirci zihniyette olmalarından ve kavramlara sarılıp onlardan bir sistem yaratmalarından hoşlanmadığını belirten von Franz, Jung'un bir gün "*Gölge*, basit bir anlatımla bilinçdışının tamamıdır." dediğini aktarır (1974: 3-5).

Jungiyen yaklaşıma göre her insan "bütün" doğar ama içine doğduğumuz kültür bir biçimde sahip olduğumuz doğamızın bir kısmını yaşarken bir kısmını reddetmemizi gerektirir. (Johnson, 2019: 16) Kültürlenme sürecinde Tanrı vergisi özellikler içinde olunan toplumca kabul edilebilir olanlar ve vazgeçilmesi gerekenler şeklinde sınıflandırılır. Şeyler, iyi-kötü şeklinde ayrışır ve *gölge* oluşturma sürecine adım atılır (Johnson, 2019: 16). Ehlileştirme süreci, *gölge*nin taleplerini bastırıp onun gücüne karşı çıkabilecek güçte bir *persona* geliştirerek gerçekleşir. Bu bağlamda *persona*, *gölge*nin gücünü denetim altında tutan kişilik bölümüdür aynı zamanda (Gençtan, 2020: 56). *Persona* toplum tarafından kabul edilebilmek için dış dünyaya karşı takınılan bir maske olarak gereklidir. Fakat *ego*nun bu maskeyi fazlaca benimseyip kendini ona kaptırması durumunda kişiliğin diğer bölümleri bir kenara itilir ve bunun sonucunda da kişi kendisine yabancılaşır (Gençtan, 2020: 57).

Jungiyen yaklaşıma göre *persona* ve *gölge*nin oluştuğu bu süreç gereklidir. İyi-kötü ayrımına gidilmemesi durumunda uygar davranış diye bir şey olmazdı. Fakat reddedilen ve kabul edilmez bulunan özelliklerin çekip gitmediği, yalnızca kişiliğin karanlık köşelerinde biriktiği de bilinmelidir (Johnson, 2019). Jungiyen analist Robert A.

Johnson'ın kişilik yapılanmasına dair tahterevalli benzetmesi bu bağlamda açıklayıcıdır. Bu benzetmeye göre, kültürel uyum sürecinde Tanrı vergisi özelliklerimizi elekten geçirir, kabul edilebilir olanları tahterevallinin sağ yanına, uyumsuz olanları ise sol yanına koyarız. Hiçbir özelliğin çıkarılıp atılamaması değişmez bir yasadır, yalnızca tahterevalli üzerinde farklı bir noktaya hareket ettirilebilirler. Kişinin dengede kalması söz konusuysa tahterevallinin dengelenmesi zorunludur. Bu yasa ihlal edilirse tahterevallinin dengesi yitirilir ve kişi bildik davranışlarının zıddına kayar (Johnson, 2019: 21).

Psişik bütünlüğün görünmeyen fakat ayrılmaz bir parçası olan *gölge* (Bahadır, 2010: 171) Jung'un ifadesi ile bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa o kadar kara ve yoğun olur (1998: 82). Bir başka deyişle kişi bilinçli şekilde *gölge*si ile ne kadar az yüzleşirse *gölge* o kadar güçlenir. Sonunda ise kaldırılamaz bir ağırlığa, her an etkinlik kazanabilecek bir tehdide dönüşür (Gençtan, 2020: 55). Jungiyen yaklaşıma göre kişinin *gölge* taşıması kadar dış dünyayla *persona*sı üzerinden ilişki kurması da olağandır. Fakat bununla birlikte kişiliğin "karanlıkta" kalan yanlarını kişinin kendisinden de gizlemeye çalışması, *gölge* yönlerin bilinçsizce yaşanmasına sebep olur. Jung, *gölge*yi bilince taşımanın önemini şu örnekle açıklar: Eğer bir aşağılık duygusu bilinç düzeyindeyse kişi her zaman için onu düzeltme şansına sahiptir. Söz konusu duygu, sürekli olarak diğer ilgilerle temas hâlinde olur ve bu sayede de düzenli şekilde değişimden geçer. Fakat bilinçdışına atılır ve bilinçten uzaklaştırılırsa hiçbir zaman düzeltilmez. Üstelik farkına varılmadığı bir anda patlayıp ortaya çıkabilir (1998: 82). *Gölge*nin *ego*dan daha fazla enerji biriktirmesi durumunda, bastırılamayan bir

öfke, önüne geçilemeyen bir düşüncesizlik, depresyon ya da kaza geçirilmesi olasıdır (Johnson, 2019: 16).

Jung'a göre, bilinçdışının olumsuz ya da tehlikeli bir yapıya dönüşmesi, bilincin bilinçdışına karşı kayıtsız ya da karşıt olması yüzündendir. Bilinçdışıyla kopuş, içgüdü kaybı ve köksüzlük demektir (Jung, 2006: 187). Bireyin bunu telafi etmesinin en uygun yolu, insan ötesi aşkın bir varoluş anlayışıyla bilinçdışına yönelmesidir. Bu durumda bilinçdışı, tüm zenginliğini ve yardımını, çağlar boyu biriktiregeldiği bilgelik ve deneyimlerini, bireyin hizmetine sunar (Bahadır, 2010: 80). Jungiyen bakış açısına göre bilinçli ve bilinçsiz zihin arasında eşikte bekleyen ve rüyalarımızda kardeş, dost, canavar, düşman, rehber olarak rastladığımız *gölge*nin dost mu yoksa düşman mı olacağı da bize bağlıdır (Le Guin, 2020: 39; Von Franz, 2020: 169). Ursula Le Guin'in ifade ettiği gibi "Onun bilinçdışının yaratıcı derinliklerine giden yolu tıkamasına izin verebiliriz ya da bizim elimizden tutup o derinliklere götürmesine razı oluruz." (2020: 40).

Bu çalışmada *gölge*, genel anlamıyla bilinçdışının tamamı yani "içimizde kendisinden haberdar olmadığımız her şey"i (Von Franz, 1995: 5) ifade eder, şekilde kullanılmaktadır. Anlatıda karakterlerin her biri, -gerçek hayatta olduğu gibi- *bireyleşme* sürecini biricik şekilde deneyimler. Kimisi (Peri, Meryem ve Gülbin) hemcinslerine yansıttığı *gölge*leri ile yüzleşirken kimisi (Ruhiye, Yasin ve Sinan) bilinçdışının bütünleyici ögesi olan *anima* ve *animus*u ile karşılaşır. Jung psikolojisinde bireyin, öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken *arketipsel*[3] öge, *gölge*sidir. Daha ileriki aşamada ise cinsi-

[3] Jung, arketipleri "ilk imgeler" olarak da isimlendirir (2020: 63). Abdülkerim Bahadır, *Jung ve Din* başlıklı çalışmasında, arketipi en anlaşılır şekilde

yetler arası ötekiliğin de çözümleneceği ve aşılacağı bir karşılaşma belirleyici hâle gelir. Erkek bu aşamada bilinçdışındaki bütünleyici öge olarak yer alan *anima* (dişi imge) ile tanışırken kadın da *animus* (eril imge) ile karşılaşmaktadır (Saydam, 2019: 13). *Bir Başkadır*'da karakterlerin *bireyleşme* sürecinin farklı evrelerini deneyimledikleri görülmektedir. Çalışmanın bundan sonraki aşamasında her bir karakterin *bireyleşme* süreci burada aktarılan ilgili kavramların detaylandırılması ile ayrı ayrı incelenecektir.

2. *Bir Başkadır*'da *Bireyleşme* Yolculuğunda *Gölge*lerin Gerçekleşmesi

Bir Başkadır, toplumun sınıf, kültür, inanç bakımından farklı kesimlerinden karakterleri bir araya getiren bir anlatıdır. Sekiz bölümlük dizide, psikiyatrist olan Robert Kolejli Peri (Defne Kayalar), ona "şifa bulmayan gelen" başörtülü gündelikçi Meryem (Öykü Karayel), Peri'nin Meryem ile yaşadığı sürece dair süpervizyon aldığı Gülbin (Tülin Özen), Gülbin'in "Edecek iki çift lafı yok" dediği rezidans erkeği Sinan (Alican Yücesoy), Meryem'in askerliğini komando olarak yapmış, şimdi bir barda güvenlik elemanı olarak çalışan ağabeyi Yasin (Fatih Artman), Yasin'in canına kıymaya kalkışan depresyon hastası eşi Ruhiye (Funda Eryiğit), Meryem'in ve Yasin'in peygamber soyunda olduklarına inandıkları Ali Sadi Hoca

şu cümleler ile tanımlar: "Arketipler, en genel anlamıyla zihinsel prototipler, biçimler ya da bilinçdışı tabiata ait imgeler olarak tanımlanabilir. Bunlar, dünyanın hemen her yerinde kültürel yapıyı belirleyen ortak mitlerden, yaşantılardan ve bireyi her zaman etkileyen bilinçdışı kaynaklı ürünlerden oluşurlar." (2010: 86).

(Settar Tanrıöğen), Ali Sadi Hoca'nın tekno müzik dinleyen başörtülü kızı Hayrunnisa (Bige Önal), Gülbin'in ideolojik sebeplerle çatıştığı ablası Gülan (Derya Karadaş), Peri'nin yoga sınıfından arkadaşı olan dizi oyuncusu Melisa (Nesrin Cavadzade) ve Meryem'e gönlünü kaptıran Jung okuru imam Hilmi karakterlerini tanırız. Anlatı, her karakterinin içsel sürecine seyircinin bağlantı kurabileceği oranda yer verir. Bu çalışmada ise *bireyleşme* sürecinde özellikle *gölge*yle temasları önemli bulunan Peri, Meryem, Gülbin, Sinan, Yasin ve Ruhiye'ye odaklanılacaktır. Anlatı boyunca çeşitli karşılaşmalar yaşayan karakterlerin *bireyleşme* süreçlerinde kendi *gölge*lerine birbirleri vasıtasıyla temas ettiği görülmektedir.

Jung düşüncesinde, fiziksel gelişmeye paralel olarak ortaya çıkan ve hedefine yönelen *bireyleşme*, psişik yapılanmanın büyük ölçüde geçerlilik kazandığı yetişkinlik yıllarında kendini hissettirir (Bahadır, 2010: 169). Anlatıdaki Hilmi karakteri bunu şu şekilde özetler: *"Yine bu Jung'un dediği çok önemli. İnsan hayatı diyor ikiye ayrılır. İlk bir yarısı diyor kendini ispat çabası gibi. Fakat bir diğer yarısı vardır ki diyor, ikinci bir yarısı, kişi rüştünü de ispat meselesiyle derdini de büyük oranda çözmüş ise artık kendini tanır diyor. Yani o bastırılmış tarafları kader olarak çıkmaz artık karşısına diyor, o artık o kişinin yaşantısı olur diyor."* Anlatı karakterlerinden özellikle Peri, Gülbin, Sinan, Yasin ve Huriye'nin bu sürecin başında oldukları söylenebilir. Her biri, bir nevi kendi "orta yaş" krizlerinin içinden geçmektedir. Jungiyen yaklaşımda orta yaş krizleri, *gölge*nin yaratılmak için çok yoğun emek verilen şeyleri -evlilik, iş gibi- ters yüz edecek kadar güçlendiği döneme karşılık gelmektedir (Johnson, 2019: 48). Karakterlerin, erişkinlik hayatlarının erken

dönemini içinde oldukları toplumsal, kültürel evrenin gerekliliklerince yaşadıkları anlaşılmaktadır. Buna göre, kimisi meslek sahibi olup psikiyatrist unvanını almış, kimisi de evlenip çocuk sahibi olmuştur. Yani Hilmi'nin ifadelerindeki rüştünü ispat etme sürecinden geçmişlerdir. Öte yandan bu süreçte seçmemek zorunda kaldıkları, bastırdıkları, yok saydıkları unsurların, yani *gölge*lerinin enerjisi de büyümüştür. Karakterlerin ifadelerinde ve eylemlerinde *gölge*lerinin oluşturduğu gerilim hissedilmektedir. Robert Kolejinin ardından Amerika'da okuyan ve psikiyatristlik yapan Peri *"Yoruldum artık, bıktım, sıkıldım, her gün o odaya girmekten de. Akşam kös kös o eve dönmekten de. Kendime bakacam diye, aman yaşlanmıcam diye, manyak gibi haldır haldır yogalara gym'lere gitmekten de sıkıldım."* der örneğin. İki kere intihara kalkışan iki çocuk annesi Ruhiye'nin ise *"El âlem böyle deliriyor işte herhâlde. Attık attık içimize senelerce..."* dediğini duyarız.

Karakterler, *bireyleşme* sürecinde ilk olarak kendi *gölge*leri ile karşılaşır. *Benliğe* yönelik psişik yolculuk, büyük ölçüde *gölge*nin düzenli olarak bilinç alanına aktarılmasıyla doğrudan ilgilidir (Bahadır, 2010: 170). Bunun için de karakterlerin kendilerinin karanlıkta kalan yanları ile yüzleşmeleri gerekir. Jungiyen yaklaşımda *bireyleşme*, vazgeçişleri, değerlere ya da Tanrı'nın iradesine boyun eğmeyi gerektirdiği için engel ve çatışmaları içinde barındıran oldukça zor bir sürecin sonunda tamamlanır (Bahadır, 2010: 171). Peri'nin şu sözleri, bilince çıkmak isteyen *gölge*nin ne denli zorlayıcı olabileceğinin bir ifadesi olarak okunabilir: *"Biri sanki yumruğunu dayamış suratıma, yumruğu ile itiyor beni. Bir şeylerin taklidini yapmaktan sıkıldım. Yaşayamadığım duyguları yaşıyormuş gibi*

taklit etmekten sıkıldım. Bir tane doğru dürüst adamla karşılaşmak için abuk sabuk ortamlara girmekten leş gibi eve dönmekten, her sabah bir başıma o evin içinde uyanıp... Yeter bitsin artık."

Von Franz, *bireyleşme* sürecinde, kişinin kendi iç merkeziyle - ya da *benliğ*i ile- bilinçli olarak karşı karşıya gelmesinin genellikle kişiliğin yaralanması veya buna refakat eden bir acı ile başladığını ifade eder. Bu ilk şok çoğu zaman öyle algılanmasa da aslında bir "çağrı"dır. *Ego* ise tam tersine iradesinin ya da arzusunun engellendiğini hisseder ve bu tıkanıklığı genellikle dıştaki bir şeye yansıtır (2020: 162). Anlatıda Peri ve Meryem'in ilk terapi sahnesinde olduğu gibi, karakterlerin mekânsal konumlandırılmalarından kıyafetlerinin renk seçimlerine kadar bu yansıtmanın izleri görülmektedir. *Ego*nun öteki yüzünü temsil eden *gölge*nin işlevi, kişilerin diğer insanlarda en hoşlanmadıkları özellikleri belirgin hâle getirmektir (Von Franz, 2020: 169). Peri'nin Meryem'de gördüğü "bağnazlık"; Gülbin'in Peri'de gördüğü "faşistlik"; Yasin'in hayatındaki kadınlarda gördüğü "belirsizlik" de bu bağlamda karakterlerin kendi *gölge*leridir. Öte yandan Peri için karşısına yeniden başörtülü hastanın çıkması kendi *bireyleşme* sürecine dair bir çağrıdır. Gülbin için bu çağrı içten içe dinlemeye tahammül edemediği Peri'nin kendi zayıflığına, ablası Gülan'ın ofisini dağıtmasına şahit olmasıdır. Sinan için çağrı spor salonunda hakkında konuşulanları duyması, Ruhiye için ise giderek ağırlaşan depresyonu ve kendine karşı kıyıcılığıdır.

Anlatıda, karakterlerin mekânsal temsilleri *gölge*yi bilince entegre etme süreçlerine dair önemli düzenlemeleri içinde barındırır. Karakterlerin, anlatının olay örgüsü içinde ilk nerede gösterildikleri bu bağlamda önemlidir. Meryem'i ilk sislerin arasında, kendisine eşlik eden bir

köpek ile yürürken görürüz. Doğanın içindedir. Ruhiye'yi gördüğümüz ilk sahne de yine doğaya ait sembollerle doludur. Öte yandan Peri, Gülbin ve Sinan'ı kapalı mekânlarda görürüz ilk olarak. Peri'nin İstanbul içinde yürüdüğünü görmekle birlikte Gülbin ve Sinan anlatı boyunca hep kapalı mekânlarda yer alır. Yönetmenin bu seçimlerinin Jungiyen bakış açısıyla sembolik anlamları olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın ilerleyen adımlarında ayrıntılı şekilde inceleneceği üzere hayatlarındaki "tıkanık"lıkları açmakta adım atmayı başaran karakterlerin, anlatıda bir şekilde "yol alırken" temsil edildikleri görülmektedir. Toplumsal konumlarından bağımsız olarak her karakterin hayatı *bireyleşme* sürecine gebedir. Ve yine karakterlerin bireyleşme yolculuklarında *gölge*lerini görebilmeleri toplumsal olarak "rafine"/"cahil" sınıflandırmasından bağımsız şekilde gerçekleşir. Hatta bilinçli kişilikleri daha "rafine" olan karakterlerin (Peri, Gülbin, Sinan) biriktirdikleri *gölge*lerin de çok olması (Johnson, 2019: 25) nedeniyle doğadan nispeten daha az kopan karakterlere (Meryem, Ruhiye, Yasin) göre çok daha fazla zorlandıkları söylenebilir. Bunlarla birlikte, anlatıda öne çıkan karakterlerin *gölge*leri kişisel olduğu kadar kolektif *gölge*lerdir. Dizinin Türk toplumunun *kolektif bilinçdışı*na bilinç getirme; bir diğer ifade ile de Türk toplumunun *kolektif gölge*sini bilince taşıma çabasında olduğunu söylemek mümkündür.

> ***Peri:*** *"Nasıl kanıyor bu insanlar hacılara hocalara. Gencecik, körpecik kızlar. Hoca, hacı, dua, namaz kafayı yemişler Gülbin, senin benim anlamamız mümkün değil, apayrı ülkelerde yaşıyoruz sanki biz bu insanlarla, bu kızlarla."*

Peri'yi ilk kez gördüğümüz yer, hastane odasıdır. "Sıkışmış" ruh hâlinin sembolü olarak dar kıyafetlerinin içinde ve kendinden emin

duruşuyla Meryem ile ilk seansını yapmaktadır. Düzgün diksiyonu ile Meryem'i konuşturmaya çalışırken onun hayatı hakkında bilgi sahibi olur. Evine temizliğe gittiği Sinan Bey'i, komandoluk yapmış ağabeyi Yasin'i, terapiye gelmeden önce izin aldığı Ali Sadi Hocasını öğrenir. Meryem ile seansından çıkıp kendi süpervizyonuna girdiğinde Gülbin'e şunları söylediğini duyarız: *"Kızı dinliyorum, içimde kaçamadığım, kurtulamadığım bir öfke. Nasıl diyeyim, anormal bir huzursuzluk oluyor içimde ama en derinde bir yerde, durduramıyorum. Bu duyguyu engelleyemiyorum. Ne zaman başı kapalı biri gelse, otursa karşıma, her seferinde saçmalama Peri diyorum, onca sene okudun ettin, bu ne diyorum? Bu ayrımcılık. Ötekileştirme bu işte. Sen bunu yaparsan. Her anlamda yanlış, mesleki olarak tamamen yanlış. İnsan olarak yanlış. Ayrımcı, düşüncesiz, empatiden yoksun, korkunç birisin sen. Yapma bu işi, yapma bari, çözemiyorsan bu konuyu hasta görme, bırak, yok durduramıyorum kendimi Gülbin. Bu düşünceler, çocukluktan beri yerleşmiş benim kafamın içine bir şekilde, annemle babamın da bok yemesi tabi. Yaz geldi mi hadi Londra'ya, hadi Paris'e. Başı kapalı dediğin öcü gibi bir şeydi annem için. Eve gelen kadının eşarbına bile laf ediyordu, zaten Robert, sonra fakülte, oradan Amerika, e ne oldu? Döndüm geldim, aaa böyle bir dünya var ve onlar güçlü olanlar, çoğunluk onlar, biz seninle kendi ülkemizde bir akvaryumun içinde."*

Bu ifadelerden Meryem'in Peri'deki birtakım kompleksleri ayaklandırdığı anlaşılır. Jung'a göre kompleksler, bilincin kontrolünden çıkmış, her an bilincin performansında engel veya yardımcı olabilen psişik ögelerdir. Kısmen içsel, kısmen çevresel deneyimlerden beslenen kompleksler, kişiliğin zayıf yönlerine işaret ederler. Genel anlamda komplekslerin kökenleri, travma, duygusal şok ya

da kişilik bölünmesi olabileceği gibi, çocukluk dönemi yaşantılarından da kaynaklanabilmektedir. Sıklıkla, bireyin kendi varoluşunu bir bütün olarak açıklayamamasının ardında komplekslerin yaratmış olduğu karmaşalar yatmaktadır (Bahadır, 2010: 82-83). Peri'nin Meryem ile karşılaşması esnasında yaşadığı sıkışıklık ve ifadeleri başörtünün onun için bir *gölge*ye dönüştüğünü açıklar. Öte yandan anlatının ilerleyen sahnelerinde annesinin *"Bu da moda oldu, her dizide bir kapalı"* serzenişi, evlerindeki tülbentli yardımcı ve duvarlarında asılı duran tabloda yer alan başı örtülü hizmetçi tasviri de bu *gölge*nin hâlen beslenmekte olduğunun bir işareti olarak okunabilir.

Peri, Gülbin'e Meryem'de en rahatsız olduğu şeyin "hoca muhabbeti" olduğunu söylemesinin ardından ise konuya şöyle devam eder: *"Dünyanın öbür ucunda bak, gittim ya geçen sene. Eliflerle Peru'ya gittik, orada dilini, dediklerini anlamadığım insanlarla bile daha... Yani.. Acayip bir şaman bulmuş Elif, bu ayahuasca olaylarına taktı ya kafayı, ben yapamadım ama çok istiyorum."* Meryem'in başörtüsü, Adi Sadi Hoca'sına olan güveni, Peri'nin içsel anlam arayışını da tetiklemiştir. Jung'a göre ruh, insanın keyfiyetinden tamamen bağımsız olarak bilinç alanına dinî içeriklere sahip imgeler çıkarır. Bunların kendilerine özgü otonom karakterleri mevcuttur (Bahadır, 2010: 85). Peri'nin *"Nasıl kanıyor bu insanlar, hacılara hocalara"* ifadesinin hemen ardından gelen şaman ilgisi de yine bireyin kişisel dindarlık algısından bağımsız olarak Tanrı arketipinin, farklı formlar altında da olsa kendini kabul ettirici gücünü *psişe*nin derinliklerinde hissettirmesi (Bahadır, 2010: 167) ile ilişkili görülebilir.

Peri'nin Meryem'de gördüğü ve rahatsızlık duyduğu "şey"lerin bütünü -inanç, ibadet, teslimiyet vd.- kendi *gölge*leridir. Jung, modern insanın kendisini batıl inançlardan kurtarmış görürken manevi değerlerinin nasıl tehlikeye girdiğinin farkında olmadığına dikkat çeker. Jung'a göre modern insan -mantıkla anlaşılmayan gizemli sembol ve düşüncelere karşılık verme kapasitesini yok eden- kendi rasyonalizminin onu nasıl psişik "yeraltı"nın insafına terk ettiğini anlamamaktadır. Modern insanın ahlaki ve manevi geleneği yıkılmıştır ve bu çözülmenin bedeli dünyanın her yerinde yaşanan yönsüzlük ve çözülmeyle ödenmektedir (Jung, 2020: 90). Anlatının olay örgüsünde bahsi geçen "yönsüzlük ve çözülme" hâlini pekiştiren sahneler vardır. Bunlardan ilki, Peri'nin -Ruhiye'nin kendisini dövdüğü sahnenin hemen peşi sıra gelen- yoga sahnesidir. Bu sahnede Peri'yi "ceset duruşu" olarak adlandırılan "savasana" pozunda görürüz, yüz ifadesi oldukça bezgindir. Poza girdikleri an -dersin sonunda arkadaş olacakları- Melisa'nın –*Bir Başkadır*'da dizi oyuncusunu canlandıran karakter- "*âmin*" diyerek sınıfın "huşu" hâlini bozduğunu duyarız. Bir diğer sahnede ise Peri hastane odasında kendisine ritüelistik bir alan açarak meditasyon yapmaya çalışır. Fakat başaramaz. "Huşu" yeniden yakalanamaz ve Peri yaktığı tütsünün, açtığı meditasyon müziğinin eşliğinde telefonundan yeni arkadaşı Melisa'nın hakkındaki haberlere bakar.

Peri'nin Meryem ile yaptığı seanslar, Gülbin ile olan seanslarına paralel kurgudur. Peri'nin Meryem ile seanslarında zorlandığını görürüz. Gülbin'e "*Kontr-transferans yaşıyorum ben bu kızla, çok net. Görmemeye devam etmemek daha doğru belki de. Gitsin hocasına anlatsın"* derken *gölge*yle temasın onu zorladığını, ondan "kur-

tulmak" istediğini duyarız. Bununla birlikte Gülbin'in *"Belki üstüne gitmen gerekiyor. Bu konuyu çözmek istiyorsan tabi. İlk defa olmuyor çünkü. Geçen sene de biri vardı, genç kapalı bir kız, bırakmıştın görüşmeyi."* ifadeleri Peri'nin aynı süreci daha önce de yaşadığına işaret eder. Peri, Gülbin'in sorusuna *"Bitirdik galiba ya, di mi? Hastan vardır, kalkayım ben, kaç oldu saat?"* diyerek cevap verir. Bu tutum, Sinan Bey ya da Ali Sadi Hoca ile ilgili sorular karşısında Meryem'in verdiği tepkiler ile benzeşir. Peri, Meryem'i *"Hemen dağıtıyor konuyu, ben adamı sordukça kaçıyor."* sözleri ile eleştirirken kendisinin cevap vermek istemediği sorular karşısındaki tutumunun Meryem ile ne kadar benzeştiğinin farkında değildir.

Jung, "uygar bilinç" dediğimiz şeyin kendisini sürekli temel içgüdülerinden ayırdığını ifade eder. Fakat bu güdüler ortadan kalkmamakta sadece bilinçle irtibatları kesilmektedir. Bu yüzden kendilerini dolaylı yollarla ortaya koymak zorunda kalırlar. Bunlar bir nevroz vakasında olduğu gibi fiziki semptomlar ya da nedeni anlaşılmayan keyifsizlikler, beklenmeyen unutkanlıklar ya da konuşma hataları gibi çeşitli durumlar olabilir (Jung, 2020: 79). Peri'nin ruh hâlindeki sıkışmaya paralel şekilde Meryem ile yeniden ilişki kurmaya çalışırken *"Ben bekleyeceğim seni Hazal."* dediği sahne de bu bağlamda okunabilir. Peri, Gülbin'e yaşadıklarını anlatırken daha önce görmediğimiz şekilde bir boşalma yaşar. İçini çeke çeke ağlarken *"yapamıyorum"* diyerek isyan eder: *"Bacak kadar kızın karşısında ezilip büzülüp çıkıverdi ağzımdan. Nerden çıktı, niye öyle dedim. Meryem kızın adı, biliyorum. Ama çat diye çıktı ağzımdan, niye, bir şeyler itiyor beni. Sıkıldım artık! Yetsin, bitsin artık. Mesleğini de glütenini de.."* Anlatı, sonrasında Peri'nin dil sürçmesini de açıklar. Meryem ile olan seansını beklerken

annesi ile telefonda görüşen Peri, annesinin konuşma esnasında *"Hazal, gel kızım bunu al."* dediğini duyar. Annesini *"Hazal değil anne kızın adı, Reşide. Hazal bir öncekiydi."* diyerek düzelten Peri, annesinin *"Aman, Reşide işte."* cevabını gayriihtiyari Meryem'in sandalyesine oturduğu o anda duyar. Bu anlatısal düzenleme, Peri'nin *gölge*sini görebildiği ve onunla bütünleşebildiği ilk anın altını çizer. Bu sahneye eşlik eden Hilmi'nin sesi de Meryem'e Jung'u anlatmakta ve rüştünü ispat meselesiyle derdini çözen kişinin artık kendini tanıma faslına geldiğinden bahsetmektedir. Hilmi sözlerine şu cümlelerle devam eder: *"Benlikle yüzleşme meselesi. Yani gölgeni tanımak yani, karanlık tarafını anlamak gibi.."*

Peri'nin *gölge*sini gördüğü sahne, *gölge*sini sahiplendiği sahneye bağlanır. Meryem, Peri ofisini terk etmek üzereyken onu yakalar. Meryem'i yeniden gören Peri kendisini tutamaz ve ağlar. Peri'nin olay örgüsünde yer aldığı sonraki sahneler, "kişiliğinde yaşayan öteki ile" ilk gerçek karşılaşmasının onu derinden etkilediğini ve dönüştürdüğünü görünür kılar. Kişinin yaşam neşesi kendi *gölge*sine sahip olması ile açığa çıkan bir durumdur. (Johnson, 2019: 26) Peri, anlatının devamında çevresindeki insanlarla daha yapıcı ilişkiler kurar, neşeli ve canlı şekilde temsil edilir.

> ***Meryem:*** *"Ben okumadım ilkokuldan sonra, hadi ben cahilim, hadi biz köy yerinden gelmişiz ayak uyduramıyoruz da buralara, sen okumuş görmüş bir insansın, bu nasıl bir iş, bu nasıl bir kadınlık, bu nasıl bir insan?"*

Meryem, anlatının "otantik" karakterlerindendir. Anlatıda onu ilk gördüğümüz sahne üzerinden henüz doğadan ve sezgilerinden ayrı düşmediği izlenimini edinmek mümkündür. İlki bir düğünde,

ikincisi nişanda, üçüncüsü ise Esra Erol'un evlilik programını izlerken olmak üzere sebebini anlayamadığı bir bayılma hâlinden şikâyetçi olarak Peri'ye şifa bulmaya gelmiştir. Seanslar esnasında bilinçdışı Meryem'i ele verir ve evine temizliğe gittiği Sinan Bey'e -ve onun evine gelip giden kadınlara- olan hassasiyetini görünür kılar.

Engin Gençtan, *gölge*siyle kopukluk yaşayan insanlarda sık görülen bir davranış biçiminden bahseder. Kendilerini doğrudan ilgilendirmediği hâlde, diğer insanların bazı davranışlarını ya da yaşama biçimlerini yargılama eğilimidir bu. Kişiler varlığını yadsıdıkları *gölge*lerini kışkırtabilecekleri davranışları başkalarında gördüklerinde kendi *gölge*lerini denetim altında tutmak adına karşı tarafa karşı tarafı yargılama ihtiyacı duyarlar. *Öteki*ne yönelik yargıların gerisinde aslında kişinin kendisini "Bu ben olamam" mesajıyla rahatlatma ihtiyacı bulunmaktadır (2020: 60). Meryem'in Sinan Bey'in evinde arkalarını toplamak zorunda kadınlarla ilgili Peri'ye *"Bu nasıl kadınlık, bu nasıl insanlık?"* diye serzenişinin ardında da bu mekanizmanın işlediği söylenilebilir. Meryem'in *öteki*si, Sinan Bey'in evinde gördüğü kadınlardır, o kadınların yaşadıkları hayattır.

Ağabeyi Yasin, yengesi Ruhiye ve yeğenleri ile birlikte yaşayan hem çalıştığı evde hem de yaşadığı evde sürekli bir şeylere çeki düzen veren Meryem için sigara içen, kıbleyi şaşıran, canına kıymaya kalkan yengesi Ruhiye de bir *gölge*dir. Meryem, yengesinin kıbleyi şaşırdığını görüp Ali Sadi Hoca'sına gittiğinde hocadan dinlediği kokmayan çiçek kıssası da Meryem'in *gölge*lerini koyulaştırır. Hocanın kıssası şu şekildedir: *"Bu dizilerde gördüğün dünyadır kızım,* -kokmayan çiçeği gösterir-. *Bu ise Allah'ın topraktan yarattığıdır.* -

gerçek çiçeği gösterir.- *Çürür gübre olur, yine toprağa gider. Mis gibi kokar ama dikenleri de vardır. Kırılır, buruşur, çürür, dalından kopardığında küser sana. İşte bu çiçek biziz kızım, bize benzer. Bunu kabul edenler, bu çiçek gibi yaşayacaklar."* Ali Sadi Hoca yapma çiçeği gösterirken sözlerini *"Yengense bu çiçeğe özeniyor."* diyerek sonlandırır. Meryem, bu seremoninin sonunda önceden sözleşmiş olmalarına rağmen psikiyatristi ile görüştüğünü Ali Sadi Hoca'sına söyleyemez.

Meryem, Sinan Bey'in evine gittiği günlerden birinde Gülbin ile karşılaşır. Bu karşılaşmadan hiç hoşnut olmayan Meryem, adını soran Gülbin'i cevapsız bırakır ve sonrasında uzun uzun evdeki dağınıklıkları toplar. Sinan Bey mutfağa gelip *"Günaydın Meryem"* dediğinde bir an boş bulunarak *"Gülbin"* diye cevap verir. Ağzından çıkan söze kendisi de şaşıran Meryem, bir kusur işlemiş de yakalanmışçasına gözlerini açar ve kalakalır. Peri'nin, Meryem'e "yanlışlıkla" *"Hazal"* demesinde olduğu gibi Meryem'in boş bulunuşunda da bilinçdışının dolaylı bir ifadesi gizlidir.

Peri'nin Meryem ile içsel barışmasının ardından yaptıkları son seansta, Meryem Peri'den şu cümleleri duyar: "*Hayatımızın belli dönemleri duygusal bakımdan tıkandığımızı hissedebiliriz, hislerimizi nasıl ifade edeceğimizi bilemeyebiliriz. Hepimiz, tüm insanlar. Hayatımızın belli dönemlerinde duygularımızı bastırırız. Sanki bütün hislerimiz bir kafese tıkılmış gibi olurlar ve kaçmamak için direnirler. İçimizde büyük bir huzursuzluk oluşur ve bu durum sadece çevremizdekilerle olan ilişkimizi değil sağlığımızı da etkiler. Duygular gereklidir ve faydalıdır Meryem, tüm duyguları hissedebilmek için kendimize izin vermemiz gerekir. Seni, beni, hepimizi kim olduğumuzu tanımaya ve ne istediği-*

mizi öğrenmeye taşıyacak olan köprülerdir duygular. Duygularımızı bastırmak üzerimizde bir yük oluşturur, bazen kaldıramayacağımız kadar ağır olur bu duygusal yük ve olumsuz etkilerini de sağlığımız bozulmadan anlayamayabiliriz." Kendisine gönlünü kaptıran Hilmi'den uzun uzun Jung dinleyen Meryem'in Peri'den duyduklarına cevabı *"benim bu bayılma olayı"* olur.

Anlatının başında bayılmasına şahit olduğumuz Meryem'in neden bayıldığını dizinin kapanış sahnesinde anlarız. Hilmi'den olduğunu anlaşılan bir çokomel ambalajına bir yüzük kutusu gizlenmiştir. Ambalajı açan ve yüzüğü gören Meryem, o an yeniden bayılır. Kendisine geldiğinde ise yüzünde belli belirsiz bir gülümseme vardır. Meryem'in kendi *gölge*sine yaklaştığını anın bu olduğu söylenebilir. Öte yandan anlatıda Meryem'in gerçek bir *gölge* entegrasyonu yaşadığına şahit olmayız çünkü o henüz kendi rüştünü ispat aşamasındadır. İlk mezuniyetini de Peri'ye *"Jung diye bir bilim adamı var mı abla?"* sorusu ile vermiştir.

> ***Gülbin:*** *"Pat diye söyleyebilsek ben sana neler söylerim bilsen. Rahat bırak kızcağızı derim. Kıskanıyorsun. Beş senedir tanıyorum, beş senedir yalnız. Biri girsin istiyorsun hayatına, sevmek istiyorsun, sevilmek istiyorsun sen de. O kız gibi, herkes gibi. Kız saçını kapatmış, sen kafanı derim. Çıkar maskeni öyle konuşalım derim. Gizli faşist."*

Gülbin'i anlatıda gördüğümüz ilk sahne, Peri ile yaptığı süpervizyon sahnesidir. Peri ile aynı renkte, turuncu bir kazak giyinmiştir ve Peri'nin Meryem'i dinlerken "takındığı" tavrın çok benzerine sahiptir. Gülbin, anlatıdaki ilk seanslarında Peri'nin Meryem'e ve ait olduğu gruba güç atfettiği ifadelere takılır ve şunları söyler: *"Güçlü*

olan onlar dedin ya Peri, nedir ellerindeki güç ya da senin kafandan güçlü olan onlar derken neler geçiyor? Biraz açalım mı?" Gülbin'in sorusu Peri'nin *"Açmayalım valla"* ifadesi ile karşılık bulur ve seans sonlanır. Peri'nin Meryem'i dinlerken yaşadığı zorlanmayı, Gülbin de Peri'yi dinlerken yaşar. Peri ofisi terk edip Gülbin yalnız kaldığında Gülbin'in aldığı derin nefes ve yüzündeki hoşnutsuz ifadeden tahammül sınırlarının ne denli zorlandığı anlaşılmaktadır.

Gülbin'in sonraki sahnesi, Sinan'ın evindedir. Sinan'a Peri ile olan seansından bahsederken *"Takmış kızın tesettürüne"* der, *"Kendi kafasında çuvalla geziyor farkında değil. Yani farkında da.. En kötüsü o zaten. Hem yapıyor hem de farkında. Kendi açtı konuyu, kendi kendine konuştu. Hem suçladı hem akladı kendini sonra kapatalım konuyu dedi, çıktı işin içinden. Başladı Peruları şamanları anlatmaya."* Jungiyen yaklaşımda kişinin kendi bilinçdışı eğilimlerini başka insanlarda görmesine "projeksiyon" (yansıtma) denir. Von Franz, bütün ülkelerdeki politik ajitasyonun, küçük grupların ve bireylerin kapı arkası dedikodularının bu tür yansıtmalarla dolu olduğunu söyler. Yansıtmaların her türü, kişinin insanlara bakışını karartırken nesnelliğini de bozar, dolayısıyla insanlarla gerçek ilişkiler kurma imkânını engeller (2020: 168). Gülbin, Peri hakkındaki "düşüncelerini" Sinan'a aktarırken ve daha sonra Sinan hakkında da spor salonundaki kız arkadaşlarıyla dedikodu yaparken kendi bilinçdışı materyalini yansıtmaktadır. Ve ikisiyle de "gerçek" bir ilişki kuramaz.

Gülbin'in iç sesinin Peri'ye "*Pat diye söyleyebilsek... çıkar maskeni öyle konuşalım derim. Gizli faşist."* dediğini duyarız. Fakat "maske"sini çıkaramayan, psikiyatrist *persona*sının arkasından

konuşan da kendisidir. Peri'nin *personası*ndan sıyrılıp kendi gölgesini görmeye en yaklaştığı anda Gülbin *"Peri, tatlım ben sen bu hâlde içeri girince söyleyemedim ama bir konuşmamız lazım, ne dersin?"* diyerek onu böler ve Peri'nin şahit olduğu olaydan ötürü seansları sonlandırmayı daha "doğru" bulduğunu söyler. Gülbin, Peri ile samimi bir ilişki kuramadığı gibi, Sinan ile olan ilişkisinin "gerçek" olmadığının da farkındadır. Spor salonundaki arkadaşlarına Sinan ile ilgili söylediklerini duyarız: *"Öyle dinliyor işte mal mal. Eve gitmeye üşenince fena oluyor ama. Sabah kalktığımda her seferinde ben ne yapıyorum ya bu herifle oluyor. Bu salağın da anlatacak bir boku yok zaten. İki kelime sonra konuşacak konusu bitiyor ya çocuğun.*" Gülbin'in Sinan'ın evinde gönülsüzce kaldığı gecelerin sabahında yüzündeki ifadede pişmanlığını görürüz, yani "Hem yapar hem de fakındadır."

Gençtan'ın belirttiği gibi *persona*, kişinin çıkarlarını korumasına ve biçimsel başarıya ulaşmasına yardımcıdır. Ancak kişi sürdürdüğü kimliğe kendini çok kaptırır ve *ego*su yalnızca bu rolle özdeşleşirse kişiliğin diğer bölümleri bir yana itilir. Böyle durumlarda kendine yabancılaşır ve aşırı gelişmiş *persona*sıyla kişiliğinin az gelişmiş bölümleri arasındaki çatışmadan ötürü sürekli bir gerilim yaşar (2020: 58). Gülbin'in ofisinin, başörtülü ablası Gülan tarafından -üstelik Peri'nin de ofiste olduğu bir anda- "dağıtılması" bu tarz bir gerilime işaret eder. Jungiyen bir bakış açısıyla bu sahne, "bilinçdışının neden olduğu bir kaza" olarak da okunabilir. Gülbin için ofis, *persona*nın bir sembolüdür. Başına gelen bu "kaza" ile Gülbin'in *persona*sını aşırı sahiplenişi bilinçdışı tarafından bir nevi dengelenmeye çalışılır. Johnson'ın ifadeleri ile "Hoşumuza gitse de

gitmese de bütün olmalıyız, şu ikisinden birini seçmek durumundayız; *gölge*mizle bilinçli olarak ve belli bir saygınlıkla bütünleşmek ya da bunu belli bir nevrotik davranışla yapmak." (2019: 32). Gülbin, bu süreci anlatı boyunca nevrotik şekillerde deneyimler. Kürt kökenli dindar bir aileden gelen Gülbin "faşist" dediği Peri -ve Peri gibiler- ile aslında arkadaştır. Öte yandan Gülbin'in özel muayenehanesi, Sinan ile ilişkisi, gittiği spor salonu ile "aile evi" arasında sınıfsal ve kültürel açıdan keskin bir sapma vardır. Gülbin'in bu makas aralığında kişiliğinin oldukça fazla yanını reddetmek zorunda kaldığı, bir diğer ifade ile "karanlık depoladığı" söylenebilir.

*Ego*nun *persona* ile gereğinden fazla özdeşleşmesi durumunda, kişinin kendisini aşırı önemsemesi görüntüsüyle ortaya çıkan duruma "şişme" denir. Gençtan *ego şişmesi*nin, kişinin aşağılık duyguları yaşamasına neden olduğunu belirtir. Kendisini, geliştirdiği gerçek dışı amaçlara ulaşamamış hisseden kişi yetersizlik duygularına kapılır, dünyasına yabancılaşır ve yalnızlık çeker (2020: 58). Anlatı boyunca Gülbin'in ablası Gülan ile arasında yüksek dozda bir gerilim vardır. Bu gerilim, serebral palsi kardeşlerinin hastalığında Gülbin'in tercih ettiği tedavi yöntemi ile başlamış gibi görünse de aslında kız kardeşlerin birbirlerinin hayat tarzlarına ve politik görüşlerine karşı duydukları öfkenin dışa vurumudur. Birbirlerinin hayat tarzlarına karşı duydukları öfkeyi Gülbin'den *"600 lira için di mi bu tantana? Senin o camilere, yatırlara saçtığın paraları napıcaz Gülan?"* ifadeleri ile duyarız. Gülan için ise Gülbin'in ne yaptığı belli değildir: *"Nasıl bu hâle geldin sen ya? ...Ne bok yediğin de belli değil. Sporlar, havuzlar."*

Gölge sorunu, bütün politik çatışmalarda olduğu gibi (Von Franz, 2020: 168) Gülbin ile Gülan'ın arasındaki anlaşmazlıkta da büyük rol

oynar. Gülan'ın kavga esnasında Gülbin'e söylediği *"Gördük biz senin ne düşündüğünü. Görmedik mi? Bize sorma kızım sen, hiçbir şey sorma, okumadık ya biz, geriyiz biz, geri. Napcan sen bizim aklımızı? Git o dağdaki dinsiz imansız arkadaşlarına sor."* cümleleri politik hıncın ifadesidir. Başörtülü Gülan'ın kavga esnasında Gülbin'in saçlarına yapışması da bu bağlamda son derece semboliktir. Aynı hınç Gülbin'in sözlerine ise şu şekilde yansır: *"Otuz beş sene önce gebe anamın karnına o tekmeyi kim attıysa bugün de birileri atıyor o tekmeleri. Kim sürüklediyse buraya bizi, yerimizden yurdumuzdan edip otuz beş sene önce, atanın yüzü değişiyor, adı değişiyor ama birileri bir yerde yiyor o tekmeyi. Ve sen benim kardeşim, otuz beş sene önce o tekmeyi yiyen kadının evladı, o içerdeki garibin kardeşi, bugün kim atıyorsa o tekmeyi gidip ayaklarının altını öpüyorsun. Görmüyor musun? Nasıl bu kadar sağır olabildin? Nasıl dönüştü benim kardeşim? Buna nasıl dönüştü."*

Gülbin'in dedikodu malzemesi hâline getirdiği konular gibi, "politik ajitasyonu" da bir *gölge* projeksiyonudur. Johnson'a göre, kişinin kendi gölgesini "dışarıdaki" komşusunda, başka bir ırk ya da kültürde görme eğilimi modern ruhun en tehlikeli yönüdür (2019: 32). Von Franz, kendi *gölge*mizi komünist ya da kapitalistlerle özdeşleştirmemiz durumunda, kişiliğimizin bir parçasının da karşı tarafta kaldığını söyler (2020: 168). Böyle bir durumda kişi, bilinçsizce sürekli karşı tarafı destekleyen şeyler yapmaktadır. Bir diğer ifade ile farkında olmadan düşmanına yardım eder. Öte yandan kişi eğer bu yansıtmaların farkına varır, korku ya da düşmanlık olmadan meseleyi tartışabilir, diğerleriyle duyarlı şekilde ilişki kurabilirse o zaman karşılıklı anlaşma şansı, en azından ateşkes ihtimali doğar (Von Franz, 2020:

169). Gülan'ın anlatıda yer aldığı son sahne, ateşkes ihtimalinin onun için henüz mümkün olmadığını gösterir. *Gölge*, Gülan'ın hayatında gerçekleşir fakat henüz kabul görmemiştir.

> ***Ruhiye:*** *"El âlem böyle deliriyor herhâlde, attık attık senelerce içimize. Sen dedin mi kimseye?"*

Ruhiye'yi anlatıda önce Meryem'in ağzından dinleriz. Yengesinden *"rahatsız"* diyerek bahseder Meryem *"Doktorluk bir şey değil abla. Abimin işleri bozulunca oldu, elden ayaktan kesildi."* diye de devam eder. Ruhiye'nin anlatıda görüldüğü ilk sahne ise -Meryem'in ilk sahnesine benzer şekilde- doğaya ait sembollerle doludur. Bu düzenlemenin, karakterlerin psişik yapılanmasına dair önemli bir tercih olduğu söylenebilir. Ruhiye, anlatıdaki diğer kadın karakterlerin arasında belki de en az "rafine"leşmiş olanıdır. Evlendikten sonra kendi köyünden çıkıp İstanbul'un köylerinden birine gelin geldiği anlaşılmaktadır. Bir anlamda, kültürlenme sürecinde diğer kadın karakterlere göre daha az *gölge* biriktirmiştir.

Jung düşüncesinde anılar, bastırılmış algılar, duygular, düşünceler ve bilinç alanına hiçbir zaman çıkarılmayan ögeler, bilinçdışını oluşturan temel içerikleri teşkil etmektedir (Bahadır, 2010: 79). Anlatının başında durgun, sessiz, hatta cansız bir ruh hâli ile görülen Ruhiye'nin bilincine geçmişinden bir anıya dair ayrıntılar çıkmaktadır. Bu anı ve anının neden olduğu duygu durumları, Ruhiye için bir *gölge*ye dönüşmüştür. Anlatının ilerleyen sahnelerinde tecavüz mağduru olduğu anlaşılan Ruhiye'nin -bilinçsizce- *gölge*sinin müsebbibi olan adam ile yüzleşmek istediğini duyarız. Öldüğünü düşündüğü tecavüzcüsünün mezarına gidip tükürmek istemektedir. Bu yüzden kocası Yasin'den kendisini köye götürmesini ister. Fakat

neden köye gitmek istediği sorulduğunda cevap veremez ve bu yüzden kocasının öfkesine maruz kalır.

Anlatıda Ruhiye'nin *animus*uyla, yani "içsel erkek"i ile hesaplaşmasını izleriz. *Animus*, kadının duygusal yaşamı ve hayat ile dünyaya karşı tutumlarında oldukça güçlü bir etkiye sahiptir (Bobroff, 2020: 205). Von Franz, *animus*un kadını garip bir pasiflik ve duygu felcine, boşluk hissine neden olan derin bir kendine güvensizliğe sürükleyebildiğini belirtir. Evlilikle ilgili sorunlara da kadının *psişe*sindeki bu "içsel erkek" neden olmaktadır (2020: 187-191). Jungiyen bakış açısıyla, Ruhiye'nin intihar teşebbüslerinde, kendi bedenine karşı kıyıcılığında ve Yasin ile yaşadığı sorunların arkasında bu olumsuz *animus* figürü vardır.

İnsan hayatının büyük bir kısmı bilinçdışı süreçlerle geçmektedir. Hayallerde, fantezilerde, vizyon ve rüyalarda ortaya çıkan sembolizm de bilinçdışının kendini ifade tarzıdır (Bahadır, 2010: 70). Anlatıda, Ruhiye'nin gördüğü rüya bu bağlamda önemlidir. Ruhiye rüyasında Yasin ile baş başa ulu bir ağacın altında pikniğe gittiklerini görür. Rüyanın başında -Ruhiye'nin *animusun* kişiselleştirilmiş hâli olan- Yasin romantik bir tutuma sahipken sonrasında tekinsiz bir hâle bürünür. Rüya, Ruhiye'nin Yasin'in boynunda bir ruj izi görmesi ile biter. Bütün "cansız"lığına rağmen sezgileri son derece kuvvetli olan Ruhiye, rüyadan uyandığında kocasının gönlünün başka bir kadına kayacağını anlar. Sezgi, bilinçdışı vasıtasıyla gerçekleşen bir fonksiyondur (Bobroff, 2020: 155) ve Ruhiye'nin bireyleşme yolculuğunda en büyük yardımcısıdır. Ruhiye'nin bu rüyayı gördüğü gecenin sabahında Yasin, Ali Sadi Hoca'nın kızı Hayrunnisa ile karşılaşacak ve gerçekten "kafası karışacaktır."

Anlatının ilerleyen sahnelerinde Ruhiye'nin iki yıldır süren depresyonunun sebepleri anlaşılmaktadır. Ruhiye, oğlu İsmail'i de alıp evden kaçar ve köyüne gider. Tecavüze uğradığı gün kendisiyle birlikte olan arkadaşı Semiha'nın evine varır. Yasin, iki yıl önce iflas edince Ruhiye'nin köydeki topraklarını satmaya gelmiştir. Döndüğünde Ruhiye'ye tecavüzcüsünün öldüğü haberini de getirmiştir. Ruhiye, Semiha'dan kendisi ile birlikte -bir *gölge*ye dönüşen ve kendisini hasta eden olayın yaşandığı- sütün ocaklarına gelmesini ister. Yaşadıklarını şu cümleler ile ifade eder: *"İyi değilim Semiha. Aklımı oynatıyorum. Öldü haberini alınca önce bir ferahladım sonra bir hafta geçmedi bir sıkıntı çöktü içime. Kafamın içinde bir başlıyor, ben gidiyorum başkası geliyor. Dedim geleyim köye. Bu işin sonu kötü. Biri var zaten biliyorum. Ağzı yüzü değişti Yasin'in, gönlü kaydı. Ya ben böyle böyle deliricem ya da kapının önüne koycak bunlar beni. Halletmem lazım benim bu meseleyi Semiha. Gözünü seveyim gel birlikte gidelim. Sütün ocaklarına gidersem kafamdan atarım belki."* Ruhiye, pek hoş karşılanmadığı bu evden öldü sandığı tecavüzcüsünün hâlâ yaşamakta olduğunu öğrenerek ayrılır. *"Ölmedi, sağ."* der Semiha ve şöyle devam eder: *"Unut bu meseleyi, kapat. Çocukken de severdin boka çomak sokmayı, yapma."* Fakat Ruhiye, sütün ocaklarına gider ve orada, köye geldiğinden beri kendisini bir *gölge* gibi takip etmekte olan tecavüzcüsü ile yüzleşir. Von Franz, bir kadının *animus* sorununa bilinçli şekilde dikkatini vermesinin çok uzun zaman aldığını ve acı verici olduğunu ifade eder. Fakat kadın, *animus*unun kim ve ne olduğunu anlayıp kendisine neler yaptığının farkına vardığında ona kapılmak yerine gerçekleri görebilmektedir. Böyle bir durumda *animus*u artık ona cesaret, nesnellik ve manevi bilgelik gibi eril özellikler bahşeden

paha biçilemez bir iç yoldaşa dönüşür (2020: 190). Ruhiye sütün ocaklarındaki karşılaşmada, tecavüzcüsünden pişmanlığını, Yasin'in iki sene önce kendisini köy meydanında nasıl dövdüğünü, dilerse canını vermeye hazır olduğunu duyar. Ve bu karşılaşmadan iyileşerek ayrılır. Ruhiye'nin psişik yapılanmasındaki değişim dışarıya da yansır. Onun iyileşmesi konuşmayan oğlu İsmail'in dilini çözer, Yasin ile aralarındaki anlaşmazlığa son verir. İçerideki *animus* değişince dışarıdaki de değişmiş, bilgeleşmiştir. Anlatının başında Ruhiye'ye "*İçin çürümüş, kanın kurumuş."* diyen Yasin'den anlatının sonunda şunları duyarız: *"Sen kendi kafanın içinde bir kışlaya kapamışsın kendini. Kendi acını asker etmişsin kendine. Bir terhis olamadın gitti Ruhiye? Ağlama Ruhiye, ben ağlıyor muyum, ağlayacak bir şey varsa beraber ağlayalım. Bir huzur bulmayalım mı Ruhiye? Şu gözünün yaşını görmeye tahammülüm kalmadı, valla güzel olacak ya, şükür bir sıkıntımız yok, ben senin yanındayım kızım, yedi senedir, o yengenlerin balkonunda taş bastım böğrüme, sildim senin gözyaşını, söndürdük sigarayı, girdik içeri, kestik sözü taktık yüzüğü, bitti, o gündür yanındayım."*

> ***Yasin:*** *"Ne diyon Meryem? Ne diyon? Söylediğin lafın anlamını soruyorum, ağzından çıkan lafın anlamını soruyorum ben sana. Kuş kadar aklınla bir laf ediyon..."*

Yasin, anlatıda ilk olarak güvenlik görevlisi olarak çalıştığı eğlence mekânında görülür. O gece tuvalette taşkınlık yapan iki genç kızla sorun yaşar. Görevden eve dönüp namaz kıldığı esnada ise Ruhiye'nin bileklerini keserek intihara kalkışması ile kendisini elim bir hadisenin içinde bulur. Kadınlarla üst üste yaşadığı bu gerilimli hâller, Yasin'in anlatıdaki sürecinin *anima* ile karşılaşmak üzerin-

den ilerleyeceğine işaret eder. *Anima*, erkeğin *psişe*sindeki bütün dişil psikolojik eğilimlerin (örneğin belirsiz duygu ve ruh hâlleri, sezgiler, irrasyonel olana karşı alıcılık, sevgi yetisi) kişileşmiş hâlidir (Von Franz, 2020: 173). Jung, *anima*nın sağlıksız olduğu durumlarda erkekte mantıksız davranışlara sebep olduğunu belirtir (2006: 258). Anlatıda, Ruhiye'nin *animus*u ile yaşadığı yüzleşmeye paralel şekilde Yasin de *anima*sıyla karşılaşır. Ruhiye'nin *animus*unun dönüştüğü gibi Yasin'in *anima*sı da değişir.

Anlatının başında Yasin'in kişiliğindeki negatif *anima*, hayatındaki kadınlara yönelttiği kırıcı, küçük düşürücü, tenkit edici, efemine sözler de duyulmaktadır. Ruhiye'yi *"Konuşmuyorum ben senle bundan böyle."* diyerek terslediği sabah, Meryem'e de taze ekmek almadığı için öfkelenir. Yasin'in hayatındaki kadınların üzerindeki negatif etkisi, Meryem'in haklı isyanını dile getiren *"İte kaka salak ediyon insanı."* cümlesinde de duyulur. Yasin'nin karısına, kız kardeşine ve hatta kızına karşı kaba saba tutumlar sergilemesine karşın ekmek almaya gittiği bir sabah sokakta köpeğin saldırısına uğrayan başörtülü genç kıza yardım etmekten de geri duramaz. Köpeğin ısırdığı kız, Yasin'e bir yerden tanıdık gelse de -anlatının başında- gece kulübünde tartakladığı kızlardan biri olduğunun henüz farkında değildir. Kızı o hâlde bırakıp gidemeyince önce eczaneye sonra da hastaneye kadar eşlik eder. Meryem de evden *"Ekmek almaya çıkıyorum ben, kur sofrayı."* emriyle ayrılan Yasin'i beklemektedir. Aynı sabah *"Bir boka cevap vermiyorsunuz."* diye evdeki kadınlara veryansın eden Yasin, arayıp nerede olduğunu soran Meryem'i *"Siz naptınız? Geliyorum, dur kapat, geliyorum."* diyerek geçiştirir. Yasin, Ali Sadi Hoca'nın eşinin cenazesinde, yardım ettiği kızın hocanın kızı Hayrunnisa olduğunu öğrenir. Meryem de ağa-

beyinin hocanın kızına yönelen ilgisini fark etmiştir. Cenazenin akşamında *"Ne bakıyordun sen hocanın kızına abi? Tanıyon mu sen o kızı?"* diye sorar. Meryem'i *"Ne diyon sen? Hangi kızı?"* diyerek geçiştiren Yasin, kafasını televizyona çevirdiğinde -Meryem'in varlığını unutup- kendi kendine konuşur gibi *"Hocanın kızı çıktı kız ya!"* der. Bu anlatısal düzenleme Yasin'in belirsiz duygu ve ruh hâllerini ortaya koyarken kendi irrasyonelliğini Meryem ve Ruhiye'ye ne şekilde yansıttığını da görünür kılar.

Yasin'in Hayrunnisa'ya olan ilgisi de bir *anima* projeksiyonudur. Ani bir biçimde gerçekleşen *anima* yansıması, bir erkeğin evliliğini bozabilecek güçtedir (Von Franz, 2020: 176). Bununla birlikte bireyleşme sürecinde erkeğin kendisini bilinçdışı karşıt ruh imgesinden, yani *anima*dan ayrıştırması gerekmektedir (Bahadır, 2010: 174). Ruhiye'nin oğlu İsmail'i de alıp ortadan kaybolması Yasin için ilk şoktur. İkinci şoku ise Hayrunnisa'nın kim olduğunu anladığı an yaşar. Yasin işten döndüğü bir gece, kulüpte tartakladığı kızlardan biriyle aynı otobüste olduğunu görür. Ruhiye'nin ortadan kaybolmasında parmağı olabileceği düşüncesi ile kızı takip ettiğinde kendisini Ali Sadi Hoca'nın evinin önünde bulur. Yasin, o gece kendisinden intikam almak arzusunu taşıyan öteki kız tarafından bıçaklanırken -peygamber soyundan geldiğine inandığı Ali Sadi Hoca'nın kızı- Hayrunnisa'nın da gece kulübünde tartakladığı kızlardan biri olduğunu anlar. Von Franz, bilinçdışının *anima* projeksiyonu ile yarattığı karışıklıklarda gizli bir amacının olduğundan söz eder. Buradaki amaç, erkeği -bilinçdışı kişiliğinin daha büyük bir bölümünü birleştirip gerçek hayatına taşıyarak- kişiliğini geliştirmesi ve olgunlaştırması için zorlamaktır (2020: 176). Yasin, bıçaklandığı ve Hayrunnisa ile gerçek anlamda karşılaştığı o geceden dönüşerek

çıkar. Ertesi gün, başından geçenleri Meryem'e anlatırken kardeşine olan tutumunun değiştiğini görürüz. Bıçaklanma olayı ile ilgili polise gidip gitmemeyi konuşurlarken Yasin *"Sen bir şey söyle Meryem, o kadar büyüğümüz."* diyerek kardeşinin fikrini sorar. Yasin'in *"Ali Sadi Hoca'nın kızına bak sen ya!"* cümlesinden anladığımız uyanışı, Hayrunnisa ile yüzleşirken aynı zamanda Ali Sadi Hoca konusunda da dengelendiğini ifade eder. Yasin'i dönüştüren bu tecrübeye eş zamanlı şekilde Ruhiye'den de haber gelir. Yasin ve Ruhiye, bilinçdışı imgeleriyle eş zamanlı şekilde karşılaşır ve karakterlerin psişik gelişimi ilişkilerine de yansır. Anlatının sonunda Yasin ve Ruhiye kendileriyle ve birbirleriyle bağlantı kurabilir hâle gelmiştir.

Sinan: *"Ben sevmiyorum anne kıymayı, rahmetli seviyordu."*

Anlatıda Sinan'dan önce evi görülür. Meryem'in düzenli aralıklarla temizliğe geldiği bu eve, labirenti andıran koridorlardan geçilerek ulaşılmaktadır. Jungiyen analist Joseph L. Henderson, labirentin bütün kültürlerde anaerkil bilinç dünyasının dolaşık ve karmaşık bir temsili olduğunu ifade eder (2020: 121). Sinan'ın evi de onun psişik yapılanmasına dair önemli bir semboldür. Anlatıda sadece kadınlarla ilişki kurarken gördüğümüz Sinan'ın *bireyleşme* süreci, -*anima* ile iç içe olan- anne kompleksi ile bilinçdışı şekilde yüzleşmesi üzerinden ilerlemektedir.

Sinan'ı olay örgüsünde ilk olarak kendi evinde, Gülbin ile "takılırken" görürüz. Gülbin ile olan ilişkisi, Sinan'ın kadınlarla kurduğu ilişkilerin yüzeyselliğini görünür kılar. Hâlihazırda Gülbin ile görüşmeye devam ederken bir akşam televizyonda dizi oyuncusu Melisa'ya denk gelir ve onu arayarak evine davet eder. Melisa davetine icabet etmediğinden tuvalete giderek kendisini Meryem'in

çekmecede bıraktığı tülbenti ile rahatlatır. Jung, anne kompleksinin erkek çocuktaki tipik etkilerinden bahsederken bunlardan birinin de Don Juanizm olduğunu ifade eder. Don Juanizmde anne, bilinçdışı olarak "her kadında" aranmaktadır (2019: 25). Sinan da anlatının "ıssız adam"ı olarak hayatına aynı anda birden fazla kadın alır ve hiçbiri ile gerçek bir ilişki kuramaz.

Sinan'ın Gülbin ile ilişkisi aynı akşam Melisa ile de plan yaptığının ortaya çıkması üzerine bozulur. O akşam Sinan, kendisiyle "takılan" Melisa'dan da *"Küsmedik, küsecek kadar ciddiye almıyorum seni."* cümlesini duyar. Anlatıda peşi sıra Sinan'ı incitecek olaylar vuku bulur. Spor salonunda Gülbin ile arkadaşlarının kendisi hakkında yaptıkları dedikoduyu duyduğu sahneden sonra Sinan'ı annesinin evinde görürüz. Sinan'ın rezidans dairesinin minimalizmi ile istifçi annesinin evinin kaosu birbirine tezattır. Sinan ile annesi arasında geçen diyaloglardan annesinin bir kaza geçirdiği anlaşılmaktadır. Jung, "anne kompleksi"nin psikopatolojik bir kavram olması sebebiyle daima incinme ve hastalık kavramlarıyla ilintili olduğunu ifade eder (2019: 25). Bu açıdan Sinan'ın annesinin geçirdiği kaza da -anne kompleksi ile bağlantılı olarak- sembolik açıdan önemlidir.

Sinan'ın ziyaretinde annesinin önce kıyaslayan, suçlayan, cezalandıran tutumuna şahit oluruz. Sinan'a *"Papuç kadar dil, köpek doğurmuşum meğer, koy önüne mama tasını yalasın yutsun, kapsın kolunu."* diyen annesi, Sinan mutfağa gittiğinde arkasından şöyle seslenir: *"Kıyma kavurdum, çıkar da ısıt, seversin diye."* Jung, anne arketipinin -her arketip gibi- sayısız tezahürü olduğunu belirtir. Anne; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan olmasının yanı sıra karanlık olan, yutan, zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınıl-

maz olandır da (2019: 21-22). Sinan'ın annesinde de arketipin bu özelliklerine şahit oluruz. Oğlunu önce komşunun oğlu Ercan ile kıyaslar, *"saygısız köpek"* diyerek azarlar sonra da yumuşadığı bir anda *"Yok mu hiçbir şeyler be Sinan, arkadaşlık ettiğin biri, anlamadan geçer bu yıllar oğlum, anlamadan geçer bu yaşlar. Sinan inan bana sabah akşam dua ediyorum, Allah'ım diyorum oğluma iyi eşler iyi işler nasip et, oğlumu bu dünyada bir başına bırakma diyorum, aile kursun, yuvası olsun, hayırlı evlatları olsun. Şöyle helal süt emmiş."* sözleri ile oğlunun gönlünü almaya çalışır.

Anne kompleksinin yarattığı karmaşa, Sinan'ın gördüğü rüyayı da Jungiyen bakış açısıyla anlamlı kılar. Rüyasında evindeki bir koltukta yatmakta olan Sinan, Meryem'in gelip karşısındaki koltuğa kurulduğunu görür. Meryem, gündelik kıyafetlerinin içindedir fakat gündelik hâlinden uzak şekilde bacak bacak üstüne atmıştır ve yüzünde Sinan'a "tepeden bakan" bir ifade vardır. Her rüya, rüya görene özgüdür ve rüyanın aldığı tam şekli belirleyen de kişinin durumudur (Henderson, 2020: 119). Rüyadaki Meryem, Sinan'ın *anima*sının, yani *psise*sindeki "dişi unsur"un kişiselleştirilmiş hâlidir. Rüyada Meryem'in takındığı muktedir ifadenin Sinan'ın anne kompleksi ile ilgili olduğu söylenebilir. Meryem seansları esnasında Peri'ye Sinan'dan bahsederken onun için hep kıyma kavurduğundan ve portakallı keki çok sevdiğinden bahseder. Meryem'in Sinan'ın evini nasıl çekip çevirdiğini anlatırkenki yüz ifadesi rüyadaki ile benzer şekilde kendinden eminliğin izlerini taşır. Öte yandan anlatıda Sinan'ın Melisa'ya portakallı keki sevmediğini söylediğini duyarız. Fakat kendisine her seferinde portakallı kek yapan Meryem'e bundan hiç söz etmez. Sinan'ın kendisine, evine bakan Meryem ile kurduğu ilişkiye şeklini veren de yine annesiyle kurduğu

ilişkidir. Son görüşmelerinde *"Ben kıyma sevmiyorum anne, rahmetli seviyordu"* diyen Sinan, evine dönüp Meryem'in tülbentini yeniden eline aldığında bu defa rahatlayamaz, ağlar. Sinan için bir kırılmaya işaret eden bu sahne, aynı zamanda onu dönüştüren bir tecrübeden geçtiğinin ifadesi olarak da görülebilir.

Henderson, bir erkeğin kadınlarla ve bütün olarak bakıldığında yetişkin toplumla, erişkin insana özgü ilişki kurmayı başarabilmesi için anne-oğul ilişkisine bağlı psişik enerjinin serbest bırakılması gerektiğini belirtir. Bunun için erkeğin *anima* figürünü, kendisini yiyip bitiren anne imgesinden uygun biçimde ayırabilmeyi başarması gerekir (2020: 121-122). Anlatıda Sinan'ın annesiyle olan "ezici ve boğucu" ilişkisinin, bilinçdışı şekilde hayatına giren kadınlarla bağlanma sorunu yaşamasına sebep olduğu görülmektedir. Fakat Sinan'ın anne kompleksinin ayaklanması ile yaşadığı dönüşüm umut vaat eder. Kahramanlık anlatılarında, kahramanın kızı kurtarışı *anima*nın annenin "ezici ve boğucu" yanından kurtuluşunu simgeleyebilmektedir (Henderson, 2020: 123). Anlatının Sinan'ın evinde bayılan Meryem'i bulması ile bitmesi bu bağlamda önemlidir. Sembolik olarak Sinan'ın evinde gerçekleşen bu bayılma ve kurtarma hadisesi, Sinan'ın anne kompleksinin olumlu anlamda dönüşmesinin işareti olarak okunabilir.

Sonuç

Bu çalışmada, Jungiyen bakış açısıyla *Bir Başkadır* karakterlerinin *bireyleşme* süreçlerinde *gölge*leri ile karşılaşmaları incelenmiştir. Kişiliğin büyümesinin bilinçdışı vasıtasıyla gerçekleştiğini savunan Jung'un, bu görüşünün anlatıdaki her karakter için -sınıf, ırk, cinsiyet, medeni durum fark etmeksizin- geçerli olduğu görülmek-

tedir. Çalışmada ise *gölge*yle karşılaşmaları dramatik açıdan daha önemli görülen Peri, Meryem, Gülbin, Ruhiye, Yasin ve Sinan karakterleri odağa alınmıştır. *Bireyleşme*yi bilinç ile bilinçdışını birbiriyle ideal ilişki içine sokmayı isteyen bir süreç (Bobroff, 2020: 121) olarak ele alan çalışmada, adı anılan karakterlerin bu süreci nasıl deneyimledikleri anlatısal düzenlemeler, diyaloglar ve olay örgüsü bağlamında araştırılmıştır.

Buna göre anlatı karakterlerinin her birinin *bireyleşme* sürecinin farklı aşamalarını, biricik şekilde deneyimledikleri görünürlük kazanmıştır. İnceleme esnasında, karakterlerin *gölge*leri ile bilinçdışından gelen -ve yok sayılması artık mümkün olmayan- çağrılar vasıtasıyla karşılaştıkları görülmektedir. İncelemede ortaya konulduğu üzere anlatıda her bir karakter kişisel ve kolektif *gölge*nin doğurduğu duygusal ve fiziksel çatışmalar ile birlikte sunulmuştur. Peri'nin sıkışmışlık ve anlamsızlık duygusunun ardında, Meryem'in bayılmalarında, Gülbin'in hayatındaki karmaşada, Ruhiye'nin ağırlaşan depresyonunda ve yine Yasin ve Sinan'ın kadınlarla kurdukları sorunlu ilişkilerin arkasında bastırılan duyguların ve anıların biriktirdikleri enerjilerin olduğu görülmüştür.

Peri, Meryem ve Gülbin'in *bireyleşme* yolculuklarında hemcinslerine yansıttıkları *gölge*leri ile karşılaşmaları incelenirken üç karakterin *gölge*yi bilince taşıma konusunda farklı şekilde konumlandırıldıkları görülmüştür. Karakterlerin her biri bilinçdışının açığa çıkardığı durumlara temas eder fakat hepsi bütünlüklerini eşit derecede onaramaz. Peri'nin Meryem'e yansıttığı *gölge*sini bilince entegre edebilmiş olduğu, anlatının sonunda yeniden kazandığı canlılık hâli üzerinden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Meryem de

bastırdığı duyguları ile bağlantı kurabilmiş şekilde temsil edilir. Fakat Gülbin'in süreci anlatı içinde tamamlanmış şekilde yer almaz.

İncelemede, *Bir Başkadır*'ın toplumun farklı sınıfsal ve kültürel kodlarına sahip bireylerini *bireyleşme* yolculuklarında bir araya getirerek bütün sözde farklılıklara rağmen insan olmaya dair aynı süreci paylaşır şekilde temsil ettiği görülmektedir. Bu bağlamda kültürlenme sürecini birbirlerinden oldukça farklı şekilde deneyimleyen Peri ve Ruhiye'nin yaşadıkları bütünlenme hâlinin anlatıda yer alması önemlidir. Bu anlatısal düzenleme, *Bir Başkadır*'ın Jungiyen bakış açısıyla uyumlu şekilde *bireyleşme* sürecini herhangi bir sınıfa, kültüre, ırka, cinsiyete ait olmaksızın insanlığın ortak paydasında gördüğünü ortaya koymaktadır.

Çalışmada, Ruhiye'nin kadının bilinçdışının bütünleyici ögesi olan *animus*u ile hesaplaşmasına; Yasin'in ise erkeğin bilinçdışının bütünleyici ögesi olan *anima*sı ile karşılaşmasına yer verilmiştir. Anlatıda, Ruhiye'nin kendi bütünlüğünü sağlamak üzere attığı adım, oğlu İsmail'in konuşmasını sağlarken Yasin ile aralarındaki iletişim sorunlarının da çözüme kavuşmasını sağlamıştır. Ruhiye ve Yasin'in eş zamanlı şekilde yaşadıkları bu dönüşüm, anlatısal olarak bireyin bütünlüğünün toplumun bütünlüğü için önemini ortaya koymaktadır.

İnceleme esnasında, karakterlerin kendi bütünlüklerini kazanmalarını sağlayan unsurun, *gölge*nin gerçekleşmesine izin vermek olduğu görülmüştür. Öte yandan çalışmada incelenmeyen fakat anlatı içinde önemli bir yere sahip olan imam Hilmi ile oyuncu Melisa'nın da *gölge*lerinin farkında karakterler olarak temsil edildiklerini eklemek gerekir. Hilmi'nin Jung'un görüşlerine verdiği

öneme vurgu yapan ifadelerine çalışmada yer verilmiştir. Melisa'nın da anlatıda *ego*sunu *persona*sı ile özdeşleştirmeyen ve ilişki kurduğu Peri ve Sinan'ın kendi *gölge*lerini görebilmelerine ayna tutan bir karakter olarak yer aldığı burada anılabilir.

Bir Başkadır'ın anlattığı karakteri ile toplumsal bilinçdışına dair panoramik bir manzara sunduğu düşünülmektedir. Anlatı, *gölge*lerini görerek özgürleşen -ve görmeye direnen- karakterleri seyirciye sunarken toplumsal olarak bastırılan, yok sayılan, ötekileştirilen hâllerin ötesindeki bir birlik hâlini de hissedilir kılar. Dizinin adından müzik kullanımına, görsel tasarımından karakter çeşitliliğine kadar yansıyan bu birlik hâlinin Jung'un *kolektif bilinçdışı* kavramına gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda bitirirken Jung'un kolektif bilinçdışına doğru atılacak ilk adıma dair söylediği şu sözler yeniden hatırlanabilir: *"Kişi, kendi gölgesiyle baş etmeyi bir kez öğrenirse o zaman dünya için gerçek bir şey yapmış olur. Günümüzün çözülmemiş dev boyutlu sosyal sorunlarının en azından küçük bir kısmını sırtlanmış olur."* (1998: 90).

KAYNAKÇA

Bahadır, Abdülkerim (2010). Jung ve Din, İstanbul: İz Yayıncılık.

Bobroff, Gary (2020). Carl Jung, Çev: Hilal Dikmen, İstanbul: İlksatır Yayınevi.

Gençtan, Engin (2020). Hayat, İstanbul: Metis.

Henderson, Joseph L. (2020). "Kadim Mitler ve Modern İnsan", Çev: Hatice Mukaddes İlgün, İnsan ve Sembolleri, Ed: Carl Gustav Jung, İstanbul: Kabalcı (102- 153).

Johnson, Robert A. (2019). Gölgene Sahip Çık, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Okuyanus.

Jung, Carl Gustav (1998). Psikoloji ve Din, Çev: Raziye Karabey, İstanbul: Okuyanus Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2006). Analitik Psikoloji, Çev: Ender Gürol, İstanbul: Payel Yayınevi.

Jung, Carl Gustav (2019). Dönüşüm Sembolleri, Çev: Firuzan Gürbüz Gerhold, İstanbul: Alfa.

Jung, Carl Gustav (2019). Dört Arketip, Çev: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul: Metis.

Jung, Carl Gustav (2020). "Bilinçdışına Yaklaşım", Çev: Hatice Mukaddes İlgün, İnsan ve Sembolleri, Ed: Carl Gustav Jung, İstanbul: Kabalcı (14- 99).

Le Guin, Ursula K. (2020). Kadınlar Rüyalar Ejderhalar, Haz: Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis.

Saydam, Bilgin (2019). "Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı", Dört Arketip, Carl Gustav Jung, İstanbul: Metis (7-15).

Von Franz, Marie- Louise (1974). Shadow and Evil in Fairy Tales, Spring Publications.

Von Franz, Marie- Louise (2020). "Bireyleşme Süreci", Çev: Hatice Mukaddes İlgün, İnsan ve Sembolleri, Ed: Carl Gustav Jung, İstanbul: Kabalcı (156-225).

DİJİTAL ÇAĞIN AKTİF İZLEYİCİSİNİN GÖZÜNDEN *"BİR BAŞKADIR"*

Bahar Öztürk
Gülhan İlik

"O günler, o günler
Şimdi yabancı gibiler
Bir günlük mutluluğa
Bir ömür alıp gittiler
Ne günlerdi, ah, o günler..."
(Ülkü Aker)

Giriş

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi ve kitle iletişim araçlarının internetle yakınsaması sonucu yeni medya kavramı ortaya çıkmıştır. Geleneksel medyanın yeni medyaya dönüşmeye başlamasıyla izleyicilerin izleme tercihleri de değişmiştir. Dijital izleme seçenekleri sunan yeni medya, kullanıcılar için önemli derecede kolaylıklar sağlamıştır. İzleyiciler sadece bir cihaza bağlı olmak yerine her an yanlarında bulunabilecek, her yerde izlenebilecek platformlara ihtiyaç duymuşlardır. İhtiyaçların değişmesiyle birlikte yeni izleme seçenekleri de ortaya çıkmıştır. Akıllı telefonların kullanımı-

nın yaygınlaşması da dijital platform sahiplerini harekete geçirmiştir. İzleyicilerin taleplerine cevap vermek amacıyla ortaya çıkan etkileşimli platformlardan biri de Netflix olmuştur. Netflix, kullanıcılarına birçok içerik sunmakla birlikte çevrim dışı izleme kolaylığını da sunmuştur. Son zamanların en çok konuşulan Türk dizisi olan "Bir Başkadır" dizisi de bu platformda yayınlanmıştır. Çalışmada, birçok ideolojik aygıtı bünyesinde bulunduran bu dizi ile ilgili bir sosyolojik araştırma yapılmıştır. Sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, sosyal değerlerin dizi ya da filmlere nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, dizi ya da filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde dizi ya da filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır (Özden, 2004: 154). Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan odak grup görüşme yöntemi ile veriler toplanıp analiz edilmiştir. Örneklem grubunda yer alan 5 erkek ve 5 kadına, dizi ile ilgili görüşleri sorulmuş ve sosyolojik bir dizi olan "Bir Başkadır" dizisinde kullanılan ideolojik aygıtlar incelenmiştir.

Gelişen teknolojilerle birlikte insanlar sürekli yanlarında bulundurabildikleri, kolayca taşınabilen teknolojik araçlar kullanmaya başlamışlardır. "Yakınsama" adı verilen teknoloji ile birlikte bilgisayarın yerine kolayca kullanılabilen telefon ve tabletler ortaya çıkmıştır. Ayrıca telefon ve tabletler ile birlikte zaman ve mekân kavramlarına herhangi bir bağımlılık olmadan internet aracılığıyla pek çok bilgi ve içeriğe çok rahat bir şekilde erişim sağlanmaya başla-

mıştır. İnternet teknolojisindeki gelişmelere birlikte insanlar çevrelerindeki görüntüleri, fotoğrafları kolayca çekme, bunu başkalarına aktarma ve aynı zamanda yorum yapma olanaklarına sahip olmuştur. Kişiler, gazete veya televizyondan bağımsız olarak kendi haberlerini kendileri oluşturabilmektedir (Askeroğlu ve Karakulakoğlu, 2019: 509). McLuhan'ın bahsettiği "global köy" kavramıyla insanların kısa sürede her türlü bilgiye ulaşabileceği bir ortam doğmuştur. Bu duruma örnek olarak; Twitter ortamında oluşturulan bir hashtagin kısa sürede dünya gündemine girmesi ve farklı insanlar tarafından aynı içeriğin retweet edilmesi verilebilir.

Geleneksel medyanın internetle iç içe geçmesiyle birlikte kitle iletişim araçları dönüşmüş ve yeni medya kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece izler/dinler kitle "kullanıcı" adını almış ve izleyici bağlamında da bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Artık kullanıcılar tüketirken üreten konumuna geçmişlerdir. Medyanın sunduğu içeriklerden hangilerini seçeceklerini, hangilerini dikkate alacaklarını, mesajların hangi kısımlarına odaklanacaklarını ya da medya mesajlarının ne kadarının nasıl hatırlanacağı kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Sınırlı etki paradigmasının açtığı bu yolun derinleştirilip ve medyanın farklı kullanımları konusunun ele alınması kaçınılmaz bir hâle gelmiştir. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı tam da bu noktada tarihte son derece dinamik ve esnek bir yaklaşım olarak iletişim alanı çalışmalarında benimsenmiş ve günümüzde de hâlâ canlılığını korumaktadır (Özçetin,2018:113). Yaklaşım, medyanın insanlar üzerindeki etkisine odaklanırken aslında "İnsanlar medya ile ne yapar?" sorusuyla dikkat ve ilginin kaynaktan alıcıya doğru kaymasını ve iletişimde gücün yer değiştirmesine dikkat çeker ve artık üreticileri kontrol edenin izler kitle olduğunu belirtir. Kullanımlar

ve doyumlar yaklaşımının kurucu isimlerinden Elihu Katz, kuramın ilk formülasyonlarından birini şu şekilde yapmıştır: *"Kullanımlar yaklaşımı, kitle iletişim araçlarının en güçlüsünün dahi kişiyi -içinde yaşadığı toplumsal ve psikolojik bağlamda 'işine yaramayacaksa'- öylesine etkileyemez."* Kullanımlar yaklaşımı, insanların değerlerinin, çıkarlarının, ilişkilerinin, toplumsal rollerinin önemli olduğunu ve insanların gördüklerini, duyduklarını seçici bir şekilde bu çıkarlara doğru "büktüğünü" iddia eder (Katz,1959:2-3).

Daha önce de belirtildiği gibi yeni medya zaman ve mekân sınırlaması olmaksızın izleyicilere ulaşabilmektedir. Cazip hâle gelen televizyon sistemlerinin bireylere özgürlükçü bir ortam sunması yeni medyanın tercih edilme nedenleri olarak belirtilebilir. Livingstone, izleyicilerin yeni medya ortamlarında daha fazla etkileşime girdiklerini belirtmektedir. İzledikleri diziler, dinledikleri müzik grupları, tuttukları takımları hangi platformlarda olursa olsun takip etmektedirler (Livingstone,2004:81). Dolayısıyla izleyicilere çeşitli fırsatlar tanıyan, seçim yapabilmeyi mümkün kılan bu platformlar daha fazla tercih edilmektedir. Dünyada ve Türkiye'de çok fazla insan tarafından tercih edilen bir dijital platform olan Netflix de televizyon yayıncılığında önemli dönüşümlere neden olmuştur (Karaduman ve Çetinkaya, 2020). Bu bağlamda çalışmanın amacı, gelişen teknoloji ile bireylerin izleme tercihlerinin değişmesi ve dijital platformlardan biri olan Netflix'te yayınlanan "Bir Başkadır" dizisine yönelik odak grup görüşme yöntemi ile yapılan analiz sonucunda dijital platformlarda izlenen içeriklerin Türkiye'deki yansımasının hangi boyutlarda olduğuna ve üretilen bu içeriklerin izleyicide nasıl bir etki oluşturduğuna ışık tutmaktır.

1. Çağın Medyası: Yeni Medya

1895 yılında ilk olarak üretilen radyo, gazeteye kıyasla yeni bir teknolojiydi. Aynı şekilde televizyon, 1928 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde halka tanıtıldığında radyoya göre yeni bir teknolojiydi. Bugün ise kitle iletişim araçları, internet, sosyal medya ve dijital platformlar yeni medya kavramı çerçevesinde nitelendirilmektedir. Andrew L. Shapir'a göre "yeninin ortaya çıkışıyla birlikte kontrol ve kararın kimde olacağı, bu noktada yaşanacak değişimlerin bir sinyalini vermiştir. Değişen ve gelişen teknoloji ile 1960'lardan itibaren medya aşamalı bir şekilde dönüşmüştür (Manovich, 2001:13-25). Yeni medyayı tanımlayan, yeni medyanın doğasını, onun gücünü ve farklı özelliklerini ortaya koyan çalışmaların birçoğunda Manovich'in izinin görüldüğü ve Manoviche'e göre yeni medya, sayısal temsil modülerlik değişkenlik otomasyon ve kod çevrimi ışığında tanımlanmıştır (akt. Yanık, 2016:899).

Yeni medya araçlarına örnek olarak; mobil iletişim, internet tabanlı medya ya da sosyal medya verilebilir. Aslında yeni olarak tanımlanan şeyin mesaj değil ortam olduğunu belirten Bulunmaz'a göre mağara duvarlarından başlayıp günümüze kadar gelişen teknolojinin amacı hep mesaj taşımak olmuştur. Bu sayede de bilginin taşınması için kullanılan yeni medya kavramı ortaya çıkmıştır (Bulunmaz,2011:28-29). Yeni medyanın en önemli özelliği bireylere çoklu ortam sunmasıdır. Yani ses, görüntü, metin ve daha birçok özelliği bir arada bulundurmasıdır (Dilmen,2007:113). Dijitalleşme, internetin gelişmesiyle birlikte geleneksel medyanın yeni medyaya dönüşmesine yol açmıştır. Bu dijital ortamın en büyük artılarından biri etkileşimli bir ortam sağla-

masıdır (akt. Askeroğlu ve Karakulakoğlu 2019:510). Yeni medya kavramı ile birlikte hayatımıza giren bir başka mecra da sosyal medyadır. Sosyal medya, zaman ve mekân sınırlamasını ortadan kaldırırken bireylere bilgiden eğlenceye, içerik üretiminden yardımlaşmaya kadar birçok alan sunmaktadır. Günümüzde ise sosyal medya gittikçe daha da büyüyen aynı zamanda gündemi belirleyen hatta bir ülkenin yönetimini değiştirebilen, kararları etkileyebilen önemli bir güç hâline gelmiştir (Tuncer,2013:15).

Son zamanlarda bir alışkanlık hâline gelen, toplumun büyük bir kesimi tarafından kullanılan sosyal medya, her kültürden toplulukların sosyal ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Yeni iletişim ortamlarının gelişimi ile birlikte iletişim teknolojilerine artan ilgi sosyal medyanın da gücünün artmasına neden olmakta ve bu bağlamda sosyalleşme kavramı yeni bir boyut kazanmaktadır. Son yıllarda sosyal medyanın internet bazlı mobil uygulamaları ile yeni bir alan ortaya çıkmıştır. Bu mobil uygulamalar, kullanıcılar ile uygulama sahipleri arasında etkileşim sağlayarak kullanıcı memnuniyetini de önemseyerek metin, video, fotoğraf ve medyayla ilişkili kompleks içeriğe sahip oluşumlardır (Komito ve Bates, 2009; 233).

Sosyal medya, internet ve mobil tabanlı uygulamalar aracılığıyla paylaşımların yapıldığı sosyalleşme aracıdır. Genel bir ifadeyle *"Bireylerin sınırları belli olmayan bir sistem içerisinde açık ve yarı açık profil oluşturmalarına izin veren, farklı kişilerle bağlantı paylaşımında bulunan kişilerin listesini gösteren web tabanlı hizmetler"* olarak ifade edilebilmektedir (Kuşay, 2010; 67).

Sosyal medya akıllara Facebook, Twitter, Instagram gibi ortamları getirse de forumlar, bloglar, sözlükler gibi fikirlerin paylaşılıp

tartışılabildiği ortamlar da sosyal medyaya dâhildir. Tuncer'e göre sosyal medyayı temelde sekiz ana başlık altında toplamak mümkündür:

- Bloglar,
- Mikrobloglar (Twitter gibi),
- İnternet forumları (Google grupları gibi),
- İnceleme ve değerlendirme siteleri (Yelp gibi),
- Sosyal haberleşme ve sosyal işaretleme siteleri (Digg, Stumpleupon, Pinterest gibi),
- Medya paylaşım siteleri (Youtube, Flickr, Slideshare gibi),
- Sanal dünyalar (Second Life gibi) (Tuncer:2013, 15-16).

McLuhan'ın "Artık yolcu yoktur, herkes mürettebattır!" sözü günümüz medyası ve internet dünyası ile örtüşmektedir. "McLuhan interneti görmemiş ancak yukarıda verilen ifadede öngörmüştür. Yaşadığımız dönem itibarıyla geleneksel dünyanın yukarıdan aşağıya ve tek yönlü "iletim" ortamının tersine yeni medya, iki veya daha fazla yönlü etkileşimli bir ortam sunmaktadır. Daha önceki dönemlerde de insanlar birbirleriyle etkileşimde bulunmuş fakat ilk kez bu kadar büyük ölçekte bir imkân sunulmuştur. Bu da internet teknolojisinin gelişmesiyle gerçekleşmiştir. Mutlu'nun ifade ettiği gibi *"Medya bir zamanlar fikrini teşvik etmek suretiyle nasıl berkitmişse bugün de dünyanın tek bir mekân hâline geldiği fikrini ve hissini yayma işlevini görmektedir. Bu işlevsel farklılık medya teknolojilerindeki gelişmeyle, yani matbuatın hâkim medya teknolojisi olmaktan çıkması, hâkimiyeti globalleşen medya teknolojilerinin ele geçirilmesiyle ilgilidir."* (Mutlu, 2005:211).

Geleneksel medyanın dezavantajları arasında sayılan "bireyi edilgen kılması", insanları geleneksel medyadan yeni medya ortamlarına doğru sürüklemiştir. Geleneksel medyanın normları, sınırlarına karşın yeni medyanın zaman ve mekân sınırlaması olmaksızın bireylerin büyük ölçüde ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bundan dolayı yeni medyaya günden güne artan bir ilginin olduğunu söyleyebilmek mümkündür. "İletişim dilinde bir araç (medium): bir şeyin bir kaynaktan genellikle bir 'gönderenden' bir başka kaynağa, bir 'alıcı'ya geçişini sağlayan bir ortamdır. Popüler olan araçlar, televizyon, radyo ve gazete gibi kitle iletişim araçları, genel olarak basılı ve fotoelektroniktir." (Berger,2008:160). Laughey'e göre ise iletişim, analog sistemlerle gerçekleşmektedir (Laughey, 2010:157). Fuchs'un medya tanımında "teknolojinin yardımıyla teknolojik yapılarını ve insan faillerini bağlayan dinamik ve dönüşümsel süreçlerin üretildiği, dağıtıldığı ve tüketildiği bilgiyi yaratan, insan faaliyetlerine olanak veren ve onları kısıtlayan enformasyon ve iletişim teknolojileri, tekno sosyal sistemlerdir." (Fuchs,2016:161). Bütün bu tanımlardan yola çıkarak geleneksel medya araçlarından olan televizyon, radyo, gazete ve dergilerdeki içerik üretimleri hiyerarşik yapılanmayla konumlanmış çalışan kadronun tasarrufunda gerçekleşmektedir. Ancak yeni medyada bireyler bir ekipmana ihtiyaç duymaksızın kendi içeriklerini üretebilmekte ve zaman tasarrufu sağlayabilmektedirler. Bu da geleneksel medyadan yeni medyaya geçişin bir diğer nedeni olabilmektedir. Örneğin televizyon veya radyonun aynı zamanda bilgisayar ve telefonda da açılabilmesi geleneksel medyaya olan ihtiyacı gittikçe azaltmaktadır. Yeni medyanın, kullanıcılarına çoklu ortam sağlamasından dolayı dönüşümün gerçekleşmesi kolaylaşmaktadır. Postman'ın da belirttiği üzere televizyon diğer araç-

lardan doğası ve "imaj, görüntü, gösteri" odaklı bir işleyişe sahip olması gibi temel özellikleri gereği ayrılmaktadır. Teknolojiyle beraber değişen araç biçimleri ve içerik yapısı, bu büyük değişime gittikçe alışan muhatabın yani kitlenin algılarında içerikle ilgili oluşacak birtakım değişiklikleri de beraberinde getirmektedir. Televizyon örneğinde görülen geleneksel medya araçları arasındaki bu keskin farklılığın yeni medyadaki yansımaları, tahmin edildiği üzere daha radikal olmaktadır. Hâl böyle olunca gelinen noktada bir içeriğin geleneksel mecralarda ve yeni platformlarında yer alma hadisesindeki temel farklılıklar öne çıkmaktadır (Duran ve Yeniciler, 2019:201-202).

Bu farklılığa neden olan kavramlardan biri de hiç şüphesiz yakınsama kavramıdır. Yakınsama kavramı, "temelde birbirinden farklı iletişim kaynaklarının internet ile birlikte iç içe geçmesi" durumunu ifade etmek amacıyla kullanılır. Veltman, yakınsama kavramını şu şekilde ifade etmektedir:

> *"İletişim teknolojilerinin gelişim ve dönüşümünde toplumsal dinamikler önemli bir rol oynamaktadır. Günümüz iletişim ortamında geleneksel olarak ifade edilen kitle iletişim araçları teknolojik, ekonomik ve sosyal nedenlerden dolayı tüketiciyi tatmin edici hizmet verememektedir. Bunun temelinde geleneksel teknolojik iletişim araçlarının özel ve sınırlı sayıda fonksiyon için üretilmiş olması yatmaktadır. Kameranın görüntü çekmesi, telefonla konuşma yapılması gibi. Yakınsama yoluyla bu geleneksel tasarım ve özel fonksiyon hızla ortadan kalkmıştır." (Veltman, 2006; 25).*

Yakınsama, 20. yüzyılın sonlarından itibaren tüm iletişim araçlarında bir dönüşüme neden olmuştur. Radyo, televizyon, gazete gibi geleneksel kitle iletişim araçları internetin hızlı bir şekilde ya-

yılması sonucu büyük bir dönüşüm içine girmiştir. İletişim araçları günümüzde geleneksel yayıncılığa devam etseler de hizmet veriş biçimleri ve örgütlenmeleri bir değişim içerisine girmiştir (Giddens, 2008; 631-632). İletişim teknolojilerinde yaşanan dijitalleşme ile birlikte birçok yeni medya türü ortaya çıkmıştır. Bu yeni medya türleri, kendi içeriklerini oluştururlarken bütünleşik bir medya ortamını da gündeme getirmişlerdir.

2. Televizyonun Dijitalleşmesi

Dijital teknolojiler, günümüzde hayatımızın her alanında yerini almıştır. İletişim alanında ilk dijital sistemler 1950'li yıllarda tüplü bilgisayar ile hayatımıza girmiştir. Dijital sistemlerin yaygın olarak kullanımı ise 1970'li yıllarda başlamıştır. Analog sistemlerin yerini almaya başlayan dijital teknoloji, kitle iletişim araçlarını da etkilemiştir (İspir, 2008, s. 68). 21. yüzyılda gelişen teknoloji sayesinde kitle iletişim araçları birbirleriyle bütünleşmiştir. Bu teknolojik bütünleşme kullanıcının bilgiye ulaşmasını kolaylaştırmıştır (Gürer, 2015, s. 36). Teknolojik gelişmelerin hız kesmeden devam etmesi sonucu kitle iletişim araçları internet ile iç içe geçmiş ve böylece yeni medya kavramı ortaya çıkmıştır. Çoklu ortam olarak da bilinen yeni medya, farklı özelliklere sahip olan etkileşimli ortamların bir araya getirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanıma göre yeni medya, "bilgisayar ile oluşturulabilen ortamları" ifade etmektedir. İletişim teknolojileri hızlı bir ilerleme göstermiş ve bu ilerleme yeni iletişim alanlarını beraberinde getirmiştir. Yeni medya, internet ve sosyal ağlar gibi pek çok yeni kavramı medya literatürüne kazandırmıştır. Yeni bir iletişim döneminin başlangıcı olan

yeni medya geleneksel haberleşme düzenini tamamen değiştirmiştir (Başlar, 2013, s. 775).

Geleneksel iletişim araçlarından farklı olan yeni medya, internet, sayısal televizyon, WAP, GPRS, GSM gibi sayısal teknolojilerden oluşan kapsamlı bir alandır. Richard Rogers, yeni medya alanının üç ana özelliğinin bulunduğunu söylemektedir (Geray, 2003, s. 18). Bu özellikler; etkileşim, kitlesizleştirme ve eş zamansızlıktır. Yeni medya alanını oluşturan bu üç özellik içerisinde en önemlisi ise etkileşimdir. Geleneksel medyada göndericiye karşı pasif olan alıcı, yeni medyada aktif olmakta ve etkileşim kurabilmektedir. Bu durum, alıcıyı da bir kaynak durumuna getirmekte ve karşılıklı iletişim süreci başlamaktadır. Etkileşimli televizyon 2000-2010 yılları arasında internet teknolojisinin gösterdiği gelişme sonrasında ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllarda internet teknolojisi metin ağırlıklı bilgilendirme yapan bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak 2000 yılı sonrası internette, Web 2.0 teknolojisi ile etkileşimli dönem başlamıştır. Etkileşimli internetin gösterdiği bu gelişim etkileşimli televizyonun da temelini oluşturmuştur (Dikmen, 2017, s. 426).

Televizyonun tarihsel süreç içerisindeki teknolojik gelişimi televizyon ile yeni medyanın birleştiği yeni bir teknolojiyi ortaya çıkarmıştır. Sayısal iletişim teknolojisi ile sesin ve görüntünün daha hızlı ve daha kaliteli gönderilmesi bu teknolojinin televizyon yayıncılığında da kullanılmasını sağlamıştır. Yeni teknoloji ile birleşen internet ve televizyon birbirinden farklı mecralar olarak düşünülmemelidir. Televizyonu internetin içerisine yerleştirilmiş bir uygulama olarak görmek gerekmektedir. Bu düşünce ile geliştirilen televizyon yayıncılığı, Web TV ve IPTV gibi uygulamalar aracılığı ile internetle birleştirilmiştir (Demirkıran, 2010, s. 74-75).

Televizyonun ses ve görüntüyü aynı anda ileten yapısı dikkatleri üzerine çekmesine neden olmuştur. Televizyonun ilk icat edildiği tarihten bu yana popüler bir iletişim aracı olması, gelişim tarihini olumlu etkilemiş, birçok bilim insanının bu teknolojiyi geliştirmek için çalışmasına neden olmuştur. Siyah beyaz başlayan televizyon yayınları yapılan bilimsel çalışmalar sonucunda renklenmeye başlamıştır. Daha sonra kurulan istasyon sayısının artması, kablo ve uydu televizyonculuğunun başlaması televizyon yayınlarını daha yaygın hâle getirmiştir. Televizyondaki bu gelişim internetin kullanılması ve yaygınlaşması ile farklı bir boyut kazanmış ve bunun sonucunda televizyon ile internet birleşmiştir (Seçmen, 2019, s. 9). İnternet teknolojisi ile televizyon teknolojisinin birleşmesi dijital (sayısal) yayıncılığın gelişmesi ile mümkün olmuştur. Yaşanan bu dönüşüm sonucunda televizyon yayınları, bilgisayar, tablet ve telefon gibi akıllı cihazlar üzerinden yapılmaya başlamıştır (Demirkıran, 2010, s. 74). İnternet ve televizyonun birleşmesi Web TV (internet televizyonu) ve IPTV (internet protokol televizyonu) gibi televizyon platformlarının doğmasını sağlamıştır.

Sayısal televizyonculuğun gelişmesiyle hayatımıza giren platformlardan biri olan Web TV, televizyon yayınlarının ve internetin aynı ekranda kullanılmasına imkân tanıyan teknolojidir. İki ayrı yapı olan televizyon ve internetin birleşmesinden oluşan Web TV, açık olarak yapılan televizyon yayınlarının internet bağlantısı aracılığı ile izlenebilmesine imkân veren yayın platformudur. Bir diğer yayın platformu ise IPTV'dir. IPTV internet üzerinden depolanan içeriklerin (video, ses, grafik vb.) kodlanarak alıcıya ulaşmasını sağlayan sistemdir (Akaydın, 2014, s. 21). Farklı bir yapıya sahip

olan IPTV ücret karşılığında abonelere hizmet sunmaktadır. Platform abonelerin memnuniyetini sağlamak ve yeni abone kazanmak için hizmet kalitesini yüksek tutmak zorundadır. Bu nedenle IPTV platformu, yayını daha geniş bant kullanarak yüksek kalitede göndermektedir (Kırık, 2010, s. 94).

3. Pasif İzleyiciden Aktif İzleyiciye: Kullanımlar ve Doyumlar Paradigması

İzler kitlenin televizyon karşısında edilgin olduğu düşüncesi 1960'lardan sonra değişmeye başlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanımlar doyumlar yaklaşımı ile birlikte bireylerin "seçici izleme/dinleme" yöntemiyle iletilen gönderileri takip ettikleri görülmektedir. İzleyiciler, kitle iletişim araçlarını ve içeriğini seçerken kendi beğenilerine, düşünce ve bilgi gereksinimlerine uygun olarak seçimde bulunma eğilimindedirler (McQuail ve Windahl, 2010; 166). Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı, medya kullanıcılarının hangi amaçlarla, gereksinimlerle medyayı kullandığını ve bu gereksinimlerin nasıl tatmin edildiğini anlamaya ve açıklamaya çalışan bir teoridir. Bu yaklaşıma göre, izler kitle pasif değil aktiftir ve kitle iletişim aracı kullanıcısı amacını, seçimini kendi iradesi ile belirlemektedir (Bayram, 2007; 4).

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının "*İnsanlar medya ile ne yapar?"* sorusu, bunu cevaplamaya çalışan medya araştırmalarının sayısında artışa neden olmuştur (Karaduman ve Aciyan, 2019:671-672). Özçetin'e göre "Sınırlı Etki Paradigması"nın iletişim alanında yapılan çalışmaların belki de en önemli katkılarından biri, izleyicile-

rin medyaya maruz kalan pasif ve birbirlerinin aynı alıcılar olarak ele alınmasına itiraz etmesi olmuş, devam eden süreçte bireyler medya içerikleri ile seçici bir bağ kurmuştur. Medyanın hangi içeriklerini seçeceklerini, mesajların hangi kısımlarına dikkat edeceklerini, alınan mesajlarda neye odaklanacaklarını ya da medya mesajlarının ne kadarının nasıl hatırlanacağı kişiden kişiye farklılık göstermektedir. Sınırlı etki paradigmasının açtığı bu yolun derinleştirilip medyanın farklı kullanımları konusunun ele alınması kaçınılmaz bir hâle gelmiştir. (Özçetin, 2018; 113). Papacharissi'ye göre ise kullanımlar ve doyumlar bireylerin medyayı nasıl kullandığını anlamaya çalışan psikolojik bir iletişim yaklaşımıdır (Papacharissi, 2009; 137). McQuail ve Windahl, kullanımlar ve doyumlar araştırmalarını iki döneme "klasik dönem ve modern dönem" şeklinde ayırmaktadırlar. Klasik dönem, 1940'lı yıllarda Uygulamalı Toplumsal Araştırmalar Bürosu tarafından New York'ta yapılan çalışmaları içerir. Bir diğer açıdan da kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının kökenleri Laswell'in, iletişimin temel işlevlerini "çevrenin izlenmesi", "olayların ilişkilendirilmesi" ve "toplumsal mirasın aktarımı" olarak sıraladığı "Toplumda İletişim Yapısı ve İşlevi" başlıklı (1971) makalesine kadar götürülebilir. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının üç temel amacı şu şekilde sıralanabilir:

I. İnsanların, ihtiyaçlarını karşılamak için kitle iletişim araçlarını nasıl kullandıkları sorusuna cevap bulmak

II. İnsanların kitle iletişim araçlarını kullanımlarında altta yatan güdüleri keşfetmek

III. Bireysel kitle iletişim aracı kullanımının olumlu ve de olumsuz sonuçlarını belirlemek (Özçetin, 2018:114).

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımına göre, izleyiciler/dinleyiciler kitle iletişim araçlarının pasif alıcıları değildirler. Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımının temel noktası; hedef kitleyi aktif kabul etmesi ve bireylerin kendi ihtiyaçlarını doyuma ulaştırmak amacıyla radyo, televizyon ve gazete gibi medya araçlarını kullanmasına dayanır. Günümüzde ise yeni medya olarak değerlendirilen özellikle internet ve sosyal medya ortamının sunduğu görüntülü ve sesli iletişim olanakları ile insanlar gereksinimlerini çok daha etkin biçimde karşılayabilmektedirler. Artık izler/dinler kitle, medya kullanımı açısından aktif hatta tematik kitle konumuna geçmiştir. Medya kullanıcıları, dijitalleşmeyle birlikte dijital platformları (Netflix, BluTV, PuhuTV, Mubi vb.) takip etmeye başlamış ve tüm geleneksel mecraları internet üzerinden online olarak izlemeyi tercih etmişlerdir.

4. Çevrim İçi Televizyon Platformu: Netflix

Netflix, 1997 yılında Kaliforniya'daki Los Gatos şehrinde kurulmuş, internet üzerinden yayıncılık yapan çok önemli şirketlerden biridir. Şirketin kurucusu ve CEO'su Reed Hastings'dir. İlk olarak DVD satış ve kiralama şirketi olarak kurulmuştur. Hizmete açılması ise 14 Nisan 1998 tarihinde gerçekleşmiştir. 30 çalışan ve 925 DVD ile hizmete başlayan şirket, kira başına ödeme almaya başlamıştır. 1999 yılında Marquee Program adı verilen aylık ödeme sistemine geçen şirket 2000 yılında sinematik eşleşme ile benzer profildeki kullanıcılar birbirlerine film önermeye başlamışlardır. Günümüzdeki şekillenmenin başlaması ise 2007 yılının Şubat ayında gerçek-

leşmiştir. "İnternet üzerinden yayın"ın aktif edilmesiyle birlikte 6 saate ve 18 saate kadar olan yayınlar için ise belirli bir ücret alınmaya başlanmıştır. Ocak 2008'de, Apple ve Hulu'nun rakip olarak yükselişiyle sınırsız yayın özelliği aktif edilmiş ve saat başı kullanım ücreti belirlenmiştir. Ayrıca 2008'de Blu-Ray DVD'ler için kiralama özelliği de mevcut hâle getirilmiştir. 2010 yılına gelindiğinde Netflix'in İOS uygulaması yayına alınmıştır. 2011 yılında Android için de uygulama yayınlanmış ancak uygulama sadece 5 model için aktif hâle getirilmiştir. DVD kiralama şirketi olarak başlayan Netflix, Temmuz ayında "internet yayını" ve "DVD kiralama" seçeneklerini birbirinden ayırmıştır. Yine aynı yıl DVD kiralamaları için Qwister adlı şirketi kurmuşlardır. Netflix; Brezilya, Arjantin, Uruguay, Paraguay, Bolivya, Şili, Meksika, Peru, Ekbador ve Karayipler'de faaliyet göstermeye başlarken DVD kiralama için kurulan Qwikster, tüketici tarafından ters etki yarattığı için iptal edilmiştir. 2012 yılında Netflix, İngiltere ve İrlanda olmak üzere Avrupa'da da gösterilmeye başlanmış ve Netflix serileri için "binge watching", yani "maraton" özelliği aktif edilmiştir. 2013 yılında Netflix, ilk orijinal içerik olan "House of Cards"ı yayınlamıştır. Serinin ilk sezonunun tüm bölümleri tek seferde izleyici ile buluşmuştur. Aynı yıl içerisinde beş profile kadar profil oluşturma seçeneği sunulmuş ve böylece izlenenler başkalarıyla da paylaşılabilecek duruma getirilmiştir. Program geliştirilerek Netflix'in televizyon için görünümü değiştirilmiş, detaylar eklenmiştir. İlk dijital içerik olan "House of Cards"ın ikinci sezonu 2014 yılında ultra HD olarak yayınlanmıştır. 2015 yılında platformdaki film kütüphanesinde azalma olmuştur. Bunun nedeni ise Epix'le olan ortaklığa devam etmek yerine orijinal içeriklere yönel-

me kararının alınmış olmasıdır. Çocuklar için henüz özel içerikler üretmeyen Netflix, 2016 yılında çocuklara özel içerikler de eklemiştir. Netflix, Narcos dizisinin İspanyolca olarak yayınlanması için Univision Communications Inc. ile anlaşmış, bu sayede yabancı kullanıcılar da platforma dâhil edilmiştir. 2016 yılının Kasım ayına gelindiğinde yeni bir uygulama, içeriklerin offline olarak izlenmesi için aktif edilmiştir. Aynı zamanda interaktif izleme seçenekleri de eklenmiştir. Çocuklar için daha yararlı olacak olan bireysel kullanımlar için pin kodu özelliği hayata geçirilmiş ve böylece ebeveyn koruması artırılmıştır (Webbrazzi,2017). Özetle Netflix, günümüzde en çok tercih edilen dijital platformlardan biri hâline gelmiştir.

Akıllı telefonlar ve tabletler, geniş bant internet alt yapısının gelişmesi ve diğer teknolojik gelişmeler, hareket hâlindeyken de dizi veya film izleme olanağı sağlamıştır. Böylece "ev televizyonu" anlayışı sinema haricinde temelde yer yer de film/dizi tüketimini kapsayacak şekilde genişlemiştir (akt. Karaduman ve Çetinkaya,2020:957-961). Çevrim içi televizyonun geleneksel televizyona karşı çok önemli avantajları vardır ve birçok kolaylık sağlamaktadır. Kullanıcılar, kendi tercihlerine göre istedikleri listeleri oluşturma imkânına sahip olmuşlardır. Örneğin geleneksel televizyonda geriye dönük film veya dizi izleme olanağı yokken çevrim içi platformlarda 24 saat boyunca istenilen programa geri dönülüp durdurma ve başlatma imkânları bulunmaktadır (Ciacu ve Tanase, 2017: 97). Video akış teknolojisinin ortaya çıkması ve televizyon kanallarının içeriklerin birçoğunu çevrim içi platformlarda sunma isteklerinden dolayı tüm TV türlerini izleme seçeneklerini büyük ölçüde artırmıştır (Karaduman ve Çetinkaya,2020:957-961). Raymond Williams, televizyon sektöründe gelişmeler olacağını çok önceden öngörmüş-

tür. Williams'a göre yeni ve farklı talepleri yaratmak için sistemlerin daha çekici hâle gelmesi gerekmektedir (2003:113). Gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan yeni medya mecraları, izleyiciler için daha ilgi çekici bir hâl almıştır. Dijitalleşmeyle birlikte diziler, müzikler, gazeteler, dergiler gibi pek çok medya içeriği zaman ve mekân kavramı olmadan izler kitleye ulaşmaya başlamıştır. Netflix de televizyon yayıncılığının dönüşümü çerçevesinde dünyada en çok izleyiciye ulaşan dijital platform olmuştur (Karaduman ve Çetinkaya,2020). Tryon'a göre Netflix, kendisini televizyonun geleceği olarak konumlandırmış olup estetik cazibesi sayesinde kullanıcılara hem çokluk hem de çeşitlilik imkânı sunmaktadır (akt. Karaduman ve Çetinkaya,2020). Netflix'in bir diğer önemli özelliği ise televizyonda yayınlanan dizilerin tersine, bir dizinin sezonunun tamamının platformda yayınlanması izleyicilerin diziye ara vermeden izlemelerini sağlamaktadır. Ayrıca kullanıcılar, televizyondaki uzun süreli dizilerin aksine bölümlerin daha kısa tutulduğu internet dizilerini ardı ardına izleyebilmektedirler. Ek olarak, izlenilen dizinin reklamsız izleme seçeneği ve uzun soluklu olması izleyicilerin beklentilerini karşılamaktadır. Sonuç olarak Netflix izleyicileri, bir televizyon programını tek seferde izleyip yeni bir dizi veya film izlemeye geçebilmektedirler. Morgan'a göre Netflix, geleneksel televizyon ile direkt rekabet hâlindedir. Netflix, kendi orijinal içeriklerini oluşturmakta ve bu durum film ve televizyon şirketlerini, Netflix'e ayak uydurmak için içeriklerini ve sürelerini ayarlamak zorunda bırakmaktadır. Tüm bunlara bağlı olarak Netflix'in televizyonun aksine herhangi bir bekleme olmadan izleyicinin istediği diziyi izleyebilmesi kullanıcılara yeni bir deneyim yaşatmaktadır. Netflix bu gibi farklı stratejilerle izleyicisini cezbedip içerik açısından zengin bir platform sunmayı hedeflemektedir (Karaduman ve Çetinkaya, 2020).

5. "Bir Başkadır" Dizisinin İzler Kitle Üzerinden Sosyolojik Analizi

"Bir Başkadır" dizisi Kasım 2020'de Netflix'te gösterime girmiştir. Uzun zaman sonra entelektüel bir tartışmayı da beraberinde getirmiş ve sosyal medyada adından sıkça söz ettirmeyi başarmıştır. Diziyi beğenenler ve beğenmeyenler arasındaki görüş ayrılıkları bir bakıma dizinin de konusu olan kutuplaşmanın farklı bir örneğini vermektedir. Başörtünün kamusal alanda dinî referanslarla yoğun olarak görünürlüğünden sonra Kemalist ideoloji özellikle uygarlık konusunda korkularını ifade ederken diğer taraf dini merkeze alan hayat örgüsünün içinde kendinden emindir. Diziyi izleyenlerin büyük bir çoğunluğu yaralarına tuz basıldığından gocunur. Bir Başkadır'ın kaşıdığı yara yalnızca dinî referansları merkeze alanlarla Kemalistler arasında kalmaz, çünkü Kürt-Türk, kadın-erkek ve eğitimli-cahil çatışması da dizi dünyamızda alışılmadık bir tonda ve büyük oranda gerçekçi bir açıyla işlenmiştir (Tanrıvermiş,2020). Diziyle alakalı *#birbaşkadır* etiketiyle sosyal medya üzerinden yapılan paylaşımların fazla olması da dikkat çekmektedir. Instagram'da yalnızca bu etiketle yapılan paylaşımlar 26 bine ulaşmıştır. Twitter'da ise 13 ve 14 Kasım 2020'de en çok konuşulan (Trend Topic) üçüncü, 15 Kasım'da ise ikinci etiket konusu olmuştur. İzleyiciler yalnızca yazdıklarıyla değil diziden aldıkları ekran görüntüleriyle de dizi hakkında paylaşımlarda bulunmuşlardır. "Bir Başkadır"ın televizyon dizilerinden çok sinema filmlerinin yapım özelliklerini taşıdığını, jeneriğinden müziklerine, filmde kullanılan renklerden kamera açılarına kadar açıkça göstermektedir. Senaryosu ve sinematografisi ile Yeşilçamvari bir izleme keyfi sunarken diğer taraftan

Türkiye'deki son 20 yıllık süreci, politik ve kültürel gerginlikleri yansıtmaktadır. Anlatı, Öykü Karayel'in hayat verdiği Meryem'in gündelikçilik yaptığı evde bayılmasıyla açılıyor ve devamında bir yıl önceye zamansal atlama yapıyor. Bu kez aynı karakteri ilk anda tam olarak neresi olduğunu anlamlandırmakta zorlandığımız bir bölgede görüyoruz. İstanbul gibi bir metropolün parçası olduğuna inanmanın güç olduğu, köye benzer bir yerleşim yerindeki evinden çıkan Meryem, bu koca şehrin keşmekeşi içinde göründüğünde dizinin mekânsal algısı da genişlemeye başlıyor. Genç kadının yolculuğu, şehrin "orta" yerindeki bir devlet hastanesinin mütevazı şekilde döşenmiş psikiyatri kliniğine varıyor. Burası Peri'nin (Defne Kayalar) kliniğidir. Peri, tam anlamıyla "Beyaz Türk" etiketine uyacak bir ailenin yurt dışında okumuş psikiyatrist kızı olarak seyirci karşısına çıkıyor. Peri, yetiştirilme tarzından kaynaklı başörtülü olan, yaşadığı mahallenin en saygın kişisi konumundaki "hoca efendinin" sözünden çıkmayan Meryem'e hasta-doktor ilişkisinin sınırlarını aşacak bir ön yargıyla yaklaşıyor. Bunun sorunlu bir yaklaşım olduğunun farkında ve çareyi gayet şık dekore edilmiş, arkadaşına ait bir psikolog ofisinde arıyor. Birbirinin ardı sıra gelen bu sahnelerle Bir Başkadır'ın mekânsal kapsamı şehrin farklı gelir gruplarına mensup insanları içine almaya başlıyor. Hikâye; Meryem, Peri, Peri'nin psikolog arkadaşı Gülbin (Tülin Özen), Meryem'in bir gece kulübünde güvenlik görevlisi olarak çalışan abisi Yasin (Fatih Artman), Yasin'in geçmişte yaşadığı travmatik olay sebebiyle psikolojik problemler yaşayan eşi Ruhiye (Funda Eryiğit), Meryem'in evine gündeliğe gittiği Sinan (Alican Yücesoy), Meryem'in yol göstericisi konumundaki hocanın elektronik müzik din-

leyen kızı Hayrunnisa (Bige Önal) ve diğer karakterlerin birbirleriyle bir şekilde temas hâlindeki hayatlarının detaylarının ortaya çıkmasıyla açılıyor. İstanbul'un çeperlerindeki bir köy evinde başlayan anlatı, ülkenin doğusundan bu şehre göç etmek durumunda kalmış, orta sınıf mensubu bir Kürt ailesinin evine, oradan da Sinan'ın rezidansına, Peri'nin ailesinin boğaza nazır evine doğru genişliyor. Dizinin yönetmeni, izleyiciyi bu sürece dâhil ettiği için film güçlü bir tartışma yaratmaktadır (Çelikcan,2020). Dizi, birbirlerinden çok farklı kişiliklere ve bambaşka hayatlara sahip olan bir grup insanın yollarının birbirleri ile kesişmesi ile yaşadıklarını konu alıyor. Bu karakterler, yollarının birbirleri ile kesişmeleri sonucunda ya yeni bir yolda yürümek ya da kaotik bir geçmiş ile hesaplaşmak zorunda kalmaktadır. Dizi, Netflix'te yayınlanan bir Türk dizisidir ve 2020 yılının Kasım ayında 8 bölüm olarak yayınlanmış dizinin sadece ilk sezonu izleyiciye sunulmuştur.

Bu kapsamda dizinin izleyici yönünden incelenmesi amacıyla yapılan çalışmada, nitel araştırma yöntemi olan görüşme tekniği kullanılmıştır. Odak grup yöntemiyle gerçekleştirilen görüşmede, örneklem grubu 5 kadın ve 5 erkekten oluşmaktadır. Katılımcılarla yüz yüze görüşme yapılmış, 10 açık uçlu soru sorulmuş ve cevaplar kayıt altına alınmıştır. Katılımcıların görüşleri; kadınlar için K1, K2, K3... ve erkekler için E1, E2, E3... şeklinde kodlanmıştır. Çokluk ve arkadaşlarına göre, odak grup görüşmesi, daha önceden belirlenmiş olan yönergelerle ve kullanılacak olan bu yöntemin mantığına uygun olarak, görüşülen bireylerin öznellikleri ön planda tutularak, katılımcıların söylemlerinin toplumsal bağlamına dikkat edilerek

yapılan bir nitel veri toplama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Çokluk ve ark. 2011:97).

Bulgular ve Yorumlar

Çalışmanın bu bölümünde, "Bir Başkadır" dizisinin izler kitlede sosyolojik açıdan ne gibi etkiler bıraktığı, odak grup görüşmesi yöntemiyle örneklem olarak seçilen 5 kadın ve 5 erkek üzerinden elde edilen cevaplarla değerlendirilmiştir. Katılımcılara toplam 10 soru sorulmuş ve cevaplar karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir.

1. ***Katılımcılara öncelikle diziyle alakalı düşünceleri ve dizinin seyirciye vermek istediği mesaj hakkındaki fikirleri sorulmuştur. Verilen cevaplar şu şekildedir:***

E1: İnsanın zihniyetinin doğup büyüdüğü yer ile alakasının olmadığını anlatmaya çalışmış bence.

K1: Dizinin ilk 8 bölümünü izlediğimde dedim ki işte ya nihayet biri Türkiye'nin çıplak bir görüntüsünü ele almış. Dizi toplumun kolektif bilinçaltına göndermede bulunuyor. Fikir ve yetişme farklılıklarına rağmen birlikte yaşayan herkesten bir kesit görüyor izleyici.

E2: Dizi, genel olarak ülkenin her kesiminden bireyleri ve aileleri bir şekilde bir araya getirerek işlemek istediği konuyu bu bireyler ve aileler üzerinden ele alarak gösterdiğini düşünüyorum. Bahsettiğimiz bu kişiler toplumun her kesimini birçok anlamda temsil ediyor diyebiliriz.

K2: Dizide ele alınan konulardan biri farklılıklar, insan olanın farklı olmak olduğunu ve olması gerektiğini göstermeye çalışıyor.

E3: Genel anlamda hayatın öngörmediğimiz noktalarında ihtimal vermediğimiz çoğu yaşamın, hissin, duygunun farklı puzzle parçalarının da bir araya gelip anlamlı bir bütün görünümü veren bir tablo örneği sunduğunu söyleyebilirim.

Katılımcıların genel olarak belirttiği ortak görüş, dizinin toplumdaki farklılıkların bir arada sunulduğudur. Ayrıca dizinin toplumsal gerçekliklere dayandırılması, ekonomik, siyasi, sosyal olayların açıkça gözler önüne serilmesi, sağ-sol görüşlerin sunumu, cinsiyetçi yaklaşımlara yer verilmesi, kadın-erkek, zengin-fakir zıtlıkları gibi birçok farklılığı barındırması nedeniyle izler kitlenin görüşü toplumsal farklılıkların sunulduğu yönünde olmuştur.

2. Sınıf meselelerinin ve politik yıkımların derinden hissedildiği bir yapım "Bir Başkadır". Aynı zamanda kadın karakterler dizinin asıl özneleridir. Bu kadar farklı kadının hikâyesinin bir araya gelmesinin Türkiye'nin panoraması olduğunu söylemek mümkün müdür?

E2: Bence söyleyebiliriz çünkü bu diziyi diğerlerinden ayıran en önemli özelliğin bu olduğunu düşünüyorum. Zira şu ana kadar izlediğim hiçbir dizide bu kadar farklı kadının (her anlamda sosyal, kültürel, sınıfsal ...) bir araya getirilip ve dizinin merkezine oturtulduğunu görmedim.

K2: Kesinlikle Türkiye'nin uzaktan, herhangi biri tarafından gözlemlendiğini düşünürsek yine aynı senaryo ile karşılaşacağımızı söyleyebilirim.

E3: Elbette ki söylenebilir. Bu sadece Türkiye için değil aslında tüm dünyada olan bir durum fakat İslami toplumların, genel an-

lamda kadının toplumsal hayattaki yeri hep tartışılageldiği için de bulunduğumuz coğrafyanın bu denli bu durumla örtüşüyor olması tabi ki tesadüfi değildir.

K3: Evet söyleyebiliriz, biri doktorken diğer kadın hasta olarak gelebiliyor, aynı zamanda birlikte olduğu erkeğin evine hizmetçi olarak gidebiliyor. Bu yüzden kökenlerin birbirine harmanlanmış hâlidir.

E5: Türkiye'nin demografik yapısını göz önüne aldığımız da aslında farklı kültürlerin ve yaşayış seçimlerinin oluşturduğu bir mozaikten bahsedebiliriz, bence kadın imgesel anlamda farklılıkları daha net bir şekilde görmemizi sağlaması hususunda daha çarpıcı bir seçim olmuş. Örnek verecek olursam da muhafazakârlık ile sekülerlik ayrımı bile ne yazık ki ülkemizde başörtü tartışmasına sıkıştırılmış hâlde, dizi bunu gözümüze sokarcasına iyi işlemiş durumda.

E1: Kadın karakterler ön planda evet ama kadın panoraması dersek tamamen olmaz. Çünkü sınıf meselesinin oluşmasında ve kadınların hayatlarına etki edenler de erkek. Tamamen kadın panoraması dersek yanlış olur.

Katılımcılar dizideki kadın öznesinin Türkiye'nin bir yansıması olduğunu düşünmektedir. 8 kişi bu yönde bir görüş belirtirken 1 kişi bu konuda olumsuz yanıt vermiş, 1 kişi ise görüş bildirmemiştir.

3. Sizce "Başka" gözlerle sunulan bir Türkiye anlatısının bu ideolojik yükünü neler belirliyor?

E2: Açıkçası bu sorunun bir doğru cevabının olup olmadığını bile söylemek benim için çok zor. Çünkü ideolojileri tetikleyen birçok etken vardır.

K2: Kültürel farklılıklar, dinî inançlar ve kişilerin yetiştirilme şekilleri belirliyor, diyebilirim.

E4: Toplumun insanlar üzerindeki dinî baskısı ve insanların bunu bilinçsizce desteklemesi büyük sorundur. Dinî baskılar inanılan dinin hoşgörü dini olduğunu unutup toplumu kötü bir yola sürüklemesi ve insanların yaşam farklılıkların sınıfsal üstünlük olarak görülmesidir.

K4: İdeolojinin birçok fonksiyonu var ülkemizde. Aynı evin içerisinde büyümüş Gülbin ve Gülan isimli iki kardeşin bile iki ayrı uçta yaşayabileceği gerçeği sunulmuş seyirciye. Bu soruyu bir liste hâlinde "Şunlar şunlar ideolojiyi etkiler." şeklinde örneklendirmemin doğru olacağını düşünmüyorum.

K5: İdeolojik yükünü tam olarak şu belirliyor diyemem ama genel olarak toplum ve bunun sonucunda toplum baskısı belirliyor. Toplumdaki algılar, etiketler, değerler vs. her şey etkili olmaktadır.

"Türkiye anlatısının ideolojik yükünü neler belirliyor?" sorusuna net bir cevap verilmemiş ve birden çok etken olduğu söylenmiştir. Katılımcılardan 2'si ise görüş belirtmemiştir.

4. "Bir Başkadır" da birçok iktidar unsuru var. Abi, arkadaş, hasta kardeş, din, "35 yıl önce atılan tekme..." ve bunlarla mücadele eden ya da sinen karakterler... Sanatla, iktidarın hemen her türlü aygıtıyla mücadele etmek mümkün müdür?

E2: Sanat derken hangi sanat dalından bahsettiğimize göre değişir bence. Çünkü içinde bulunduğumuz toplumu göz önünde

bulundurmamız gerektiğini düşünüyorum. Mesela Türkiye'de her insan operaya gitmez ama hemen hemen her insan sinemaya gider ya da televizyon izler. Dolayısıyla bahsettiğimiz mücadele eğer opera alanında verilecekse bence "Hayır". Sanat, iktidarın her aygıtıyla mücadele edemez ama eğer bahsettiğimiz mücadele sinema ile verilecekse o zaman olabileceğine inanıyorum. Bunlar sadece şu an aklıma gelen iki örnek, yani aslında iki cevaba da verilebilecek başka örnekler de var.

K4: İdeolojiler ve iktidarlar bağlantılı süjeler. Yukarıdaki soruya verdiğim cevap buraya da eklenebilir ancak devamında şunu eklemekte fayda var: Sanat bireylerin ufkunu genişleten bir olgudur, bunu kimse inkâr edemez. Ancak dizideki Peri karakterini irdeleyerek düşünecek olursak sanata bu kadar düşkün olan bir kadının, sırf başörtüsünden dolayı başka bir kadını yadırgaması, amiyane tabir ile "öcüleştirmesi" gibi bir gerçek de var ortada. Bu nedenle salt sanat ile mücadelenin mümkün olduğunu düşünmüyorum.

E3: Cesurca yapılan ve üretilen sanat, her zaman iktidarlar için toplumların bilinçlenme, aydınlanma, düşünüp eyleme geçirme tedirginliği vermiş ve bu doğrultuda iktidarların da çeşitli yöntemler yapabilme ve eyleme geçirme alanı doğmuştur. Fakat unutulan bir durum var ki o da sanatın beslendiği yerdir, bu da toplumdur. Eğer ki toplum iktidar aygıtı hâline gelmişse sanatın bu aygıt ile baş etmesi mümkün değildir. Tam tersi bir durum ise bu mümkündür elbette.

K5: Sanat, toplum ve toplum gerçekliklerini yansıttığı sürece mücadele edilebilir. İktidarın her aygıtında tamamen etkisini sürdüremeyebilir. Ama düşünmenin ve de düşüncelerini doğru bir

şekilde karşıdakine aktarmanın da bir sanat olduğunu düşündüğümüzden mücadele etmek zor olsa da imkânsız değildir.

E5: Bu toprakları göz önünde bulundurduğumuzda ne yazık ki biat etme alışkanlıklarımızı yadsıyamadığımız ortada. Ataerkil bir toplum yapısında olan ülkemiz, evde otoriter bir erkek, dışarıda otoriter bir lider arayışında görünüyor, lakin sanat için şunu demem mümkün deve kuşu misali sanatın sahip olduğu çizgiyi etkileyebilecek erklere karşı kafasını kuma sokmayı tercih edebilir, ki zaten sanat ne zamanki bağımsız icra edilebilirse o zaman değer kazanır düşüncesindeyim.

K4:Sanatla iktidarın her türlü boyutuyla ve aygıtıyla mücadele edilebileceğine inananlardanım.

Katılımcıların belirttiği görüşlerde, sanatla iktidarın her türlü aygıtıyla mücadele etmek mümkün değildir. Çoğu görüşte de sanat aslında toplumun yozlaşmış taraflarını iyileştirme görevindedir fakat tek başına yeterli olamamaktır. Sanatın bile denetim altında olduğu, bu yüzden de tam bağımsız olamadığı için iktidar aygıtları sınıflandırılmasındaki kavramlarla mücadele mümkün görünmemekle birlikte zor bir iştir. Katılımcıların yalnızca biri mücadele edilebileceğini belirtmiş, 1 katılımcı ise görüş belirtmemiştir.

5. Dizideki karakterler incelendiğinde, sizce din, psikolojik bir rahatsızlığa sebebiyet vermekte midir?

E1: Din, başlı başına psikolojik rahatsızlıklara sebep oluyor desek yanlış bir söylemde bulunmuş oluruz çünkü rahatsızlığın sebebi din değil herkesin dini kendine göre yorumlamasıdır. Oysa din

somut bir kavramdır, soyut değildir. İslamiyet'in belli kuralları vardır, diğer dinlerinde öyle. Bunları soyutlaştırıp kendimize göre yorumladığımız zaman insanların birbirini etkilemesinden doğan rahatsızlık vardır.

K2: Dizi, iyi analiz edildiği zaman aslında dinin psikolojik rahatsızlıklara sebep olduğundan çok toplumun algıladığı ve öğretmeye çalıştığı dinin kişide ruhsal rahatsızlıklara sebep olabileceğini anlatmaktadır.

E2: Ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Asıl rahatsızlığın insanın kendinden kaynaklı olduğunu düşünüyorum, burada din tabi ki buna aracı olabilir ama bütün suçun dinde olduğunu söylemek de bence doğru olmaz. Yani demek istediğim eğer siz saplantılı biriyseniz o zaman din size kesinlikle rahatsızlık verecektir ama öte yandan siz düşünen, sorgulayan ve bazı şeyleri saplantı derecesine getirmeyen biriyseniz o zaman belki de tam tersine din sizi huzura bile kavuşturabilir. Demek istediğim her şeyin fazlası zarardır diyebiliriz.

E3: Din, psikolojik rahatsızlıklara sebebiyet vermez. İçinde düşünülmeyen bir inanma biçimi varsa ve bu aşırılığa kaçıp bunun aksi tüm görüşlere kapanılırsa o zaman sebebiyet verir. Her şeyin aşırılığı da buna dâhildir aslında.

K3: Hangi açıdan baktığın önemli. Dini din için yaşayan insanlar var, bi de dini kullanan insanlar var. Kalben değil aklen yapılan şeyler, daha doğrusu kalple aklın bir arada olması gerekir. Her şeyin fazlası zarardır, kararında yaşamak gerekir.

E5: Çocukken evimizin bahçesinde bulunun odunlukta hayalet olduğuna ikna etmeye çabalayan ebeveynlerimiz, muhtemelen bizim yararımızı gözeterek o korkuyu yaratırlar ve biz sorgusuz bunu sineye çekmek zorunda kalırız ve odunluğa girmemeyi tercih ederiz, bence din biraz bu nokta da ele alındığında korku ve cehalet ile beslenip sorgusuz, körü körüne bir inanca evrilirse şüphesiz ki travmatik sonuçlara doğru bireyi sürükleyecektir.

K5: Dinden ziyade toplum baskısı sebebiyet vermektedir. Çünkü toplum kurallarını genel hatlarıyla din kuralları belirlemektedir. Esasen tüm dinlerin amacı insanlığı güzellikler etrafında toplamaktır. Ancak insanların bu kuralları yorumlamasıyla (din adı altında) toplum kuralları oluşmaktadır.

Katılımcıların görüşleri esas alındığında dinin psikolojik rahatsızlıklara sebebiyet vermediği, toplumun belirlediği kurallar dâhilinde yaşandığında bu tür rahatsızlıklara sebebiyet verildiği belirtilmektedir. Fakat aksi görüşler de belirtilmiştir. Aksi görüşlerdeki açıklamalarda dinin yoğun olarak yaşandığında psikolojik rahatsızlıklara neden olabileceği görüşü mevcuttur.

6. Önceki sorunun aksine, karakterler göz önüne alındığında muhafazakârlık karşıtlığı sizce psikolojik bir rahatsızlığa sebep midir?

E2: Yani psikolojik bir rahatsızlığa sebeptir demek bana çok doğru gelmiyor ancak bir önceki soruda vermiş olduğum cevap bunun için de geçerli bence. Eğer muhafazakârlık karşıtlığını neredeyse saplantı derecesine gelecek kadar fazla bir şekilde yapıyorsak o zaman evet belki de psikolojik bir sebeptir diyebiliriz.

K1: Toplumda, dinde, laiklikte veya muhafazakârlıkta denge sağlanıp saygı duyulmayan baskı altına alınan her konu bence bireyler tarafından psikolojik sorun taşıyabilecek niteliktedir.

E5: Aslında bir önceki soruya verdiğim yanıtın paralelinde bir yaklaşım göstereceğim ve kısaca fanatizmin her türlüsü zaten başlı başına bir rahatsızlıktır demem gerekli.

K2: Her şeye saygı duyulması gerektiğini düşündüğüm için muhafazakârlığa duyulan öfkenin ve karşıtlığının da kişiye zarar verdiğini düşünürüm ama hastalık olduğunu düşünmem. Bu sadece yaşayış, yetiştirilme tarzından dolayı kişide oluşan bir karşıt düşüncedir.

K4: Ben başka insanların düşüncelerine saygı duymayan insanların hasta olduklarını düşünüyorum. Kişiler ister muhafazakâr olsun ister anti muhafazakâr olsun, sorun saygıda ve sınırı aşmada başlıyor. Derdimiz bireylerin neyi muhafaza ettiği değil nasıl muhafaza ettiği olmalı bence.

Bir önceki sorunun paralelinde bir cevap verilmiştir. Eğer din veya din karşıtlığı fanatizm boyutuna geliyorsa psikolojik rahatsızlığa neden olabilmektedir. Aksi durumda her şeyin ölçütünde olması herhangi bir soruna neden olmayacaktır.

7. Dizinin bu kadar çok konuşulmasının sebebi, izleyicilerin kendi sınıflarını merkeze alıp o gözle izlemesi mi oldu?

E1:Kesinlikle evet, dizide güncel çevremizde her an karşılaşabileceğimiz veya bazen karşılaşıp susmak zorunda kaldığımız anları yansıttığı için rağbet gördüğünü düşünüyorum.

K1: Evet, dizi gerçekten çok ses getirdi. Çünkü dizi zamanla bize yerleştirilen, en çok savunduğumuz, en emin olduğumuz düşüncelerin nasıl kodlar üreterek birbirimize karşı ayrımcı bir algı yaratabildiğini gösteriyor.

E5: Bir araştırmada, aslında insanların dilencilere sadaka vermesinin sebebinin hissettikleri sefalet korkusu yüzünden olduğuna dairdi, bu bağlamda yaklaştığımda bence, bu dizi kendi sınıflarından çok mensup olmadıkları sınıfları eleştirdiği için çok konuşuldu, ne de olsa bizler her zaman sütten çıkma ak kaşıklar olduk, her sınıf kendini sadaka veren, karşıtı olduğu her kümeyi de dilenci sefaletinde yaftalayan bir toplumuz ne yazık ki.

K3: Karakterlerin çok keskin olması aynı zamanda hep bastırılmış konuları gün yüzüne çıkararak birbirleriyle harmanlanmış olması farklı sınıftaki insanların aslında aynı dünya içinde yaşadığının kanıtıdır.

K4: Daha önce de belirttiğim gibi dizide akrabalarımızın, arkadaşlarımızın, komşularımızın ve en önemlisi bizim anlatılmamız bu kadar sevildi diye düşünüyorum. İnsanlar diziyi izledikten sonra "Aa demek ki sadece ben böyle değilmişim." dedi. Son dönemde psikoloji tabanlı dizilerin reytinglerde üst sıralarda olmasının nedeni de budur.

Dizide birden fazla unsur yer aldığından dolayı izleyiciler, diziyi izlediklerinde hangi kesimden olursa olsun mutlaka kendinden bir şey bulup o gözle izlemiştir. Diziyle alakalı bilgi verildiğinde sosyolojik analizde "Her kesimin yarasına tuz basılmış." derken verilen cevaplarda da karşımıza benzer cümleler çıkmıştır. Özetle, izleyici-

lerin sınıflarını merkeze alarak diziyi izledikleri çıkarımı yapılabilmektedir.

8. Dizi, Türkiye'nin sosyolojik bir aynasıdır diyebilir miyiz?

E2: Şu ana kadar daha iyi bir örneğini görmediğimiz için diyebiliriz bence.

K1: Bu dizi tabi ki de Türkiye'nin sosyolojik bir aynasıdır. Toplum dediğimiz gerçeklikte yaşayan her olgu bir sosyolojik bakış açısı gerektirir. Bu dizide de tüm kusurları olduğu gibi gösteren ve Türkiye'de yaşayanlar olarak yaptığımız doğru ve yanlış her şeyi bu aynada görmemizi mümkün kılıyor.

E3: Özellikle sınıfsal farklılıklar dil, din, cinsiyet gibi ayrımların yoğunca yaşandığı bir ortamda bunu görmek elbette ki düşünülebilir.

K2: Dizi Türkiye'nin sosyolojik yapısını rahatlıkla gösteriyor diyebiliriz.

K5: Kesinlikle. Bu dizi bir ayna ve biz birkaç saatliğine de olsa kendimizi izledik. Her gün sadece bizi yansıtan değil farklı gerçeklikleri bir arada toplayan, bir bütün hâlinde yansıtan bir ayna da hem de.

Dizinin, Türkiye'nin sosyolojik bir aynası olduğu ortak bir görüştür. Bu ortak görüşün en büyük nedenlerinden biri de daha önce benzer bir yapımın topluma sunulmaması, dizinin bu kadar benimsenmesine neden olmuştur. Katılımcıların verdiği cevaplardan birinde, dizinin sosyolojik bir ayna olduğuna ek olarak bu durumun daha da irdelenmesi gerektiği de belirtilmiştir.

9. İzlediklerimiz durduğumuz yeri belirler mi?

E1: Bu da bana göre yanlış bir tabir. Çünkü dizideki problemler ve sorunlar, hemen her gün TV'lerde, sosyal medyada ve haber bültenlerinde denk geldiğimiz sorunlar. Demem o ki her insan böyle sorunlarla karşılaşacağı için dizi herkesin ilgisini çekmiş olabilir. Yalıdaki de izleyebilir, gecekondudaki de.

K4: Bizim gecekondularımız da yalılarımız da zihinlerimizin içi. Total denilen şeyin zihinsel alt tabakayı kastettiği düşüncesindeyim. Tabi ki insanların yaşam tarzlarının izledikleri şeyi etkilediği gerçeğini göz ardı edemeyiz ancak "alt tabaka" olarak nitelendirdiğimiz güruhta yaşayıp kaliteli dediğimiz dizileri, filmleri izleyen birçok tanıdığım var. Yapımcıların "Aman canım önlerine ne koysak düşünmeden izlerler." mantığından çıkması gerektiği bir gerçek.

E5: Durduğumuz yeri belirlemesi noktasında sadece izlediklerimizi baz alırsak bence yavan ve cılız bir yaklaşım olur, sonuçta sosyoekonomik farklar, sosyokültürel farkların paralelinde ilerlemiyor, bu soru sebebini bilmeksizin Victor Hugo'nun "Okumayı öğrenmek için yedi neslin geçmesine ihtiyaç var." sözünü anımsattı.

K5: Teknoloji çağında hemen her kesimin her şeye ulaşabileceği bir noktada bireyler önüne serilmiş seçenekleri kendileri tercih eder. İzlediklerimiz, daha çok düşünce ve karakter olarak belki durduğumuz yeri belirleyebilir. Tamamıyla belirleyemez.

İzlediklerimizin durduğumuz yeri belirleme konusunda tam anlamıyla bir yorum yapılamaz. Çünkü dizide de görüldüğü üzere aynı diziyi hem yalıda yaşayan insan hem de gecekondudaki birey izle-

yebilmektedir. Katılımcılar da bu yönde görüş belirtmiştir. 2 katılımcı ise görüş belirtmemiştir.

10. Alınan tepkiler doğrultusunda düşünülecek olursa bu tür gerçekliklerin ekrana yansıtılması için zamana ihtiyaç duyulduğu ya da aslında geç bile kalındığı düşüncesinde misiniz?

E2: Kesinlikle çok geç bile kalındığını düşünüyorum. Çünkü maalesef Türkiye'de çok büyük bir kesim televizyondan duyup gördükleri her şeye sorgusuz sualsiz inandıkları için ön yargıların ardı arkası kesilmiyor. O yüzden bu tür içerikler daha önce yapılmış olsa belki de şu an çok daha farklı şartlar altında yaşıyor olurduk.

E1: Bu benim naçizane fikrim, kol kırılır yen içinde kalır. Böyle sorunlarla ülkemizi tanıtacağımıza iyi yönlerimizle tanıtılması taraftarıyım.

K1: Var olan bir gerçeklik bunun kabul görmesi bile toplum tarafından büyük bir başarı sayılabilir. Çünkü bunu görmek istemeyen insanlarla dolu her taraf. Keşke yapılan her dizi veya film ülkemizde bu farkındalığı yaratsa. Evet, geç bile kalındı dedim. Nihayet biri çıkıp Türkiye'de olup biteni ekrana taşıyabilmiş.

E4: Kesinlikle geç kalındığı düşüncesindeyim. Daha fazla üstüne gidilmesi gereken bir konu olarak görüyorum.

K4: Çok geç kalındığı düşüncesindeyim.

E5: Gerçekliklerimizle yüzleşmek adına yapılan hiçbir şey için zamanının gelmesini beklemeye gerek yok, aksine zaten yaşamakta

olduğumuz, gündelik hayatımızın bir kesitini görmemiz adına geç bile kalınmış diyebilirim.

K5: Esasen bu gerçekliklerin diziler aracılığıyla insanlara ulaştırılması ve bunun da ihtiyaç hâline gelmesi bakıldığı zaman utanç verici aslında. Çünkü günlük hayatta hemen herkesin karşılaşabileceği gerçek ve gerçeklikleri illa görmek için herhangi bir diziye ihtiyaç duyulmamalıdır. Ayrıca bu gerçekliklerin neredeyse insanlık var olduğundan beridir olduğu gerçeğini de göz önünde bulundurduğumuz zaman (ihtiyaç duyan kesim için) çok çok geç kalındığını söyleyebiliriz.

Katılımcıların bu konuda da ortak görüşte olduğu görülmektedir. Bu görüşe yalnızca bir katılımcı ortak olmamıştır. Görüşe ortak olmayan katılımcı dizinin Türkiye'deki sosyolojik sorunların değil ülkenin daha iyi yönlerinin tanıtılması gerektiğini düşünmektedir. Ortak görüşe sahip katılımcılar ise Türkiye'nin gerçekliğini yansıtma konusunda geç kalındığını, Türkiye'nin zaten var olan bu sosyolojik sorunlarının dizilerde daha erken yer alması gerektiğini belirtmiştir.

Sonuç

Dijitalleşen dünya ile birlikte teknolojik ürünlerdeki gelişmelerin hızını almak artık çok mümkün görülmemektedir. Her geçen gün değişen ve gelişen teknoloji, en çok geleneksel medyanın yeni medyaya dönüşmesi konusunda etkili olmuştur. Daha önceden tek bir kanalda izlediğimiz televizyon önce kanalların çeşitlenmesiyle hayatımızdaki önemini gösterirken zamanla insanları bağımlı hâle getirmiştir. Geleneksel medya, internetin de ortaya çıkmasıyla bir-

likte az da olsa etkisini yitirmiş ancak henüz etkileşimli ortamlar oluşmadığından önemini ve etkisini korumuştur. Ancak akıllı telefonlar ve sosyal medyanın hızlı bir şekilde yaygın hâle gelmesiyle birlikte geleneksel medya, yeni medyaya evrilmeye başlamıştır. Yakınsama adı verilen, aynı cihazda birden çok aktivitenin olması medya kullanıcılarını yeni medya ortamlarına itmiştir. Akıllı telefonlarda hem televizyon hem radyo hem de gazetenin olması kullanıcılara büyük kolaylık sağlamıştır. Dijitalleşen televizyon platformlarından biri olan Netflix, izleyicisine birçok izleme seçeneği sunmuştur. Son zamanlarda Türk dizilerinin de bu platformda yayınlanmaya başlaması, Türk izleyicisini kendine daha çok bağlamıştır. Türk yapımlarından biri olan "Bir Başkadır" dizisi de hem Türkiye'de hem de diğer ülkelerde büyük bir yankı uyandırmıştır. Sosyal medyada en çok konuşulan konulardan biri olan dizi, birçok iktidar aygıtını da bünyesinde barındırmaktadır. Türk-Kürt, dindar-seküler, kadın-erkek gibi zıtlıklarıyla izleyicinin karşısına çıkmıştır. Kozmopolitik bir ülkede yaşayan insanların diziyi izlerken kendilerinden bir şeyler bulması da dizinin birçok unsuru bünyesinde barındırıyor olmasından kaynaklanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden odak grup görüşmesi tekniği ile yapılan bu çalışmada da verilen cevaplar bu doğrultuda olmuştur. Dizide toplumdaki farklılıkların bir arada sunulması birçok izleyiciyi mutlu etmiştir. Ayrıca dizinin toplumsal gerçekliklere dayandırılması, ekonomik, siyasi, sosyal olayların açıkça gözler önüne serilmesi, sağ-sol görüşlerin sunumu, cinsiyetçi yaklaşımlara yer verilmesi, kadın-erkek, zengin-fakir zıtlıkları gibi birçok farklılığı barındırması nedeniyle izler kitlenin görüşü toplumsal farklılıkların sunulması önem arz etmektedir. Günümüzde kadın cinsiyetinin yaşadığı problemler dikkate alınarak dizi değerlendirildiğinde, kadın öznesinin dizideki vurgusu

dikkat çekmektedir. "Sanatla iktidarın her türlü aygıtıyla mücadele etmek mümkün müdür?" sorusuna verilen cevaplardaki ortak görüşte sanatın aslında toplumun yozlaşmış taraflarını iyileştirme görevinde olduğunu fakat tek başına yeterli olamadığı ifade edilmektedir. Sanatın bile denetim altında olduğu, bu yüzden de tam bağımsız olamadığı için iktidar aygıtları sınıflandırılmasındaki kavramlarla mücadele mümkün görünmemekle birlikte zor bir iştir. Bir başka önemli nokta olan Türkiye'nin İslam dinini yaşarken insanların bu konudaki hassasiyetleri irdelenmiştir. Katılımcıların bu konuda hemfikir olmadığı görülmektedir. Dinin psikolojik rahatsızlıklara sebebiyet vermediği, toplumun belirlediği kurallar dâhilinde yaşandığında bu tür rahatsızlıklara sebebiyet verildiği belirtilmektedir. Fakat aksi görüşler de belirtilmiştir. Aksi görüşlerdeki açıklamalarda dinin yoğun olarak yaşandığında psikolojik rahatsızlıklara neden olabileceği görüşü mevcuttur. Bu sorudan hareketle sorulan bir sonraki soruda, muhafazakârlık karşıtlığının psikolojik bir rahatsızlığa neden olup olmayacağı sorulmuş ve bir önceki sorunun paralelinde bir cevap verilmiştir. Verilen cevaplarda dinin veya din karşıtlığı fanatizm boyutuna geliyorsa psikolojik rahatsızlığa neden olabileceği ortak görüşü mevcuttur. Aksi durumda her şeyin ölçütünde olması herhangi bir soruna neden olmayacağı belirtilmektedir. Dizinin bu denli konuşulmasının nedenleri araştırılırken sorulan "Dizinin bu kadar çok konuşulmasının sebebi, izleyicilerin kendi sınıflarını merkeze alıp o gözle izlemesi mi oldu?" sorusu büyük önem teşkil etmiştir. Çünkü Türkiye'nin toplumsal yapısı göz önüne alındığında birbirinden farklı birçok insan olduğu ve birbirinden farklı bu insanların diziyi izlerken her izleyicinin kendi sınıfını merkeze alarak izlemesi, eleştirmesi kaçınılmaz hâle gelmektedir. Dizide birden fazla unsur yer aldığından izleyiciler,

diziyi izlediklerinde hangi kesimden olursa olsun mutlaka kendinden bir şey bulup o gözle izlemiştir. Diziyle alakalı bilgi verildiğinde sosyolojik analizde "Her kesimin yarasına tuz basılmış." derken verilen cevaplarda da karşımıza benzer cümleler çıkmıştır. Türkiye'nin sosyolojik yapısına ve bu sosyolojik yapının sorunlarına dikkat çekmeyi amaçlayan dizinin izler kitlesine sorulan "Dizi, Türkiye'nin sosyolojik bir aynası mıdır?" sorusuna verilen cevaplar ortaktır. İzler kitle, dizinin Türkiye'nin sosyolojik bir aynası olduğu görüşünde buluşmaktadır. Bu ortak görüşün en büyük nedenlerinden biri de daha önce benzer bir yapımın topluma sunulmaması, dizinin bu kadar benimsenmesine neden olmuştur. Yine irdelenen başka bir konu da izlediklerimizin durduğumuz yeri belirleme sorusudur. Buna verilen cevaplar çok belirleyici olmamakla birlikte tam anlamıyla bir yorum yapılamamıştır. Küreselleşme ile birlikte değişen ve gelişen teknoloji sayesinde herkes istediği içeriğe ulaşabilmektedir. Yeni medyanın hayatımıza girmesiyle birlikte bu olanak gittikçe artmaktadır. Dizide de görüldüğü üzere aynı diziyi hem yalıda yaşayan insan hem de gecekondudaki birey izleyebilmektedir. Toplumsal farklılıkların yoğun olarak görüldüğü bir ülkede farklı sınıflara mensup insanların görüşü, dizinin gerçeklik algısında önemli bir paya sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

Akaydın, A. (2014). Değişen televizyon platformlarının izleyiciye sunduğu seçenekler, Erciyes İletişim Dergisi, 3 (4), 18-24.

Başlar, G. (2013). Yeni medyanın gelişimi ve dijitalleşen kapitalizm, Akdeniz Bilişim 2013 Konferansı, 23-25 Ocak 2013, Antalya, 775-783.

Bayram, F. (2007). Bireylerin Gazete Okuma Alışkanlıkları: Kullanımlar Ve Doyumlar Yaklaşımına Göre Okuyucu Davranışları, Tercihleri Ve Nedenleri Üzerine Bir Uygulama, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Berger, P.L ve Luckhmann, T. (2008). Gerçekliğin Sosyal İnşası (çev.) Vefa Saygın Öğütle,İstanbul: Paradigma Yayınları.

Bulunmaz, B. (2011). "İnternet Gazeteciliğinin Medya İçindeki Rolü ve Ekonomik Boyutları." Marmara İletişim Dergisi, sayı:18.

Ciacu, Nicoleta ve Tanase, Tasente (2012). Television in the Social Media Era. Communications&Marketing /Revista De Comunicare S: Marketing Dergisi, sayı:3(14), ss.95-107.

Çelikcan, P. (2020). "Çatlağını Bulan Su" Bir Başkadır..." Medyalab Dergisi, sayı: 46, ss. 3-9.

Çokluk ve ark. (2011). "Nitel Bir Görüşme Yöntemi:Odak Grup Görüşmesi." Kurumsal Eğitimbilim Dergisi, sayı:4(1),s.97

Demir Askeroğlu E. ve Ersöz Karakulakoğlu S. (2019). "Geleneksel Medyadan Yeni Medyaya Geçiş Sürecinde Değişen Gazetecilik 'Yurttaş Gazeteciliği'; Kuşaklar Üzerine Bir Araştırma." Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, sayı:1(7), ss.510-521.

Demirkıran, C. (2010). Geleneksel televizyonun sanal modeli olarak web TV ve lıvestream portalında TV yönetimi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 14, 73-85.

Dikmen, E. (2017). Türkiye'de televizyon yayıncılığının dönüşümü: sosyal TV yayıncılığı. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 5 (1), 425-448.

Dilmen, N.E (2007). "Yeni Medya Kuramları Çerçevesinde İnternet Günlükleri- Bloglar ve Gazeteciliğe Yansımaları." Marmara İletişim Dergisi, sayı:12, s.113.

Duran, K. ve Yeniceler İ. (2019). "Gelenekselden Yeni Medyaya Geçiş Sürecinde İçerik Üretimi Sürecinin Dönüşümü: Cüneyt Özdemir Youtube Kanalı." e-Journal of New Media Dergisi, sayfa:3(3), ss.200-212.

Fuchs, C. (2016). "Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş." Ankara: Nota Bene Yayıncılık.

Gans, H. J. (2005). Popüler Kültür ve Yüksek Kültür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Geray, H. (2003). İletişim ve teknoloji uluslararası birikim düzeninde yeni medya politikaları. Ankara: Ütopya Yayınları.

Giddens, A. (2008). Sosyoloji, İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Göksel Ç. "Bir Popüler Kültür Masalı: Narcos Dizisine Eleştirel Bakış." SDÜ İfade.

Gürer, M. (2015). "TV istasyonlarının web ve sosyal medya kullanımı". Sedat Özel (Ed). Yeni medya çağında televizyon, İstanbul: Derin Yayınları.

İspir, B. (2008). Bilgi çağında dijitalleşme ve yeni teknolojiye uyum: Türkiye dijital televizyon yayıncılığı örneği. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir.

Jenkins, H. (2018). "Medya Yöndeşmesinin Kültürel Mantığı." (çev. Esra Çizmeci). İstanbul: D&R Yayınları, s.40.

Karaduman, S. ve Aciyan, E. (2019). "Netflix'in ilk Türk Dizisi "Hakan Muhafız" Üzerine Bir Alımlama Analizi." Akdeniz İletişim Dergisi, ss.669-676.

Karaduman, S. ve Çetinkaya, E. (2020). "Atiye" Dizisi Bağlamında İnternet Dizi İzleyicisi Alımlama Analizi." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, sayı:73(13).

Katz, E. (1957). "The Two-Step Flow of Communications: An Up-To-Date Report on an Hypothesis", The Public Opinion Quarterly, 2(11), ss.61-78.

Kırık, A. M. (2010). Sayısal uydu teknolojisinin gelişimi ve Türkiye'de yayıncılığın geleceği. Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli E-dergi, 47.

Komito, L., ve Bates, J. (2009). Virtually local: social media and community among Polish nationals in Dublin. In I. Cornelius (Ed.), Aslib Proceedings, 61(3): 232-244.

Kuşay, Y. (2010). Sosyal Medyanın Gücü ve Uygulama Örnekleri, İkinci Medya Çağında İnternet (drl. Filiz Aydoğan, Ayşen Akyüz), 1.Baskı, İstanbul: Alfa Yayınları.

Laughey, D. (2010). Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar. (çev.) Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Livingstone, S. (2004). The Challenge of Changing Audience Researcher to do in the Age of İnternet? European Journal of Communication, 19(1), ss.75-86.

Manovich, L. (2001). The Language of New Media. Cambridge, The MIT Press.

McQuail, D. ve Windahl, S. (2010). İletişim Modelleri Kitle İletişim Çalışmalarında, (Çev: Konca Yumlu), Ankara: İmge Yayınevi, 165-168.

Mutlu, E. (2005). Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya. Ankara: Ütopya Yayınları.

Netflix, (2007). Elde edilme tarihi:16 Ocak 2021, www,webrazzi. com/etiket/netflix

Özçetin, B. (2018). Kitle İletişim Kuramları: Kavramlar Okullar, Modeller. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara.

Papacharissi, Z. (2009). "Uses and Gratificiations", An Integrated Approach to Communication Theory and Research, (der.) D.W Stacks ve M.B Salwen, Routledge, New York, ss.137-152.

Seçmen, E. A. (2019). "Uluslararası televizyon yayıncılığında yeni yönelimler: dijital film ve dizi platformu "Netflix"", Ceyhan Kandemir (Ed.), *Dijital çağda televizyon ve medya,* İstanbul: Der Yayınları.

Tanrıvermiş, Ş. (2020). "Bir Başka mıdır, Değil midir? Tartışması." Masa Dergi, sayı:46, s.40.

Tuncer, A.S. (2013). "Sosyal Medyanın Gelişimi." (ed. F. Zeynep Özata). Eskişehir: T.C Anadolu Üniversitesi Yayını, s.15.

Veltman, K. (2006). Understanding New Media, Alberta: University of Calgary Press.

Williams, R. (2003). Televizyon, Teknoloji ve Kültür Biçim. (çev.) A.U Türkbağ, Ankara:Dost Kitapevi.

Yanık, A. (2016). "Yeni Medya Nedir Ne Değildir?" Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, sayı:45(9), ss.898-908.

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE KADINLAR

Beyler Yetkiner

"Yani eviriyon çeviriyon
lafı çaktırmadan istediğin yere getiriyon."
(Meryem)

Giriş

Son zamanlarda televizyon dizileri, hayatımızda daha fazla yer almaya başlamıştır. Dizi filmleri izleyenler, diziler aracılığıyla sevinmekte, üzülmekte ve tepki göstermektedir. "Televizyon: Öldüren Eğlence" kitabında Neil Postman, televizyonun toplum hayatındaki kültürel birikimi yok ettiğine ve geleneksel anlayışa da tehdit oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Her ne kadar Postman'ın tespitleri, toplumsal anlamda geleceği tehdit etse de diziler birçok kişi tarafından izlenmektedir. Türkiye'de de son zamanlarda dizilerin sayısının arttığı gözlenmektedir. Bu artışa paralel olarak dizi izleyicisinin oranı da buna bağlı olarak fazlalaşmaktadır. Türkiye'de yayın yapan ulusal kanalların birçoğunda neredeyse günde en az bir dizi yayınlanmaktadır. Bu diziler, çekim olarak uzun sürmekte; aşk, aldatma ve bolca entrika içermeleri neredeyse hepsinin ortak özelliğini oluşturmaktadır.

Erjem ve Cağlayandereli, Türkiye'deki televizyon dizilerini incelediklerı çalışmalarında, yayınlanan dizilerin temel bazı benzerliklerini ortaya koymaktadırlar. Buna göre aksiyon, macera, sürükleyicilik ve eğlendirme bu dizilerin ortak özelliğidir. Genel olarak bütün dizilerde benzer kalıpların izleyiciye sunulduğu ortaya çıkmıştır (2006: 22). Yine Önk, ulusal yayın yapan televizyonlarda yayınlanmış 700 dizinin biçim, içerik ve karakter olarak ortak özellik gösterdiğini söylemektedir. Bu anlamda dönem dizileri, aksiyon, töreağa, mahalle, varsıl-yoksul ve gençlik dizisi şeklinde de gruplandırmaktadır (2011:130-139). Genel anlamda dizilerin bazı kategorilere ayrıldıkları görülmektedir. Son zamanlarda farklı dijital mecraların varlık göstermesiyle birlikte bu platformlarda yayınlanan dizilerin farklı içeriklerle hazırlandıkları gözlenmektedir. Söz konusu bu platformların başında da Netflix gelmektedir. Dünya genelinde, farklı konularda dizi yayınlayan bu platform, Türkiye'de yayınlanan dizilerin de yapımcılığını üstlenmektedir.

Netflix, "Bir Başkadır" isimli dizi ile ulusal kanallarda yayınlanan diğer dizilerden farklı olarak Türkiye'nin bazı sorunlarına değinmeye çalışmaktadır. Özellikle Yeşilçam sinemasını andıran çekimler, uzun diyaloglar, mekân tasarımları ve konularıyla diğer dizilerden ayrıştığı fark edilmektedir. Dizide ele alınan konulara bakıldığında, seküler ve muhafazakâr çatışmasını, Kürt sorununu ve diğer sosyokültürel konuları ele aldığı görülmektedir. Diğer dizilerden oldukça değişik bir senaryoya sahip olan dizinin, üzerinde durulması gereken başka bir konu da dizide yer alan kadınların güçlü birer karakter olmalarıdır. Özellikle kadınlar bağlamında dizede birçok tartışmanın yaşandığı görülmektedir. Örneğin iki

kadın aracılığıyla seküler/dinî yaşamın tartışması yapılırken diğer taraftan iki üniversite öğrencisi kullanılarak farklı cinsel tercihler sorgulanmakta ve yine iki kardeş aracılığıyla da Türkiye'de yaşanan Kürt sorununa değinilmektedir. Türkiye toplumunda çok benimsenmeyecek lezbiyen karakterler, militan görüşlü kadınlar, ne şekilde zengin olduğu bilinmeyen kadınlarla örülü bir dizi olan "Bir Başkadır", özellikle dizi sonunda verilen Ferdi Özbeğen müzikleriyle de farklı bir yerde konumlanmaktadır.

Yukarıda söz edilen sorunlara el atan dizi, sorunları derinlemesine çözmek niyetinde değildir. Yüzeysel anlamda bile olsa aslında Türkiye'de yıllardır süregelen birtakım olgulara yer verdiği ifade edilebilir. "*Bu toplumun kılcal damarlarına yayılmış her türlü suçu, şiddeti, mikro faşizmi, riyayı ifşa ediyor karakterleriyle, zıtlıklarıyla, karşılaşmalarıyla, müzikleriyle. Diziyi seyrederken siz de kendinizi İstanbul'un o berbat apartmanlarında, çirkin sokaklarında, kimliksiz rezidanslarında, özetle 'başka bir cehennem' olan Türkiye'nin ortasında yığılmış buluyorsunuz.*" (www.gazeteduvar.com, 2020). "Bir Başkadır" dizisi ele aldığı tüm konular itibarıyla farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Hem dizinin çok tartışılması hem de dizinin incelediği konular düşünüldüğünde, dizi incelenmeye değer görülmüştür.

Çalışmada, dizideki kadınlardan hareketle, öncelikle feminist kurama değinilmiş, ardından bu kuram kapsamında kadının sinemada nasıl temsil edildiği ve dizide yer alan kadın karakterler feminist film eleştirisi bağlamında incelenmiştir. Bu açıdan kadınlar özelinde dizide yer alan karakterler aracılığıyla bazı çıkarımlar yapılmıştır.

1. Kavram Olarak Feminizm

Feminist kuram, kadının toplumsal alanda ikincil durumdaki varlığını tartışarak kadınları bu alanda bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla; feminist görüş, kadın kimliğinin erkek kimliğinden farklı olmadığına, aksine eşit olduğuna yönelik girişimlerde bulunmaktadır (Donovan, 1997: 23). Feminizm, biyolojik cinsiyetleri nedeniyle karşı karşıya kaldıkları kısıtlamalar, baskılar ve zorlukların üstesinden gelebilecek değişikliklerin ve taleplerin dillendirilmesi olarak ifade edilmektedir. Bu amaçla toplumda var olan düşünce yapısının değiştirilmesini hedefleyen feminist anlayış, bunu toplumun her tarafına yaymayı amaçlamaktadır (Berktay, 2011: 3). Feminist anlayış toplumsal cinsiyet rolleri üzerine sert eleştirilerde bulunmaktadır. Feminist anlayış sadece kadınları ya da kadınların toplumda tek kurtarıcı olarak görülmesi gerektiğini savunmakta, bununla ilgili olarak iktidar kavramını eleştirmektedir (Timisi, 2010: 157). Feminizm, tarihî gelişiminde dört farklı evrede incelenmiştir. Bunlar birinci, ikinci, üçüncü ve son olarak dördüncü dalga şeklinde isimlendirilmektedir. Birinci dalganın 20. yüzyılın başında, ikinci dalganın sol hareketlerin önem kazandığı 1960 ile 1980 yılları arasında, üçüncü dalganın ise 1990-2000 yılları arasında, dördüncü dalganın da teknolojinin varlığıyla birlikte 2008 yılında literatüre girdiği görülmektedir (Akan ve Gürhan, 2020:7).

Yirminci yüzyılın başında gelişmeye başlayan feminist hareketler Wollstonecraft'ın "Kadın Haklarının Savunması" eserinde altını çizdiği birtakım görüşler ışığında şekillenmiştir. Bu taleplerin içinde, kadınların eğitimden eşit yararlanması, mülkiyet hakları ve

kadınların da oy kullanması yer almaktadır (Taş, 2016: 167). Bu dönemde feministlerin öncelediği konuların başında eril toplum yapısına karşı kadınların toplumsal statü elde etmeleri ve fikirsel bir değişimin meydana gelmesi istenmektedir. Böylece kadınların pasif durduğu noktalarda onların harekete geçmesini teşvik etmek temel amaçlar içinde yer almaktadır (Millett, 2000: 63). Feminist kuram, kadının sosyal hayatta var olmamasını ve erkek egemen toplumda var olan baskı altında, onlara biçilen rolleri eleştirmektedir. Toplumsal alanda, erkeklerin kadınlara biçtiği roller ve bu rollere soyunan kadınlar bulunmaktadır. Ataerkil toplumun kadınlardan beklediği şey, erkeklerin onlara biçtiği rolleri kabul etmeleri ve kadının kendi dişiliğiyle ön plana çıkmayarak var olan ilişki biçiminin sürdürülmesidir (İrigaray, 2001: 10). İlk dönem kadın hareketlerinde, temel olarak eşitsizliğin kadın erkek arasında gerçekleştiği ve kadının birtakım haklar elde etmesiyken ikinci dalga feminist hareketlerin ise farklı taleplerinin olduğu görülmektedir.

19. yüzyılda dünya genelinde yaşanan değişim ve gelişmeler tüm toplum kesimini etkisi altına almıştır. Demokrasi ve özgürlük fikrinin tartışılması, kadın hareketlerinin de meydana çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemde, birinci dalga feminizm temel insan hakları bağlamında değerlendirilmektedir. Günümüz için basit sayılabilecek olan, oy kullanma, iş yaşamına katılma ve kadının eğitim hakkı, kadın mücadelesinin başlangıcını oluşturmaktadır (Baran, 2021). Bu anlamda birinci dalga feminizmde, kadınlar eğitim kurumlarından yararlanmaya başlamış, doğal olarak meslek sayısının artmasıyla kadın hareketlerinin ulusal ve uluslararası anlamda mücadeleleri çoğalmış ve örgütlenmelerine fırsat doğmuştur (Alptekin, 2008:

24). Orta Çağ'dan 20. yüzyılın başına kadar kadınların her türlü hakları gasp edilirken öte taraftan giyotine gitme hakları bulunmaktaydı. Giyotine gönderilen kişinin, kürsüde de konuşma hakkını savunan bazı kadınların "cadı" diye yakıldığı, kamusal alandan dışlandığı, cinsel ilişkide kısıtlanmayı reddettiği, evlilik dışında da ilişkilerinin bulunması gerektiği ve çalışma saatlerinin erkek lehine olduğunu savunan yeni bir kadın anlayışı ortaya çıkmıştır. Buna göre "Kadın doğulmaz, kadın olunur." sözüyle yeni bir anlayış meydana çıkmıştır. Birinci dalga feminist anlayışının yerine 1960'larda yeni hareketlerin doğduğu anlaşılmaktadır. Batı'da ortaya çıkan bu anlayışın her görüşten temsilcisi bulunmaktadır. Bu alandaki literatürde temel olarak liberal, radikal ve sosyalist olmak üzere üç farklı anlayıştan söz edilmektedir. Liberal feminizm bazen burjuva feminizmi ya da reformist olarak görülürken sosyalist feminizm de Marksizm'in içinden doğduğu, devrimci feminist ve ekofeministler olarak da değerlendirilmektedir (Öztürk, 2000: 54- 8).

İkinci dalga feminizmde, eril toplum tarafından ortaya atılan eşitsizlikler kadının sosyal alanda baskı altında kalmasına neden olmaktaydı. Feminist anlayışa göre bu dönem kadın erkek farklılığının öne çıkarılması yerine, feminist kadınların bir araya gelmesi ve bu deneyimin onlar için tarihsel ve psikolojik bir güç kaynağı oluşturması düşünülmekteydi (Kılıç, 1998:359). Elde edilen birtakım hakların kadını özgürleştirmediğini, gerek çalışma hayatında gerekse ev içindeki emeğin paylaşılmasında, dengesizliğin devam edilebilir olmadığı savunulmaktadır. ABD ve Avrupa'da gelişmeye başlayan feminist akım kendini devrimci hareketler ve savaş karşıtı gruplar içinde konumlandırarak eski görüşlerden ayrı bir feminist

akım ortaya çıkarmıştır (Alptekin, 2008: 24). Ayrıca bu dönemde kadınların, evrensel olarak ezildiği tezinden hareketle, feministler "Kız Kardeşlik" düşüncesi etrafında birleşilip erkeklere karşı hep birlikte mücadele verilmesi gerektiği savunularak pasif konumdan pratik bir aşamaya geçilmiştir (Akan ve Gürhan, 2020: 8).

Üçüncü dalga feminizm kadın konularına daha fazla ağırlık vererek kadının toplumda güçlenmesini ve cinsel anlamda özgürleşmesini savunmaktadır. Birinci ve ikinci dalgaya göre kadınları baskı altına almaya çalışan ve sınırlayan mikro konularla ilgilenilmektedir. Bu açıdan bu dalga feminist anlayışın kadın bilinçlenmesine ağırlık vererek eylemciliği övmekte ve kadınlar arası geniş bir eğitimi öne çıkarmaktadır (Özveri, 2009:210). Üçüncü dalga kapsamında 1990'lı yıllarla birlikte mikro alanlarla ilişkili olarak kültür, kimlik, etnik ve ırk gibi muhalif konular tartışılmaya başlanmıştır. Kimlikçi bir düşünceyi savunan feminist anlayış, kadınlar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Onlara göre, her kadının bireysel yaşamı olduğu gibi yaşanan sorunlar da bireyseldir. Esas olan bu sorunları bulup orta noktalarda buluşmaktır. Böylece bu sorunları ortaya çıkarıp siyasi alanda bir çabanın sarf edilmesi gerektiği görüşü, bu dalga feminist anlayışın temelini oluşturuyordu (Taş, 2016: 172). Üçüncü dalga feminist hareket sadece kadın hakları kimlikleriyle değil toplumda yer alan farklı ya da öteki kimliğe sahip grupları da kadın oluşumlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemiştir. Örneğin bir Müslüman feminist, inancıyla feminizmi kaynaştırmaya çalışırken çevreci bir feminist de ekofeminizm olgusunu benimsemiş ve sadece kadın üzerine değil farklı kadınlık sorunlarına dikkat çekmiştir (Özdemir ve Aydemir, 2019: 163-164). Taş'a göre, feminist anlayış-

lar, farklı şekilde düşünmeye, farklı kuramlardan yararlanmaya ve görüşlerini farklı ortaya koymaya çalışmaktadırlar (2016: 172). Son olarak, günümüzde teknolojinin kullanılmasıyla birlikte ortaya çıkan e-feminizm ya da dijital feminizm dalgası önemli bir noktada yer almaktadır.

Özellikle internet teknolojisinin gelişmesiyle birlikte kadın hareketleri, bu alanı aktif şekilde kullanmaktadır. Facebook ve Twitter gibi sosyal mecralar, feminist düşünceleri internete taşımakla beraber feminist aktivizme yeni sıçrama imkânı vermiştir. Feminizmin dördüncü dalgası olarak bilinen ve aynı zamanda Hashtag feminizm olarak isimlendirilen yeni dalga, internete erişebilen tüm kadınları, coğrafi mekânları aşarak bir araya getirmektedir. Böylece internetin sağlamış olduğu bu imkânlarla kadınlar, söylem ve eylem oluşturmak için sosyal ağları kullanmaktadırlar. Yeni medya sayesinde kadınlar, küresel anlamda topluluklar kurabilmektedirler. Özellikle dünya genelinde ses getiren #MeToo Hashtag'i, Türkiye'deki kadın kullanıcılarının yılında Mersin'de minibüs şoförü tarafından tecavüze uğrayan, ardından da yakılarak öldürülen üniversite öğrencisi Özgecan Aslan'ın ölümünden sonra sosyal ağlarda başlatılan #sendeanlat Hashtag'inin benzeridir (Kaya, 2018: 568-569). Feminist hareketlerin arasındaki iletişim bağları, feminizmi yeni bir alanlarla buluşturmuş ve dünyanın her tarafında bulunan kadınların birbirleriyle daha güçlü iletişim kurmasını sağlamıştır (Hileman, 2014: 2). Sosyal medyanın bu imkânları sayesinde feminizm gençler için çekici bir noktaya gelmiştir (Akan ve Gürhan, 2020: 10).

2. Kamera Önündeki Kadınlar ve Feminist Film Teorisi

Genel anlamda kitle iletişim araçlarında kaynak kişilere iletilen temsiller, sinemada da benzer şekilde gerçekleşmektedir. Her türlü temsil, yönetmenin kişisel görüşünden etkilenmekte ve estetik sanatsal kavramlarla şekillenmektedir. Yönetmenler de toplumda var olan kadın ve erkek rollerinden etkilenmekte ve bu görüşleri bazen yeniden üretmektedirler. Bu düşünceden hareketle yönetmenler, filmlerdeki temsil durumlarıyla izleyiciyi yönlendirebilmekte ve telkinde bulunabilmektedir (Ryan ve Keller, 2010, 18). Feminist film kuramına göre erkek ve kadınlar birtakım kalıplarla izleyici karşısına çıkmakta ve o kalıplar dışında kalanlar kötü ya da olumsuz bir şekilde temsil edilmektedir. Buradaki kalıplara göre, erkekler genelde evine bağlı güçlü, güvenilir, her türlü olumsuz şartlarda kendini ve ailesini korumasını bilen biri olarak temsil edilirken kadınlar ideal bir ev kadını, anne ve her durumda eşlerinin yanında durup onları desteklemektedirler. Bu temsillerin yayına, erotik kadın imgesi olarak yan karakterler de iliştirilerek aynı zamanda macera sever ve tehlikeyi seven kadın tipi yer almaktadır (Öztürk, 2000: 72). Özellikle popüler sinemada eril iktidar gereği ailenin varlığı ve devam etmesi önemlidir. Kadınlar, genellikle alınan kararlara uyan, uysal ve yönlendirmeye açık karakterler olarak temsil edilmektedir. Sayılı kadın karakterlerinin yeniden üretildiği filmlerde, ataerkil değerlerin devam ettirilmesi amaçlanmaktadır (Akbulut 2008: 19-20).

Kadın ve erkeklere ait davranışlar, genellikle medyada kodlanmıştır. Sinema filmlerinde, dizilerde, masallarda ve dergilerde cin-

siyete yönelik genelgeçer bilgiler yer almaktadır. Medya metinlerinde karakterler, kadın ve erkek için geleneksel rollerin taşıyıcısıdırlar. Genel olarak bu metinlerin çok dışına çıkılamamaktadır. Belli birtakım kalıp yargılar, medya içerikleri tarafından bilerek ya da bilmeyerek yeniden üretilmektedir. Kadınlar çoğu zaman geleneksel kalıplar içinde ve olumsuz bir rolde verilmektedir (Arsan vd., 2009: 386). Feminist sinema anlayışı ise bu kalıpları yıkarak yerine toplumun çizdiği kadın oluşumunu reddetmektedir.

Farklı disiplinleri içinde barındıran feminist teori birtakım çalışmalar yaparak kadınların toplumsal alanda ayakta kalabilmeleri ve cinsiyet ayırımcılığına maruz kalmamaları için çeşitli alternatifler bulmuştur. Feminist yaklaşım, ekonomik, siyasi, sosyal ve idari alanlarda kadınların maruz kaldıkları baskı ve öteki olma durumunu en aza indirmek için farklı yolları bulmaktadır. Kadınlar, kendilerini daha iyi ifade edebilmek ve onları sınırlandıran güçlerin farkına vararak duruma göre stratejiler geliştirmektedir (Taş, 2016: 173). Toplumsal anlamda, kadınların kendilerini tam olarak ifade edemedikleri yerlerin başında, kitle iletişim araçları gelmektedir. Bu bakımdan kadınların özellikle sinemadaki mücadeleleri de bu stratejilerin bir parçası olarak görülmelidir.

Feminist kaynaklar, kadınların beyaz perdedeki duruşlarının eril bakış altında senaryolaştığını düşünmektedir. Bu bakış, kendini filmlerde yenilemekte ve yeniden üretmektedir. Böylece filmlerde kadınların, kadın olarak kendi kişilikleri dışında erkek bilincinin şekillendirdiği bir kadın temsili söz konusudur (Özden, 2004: 194). Sinemada kadın ve erkekler; dişilik ve erillik gibi cinsel farklılıklar şeklinde karakterlerin oluşturulduğu ve bu temsillerin kendini yenilediği gözlenmektedir. Bu

temsil şekilleri, 1970'li yılların başında kadın hareketleri sayesinde sinemaya farklı bir gözle bakılmasına sebep olmuştur. Kadınlar, üretilen dişiliğe karşı kendi düşündüklerini sinemaya yansıtmaya çalışmaktadır (Smelik, 2008:1-2). Elmacı'ya göre 1990'lı yıllarla birlikte kadınlar, kendilerini önceki durumlarından farklı bir yerde konumlandırmaya başlamışlardır. Kadınlara yönelik eril inşalardan farklı bir yapının ortaya çıkması söz konusudur. Eril yapıyı olumlayan ve devamlı olmasını sağlayan bir anlayış yerine, kadınların kendi kimlikleriyle ön plana çıktıkları kimi çalışmaları gerçekleştirdikleri görülmektedir. Buna rağmen sinemada kadınların evinin hanımı ve namusu olduğu, evinin işlerini yapması gerektiği ve toplumun istediği kadın tipleri de bulunmaktadır (Elmacı, 2011: 196). Kadınların, sinemada ve toplumda var olan tipleştirmelere karşı geldikleri görülmektedir. Feminist anlayış bu ilişki biçimlerini sorgulamakta, ortaya çıkarmakta ve kadınların bu alanda kendi kişilikleriyle var olmasına yardımcı olmaktadır.

Sinemada kadınlar, erkek egemen bir anlayışla sergilenmektedir. Kadınlar genelde güzel ve seyredilmek için varlardır. Neredeyse kadın olarak kadını sinemada görmek mümkün değildir (Johnston, 2008: 285). Kendi başına hareket eden kadın, erkeklerin liderliğini sekteye uğratacak bağımsız davranışlar cezalandırılmaktadır. Steven Spielberg'in "Jaws" filminde köpek balığının ilk kurbanı, bağımsız davranmaya çalışan ve eril iktidarı kabul etmeyen bir kadın olur. Çünkü bu davranış hem denize çıplak giren hem de erkeğin aklını karıştıran bir genç kızdır. Kız, çitleri aşarak toplumun ahlak düzenini de yıkıp gitmektedir. Toplumun geleneksel ahlakını yıkmaya çalışan bu girişim sonuçsuz kalmamakta ve Jaws'ın saldırısında ilk o öldürülmektedir. Filmlerde bağımsız kadının cinselliği ancak erkekler arasındaki daya-

nışmayla sonlandırılmaktadır. Babaerkil filmlerde, kadınlar toplumun liderleri olan erkeklere boyun eğmek zorundadır (Ryan ve Kellner, 2010: 107-109). Sinema filmleri, bu yüzden birbirinin aynısı olan kalıplarla geleneksel film anlayışını, yani eril gücün temsilini yeniden üretmektedir. Meşrulaştırılan bu politikalar nedeniyle kadın bedeninin kuşatılması söz konusudur. Genel anlamda üretilen filmlerin sinemasal dili, erkek egemen bir yapıya hizmet etmektedir (Kırel, 2012: 252-253). Sinema ürettiği temsiller vasıtasıyla toplumda var olan cinsiyetlerin inşa edilmesine katkı sağlamaktadır (Timisi, 2010: 178). Böylece kadın, çoğu zaman sinemada özne olmak yerine imge olarak temsil edilmektedir. Bu durum sıkça feminist çalışmalarda eleştirilmektedir. Kadınların yer aldığı roller, feminist çalışmalarla ortaya konmaktadır (Yanıkkaya, 2010: 183-184).

Feminist eleştirmenlerinin bu tarz filmlerden yola çıktıklarını dile getiren Smelik'e (2008: 3-4) göre, göstergebilim başta olmak üzere psikanalizi öğrenen feminist kuramcıların, kendi düşüncelerini oluşturduğunu savunmaktadırlar. Yazara göre, feministlerin temel çıkışı filmlerde üretilen ideolojilerinin yanı sıra filmlerdeki anlamlar olmuştur. Çünkü çoğu zaman filmlerde, anlamlar inşa edilmektedir. Filmlerde kadınlar, inşa edilen bu temsiller üzerinden gösterilmektedirler. Özden de, özellikle bu temsillerin Hollywood sinemasındaki kadın tipleri üzerinden inşa edildiğini söyleyerek bu filmlere yapılan eleştireler sonrası feminist film teorisinin şekillendiğini söylemektedir. Özden, gelişen eğitim ve sinema anlayışlarının feminist film kuramlarının doğmasına aracılık ettiğini söylemekte ve feminist eleştirilerin önem kazandığını belirtmektedir (2004: 195).

3. "Bir Başkadır" Dizisinin Kısa Okuması, Karakterleri ve Kadınları...

8 bölümden oluşan Netflix yapımı, Berkun Oya yönetmenliğinde çekilen "*Bir Başkadır*" dizisinin oyuncuları şu şekildedir: Öykü Karayel, Funda Eryiğit, Fatih Artman, Defne Kayalar, Alican Yücesoy, Tülin Özen, Nesrin Cavadzade, Settar Tanrıöğen, Derya Karadaş, Bige Önal, Öner Erkan ve Gökhan Yıkılkan (www.netflix.com, 2021). Çalışmada; kadın oyuncuların dizideki varoluşları ve konumları feminist film eleştirisi bağlamında incelenmiştir. Dizinin seçilmesinin nedenlerinden biri son dönem yapılan diziler içinde en çok konuşulan dizi olmasıdır (www.gazeteduvar.com.tr, 2020). 2020 yılında IMDB'de en popüler 20 dizinin içinde yer almıştır. Yine 2020 yılında Google arama motorunda en çok aranan dizilerin başında "*Bir Başkadır"* dizisi bulunmaktadır (www.haberler.com, 2021).

Son dönem diziler içinde, en çok konuşulan ve tartışılan dizilerin başında "*Bir Başkadır"* dizisi gelmektedir (Dorsay, 2021). Türkiye'de yayınlandığı dönemde "*Bir Başkadır"* fırtınasının estiği söylenebilir. Neredeyse herkes tarafından yorumlanmaktadır. Özellikle oyuncularının performansı oldukça göze çarpmaktadır; böyle bir dizinin Türkiye'nin içinden çıkması ayrıca önemli bir noktadır. Dizi, Türkiye gerçekliğini anlatmaktadır. İçeride dönenleri, gerçeği, aklımızdan geçip ifade edemediklerimizi, süsleme ve abartıya kaçmadan tüm rahatsız ediciliğiyle gerçeği âdeta yüzümüze vurmaktadır (Torun, 2020). İlk sahneden itibaren izleyici gerçekçilikle karşılaşmaktadır. Dizi, olması gereken ama olamayan bir Türkiye resmi çizmektedir. Dizi, Türkiye'nin sınıfsal, kültürel, sosyal ve dinî konu-

larını daha önce değinilmeyen bir şekilde işlemektedir. Dizide izleyici, sınıfsal olarak alt grupta yer alan başörtülü Meryem'le Robert Kolejli psikiyatristi Peri'ye, psikiyatristi tedavi etmeye çalışan Kürt Gülbin'in hayatıyla, Gülbin'in sonradan zenginleşen kardeşiyle, oradan emekli cami imamına, rezidansta yaşayan ve kadınlara sadece cinsel anlamda yaklaşan Sinan'a, Kürt sorunu nedeniyle göç eden bir adamın tecavüzüne uğrayan Ruhiye'ye ve en son olarak askerliğini komanda olarak yapan bar fedaisi Yasin'in hayatına değinerek Türkiye'yi anlatan bir diziyle karşı karşıyadır. Dizide, birlikte hareket etmeyi kaybetmiş bir ülkede, sekteye uğratılmış kurbanlarının olmamış hayat hikâyeleri yer almaktadır (Taşkale, 2021).

Dizide, dikkat çeken şeylerden biri de kadınların güçlü olmasıdır. Gerek seküler gerekse de İslami kesimden olsun, konuşan, düşünen ve düşündükçe kendini ifade edebilen, erkeklerle yüzleşmekten korkmayan kadınların varlığı dizide dikkat çekmektedir. Dizi, Türkiye kültüründe egemen olan ataerkil tabuları farklı şekillerde yıkmaktadır. Dizide, kadınlar olduğu gibi davranmakta ve erkeği yönlendiren kişiler olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlar doğrudan sorunlarını konuşan, küfreden, duygusal tepki vermeden erkeğin gözünün içine baka baka kendilerini ifade etmektedir. Ayrıca kadınla erkek arasındaki ilişkide akıllı, gerçekçi ve ne istediğini bilen erkek değil genelde kadınlardır. "*Bir Başkadır*"da, konuştukça münevverleşen kadınlar, aynı zamanda erkeği dönüştürmekten geri kalmamaktadır (Yılmazer ve Aşık, 2020). Dizi, dokunaklı bir anlatı yapısına sahip "memleketimden insan manzaraları" havasında geçmektedir. Dizi, ayrı gibi duran insanların aslında aynı gemide

olduklarına onları inandırmaya çalışmaktadır. Daha önce Türkiye'de çekilen Netflix dizilerinden biraz farklı yerde duran dizinin "yerli ve millî"liği öne çıkmaktadır. Bazı noktaların anlaşılması zor olsa da Türkiye gerçekliğini yakalayan dizilerin başında "*Bir Başkadır*" gelmektedir. Özellikle Gülbin'in temsil ettiği Kürt karakter, hikâyede tam olarak anlatılmamasına rağmen dizi az da olsa siyasal alana girmektedir. Diğer karakterlerin açıklığı, tartışan iki kız kardeşte görülmemektedir. Yine Halk TV izleyenlerin yalılarda oturuyor olması, yapay durmaktadır (Aydemir, 2021).

> *"Asıl büyük grup ise dizinin art niyetini" keşfedenlerdi. Büyük bir politik komplo olduğunu, AKP iktidarına yarandığını, sinsice başörtüsü/ türbanı meşrulaştırdığını, "yalıda viskisini yudumlayan, Halk TV seyredip Sözcü okuyan Kemalist elitlerin toplumu anlamadığı" klişesini yinelediğini keşfedenler... Kürtleri yine çok kötü gösterdiler, tecavüzcüyle evlenmeyi normalleştirdi diyenler daha da çoğaltılabilecek "çözümlemeler", "okumalar", "yakalamalar" yığını oluştu. (Candansayar 2020).*

Bu anlamda (Candansayar 2020) dizinin aynı zamanda liberal, Marksist, gerici, hükûmet yanlısıyla meşrulaştırıcı ve bunlardan dolayı çok tartışıldığını dile getirmektedir. Diziyle ilgili olumlu olumsuz birçok değerlendirmenin yapıldığı da görülmektedir.[1] Dizi gerek siyasal gerekse de sosyal anlamda üzerinde değerlendirme

[1] Hayatımızda ve sosyolojide yer almayan karakterlerin olduğu dizinin çok yapmacık olduğunu dile getiren Nihat Genç dizinin yapay gündemler üzerine kurulduğunu söylemektedir (Genç, 2020); bk.: Genç N. (2020). "Bir Başkadır" eleştirisi... Ne kadar seviyorlar başörtülü hizmetçiyi!, https://www.veryansintv.com/bir-baskadir-elestirisi-ne-kadar-seviyorlar-basortulu-hizmetciyi, Erişim Tarihi: 21/03/2021

yapılacak olmasına rağmen çalışmada dizide yer alan kadınlar ele alınacaktır.

Makalede diziyle ilgili yapılan farklı değerlendirmeler ışığında, kadınlar feminist bir bakış açısıyla incelenecektir. Çalışmada, yer alan kadın temsilleri, feminist film eleştirisi kuramı bağlamında değerlendirilecektir. Feminist film teorisi, filmlere ideolojik olarak yaklaşmakta ve eleştirmektedir. Kuram filmlere, anlamı üreten değil inşa eden olarak yaklaşmaktadır (Smelik, 2008: 3). Bu çerçevede dizi feminist film eleştirisi bağlamında değerlendirilerek üretilen temsiller incelenecektir. Dizide kadın karakterlerin çokluğu ve güçlülüğü dikkat çeken noktalardan biridir. Dizide yer alan kadın karakterler şu şekildedir:

Tablo 1: Dizide Yer Alan Kadın Karakterler

Oyuncu	**Dizideki karakter**	**Dizideki ilişkileri**
Öykü Karayel	Meryem	Yasin'in kardeşi
Funda Eryiğit	Ruhiye	Yasin'in eşi
Defne Kayalar	Peri	Psikiyatr (Meryem'in gittiği)
Tülin Özen	Gülbin	Gülan'ın kardeşi, Psikiyatr
Derya Karadaş	Gülan	Gülbin ablası
Nesrin Cavadzade	Melisa	Peri'nin arkadaşı ve dizi oyuncusu
Bige Önal	Hayrunnisa	Mesude'nin kızı

Gülçin Kültür Şahin	Mesude	Hayrunnisa'nın annesi
Esme Madra	Burcu	Hayrunnisa'nın kız arkadaşı
Nur Sürer	Feray	Peri'nin annesi
Nihal Koldaş	-	Sinan'ın annesi

Meryem: Dizide Meryem karakteri, gündelik ev işleri yapan ve psikolojik rahatsızlığı olan bir karakterdir. Meryem sorunlarının farkındadır ve bunun için çözüm yolları aramaktadır. Bir tanıdığının aracılığıyla psikiyatra gittiği görülmektedir. Meryem, dizide muhafazakâr bir rolde oynamasına rağmen tek başına ev temizliğine gitmektedir. Üstelik temizliğe gittiği ev sahibi genç ve bekâr olmasına rağmen bundan hiç çekinmemektedir. Meryem, muhafazakâr temsiliyle kamusal alanda varlık göstermektedir. Öyle ki temizliğe gittiği kişi de bekâr bir erkektir. Bu bağlamda Meryem, her ne kadar psikolojik sorunları olan biriyse de toplumsal hayata uyum sağlamış bir karakter olarak temsil edilmektedir. Son dönem TV dizilerini ve Esra Erol'un kadın programını takip ettiği psikiyatrla yaptığı konuşmalardan anlaşılmaktadır. Peri'yle yaptığı konuşmalarda Peri'nin onun başörtüsünden rahatsız olduğu, diyaloglarından anlaşılmaktadır. Özellikle de psikiyatr Gülbin'le yaptığı diyaloglarda bunu açıkça dile getirmektedir.

Meryem aynı zamanda evine temizliğe giden Sinan'a gizliden âşık olan (Belki de âşık değildir. Evlenmek istediği kişinin özelliklerini taşıyordur. Evliliği Sinan'la özdeşleştirmektir.) ama bunu ken-

dine itiraf edemeyen bir karakterdir. Öyle ki Sinan'ın evine gelen kadınlara ilgi göstermemekte ve onlara içten içe sinirlenen Meryem, kadınların selamlarını almamaktadır. Başka kadınlarla birlikte olan Sinan'a kızan Meryem, Sinan'ın "kahvenin üstüne kaynar su dökme" uyarısına rağmen bilinçli bir şekilde kahvenin üstüne kaynayan suyu dökmektedir. Dizide Meryem'in kızgınlığı, su ısıtıcısında kaynayan suyla gösterilmektedir. Aslında fokur fokur kaynayan suyu kahvenin üstüne dökmeye çalışan Meryem karakterinin kızgınlığıdır. Kızgınlığı kaynar suyla gösterilmektedir. Kaynayan su artık film içinde bir gösterge olmuştur. Meryem her şeyi içine döktüğü için sağlık problemi yaşamakta, bazen başkalarına karşı çelişkili davranan ama aynı zamanda insanlara yardım etmeyi de seven bir karakterdir. Candansayar'a (2020) göre Meryem, gerektiğinde hocaya yalan söyleyebilmekte, Hilmi ile flört etmekte ama Sinan'la da birlikte olmayı hayal etmektedir.

Meryem, aynı zamanda ataerkil güce meydan okuyan, abisine karşı gelen ve hastalığının farkına varacak kadar kendine güvenen bir kadın karakterdir. Öyle ki abisinin "Doktora gitme.", demesine rağmen psikiyatra gitmektedir. Dizide yer alan Hilmi karakterine ilgi duyan Meryem, ona hediye vermekte ve ondan hediye almaktadır. Yine yengesi Ruhiye'ye iyi davranmaktadır. Berktay'ın deyimiyle kız kardeşlik kavramı bağlamında tüm kadınların ezilmişliğine dem vurularak ortak çıkarlarının bulunduğu savunulmaktadır. Kız kardeşlik kavramına göre kadınların baskı karşısında kardeşlik anlayışıyla hareket ederken kurulu hiyerarşiye de meydan okumaktadır (Berktay, 2011: 6). Kadın olarak abisinin dediklerine uymamakta ve onunla sık sık tartışmaktadır. Muhafazakâr kültürel yapı-

dan gelen Meryem, abisini karşısına almakta ve aynı zamanda kendisi için değerli olan mahallenin hocasından da doğruları saklamaktadır. Son olarak, psikiyatrla konuştukça Meryem'in kendine geldiğini, kendini ve ilişkilerini sorguladığını gösteren son bölümlere doğru güçlü bir kadın olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Genel olarak Meryem, psikiyatr sayesinde kendine gelen bir temsille gösterilmektedir. Dizide belki eleştirilmesi gereken bir nokta kadının kendi kişiliğini bulması illa bir psikiyatr tarafından mı sağlanmalıydı? Kadınlar tek başına bunu yapamaz, göstergesi karşımıza çıkmaktadır. Meryem, hem temizlik yaptığı evde hem de kendi evinde sık sık mutfakta zaman geçirmektedir. Gerek günlük hayatta gerekse gündelikçi olarak çalıştığı evde Meryem mutfaktadır. Bu anlamda Meryem'in yeri de bir şekilde belirlenmiştir. Meryem, temizlik yapmakta ve mutfakta zaman geçirmektedir. Bir şekilde kadının yerinin de neresi olduğunu izleyiciye göstermektedir.

Ruhiye: Genç yaşta tecavüze uğrayan bir karakterdir. Diziden anlaşıldığı üzere Ruhiye'nin evliliğinin ilk dönemlerinde ruh sağlığı yerindedir. Eşinin, tecavüz ettiği kişiyi öldürdüğünü söylemesi üzerine (iki yıldır söylemiş, o zamandan beri) ruh sağlığı bozulan Ruhiye depresyona girmiştir. Ruhiye, sık sık dengesini kaybeden, intihara meyilli bir kişiliktir. Eşi Yasin, her fırsatta onun iyileşmesi için çabalamaktadır ama aynı zamanda dizinin en çok hırpalanan kişisinin de Ruhiye olduğu rahatlıkla ifade edilebilir. Yasin, eşinin kendisine karşı duyarsızlığını her fırsatta ona hatırlatan sert bir kişi olmasına rağmen Ruhiye tüm bunlara karşın kendi derdine düşmüştür. Sert bir erkek olmasına rağmen Yasin acınacak durumdadır. Ruhiye kadın karakteriyle çocuklarıyla ilgilenmemekte, hatta kadın-

ların en çok sinemada gösterildiği mekân olan mutfakta bile görünmemektedir. Bu anlamda Ruhiye karakterinin geleneksel anlatının dışında verildiği ifade edilebilir.

Yasin Ruhiye'yle sık sık tartışan ve çoğu kez bu ilişkide içten içe ağlayan bir karakterdir. Ruhiye, Yasin'in uyarılarına rağmen dediğini yapmayan, dik kafalı bir kişidir. Tecavüzün göstergesi hâline getirilen cennet meyvesi (hurması) aracılığıyla Yasin, Ruhiye'yi cezalandırmaktadır. Dizide kullanılan bu metaforla aslında Yasin'in kadınlar karşısındaki tutumu da sergilenmektedir. Yasin, aciz karakteriyle cennet hurmasını vahşice yemekte ve böylece cennet hurması aracılığıyla eşini cezalandırmaktadır. Ruhiye'nin sürekli durgun ve konuşmayan hâlleri verilmektedir. Özden (2000: 177), kadınların ataerkil düzende var olabilmelerinin ancak sessizlikle mümkün olduğunu söylemektedir. Dizide ayrıca Ruhiye ve Yasin'in ilişkileri, yatakta yatarken sırt sırta dönmeleriyle gösterilmektedir. Ruhiye ve Yasin'in aralarındaki ilişkinin göstergesi, eşlerin yatarken yüz yüze değil de sırt sırta dönmeleri şeklinde verilmektedir.

Dizide Ruhiye'nin arınma süreci dikkat çekici bir başka durumdur. Tıpkı Yeşilçam sahnelerinde meydana gelen olaylar gibi bir anda araba çarpar ve oyuncu görmeye başlar. Ruhiye'nin depresyondan çıkma hâli hemencecik oluyor; tecavüzcü adamla karşılaştıktan sonra Ruhiye eski hâline dönmektedir. Kıvanç (2020), Ruhiye'nin bu dönüşümü, beş-on dakikada gerçekleşen bir olay olarak nitelenerek araba çarpınca gözü açılan kahraman misali her şeyiyle değişen kadın ses tonu, değişen tavırları ve enerjik jestleri önceki hâlinden eser kalmadığın söylemektedir. Bu değişiklik sonrası Yasin'in "*Kendi acını, asker ettin kendine, bir terhis edemedin gitti.*"

sözleri Ruhiye'nin ruh hâlini ortaya koymaktadır. Böylece Ruhiye için artık askerlik bitmiş ve terhis zamanı gelmiştir. Aslında başta namazda bile kıblenin yönünü karıştıran, yemek yapamayan, çocuklarıyla ilgilenmeyen Ruhiye'nin bu arınma sürecinin çok basit ve ani olduğu ifade edilebilir. Bu anlamda senaryo klasik anlatıya fazlasıyla bağımlı kalmıştır.

Peri: Belki de dizide Meryem'den sonra üzerinde detaylı konuşulması gereken karakterlerden biri de Peri'dir. Yalı hayatından ve seküler yaşamdan gelen Peri, hayatın gerçeklerinden kopuk kendi bunalımlarında yaşamaktadır. Hazal[2] ve Meryem'le konuşan, psikiyatr olmasına rağmen kendine çözüm bulamamış ve sorunlarının üstesinden gelemediği için de psikiyatr olan arkadaşı Gülbin'e, psikolojik tedavi için seanslara başlamıştır. Candansayar'ın (2020) ifadesiyle Peri, ön yargılarıyla yüzleşmeye ve dönüşmeye hazırdır. Özellikle Gülbin'le diyaloglarında, Meryem'e karşı haksızlık ettiğini kendisi de kabul etmektedir.

Peri karakterine dair üzerinde durulması gereken başka bir durum da Peri'nin seküler yaşantısından kaynaklı başörtülülere olan ön yargısıdır. Özellikle Gülbin'le konuşmalarında başörtüsüne dair

[2] Dizide Peri, gayriihtiyari iki sefer Hazal'dan ismen söz etmiş ama kendisiyle ilgili bilgi sahibi değiliz ve bildiğimiz diğer durum ise Hazal'ı, Meryem'le karıştırmasıdır. Ayrıca Gülbin'le olan konuşmasında daha önce de seanslara, Peri'nin yanına gelen bir başörtülü kızın olduğunu öğreniyoruz. Gülbin ile Peri'nin konuşmasından söz konusu kızla terapiye devam etmediği anlaşılmaktadır. Bu diyaloglarda Meryem'in konuyu değiştirdiği gibi Peri de bu mevzuyu görüşmek istememektedir.
Meryem'e, Hazal dedikten sonra Gülbin'in yanında Hazal'ın onu bir şeylere ittiğini görmekteyiz. Hatta seans esnasında Peri ağlamaktadır.

yaptığı yorumlar onun ön yargısını ortaya koymaktadır. Peri'nin, Gülbin'le arasında geçen diyalog şu şekildedir:

> ***Peri**: Âşıksın sen, âşık olmuşsun. Boyundan büyük işlere karışmışsın. Tutulmuşsun. Babanın yerine mi koyuyorsun, abinin yerine mi artık adamı, hangisiyse? Animusu bulmuşsun. Yanmışsın kızım sen. Böyle pat diye söyleyebilsek.*
>
> ***Gülbin** : (içinden konuşarak) Pat diye söyleyebilsek ben sana neler söylerim bilebilsen... Boyundan büyük işlere karışan sensin derim. Rahat bırak kızcağızı derim. Kıskanıyorsun derim... Biri girsin istiyorsun hayatında kız gibi, herkes gibi. Kız saçını kapatmış, sen kafanı her yerini. Çıkar maskeni öyle konuşalım derim. Gizli faşist.*

Başka bir sahnede Melisa'yla yaşanan diyalog ise şu şekildedir:

> ***Melisa**: Kızma ama sende bir şeyler tetikliyor bu kız*
>
> ***Peri**: Öyle mi, neyi?*
>
> ***Melisa**: Bilmiyorum. Kapalı insan var mı senin ailende?*
>
> ***Peri**: Yok*
>
> ***Melisa**: İşte belki de ondan.*
>
> ***Melisa**: Annen, baban nasıl tipler?*
>
> ***Peri**: Normal insanlar*
>
> ***Melisa**: Normal derken (Peri, Melisa'ya cevap vermeyip konuyu değiştiriyor).*

İzleyici, her iki diyalogda da Peri'nin ön yargılarıyla karşılaşmaktadır. Peri başörtülülere karşı ön yargılı ve aynı zamanda onlar-

la konuşma/görüşme yapma taraftarı değildir. Hatta Hazal ile olan görüşmelerini bu yüzden sonlandırdığını öğrenmekteyiz. Burada değinilmesi gereken önemli bir nokta günümüzde başörtü sorununu bir şekilde çözülmüş olmasına rağmen yönetmenin Peri karakterinde, bu konu üzerinde ısrarla durmasıdır. Özellikle 2000'lerin başında yaşanan başörtüsü sorunu, günümüzde yok denecek derece az olmasına rağmen (insanların zihninde devam etse de), Peri için bu sorun hâlâ gündemdedir. Senarist, bu durumu günümüze getirerek tartışılmasını istemekte ya da günümüzde bu tarz düşünen insanların varlığını izleyiciye göstermek istemektedir. Tuncer (2020) bu konuyla ilgili "*Son iki yılda sadece iki başörtülü kadın hastayla karşılaşmış olması mümkün olmadığı gibi, kamusal alanda doktorundan akademisyenine bunca iyi iş sahibi başörtülü kadın varken sadece Peri'nin karşısında değil dizinin genelinde de bu kadınları görememek epeyce tuhaf ve manidar. Her dizi her şeyi göstermek zorunda değil tabii ama başörtüsü üzerinden seküler-dindar gerilimini ele alan bir dizide de bunu sorgulayalım artık*" değerlendirmesini yapmaktadır. Çelenk de (2020) konuyla ilgili olarak "*Dizide laik/seküler kesimin Peri ve ailesi üzerinden anlatılması da söylendiği gibi temsil gücünün zayıflığı ve diğer birçok bakımdan oldukça problemli. Sekülerliğin illaki böyle bir donma hâline tekabül etmediği gerçeği bir yana, bu yönüyle anlatılacaksa da başka bir aile profili kurgulanabilirdi."* demiştir. Böylece çözülmüş bir sorunun üzerine fazlasıyla gidilmektedir. Zamanında başörtülülerin okuması başta olmak üzere çeşitli baskılara maruz kalmaları, kamusal alanda bulunmalarının istenmediği ne kadar gerçekse günümüzde de sorunun en aza indirildiği ifade edilebilir. Tabi ki insanların kişisel görüşleri bağlamında hâlâ bu tür sorunlarla ya da açmazlarla karşı-

laştıklarını söylemek mümkündür. Bunun yerine belki muhafazakâr kesimin başkaca sorunları ele alınabilirdi. Bu kesimin tüm sorunlarının başörtüsüne indirgenmesi çok yapay durmakta ve var olan sorunlar göz ardı edilmektedir. Erkek egemen politik bir süreçten kaynaklı, başörtüsü sorununun iki kadının özelinde tartışılması ve bunun toplumsal değil de iki kadının sorunu olarak görülmesi de ayrıca düşündürücüdür.

Peri, Meryem'le seans esnasında konuştuklarını not ederken Meryem bundan rahatsızlık duymaktadır. Peri ise bunlar ikimiz arasında kalacak diyerek onu ikna eder. Oysa Peri, bunun aksini yaparak hem Gülbin hem de Melisa ile Meryem'in özel hayatını paylaşmaktadır. Peri'nin hayattaki mutsuzluğu her hâlinden bellidir. Sosyal ilişkiler geliştirmek için barlara ve yoga solanlarına gittiği görülmektedir. Bunu bir spor etkinliği olarak görmek de mümkün ama orada kurduğu ilişkinin devam ediyor olması durumun öyle olmadığının göstergesidir. Bir diğer karakter olan Gülbin'e bakıldığında onun da birtakım sorunlarının olduğu görülmektedir.

Gülbin: Kendisi de Peri gibi bir psikiyatr olan Kürt bir karakteri canlandırmaktadır. Peri'nin ailesi ile iletişimi az, ablası tarafından hor görülen ve aynı zamanda eşinden boşanmış, hayata tutunmakta zorlanan bir karakterdir. Candansayar (2020), Gülbin ile ilgili "*Kürtler de hiç hoşlanmadı diziden. Gülbin, laik Kemalistlere pis faşist diyor, dağdakilere de yakın ama modernleşmiş, kentlileşmiş, lüks ofisinde, spor salonunda hiç de 'Kürt gibi' yaşamıyor, bir de üstüne istediğiyle yatıp kalkıyor.*" değerlendirmesinde bulunmaktadır. Candansayar'ın da ifade ettiği gibi aslında karakter tam olarak ortalama bir Kürt'ü temsil etmemektedir. Aydemir (2020) de

hikâyenin bu kısmı için "*Gülbin karakterinin temsil ettiği Kürt karakter, hikâyenin içine en yedirilememiş bölüm kanımca. Burada iki kız kardeş didişmesinin nedenini bir türlü tam olarak anlayamadığımız gibi 'AKP ile anlaşma' yaftası dönüp dolaşıp yine Kürtlerin başına patlıyor.*" demektedir. Karakterlerin siyasi söylemi dışında bir başka dikkat çeken nokta da iki kadının kavga etmesidir. Genellikle sinemada erkeklerin kavga etmesine alışık olan seyirci, bu dizide iki kadının şiddetli kavgasına tanık olmaktadır. Erkeğin kavgacı özelliği, dizide iki kız kardeş özelinde verilmekte ve böylece kadınların da siyasi tartışmalarda kavga edebileceği seyirciye gösterilmektedir. Gülbin sadece siyasi konularda değil neredeyse hayatın her alanında ablasına göre başarısızdır. Dizide de bunun birkaç örneği görülmektedir.

Gülbin'in boşanmış olduğu, ablasıyla girdiği tartışmadan anlaşılmaktadır. Dizide, Gülbin kadın kimliğiyle sorunlu olarak gösterilmektedir. Bu durum, hem boşanmış olması hem de ablasıyla girdiği tartışmada ortaya çıkmaktadır. Ablası da onu bu konuda "Bir erkeği elinde tutmayı başaramadın." diyerek eleştirmektedir. Kalafat (2011: 3) dul kadınların toplum tarafından kabul görülmedikleri ve lanetli olarak görüldüğünü söylemektedir. Kültürel anlamda dul kadınların sorunlu olduğu ve öz denetimlerinin de kolay olmadığına yönelik tutumlar bulunmaktadır (Çakır, 2005: 360). Öyle ki senarist de dizide âdeta Gülbin'i başıboş ve kavgacı biri olarak göstermektedir. Gülbin Peri'yi yalnız bırakmakta, ablasıyla kavga etmekte ve bunun yanında Sinan'la da anlaşamamaktadır. Peri'nin tam ihtiyacı olduğu anda Gülbin onu yalnız bırakmakta, gerektiğinde erkek de (Sinan) onun için bir eğlence aracı olarak görülmektedir. Bu pencereden

bakıldığında senarist, Gülbin karakterini, özgür ve istediğini yapan şeklinde kurmuşsa da geleneksel bakış açısından kendisini kurtaramamıştır. Bunun yanında karşı bakış açısıyla değerlendirildiği fikirleri için kavga edebilen, tek başına ayakta duran bir kadın karakterle de karşılaşılmaktadır. Dizideki kadınların bir başka özelliği de erkeklere gerektiğinde cevap verip susmamalarıdır. Meryem abisine karşı durmakta, Gülbin Sinan'ı hiç düşünmeden terk etmekte, Gülan kocasına "Sus Ciwan" diyebilmekte ve Burcu da Sinan'ı bıçaklayabilmektedir. Öyle ki Ruhiye de tek başına oğlunu alıp kimseye haber vermeden köyüne gitmektedir.

Gülan: "*Bir Başkadır*" dizisinde kadın karakterlerin çokluğu göze çarpmaktadır. Bu yan kadın karakter de dizi genelinde güçlü kadınlardandır. Gülan, sert karakteriyle kardeşi Gülbin'i dövmekte, gerektiğinde eşi Ciwan'a da aynı şekilde davranmaktan geri durmamaktadır. Gülan, kardeşiyle kavga ederken Ciwan onları ayırmaktadır. Eşi, Gülan'a "Gülan ayıp oluyor ama." derken Gülan da "Kalk git. Çık dışarıya rahatsız oluyorsan." şeklinde cevaplamaktadır. Bu anlamda dizinin kadın karakterlerinin bir anlamda güçlü olduğunu görmekteyiz. Dizide söz dinleyen kadınlar değil erkekler olmaktadır. Candansayar (2020) bu durumu siyasi anlamda edindiği güce atfederek Gülan'ın görgüsüzlüğünü *"İki Kürt erkek de*[3] *'iğdiş edilmiş' gibiler, babanın gücü ancak felçli oğluna türkü söyleyip ağlamaya yetiyor. Ciwan ise durmadan karısından azar işitiyor ve gıkı çıkmıyor.*" şeklinde yorumlamaktadır. Geleneksel kültürde çok az karşılaştığımız erkek kadın karakterlerin varlığı göze çarparken kimi zaman kadının erkek, erkeğin ise kadın

[3] Bu karakterlerden biri Gülan'ın kocası, diğeri de babasıdır.

rollerine girdiği görülmektedir. Dizide bir diğer dikkat çekici durum erkeklerin sık sık kadınlardan af dilemesidir. Bu durum dizinin birkaç sahnesinde tekrarlanmaktadır.

Hayrunnisa, Burcu ve Melisa: Mahalle imamının Konya'da okuyan kızı Hayrunnisa ve arkadaşı Burcu, aynı ilde üniversite okumaktadır. Hayrunnisa metal müzik dinlemekte, İsmail Cem'in kitaplarını okumakta ve sonradan anlaşılacağı gibi cinsel tercihleri farklı şekilde olmaktadır. İlk olarak ikili, Sinan'ın çalıştığı gazinoda, tuvalette görülmektedir. Başı açık bir şekilde olan Hayrunnisa, Burcu ile saklanmaya çalışan biri gibi sahnede yer almaktadır. Cinsel kimliklerini saklamaya çalışsalar da aslında ikilinin arasında toplumca hoş karşılanmayacak bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Saklanmaları da bunun göstergesidir. Ünlüönen "*Hayrunnisa'nın bir nebze daha özgürleşmesinin yolu babasının karşısına olduğu insan gibi çıkma yolunda bir adım atmasından (cinsel yönelim mevzusu henüz açıklığa kavuşmamış olsa da) geçiyor.*" (2020) demektedir. Hayrunnisa başı açık olarak yaşamak istemesine rağmen ailesi istiyor diye başını kapatmaktadır.

Dizinin son bölümünde, ısrarcı bir şekilde babasının uyarılarını dikkate almayarak başı açık hâlde dışarı çıkmak isteyen Hayrunnisa "Ben evden çıkmaya hazırım baba." demekte ve kararlılığını ortaya koymaktadır. Aslında burada evden çıkan Hayrunnisa bir yerde yolunu ya şaşırmış ya da yolunu bulmuştur. Böylece Hayrunnisa kararlarını artık kendisi vermektedir. Dizinin sonlarına doğru Hayrunnisa'nın lezbiyenliği ortaya çıkmaktadır. Çelenk buradaki sahneleri şöyle yorumlamaktadır: "*İnanç aşısı alsa ana-baba sevgisinden, saygısından başını örtse de kendi cinsinden bir kötü tohumla oy-*

naşmaya, düşüp kalkmaya meyleden Hoca efendinin kızı evlatlık olduğundan biyogenetik kodlarından dolayı bir başkadır! Yoksa ne münasebet! Saflığa aykırı...” Neredeyse bir imamın evinden başörtüsünü reddeden ve eşcinsel yönelimleri olan bir evladın çıkma ihtimalini dışlayan ve başka bir biyolojik bağı devreye sokan bir son dakika yerleştirmesi gibi.” (Çelenk, 2020). Böylece aslında Hayrunnisa’nın hocanın öz kızı olmadığı, onun evlatlık alındığı, hocanın itirafından anlaşılmaktadır.

Burcu karakterinin dizide, erkek gibi bir kadın olduğu görülmektedir. O kadar erkektir ki, eski komando olan Yasin’i bacağından bıçaklayacak kadar cesurdur. Burcu karakterinin genel anlamda Hayrunnisa ile olan ilişkisi dizide ön plana çıkmaktadır.

Melisa, Peri’nin Gülbin’den sonra görüştüğü ikinci kişidir. Yoga kursunda tanışan ikili kısa zamanda arkadaş olurlar. Melisa, popüler bir dizide oynamasına rağmen Peri onu tanımamaktadır. Dizide oyuncu olan Melisa, Peri’yle arkadaşlık kurmaya başlamıştır. Melisa’nın en çok ön plana çıktığı yer ise Peri’nin başörtülülere olan ön yargısının su yüzüne çıkarılması sahnesidir. Barda sohbet ederken ailesinin ve kendisinin hayatında başörtülü insanların bulunmadığını kendisine hatırlatmaktadır. “*Melisa’nın, Peri’ye karşı sergilediği bu davranışının üstüne gitmesiyle Meryem karşısında Peri güçsüzleşiyor ve kendi hayatını anlamaya ve ötekileştirdiği kişiyi anlamaya, onun hayatına gerçekten temas etmek için ona kapılarını açmaya başlıyor*.” (https://dunyadanismanlikmerkezi.com, 2021).

Genel anlamda kadın karakterlere bakıldığında dizideki bütün kadınların başına buyruk hareket ettikleri görülmektedir. Kadın karakterler çoğunlukla aldıkları kararların üstesinden gelmektedirler.

Sonuç

"Bir Başkadır" dizisi, Türkiye'nin bir zamanlar belki günümüzde devam eden kronikleşmiş sorunlarını ele almıştır. Dizide kadınlar aracılığıyla bize birtakım gerçeklikler sunulmaktadır. Bunlar; başörtü, kadının kendini ifade edememesi, Kürt sorunu, aile içi problemler ve kadın cinsiyetidir. Meryem, evlilik çağı gelmiş olmasına rağmen evlenemediğinden birtakım sorunlar yaşamaktadır. Bu sorunların üstesinden gelmek için de psikiyatra gitmeye karar vermiştir. Verilen bu karar dizinin de nereye evirileceğine dair izleyiciye ipucu vermektedir. Öyle ki birkaç görüşmeden sonra Meryem'in eski Meryem olmayacağı görülmektedir. Yine kadının dizide temsilinde genellikle güçlü karakterlerle karşılaşmaktayız. Buradaki kadınlar erkekleri terk etmekte, ağlatmakta ve erkeği peşinden sürüklemektedir. Dizide kadınların erkeklere göre daha aktif olduğu anlaşılmaktadır. Yine dizide karşımıza çıkan başka bir durum da kadın karakterlerinin sayısının fazlalığıdır.

Çalışmada, dizi aracılığıyla kültürel farklılıklar ve azınlıkta kalanlar birlikte değerlendirilmektedir. Özellikle Gülbin'le Gülan'ın girdikleri siyasi tartışma ve Gülbin ile Peri'nin konuştukları sahneler, izleyiciye Türkiye'deki siyasal atmosferi hissettirmektedir. Ruhiye'nin rahatsızlığına neden olan talihsiz olayın başkahramanı da Güneydoğu'dan Batı'ya zorunlu göç nedeniyle göçmek zorunda kalan "cahil" bir Kürt'tür. Batı'ya göçmenin de çok üzerinde durulmadan cahillik sadece göçe bağlanmış ama nedenlerine inilememiştir. Dizide yaşanan siyasi sayılabilecek sahnelerin ve tartışmaların

bir sonuca bağlanmadığı tartışmaların sadece öylesine yapıldığı hissi uyandırmaktadır.

Hayrunnisa'yı dışarıda bırakılırsa dizide başörtülü kadınlar (bir sonraki bölümde başını açmıştır) okumamış insanlar olarak gösterilirken diğer tarafta yer alan kadınların ise iyi okullarda okudukları ve kariyer sahibi oldukları dikkat çekmektedir. Bu anlamda, senaryo muhafazakâr kadınların okudukları okulları seyirciye göstermemekte, hatta okul okuyup okumadıkları bile öğrenilememektedir. Bu anlamda dizide temsil edilen muhafazakâr kadın karakterlerinin eğitimleri hakkında bilgi verilmemesi ötekinin nasıl temsil edilebileceğini de göstermektedir. Bir tarafta kolejlerde okuyan, diğer tarafta ise ne okuduğu bile belli olmayan kadınlar vardır.

Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında diğer dizilerde sıkça olumsuz anlamda kullanılan kadınların ezilmesi, hor görülmesi, küçük düşürülmesi, kadının anneliği ve zekâsı bu dizide karşımıza çıkmamaktadır. Buradaki kadınlar, güçlü ve tuttuğunu koparan cinsten karakterlerdir. Dizide kadınlar kendi kararlarını verebilen bir özne olarak sunulmuştur. Sonuç olarak kadınların kadın kimlikleriyle temsil edildikleri dizinin birçok yerinde görülmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, N.(2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix Yayınları, Ankara

Akan, E. ve Gürhan, N. (2020). Feminizmin" e-hali": Dijital Feminizm Üzerine Bir Araştırma. Hafıza, 2(2), 4-22.

Akbulut, H. (2008) Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, Bağlam Yayınları, İstanbul

Alptekin, D. (2008). Üçüncü Dünya Ülkelerinde Kadın Hakları Bağlamında Feminizm. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (20), 21-33.

Annette K. (1982). Women's Pictures: Feminism and Cinema, 2.ed. (London: Routledge,), 137.

Arsan, E., Ünalan, E., ve Türkoğlu, S. (2009). Cinsiyetçilik ve Medya:'Güzin Abla' Köşesinde Yeniden Üretilen Ataerkil Cins Kimlikleri. Cogito, Feminizm, 58, 385-402.

Aydemir, Ş. (2021). Bir Başkadır | Bir Başka Olduğu Kesin De!, https://www.evrensel.net/yazi/87539/bir-baskadir-bir-baska-oldugu-kesin-de, Erişim Tarihi: 01.04.2021.

Baran, G. (2021). https://kockam.ku.edu.tr/feminizmin-gelisim-seruveni-dalga-yerine-kusak-diyelim-mi-aylin-gorgun-baran/

Berktay F. (2011). Feminist Teoride Açılımlar Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları içinde. (Der: Yıldız Ecevit ve Nadide Kalkıner) Anadolu Üniversitesi: Eskişehir

"Bir Başkadır" Eleştirisi... Ne Kadar Seviyorlar Başörtülü Hizmetçiyi!, https://www.veryansintv.com/bir-baskadir-elestirisi-ne-kadar-seviyorlar-basortulu-hizmetciyi, Erişim Tarihi: 21/03/2021

Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema", Online Journal of Communication and Media 15 Technologies 5 (1973), 2.

Çakır, V. (2005). "Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü", Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s. 17, s. 355-382.

Donovan, J. (1997). Feminist Teori. (A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan, Çev.), İstanbul: İletişim.

Durutürk, B. (2018). Feminizm ve Çokkültürlülük Arasındaki İlişki Üzerine Bir İnceleme. Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(2), 76-90.

Elmacı T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde

Erjem, Y. ve Çağlayandereli, M. (2006). Televizyon ve Gençlik: Yerli Dizilerin Gençlerin Model Alma Davranişi Üzerindeki Etkisi. CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 30 ss. 1-28 28).

Gün, T. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler, 3(5).

Gün, T. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler, 3(5).

Hileman, R. (2014). "Defining Feminism in a Digital Age", LIBR 281, Community Informatics. S. 1-12.

https://dunyadanismanlikmerkezi.com/bir-baskadir-dizisi/, Erişim tarihi: 03/03/2021.

https://www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-gundemi-alt-ust-etti-herkes-onu-konusuyor-herkes-onu-yaziyor-haber-1505062 Erişim tarihi: 24/03/2021

https://www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-gundemi-alt-ust-etti-herkes-onu-konusuyor-herkes-onu-yaziyor-haber-1505062 Erişim tarihi: 24/03/2021

https://www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-orada-baska-bir-turkiye-var-haber-1504616, tarihi: 03/02/2021.

https://www.gazeteduvar.com.tr/imdbde-en-populer-20-dizi-bir-baskadir-da-listede-galeri-1505886. Erişim tarihi: 24/03/2021

https://www.haberler.com/google-2020-de-turkiye-de-en-cok-aranan-ilk-10-13790488-haberi/ Erişim tarihi: 24/03/2021 Erişim tarihi: 24/03/2021

https://www.netflix.com/tr/title/81106900

Irigaray, L. (2001). To be two. Psychology Press.

Johnston C. (2008). "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması" çev: Ertan Yılmaz Sinema İdeoloji

Kalafat, Y. (2011). Türk Kültür Coğrafyasında "Dul Karı Kültü". Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, 1(2), 7-10.

Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa. Erciyes İletişim Dergisi, 6 (2), 1427-1444

Kaya, Ş. (2018). Kadın ve Sosyal Medya. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17(2), 563-576.

Kılıç, Z. (1998). Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketlerine Genel Bir Bakış. A. B. Hacımirzaoğlu, D. Özkan (Ed.). 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Kırel, S. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. 2 baskı. Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.

Millett, K. (2000). Sexual Politics. New York: University of Illinois Press.

Monaco J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur?, E. Yılmaz (çev), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Önk, Ü. Y. (2011). Milenyum Sonrası Türk Televizyonlarında Oluşan Dizi Kültürü ve Toplumsal Temsil Sorunu. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Özdemir, H., ve Aydemir, D. (2019). Ekolojik Yaklaşımlı Feminizm/Ekofeminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihi Süreci Ve Türleri. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 2(2), 261-278.

Özden Z. (2000). Film Eleştirisi, Afa Yayınları, İstanbul.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. Ankara: İmge.

Öztürk, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri. İstanbul: Alan.

Özveri, D. (2009). Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. H. Çomak (Ed.). Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış. 1. Basım. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Politika Sinemasal Yazılar 1 (Der: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji) içinde Ankara: Nirengi kitap, s. 281-293

Postman, N. (1194). Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M ve Kellner, R. (1997) Politik Kamera. (Çev. Elif Özsayar), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Smelik, A. M. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi. ve Ayna Çatladi (Turkish translation of: And The Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory, 1998).

Solomon D. (2009). Questıons For Jessıca Valentı, Fourth- Wave Feminism, https://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15fob-q4-t.html?_r=0

Taşkale, A. R. (2021). Bir Başkadır: Orada Başka Bir Türkiye Var, https://www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-orada-baska-bir-turkiye-var-haber-1504616, Erişim Tarihi: 01.03.2021.

Timisi, N. (2010). "Sinemaya Feminist Müdahale: Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye", Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (Der. Murat İri), İstanbul: Derin Yayınları, 161-186.

Torun, T. (2021). 'Bir Başkadır' Neden Bu Kadar Sevildi?, https:// www.gazeteduvar.com.tr/bir-baskadir-neden-bu-kadar-sevildi-makale-1504647, Erişim Tarihi: 01.03.2021.

Ünlüönen S. (2020). Bir Başkadır'ın Zaferi ve Mağlubiyeti, https:// birikimdergisi.com/haftalik/10366/bir-baskadirin-zaferi-ve-maglubiyeti. Erişim tarihi: 13/03/2021.

Yanıkkaya, B. (2014). "Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları", Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (Der. Murat İri), İstanbul: Derin Yayınları, 183-211.

Yılmazer S ve Aşık O. (2021). Güçlü Kadınlarla Hayat: Bir Başkadır, https://www.gazeteduvar.com.tr/guclu-kadinlarla-hayat-bir-baskadir-haber-1505608, Erişim Tarihi: 01.04.2021.

*"BİR BAŞKADIR"*I BİR YERLERDEN TANIYOR GİBİYİZ!

Dilar Diken Yücel

"Ama yazgısını yaldızlı çokomel kâğıtları gibi tırnaklarıyla düzeltemiyor insan."

(Didem Madak, 2015)

Giriş

Yeşilçam'ın açık hava sinemalarının oluşturmuş olduğu seyir kültürü bugün, dijitalleşme ile birlikte oldukça farklı bir noktadır. Günümüzde nostaljik olarak değerlendirilebilecek olan açık hava sinemaları yerini seyircisine konforlu koltuklar vaat eden cep sinemalarına bırakmıştır. Fakat 2021 yılından bakıldığında seyir kültürünü değiştiren olgunun sadece mekân olmadığı açıktır. Tüm dünyayı etkisi altına almış olan Covid 19 salgını nedeniyle yeni bir seyirci kuşağı oluşmuştur. Evden seyir deneyimlerine dijital platformları (Netflix, Blu TV, Puhu TV, Exxen vb.) dâhil eden bu kuşağı Aydan Özsoy (2020: 15) "Korona Kuşağı" olarak adlandırmıştır. Korona kuşağının seyir pratikleri değişmiş olsa da bu değişimin seyrettiklerine de yansımış olduğunu söylemek mümkün müdür? Bu çalışmada cevabı aranan temel soru budur. Söz konusu cevabı

bulmak amacıyla 2020 yılında Netflix üzerinden yayınlanmış olan ve sekiz bölümden oluşan *Bir Başkadır* adlı dizinin merkezinde bir tartışma yürütülmüştür. Tartışma yürütülürken Yeşilçam'dan verilen film referansları aracılığıyla da diziye dair sosyolojik ve tarihsel bir analiz yapmak mümkün olmuştur. Çalışmanın analiz safhası, belirlenen beş kategori vasıtasıyla gerçekleştirilmiştir. Yeşilçam ile *Bir Başkadır*'ı ortak noktalarda buluşturan kategoriler ise küçük burjuvaların varlığı, gündelikçilik özelinde toplumsal sınıflar arasındaki farklar, eşcinsel karakterlerin varlığı, katharsise ulaşan seyircinin varlığı ve sinematografik benzerlikler olarak adlandırılmış akabinde ayrı başlıklar altında tartışılmıştır.

Berkun Oya'nın yaratıcısı olduğu dizi, Netflix'in resmî internet sitesinde "Sosyal Konulu Drama Dizileri" kategorisi altında listelenmektedir. Bu etiketlendirme ise seyirciyi Yeşilçam'ın toplumsal içerikli filmleri ile bir bağ kurmaya yönlendirmektedir. Zira Türk seyircisinin toplumsal içerikli yapımlarla teması henüz televizyonun ve dijital platformların mevcut olmadığı 1950'li yılların sonlarına dayanmaktadır. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise toplumsal gerçekçi filmler deyim yerindeyse altın çağını yaşamıştır. O hâlde dönemin sosyal içerikli filmleri ile sosyal konulu drama olarak nitelendirilen *Bir Başkadır* arasında yapılacak olan mukayese, dünün ve bugünün seyir kültürünü oluşturan yapımların içeriğinde meydana gelmiş olan dönüşümü gösterecektir. Acaba bugünün sosyal içerikli dizileri, Yeşilçam'ın sosyal içerikli filmlerinden farklı şeyler mi anlatıyor yoksa aradan yaklaşık 60 yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ aynı dili mi konuşuyor? Çalışma ikinci seçenek çerçevesinde konumlanmıştır. Bu noktada Selda Tuncer'in "Bir Başkadır'ın Asıl Gös-

ter(me)dikleri: Yüzleşemediklerimiz" (2020) adlı yazısındaki ifadeleri çalışmanın temel teziyle benzerlik göstermektedir:

Bir Başkadır'ın bize sunduğu arzulanan toplumsal barışın sağlandığı, hepimizin bir toplum olduğunu hatırladığı gelecek tahayyülü o kadar da bir başka değil aksine olsa olsa geçmiş ulusal anlatıların parıltılı bir nostaljiyle ve üstünkörü bir yüzleşme temsiliyle yeniden canlandırılması olabilir.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere Tuncer, *Bir Başkadır*'ın nostaljik bir yüzleşme yapmış olduğunu vurgulamıştır. Çalışmanın ana fikriyle buluşan bir başka isim de Zeki Coşkun'dur. Coşkun (2020) dizi ile ilgili kaleme almış olduğu köşe yazısına "Kadavralarla Kavga" ismini vermiştir. Zira yazar için *Bir Başkadır*'ın ele almış olduğu toplumsal meseleler, çok önceden incelenmek için masaya yatırılmıştır ve bu nedenle zaten kadavra niteliğindedirler. Dolayısıyla bugün için kadavralarla kavgaya tutuşmak da bir anlam ifade etmemektedir. Çalışmada belirlenen beş kategori aracılığıyla Tuncer'in imlediği nostaljik yüzleşmeyi, Coşkun'un imlediği kadavralarla kavgayı ve daha birçok sosyolojik meseleyi içeren Yeşilçam filmleri incelenmiş ve bu sayede Yeşilçam'ın *Bir Başkadır* ile benzeşim göstermiş olduğu noktalar tespit edilmiştir.

1. Yeşilçam'ın Toplumsal Gerçeklere Bakışı

Yeşilçam, seyircisinin belleğinde içerdiği meşhur replikleri ve trükleri ile yer edinmiştir. İbrahim Türk, kaleme almış olduğu *Senaryo: Bülent Oran* (2004: 208) adlı eserinde Yeşilçam algısını oluşturan etmenlerin başında, senarist Bülent Oran'ın üretmiş olduğu diyalogla-

rın ve trüklerin yer aldığını ifade etmiştir. “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla.” diyen mağdur genç kızlar, “Beni paranızla satın alamazsınız.” diyen fakir ama bir o kadar da gururlu genç delikanlılar “Size baba diyebilir miyim amca?” diyen masum, şiddet mağduru çocuklar, beyaz atlı prensi tarafından kurtarılmayı bekleyen görme engelli fakat gözlerinin açılması için ani bir şoka (genellikle araba kazası) veyahut ulaşamayacağı milyonlara ihtiyaç duyan güzel kızlar, altı aylık ömrü kalan ve sevdiği ile ahirette kavuşacak olan genç âşıklar, Yeşilçam’ı oluşturan kodların başında gelmektedir. Fakat Yeşilçam’ın sadece söz konusu kodları içeren filmlerden ibaret olduğunu söylemek oldukça sığ bir yaklaşıma işaret etmektedir. O hâlde Yeşilçam’a bir de toplumsal gerçekçi filmler üzerinden bakmak gerekmektedir.

Türk sinemasının “toplumsal gerçekçilik” ile tanışıklığı 27 Mayıs 1960 tarihi ile birlikte değerlendiriliyor olsa da aslında toplumsal gerçekçi filmlerin öncülerini 1950’li yıllarda bulmak mümkündür. Agâh Özgüç’ün *Türk Filmleri Sözlüğü* (2014: 18) adlı eseri üzerinden yapılan kronolojik taramada, döneme ait toplumsal gerçekleri içerdiği tespit edilen birçok film vardır. Fakat Özgüç’ün de belirttiği gibi söz konusu filmlerin çoğu çeşitli sebeplerle çıkmış olan yangınlar neticesinde bugünün seyircisinin izleme şansının olmadığı kayıp filmler arasında yer almaktadır. Orhan Elmas’ın yönetmenliğini yapmış olduğu 1955 yapımı *Alev Gömlek “Ezo Gelin*”, Necati Çakuş’un yönetmenliğini yapmış olduğu 1955 yapımı *Kara Vadi,* Nedim Oytam’ın yönetmenliğini yapmış olduğu 1956 yapımı *Gecekondu Yosması* ve Semih Evin’in yönetmenliğini yapmış olduğu 1958 yapımı *Fakirler* adlı filmler, döneme ait toplumsal içerikli kayıp filmler arasındadır (Diken Yücel, 2021: 125-126). Filmlerin 1960’lı yılların toplumsal gerçekçi filmleriyle buluştuğu noktalar ise kırsalın örf ve âdetlerinden kaynaklanan toplumsal sorun-

lar, işsizlik ve geçim sıkıntısı, madendeki işçiler özelinde işçi sınıfına dair toplumsal gerçekler ile Batılılaşan gençliğin maruz kaldığı dejenere olma hâllerini kapsamaktadır. Şüphesiz dönemin toplumsal gerçeklerini içeren filmler, sadece bahsi geçen kayıp filmler ile sınırlı değildir. *Karanlık Dünya* (Metin Erksan, 1952), *Kanun Namına* (Lütfi Ömer Akad, 1952), *Beyaz Mendil* (Lütfi Ömer Akad, 1955) ve *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1959) adlı filmler günümüze ulaşmış olan ve içerdikleri toplumsal gerçekler ile 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi Türk sinemasına yön vermiş olan filmler arasındadır. Erksan, *Karanlık Dünya*'da Âşık Veysel'in hayatı özelinde kırsalın toplumsal sorunlarına değinmiş ve bu gerçekçi tavrı nedeniyle filmi sansüre maruz kalmıştır. Filmin gösterime girebilmesi için ise Erksan'ın filmin finaline, dönemin iktidar partisi olan Demokrat Parti (DP) lehine propaganda içeren bir ekleme yapması gerekmiştir (Yaylagül, 2018: 50).

Akad'ın *Kanun Namına* adlı filmi ise içermiş olduğu toplumsal gerçeklerden çok, kullanılmış olan yenilikçi görsel anlatım olanaklarıyla dikkat çekmektedir. Film hareketli kamera kullanımı, film setlerinden dış dünyaya taşan çekimleri, doğal aydınlatması ve yoğun figüran kullanımıyla da olsa profesyonel olmayan oyuncularla çalışılmış olması yönünden İtalyan Yeni Gerçekçi[1] sineması ile

[1] İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İkinci Dünya Savaşı akabinde baş göstermiş olan faşizme karşı tepki olarak doğmuş olan ve toplumsal sorunları merkezine alıp bu sorunlara karşı eleştirel bir dil geliştirmeyi başarmış bir akımdır. Roberto Rosellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica ve Fellini ile anılan akım, sinemaya yerleştirmiş oldukları yeni özün yanında biçimle de dikkat çekicidir. Uzun plan çekimler ve alan derinliği kullanımı, hareketli kamera, profesyonel olmayan oyuncular, doğal ışık ve mekân tercihleri akımın önde gelen biçimsel özellikleri arasındadır.

benzer noktalarda buluşmaktadır. Böylelikle Akad, dönemin sinemasının Muhsin Ertuğrul ile özdeşleşmiş olan tiyatrocu gelenekten ibaret olmadığını da imlemektedir. Yaklaşık üç yıl sonra *Beyaz Mendil* ile Akad'ın, kavuşamayan âşıkların hikâyesi çerçevesinde de olsa köye/kırsala ait toplumsal sorunlara dair yeni bir şeyler söyleme girişiminde bulunmuş olduğu görülmektedir. Bu aşamada da Akad'ın tıpkı *Kanun Namına*'da olduğu gibi görsel anlatım olanaklarından yararlanmış olduğu söylenebilmektedir. Kırsalın yoksulluğu ve buna bağlı olarak gelişen çaresizlik duygusunu çeşitli kamera açılarıyla tasvir etmeye çalışan Akad, bu noktada en çok geniş açılı çekimler ve tablo planlardan yararlanmıştır. *Üç Arkadaş* adlı film ise daha önce de bahsedilen Yeşilçam'ın klasik temalarından olan âmâ genç kız özelinde hikâyesini şekillendirmiş olsa da içermiş olduğu dönemin toplumsal sınıflarına ait zıtlıklar ile oldukça dikkat çekmektedir. Terk edilmiş, metruk yalıyı sahiplenen evsiz gençlerle kedisinin dahi asil olduğunu söyleyen komşu yalının sahibi arasında yaratılmış olan zıtlıkları filmin genelinde birçok sahnede görmek mümkündür (Diken Yücel, 2021: 127-130).

Türk sinemasının 1950'li yılları, yukarıda bahsi geçen toplumsal içerikli filmlere ev sahipliği yapmış olsa da dönemin sinemasını bu filmler üzerinden değerlendirmek toptancı bir yaklaşım olacaktır. Zira toplumsal içerikli filmlerin sayısı dönemin melodramları düşünüldüğünde oldukça az sayıdadır. Nicelik olarak yaşanan yetersizliğe, filmlerin mevcut toplumsal sorunlara karşı olan çekimser yaklaşımı da eklenmelidir. Evet, filmler mevcut toplumsal sorunlardan haberdardır fakat bu sorunları film metinlerinin yüzeyine taşıyacak olan cesaret henüz Türk sinemasına yerleşmemiştir. Türk sineması ihtiya-

cı olan bu cesareti 27 Mayıs 1960 askerî darbesinden sonra kazanmıştır. Yönetimin değişmesi ve akabinde ülke geneline sirayet etmiş olan görece özgürlük ortamı sinemayı da etkilemiştir. Toplumsal gerçeklerin sinema vasıtasıyla aktarılması fikri de bu dönemde Türk sinemasına yerleşmiştir. Bu noktada toplumsal gerçekçiliği kuramsal bir zemine oturtma çabası göstermiş olan ilk isim Halit Refiğ olmuştur. Refiğ'in filmlerinin yanında Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'nun da dönemin toplumsal gerçeklerine karşı duyarlı olduğu görülmektedir. Metin Erksan, *Gecelerin Ötesi* (1960) adlı filminde doğrudan darbe öncesi yönetimini yani DP'nin politikalarını ele almış ve partinin "Her mahalleden bir milyoner çıkacak." vaadini gerçekleştirmediğini ironik bir dille anlatmayı tercih etmiştir. Zira Erksan'ın tasvir ettiği mahalle, gecenin karanlığına sığınan ve aydınlığa çıkmak için çabalasalar da başarılı olamayan gençlerle doludur. Üstelik bu gençler vasıfsız değildir, her biri gelecek vaat eden nitelikli gençlerdir. Bu gençleri suç kavramıyla buluşturan ise içinde yaşadıkları toplumun kendisidir.

1960'lı yılların Türk sinemasında kente ait toplumsal sorunlar sadece işsizlik değildir. Erksan'ın 1964 tarihli *Suçlular Aramızda* adlı filmi, yine DP döneminde Amerikan yardımlarıyla aniden türemiş olan zengin sınıfa yönelik eleştiriler içermektedir. Gerçek bir olaydan esinlenerek oluşturulan filmde zengin/yoksul ayrımı, Batılılaşmanın yaratmış olduğu yozlaşmış insan profili ve sınıf atlama arzusunda olan genç kızlara yönelik eleştiriler dikkat çekmektedir. Aynı yıl Halit Refiğ'in kente dair bir başka toplumsal gerçek olan göç sorununa yönelmiş olduğu görülmektedir. *Gurbet Kuşları,* Maraş'tan İstanbul'a göçen fakat kentte yaşama ayak uyduramayan ve bu uğurda kayıplar veren

Bakırcıoğlu ailesinin öyküsünü anlatsa da aslında dönemin göç olgusuna ayna tutmaktadır. Türkiye'nin 1960'lı yılları kırsaldan kente özellikle de *taşı toprağı altın* olan İstanbul'a göçün yoğun olarak yaşandığı yıllara tekabül etmektedir. Aynı zamanda iç göçün yanında hariciyeye olan yoğun işçi göçünün de 1960'lı yıllar ile birlikte hareket kazandığı görülmektedir. Göç, dönemin insanı için umut vaat eden bir eylem iken Refiğ için öyle değildir. Nitekim İstanbul'a göç etmiş olan kahramanlarını İstanbul bağrına basmaz. Bunun üzerine tek çare kara trene binip Maraş'a geri dönmektir. Refiğ'in yanında Duygu Sağıroğlu da *Bitmeyen Yol* (1965) ile göç olgusunu ele almıştır. Fakat Sağıroğlu'nun kahramanları sonuna kadar mücadele etmeyi seçmiş ve kayıplar da verseler geri dönmeyi düşünmemişlerdir. Sağıroğlu ile aynı yıl Ertem Göreç'in ise dönemin işçi sınıfına yönelik eleştiriler geliştirmiş olduğu filmi *Karanlıkta Uyananlar* dikkat çekmektedir. Filmde Göreç, işçi işveren arasındaki çatışmalara ve işçi haklarının teminine ulaşmada sendikaların önemine vurgu yapmıştır. Filmde ayrıca Doğulu ve Batılı çatışmasına, yaratılmış olan karakterler vasıtasıyla dikkat çekildiği görülmektedir. 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi sineması sadece kentin değil kırsalın sorunlarına da eğilmiştir. Bu noktada Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) ve *Susuz Yaz* (1963) adlı filmleri ile Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963) adlı filminin oldukça dikkat çekici olduğu söylenebilmektedir. Fakat çalışmanın odağını kente dair toplumsal gerçekleri içeren *Bir Başkadır* dizisi oluşturduğundan kırsala ait toplumsal gerçekleri içeren filmlere değinmekle yeterli olacaktır.

Türk sinema literatüründe toplumsal gerçekçi eğilimin ömrünün 1960-1965 yılları ile sınırlı tutulmuş olduğu görülmektedir. Oysa toplumsal gerçekçi eğilim, aktarımında farklılıklar yaşanmış

olsa da günümüzde dahi yaşamına devam etmektedir. Çoğu zaman melodramların gölgesinde kalmış olduğu ve film metninde melodram unsurlarını oluşturan bir vasıta konumunda olduğu görülmektedir. Kimi zaman ise filmlerin kahramanlarının söz konusu toplumsal gerçeklere karşı bağışıklık geliştirmiş oldukları ve bu nedenle Daryush Shayegan'ın "yarı felçli bakış" ifadesine denk düşen bir konumda oldukları söylenebilmektedir. Shayegan (2002, s. 152) yarı felçli bakışa sahip kişilerin "Kendilerini kaderin eline bırakan, bütün eylem hevesleri geçen, talihsizlik sonucu tüm değerlerin yer değiştirdiği heterojen bir dünyada yaşayan ezilen halklar" olduğunu ifade etmiştir. Yarı felçli bakışa sahip olanların, olumlu ve olumsuz nedenlerin üzerinde eleştirel bir tutum sergilemekten aciz olduğu görülmektedir. İşte toplumsal gerçekçi sinemanın seyrinde meydana gelen değişimleri açıklayan bir diğer ifade ise "toplumsal kadercilik"tir. Toplumsal gerçeklere kaderci anlayışın getirmiş olduğu kabullenme ile yaklaşan filmlerin kahramanları için söz konusu gerçeklere karşı eylemde bulunmak beyhudedir. Zira olası eylemlik durumunda var olan düzende değişikliğe sebep olacaklarına dair inançları mevcut değildir. Toplumsal kaderci filmlerin kahramanlarında sorumluluktan kaçma, risk almama, mevcut durumu koruma, sorunları görmezden gelme ve boş vermişlik hâli, başarısızlıklara dışsal bir dayanak arama ve dinî inanca bağlı olarak tanrıya teslimiyet hâli görülmektedir (Diken Yücel, 2021: 241).

Buraya kadar Yeşilçam filmlerinin toplumsal yapıda mevcut olan gerçeklere karşı konumlanışına değinilmiştir. Bundan sonraki başlıklarda ise Yeşilçam'dan verilen film örnekleriyle *Bir Başkadır*'ın toplumsal gerçekler karşısındaki konumlanışı ele alınmıştır.

2. *"Bir Başkadır"* Arkeolojik Kazı Yapıyor!

Toplumsal gerçekleri beyaz perdeden beyaz cama taşıyıp *Bir Başkadır* üzerine düşünmeye başlanıldığında seyircinin kendisini diziye adını veren *başkalığın* peşine düşerken bulması kuvvetle muhtemeldir. *Bir Başkadır* (2020), Berkun Oya'nın yönetmenliğini yapmış olduğu Netflix adlı dijital platformda yayınlanmış olan bir dizidir. Dizi, Meryem (Öykü Karayel) adlı karakterin psikolojik temelli bayılmalarına şifa aramak maksadıyla aynı anda hem mahalle hocasına hem de bir psikoloğa danışması paradoksuyla başlasa da içermiş olduğu paradokslar bununla sınırlı değildir. Dizi eş zamanlı olarak birden fazla sosyolojik hat üzerinden ilerlemiş ve bu noktada her karaktere farklı öyküler uygun görülmüştür. Sekülerlik, muhafazakârlık, eşcinsellik, etnik kimlik kargaşası, toplumsal sınıflar arasındaki belirgin farklar ise dizide ön plana çıkmış olan çatışma unsurları arasında olmuştur. Fakat Türk toplumunun söz konusu çatışma unsurlarına, hem sinema hem de televizyon vasıtasıyla aşina olduğu söylenebilmektedir. O hâlde Oya'nın *başka* dedikleri gerçekten de başka mıdır? Bu sorunun cevabını dizinin içerdiği belirgin kategoriler üzerinde aramak daha doğru olacaktır. Nitekim söz konusu kategorileri içeren Yeşilçam filmleri üzerinden yapılacak mukayese, *Bir Başkadır*'ın arkeolojik bir kazı yaptığını, *başka* dediği gerçeklerin aslında Yeşilçam filmlerine dahi konu edinilmiş olduklarını gösterecektir. Çalışmada söz konusu mukayeseyi yaparken aşağıdaki kategorilerden yararlanılmıştır:

- Küçük burjuvaların varlığı
- Gündelikçilik özelinde toplumsal sınıflar arasındaki farklar

- Eşcinsel karakterlerin varlığı
- Katharsise ulaşan seyircinin varlığı
- Sinematografik benzerlikler

2.1. Sırça Köşklerinde Yaşayan Mutsuzlar: Küçük Burjuvalar

"Küçük burjuva; uzun yıllar sürecinde oluşmuş düşünce ve alışkanlıkların dar çemberi içinde sıkışıp kalmış, bu çemberlerin dışına çıkamayıp kurulu makine gibi düşünen bir varlıktır. Ailenin, okulun, kilisenin, "insaniyetçi" edebiyatın etkisi, "kanunların ruhu", burjuva "gelenekleri" denilen bütün şeylerin etkisi küçük burjuvaların kafalarında bir saatin çarklarına benzer. Küçük burjuva düşüncelerinin küçük çarklarını, küçük burjuvanın rahatına düşkünlüğünü hareketi geçiren bir zemberek, pek karmaşık olmayan bir cihaz yaratır. Küçük burjuvaların bütün duaları belagat niteliklerini hiç kaybetmeyen şu kelimelerden ibarettir: "Tanrım, bize acı!" Bu dua biraz daha yetiştirilip devlet ve toplum karşısında bir hak ve istek olarak ifade edilecek olursa şu şekli alır: "Beni rahat bırakın, dilediğim gibi yaşayayım." (Gorki, t.y.: 5)

Maksim Gorki, *Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi* adlı eserine bu sözlerle başlamış ve söz konusu sınıfa yönelik tanımlamayı neredeyse bir paragrafa sığdırmıştır. Gorki'nin tanımlamasındaki küçük burjuvaların izdüşümünü *Bir Başkadır*'da görmek mümkündür. Ekonomik olarak işçi sınıfından ayrı duran fakat burjuva sınıfına da dâhil olmayan bu sebeple de arafta kalmış karakterlerden ilki psikolog Peri'dir (Defne Kayalar). Sosyal sınıfının getirmiş olduğu arada kalmışlık hâli Peri'nin ruh hâline de sirayet etmiştir. Zira doğru bildikleri ile yaşamın gerçekleri arasında gelgitler yaşadığı ve

bu sebeple çeşitli ön yargılar geliştirmiş olduğu görülmektedir. Tıpkı Gorki'nin de ifade ettiği gibi küçük burjuvanın mensubu olan Peri'nin kafasında da saatin çarklarına benzeyen bir yapı mevcuttur. Söz konusu çarkları ise başta ailesi, okulu ve Batılı yaşam tarzı oluşturmaktadır. Bu noktada ise karakterin annesiyle olan özdeşleşmesi dikkat çekicidir. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* (2013: 28-29) adlı eserinde Peri'nin yaşamış olduğu durumu, kızın anne kompleksleri arasında yer alan "anne ile özdeşleşme" durumuyla ifade etmektedir. Anne ile özdeşleşme, kızın istemese de anneye hayranlık duyması ve yaşamını annesininkiyle benzer olarak kurgulaması anlamına gelmektedir. Jung için "Annesi tarafından gözle görülür bir biçimde kanı emilen ve sürekli bir kan transfüzyonuyla annesinin hayatını uzatan kız bir gölge gibi yaşar." Peri de kendi yaşamıyla tam anlamıyla yüzleşememiş de olsa sahip olduğu ön yargıları annesinden miras aldığını kabul etmektedir. Bu ön yargıların başında da başörtülü kişilere karşı geliştirilen antipatik tavır gelmektedir. Tam da bu sebeple Peri, danışanı olan Meryem'e sırf başörtülü olduğu için ön yargılı davranmıştır. Karşı cinsle ilişkisi bulunmayan ve eril bir dış görünüşe sahip olan Peri, sosyalleşme ihtiyacını gidermek için yoga gruplarına katılmış ve bir barda içki içmiştir. Fakat bu mekânlar da yer yurt edinmesine yardımcı olmamış ve akış hâlindeki hayatına yön vermemiştir.

Dizinin içerdiği küçük burjuvalardan bir diğeri ise yine kadın bir karakter olan psikolog Gülbin'dir (Tülin Özen). Gülbin, Gorki'nin yukarıda bahsedilen "Beni rahat bırakın dilediğim gibi yaşayayım." diyen küçük burjuva tabirine karşılık gelmektedir. Üstelik bu ifadeyi aynı anda birden fazla alanda kullandığı görülmektedir.

Başörtüye karşı ön yargı geliştirmiş olan Peri aynı zamanda Gülbin'in danışanıdır. Gülbin, Peri'ye başlangıçta bir dost edasıyla yaklaşmış olsa da bir süre sonra kibarca yollarını ayırmıştır. Aynı durum ilişki yaşadığı erkek olan Sinan (Alican Yücesoy) ve muhafazakâr kesimden olan başörtülü ablası Gülan (Derya Karadaş) için de geçerli olmuştur. Gülbin aynı zamanda Kürt kimliğiyle de ön plana çıkmaktadır. Annesi hamileyken askerler tarafından karnına tekme atıldığı için engelli doğan kardeşinin varlığı, hükûmete ve siyasi otoriteye karşı ön yargı geliştirmesini sağlamıştır.

Kadın karakterlerin yanında Sinan adlı karakterin de küçük burjuva toplumunun bir üyesi olduğu söylenebilmektedir. Farklı kadınlarla düzensiz ilişkiye giren ve sürekli aldatan bu erkek, aynı zamanda ciddiye alınmadığını da bilmektedir. Bu sebeple de kendi yaşamının dışına taşan öznelerde özlemini duyduğu sadakati ve saflığı aramış olsa da küçük burjuva sınıfını terk etme cesareti gösterememiştir.

Sırça köşkünde yaşayan mutsuzların varlığını Yeşilçam'da da görmek mümkündür. Metin Erksan'ın 1962 yapımı *Acı Hayat* adlı filmi, mutluluğu sırça köşklerinin dışında aramış olan Filiz (Nebahat Çehre) ve Ender (Ekrem Bora) kardeşlerin, mensup oldukları küçük burjuva sınıfına ait olmayan Nermin (Türkan Şoray) ve Mehmet (Ayhan Işık) ile karşılaşmalarını konu edinmiştir. Filiz ve Ender tıpkı *Bir Başkadır*'ın kahramanları Sinan, Peri ve Gülbin gibi mutsuzdur, aşka özlem duymaktadır ve hayata karşı doyumsuzdur. Bu arafta kalma hâli de karakterleri mutsuzluğa sürüklemiştir. Ender'in mutsuzluğu karşısındaki çözümü de tıpkı Sinan'ın düşlediği fakat cesaret edemediği gibi kendi sınıfından olmayan biriyle

birlikte olmaktır. Nitekim Sinan, evine gündeliğe gelen Meryem'e ilgi duymuş olsa da bunu hem kendine hem de Meryem'e ifade edememiştir. Ender'in Sinan'dan farkı ise hayatına yön verecek olan bu itirafı gerçekleştirmiş olmasıdır.

Acı Hayat'tan yaklaşık iki yıl sonra ise Erksan'ın, yine küçük burjuvaların yaşamını odağına almış olduğu *Suçlular Aramızda* (1964) adlı filmi çalışma açısından dikkat çekicidir. Filmin kahramanlarının yaşamı *Bir Başkadır*'ın kahramanlarının yaşamlarıyla benzerlikler göstermektedir. Mümtaz (Ekrem Bora) ve Demet (Belgin Doruk) boğaza nazır yalılarında mutsuz bir yaşam sürmektedir. Zira Mümtaz, karısını aldatan ve cinsel hazlar peşinde koşan doyumsuz bir adamdır. Bu açıdan da tıpkı *Bir Başkadır'*ın küçük burjuvası olan Sinan'a benzemektedir. Hatırlanacağı gibi Sinan da birlikte olduğu kadınları aldatmakta ve cinselliği ilişkilerinde ön planda tutmaktadır. Tıpkı Sinan gibi Mümtaz'ın da yaşamına söylemiş olduğu yalanlar yön vermektedir ve bu yalanlar nihayetinde iki karakteri de mutsuzluğa sürüklemiştir. Demet ise Mümtaz ile parası için evlenmiş olan ve bu noktada sınıf atlama arzusunda olan genç ve mutsuz bir kadındır. Demet'in kendi sınıfından olmayan bir adam ile hayatını birleştirmeyi arzu etmiş olması da Meryem ile özdeşlemiş olduğu noktadır. Zira Meryem de tıpkı Demet gibi kendi sosyal sınıfından olmayan Sinan'a ilgi duymuştur. Fakat bu ilgiyi Demet'in yaptığı gibi evliliğe taşıyamamıştır. *Suçlular Aramızda*'nın, *Bir Başkadır* ile mekânlar dâhilinde de benzeşim göstermiş olduğu söylenebilmektedir. Tıpkı Peri ve ailesi gibi Mümtaz ve Demet de bir yalıda yaşamaktadır. Yalıdaki mutsuz yaşamlarından kaçış hattında ise yine *Bir Başkadır*'da olduğu gibi eğlence

mekânları ve şehrin ardında gelişen gecekondu semti ön planda olmuştur.

Yakın bir tarihte hayatını kaybeden Yeşilçam'ın önemli yönetmenleri arasında yer alan Ertem Göreç'in, 1965 yapımı *Karanlıkta Uyananlar* adlı filmi aracılığıyla zamanı geriye sarıp Yeşilçam'ın küçük burjuvalarına bakmak gerekmektedir. *Karanlıkta Uyananlar,* öyküsünün merkezine işçi-işveren arasındaki mücadeleyi ve sendikalaşmayı da almış olsa sadece bu temalardan ibaret olmadığı açıktır. Zira tıpkı *Bir Başkadır*'da olduğu gibi küçük burjuvaların varlığıyla da dikkat çekmektedir. Nevin (Tülin Ergin) ve Turgut (Fikret Hakan) içinde bulundukları yaşamda sıkışmış ve bu yüzden de çıkış yolu arayışında olan kahramanlardır ve tıpkı Gülbin ve Sinan gibi bu iki küçük burjuva da gönül ilişkisine girerler. Böylelikle de yolları kesişir. Nevin ressamdır ve Göreç'in üzerinden aydın kişinin kendi toplumuna yabancılaştığını anlattığı kahramanıdır. Nevin bu yönüyle tıpkı *Bir Başkadır*'ın Peri ve Gülbin'i gibidir. Peri'ye benzer çünkü toplumuna yabancıdır ve mensubu olduğu toplumdan kaçışı kendisi gibi olan kişilerin buluştuğu lokalde, gündeminde Fransa'ya duyulan özlem ve hayranlığın olduğu içkili sohbetlerde arar. Hatırlanacağı gibi Peri de bu kaçışı içki içtiği bar ve yoga yaptığı salonda tanıştığı, kendisi gibi toplumuna yabancı olan dizi oyuncusu Melisa (Nesrin Cevadzade) da bulmuştu. Nesrin aynı zamanda Gülbin'e de benzer zira yaşamına tıpkı Gülbin gibi "Beni rahat bırakın dilediğim gibi yaşayayım." düşüncesi yön vermektedir. Bu sebeple de Turgut'la başladığı ilişkinin arkasında durmaz ve tıpkı Gülbin'in Sinan'ı terk ettiği gibi o da Turgut'u terk eder. Sinan gibi Turgut'un da

hayata tutunmak için bir neden aradığı fakat başarısız olduğu görülmektedir.

2.2. Gecekondu ve Apartman Dairesi Arasında Mekik Dokuyanlar: Gündelikçiler

Sinemada gündelikçi kadınların varlığı, bir meslek icraatının yanında aynı zamanda toplumsal yapıda mevcut olan sınıflara yönelik veriler içermektedir. Zira filmlerde gündelikçi kadınlar genellikle toplumsal yapıda *öteki* olanlardır. Çünkü emeklerini sergiledikleri mekâna ve mekâna hâkim olan insanların yaşamına oldukça uzaktırlar. Zaman zaman da bu uzaklığı yok etmeyi arzuladıkları görülmektedir. Necmi Erdoğan (2000), "Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair Aşağı Sınıflar, Yüksek Tahayyüller" adlı yazısında, aşağı sınıfların duvarlarla örülmüş ve güvenlik görevlilerince korunan sitelere girişinin belki de en meşru yolunun gündelikçi olmaktan geçtiğini vurgulamıştır. Aşağı sınıfa mensup kişinin bir kez bu duvarı aşması, modern insan ve onun mahremiyetiyle fiziki olarak etkileşime geçmesi anlamına gelmektedir. *Bir Başkadır*'ın Meryem'inin, Sinan ile tanışması ve onun mahremi hakkında bilgi edinmesi de tamamen gündelikçilik yapmasıyla ilgilidir. Nitekim üst sınıfın kalesine girişin en meşru yolu Erdoğan'ın da belirttiği gibi budur.

İstanbul'un dışında, yükselen plazalardan uzakta abisi, yengesi ve yeğenleriyle yaşayan Meryem'in hayatı da tıpkı kendisi gibi Anadolu'dan göçmüş olan Yeşilçam'ın genç kadınlarıyla benzerlik göstermektedir. Yeşilçam'ın göçerleri gibi Meryem'in de İstanbul'da sığındığı mekân, şehrin dışında bir gecekondu semti olmuştur. Hem evde hem

de işte beden yoğun emek sarf eden Meryem için hayat hiç de kolay değildir. Bu sebeple de psikolojik temelli bayılmalar yaşamaktadır. Meryem yaptığı iş ve yaşam şartları bakımından Yeşilçam'ın birçok kadın karakteri ile benzerlikler göstermektedir. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) adlı filmi üzerinden Yeşilçam'ın gündelikçi kadınları hakkında tartışmaya başlamak yerinde olacaktır. Sağıroğlu'nun göç temasını merkezine almış olduğu toplumsal gerçekçi filminin gündelikçilik yapan kahramanı Fatma (Ayfer Feray), tıpkı Meryem gibi Anadolu'dan İstanbul'un ücra bir gecekondu semtine göçmüştür. Fatma da tıpkı Meryem gibi *ötekilerin* hayatını sadece temizliğe gittiği evlerde deneyimleyebilmektedir. Fatma'nın bu deneyimi gerçekleştirdiği alan ev sahibinin kişisel eşyaları ve gardırobuyken Meryem'in tercihi evin sahibi olan bekâr genç adama (Sinan) duyduğu ilginin de etkisiyle evin mutfağı olmuştur. Fakat iki karakterin benzeşim gösterdiği noktalar bunlarla sınırlıdır. Zira Fatma'nın amacı sadece lüks hayata dair deneyim yaşamak değil sınıf atlamaktır oysa Meryem'in böyle bir arzusunun olduğunu söylemek mümkün değildir. Şüphesiz Yeşilçam'da gündelikçi kadın figürü Fatma ile sınırlı değildir.

1976 yılında Zeki Ökten'in yönetmenliğini yapmış olduğu *Kapıcılar Kralı* da yine benzer bir şekilde Anadolu'dan göçmüş bir ailenin taşı toprağı altın denilen İstanbul'a tutunma çabasını konu edinmiştir. Filmin kadın karakterinin tıpkı Meryem gibi gündeliğe gittiği görülmektedir. Yine Meryem gibi *Kapıcılar Kralı*'nın Hacer'i (Sevil Üstekin) için de uygun görülmüş olan meslek gündelikçilik olmuştur. Burada hemen belirtmek gerekir ki Meryem ve Hacer karakterlerini birleştiren nokta sadece kente göçmüş Anadolu kadını için uygun görülen gündelikçiliktir. Hacer'in Meryem'den bir

farkı da gündeliğe gittiği evlerin bulunduğu apartmanın kapıcı dairesinde yaşamasıdır. Mekân olarak üst sınıf ile arasında sadece birkaç merdiven basamağı da olsa bodrum katında Anadolu'dan taşıdığı gelenek, göreneklere bağlı olarak dayayıp döşemiş olduğu evi ile yine alt sınıfa mensup olduğu vurgulanmıştır. 1977 yılına gelindiğinde ise Ökten'in *Çöpçüler Kralı* adlı filminde, İstanbul'a sığınmış olan bir ailenin kadın ferdinin yine Meryem gibi gündelikçi olarak çalıştığı görülmektedir. *Çöpçüler Kralı*'nın Hacer'i de (Ayşen Gruda) Meryem gibi Anadolu'dan İstanbul'a göçmüş bir ailenin genç, bekâr kızıdır ve gecekonduda yaşamaktadır. Meryem gibi Hacer'in de gecekondudan çıkma ve kendi sınıfından olmayanlarla tanışmasına vesile olan gündeliğe gittiği evler olmuştur. Meryem ve Hacer'i birleştiren bir başka nokta ise evliliğe karşı duydukları özlemdir. Karakterlerin arzuları benzeşse de amaçları farklıdır. Hacer, evlenmeyi düşlediği zabıta amiri Şakir (Şener Şen) vasıtasıyla sınıf atlamayı ve gündelikçilikten kurtulmayı düşlemektedir. Oysa Meryem'in böyle bir arzusu yoktur.

Çöpçüler Kralı'ndan bir yıl sonra Orhan Aksoy'un yine kırsaldan kente göçen karakterler üzerinden hikâyesini şekillendirmiş olduğu *Taşı Toprağı Altın Şehir* (1978) çalışmanın konusu açısından dikkat çekicidir. Bir traktör alma umuduyla şehre göçmüş olan Fatma (Ayşegül Atik) ve ailesinin de ilk durakları yukarıda bahsedilen filmlerde olduğu gibi bir gecekondu semti olmuştur. Köyde tarlada çalışan Fatma için şehirde yapabileceği en uygun iş ise yine gündelikçiliktir. Görüldüğü gibi köyden kente göçmüş olan taşralı bir kadının İstanbul'a tutunabilmesi için ona sunulan alternatiflerin başında gündelikçilik ve gecekonduda yaşam gelmektedir. O hâlde

Bir Başkadır'ın Meryem'inin de Yeşilçam'ın Fatma'ları, Hacer'leri gibi gündelikçilik yaparak hayatını devam ettirmesi, günümüz seyircisinin oldukça aşina olduğu bir durumdur ve bu nedenle "Neden gündelikçilik?" diye bir soru sorma gereği duymayabilir.

2.3. Muhalif Bir Duruş: Lezbiyenlik

Cinsel tercihlerinde içinde bulundukları toplumsal normların aksine duruş sergileyen bireylerin varlığı her daim dikkat çekici olmuştur. Fakat Türk sinemasının bu muhalif duruşa yönelik içerikler üretmesi ancak 1960'lı yıllardan sonra mümkün olmuştur. Hatırlanacağı gibi Türkiye'nin 1960'lı yıllarının ilk yarısı, 27 Mayıs darbesinin akabinde gerçekleşen görece özgürlük ortamı çerçevesinde değerlendirilmiştir. İşsizler, sömürülen ve zulme uğrayanlar bu dönemde sinemada görünür olmaya başlamıştır. Bu dönemde görünür olmayı dileyen bir diğer zümre ise eşcinseller olmuştur. Fakat dönemin filmlerinde eşcinsellik sadece betimlenmiş, eşcinsellerin toplumsal yapıdaki görünürlüklerini destekleyecek eleştirel bir yaklaşım sinemamıza yerleşmemiştir. Bu noktada da dönemin filmlerini Queer sinema örnekleri olarak değerlendirmek pek de mümkün değildir. Lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transseksüel bireyleri kapsayan LGBT kavramı eşliğinde Queer kuram, cinsel yönelimlerin doğal olmadığını ve toplumsal normlarca şekillendirildiğini ifade etmektedir (Duruel Erkılıç, 2016: 226). Bu noktada da cinsel yönelimlerle ilgili toplumda mevcut bulunan tektipleştirmeci anlayışa karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmenin elzem olduğunu vurgulamaktadır. Peki, Queer kuramın gerçekleşmesini arzuladığı eleştirel yaklaşımı Yeşilçam'da ve *Bir Başkadır*'da görmek mümkün

müdür? Bu sorunun cevabını bulmak için Yeşilçam filmlerindeki lezbiyen karakterler ile *Bir Başkadır*'ın lezbiyen karakterleri arasında bir mukayese yapmak gerekmektedir.

Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (1988: 39-40) adlı eserinde, sinemamızda LGBT karakterlerin ilk görüldüğü film olarak Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yapmış olduğu *Leblebici Horhor*'u (1923) işaret etmiştir. Özgüç, filmde kadın kıyafetleri giyerek kılık değiştiren bir erkek üzerinden ilk travesti tiplemesinin yaratılmış olduğunu söylese de bu oldukça zorlama bir çıkarımdır. Zira kadın kıyafetleri giyme eyleminin cinsel kimliği değiştirmeyi arzulamaktan ziyade saklanmak, kamufle olmak için tercih edilmiş olduğu açıktır. Nitekim Yeşilçam'ın öyküsünde gerçek anlamda eşcinsel ilişki barından ilk filminin, Aydın Arokon'un yönetmenliğini yapmış olduğu *Ver Elini İstanbul* (1962) olduğu bilinmektedir. Filmde eşcinsel olan karakterler yan karakterlerdir ve eşcinselliğin heteroseksüel ilişkiler gibi cesurca yaşanmadığı görülmektedir. Türkan (Leyla Sayar) ve Seher (Mualla Kavur) ilişkilerini kapı ardında kamusal alandan, gözlerden uzakta yaşarlar. Filmde mevcut olan eşcinsellik unsurları, Seher'in sürekli Türkan'ı kıskanması, birbirlerini arzulayan bakışları ve öpüşmelerinden ibarettir. Seher maskulen tarzıyla dikkat çekmektedir ve ilişkide otoriteyi elinde bulunduran taraftır. *Ver Elini İstanbul*'dan bir yıl sonra gösterime girmiş olan, Atıf Yılmaz'ın *İki Gemi Yan Yana* (1963) adlı filmi de çalışmanın konusu açısından dikkat çekicidir. Filmde pavyonda çalışan Ayten (Suzan Avcı) ve Güler (Sevda Nur) karakterleri üzerinden eşcinsel ilişkinin varlığı sezdirilmiş olsa da bu ilişkinin varlığı tıpkı *Ver Elini İstanbul*'da olduğu gibi üstü kapalı bir şekilde anlatılmıştır. Altmışlı yılların lezbiyen ilişkiler içeren bir diğer filmi ise Halit Refiğ'in ulusal sinema örneği olarak da gösterilen 1965 yapımı filmi *Haremde*

Dört Kadın'dır. Üç kadınla evlenmiş olan ve dördüncü kadınla da evlenmeyi arzulayan bir Osmanlı paşasının harem hikâyesine odaklanmış olan film, paşanın eşlerinden olan Şevkidil (Ayfer Feray) ve Mihrengiz (Birsen Menekşeli) arasındaki eşcinsel ilişkiyle dikkat çekmektedir. Şevkidil, paşanın dördüncü eşi olan Ruşan'a (Nilüfer Aydan) da cinsel anlamda ilgi duyar fakat Ruşan tarafından reddedilir. Bu noktada ise lezbiyen ilişki yaşayan kadınların etnik kimlikleri neticesinde *öteki* (Çerkez, Arap, Gürcü...) oldukları, Ruşan'ın ise Anadolu kültürünü yaşatan kadın olduğu vurgulanmıştır. Filmde cinsellik diğer örneklerde olduğu gibi kapılar ardında yaşanmış olsa da diğer filmlere göre daha cesur sergilenmiş olduğu söylenebilmektedir.

1960'lı yılların Türk sinemasından *Bir Başkadır*'a ulaşıldığında ise dizide mevcut olan eşcinsel ilişkinin, Yeşilçam'ın yansıttıklarından çok da farklı olmadığını görmek mümkündür. Bu noktada eşcinsel karakterin cami hocasının kızı olan başörtülü bir karakter olduğu itirazı gelebilir. Zira ilk bakışta bu duruma Yeşilçam'dan aşina olunmadığı düşünülebilir. Oysa Berkun Oya'nın bu hususta da diziyi Yeşilçam'a yaklaştıran bir dokunuşu olmuştur. Nitekim Hayrunnisa'nın (Bige Önal) hocanın öz kızı olmadığı anlaşılır ve finalde başörtü takmayı reddeder. Yani artık yaygın toplumsal normlara göre lezbiyen olmasının bir mahsuru kalmamıştır. Eşcinsel karakterin hoca ile organik bir bağının kalmadığını öğrenen seyircinin şaşkınlığı da bu müdahaleyle son bulmuştur. Eşcinsel karakterlerin ötekileştirilmesi Yeşilçam'dan da aşina olunan bir durumdur. Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* adlı filminde lezbiyen ilişki yaşayan kadınlar etnik köken olarak Anadolu kadınından ayrıştırılmıştır. Atıf Yılmaz'ın *İki Gemi Yan Yana* adlı filminde ise lezbiyen karakterler, pavyonda striptiz yapan ve fahişelik yapan kadınlar idi.

Hayrunnisa ve eşcinsel ilişki yaşadığı arkadaşının da ilişkilerini yaşayabilmek için kaçış hattı arayışında oldukları görülmektedir. Zira elektronik müzik dinleyen başörtülü Hayrunnisa da eril dış görünüşünün yanında adam bıçaklayacak kadar öfkeli olan kız arkadaşı da içinde yaşadıkları toplumda ötekidirler.

Diziyi Yeşilçam'dan verilen film örneklerine yaklaştıran bir diğer unsur ise eşcinselliğin sunumu noktasındadır. Yeşilçam'da eşcinsellik, heteroseksüel ilişkilerin aksine gizli saklı yaşanan, sır niteliğinde ilişkiler olarak resmedilmiştir ve bu nedenle dolaylı yollardan anlatımın yapılmış olduğu söylenebilmektedir (kadınların birbirini kıskanması, bakışmalar...).



Görsel 1. Hayrunnisa ve kız arkadaşı arasındaki duygusal bağın sunumu

LGBTİ bireylerin toplumsal yapıdaki görünürlüklerinin 1960'lı yıllara nazaran artmış olduğu bir dönemin dizisi olan *Bir Başkadır* için de benzer bir durum söz konusudur. Seyirci, karakterler arasındaki ilişkiye bir bar tuvaletinin kapalı kapısının ardından şahit olmuştur ve akabinde yaşanan gelişmeler tıpkı Yeşilçam'da olduğu gibi kıskançlık, sitem duyma üzerinedir. O hâlde *Bir Başkadır*'ın, çalışma dâhilinde mukayese edilmiş olan Yeşilçam filmleriyle ara-

sında yaklaşık 60 yıllık bir nesil farkı olmasına rağmen eşcinselliğin sunumu noktasında da *başka* olmadığını söylemek mümkündür.

2.4. Layığını Bulan Kötüler: Katharsisin Varlığı

Bugün sanat ve estetik kuramlarının anahtar ifadelerinden olan *katharsis* kavramının temeli, Antik Yunan felsefesinin önemli bir düşünürü olan Aristoteles'e dayanmaktadır. Sözlük anlamı arınma ve temizlenmeye karşılık gelen terim, sinemada, seyircinin duygusal boşalma yaşaması ve kendini karakterler ile özdeşleştirmesi anlamında kullanılmaktadır. Nitekim *Poetika Şiir Sanatı Üzerine* (2017: 44) adlı eserinde de Aristoteles, tragedyanın amacının korku ve acıma gibi duyguları harekete geçirip ruhu kendine has tutkularından arındırmak olduğunu vurgulamıştır. Söz konusu arınma durumu da katharsis kavramına karşılık gelmektedir. Çalışma kapsamında incelenen Yeşilçam filmlerinde ve *Bir Başkadır*'da da seyirciyi katharsise ulaştıran unsurlar mevcuttur. Bu hususta özellikle kötü adamların layığını bulması ve yenilgiye uğraması ile savunmasız olan kadınların mağduriyetlerinin giderilmesi dikkat çekicidir. Yeşilçam da sıklıkla kullanılmış olduğu gibi *Bir Başkadır*'da da tercih edilmiş olan *tecavüz* teması aracılığıyla seyircinin nasıl katharsise ulaştırılmış olduğuna bakmak mümkündür.

1960'lı yılların yönetmenleri arasında tecavüz temasını filmlerinde kullanmayı tercih eden ilk yönetmenlerden biri Metin Erksan olmuştur. Yönetmenin daha önce de değinilen 1962 yapımı *Acı Hayat* adlı filmi, zengin bir erkek tarafından tecavüze uğradıktan sonra hayatı altüst olan manikürcü Nermin (Türkan Şoray) ile evlenmeyi düşündüğü genç olan Mehmet (Ayhan Işık) arasındaki

ilişkiye odaklanmıştır. Tecavüz olayı sonucu Nermin ile yolları ayrılan Mehmet ise intikam için Nermin'e tecavüz eden Ender'in (Ekrem Bora) kız kardeşi ile birlikte olmuştur. Nitekim tecavüz teması filmde seyirciyi katharsise ulaştıran ve kötü adama ders veren bir vasıta olarak kullanılmıştır. *Acı Hayat*'tan bir yıl sonra gösterime girmiş olan ve Erksan'ın toplumsal gerçekçi olarak değerlendirilen filmi *Susuz Yaz* (1963) da çalışmanın konusu açısından dikkat çekicidir. Zira *Susuz Yaz*, aciz ve korumasız olan genç bir kadına tecavüz edilmesi neticesinde tecavüzcünün ölümüyle seyircisini katharsise ulaştırmıştır. Erksan filminde, kötünün cezasını bulmasının ve seyirciyi katharsise ulaştırmanın en kestirme yolu olan *ölüm* temasını tercih etmiştir. 1968 yılına gelindiğinde ise Erksan'ın benzer bir temayı işlemiş olduğu *Kuyu* adlı filmi dikkat çekicidir. Kişilerin bedenleri üzerinde mülkiyet hakkı iddia edilmesinin eleştirisini içeren film, yine tecavüz eylemini gerçekleştirmiş olan *kötü* adamın ölümüyle seyircisini katharsise ulaştırmıştır.

Yeşilçam'da tecavüz temasının kullanımı 1960'lı yılların filmleriyle sınırlı değildir. 1975 yılında Osman Fahri Seden, başrollerinde dönemin arabesk müzik ile özdeşleşmiş olan ismi Orhan Gencebay ile Müjde Ar'ın olduğu *Batsın Bu Dünya* adlı filmde tecavüz sonrası hayata tutunmaya çalışan bir kadının mücadelesini konu edinmiştir. Fakat tecavüz eden kötü adamın varlığı kadın karakterin yaşamı için tehdit oluşturmaya devam edince filmin finalinde tecavüzcünün gemi direğine asılı cesedi görülür. Tecavüzcü genç kadının sevdiği adam tarafından öldürülmüştür. Cenazeyi gören ve o sırada hamile olan kadın "Yavrum, bebem, işte babanın düğün hediyesi, namusun hediyesi" der ve tıpkı seyirci gibi bir arınma yaşar. 1981 yılında ise Temel Gürsu, yine Orhan Gencebay'ın başrolünde olduğu *Olmaz Olsun* adlı filmi çekmiştir.

Filmde tecavüze uğrayan kadının intihar ettiği ardından ise sevdiği adam tarafından intikamının alındığı, tecavüzcünün kasaba meydanında satırla infaz edildiği görülür. Bahsi geçen filmlerin tümünde tecavüz, karakterlerin baht dönüşümünü gerçekleştiren ve hayatlarını çıkmaza sokan gelişmeler olarak aktarılmıştır. Karakterlerin söz konusu çıkmazdan kurtulmasının reçetesi ise tecavüzcülerin ölümünden ibaret olmuştur. Ölümün sağlayıcısı ise ecel değil mağdur kadınların sevdiği adamlar olmuştur.

Bir Başkadır'ın tecavüz mağduru karakteri olan Ruhiye (Funda Eryiğit) hayatındaki çıkmazdan nasıl kurtulmuştur, Yeşilçam'ın tecavüz mağduru kadınlarından hangi noktada farklıdır? Ruhiye'nin hayatı çocuk yaşta köyünde uğramış olduğu tecavüzle altüst olmuştur. Evlenip çocuk sahibi olmuş olsa da geçmişindeki travmadan kurtulması mümkün olmamıştır. Psikolojik sorunlar yaşayan, sinir krizleri geçiren, intihara kalkışan, eviyle, çocuklarıyla ve eşiyle ilgilenme kudretini kendinde bulamayan Ruhiye için tecavüzcüsünün ölmüş olduğunu duymak yetmez. Bu sebeple geçmişiyle yüzleşmek için doğup büyüdüğü köyüne gider ve tecavüzcüsünün aslında ölmediğini öğrenir. Ruhiye'nin tecavüzcüsü ile yüzleşme şansı bulduğu sahnenin diyalogları önemlidir. Tecavüzün faili şöyle der:

> "Bu kolumu kırdınız, bundan yukarı kaldıramıyom. Ayak gitti bilekten koş desen koşamam. Bağa gidemiyom, zeytine gidemiyom, çalışamıyom. Yüzümün hâli ortada. Daha ne geliyonuz, ne istiyonuz Ruhiye... Kocan köy meydanında odunla dövdü, ağzımı burnumu kırdı; adımı, suratımı iki paralık etti, yetmedi mi... Sapığın kızı diyorlarmış büyük kıza okulda. İki günün biri ağlayarak geliyor çocuk eve. (Ruhiye'nin önünde eğiliyor) Abdestimi aldım geldim Ruhiye, al sık kafama kurtar... "



Görsel 2. Ruhiye, tecavüzcünün önünde diz çökmesi ve ölümü dilemesiyle arınma yaşıyor.

Bu yüzleşmeden sonra ise Ruhiye'de iyileşme görülür. Zira tecavüzcü kocası tarafından ölmekten beter edilmiştir. Yasin (Fatih Artman), karısına yapılanları duyunca köye gidip tecavüzcü karakteri sakat bırakmış, köy meydanında herkese tecavüzcü olduğunu haykırmış ve meydan dayağına tutmuştur. Kocası tarafından intikamının alındığını öğrenen Ruhiye ise bu olaydan sonra toparlanır ve yuvasına geri döner, artık geçmişle olan hesabını kapatmıştır. O hâlde hem Ruhiye hem de *Bir Başkadır*'ın seyircisi için *kötü* adamın cezasını bulması katharsise ulaşmayı sağlamıştır. Yeşilçam'dan farklılaştığı nokta ise *kötü* adama layık görülen cezanın dozundadır. Yeşilçam'da genellikle katharsise tecavüzcünün ölümü ile ulaşılmışken *Bir Başkadır*'da ölüm gerçekleşmemiştir. Ölüm yerine *kötü* olana layık görülen toplumsal yapıdan dışlanması, bedenen ve ruhen sakat kalmasının sağlanması olmuştur. Nitekim kötü adama cezasını veren de tıpkı Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi mağdur kadına âşık olan adam olmuştur.

2.5. Yeşilçam Ruhu Üflenmiş Bir Evren

Bir Başkadır, anlatı yapısının yanında sinematografik evreniyle de Yeşilçam'dan izler taşımaktadır. Bu noktada en çok dikkat çeken ise dizinin jenerikleri olmuştur. Jeneriklerde yoğunluğu, Ferdi Özbeğen'in 1980'li yıllarda büyük orkestralar eşliğinde vermiş olduğu konserlerin kayıtlarının oluşturduğu söylenebilmektedir. Fakat piyanist Özbeğen'in, Doğu ve Batı müziğinden esinlenen melez eserleri sadece nostaljik atmosfer yaratmak için kullanılmamıştır. Şarkıların filmin anlatı yapısıyla doğrudan bağlantısı vardır. Örneğin içinde "Aşkını bir sır gibi senelerdir sakladım" ifadesinin geçmiş olduğu "Gündüzüm Seninle" adlı şarkı doğrudan Meryem'in kendine dahi itiraf edemediği Sinan'a olan hislerine referanstır. Özbeğen'in şarkılarını içeren jeneriklerin dışında Fransız yönetmen Maurice Pialat'ın 1964 tarihli *Bosphore* adlı belgeselinden görüntüler içeren jenerik de çalışmanın konusu açısından dikkat çekicidir. Zira belgesel, Yeşilçam'ın en parlak dönemlerinden biri olan 1964 yılına ve Yeşilçam'ın daimi mekânlarından olan dönemin İstanbul'una dair görüntüler içermektedir. Tercih edilen jenerik sayesinde de Yeşilçam dönemine doğrudan vurgu yapılmıştır. Yeşilçam'a yapılan bir diğer vurguyu da dizinin son bölümünün kapanış jeneriğinde görmek mümkündür. Zira jenerikte Zeki Ökten'in yönetmenliğini yapmış olduğu *Sürü* (1978) adlı filmden görüntülere yer verilmiştir.

Dizi boyunca jeneriklerin dışında da seyircinin Yeşilçam'dan aşina olduğu ezgileri duyması mümkün olmuştur. Bu hususta da kullanılan film müzikleri dikkat çekicidir. Jean Musy'e ait olan "Clair De Femme"

adlı beste ve Cahit Berkay'ın "Deprem" adlı bestesi yine seyirciye oldukça tanıdık gelen film müzikleri arasında olmuştur.

Dizide kullanımı tercih edilen kamera açılarının da Yeşilçam ile buluşma yaratan noktalardan olduğu söylenebilmektedir. Özellikle geniş açılı sahnelerde kameranın, seyircinin karakteri tepeden görmesine olanak sağlaması, bir flanör edasıyla şehrin sokaklarında dolaşan ve şehri tanımaya çalışan Yeşilçam'ın aceleci, aynı zamanda da ürkek göçerlerini hatırlatmaktadır. Fakat İstanbul sokaklarının geniş açılı çekimleri ile aynı zamanda şehrin kültürel ve etnik mozaiğine, *başkalıklarına* da vurgu yapılmıştır. Kamera açılarının yanında söz konusu vurguyu dizinin tanıtım afişinin de yaptığını söylemek mümkündür. Zira afişte, her biri farklı desenler içeren harfler vasıtasıyla dizinin adının yazılmış olduğu görülmektedir.

Bir Başkadır'ı Yeşilçam ile buluşturan bir başka görsel anlatım unsuru da Meryem ve ailesinin yaşadığı mahalle ve evdir. İstanbul'un merkez semtlerinden bir hayli uzak olan bu yerleşim yerinde mahalle kültürü tıpkı Yeşilçam filmlerinden aşina olunduğu gibi yaşamaktadır. Mahallenin hocasına ve ailesine duyulan hürmet, taziye evleri, dinî okumaların yapıldığı toplantılar ve kahvehane sohbetlerinden de anlaşıldığı üzere Meryem'in semtinin ardında kalan İstanbul'un çoktan unutmuş olduğu değerler hâlâ hayattadır. Meryem ve ailesinin yaşamış olduğu ev de Yeşilçam'ın gecekondu semtlerindeki evleri andırmaktadır. Müstakil olan evin içi günümüzün yaygın modern beğeni anlayışının dışında geleneksel bir tarzda döşenmiştir. Dekorda nostaljik çiçekli perdeler, sedirler, duvar halısı, kanaviçeli çerçeveler vb. unsurlar kullanılmıştır. Evin dış görü-

nüşü de ahşap kapı ve pencereleri, kümesi, meyve ağaçlarıyla İstanbul'un dışında bir köy izlenimi vermektedir.



Görsel 3. Meryem ve ailesinin yaşadığı ev

Karakterlerin giyim kuşamlarında da Yeşilçam dönemine ait referanslar bulunmaktadır. Bu noktada ise özellikle başörtüsünün kullanım şekli dikkat çekmektedir. Meryem, kendisini bir flanör edasıyla İstanbul içinde dolaştıran 24 numaralı otobüs hattı sayesinde kısmen de olsa başörtüsünü modern şekilde bağlamayı öğrenmiştir. Oysa yengesi Ruhiye'nin ve hocanın karısının örtünme şekli gelenekseldir.



Görsel 4. Ruhiye'nin başörtüsü kullanımı



Görsel 5. Yeşilçam'ın kadın karakterlerinin başörtüsü kullanımı
(*Sultan*,1978)

Sonuç

Bir Başkadır, dönemin birçok noktadan değerlendirilmeye müsait popüler dizileri arasında yer almaktadır. Nitekim sadece sekiz bölümden oluşmasına rağmen hakkında birçok eleştirinin kaleme alınmış olduğu görülmektedir. Fakat söz konusu yazıların büyük bir çoğunluğu dizinin *başka* dediklerine karşı eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktan kaçınmışlardır. Çalışmanın odağındaki sorunsalın kaynağı da Türk seyircisinin söz konusu başkalıklara aslında aşina olduğu, onları bir yerlerden tanıyor olduğudur. O hâlde *Bir Başkadır*, Yeşilçam vasıtasıyla aşina olunan toplumsal gerçekliklerin modern bir sunumudur ve bu sunumda dahi zaman zaman geleneksel motiflerden yararlanılmıştır.

Küçük burjuvaların dünyanın merkezine kendilerini koymuş oldukları ruhsuz ve mutsuz dünyaları, köyden kente göçüp bir gecekonduya yerleşen ve gündelikçilik, kapıcılık yaparak -ki dizi de kapıcılığın modern sunumu da bodyguard olan Yasin vasıtasıyla aktarılmıştır- hayatlarını devam ettiren göçerlerin varlığı, toplumda her daim görünür olmayı dileyen fakat olamayan eşcinsellerin sunumu, tecavüze uğrayan masum genç kadın, layığını bulan kötü adamlar vasıtasıyla katharsise ulaşan seyirci ve görsel anlatım olanaklarının kullanımında görülen benzeşmeler dizinin Yeşilçam ile buluştuğu belirgin noktalar olmuştur. Dolayısıyla dizinin anlattıklarının günümüze özgü gerçekler, başkalıklar olduğunu söylemek pek de mümkün değildir. Fakat bu durum dizinin sadece Yeşilçam'ın basit bir kopyasından ibaret olduğu anlamına gelmemektedir. Zira aslına sadık kalınarak sinemaya uyarlanmış olan bir romanın dahi

filmi ile arasında belirgin farklar mevcuttur. Nitekim *Bir Başkadır*'ın da tartışmaya dâhil edilmiş olan filmler ile arasında bazı noktalarda anlatım farklılıklarının olduğu görülmektedir. Bu noktada ise dizide mevcut olan hoca karakteri dikkat çekicidir. Yeşilçam'ın hoca karakterleri ve din adamlarıyla ilgili varılabilecek temel yargı bu karakterlerin düzenbaz ve sahtekâr olduklarıdır. Özellikle 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi sinemasında din adamları Adalet Partisinin bir uzantısı olarak görülmüş ve iktidara yönelik eleştiriler, bu karakterler vasıtasıyla yapılmıştır. Yeşilçam'ın hoca karakterlerini belleğine kazımış olan seyircinin Meryem'e gül veren hocanın niyetini sorgulaması da bu noktada meşrudur. Fakat beklenen olmamış ve seyirci alışılmış kodların dışına çıkan, bilime inanan ve bu noktada psikolog tavsiyesinde bulunan, doğaya bağlı ve karavanla yolculuğa çıkacak kadar da özgür ruhlu bir hoca ile karşılaşmıştır. Psikolog karakterlerin varlığı da her ne kadar başka noktalardan Yeşilçam ile bağdaşsa da (küçük burjuva sınıfını oluşturmaları yönünden) karakterlerin icra ettikleri mesleğe Yeşilçam filmlerinde rastlanmamaktadır. Zira Yeşilçam anlatısında, ruhsal terapiyi yapan bir sevgili mutlaka mevcuttur. Sevgilinin yokluğu ise iyileşme umudunu tamamen yok ettiğinden tek çözüm, melodramların en sevdiği son olan ölümdür. Oysa *Bir Başkadır*'da bu soruna modern bir yaklaşım sergilenmiş ve psikologlar diziye dâhil edilmiştir.

Din adamının, mesleklerin ve mekânların modern sunumu ile Yeşilçam'dan ayrılan dizinin, finali ile yeniden Yeşilçam'la benzeşim göstermiş olduğu görülmektedir. Nitekim dizinin final sahnesinde evlenme arzusunda olan genç kızın çantasından, çok sevdiği çokomel çikolatanın ambalajına sarılmış bir yüzük çıkmış ve tüm arzu-

sunu avuçlarının içinde tutan Meryem'in seyirci ile göz göze gelmesi, içten gülümsemesiyle dizi sona ermiştir. Meryem'e mutlu bir gelecek vaat eden bu finalin eş zamanlı olarak seyirciyi de tıpkı Yeşilçam geleneğinde olduğu gibi katharsise ulaştırmış olduğu söylenebilmektedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles. (2017). Poetika Şiir Sanatı Üzerine, Çev: Furkan Akderi, İstanbul: Say Yayınları.

Coşkun, Z. (2020). Kadavralarla Kavga, https://www.gazeteduvar.com.tr/kadavralarla-kavga-makale-1505169, Erişim Tarihi: 25.03.2021.

Diken Yücel, D. (2021). Toplumsal Gerçekçilikten Toplumsal Kaderciliğe 1960'lar Türk Sineması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Duruel Erkılıç, S. A. (2016). "Queer Sinema", Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar, Ed: Zeynep Özarslan, İstanbul: Su Yayınevi, 223-245.

Erdoğan, N. (2000). "Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair "Aşağı" Sınıflar, "Yüksek' Tahayyüller", Birikim Dergisi, Sayı: 132, 33-38.

Gorki, M. (t.y.). Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi, Çev: Şerif Hulusi, İstanbul: Ortam Yayıncılık.

Jung, C. G. (2013). Dört Arketip, İstanbul: Metis Yayınları.

Madak, D. (2015). Ah'lar Ağacı, İstanbul: Metis Yayınları.

Özgüç, A. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, İstanbul: Broy Yayınevi.

Özgüç, A. (2014). Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, Hyderabad: Horizon İnternational.

Özsoy, A. (2020). Sinema Seyir ve Seyirci, Konya: Literatürk Yayınevi.

Shayegan, D. (2002). Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, Çev: (Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

Tuncer, S. (2020). Bir Başkadır'ın Asıl Göster(me)dikleri: Yüzleşemediklerimiz, https://www.ekdergi.com/bir-baskadirin-asil-gostermedikleri-yuzlesemediklerimiz/, Erişim Tarihi: 20.03.2021.

Türk, İ. (2004). Senaryo: Bülent Oran, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yaylagül, L. (2018). Sinema Toplum Siyaset, Ankara: Dipnot Yayınları.

Filmler

Acı Hayat (Metin Erksan,1962)

Alev Gömlek "Ezo Gelin" (Orhan Elmas, 1955)

Batsın Bu Dünya (Osman Fahri Seden, 1975)

Beyaz Mendil (Lütfi Ömer Akad, 1955)

Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965)

Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten, 1977)

Fakirler (Semih Evin, 1958)

Gecekondu Yosması (Nedim Oytam, 1956)

Gecelerin Ötesi (Metin Erksan, 1960)

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)

Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ, 1965)

İki Gemi Yan Yana (Atıf Yılmaz, 1963)

Kanun Namına (Lütfi Ömer Akad, 1952)

Kapıcılar Kralı (Zeki Ökten, 1976)

Karanlık Dünya (Metin Erksan,1952)

Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1965)

Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1923)

Olmaz Olsun (Temel Gürsu, 1981)

Suçlular Aramızda (Metin Erksan, 1964)
Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963)
Şafak Bekçileri (Halit Refiğ, 1963)
Taşı Toprağı Altın Şehir (Orhan Aksoy, 1978)
Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1959)
Ver Elini İstanbul (Aydın Arokon, 1962)
Yılanların Öcü (Metin Erksan, 1962)

"*BİR BAŞKADIR*" DİZİSİNDE SEKÜLER BİREYİN TEMSİLİ

Ferhat Kaçar

Giriş

Günümüzün dizi ve sinema filmlerinin, modern yaşamın birer yansıtıcısı ve taşıyıcısı hâline geldiği aşikârdır. Birçok sinema filmi ve dizi film seküler yaşamın kültürel dokusunu sevimli hâle getirmeye çalışırken seküler ikonları ve popüler tüketimi de yaygınlaştırmaktadır. Bu anlamda *Bir Başkadır* dizisinin, TV'de yayınlanan dizilerden farklı bir yerde durduğu söylenebilir. Bu dizi, diğer popüler dizilerden farklı olarak geleneksel yaşam ve inanç kalıplarıyla seküler yaşamın kalıplarını bir araya getirerek bu kalıplardaki zıtlıklar ve çelişkileri sorgulama imkânı sunmaktadır.

Bu çalışmada dizinin analizi yapılırken seküler kavramıyla ilgili öznel yargılardan kaçınılmış, seküler ve deseküler kavramların karşıtlığından hareketle seküler insanın birçok yönde, yaşamla olan ilişkisi betimlenmiştir. Seküler bireyin, modern yaşamla olan ilişkisinin tarihsel, kültürel, geleneksel, inanç gibi değerlerin analizi yapılmıştır. Son zamanlarda toplumunda dile getirdiği ve yakındığı bazı durumlar, toplumun sekülerleştiğini göstermektedir. "*Kültü-*

rümüzden uzaklaşıyoruz, değerlerimizi kaybediyoruz, anlaşılamayan çocuklarımız, selam vermeyen komşularımız var." gibi temel olguların varlığı, sıkça dile getirilmektedir. Menfaate dayalı beklentilerin kaybolması, tüketimin hedonist düzeyde yaygınlaşması, çekirdek aile yapısındaki değişimler, flört ya da kısa süreli evlilikler, cinsel arkadaşlıklar, geleneklerden uzaklaşma ve bireysel yaşamın yaygınlaşması gibi daha burada sayılamayan birçok sözlü ve yazılı şikâyetler, rahatsız edici boyutlara ulaşmış durumdadır. Bütün bu bireysel ve toplumsal değişimler toplumun sekülerleşmeye doğru evrildiğinin sonucunu verir.

"Bir Başkadır" dizisinde seküler bireyi belirleyen ayırıcı tarafların en önemlisi mekândır. Yüksek ve lüks rezidanslarla özdeşleşen mekânlar, seküler yaşamın da birer temsili hâline gelmiştir. Dizide mekân değiştikçe insanların seküler boyutlarının da değiştiğini, karakter ve mekânın diyalektiğiyle verilmiştir. Sekülerlik, modern kentler, yüksek ve lüks binalarla özdeşleşirken desekülerlikte kırsal mahalleler, taşra, köy ve kasabalarla özdeşleşmektedir. Seküler mekânların bireyi özgürleştiren boyutuna dikkat çekilirken deseküler mekânlarda yaşayan bireylerin, toplumsal baskısı vurgulanmıştır. Şerif Mardin, sekülerleşmeyi bireyin cemaat baskısından kurtulması olarak görür. *Bir Başkadır* dizisinde mahalle baskısı, toplum baskısı, geleneksel baskıların, bireylerin özgürlüğüne ket vururken kentte bu baskılardan kurtulan bireyin özgürleştiğine dikkat çekilmiştir ancak bu özgürleşme sorunludur.

"Bir Başkadır" dizisinden hareketle bu çalışmada, seküler insanın Türkiye toplumuyla olan birey ve mekân ilişkisi, değişen aile algısı, kutsal ikonların yerine popüler seküler ikonların geçtiğine dikkat

çekilmiştir. Ayrıca çalışmada seküler, sekülerlik, sekülerleşme gibi kavramların siyasal alanın dışında birey ve toplum düzeyinde tanımlamalarına yer verilmiş ve *Bir Başkadır* dizisindeki sekülerleşen karakterlerin, birey ve toplum açısından analizi yapılmıştır.

1. Seküler/Sekülerlik/Sekülerleşme

"Seküler", "sekülerlik" ve "sekülerleşme" terimlerinin çeşitli anlamları vardır. Bu terimler Latince, devir, çağ, asır gibi anlamlara gelen "*saeculum*" kelimesinden türemiştir (Kosmin, 2008:2). Seküler, zaman ve mekân duygusunu birleştiren bir anlama sahiptir. "İngilizce world (dünya) kelimesi de aslında "*saeculum*", *"insanın çağı*" anlamına gelmektedir. "Dilimize dünyevî olarak çevrilen sekülerin, Türkçedeki tam karşılığı çağdaş'tır" (Gencer, 2010:23). Berkes (2008:18), *secularism* sözcüğünün, çağdaşlaşma sözcüğüne hem köken hem de anlam bakımından daha yakın, hatta onun tam karşılığı olduğunu söyler. "*Saeculum*" sözcüğü, *çağ* anlamına gelir ki bunun Arapça karşılığı *asr* kelimesidir. Son zamana değin Türkçede *asır* olarak kullanılmıştır." (Berkes, 2008:18). Dolayısıyla sekülerlik, şimdiki çağ, devir ya da içinde bulunulan yüzyıl gibi anlamlara gelir.

"*Saeculum*" sözcüğü, bu dünya ve şimdiki zamana denk gelen bir anlama sahiptir. "Zaman, onun şimdi oluşunu, hazır oluşunu; mekân ise dünyada ve dünyevi oluşunu gösterir." (Tekin, 2012:183). Yani belirli bir mekân ve zaman sürecine, bir ana işaret eder. Alman literatüründe sekülerleşme kavramı; *fanileşme (Profanisierung)*, *dünyevileşme (Verweltlichung), kutsalsızlaştırma (Entsakralisierung)* gibi birçok anlamda kullanılmaktadır (Haslin-

ger, 2010:9). Bu anlamlar sekülerliğin dünyevi hayatla olan yakınsamasını göstermektedir.

Sekülerleşmenin kavram düzeyinde daha kapsamlı ve farklı bir tanımlamasını Ertit yapar: "Sekülerleşme, kavram olarak belirli bir zaman dilimi içerisinde dinin, inançsal dogmaların toplumsal düzeydeki prestijlerinin ve topluma etki etme güçlerinin göreceli olarak azalması demektir." (Ertit, 2018:13). İster dinden gelsin isterse günün eğlence ve modanın etkisiyle oluşsun, her türlü kutsallaştırma, dinsel yapı olduğu söylenebilir. Sekülerleşme dinin, doğaüstü olayların, halk inançlarının birey üzerindeki etkisinin azalmasıdır. Ekonomi, siyaset, kültür, eğitim, eğlence ve meslekle ilgili işlerin din referansına başvurulmadan sürdürülmesidir. Kurumsal dinlerin, insan yaşamına etkisi azalarak kişinin dünyaya dönük işlerde daha fazla hemhâl olmakta, hatta kamusal alan tartışmalarında bile dinsel yargılar dışarıda tutulmaya çalışılmaktadır. Hazır (2012:146), dinin seküler yaşamla ilişkisini Taylor'dan hareketle şöyle tanımlar: Din insan hayatında vardır; insanlar cami, havra, kilise vb. mabetlere gitmekte, ahlaki normları dinden devşirmekte, Tanrı'ya inanmakta, hatta modern çağın başlangıcına göre çok daha dindarca bir hayat sürmektedir. Ancak din, insanların dünya görüşünde ve yaşantısında aksiyon oluşturmadığını söyler. Sekülerlik, bu dünyaya dönüktür, yani bu dünyanın işleri ile ilgili olup spritüel ya da kutsallarla ilişkili olmayan ya da kutsal ve ruhsal ilişkiyi minimal düzeye indirgemiştir.

"Seküler yaşamda dinî düşüncenin sosyal hayatta önemini yitirmesi, önemli ayaklarından biridir." (Sarmış, 2016:39). Bu duruma bağlı olarak dinî inançların, bilgi ve düşüncelerin yaşamla irti-

batı sadece bireyin zihin dünyası ve ahiret inancıyla sınırlı kalmaktadır. Kısacası "Sekülaritenin bariz bir sosyal tezahürü, dine mesafeli veya ondan uzak olmaktır." (Keysar ve Kosmin, 2008:18). Shiner (1967:208), sekülerleşmeyi Tanrı'ya, kutsala, geleneğe, değerlere ve geleceğe gönderme yapmadan hayatın sürdürülmesi, referanssız bir yaşamın temellendirilmesi olarak izah eder.

Batı sekülerleşmesi, belirli bir tarihsel, zamansal ve mekânsal gelişime tekabül etmektedir. Ertit'in çalışmasında sıraladığı sekülerlikle ilgili yedi dinamik sürecin geniş bir izahını yapar.

> *Dinin toplumsal etkisinin azalmasının ya da artmasının altında birden çok dinamik yer alabilir. Söz konusu Avrupa olduğunda, birbirinden bağımsız olmayan, farklı zamanlarda ortaya çıkmış olsalar da birbirlerini etkileyen yedi dinamik üzerinde durulması yanlış olmayacaktır: Rönesans (15. yüzyıl), Protestan Reformu (16. yüzyıl), mutlak monarşilerinin ortaya çıkışı (16 ve 17 yüzyıl), Bilimsel Devrim (17. yüzyıl), Aydınlanma Çağı (18. yüzyıl), endüstriyel kapitalizm (18. yüzyılın ortasından 19. yüzyıl ortasına kadar) ve kentleşme (19. yüzyıl) (Ertit, 2018:15).*

Tarihsel gelişmelere bağlı bu süreçler, sekülerlik içinde referans kavram dizisini oluşturmaktadır: *Çoğulculuk, özerkleşme, bireyselleşme, görecelilik, küreselleşme, şehirleşme, ulus devlet, bürokrasi, otonomizasyon, tüketim, ekonomik refah, kapitalizm, bilimsel gelişmeler, sanayileşme, teknoloji, laiklik, liberalizm, demokrasi* gibi kavramlar seküler tartışmaların doğasını ve yönünü belirlemektedir. Bu kavramlar, Batı literatürü ve yaşam biçiminden hareketle her yerde tartışılan kavramlardır. Batı sekülerleşmesi dinsel yaşamı kişisel ve kamusal alandan ayırmıştır. Dinsel yaşamdan kaynaklı

kutsallar yerine, dünyevi yaşamın kutsallığını ve zorunluluğunu getirmiştir. Bu kutsallıklar son üç yüz yılda, meta sistemine dayanmaya başlayan, kapitalizmin dayattığı maddiyatçı yaşam ve hazcı tüketimdir. Pozitivist bilim anlayışı seküler aklın gelişimini sağlamıştır. Bunun temelinde Batı Aydınlanması vardır. Touraine (2018:290) "Aydınlanma felsefesi Hristiyan ikiciliğini ve ruh dünyasını, akılcılaştırma ve dünyevileştirme adına, ortadan kaldırdığını" söyler. Touraine'nun "*Modernliğin Eleştirisi*" kitabındaki bu özet cümlesi sekülerlik tanımlamalarına denk düşmektedir. Burada şu söylenebilir: Sekülerlik Aydınlanma'nın getirdiği teknik aklın sonucudur. Sekülerlikte insan ve evrendeki birlik düşüncesi, mutlak manada ayrıştırılmış, özgürleşen arzunun, insanı doğa içinde yeniden konumlandırmıştır. Modernliğin doğal sonucu olan teknik; özneyi, kabilenin ve geleneğin yasasından ayırmış, Tanrı ve kutsal yasalarının dışında, özne odaklı bir özgürleştirme süreci başlamıştır. Kutsal kabul edilen yaşam ve doğa akılcı rasyonalitenin etkisiyle ruhsal ve kutsal bağı koparılmış, görünen olgulara, olaylara odaklanılmıştır.

1.1. Sekülerlik ve Modernlik İlişkisi

Sosyoloji sözlüğünde, sekülerliğin modernlikle ilişkisi şöyle özetlenmektedir: Modern bilim, geleneksel inançları sorgulamış, birçok noktada daha az akla yatkın bir durum getirmiş; ailenin önemini aşındırmış, dinsel kurumlara daha az ihtiyaç duyulur hâle getirmiştir. Teknolojik ve teknik yaşamın dinamiklerini zorlamaya muktedir hâle gelmiş; insanlar, doğayı ve doğadaki olayları anlamlandırmış, çevrelerini daha fazla denetim olanağı bulmuştur (Marshall, 1999:646).

Her toplumun farklılaşan dinsel anlayış ve bilimsel akılcılaşmaya bağlı olarak sekülerlik ve modernlik tanımlamaları da değişmektedir. Bazı bilim insanları ve sosyologlar, sekülerleşmeyi kilise ve devletin kurumsal farklılaşması olarak tanımlasalar da bu tanımlamaların dışındaki tanımlamaların çoğunu ilahiyatçılar ve diğer din görevlileri yapmaktadır. Bunlar, dinî inanç ve uygulamanın özelleştirilmesi, dinî inanç ve uygulamaların modern dirençle karşılaşması, nihai olarak ortadan kalkması ya da dinin gündelik yaşamın içinde anlamının zayıflaması olarak tanımlanır.

Denilebilir ki sekülerlik, modernitenin aktif felsefesinin sonucudur. Gauthıer'e bunu şöyle özetler (2020:188): "Modernite ilerledikçe din de aynı ölçüde geri çekilmektedir." Dolayısıyla modern olmakla dindarlık arasında görünmez bir çelişki ve çatışma vardır. "Modernite, özünde gelenek ötesi bir düzendir. Yerinden çıkarıcı mekanizmalara eşlik eden zaman ve mekânın dönüşümünü, toplumsal hayatı yerleşik ilkeler veya pratiklerin etkisinden uzaklaştırır." (Giddens, 2014:35). Modernite ve sekülerlik aynı minvalde yürüyen ve dinden belli ölçüde ayrışan iki kavramın birlikteliğidir. İnançla ilgili kurumların; kiliseler ve mabetlerde yapılan ritüellerin anlamının zayıflamasıdır. "Aklın dünyevileşmesi, görünür yaşama dönmesidir. Geleneğin ve dinin otoritesinin azalması sonucunda, insanı merkeze alan bir anlayış güçlenmiştir. Taylor (2014:24) modern sekülerliğin ortaya çıkışını, tümüyle kendine yeterli bir hümanizmi, tarihte ilk kez geniş çapta erişilebilir bir seçenek hâline getiren bir toplumun doğuşuyla paralellik arz ettiğini öne sürer.

Sekülerleşme ile ilgili teorilere bakıldığında, modernleşme süreçlerinin, dinin sosyal işlevlerinin aşınmasına ve sonuç olarak dinin marji-

nalleşmesine ve özelleştirilmesine yol açtığı tartışmaları vardır. Sivilleşen toplumun ve insanların inançları, dinsel kurum ya da kuruluşlarının kontrolü dışına çıkmıştır. Gauthıer'in (2020:193), Hobbes'tan Rousseau ve Kant'a, Auguste Comte'a ve daha sonrasına kadar modern düşüncenin büyük ölçüde siyasete ve dine karşı şekillendiğini söyler. Modern öncesi siyasi örgütlenme, Tanrı'ya ya da mutlak varlık kavramına duyulan inançla veya bağlılıkla ilişkiliyken modern Batı devletleri Tanrı ve siyaset bağlantısını koparmıştır (Taylor, 2014:3). Sekülerleşme süreci her şeyden önce dinin sahadaki yeri, sosyal rolü, devlet ve siyasetle ilgili alanlarda kurumsal farklılıklara ve değişikliklere yol açmıştır. Devlet ve siyaset alanında sivil toplum, vatandaşlık ve cinsiyet sorunlarıyla ilgili bir ayrışmaya neden olmuştur (Baubérot, 2013:37). Batı medeniyeti, din ve dinsizlik kişisel bir mesele hâline getirilerek devlet ve siyasetle bağı koparılmıştır. Modern öncesi toplumlarda din, hayatın her yerindeydi ve arkaik kökenlerinde din vardı. Modernite de insan Tanrı'ya veya herhangi bir dinî inanca yönlendirilmez. Davranışlarda bize yön veren sebepler, her alanın "rasyonalitesine" içkin hâle getirilir. Ancak bu içkin rasyonalite, dinsel/seküler ilişkisi ve gelişimi farklı kültürlerde çok farklı bir şekilde var olmaya devam etmektedir. Avrupa'nın farklı bölgelerinde bile sekülerlik algısı ve tartışmasının kendi içinde farklılıkları vardır. Amerika'da sekülerlik, toplum-birey-devlet ekseninde Avrupa'ya göre farklılaşır. Taylor, sekülerlik ve din ilişkisi üzerinden Amerika örneğini verir. Taylor'a göre (2014:5), "Amerika, kilise ve devleti birbirinden ayıran toplum olmasına rağmen dinî inanış ve pratiklerde en yüksek istatistiklere sahip Batı toplumu olduğunu söyler. Batı toplumlarında dinî inançlarını sürdürenlerin de sekülerleştiği söylenebilir. Hayat daha çok görünür alanlarda modern

olma duygusuyla eşitlenmekte, dinin bu hayat içinde anlamı zayıflamaktadır. Weber'in (2019:226) dediği gibi "Dinin sureti korunsa da ruhu hızlı bir şekilde yok olup gitmektedir."

1.2. Seküler ve Laiklik Ayrımı

Yukardaki bütün bu anlamsal tanımlamalara rağmen "seküler", "sekülerlik" ve "sekülerizm" ile ilgili terimleri de aynı şekilde karışık ve tartışmalı kavramlardır. Zaten bu çalışmada sekülarizm kavramına yönelik bir tanımlama yapılmamıştır. Sekülarizm, daha çok sekülerleşmenin ideolojisiyle ilgili olduğu için çalışmada bu ideoloji dışarıda bırakılmıştır. Makalede odak noktası seküler bireyin diğer bireylerle, toplumla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Sekülerlik ve laiklik ikilisine de kısaca değinilmiştir.

Sekülerlikle ilgili bazı tartışmalar laiklik ve din ikiliği üzerinden devam etmektedir. Ancak sekülerlik ve laiklik[1] kavramlarının ayrı şeyler olduğu nesnel çalışmalarla kanıtlanmaya çalışılmıştır. "Laik" siyasal bir kavramdır. Devleti tanımlar. "Seküler" ise toplumsal bir kavramdır. Bireyi ve toplumu tanımlar (Dellaloğlu, 2019:9). "Laik devletlerin dindar/deseküler toplumları olabileceği gibi, laik olmayan devletlerin de seküler toplumları olabilir." (Ertit, 2020:78-79). Laiklik, devlet tercihidir. Ancak burada vurgulanmalıdır ki laiklik ve

[1] *Sekülerlik, esas hüviyet olarak bir "Anglo-Sakson-German/Protestan Dünyeviliği'dir." ve sekülerizm de Laisiszm'e nazaran daha mutedildir (ılımandır). Ancak yine de bu iki terimin arasında önemli kesişme noktaları bulunduğu ve zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığına da dikkat etmek gerekir (Hocaoğlu, 1995:48). Ancak bu çalışma da laikliğin genel tanımlaması yapılmadığı gibi, laiklik ve sekülerlik aynı anlamda kullanılmamaktadır. İki kavramın tarihsel kökenleri ve kullanım alanları farklıdır.*

sekülerlik kavramlarının tanımlaması Batı medeniyetine aittir. Kavramların, Türkiye tarihinde çok fazla tartışılması, Türkiye'nin kendi rasyonelliğinden doğmamış olmasından kaynaklanır. Türkiye, Batı toplumunun geçtiği modern ve seküler rasyonel süreçlerden geçmeden kendi tikelliğini, kendi modernleşme süreçlerini yaşamadan doğrudan Batı rasyonelliğine göre hareket ederek birtakım uygulamalar yapılması, Türkiye toplumunun temel çatışma noktasını ve ikiliğini oluşturmaktadır. "Laiklik ve sekülerlik, Batı toplumunda uzun bir tarihsel süreçte, yavaş yavaş olgunlaşarak ortaya çıkmış derin tarihi ve kültürel köklere sahip bir olgudur." (Hocaoğlu, 1995:48). Batı toplumunun dışındaki toplumlarda laiklik ve sekülerlik, farklı süreçlerde geçmiş ve gelişmiştir. *Laicisme* ya da *secularism*, din ile dünya işleri karşılaşması, din kurumları, kuralları, güçleri ile dünya kurumları, kuralları, güçleri karşılaşması sorunu olarak alınırsa farklı dinî mezhepler arasında farklılıklar görülür (Berkes, 2008:20). "'Laiklik' biraz da özel yöntemlerle siyasal boyutta din ve devlet ilişkilerinin ayrımını ifade ederken 'sekülerlik' daha çok kültürel alanda dine yapılan referansların ve bağlılıkların azalması olarak anlaşılır." (Çelik, 2017:210). Dolayısıyla sekülerleşme laik ya da laikleşme değildir. Aydınlanmış insan da değildir. Sekülerleşme dinsizleşme ya da ahlaksızlaşma da değildir. Sekülerleşme daha çok toplumsal yaşamın modernize olarak kapalı inançlara karşı tutuculuğun azalmasıyla, yaşamla alakalıdır. Yani sekülerleşmeyle sosyal değerler hakkındaki meselelere, sosyal değerlerin pratiğine, gelenek ve göreneğine yani günlük hayata veya sosyal sınıfa atıfta bulunur (Turner, 2012:205). Sosyal yaşamda sekülerliğin artması dinin yok olması anlamına gelmemektedir. Dinî ritüellerin azalması ya da yok olması anlamına gelmektedir. Yani bireyle-

rin dinî yaşama ve algılama şekillerinin, kutsalların, günlük hayattaki etkisinin azalmasıdır.

2. "*Bir Başkadır*" Dizisinden Hareketle Türkiye İnsanının Sekülerliği

Sekülerlik "Batı orijinli bir kavram olup kendi doğal tarihî süreci içerisinde bir anlam ve zemin kazanmıştır." (Tekin, 2012:181). Türkiye'de, Osmanlı Devleti'nde başlayan ve son kırk yılda Batı modernliğine ve yaşam felsefesine doğru hızla evrilen bir toplumsal yapı vardır. Bu sekülerleşme çabası Osmanlı'da çağdaşlaşma, Türkiye Cumhuriyeti devleti kurulduğunda da laikleşme tartışmalarıyla devam etmiştir. Osmanlı'nın laikleşme ve Batılılaşma hikâyesi, sadece kurumsal olarak denetlenen eğitim ve adliye alanında değil sosyal yaşam, ahlak, adap ve sanat alanlarında, yani Türk toplumunun her cephesinde görülür. Bu durum toplumsal yapıda ikiliklere neden olmuştur. Bir yandan bürokratlar tarafından tepeden gelen laik Batı kurumları, öte yandan geleneksel değer sistemine sıkı sıkıya yapışan kitleler tarafından desteklenen geleneksel İslam kurumları arasında bir ikilik ve çekişme ortaya çıkarmıştır (İnalcık, 2010:342). Bu ikilik ve çekişme günümüzde de devam etmektedir.

Osmanlı'da ilk dönem modernleşme çabaları devletin eliyle yapılmıştır. "Batı'nın Osmanlı'ya karşı siyasi üstünlüğü, sonuçları ne olursa olsun toplumu, modernleşmeye zorlamıştır." (Karpat, 2008:446). Osmanlı Devleti'nde başlayan bu zorunluluk Türkiye Cumhuriyet'iyle zirveye ulaşmıştır. 1980'li yıllardan sonra sekülerleşme çabası devletin dışında, bireyin istekleri ve talepleri doğrultusunda gelişmeye başla-

mıştır. Bundan sonra bireyin sekülerleşme çabası siyasal alandan ayrışmaya başlayarak daha çok bireyi, bireyin tercihlerini, bireyin seçimlerini merkeze alan ve özgürlüklerle bağdaştırılan modern/seküler bir anlayış hâkim olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet seküler, halk desekülerken son dönem Türkiye'sinde devlet desekülerleşme çabalarına karşın halk küreselleşme/modernleşme etkisiyle sekülerleşmektedir. Böylelikle seküler ve deseküler çabalar, toplumda ikiliklerin çatışmasına dönüşmüştür. Bu ikiliklerin çatışması ve ayrımı, Osmanlı Devleti'nin son döneminden başlayarak günümüze kadar devam etmiştir. *Bir Başkadır* dizisinde bu ikiliklerin oluşturduğu çatışmaların izlerini görebilmek mümkündür.

Batıcılık, modernlik ve sekülerlik aynı süreçlerin ürünüdür. Batıcılığın ve modernleşmenin bir tezahürü devletin sekülerleşme adımları atmasıyla sonuçlanmıştır. Mardin (1995:9) Batıcılığı, Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet Türkiye'sinin, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini, erişilmesi gereken bir hedef olarak tanımlar. Batılılık anlayışı uzun yıllar bir ilerleme sayılmıştır. İlerleme fikri her toplumda aynı şekilde algılanmadığı için Batıcılığa ve modernliğe karşıt bir düşüncede oluşmuştur. Batı'nın kültürel yaşamının tatbiki, Türk kültürel yaşamında ikilikler ve çatışmalar yaratmış, bu durum geleneksel yapının direnciyle karşılaşmıştır.

Sekülerlik-modernlik-laiklik-din dörtlemesinden kaynaklı tartışmaları, günümüzün Türk siyasi hayatının önemli belirleyicileri olmuştur. Siyasal tartışmaların sonucunda *Doğulu-Batılı, gelenekçi-çağdaş, muhafazakâr-yenilikçi, dindar-laik* gibi karşıtlıkların oluşmasına ve kültürel yaşamın dönüşümüne neden olmuştur. *Laik, antilaik, muhafazakârlık* ya da *karşı muhafazakârlığın* oluşturduğu

tartışmaların temelinde seküler yaşama doğru evrilen bir Türkiye insanı görmek mümkündür.

Özetle, Türkiye'de son yüz yıldır çatışmaların ana ekseninde, toplumsal ve bireysel yaşamda sekülerliğe doğru bir gidişat vardır. Toplumsal değer ve amaçlardaki değişimler (bireysellik, pragmatizm, rasyonalizm, tüketim vb.) toplumsal ve bireysel alanda ahlaksal farklılaşmaya neden olmuştur. Son kırk yılda liberal ve kapitalist ekonomideki bireyci ve tüketim temelli iktisadi gelişmeler ve dönüşümler, sekülerlik tartışmalarının döngüsüne hız kazandırmıştır. Son yirmi yılda yapısal reformlar ve kentleşmeye yönelik modernizasyonlar, para politikaları, büyüme hedefleri sonucunda seküler hayattaki dönüşümleri de hızlandırmıştır. Türkiye'nin modernleşme çabaları, küresel arenada görünme isteği, seküler yaşamı, bir zorunluluğa dönüştürmektedir. Çünkü sekülerlik modernizmin bir türevi, dünyevi bir yaşam biçimidir. Onun için modernizm ile ilgili eleştiri ve tartışmaların benzeri sekülerleşme alanında da yapılmaktadır. Touraine'nun, modernlik eleştirisi *Bir Başkadır* dizinin seküler ve modern eleştirisine denk düşer.

> *"Modernlik aynı zamanda hem doğal hem de tanrısal olan, hem akıl karşısında saydam hem de yaratılmış olan kutsal dünyayı sekteye uğratmıştır. Onun yerine, son erekleri insanın artık ulaşamayacağı bir dünyaya göndererek akla ve dünyevileşme ait bir dünya koymamış; gökten yere inmiş, insanlaşmış bir özne ile teknikler tarafından kullanılan bir nesneler dünyası arasındaki bir ayrılığı dayatmıştır. Tanrısal iradenin, Aklın ya da Tarih'in yarattığı bir dünyanın birliğinin yerine akılcılaştırma ile öznelleştirmenin ikiliğini koymuştur." (Touraine2018:18).*

Touraine'nun bu söyledikleri *Bir Başkadır* dizisinde Türkiye insanının sekülerliğinin bir izleğini, çatışma noktasını ve ikiliğini oluşturmaktadır. Örneğin dizide psikolog olarak rol alan *Peri (Defne Kayalar)* karakteri Batı'nın seküler biçimi ve bireyin dünyevileşme, özneleşme süreçlerine denk düşen bir yaşam algısına sahiptir. *Peri*, *Meryem'den (Öykü Karayel)* hareketle bireyin üzerinde baskı unsuru hâline gelen birtakım dinsel kutsallıkların derecesini sorgular. Peri, bu sorgulamayı Tanrısal iradenin dışında akılsal bir çıkarımla yapmaya çalışır. Bu, yukarıdaki seküler tanımlamalara denk düşer. Peri, birçok yönüyle son dönem Türk insanının sekülerleşen boyutunu ve seküler bireyi temsil eder. Peri, halkın inançlarını, birtakım metafizik ve ruhsal olaylara, şüpheciliğe karşı aklın ve bilimin yüceltilmesi, geleneksel inançlarına karşı sorgulamaya girişen bireyi temsil eder. Peri, geleneksel bütün yapılara, kurumlara ve kişilere mesafeli yaklaşarak Meryem'in yaşadıklarının bilinçdışılığına dikkat çeker. Peri'nin, halkın inançları[2] ve geleneksel yargılarını inançla bağdaştırması, cin, büyü ve diğer birtakım metafizik ve doğaüstü olayları; doğa dışında, akılcı bir alana çekerek akılcı bir somutlaştırma yapmaya çalışır. Peri, Meryem'le ilk buluşmalarında Mer-

[2] İslam'da bu inançlar çoğu zaman hurafe olarak görülmektedir. Halkın uzun bir mitolojik geçmişten gelen, belirli kalıp yargılara dayanan birçok batıl inançları vardır. Bu inançları halk tarafından çoğu zaman İslam'ın bir parçası gibi görülmüştür. Yola çıkanların arkasından su dökülmesi, eşiğe oturursan ya da elbiselerini çıkarmadan üzerindeyken dikilen kişinin iftiraya uğrayacağı, nazar boncuğu takılması, ağaçlara ip ya da birtakım çaputların bağlanması, bayılanlara cin musallat olduğu söylenmesi vb. birçok olay halkın inançları sonucundan oluşmuştur. Falcılık, büyücülük, doğaüstü güçlere inanmak gibi halkın inanmış olduğu tılsımlar büyüyle ilgilidir.

yem'in halkın kültürüyle bütünleşmiş olan halkın inançlarını, yaşam tarzını, geleneksel ve doğaüstü, metafizik bağlılıklarını sorgular. Bu sorgulama Türkiye'deki seküler bireyin sorgulamasının bir tezahürünü oluşturur.

Meryem karakteri de halkın, geleneğin, dindar bilincin, kırsal insanın bakış açısına denk düşen deseküler bir anlayışı temsil eder. Meryem ve Peri'nin ilk buluşmasından Meryem'in yengesinin davranışlarından bahsetmesi, devamında *Şadiye ablanın bunaması beynini kaybettiğini söylemesi ve psikoloğa deli doktoru gibi anlamlara gelen cümleler kurması*; geleneksel inanç biçimlerine ve mahalli/kırsal/taşra insanın bakış açısına dikkat çekilir. Seküler ve deseküler karşıtlığıyla oluşturulan sorgulama Türkiye'deki bireylerin sorgulamasına denk düşer. Bu ikiliklerden hareketle *"Bir Başkadır"* dizindeki bireylerin seküler analizleri yapılacaktır.

2.1. "Bir Başkadır" Dizisinde Bireyin Seküler Dikatomisi

Bir Başkadır dizisinde seküler ve deseküler bireylerin zıtlıkları ve ikilikleri üzerinden bir tema oluşturulmuştur. Dizideki tema, farklı bireylerin, farklı sosyal alanlarda kesişen hayatların, yaptıkları iş ve mekân ikiliklerin sekülerleşmesine dikkat çekilmiştir. Dizide seküler bireyle ilgili dört ayrı karakter merkeze alınmıştır. Bir hastanede psikolog olarak çalışan *Peri (Defne Kayalar),* Peri'nin psikolog arkadaşı *Gülbin (Tülin Özen),* Meryem'in evine gündeliğe gittiği *Sinan (Alican Yücesoy),* dizilerde oyunculuk yapan ve aynı zamanda Peri'nin arkadaşı olan *Melisa (Nesrin Cavadzade)* gibi karakterlerden hareketle seküler birey tanımlaması yapılmaktadır. Seküler bireye karşı bir okuma da hikâyenin merkezinde bulunan; başörtü-

lü, kenar mahallede yaşayan ve Sinan'a gündeliğe giden genç bir kadın *Meryem (Öykü Karayel),* askerliğini komando olarak yapan ve bir gece kulübünde korumalık yapan Meryem'in abisi *Yasin (Fatih Artman),* Gülbin'in kız kardeşi *Gülan (Derya Karadaş) ve Hodja (SettarTanrıöğen)* karakterleri ile yapılır.

Dizideki seküler bireyleri tanımlarken içlerinde en vurdumduymaz, başıboş ve hedonist davranan Sinan karakteridir. Sekülerliğin cinsel yaşamla ilişkisi Sinan karakteriyle verilir. Sinan'ın sekülerliği daha çok cinsel yaşama yönelen dünyevi, hazcı bir anlayışa sahiptir. Göle (2012:19), cinsel sekülerliği, toplumsal hayatı düzenleyen bir ilke olarak işler, gündelik hayat pratiklerine sirayet eder, özgürleşme ve cinsellik siyasetinin temelinde yattığını söyler. Sinan karakterinin cinsel özgürlüğü, toplumun seküler yaşam pratikleriyle paralel yürüyen, kadının cinsel özgürleşme durumunu da anlatır. Türkiye'de toplumsal yaşamdaki bireylerin Batı tarzı sekülerleşme çabalarının en önemli biçimlerinden biri de cinsiyet serbestliği ve bununla ilgili toplumsal normları yıkma çabasıdır. "Dindar bir kültürde "seküler bir habitusun[3] yaratılması, geleneksel ve dinsel kültürde, kadınların yeni hayat biçimlerinin göstergesi olarak öne çıkaran bir dizi değişimin yaşanması anlamına gelir." (Göle,

[3] Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlardan biri olan habitus kavramı; günlük hayatta, siyaset alanına, kültürel beğenilere, konuşma tarzına kadar bütün toplumsal pratikleri içine alan ve yapılandıran içsel yapıdır. Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlardan biri olan bu kavram, toplumsal faillerin algılama, hissetme, düşünme ve davranma şemaları olarak içselleştirdikleri toplumsallık anlamına gelir. Habitus, bireydeki toplumsallığı, şimdileşmiş tarihi ve öznelleşmiş nesnelliği ifade eder (https://tr. wikipedia. org/wiki/Habitus#cite_ref-4).

2012:20). Bu değişim Peri'nin başörtüsüne olan bakışı, toplumsal hafızanın bilinçaltı okumasına dönüşür.

Dizide Peri'nin sekülerleşme sürecinde, ailesinin etkisiyle oluşan sekülerleşmeye dikkat çekilir. Peri'nin küçük yaşlardan itibaren dinsel algısı; okuduğu okul, yaşadığı çevre, gittiği yurt dışı okulları, Batı'nın yaşam tarzına, modern yaşamına denk düşen bir seküler anlayışa sahiptir. Peri'nin sekülerlik seçimi, bireysel bir tercihin sonucu değildir. Peri'nin seküler yaşam deneyiminde ailesi, bulunduğu sosyal sınıf ve sosyal çevresi etkili olmuştur. Peri'nin sekülerleşmesinde, bulunduğu toplumsal grubun stereotiplerinin (kalıp yargılarının) etkisine dikkat çekilir. Peri'nin tam karşısında yer alan ve deseküler bir yaşam süren Meryem'de ise geleneksel hafızanın, inançların ve stereotiplerin etkisi vardır. Hem seküler hem de deseküler bireyin bakış açısındaki kalıp yargıların birey edimlerini nasıl belirlediğine dikkat çekilmiştir. Dizideki bütün dönüşümler ve çelişkiler, Meryem'in ve Peri'nin bakış açıları söylem ve eylemleriyle anlatılır. Farklı iki yaşam süren ancak benzer duyguları yaşayan, toplumsal yapıdan dolayı bireyselleşemeyen Meryem ve Peri'nin dikotomisi, sekülerleşme tartışmaların da özünü oluşturmaktadır.

Bir Başkadır dizisinde temelde farklı sosyokültürel düzeylere, kimliklere sahip insanların ait oldukları yetişme tarzı, seçtikleri hayatlar ve çatışan kimliklerin, bireylerde oluşturduğu bilinçdışı yansımaları, hikâyenin seküler ve deseküler biçimlerine vurgu yapılır. Lacancı bilinçdışı yansımaları, seküler yaşamı benimseyen Peri'nin bakış açısına ve söylemlerine yansır. Peri'nin çocukluğunda kendisine dayatılan yaşam biçiminin yarattığı ön yargılar ve kalıp yargılara dikkat çekilir. Peri'yle sekülerleşen bireyin deseküler bire-

ye karşı olan bir açmazı, tutarsızlığı gösterilir. Peri'nin içine düştüğü boşluğun ve hayal kırıklığın temeli ailesidir. Peri'nin artık kamusal alanda sürekli görüşmek zorunda kaldığı ve reddetmediği başörtülü bireylere ilişkin açmazı, terapistteki seanslarda söyledikleriyle sorunlaştırılır. Lacan'ın dilin simgesel dünyasına giren çocuğunun bilinçdışı yansımalarının benzerini, Peri'nin çocukluk deneyimleri, annesiyle olan ilişkileriyle sorunun temeline inilir. Meryem ve Peri ikilisi üzerinden kurgulanan dilin simgesel düzenine giren çocuğun, yaşadığı gerçekliğin toplumsal yapıyla olan ilişkisine vurgu yapılır.

Peri'nin yaşadığı çevre ve yetişme tarzının dünyeviliğine dikkat çekilerek dinin toplumsal yapılardan, toplumdan bağımsızlaştırılarak bireysel ritüel ve inanca indirgenir. Peri'nin yaptığı Yoga, dinsel düşüncenin bir yansımasıdır. Yoga daha çok modern dünyada bireysel yaşamla bütünleşen, seküler bireylerin benimsemelerinde etkilidir. Yoga ya da meditasyon, inanmanın farklı ve modern bir biçimidir. Meditasyon "Doğu mistisizminin Batı kaynaklı yorumuyla" (Sevinç, 2014:120) Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamıştır. Dizide Peri'nin meditasyon yapması, seküler bireyin Batı tasavvuruna dayanan, modern yaşamının yeni inanç biçimini oluşturur. Peri'nin dinsel gerçekliği, modern ve seküler bir din biçimi olan meditasyonla dışa vurulur ve geleneksel inanç biçimleri küçümsenir ya da yok sayılır. Peri'nin, Meryem'in hoca vurgusuna ironik bir şekilde cevap vermesi geleneksel inançlara ve rehberlerine karşı olan mesafeyi gösterir.

Peri, Meryem'deki bayılma olayını, dinin ve geleneksel yapının baskısına dikkat çeker. Meryem'in bayılmalarını pozitivist bir bakış açısıyla, görülebilir olgularla ve bilinçdışı ögelerle anlamlandırmaya

çalışır. Meryem'de olayları daha metafizik boyutlarla maneviyat, inanç, günah kavramlarıyla algılar. Dizinin bütününde Meryem'in Sinan'a karşı olan gizli aşkı, Sinan'ın başka kadınlarla cinsel birlikteliği, zina ve günah olarak görülmektedir. Bu durum Meryem'in inandıklarıyla duyguları arasında bir çelişkiye neden olur. Meryem karakterinin seküler yaşam biçimine karşı oluşu ve onu anlamlandırma çabası, deseküler bireyin algısına denk düşer. Peri ve Meryem'in bakış açılarındaki farklılıklar, çelişkiler, toplumun seküler ve deseküler çelişkilerinin birer yansımasıdır. Bu iki karakterin seküler bakış açılarındaki farklılık uzun bir süredir Türk sinemasının da tartışma konularını oluşturmaktadır. Türk sinemasında geleneksel/modern, seküler/dindar, Doğulu/Batılı, kırsal/kentsel ikilikler, Türk sineması içinde millî sinema anlayışının neredeyse bütün filmlerin ortak temasını oluşturur (Kaçar, 2020:230-231). Bu temalar daha farklı bir üslupla *Bir Başkadır* dizisinde görülmektedir.

"Modernleşme ve onun beraberinde söz konusu olan sekülerleşme sonucunda dinin toplumsal kontrol aracı olma niteliği zayıflamıştır." (Parladır ve Özkan, 2015:184) "Sekülerleşme göreceli olarak dinin toplumsal yaşamdaki prestijinin ve gücünün azalması anlamına gelmektedir." (Volkan Ertit-Youtube). Modernliğin dünya görüşü olarak en önemli niteliklerinden biri, insanı her şeyin merkezine konumlandırarak ele alınmasıdır. "Sekülerlik, manevi, tinsel veya dinsel deneyimimizin ve arayışımızın gerçekleştiği bütün bir kavrayışın bağlamıdır." (Taylor, 2014:6). Peri'nin sekülerlik anlayışı, seküler tanımlamalarına ve modern yaşam deneyimlerine, bireyin dinsel algılayışıyla paralellik taşır. Dinî inançların sosyal yapıdaki otorite ve geçerliliğini yitirmesi, doğaüstü olayların tabii ve dünyevi olaylarmış gibi pozitif bakış açısıyla

algılanması, insan aklının dinî ve ruhani bağlardan kurtarılması, dinin kişisel düzeyde bir vicdan meselesine indirgenmesidir. Böylece dinin toplumla, gelenekle bağı zayıflatılır. Peri'de yaktığı mumlarla yoga yaparak bu kişisel inancın gereğini yerine getirmeye çalışmakta, bir yandan da bu deneyimlerin genellikle huzursuz edici ve gizemliliğini savuşturmaktadır. Peri'nin deneyimleri, huzursuzluğun nereden geldikleri konusundaki hisleri muğlak, karmaşık ve noksan verilir. Dizide öte yandan bu kişisel deneyim dışında, Meryem (Öykü Karayel) ile Peri'nin (Defne Kayalar) etkileşimi söz konusudur. Geleneksel yaşamın bireyi Meryem ile seküler yaşamın bireyi olan Peri'nin karşılıklı değiş-tokuşları söz konusudur. Seans boyunca Meryem değişirken Peri'de kendi yaşamını ve bakış açısını sorgulamaya başlar. Bu sorgulama, aklın ve duygunun karşılaşması, çatışması, sorgulamasına dönüşür ve dizi boyunca devam eder.

2.2. Seküler Kimliklerin Zıtlığı: Din Adamı ve Psikolog Diyalektiği

Sekülerleşmeyle "Dünyevi problemlerin çözümü için artık din adamlarına değil ekonomistlere, fizikçilere, siyaset bilimcilere, psikologlara, sosyal danışmanlara ve doktorlara müracaat edilmektedir." (Swatos ve Christiano, 2005:4-5). "Uzmanlıklar acıyı, hastalığı ve ölümü kişisel bir savaşımdan çıkarıp teknik bir problem hâline getirir." (Illich, 1990:146). Geleneksel bakış açısından modern bakış açısına psikolojik hastalıklarla ilgili değişimi Taylor (2014:726) şöyle dile getirir: İnsanın özde masum olduğu hissinin en çarpıcı meyvelerinden biri, eskiden ahlaki sayılan birçok meselenin terapi kategorisine aktarılması olduğunu söyler. Eskiden günah olarak

görülen şeylerin çoğu artık hastalık olarak görülmekte ve buna "terapinin zaferi" vurgusu yapılmaktadır. Meryem'in terapiye gitmeye başlaması ile günahtan hastalığa değişen seküler bir paradoksa dikkat çekilir. Artık Meryem'in hayatında hocanın yerine psikolog yer almaya başlar. Meryem'in hayatındaki bu değişim, din adamı (hoca) ve psikolog zıtlığı, ana çatışma unsurunu oluşturur. Bu çatışma, Peri ve Meryem karakterlerinin bakış açılarına ve diyaloglarına yansır. Peri, görünen dünyanın gerçekliğine terapiyle odaklanmaya çalışırken Meryem de gerçekliği daha çok seslerin büyülü dünyası dinsel, ruhsal ve metafizik gibi alanlarla ilişkilendirir. Bu Meryem'deki anlamlandırma süreci hocanın etkisiyle oluşan, toplumsal ve geleneksel alanla ilişkilendirilebilecek sorgulamanın ilk evresidir. Bu evreden sonra Meryem'in seküler yaşama doğru değişimi işlenir.

Dünyevi ve hazcı anlayışın tam karşısında konumlandırılan ve deseküler bakış açısına sahip olan en önemli kişilerden biri Hoca karakteridir. Hoca geleneksel yaşamın terapisti gibi tasvir edilir. Hoca, sıkıntılarını anlatmak için yanına gelenlere; cami avlusunda eline aldığı sentetik bir gülle, doğal bir çiçeğin karşılaştırmasını yaparak iki yaşamın arasındaki farklılığı kesin bir biçimde ayırır. Peri'nin modern dünyanın terapistliğine karşılık, hoca da geleneksel ve uhrevi, dinsel hayatın bir kâhini, velisi, yol göstericisidir. Peri, gücünü akılcı rasyonalite ve bilimden alırken hoca ilhamını dinden, gelenekten, doğadan ve geçmişin köklerinden alır. Bu anlamda dizide terapinin iki biçimine dikkat çekilmiştir. Bir tarafta din ve gelenek eksenli uhrevi bir terapi, diğer taraftan hayatı sürdürebilmek için görünür sebeplere yoğunlaşan dünyevi terapidir. Bu terapi

biçimi daha seküler bir görünüm sunar. Giddens'ın terapinin toplumsal kullanımı, dizinin iki terapi biçimi için açıklayıcı bir nitelik kazanır. Terapi, daha yüksek ahlaki duyguları olmayan, kendinden emin ve huzurlu bir birey yaratmaya çalışır; eskiden insanlar kendilerini kötü hissettikleri zaman kiliseye başvururlardı, artık günümüzde sağlıklı bir benlik için terapiye başvurmaktadırlar (Giddens, 2014:226-227). Giddens terapiyi üst moderniteyle ilişkilendirir. Terapi, seküler yaşamın benlik tasarımının derinliklerinde yer alan bir uzmanlık sistemidir. Terapi bir hastalık ve tedaviler retoriği etrafında biçimlendirilmiştir. Birey, terapiyle tasarlanan, biçimlendirilen bir özneleştirme sürecine dönüştürülür. Terapi, hayatı, dinsel inançlardan ve ahlaki faktörlerden ayırır. Dizide modern terapi biçimi, sorunların doğasına yaklaşımı, seküler yaşamın dışındaki dinsel ve geleneksel yaşamın karşısına konumlandırılır. Peri, Meryem'den hareketle ben'in derinliklerine inmeye çalışır ve bunun için bilimsel bir akılcılıkla görünür dünyadaki nedenlere odaklanır. Psikolojik problemleri bastırılanların ve kaygılarının temellini, yaşadığı toplumsal yapıyla bağı kurulur. Geleneksel ve muhafazakâr toplumsal yapının bireyde yarattığı hasar olgusu, Meryem'in bayılmalarıyla somutlaştırılır. Bastırılanın kökenine inme çabası geleneksel yaşamın kapalı yapısıyla bağdaştırılarak buradaki tecridi kaldırmaya çalışır. Peri, Meryem'de görülen bayılma olaylarını aşk ve cinsellik noktasına çekerek modern bir yargı geliştirir. Buradaki cinsellik sıradan bir cinsel ilişkiden ziyade âşık olma deneyimini temsil eder. Âşık olma duygusu, seküler yaşamın pratikleri içerisinde, haz odaklı cinselliğe göre yoğun, yüceltici, sıra dışı bir şekilde sunulur. Seküler bireyin cinsel deneyimi ve kentsel deneyimin dı-

şında, taşrada/kentin kırsal bölgesinde yaşayan Meryem karakteri aracılığıyla aşk vurgusunun yüceltilmesine tanıklık edilir.

Deseküler yaşamın mekânlarındaki ruhsal temsilci; kırda, kenar mahallede ya da taşrada hocayken kentte psikoloğa dönüşmüştür. Hocanın kentteki bilirkişiliği artık değerini yitirmiş sadece kırsal alanlarda ve mahallelerde başvurulan kişi olmuştur. Hocalar, artık çok az insanın başvurduğu ve hatta kentte hiç başvurulmayan biridir. "Kentin hastaneleri, adliyeleri, okulları artık kendi uzmanlarına sahiptir. Kırsalda imama ait olan birçok görev, kent hayatında uzmanlar tarafından icra edilmeye başlanmıştır (Ertit, 2018:103). Hocanın popülaritesi, Peri'nin uzmanlık durumuyla itibarsızlaştırılır. Hatta Meryem psikoloğa gitmeye başladıktan sonra bayılmalarının durması uzman olan psikoloğa güveni artırmaktadır. Artık Meryem'in de Hoca'ya her şeyi söylememesi bunun bir göstergesidir. Bu değişimi Meryem'in abisi, Meryem'e "*Psikoloğa gittiğini hocaya söylemedin mi?*" gibi bir sorgulamada, hocanın bilirkişiliği, bireyle bağı sorunlaştırılır. Dizide kırsal yaşamdaki bireylerin, kentle kurdukları ilişkiye göre seküler bir yaşama doğru evrildiği gösterilmektedir. Bu evrilme Meryem ve Peri karakterlerinin diyalektiğiyle somutlaştırılmaktadır.

2.3. Kutsal İkonlardan Seküler İkonlara

Çağdaş yaşamda ikonlar; kitle endüstrisinde üretilmektedir. Kitle endüstrisi tarafından üretilen ikonlar sinemada, televizyonda, stadyumlarda, podyumlarda, diğer kitle iletişim araçlarında popüler hâle getirilmektedir. *Bir Başkadır* dizinde popüler dünyevi ikonların ve televizyon yıldızlarının nasıl yeni bir kutsiyet kazandığına dikkat

çekilmiştir. Bir zamanların ritüelleri, mitosları, kutsalları değişmiş; yerini daha dünyevi hayatla bütünleşen sinema yıldızlarının oluşturduğu ikonlara bırakmıştır. Melisa (Nesrin Cavadzade) Fox TV'deki *Yasak Elma* dizisinde oynayan bir oyuncu karakteridir. Melisa dizide oynarken aynı zamanda yaşamın içinde de sunulur. Yaşamla bütünleşen dizi ve seküler yaşamın birlikteliğine vurgu yapılır. Dizilerde ikonlaştırılan kişiler ve onları simgeleyen takılar, rozetler, tişörtler, arabalar, fotoğraflar, elbiseler, takıldıkları mekânlar, mimari yapıların hepsi ikonik nesnelere dönüştürülmektedir. Bu ikonik nesneler günümüzde tüketim nesnelerine dönüştürülerek bir "*İkona Ticareti*" veya "*İkona Endüstrisi*" oluşturulmuştur. İkonolojiler; sanat, siyaset, fikir ve dinsel ikonlarla birlikte ve kitle iletişim araçlarını (radyo, televizyon, gazete, popüler sinema) kullanarak ikonlaşmakta ve hatta kitle iletişim araçları kendilerini de ikonlaştırmaktadır. İkon ve ikonolojilerin anlamı, eserin ve eserde anlatılan hikâyenin bilinmesi ile mümkündür. Ancak bu tarihsel geçmişin dışında kitle toplumunun popüler hâle gelen ve hızlı üretilip tüketilen çağdaş ikonlarına bakıldığında daha çok kitle endüstrisi tarafından üretildiği görülmektedir. Seküler yaşamın ikonaları da endüstrinin birer parçası; kişisel zevklere, beğenilere seslenebilen, bireysel tüketimi hedonist düzeyde yaşamayı öngörür; bu açıdan da seküler yaşamı yaygınlaştırır. Bugün kullanılan arabalar, giyilen elbiseler, yenilen ve içilen şeyler markalaşmış, ikonlaşmış ve bireyin kimliğini oluşturan unsurlar olmuştur. Bireyler kullandığı ikonlarla tanımlanır hâle gelmiştir.

"İkon, imaj, resim veya suretlerle ilgili bir incelemedir." (Mitchell, 2005:2). İkon, imajlarla ilgili olduğu için imaj retoriğidir, ge-

nelde görsel sanatların tasviri ve yorumuyla ilgili bir kavramdır. İlk dönem ikonlar, Tanrı'nın buyruklarından, mitolojiden ve mitlerden hareketle daha çok kutsallara yönelik tasavvurlarken çağdaş yaşamla birlikte daha çok insan ve insan edimlerini merkeze alan, popüler, moda ve tarz üzerine şekillenen popüler ikonlar dönemine girilmiştir. Modern yaşamın popülerliği, çağdaş ikonlar üzerine kurulmuştur. Çağdaş ikonların insan yaşamındaki popülerliği sürekli değişmiştir. Artık daha kısa ve hızlı değişen seküler ikon dönemine girilmiştir. Kısaca insan hayatına hızla değişen sayısız ikonlar girmiştir. Bu anlamda insanlığın ilk evrelerinden 18. yüzyıla kadar ikonlar tek bir metaforik anlam dizgesi üzerine, kişinin doğumundan ölümüne kadar aynı ikonlara şahit olurken çağdaş yaşamla birlikte ikonların ömrü kısalmış, bireyin yaşamındaki anlamı değişmiştir. İkonlar daha çok imaja dönüşmüş ve değişen duygulara ve bireysel hazza odaklanmıştır. Geleneksel yaşamda kullanılan ikonlar, artık seküler yaşamda anlam zedelenmesine uğramış, birey odaklı ikonlar hayatın her alanını kuşatmıştır. Baudrillard, bu ikonlar devrini, *tüketici kültür devri* olarak nitelendirir.

Fiske (1999), popüler kültürün, bir tüketim olmadığını, toplumsal yapı içerisinde anlamları ve hazları yaratan ve onların dolaşımını sağlayan etkin, kültürel bir süreç olduğunu söyler. İkonoloji, çağdaş kitle toplumu insanlarına kendilerini özdeşleştirebilecekleri televizyon dizileri karakterlerini, film yıldızlarını, belli bir marka malın tüketicisi olmakla özdeşleşen ünlüleri sunmakta, bu kişilerin posterlerini dağıtmakta, halkın kültürü gibi yansıtmaktadır. İkonlar, başkası için olan hayatı bizimmiş gibi algılatır. Popüler ikon burada devreye girer ve insanın hayata küsme noktasına geldiğinde

hayata bağlanmalarını sağlar. Birey, satın aldığı bir ürünün binlerce kişi tarafından satın alındığını unutarak bunu kişiselleştirir. Popüler ikonlar, "bizim kullandığımız araba", "bizim artistimiz", "bizim takımımız" oluverir. Dizide Nesrin karakteriyle bu durum somutlaştırılır. Nesrin karakteri giyimi, kuşamı, hareket tarzıyla halkın artistine dönüşür.

McLuhan'a göre, *her çağ ve kültür, ikoniktir*. Popüler kültür, çağımızın modern üslubudur ve herkesin toplumsal kişiliğine bağlı olarak belli inançları ve ikonları vardır. Kültür endüstrileri bu ikonları yaratıp paraya dönüştürebilmek konusunda büyük bir gayretle çalışmaktadır. Popüler ikonlar, kitleleri, modern kapitalizmin yaşama üslubunu imanlı kılmaya çalışan ***"seküler kurmacalara***" dönüştürmüştür. *Bir Başkadır* dizisinde Meryem ve Peri'nin diyaloglarına yansıyan Meryem ismiyle Esra Erol isminin Meryem'de aynı düzeyde beğeni oluşturması kutsal ikonların çağdaş ikonlarla bir aradalığı, deseküler bireylerde de etkisi görülmektedir. Dizide bahsi geçen Meryem Ana ve Esra Erol'un değişen ikonlara yönelik imajlarının toplumsal hafızayla yeniden etkileşimine dikkat çekilmiştir.

Dizideki karakterlerin, hayatın içinde popüler hâle gelmesi, Meryem'in Hilmi'ye (Gökhan Yıkılkan) karşı hiçbir duygu beslememesi, Sinan'ın seküler yaşamına rağmen Sinan'a karşı gizli aşk beslemesi, TV programların popüler ikonların, seküler hayatı kusursuzlaştırma, saygınlık oluşturma çabası olarak okunabilir. Oskay, (2017:240) Grekçe eikon (ikon) kelimesinin, kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına geldiğini söyler. İkonlar, televizyon yıldızlarına saygı oluşturarak yıldızların

yaşamını, hayatın içinde örnek alınacak cazibe alanları oluşturmaktadır. Yıldızların toplumda saygınlıkları artırılarak kutsal ikonların yerine seküler ikonlar aracılığıyla belirli bir saygınlıkla sunumları yapılır. Geleneksel ve kırsal yaşamın insanları, kendi kutsallıklarını sürdürürken televizyondaki seküler yıldızların cazip dünyasına olan hayranlıklarının arttığı gösterilir. Akşam kuşağında yayınlanan "*Yasak Elma*" dizisini, Meryem'in dikkatli bir şekilde izlediğini gösterilerek kırsal bireyin seküler yıldızlara olan hayranlıkları somutlaştırılır. Böylece seküler yaşamı özendiren giyim tarzı ve diyaloglarla geleneksel yaşamdaki özne, seküler yaşamın içine çekilir.

2.4. Sekülerleşen Zaman ve Mekânın Birey Üzerindeki Etkisi

Mekân, deneyimin, tanımlamanın, var olmanın, özgürleşmenin yeridir. "Mekân kavramı boş bir yere değil dışlama ve içermenin, kabul edilebilir olan ile yasak olanın sınırlarının belirlendiği, toplumsal ilişkilerin üretildiği bir yere atıfta bulunur." (Göle, 2012:23). Kamusal alandaki mekân; görünürlüğün, özgürlüğün mekânıyken evsel mekân kişisel olana, mahrem alana tekabül eder. *Bir Başkadır* dizisinde daha çok mahrem alanda seküler yaşama vurgu yapılmaktadır. Evin, bireyin benliğinin bir parçası olarak mekânsal sunumu yapılır. Kişinin yaşamı, dünyaya bakışı, geleneksel ve dinsel yargıları da mekânın dizaynı ve eşyaların yapısal farklılığıyla belirginleşir. Evsel mekân mahrem mekândır, toplumsal normlara ve kültürel yargılara göre düzenlenir, kutsal kabul edilir. Seküler ve deseküler mekân ve zaman tanımlaması da belirli bir zaman ve mekâna vurgu yapar. "Seküler tartışması yapmak için 'zaman' ve 'mekân' ola-

rak referans noktasına ihtiyaç vardır." (Ertit, 2020:63). Sekülerleşme sadece bir durumun betimlemesi değil bir sürecin tanımlamasına, birey ve toplumun geçmişleriyle kıyaslanarak belirli bir ana denk gelmesine göre sekülerlik tanımlanır. Meryem karakteriyle geçmiş, geleneksel mekân ve zaman eleştirileri yapılırken Peri ve diğer seküler karakterlerden hareketle kentteki bireylerin, modern ve içinde bulunulan seküler ana (çağa, asra) gönderme yapılmaktadır. Mekânlar, seküler yaşamın birer yansıtıcısı şeklinde bireyle özdeşleşmiştir. Kent mekânları, modern yaşamın belirleyicisi ve dönüştürücüsü olarak tasvir edilmiştir. Modern ve seküler kent mekânı bireye özgü olmasa da deneyim alanı olarak ortak duygulara, benzer yaşam biçimlerine göndermede bulunur.

Batur (2015:564), "Sekülerleşmeye dair betimsel çözümlemenin, kentlerde ve özellikle büyük şehirlerde meydana geldiğini" belirtmektedir. Dizideki karakterlerin kentleşme dinamikleri, mekânın özelliklerine göre sekülerlik boyutları değişmektedir. Meryem ve Peri üzerinden kırsal deneyime karşı metropolün sert değişimleri, etkileşimleri, uyumsuzluğu, beklenmeyen büyük ve ani değişiklikleri, katıksız gürültü ve keşmekeşi, kırsal bölgelerin yumuşak ve yavaş akan ritmiyle belirgin bir biçimde tezatlıklar gösterilir. Dizide metropol erkeğinin ve kadının kalpleri ve duyguları yerine aklıyla algısına vurgu yapılır. Meryem'in sevecen canlı hayatına karşı metropol insanı, daha bencil, soğuk, otobüs ve metro yolculuklarında kendi içsel göz temasına girmeden kalabalıkların içinde yalnızlaşan bireye dikkat çekilir. Bu metropol deneyimler; seküler, modern deneyimlere denk düşer. Modernleşme süreciyle birlikte yaygınlık kazanan sekülerleşmenin etkisiyle yerin kimliği ve

dinî aidiyet bilinci ve anlamı azalmıştır. Modern dönemde kentte sadece yaşıyor olmak ve bulunmak önem kazanmıştır. Ancak kent mekânına karşılık kırsal mahallelerde de geleneksel kimliklerin kaybedilmeye başladığı ekonomik açıdan homojen mekânlara dönüştüğü gösterilir. Herkese ve her şeye açık kontrolsüz mekânlara dönülen mahalleler, koruyucu ve güven verici özelliklerini kaybetmişlerdir. Her ne kadar bazı bağlar devam etse de önemli ölçüde değerlerin aşındığı Ruhiye ve Yasin karakterlerinin dizideki deneyimleriyle anlatılır. Ruhiye karakterinin kendisiyle çelişkileri, namaz ve köye gittiği sahnelerle anlatılmaktadır. Yasin karakterinin çalıştığı bar ya da pavyon mekânının seküler deneyimine karşılık, dinî söylemdeki çelişkileri gösterilir.

Mekân diyalektiği, dizi boyunca karakterlerin seküler ve deseküler yaşamlarıyla bütünleşir. Meryem'in yaşadığı kırsal mahallenin sosyal yaşam boyutu ile Peri'nin takıldığı kafelerin sosyal alanları farklıdır. Meryem'in yaşadığı evsel mekânı, mahallesi belirli bir geleneksel bağa, dinsel göndermelere, kırsal alana, taşraya, halkın alanlarıyla özdeşleştirilerek modernliğin karşıtı olarak konumlandırılır. Meryem'in "*Biz evin bir çöpüne bile dokunmadık.*" ifadesiyle geçmişe ve geleneksel bağların sürekliliğine vurgu yapılırken modernliğin ve çağdaşlaşmanın, inançsızlığın, yeniliğin eleştirisi ve çelişkisine göndermeler yapılır. Dizide mekân ve karakter diyalektiğinin neredeyse bütün karakterler üzerinden okuması yapılabilir. Melisa karakteriyle seküler ve ateist bir bakış açısı içerisinde, kendisiyle barışık, umursamayan, derin bir sorgulama içine girmeyen, seküler birey anlatılır. Bu karakterin yaşamı doğrudan ve dolaylı olarak dizide birçok karakterle farklı zaman ve mekân düzleminde

kesişmektedir. Burada da seküler bireyin yaşadığı, sosyal çevreler ve mekânların benzerliklerine dikkat edilir. Mekânların seküler ayrımı, bireylerin sekülerlik boyutlarıyla bütünleştiği, birleştiği, iç içe geçtiğinin vurgusu yapılır.

Dizide geleneksel birey, taşrayla, mistisizmle bütünleşirken sekülerleşen modern bireyler de metropollerle, rezidanslarla bütünleşmektedir. Kentin seküler alanlarında yaşayan insanların sekülerlikleri, yaşadıkları mekânlar, kendi aile çevreleriyle kurdukları ilişkilerden anlaşılmaktadır. Kentsel yaşamda katı olanların nasıl buharlaştığı anlatılır. Sekiz bölümlük bu dizide kentteki yaşamın içinde farklı karakterlerle benzer seküler bir yaşama sahip olduklarının altı çizilir. Toplumun şehirleşmesi, bireyselleşmesi anomi oluşturur. Kent yaşamında, dinin kamu hayatından kaybolmasıyla bireyin ve çekirdek ailenin bir seçenek veya tercih konusu hâline geldiği mekânsal ve bireysel düzeyde gösterilir. Peri, çocukluğundan itibaren bulunduğu sınıf, çevre, kent, evsel ve eğitsel yaşamı dinsel bakış açısı dışında bakmasını öğretmiş, Peri'ye seküler birey olma bilinci aşılamıştır. Bu aşılama, Peri'nin inançsız olduğu anlamına gelmez; aksine bu özne kutsal olanın duygusal bağına kendi dinî ritüeliyle dikkatleri çekerek öznel bir alana ait olduğu, hiç kimsenin diğerinin kutsalına müdahale edemeyeceği Yoga yaparken gösterilir. Peri'nin bu yaklaşımı geleneksel inanç sistemlerinden ve bu sistemin ruhani, uhrevi öznesinden köklü bir kopuşunu içerir, bunun tersi bir konumlandırılması da Meryem'le yapılır. Meryem geleneksel inanç sistemlerine, varlığa, bilgiye ve değerlere; geleneksel, dinsel, tanrısal bir bakışla bakar. Bu bakış toplumda önemli bir insan kesiminin bakış açısına denk düşer. Bu iki karakter zıtlığıyla sorunlaştırılan

toplumsal grupların ve yapıların bireydeki kimlik bunalımına dikkat çekilmektedir. Kimlik bunalımını çözemeyenler, alternatif imkânlarda, yani dinî gruplarda, tarikatlarda veya onlara benzer dinsel topluluklarda arayacaktır (Mardin, 1997:88). Meryem'in arayışı dinsel ve geleneksel topluma olan bağlılığın, onun yarattığı çelişkiye ve kimlik arayışına dikkat çekilir. Peri'de, yetiştiği seküler toplumsal grupların, onda oluşturduğu kalıp yargıların baskısı ve bunun neden olduğu kimlik bunalımı vurgulanır.

Modern kentler sekülerleşmenin oluştuğu mekânlardır. Bu açıdan modernleşme ve sekülerleşme arasında doğrudan bir ilişki kurulabileceği gibi, endüstrileşmenin sonucu olarak gelişen şehirleşmeyle de aralarında ilişki kurulabilir (Altıntaş, 2002:63). Ekinci (2018:333), seküler yaşamının kırsal ve şehirsel yapıyla bağlantısını şöyle ifade eder: "Modernleşme çabaları içerisindeki toplumlarda, kırsal kesim insanı dine bağlılığını, dine bir yer verme anlamında sürdürürken özellikle şehir merkezleri daha kolay sekülerize olabilmektedir." Kentte anonim ilişkilerle dokunan kültürel dünya, kentsel gündelik hayatın işleyişinde dinî aidiyetlere ve referanslara sadece özel alana sıkıştırılmıştır (Çelik, 2017:16). Gülbin bu tanımlamaya uyan bir karakter özelliğini taşır. Gülbin bir psikolog olarak kentte yaşamakta ve seküler yaşamın günübirlik dünyevi yaşamını deneyimlemektedir. Gülbin karakteri ve Kürt ailesi arasındaki ilişki modern ve geleneksel karşıtlıklarla verilmektedir. Dizide uzamsal konumlandırma ve bireysel konumlandırma biçimleri, mekân farklılıklarıyla paralellik gösterir. Mekânlar farklılaştıkça yargılar, değerler, inanma biçimleri, toplumsal ilişkiler de farklılaşır. Yer bilinci mekândaki bireyin seküler boyutunu da gösterir. Gülbin kentte

kendi ayakları üzerinde duran dinsel ve inançsal hiçbir kaygısı olmayan, gelenekten uzak yaşayan biridir. Gülbin'inin ailesi de kırsal yaşamın geleneksel ve inançlarını koruyan, gözeten, kırsaldan gelen bir ailedir. Dizide taşra ve kent ikiliği Gülbin ve ailesiyle betimlenir. Seküler kentteki yaşam biçimleriyle geleneksel inanç biçimleri, Gülbin ve ablası arasında sürekli kavga ve didişmeyle verilir. Gülbin kendisi için modern kentsel yaşamın içinde kurduğu bireyci ve anomik dünya, Gülbin için aile tamamen yok olmasa da ailenin öneminin aşınması, başörtü gibi dinsel sembollerin kendisi için anlam kaybına uğraması, Doğu'nun önemsediği evlilik ve bekâret deneyiminin kendisi için bir anlam oluşturmaması, zıtlıkların, çekişmelerin temelini oluşturmaktadır.

Kırsal ve kentsel mekân deneyimi, seküler hayatı belirlemenin başka biçimi de Sinan karakteri üzerinde yapılır. Kent, yaşamın, ticaretin, iktisadın merkezidir. Rahat bir hayat sürenlerin seküler yaşamı tercih edenlerin mekânıdır. İktisadi hayatı iyi olan insanların çoğunun dünyaya dönük yaşamaya çalıştıkları da bir gerçektir. Sinan karakteri iktisadi yaşamın bir gerçeğidir. İktisadın metafizik boyutundan ziyade fiziki boyutu ve hazcı özelliği vurgulanmaktadır. Sinan'ın gelenek, inanç çelişkisi, farklılıkları, değişimi, hayata seküler biçimde bakışı, annesiyle olan diyaloglarında açığa çıkar. Bu devinim dizi boyunca neredeyse bütün seküler ve deseküler bireylerin zıtlığını ve çelişkisini oluşturur.

2.5. Seküler Bireyin Aile Algısının Değişimi

Modernlikle birlikte hayatın bütün alanlarında değişmeye başlayan yaşam tarzı, aileyi de etkilemiştir. Geleneksel inanç ve yaşam biçimle-

rinden sekülerleşmeye doğru bir değişim olmuştur. Sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı süreçte aile, hem yapısal hem de fonksiyonel olarak küçülürken evlenme şekilleri de değişmiştir. Aile ve evlilik/nikâh kurumları eski önemini kaybetmiş, evlilik bağına atfedilen kutsallık anlam kaybına uğramıştır. Modern yaşamla birlikte geleneksel aile çözülmeye başlamış, çekirdek aile yapısı da küçülerek tamamen bireyselleşmiştir. "Toplumsal değişmeler, kentleşme, sanayileşme, ailenin küçülmesi, ekonomik rekabet gibi dinamiklerin de etkisiyle din ve dinî değerler hızlı bir şekilde aşınmaya, değer ve kimlik kaybına uğramaktadır." (Batur, 2015:565). Bu kimlik ve değer kaybı tartışmaları *Bir Başkadır* dizisinde farklı bir bakış açısıyla işlenmektedir.

Peri'nin seküler yaşam tarzı, yetişme biçimi, yapılan maneviyatçı sorgulamalar, klasik Yeşilçam sinemasının ideolojik göndermesine denk düşer. Peri'nin yaşadığı çelişkiler, ailesinin ona dayattığı değer yargılarından kaynaklanır. Peri'nin bakış açısıyla seküler aile yaşamına eleştirel bir gönderme yapılır. Peri gibi Sinan da Gülbin de benzer ruhsal çelişkiler içinde gösterilir. Ancak Peri'nin yetişme tarzı ve dinsel öğrenme pratikleri diğer seküler karakterlerden farklıdır. Gülbin Doğulu Kürt bir ailenin kızıdır ve yetişme tarzı, geleneksel, muhafazakâr bir aileden gelip sonradan seküler bir yaşamı seçen bireye gönderme yapar. Gülbin gibi Sinan da benzer dinsel ritüellerin ve geleneksel yaşamın baskın olduğu toplumdan gelir ve benzer çelişkiler yaşadığı diyaloglara yansır.

Gülbin'in Sinan'la cinsel birlikteliği ve flört olayını geleneksel yapının değerlerdeki seküler bireyde nasıl aşıldığı gösterilir. Kadın üzerinde yıllarca devam eden töreye dayalı kadın cinayetlerindeki algının değişimi, namus ve bekâret meselesine Kürt bir aileden

gelen Gülbin'in yaşamıyla dönüşümüne dikkat çekilir. Gülbin'in, yaşam tarzı, giyimi, hayata bakışı, ablası, annesi, engelli kardeşi ve babasının dengbejlik (ozanlık) deneyimlerinden farklıdır. Ozanlık ve aile kutsiyeti geleneksel ve toplumsal bağları ve deneyim alanlarıyla bütünleşir. Bir köke ve kökene sahiptir. Gücünü gelenekten, inançtan ve toplumdan alır. Gülbin'in hayatı deneyimlemesi ise geleneksel ve toplumsal ailenin tam karşısında konumlandırılır. Gülbin'in deneyimi, geleneğin tam karşısında seküler ve modern yaşamla örtüşen bireye göndermesi vardır.

Hoca'nın da kızıyla yaşadıkları, modern ve geleneksel deneyimlerinin istek ve farklılıkları, seküler topluma doğru evrilen genç neslin, aile kontrolü dışındaki yaşam deneyimlerinin sekülerleştiği gösterilmektedir. Ali Sadi Hoca'nın kızı Hayrunnisa (Bige Önal), kendi ev deneyimi dışındayken sosyalleşme biçimi, seçtiği arkadaşlar, dinlediği yabancı müzik, takıntıları ve istekleri, başka şehre üniversiteye okumaya giderken otobüse bindikten sonra saçlarını açması, birçok toplumsal yapı ve işleyişi, kuralları, örf, âdet, gelenek ve dinsel yaşam şeklinin bireylerdeki değişimi işlenmektedir. Geleneksel aile biçimlerinin dayattıkları ve beklentileri, sekülerleşen bireyde hiçbir anlam ifade etmediği Hayrunnisa karakteriyle verilmektedir. Gülbin gibi karakterlerin aileleriyle kurdukları ilişki biçimiyle bu durum desteklenmektedir. Dizide dinin algısal değişimi, dinle ilgili kimlik ve ritüellerin eski güçlerini, prestijlerini, etkilerini, saygınlıklarını kaybettikleri gösterilir. Geleneksel yaşam biçimlerinde sorgulanmayan birçok durumun sorgulandığı, kuşaklar arasındaki bakış açısı ve beklentilerin değiştiği, sekülerleşmenin hayatın her anına, alanına sirayet ettiği gösterilir.

Bir Başkadır dizisinde aileyle ilgili farklı bir bakış açısının vurgusu da Sinan karakteriyle verilir. Sinan'ın geçmiş değerlere olan bağı, geçirdiği seküler değişim annesiyle olan ilişki biçimi ve diyaloglarla açığa çıkarılır. Sinan'ın annesiyle buluşması, Sinan'ın annesine karşı olan tavrı, umursamazlığı, Sinan ve annesinin yaşadığı mekân farklılıkları, ikili arasındaki şiddet dolu sözler, toplumsal çatışmanın geleneksel değer yargılarının Sinan'daki seküler boyutta evrilmesi işlenir. Sinan'ın annesi, Sinan'a söylediği "*Köpek doğurmuşum.*" cümlesi, günümüz kuşakları arasında aile algısının değişimi, anne gibi merkezî konumdaki değerin aşınması gösterilir. Annenin oğluna nasihatleri ile geleneksel ailenin önemine vurgu yapılmaya çalışılırken Sinan'ın karşı çıkışlarıyla ikili arasındaki bakış açısındaki farklılık derinleştirilir.

"Seküler'in alışkanlıkları, 'doğal yolla' ve örtük olarak taşınmaz; tam tersine, asimilasyonu ve Batı kültürünü 'özümsemeyi' gerektiren bir modernlik projesi ve benliğin bir parçası hâline gelir." (Göle, 2012:20). Dizide, Batı modern yaşam biçimleri, seküler ikamesi vurgulanır. Gülbin, Sinan, Peri karakterleriyle aile değerlerindeki değişimlerin farklı şekillerine, yaşam biçimlerindeki farklılıkların seküler deneyimlere dikkat çekilir. Ayrıca bu kişiler, bir boşluk, tatminsizlik ve manevi bir arayış içerisinde sunulur. Dizide birçok yargı, olgu tartışmaya açık bir şekilde bitirilir.

Sonuç

Dizide sekülerliğin, bireysel yaşam biçimlerinin dönüşümleri, çelişkileri ve farklılıkları işlenerek geleneksel yapının birey üzerinde değişen, dönüşen algısına dikkat çekilmiştir. Sekülerleşmenin git-

tikçe toplumun bütün yaşam biçimlerinde ve inançlarında değişim yarattığı olgusu farklı karakterlerin izlekleriyle sunulmuştur. Geleneksel-dindar bireyin sekülerleşerek insana dair önemli ahlaki ögeler olan doğruluk, dürüstlük, dindarlık, din kardeşliği anlamını kaybetmeye başladığının vurgusu yapılmaktadır. Birtakım geleneksel değerler yerine özgür, bağımsız, maddi donanımlı, kimseye muhtaç olmayacak, rekabetçi, güçlü hatta bencil, uyanık, faydacı, tüketici vb. birey (insan) anlayışına bırakmaktadır. Artık geleneksel ve dinsel toplumun bir parçası sayılan bireyden dünyayla, dünyevileşmeyle aynı paralelde yürüyen birey işlenmektedir. Dizide sekülerleşen bireyin tüketim, modernlik, pragmatist, benmerkezli bir yargısal sürece gelindiğinin altı çizilmiştir. Bunun yanında geleneksel birey, belirli mekân deneyimleriyle sınırlandırılmış ve belirli kalıp yargılarının vurgusu yapılmıştır. Dolayısıyla hem seküler bireyin hem de deseküler bireyin kendine göre belirli kalıp yargılarının etkisine dikkat çekilmiştir.

Her ne kadar sekülerleşme kültür dalgası Avrupa'da ortaya çıkmışsa da Türkiye dâhil neredeyse gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin tamamına aksetmiştir. İnsanlar artık, toplum olarak büyük çapta seküler bir yaşamın içerisindedir. Bireyler gerek fikir hayatında gerekse de toplumsal ilişkilerinde hızla sekülerleşmektedir. Geniş çapta seküler düşünülmekte, tüketilmekte ve davranılmaktadır. Burada dinden, dinselden tamamen sıyrıldığı iddia edilmemekle birlikte dinsel olanın aleyhine yani dinin zayıflamasına yönelik bir seyir izlenmektedir. Başka bir ifadeyle seküler yaşam tarzı yükselmekteyken dindar yaşam tarzı ve bilinci gerilemektedir. Ayrıca sekülerleşmenin her birey ya da toplumda aynı derecede

ortaya çıktığı söylenemez. *Bir Başkadır* dizisinde bu değişimin oranlarına ve boyutlarına dikkat çekilmiştir. Dizide farklı sosyal çevrelerden herkesin belirli bir oranda sekülerleştiği mekânın ve zamanın da sekülerleştiğinin altı çizilmiştir. Kısacası, dizide sekülerlik olgusunun; toplumun bütün süreçlerine, yaşam biçimlerine çok az olsa da sirayet ettiğinin, toplumun tüm kesimlerinin sekülerleşmeye doğru yol aldığının vurgusu vardır.

KAYNAKÇA

Altıntaş, R. (2002). *Teolojik Sekülerleşmenin Neden Olduğu İnanç ve Davranış Problemleri.* Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Arşiv, Volume 6, Issue:1, (s. 55-84).

Baubérot, J. (2013). *Sécularısatıon, Laïcıté, Laïcısatıon, Empan,* (n° 90), DOI 10.3917/empan.090.0031. İnternet sayfası: https:// www. researchgate.net/publication/269506142_Secularisation_laicite_ laicisation, (Ss. 31-38).

Batur, B. (2015). *Sekülerleşme Türkiye'de*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International SocialResearch, Cilt: 8 Sayı: 38 Volume: 8 Issue: 38,www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581, (Ss. 563-572).

Berkes, N. (2008). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çelik, C. (2017). *Sekülerleşmenin Kuramsal Sosyolojik Serüveni*, İslami Araştırma Dergisi (Journal of Islamic Research), ;28 (3), (Ss.:209-23).

Dellaloğlu, B., F. (2019). "*Laik ve "Sekülerin Politik Teolojisi",* Sekülerleşme Tartışmaları, Ed: M. Ali Kirmanve Volkan Ertit, Ankara: Kadim Yayınları, (Ss. 9-31).

Ekinci, İ. (2018). *Sekülerleşme ve Din*, Bitlis Eren Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi /

Journal of Bitlis Eren UniversityInstitute of SocialSciences, Cilt/Volume: 7.Sayı/Number:1, Haziran/June, (Ss. 320-337).

Ertit, V. (2018*). Endişeli Muhafazakârlar Çağı: Dinden Uzaklaşan Türkiye*, Ankara: OrientiYayınları.

Ertit, V. (2020). *Sekülerleşme Teorisi*, Ankara: Liberte Yayınları.

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

Gauthier, F. (2020). *Définir le paradigme de la sécularisation pour-mieuxs'enabstenir, Relıgıologıques, Hors-Sérıe*, No:1, Printemps, (Ss.185–199).

Gencer, B. (2010). *"Seküler Gelenekten Sekülerist Modernliğe*", Rıhle: Üç Aylık İlim, Kültür, Medeniyet Dergisi, (Ss. 21-29).

Göle, N. (2012). *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*, İstanbul: Metis Yayınları.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Genç Modern Çağda Benlik ve Toplum,* Çev.:

Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.

Haslinger, H. (2010),*Trennungvon Kircheund Staat, Österreichals Problemfall der Säkularisierung,* Diplomarbeit an der Universität Wien, Viyana: Viyana Üniversitesi, Doktora Tezi.

Hazır, M. (2012).*"Postsekülerliğin Gelişi: 21. Yüzyılda Sekülerliğin Sosyolojisini Yapmak",*Akademik İncelemeler Dergisi, Cilt:7, Sayı:2, (Ss.141-154)

Hocaoğlu, D (1995). *Laisizm'den Millî Sekülerizm'e: Laiklik Sorunun Felsefik Çözümlemesi*, Ankara: Selçuk Yayınları.

Illich, I. (1990). Tüketim Köleliği, Çev.: Mesut Karaşahan, İstanbul: Pınar Yayınları.

İnalcık, H. (2010). *Doğu Batı: Makaleler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Karpat, K., H. (2008). *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal Kültürel Ekonomik Temeller,* Ankara: İmge Yayınları.

Kaçar, F. (2020). *Gelenekselliğe Dönüş Çabası: Yücel Çakmaklı ve Millî Sinema Anlayışı*, Ed.: İrfan Hıdıroğlu, Türk Sinemasında Bir Arayış: Millî-İslami Sinema, Konya: LiteratürkYayınları, (Ss.213-261).

Keysar, A., Kosmin B., A. (2008). *The Free thinkers in a Free Market of Religion* (Ed.) ByBarry

A. Kosmin and Ariela Keysar. Hartford, CT: Institute for the Study of Secularism in Society and Culture, (Ss 17-27).

Kosmin, B., A. (2008). Introduction: Contemporary Secularity and Secularism, Secularism&

Secularity: Contemporary International Perspectives. (Ed.) ByBarry A. KosminandArielaKeysar. Hartford, CT: Institute for the Study of Secularism in Society and Culture.

Mardin, Ş. (1994). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (1997). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Ankara:Bilim Sanat Yayınları.

Mitchell, W., J., T., (2005), *İkonoloji (İmaj, Metin, İdeoloji),*İstanbul: Paradigma Yayınları.

Oskay Ü. (2017), *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri***,** İstanbul: İnkılap Yayınları.

Parladır, H., S., Özkan D. (2015). *Sosyal Bilimlerde Paranormal İnançlara Dair Çalışmalar: Sekülerleşme ve İnanç İkileminde Modern Birey ve Toplum,* Ss. (172-202). CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt :13 Sayı :1

Sarmış, M. (2016). *Sinema ve Din: Sekülerleşme Bağlamında Hollywood Sineması Örneği,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Sevinç, B. (2014). "*Türkiye'de Dinî Rekabet ve Spritüel Özün Seküler Form Üzerinden Mücadelesi: Sahaja Yoga Örneği"* KTÜİFD, c. 1, Sy. 1, (Ss. 105-158).

Shıner, L. (1967) "*TheConcept of Secularization In Empirical Research*", Sociology of Religion, JSSR, Vol:6, No:2, 1967, (Ss. 207-220).

Swatos, W., H., Christiano, K., J. (2000). *"Secularization Theory: Teh Course of a Concept"*, (The Secularization Debate içinde (Ed.) William H. Swatos, Daniel V. Olson. New York: Rowman, Little field Pub, (Ss. 1-20),

Taylor, C. (2014). *Seküler Çağ*. (Çev.:Dost Körpe), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tekin, M. (2012). *Batı'da sekülerlik ve Türkiye Müslümanlığının seküler İçerimleri*. İnsan & Toplum, 2 (4), (Ss.181-204).

Touraine, A. (2018). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev.: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turner, B., S. (2012). *Post-Seküler Toplumda Din*, (Çev.: Özcan Güngör), Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, Cilt 12, Sayı 3, 2012, (Ss. 199 -224).

Weber, M. (2019). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. Çev.: Gökhan Rızaoğlu, İstanbul:Oda Yayınları.

KİMLİK İNŞASINDA BEN VE ÖTEKİNİN TEMSİLİ: *"BİR BAŞKADIR"* ÖRNEĞİ

Semra Kotan

Giriş

Kimlik, geçmişten bugüne kültürel, toplumsal, politik, psikolojik ve ekonomik işlevleri olan çok boyutlu bir kavramdır. Kimliğin temel bileşenlerinden birisi olan tanımlanma olgusu bireyin benzerlik ya da farklılıkları üzerinden ben ve ötekinin konumlandırılış pratiğiyle ilişkilendirilir. Tanınma olgusunun psişik süreçlerde işlenişi ise benlik kavramı ile açıklanabilir. Bireyin bilinçli kendi benliği karşısında bir başka bilinçli benliğin farkında olması ve onu kabullenmesi bu anlamda kimlik kavramının toplumsal olma özelliğini vurgulamaktadır. Kişinin içinde yer alan ötekiye duyduğu ihtiyaç toplumsal süreçte kendi farklılıklarını başkalarının kimlik örüntüleri üzerinden anlamlandırma çabasıdır. Benliğin dışında bırakılan ya da dışına itilen öteki kavramı, kimliğin inşa sürecinde psikanalitikte de ben'in baskıladığı, gizlediği yanıdır. Bu bağlamda kişinin benlik düzeyinde yaşamış olduğu bazı korku, kaygı ve gerilim duygularını bilinçaltına atma çabasının tehlikeli olan ötekiyi tanımlama pratiğiyle eş değer olduğu düşüncesi çalışmanın temel varsayımını ortaya koymaktadır. Bu varsayımdan hareketle çalışmanın amacı "Bir

Başkadır" dizisinde yer alan ben-öteki ikiliği genelinde işlenen açık ya da örtük temsilleri ortaya koymaktır. Ayrıca anlatıda yer alan ikilik, sınıfsal ilişkilerin ortaya konulmasında bireylerin ruhsal süreçleriyle de ilişkilendirilerek analiz edilmeye çalışılmaktadır. Kimliğin kurgulanma sürecinde "Bir Başkadır" dizisi örneğinde ben-öteki ikiliğini psikanalitik kuram ve nitel içerik analizi yöntemleriyle ele almaktadır. Nitel içerik analiziyle dizinin tüm bölümleri, bütünsel olarak işlediği konu, karakterler ve karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri, diyaloglar, çatışmalar, gerilimler noktasında içerdiği anlamlarla yorumlanmaktadır. Diğer taraftan dizi Lacan ve Freud'un psikanaliz hakkındaki görüşlerinden hareketle ben-öteki çatışması kapsamında değerlendirilmektedir. Bilinç kavramı üzerinden id, ego, süper ego ya da imgesel, simgesel, gerçek evreler ben-öteki ikiliğinde belli temsilleri içermektedir. Bu bağlamda dizide hadım edilme, anne bedeninden ayrılarak kendiliğinin bilincine varma ve dolayısıyla yalnızlaşma, sonra özdeşleşme, baba ya da büyük "öteki"yle çatışma gibi psişik süreçlere eşlik eden durumlar hem bireyin hem de toplumun bilinçaltının dışa vurumunun izlerini taşıması biçiminde yorumlanmaktadır.

1. Kimlik Üzerine

Kimlik, kavram olarak 20. yüzyılın özellikle sonlarıyla birlikte sosyal, kültürel ve politik tartışmaların temelinde, farklı birçok disiplin içerisinde çeşitli tanımlamalara sahiptir. En genel ifadeyle kimlik, öteki olan karşısında bireyin ya da bireylerin kim ve kimler olduğunu ortaya koyma girişimidir. Burada kimlik, bireyi bir diğer bireyden ayrı kılan

ve o bireye özgü özelliklerle anlam kazanmaktadır. Kimliğin açıklanması noktasında benzerlik ve farklılık vurguları bireyi diğerlerinden ayrıştırmakta ya da öteki karşısındaki "ben"e veya "biz"e ait kılmaktadır. Bir gruba, topluluğa ya da sınıfa ait olan birey o bütündeki tüm insanlarla benzer özelliklerle "öteki" diye niteleyebileceğimiz bütünden ayrışarak farklılaşmaktadır. Ancak burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta kimliğin bireyin sadece içerisinde bulunduğu topluluk tarafından belirlendiği kolektif olma yanılgısıdır. Kimlik, toplumsal olarak belirlendiği gibi bireysel olma özelliğine de sahiptir. Bu bağlamda bireyin kendisine ait olan özelliği ya da onun sahip olduğu niteliği ile kimlik, "farklı" ve "kendisine özgü olan" anlamlarını da bireysellik odağında içerisinde barındırmaktadır. Kimliğin kendisini var edebilmesi için farklılığa duyduğu gereksinimin yanı sıra kendi kesinliğini güvence altına alması gerekmektedir. Bunun yolu ise farklılığın ötekiliğe dönüştürülmesidir. (Connolly, 1995: 92-93). Yani kimliğin kendisini belirleyenin öteki olduğu tezinden hareketle ben ve öteki arasındaki ilişki kimliğin ne olduğu noktasında anlamlıdır.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğünde kimlik "Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü" (TDK Sözlüğü, 1998:1324) olarak tanımlanmaktadır. Burada kimlik, bireyin kendini tanımlamasında sahip olduğu bireysel niteliklerin yanı sıra toplum tarafından nasıl adlandırıldığıyla da toplumsal olma rolüne sahiptir. Bireyin toplumda yerine getirdiği kendisine özgü olan rolünü, belirli bir grup, sınıf, topluluk üyeliğini ya da bireyin kendine özgü ve biricik birisi olarak kendine has nitelik ve özelliklerini yine kendisinin tanımladığı anlamlar bütünüdür. Birey açısından

kimlik sorunu toplumla arasındaki ilişkide gizlidir. Şöyle ki bireyin kendisini "ben" olarak nasıl belirlediğine, kim olduğuna ve birey olarak nereye ait olduğuna dair ipuçları içeren kimlik kavramı, sosyal bir varlık olan insana ait niteliklerin bütünüdür. Bir yere ait olmanın verdiği güven hissi bireyin kendisini konumlandırdığı varlık alanıdır. Bauman'a göre belirsizlikten kaçışın kendisi olan kimlik, ait olamama durumunun verdiği huzursuzluk hissidir. Toplumsal bir varlık olan birey eğer içerisinde yaşadığı sosyal çevreye aidiyet bağlarının varlığından emin değilse bu durum onun iç gerilimine neden olur. Çatışma içerisindeki bireyin kimlik üzerine düşünmesi de bu aşamada ortaya çıkar. Bütün bir yaşam biçiminden, düşünce ve davranış kalıplarından ne olduğunu kendisinin tanımladığı biçimiyle başkalarınca tanımlanamayan kişi açısından süreç bu anlamda sancılıdır. Bu kaygı hâlinin son bulması ise sadece tüm bu belirsizliklerin ortadan kalmasıyla mümkündür (2014:117). Dolayısıyla kimlik bireyin ait olduğu ve içerisinde yaşadığı sosyal çevrenin değerlerine, normlarına, düşünce sistematiğine, kültürüne, sanatına, diline, dinine, gelenek göreneklerine ve diğer kurumlarına karşı geliştirmiş olduğu bir aidiyet bilincidir. Birey bu ait olma bilinciyle içerisinde barındığı toplum ve diğer toplumlar arasındaki benzerlikleri, karşıtlıkları ve çatışmaları toplumsal kimliğine yüklediği anlam sınırları dâhilinde algılar, yorumlar ve bu doğrultuda bir eylem geliştirir. Birey, toplum içerisinde sahip olduğu kimlik aracılığıyla yaşam pratiklerine katılır ve toplumsal kimlik, büyük çoğunlukla bilinç ötesinde bir işlev üstlenerek bireyin bütün bir varlığına hükmeder (Özdemir, 2001:108). Zira bireyin toplumsal çevreye uyum sağlaması kimlikler aracılığıyla mümkündür.

Birey ve toplum birbirini etkileyen ve birbirinden etkilenen sosyolojik bir yaklaşım üzerinden değerlendirildiğinde, her bir birey, davranış biçimi ya da değer yargıları kendisine atfedilen anlamla varlık kazanmaktadır. Çünkü toplum içerisindeki her birey dış dünyada var olan nesnelerin maddi varlıklarıyla değil onlara varlıkların kendilerinin zihninde karşılık geldiği görünümleriyle yaklaşırlar. O hâlde kişinin kendini tanımlaması diğer kişiler nazarındaki tanımlanma süreciyle ilişkilidir. Bireyin sosyal olma durumuna vurgu yapan sosyolojik disiplin içerisinden kimlik kavramı sınıfsal ayrımlarda ve toplumsal cinsiyet rollerinde anlam kazanmaktadır. Sosyolojik yaklaşımdan hareketle sembolik etkileşimcilik[1] kavramıyla kimliğin ne olduğunun anlamlandırılmaya çalışılması benliğin kendisine de bir vurgu niteliğindedir. Bireyin kendisini, kendi benliğini tanımlaması bu bağlamda toplumun kendisini konumlandırdığı yerle ilişkili bir süreci ifade etmektedir. Kimliğin toplumsal yapıyla olan ilişkisi bireyin birden fazla kimliğe sahip olduğu önermesiyle desteklenmektedir. Her bir birey toplumun kendisine yüklediği ve kendisinden beklediği eylemler noktasında o kadar sayı ve farklılıkta benlik ve kimliğe sahiptir. Dolayısıyla birey içerisinde barındığı ve eylemde bulunduğu ne kadar sosyal ortama sahipse aynı zamanda o kadar sayıda kimliğe de sahiptir. Bireyin sahip olduğu bu kim-

1 William James ve George Herbert Mead sembolik etkileşimciliğin önde gelen iki kuramcısı olarak benliğin iki aşamalı bir sürece denk gediğini ifade ederlerken "Bilen, içteki, öznel, yaratıcı, belirleyen ve bilinemeyen 'ben' (I); diğer insanlarca daha çok bilinen, dıştaki, belirlenmiş ve toplumsal aşamayı yansıtan 'beni/bana' (me)."(Marshall 1999:405) şeklindeki ifadeleriyle bireyin benliğinin toplumun bireyden beklediği düşünce kalıpları ve davranış biçimleriyle şekillendiğinin altını çizmektedirler.

likler ya da toplum nezdindeki tanımlamalar, onun içerisinde bulunduğu sosyal ilişkiler ve yapılarda nasıl düşüneceğini ve davranacağını şekillendirir. Mesela bir kişi, toplumsal yapı içerisinde anne, öğretmen, abla ya da arkadaş olarak kendi varlığını ortaya koymaktadır. Kişinin her bir rolle ortaya koymuş olduğu düşünüş ve davranış kalıpları kimlik kavramı üzerinden değerlendirildiğinde toplumun bireyden beklentileriyle kimlik arasındaki ilişki bilgi bazında göze çarpmaktadır. Burada kimliğin toplum tarafından biçimlendirildiği görüşü bilgi sosyolojisinin[2] bir konusu olarak literatürde kendisine yer bulmaktadır. Kimliğin tanımlanması ile ilgili bilginin sosyal yapı içerisinde üretilmesi ve bireye aktarılması sonucu kimliğe ilişkin türlü söylemler ortaya çıkmaktadır.

Sosyalleşme sürecinde toplum ve birey açısından sosyal değerlerin aktarımı bireyin kimlik edinme süreci ile doğrudan ilintiliyken birey tarafından sosyal rollerin bilinci edinilmektedir. Belli bir sosyal gruba ait olan birey, grubun paylaştığı değer, düşünce ve davranışlarla biçimlenirken kendi rol davranışlarına da yön vermektedir. Sosyal kimlik olarak da tanımlanabilen bireyin sosyal grupla ilişkisi sonucu kendisini o gruba ait biçimde onların tipik özellikleriyle tanımlıyor olması kendisini nasıl tasarlayıp konumlandırdığı ile ilgilidir. Sosyal olarak bireyin kendisini nasıl

[2] Genel anlamda konusunu bilgi ve toplum birlikteliğinden ve etkileşiminden doğan her türden unsurun oluşturduğu bilgi sosyolojisi "... Sosyal çevredeki farklı tipler, bu tiplerin farklı olarak vurgulanan biçimleri, bilginin farklı sistemleri (bu tiplerin hiyerarşileri) ve öte yandan küresel toplumlar, sosyal sınıflar, belirli gruplaşmalar ve toplumsallaşmanın çeşitli görünümleri arasında kurulan fonksiyonel ilişkilerin incelenmesidir." (Gurvitch, 1971: 16).

kategorize ettiği sorusu bu noktada sosyal kimliğin bilişsel, duygusal ve değerlendirme süreçleriyle tanımlanmaktadır. Bilişsel boyut sosyal kimlik açısından kişinin bir sosyal gruba ait olması hâlinin bilişsel düzeyde farkındalığıdır. Bu aşamada kişi çevresindekilerin (nesne veya diğer kişilerin) duyuş, düşünüş biçimlerini, eylemlerini, eylemsizliklerini kısacası kendilerini ortaya koyma biçimlerini fark ederek süreci anlamlandırmaktadır. Kendini ortaya koyma biçimiyle sosyal çevrenin var olma biçimini kıyaslayan birey tüm benzerliklerin ya da ayrımların artık bilincindedir. Kişinin sosyal gruba ait olma hissinin duygu boyutundaki kabullenilmişliği ve bağlılığı ise sosyal kimliğin duygusal boyutuna işaret etmektedir. Burada birey, üyesi olduğu sosyal grubun kendi yaşantısına kattıkları ve katacakları noktasında duygusal olarak iyidir. Bu iyi olma durumu bireyin gruba bağlılığını ve katılımını duygusal boyutta destekleyen belli başlı hisleri ifade etmektedir. Birey bilişsel ve duygusal katılımı sonrasında sosyal grup hakkında değerlendirme sürecinde olumlu ya da olumsuz yargılarda bulunmaktadır. Birbirinden farklı olarak seyreden bu üç aşama bireyin sosyal kimliğini ortaya koymasında ve kendiliğini algılayıp tanımlamasında anlamlı veriler sunmaktadır (Ellemers, Kortekaas ve Ouwerkerk, 1999:372). Bireyler, ait oldukları ya da üyesi oldukları sosyal kategorilerde duyuşsal, bilişsel ve değerlendirme süreçleri sonrasında kendilerini diğer kategorilerdekilerden ayrı olarak konumlandırırlar. Dolayısıyla burada sosyal kimlik, bireylerin tutum ve davranış biçimlerindeki farklılıkları belirtmektedir.

1.1. Ben ve Öteki İlişkisi: Ben'in Tanımlanma Sürecinde Ötekinin Varlığı

Sosyolojik bir kategori olarak bireyin kendisini tanımlarken ya da bir yere konumlandırırken ötekiyi de tanımlama zorunluluğunun bir aracı olan kimlik, toplumsal yapı içerisinde farklı bağlamlarda gündeme gelmektedir. Kimliğin inşasında ötekiyle olan ilişki bu bağlamda anlamlıdır. Hall'un "Kimliği, aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanlara bağlayan anlayış tam bir saçmalıktır. Kimlik, bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daime ötekinin konumundan anlatılır." (Hall,1998:72) ifadeleri kendiliğin bizzat ötekinde fark edilmesi olarak anlaşılmaktadır. Ben'in ötekinin varlığıyla var olup anlam kazanması ötekinin benin varlığına olan zorunlu bağlılığını da ortaya koyan bir süreci ifade etmektedir. Ben, kendini tanımlayabilen öznenin başkalarının varlıklarını da kabul etmesidir. Burada "Kendini anlama... Başkalarını anlama veya başkalarıyla birlikte kendini anlamadır. Kendini anlama tarzı, insanın kendi varoluşsal kaygı ve ümitleri eşliğinde gerçekleşen bir anlama tarzıdır." (Tatar, 2004: 83). Öteki ise kavram olarak belli sosyal çevre ya da toplumsal anlamdaki pratiklerce ayrıştırılmış her bir insan tekine vurgu yapmaktadır. Burada öteki olan varoluşsal açıdan ben'in varlığıyla anlamlı olan, ben'in diyaloğa girdiği, diyaloğun ortak paydada birleştiği veya çatışmaya dönüştüğü formdur. "Ben", doğal ortamın vermiş olduğu olumluluğu, iyiyi, huzuru, düzeni, güveni sembolize ederken "öteki" olumsuzluğu, kötü olma hâlini, korkuları, kaygıları, kuşkuları, kaos ortamını ve huzursuzluğu temsil eden bir kimliktir. O hâlde ben ve öteki, "Bütünüyle farklı iki tutum arasındaki duygusal bağlanma ve anti-

pati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, iş birliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder." (Bauman,2002:51). Birbirinin aynısı olmayan ve bir çatışma pratiği üzerine kurulu olan ben ve öteki birbirleri var olmadan varoluşlarını gerçekleştiremeyecek iki unsurdur. Varlıklarını temellendirmelerinde birbirlerine olan ihtiyaçları ben ve başka bir ben olan ötekinin ayrılığında yatmaktadır. Varlıkta birlik düşüncesinden hareketle burada varlıklar arasındaki farklılık özsel anlamdaki bir ayrımdan ziyade görünüşle ilgilidir. Kendiliğinin bilincinde olmak ya da kendisini duyumsayarak bir yere konumlandırmak özne olan ben'in kendisi olmayanla arasına çizmiş olduğu sınırlarda görünürlük kazanmaktadır. Diğer bir ifadeyle ben'in kendisi için ne olduğu öteki karşıtlığında ne olmadığının da bilgisini sunmaktadır. Benliğin kendisini gerçekleştirmesini olanaklı kılan öteki, bu bağlamda yalnızca özne olan ben'in değil her türden nesnenin ya da kategorinin başkalığına vurgu yapmaktadır. Nitekim "kendinin farkında olan özne 'ben', ülküsel anlamda insanın kurduğu değerler bütünüdür. 'Öteki' ise bireyin bilincinde yarattığı bütün yaşantılarında yabancılık, bunaltı ve çatışma meydana getiren her şeydir." (Şahin,2017:17).

Ben olmayanın kişiselleştirilmesi ile ortaya çıkan öteki, kendinden olmayanı itme ya da dışlama anlamlarını da içermektedir. Ben'in içerisinde barındığı sosyal grup bireyin bilişsel ve duygusal boyutta aidiyet bağını iş birliği, güven ve tutarlılık durumlarıyla garanti altına almaktadır. Bu bağlamda öteki ben'in kendini güvende hissetmesinde ihtiyaç duyulan her bir insan tekiyken yabancı olarak konumlandırılmış, potansiyel olarak şeytanlaştırılmış kimlikleri işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle, aynı kültürü, aynı düşünce

sistematiğini ya da aynı ahlaki değerleri paylaşmayan, politik açıdan birbirine düşman olan ya da maddi kaynaklar bakımından rakip olan kişiler veya gruplar, birbirlerini ötekilik konumları üzerinden kolaylıkla şeytanlaştırmaktadır (Parlak, 2015:25-26). Toplumsal ve politik bir kavram olarak ben'in ifadesi olan düzen, uyum eylemleri karşısında öteki dışlanmış ve kaosun kaynağı olan yabancıyı ifade etmektedir. Gündelik yaşam içerisinde ben-öteki ikiliğini ya da her iki kategoriyi sınıfı birbirinin karşısında belli bir sınırla ortaya koyan araç ise dil ve dille oluşturulan belli söylemlerdir. Söylem kavramı, "Sosyal sınıflar arasındaki, kadın-erkek arasındaki ve kültürel azınlıklar ile çoğunluklar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinin üretilmesini ve yeniden üretilmesine sağlayarak 'şey'lerin ve insanların pozisyonlarını yeniden sunma noktasında önemli bir ideolojik etkiye sahiptir." (Fairclough ve Wodak,1997:258). Egemen ideoloji ya da erk tarafından oluşturulan dilsel çizgi ve düşünsel yapı söylem yoluyla anlam kazanmakta, yorumlanmaktadır. Burada temel olan dil anlatılarından (sözcük-cümle) ya da ifadelerdense toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarla da ilişkili biçimde örtük anlamlar içermektedir. Egemen erk ya da "ben" bu noktada söylemlerini "öteki" üzerindeki bütün etkinlik alanlarında kurmaktadır.[3]

[3] Van Dijk'e göre söylemsel birtakım pratikleri de içerisinde barındıran ideolojide belirli grupların tutumları, davranışları, fikirleri, düşünceleri söylem üzerinden vurgulanmaktadır. Onun formülize ettiği eleştirel söylem analizi sürecinde toplumsal yapıda var olan iktidar ilişkilerine, eşitsizliklere ve hegemonik yapılara odaklanmaktadır. İdeolojinin söylem yoluyla dayatıldığını ifade eden Dijk, güç ilişkileri, öteki, karşıtlar arasındaki çatışmanın söz ve söz dizimi ile görünür kılındığına vurgu yapmaktadır (2003:352).

Bireylerin kendilerini tanımlamalarında ihtiyaç duydukları kişilik olgusu olan "ben" hem somut gerçekliği olan dünyayla hem de kendi iç dünyalarıyla girmiş oldukları ilişki sonrası belirmektedir. Bu ilişki düzeyinde duyuş, düşünüş ve davranış kalıpları bilinçli bir öznenin eylemleri olarak tanımlanabilir. Toplumsal ve politik tartışmalarda iç grupların dış grupları, Batı'nın Doğu'yu, kentlinin köylüyü, seçilmişlerin yönetilenleri etnik ve ırkçı tartışmalarda çoğunluğun azınlığı, bilinçli bir biçimde yabancılaştırarak ötekileştirmesi kimliğin inşasında ben'i kurgulamaktadır. Bireyin süreç içerisinde kendini anlamlandırması belli başlı ikilikler üzerinden kurmuş olduğu söylemlerle mümkün hâle gelmektedir. Gasset'e göre, insanın toplumsal düzlemde ilişki ortaya koymasında kendisini var etmesinin biricik şartı, varlığının öteki tarafından oluşturulduğunu kabul etmesidir. O hâlde insanda var olan olumlu çıktı ve olumsuz çıktı üretme kabiliyeti ötekinin temel özellikleriyle belirginleşmektedir. Ben'in öteki ile etkileşiminde ben üzerinde odak oluşturacak davranış ve tutumlarını değiştirecek esas belirleyicilik, ötekinin ben'in eylemlerine fiilî olarak kılavuzluk etmesidir (2011:134). Buradan hareketle her bir insan teki etrafındaki diğer insanları kendi algılarına göre belli kategorilere dâhil eder. Bu kategorize etme sürecinde her toplum kendine özgü bir değerlendirme ölçütü ile ön kabullerde ve retlerde bulunur. Bunu da kestirme bir yolla, belli ikilikler üzerinden "biz"- "onlar", "ben-öteki", "normal olan"-"olmayan", "bilge"-"cahil", "iyi"-"kötü", "dengeli"-"ölçüsüz" ayrımı ile gerçekleştirir. Diğer bir ifadeyle "aynı"-"farklı" stereotipleştirmesi genelinde bütün zıtlıklar bu ayrımda belirleyicidir. Ancak burada altının çizilmesi gereken önemli bir nokta, bizden olan ile

bizden olmayan ayrımı sadece kimliklerdeki ikiliğe değil aynı kimliklerin tutum ve davranışlarındaki ikiliğe de bir vurgudur. [4]

Ben'in kendiliğini ilan edebilmesi için mecbur olduğu öteki de kendilik bilincine varmış bir özne teki olarak düşünülmelidir. Çünkü ben'in varlığını sürdürebilmesi kendisi gibi bilinçli bir varlıkla kurmuş olduğu iletişimin devamlılığında saklıdır. Aksi durumda ötekinin vasıfsız ve bilinçsiz kabul edilişi ben'in sonunu getirecektir. Dolayısıyla diyalektik düzlemde ben ve öteki kendi varlıkların ortaya koymak ve diyaloglarını sürdürebilmek için karşıtlıkları ile bir bütünün parçasıdırlar. Her iki tarafında birlikte varoluşu, karşılıklı kendilerini belli edebilmeleri kadardır. Birbirlerinin varlıkları ile anlam kazanan ben ve öteki diğer taraftan gerilimin ve çatışmanın da kaynağıdır. Pratikte bu gerilimin kaynağında yer alan düşünce ise ben'in genel anlamda iyi olan bütün vasıflarla anılmasıyken ötekinin olumsuzlanmasıdır. Ben, diyalog sürecinde iyinin, güzelin,

[4] Yunan mitolojisinde iki sanat tanrısı olan Dionysos ve Apollon, tragedyanın doğuşu ve sanatın taklitten doğması noktasında bütün sanatsal öğretilere kaynaklık etmektedir. Bu bağlamda Apollon ve Dionysos ikiliği üzerinden Nietzsche'de doğa, kişinin kendi sınırlarını tanımasını sağlamaktadır. Çünkü doğayı bilen, onu anlamlandıran birey kendi anlamını da bulmuş olacaktır. Nietzsche felsefesi aracılığıyla ele alınan Dionysos ve Apollon temsilinde Apollon ölçünün, dengenin, kuralların, uyum ve düzenin karşılığıyken Dionysos haz ve coşkunun, taşkınlığın karşılığıdır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Nietzsche açısından da her şey (kuvvet, yaşam) diyalektik bağıntıdaki olumsuzun rolüne bağlı olarak varlığını ortaya koyabilmektedir. Yani bir yaşamın varlığı, başka bir yaşamın varlığı ile bağıntıya girerek çarpışır. Burada kuvvet hiyerarşik düzende yöneten-yönetilen, hükmeden-boyun eğen arasındaki çarpışıklık ilişkisi bir şeyin anlamını ortaya koyma noktasında önemlidir (Nietzsche, 1993:16-17).

dengenin, bilginin, bilimselliğin, modernliğin, ahlaki manada biricikliğin, kültürel önceliğin temsiliyken öteki, kötünün, bayağının, kaosun, cehaletin, metafiziğin, gelenekselin, ahlaki ve kültürel olarak itilmişliğin, ikincilliğin temsilidir. Bu kategorize etme ya da ayıklama, sınıflama eylemleri ile ben ve öteki tanımlanırken aralarındaki sınırlar da ortaya konulmakta, beraberinde ait olma ya da olamama ile ilgili temel ön yargılar ortaya çıkmaktadır. Ön yargıları içeren politik süreç tam bu nokta da gerilim ve çatışmacı kültürün temelinde işlemektedir. Bütün duygu, düşünce ve davranış kalıplarıyla olumlanan "ben" karşısında "öteki", her türden kötülüğün temel besleyeni olarak şeytani ve kötücül biçiminde toplum tarafından kodlanmaktadır. Dolayısıyla ötekinin bulunacağı her bir eylem onun ahlak, kültür, din, ırk, cinsiyet ya da politik değerlerle ilişkili biçimde görünürlük kazanmaktadır.

Ben ve öteki ikiliği bireyin kendi iç dünyasıyla olan ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde ise, düşünsel ve eylemsel anlamdaki gerilimlere vurgu yapmaktadır. İçsel anlamda çatışma ve karşıtlık içerisindeki bireyin varoluşsal olarak kendi varlığını ortaya koyabilmesi, sürdürebilmesi, tanımlayıp anlamlandırabilmesi için kendiliği olan ben'i ile ben'in içindeki ötekinin yüzleşmesi gerekmektedir. Politik ve toplumsal bir varlık olan birey içerisinde yaşadığı ve hem doğayla hem de diğer insanlarla olan ilişkisinde özgürlük alanlarının sınırlandığını görüp ötelendiğini hissederse kendi içerisindeki değerler evreniyle de bir çatışmaya girer ve bu çatışmayla birey kendi varlık alanlarını sorgulamaya başlar.

1.2. Psikanalitik Kuramda "Ben" ve "Öteki": Freud ve Lacan Özelinde

Psikanaliz, bireyin kendisini tanıması-anlamlandırması ve başkaları tarafından tanımlanması bakımından önemli bir alandır. Lacan ve Freud'un psikanaliz üzerine geliştirmiş oldukları düşünceler benlik kavramı temelinde ben-öteki ilişkisini ortaya koyabilme noktasında anlamlıdır. Freud savunucusu olan ve onun çalışmalarından yola çıkarak onun kuramına felsefi bir altyapı geliştiren Lacan, benlik ve kendiliğin karşısında bilinçdışılık ve alt benliği imgesel, simgesel ve gerçek adı verilen üçlü yapıdan yola çıkarak konumlandırmaktadır. Kimliği öteki üzerinden tanımlayan ve tarif eden Lacan için bilinçdışı durumu ötekinin söylemidir. Bireyin kendiliğini tanımlaması, kendini diğerlerinden ayrı kılması ve yeniden üretmesi noktasında Lacan'ın ayna evresi, henüz bebekken bireyin ayna karşısında kendi imgesiyle yüzleşmesiyle başlar. Yüzleşme anına kadar bebek anne ile kendini bir bütün olarak kabul etmektedir. Ancak bir yansıtıcı olan aynada (annede) bebek anneden ayrı bir vücut olarak kendiliğinin farkına vararak varlığına özerk bir anlam katmaktadır. Bu yeni bilincin edinilerek kendiliğin yeniden inşa edilmesi süreci ötekinin bakışının kurma, oluşturma etkisine de bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda ayna evresi Lacan'ın imgesel yapısına ve narsistik döneme karşılık gelmektedir.

Ayna metaforu, bireyin kendi öz benliğini coşkuyla, merakla ve mutlulukla karşılamasında, tanımasında tatmin ve haz gibi temel duyguları sağlayan aracı konumundadır. O hâlde Lacan'cı imgesel evre narsistik duygu ve egoya da vurgu yapmaktadır. Ego burada kendilik hâlinin farkındalığı ile "Beden imgesini, ben (ego) ve öteki

imgelerini harekete geçiren ve (yer değiştirme ve yoğunlaştırma gibi) zihinsel işleyişin birincil süreçlerini kullanan özdeşleşme stratejilerinin (içselleştirme (introjection) ve yansıtmanın (projection) temsilidir." (Kristeva,1972:103). Lacan'ın simgesel düzeyi ise dilin alanı olarak tanımlanabilir. Dilsel alanda ben'in tanımlanabilmesi için ötekiye duyulan ihtiyaç Kojove'ye göre "Beni, genel olarak gerçek ve olumlu bir içeriği ancak istenen Ben olmayanı tahrip ederek dönüşüme uğratarak ve 'özümleyerek' isteği gideren (doyuma ulaştıran) olumsuzlayan eylemle elde eden bir boşluktur ve 'ben'in olumsuzlamayla meydana gelmiş olan olumlu içeriği, olumsuzlanan 'ben olmayan'ın olumlu içeriğine bağlı bir durumdur." (2001: 80). Diğer bir ifadeyle öteki olarak işaret edilen temelde radikal bir ötekilik alanıdır. Bilinçdışı, ötekinin söylemi olarak arzuyu düzenleyen ya da dengeleyen yasa alanı ile geleneğin, kültürün alanıdır. Dolayısıyla simgesel alan ben-öteki ilişkisinde kadınlık-erkeklik, erillik-dişilik gibi söylemlerin üzerinde kurulu olduğu dilsel temsillere de vurgu yapmaktadır. Dilin simgesel alandaki varlığı, toplumsal olana ait her türden yasaya, yasağa, baskıya veya yaptırıma göndermedir. Lacan'ın psikoza karşılık gelen gerçek evresinde ise dille temsil edilebilirliğin dışında somut ve bedensel varlık söz konusudur. Düşünsel olanın dilsel alanla ifade edilebilirliğinden hareketle gerçek yapı düşünülmeyen, hayal edilemeyen ya da algılanıp anlamlandırılamayan alandır.

Topografik kişilik kavramsallaştırması üzerinden kişiliğin gelişim aşamalarını açıklayan Freud bilinç kavramına da eğilmiştir. Var olan zihinsel etkinliklerin bilince göre konumlandırıldığı zihinsel süreç katmanları olan bilinç- bilinçaltı ve bilinçdışı Lacan'daki ger-

çek, imgesel ve simgesel alanlara karşılık gelmektedir. Bedensel, düşünsel algıları ve süreçlerin net bir biçimde gözlenerek tanımlanabilen ve bu süreçlerin farkında olan zihinsel alan için bilinç kavramını kullanan Freud'a göre bilinçaltı, bilinç düzeyinde olmayan ancak her an bilinç seviyesine çıkabilme olanağına sahip olan dikkatimizi yoğunlaştıramadığımız anılardır. Son olarak bilinçdışı ise, kişinin daha çok ruhsal dünyasıyla ilişkili olan ve toplum tarafından baskılandığı, sınırlandığı davranış, düşünce ve tutumlarının bilinç düzeyine çıkma olasılığının olmadığı alandır. Çocukluk döneminde bireyin yaşamış olduğu travmatik türden her türden anı da yine bilinçdışı deneyimleriyle ilişkilidir. Freud, daha sonraki çalışmalarında id, ego ve süper ego olarak kuramı daha da kapsamlı hâle getirmiştir. Freud'a göre id, insanın bilinçdışı olan alanını ifade derken en ilksel açlık, susuzluk, cinsellik, saldırganlık gibi dürtüleridir. Bu temel dürtüler daha çok bedensel süreçlerle ilintilidir. Yeni doğan bebeğin açlıktan ağlaması ya da kendisini güvende hissetme noktasında annesiyle olan ilişkisi id kaynaklı olup bebeğin ihtiyaçlarının tatmini ya da tatmin edilmeyişi onun yetişkin olma psikolojini etkilemektedir.

İdin haz temelli sınırsız arzu ve isteklerini kontrol eden ego (benlik) ise koordine edici, ilksel dürtüleri değerlendirip dengeleyen katman olarak kabul edilmektedir. Ego, bireyin içerisinde biriktirdiği ve gerçeklerle bağdaşmayan, dolayısıyla dışarı atmasının muhtemel olduğu eylemlerin tatmini ile toplumsal değer yargıları arasında bir denge oluşturmaya çalışmaktadır. Ayrıca doğuştan kazanılmış ve zamanla geliştirilebilen olma özelliğine de sahiptir. İd ve egodan farklı olarak bireyin doğuştan sahip olmadığı ancak zaman-

la kazanılan süper ego, kişiliğin vicdani yönünü içermektedir. Bu yönüyle süper ego bireyin geleneksel olanla birlikte kamusaldaki tutunma ve kendisini gerçekleştirme gücüdür. Bu süreçte birey her bir davranışından sorumlu ve sosyal çevreyle uyumlu hâldedir.

Ben'in, kendisini ilkel olan dürtülerine karşı korumaya çalışmakla beraber içerisinde hissetmiş olduğu gerilimi en aza indirgemesi ya da tamamen ortadan kaldırması için savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Yok sayarak, baskılayarak, neden bularak, yön değiştirerek, dışa vurarak ya da özdeşleşerek bireyin içerisinde olan benliği ile ideal benliği arasındaki gerilimi azaltma yöntemleri de ben ve öteki ilişkisi noktasında anlamlıdır. Freud'un bu savunma mekanizmalarını oluşturması bakımından geliştirmiş olduğu "serbest çağrışım tekniği"nde hastadan hiçbir duygusunu saklamadan, alenen, kaygı yaşamadan bütün duygu, düşünce ve imgeleri ifade etmesi beklenmektedir. Ona göre bu teknik esnasında karşılaşılabilecek en temel sorun hastanın geliştirmiş olduğu direnç olgusudur. Tam bu noktada direncin ardında yatan şey bastırma mekanizmasıdır (Tura,2010:55-56). Freud, bireyin kişilik gelişimini belli dönemlere ayırmaktadır. Bu dönemler: 0-1 yaş arası dönemi kapsayan oral dönem, 1-3 yaş aralığı anal (dışkıl) dönem, 3-6 yaş aralığı fallik evre, 6-12 yaş Latent/Gizil dönem ve Genital dönem.

Birey açısından yaşamın ilk yıllarında daha çok cinselliğe vurgu yapan oral dönem, bebeğin emme refleksine bağlı bir doyum aracı olarak ağzı ve ağız ile yapılan eylemleri öncelemektedir. Isırma, çiğneme, daha sonraki yıllarda ise tırnak yeme, parmak emme, öpüşme ya da sigara içme gibi doğal türden eğilimleri içermektedir. Anal dönemde birey dışkıyı tutma ya da boşaltma gibi anal yollu

eylemlerle kendiliğinin farkındadır. Fallik evre ise bireyin çocuklukta cinsel özelliklerinin, eylemlerinin farkında olmaya başladığı bir evredir. Bu dönemde, çocuğun ileriki yaşantısında oluşturacağı kişilik yapısını kararlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. Çocuğun bu evredeki farkındalığı "Oedipus" çatışmasını vurgulamaktadır. Hem kız hem de erkek cinsiyetleri bakımından yalnızca erkeklik organı güçlü, baskıcı, işgalci ve yok etmeye yönelik eğilimlerle önemli bir konumdadır (Fromm,2005:178-180). Ödipal kompleksi, libido kaynağının (yaşam gücü) çocuğun algısının erojen bölgelerinde yoğunlaştığı fallik gelişim döneminde (3-6 yaş) ortaya çıkan bir kavramdır. Bu aşamada çocuklar farkında olmaksızın karşı cinsten ebeveynlerine ve aynı cinsiyetten ebeveynlerine doğru kıskançlık hissederler. Çocuktaki bu çatışmayı sağlayan ana unsur anneye duyulan bilinçsiz cinsel (zevkli) arzulardır. Kıskançlığı temelde tetikleyen durum ise annenin sevgi ve dikkatinin nesnesi olan babanın varlığıdır. Anneye beslenen arzu duyguları ve babaya karşı duyulan rekabet hissi ya da çocuğun babasından kurtularak anne için onun yerini alma fantezileri temelde bir karmaşa barındırır. Babaya yönelik beslenen düşmanca duygular, kastrasyona uğrama kaygısı, babanın onu ceza olarak kastre edeceği (hadım edileceği) türünden bir korkuya yol açar. Kız çocuklarda ise bu karmaşa Electra kompleksi olarak literatürde yer alırken kız çocuklar babayı arzu nesnesi olarak görmektedir. Penis imrenmesi şeklinde tanımlanabilecek bu süreçte kızların penis yoksunluğundan kaynaklı içerisinde bulunmuş oldukları penise özenme hissi, yerini babadan çocuk sahibi olma arzusuna bırakır (Freud,1905:7). Bu bağlamda bireyin tüm bir yaşamı boyunca annesi, babası ya da diğer kadın ya da erkeklerle yaşamış olduğu çatışmanın kaynağı psikanalizdeki oedipus ve elect-

ra kompleksleriyle açıklanabilmektedir. Bütün bu mücadele alanları ben-öteki ikiliği noktasında ortaya anlamlı veriler koymaktadır.

2. Ben-Öteki Temsilinde "Bir Başkadır"

Berkun Oya'nın yazıp yönettiği ve bir Netflix içeriği olan Türk dizisi, kültürleri, yaşam biçimleri, ideolojileri birbirinden farklı insanların hayatlarını yollarının birbirleriyle nasıl kesiştiğini anlatmaktadır. Her ne kadar da karakterlerin her biri farklı ideolojileri temsil etseler de zamanla aralarındaki mesafelerin, ikiliklerin silikleştiği an ve durumlar söz konusudur. Dizide Meryem karakteri, abisi Yasin, yengesi Ruhiye ve iki yeğeni ile birlikte İstanbul'un kenar mahallelerinde bir gecekonduda yaşamaktadır. Gündelikçi olan Meryem, ara sıra bayılmaktadır. Bu durumdan ötürü tavsiye üzerine güzel, alımlı, seküler bir psikiyatrist olan Peri'yle yolları kesişir. Dizinin başlangıç sahnesi de Peri ile Meryem'in karşılıklı oturdukları odada Meryem'in kendisini anlattığı sahnedir. Freud'un serbest çağrışım tekniğine örnek olabilecek sahnede Peri, Meryem'e kendisiyle alakalı bazı sorular sormakta ve direkt olarak cevaplamasını beklemektedir. Ancak onun bu çabaları çoğunlukla sonuçsuz kalacaktır. Çünkü Meryem Peri'ye direnç göstererek konuşmayı sonlandırmaya çalışmaktadır. Peri Meryem'e ismini sorduğunda "*Meryem, İsa As.ın annesi mümin kişi anlamında.*" cevabını alır. Bunun karşısında Peri'yi ise güzel, alımlı ve zeki bir kadın olarak niteleyen Meryem, ben-öteki zıtlığını iki isim özelinden kendisi kurmaktadır. Terapi esnasında yengesiyle kendisinin kahve yapma biçimi de bir başka ben-öteki ikiliğidir. "*Ben daha köpüklü yaparım, yengem soğutur köpüksüz yapar. Abim de bana 'Meryem bir kahve*

yap da içelim.' der." söylemi ötekinin kötü olarak tanımlanması ve bir tür dışlamayı ifade etmektedir.

Yengesi Ruhiye'nin bazı psikolojik problemleri olduğunu terapi esnasında anlatan Meryem'e Peri, onu da getirebileceğini söyler. Ancak Meryem "*Bizim bir hocamız var. Ali Sadi Hoca Efendi, gelin için 'Doktorla olacak iş değil o ilk önce sigarayı bırakacak.' dedi.*" der. Kendisinin terapiye devam edip etmeyeceği sorusu karşılığında da yine hocanın fikrini alacağını ifade eden Meryem, bilimsel olanın temsili Peri'nin karşısına metafiziğin temsili din hocasını koymaktadır. Kendisine özgü ahlak kuralları, inanç sistemi, normları ve doğmaları ile din özgür, pozitivist, rasyonalist ve ilerlemeci olan bilimsel alanla bir ikilik oluşturmaktadır. Kuralları, varlık biçimi ve kullandığı yöntemler bakımından birbirinden ayrı iki disiplin olarak görülen din ve bilim, dizide temsilcileri noktasında ben-öteki karşıtlığını sunmaktadır. Meryem ve Yasin'in her zora düştüklerinde çaldıkları kapı Hoca Efendi'nin, dinin kapısıdır. Ruhiye'nin evde kriz geçirmesi sonrası Yasin kendisine bir akıl vermesi için Hoca'ya gider. Aynı şekilde yengesinin kıbleyi şaşırıp yanlış yöne namaz kıldığını gören Meryem de hocaya gider. Hoca'nın her ikisine de vermiş olduğu örneğin bu noktada aynı olması anlamlıdır. Hoca, yapay çiçekle gerçek olan çiçek arasındaki koku ve doku farkını dizilerde kurgulanan dünyayla Allah'ın yarattığı âlem arasındaki farkı ortaya koyması bakımından örnek olarak göstermektedir. Bu sahnede altı çizilmesi gereken bir diğer husus ise yapma çiçeklerin olduğu masada dünyeviliğe vurgu yapan bağış kutusunun yer almasıdır. Bunun hemen karşısında doğal çiçeklerin olduğu yer ise Hoca'nın inzivaya çekildiği kameriyedir. Tekrar ederek aynı örnek üzerinden yineleme yöntemiyle hocanın temel öğretileri vermesi

yine bilimin özgürlüğü karşısında dinin dikte edici özelliğine vurgudur. Ayrıca dizide Hoca'nın rolü psikanaliz açıdan da sembolik baba imgesini temsil eder. Büyük öteki olan babadan (hocadan) her fırsatta onanmayı bekleme, iki karakterin kendi iç dünyalarındaki travmatik kopuşlarıyla ilişkilendirilmektedir. Baba burada yasayı, normu ya da geleneksel olanı temsil eden bir dilsel alandır.

Terapi esnasında Meryem evine gündeliğe gittiği Sinan Bey'den "*Sinan Bey'in yatağını çamaşırını ben toplarım. Diğer kadınlar yapmaz. Onlar çamaşırlarını bırakıp giderler. Bu nasıl insanlık!"* şeklinde bahseder. Diğer kadınlarla kendisini ben-öteki ikiliği üzerinden ifade etmeye çalışan Meryem, kahvenin daha lezzetli olması için de yine Sinan Bey'den öğrendiği yöntemi Peri'ye anlatır. Meryem'in Sinan'a ilgisini fark eden Peri onunla ilgili daha ayrıntılı konuşmaya çalışır ancak Meryem tarafından bir dirençle karşılaşır. "*Şifa bulmaya geldim abla ben sana, dedikodu yapmaya değil"* diyerek Freud'un savunma mekanizmalarından baskılama yolunu seçer. Bu yolla Meryem kendisini ruhsal süreçte gerecek, kaygıya ya da güvensizliğe sürükleyecek olan id kaynaklı arzularını, duygularını baskılayarak bilinçdışına iter ve Peri tarafından kendince fark edilmesine engel olur. Yine oradan yeğenini almak için okula gideceği otobüsün geçip geçmediğini sorarak yön değiştirme mekanizması geliştirir ve asıl hedefi saptırır. Aynı sahnede Meryem'in boşuna doktor olunmadığını Peri'nin muhabbeti nasıl da istediği yere rahatlıkla getirebilme yeteneğine sahip olduğunu ifade ederken yine kendisi ile Peri'yi ben-öteki ikiliğinde vermektedir.

Seansın bitiminden sonra Meryem'in otobüs içerisindeki görüntüsü, eve giderken sokak aralarıyla, gecekondularla ilişkilendiri-

lerek verilmesi aynı paralelde Peri'nin takside, kafedeki görüntüleri bir karşıtlık üzerinden sunulmaktadır. Gecekondu ile kent merkezi, modernle gelenekselin ayrımı ben-ötekinin temsilidir. Kafede tek başına bir şeyler yiyip içen Peri'yi sonraki sahnede Meryem'le tanışmasından sonraki duygularını başka bir psikiyatrist olan Gülbin'e anlatırken görürüz. Süpervizyon esnasında Peri "*Gerçekten zorlanıyorum. Tam da bugün sana gelmeden bu şeyin olması. Baktı durdu, nasıl şaşkındı, duvarlara, eşyalara, ne yaşıyorsa şapşal âşık adama. Azarladı gitti.*" diyerek Meryem'le ilgili izlenimlerini Gülbin'e anlatmaya başlar. Bu durumda kendisine nasıl hissettiğini soran Gülbin'e *"Bok gibi. En çok da hoca muhabbeti rahatsız etti."* şeklinde cevap verir. Bilim insanı olarak kendince doğmaların temsilcisi hocayı dışlayarak kendi ile öteki arasındaki farkı ortaya koymaktadır. "*Zehir gibi zeki, bıcır bıcır, nasıl da güzel, tablo gibi, kızı dinliyorum ama içimde durduramadığım bir öfke. Anormal bir huzursuzluk, en derinde bir yerde engelleyemiyorum bu duyguyu. Ne zaman başı kapalı biri gelse 'saçmalama' diyorum. Onca yıl okudun bu ne bu ayrımcılık, ötekileştirme bu. Sen ne yapıyorsun, her anlamda yanlış. Mesleki olarak, insan olarak, ayrımcı, düşüncesiz, empatiden yoksun birisin. Bırak o zaman bu işi, yok, durduramıyorum kendimi. Bu düşünceler çocukluktan beri yerleşmiş zihnime. Başı kapalı dediğin öcü gibi bir şeydi anneme göre."* diye sözlerine devam eden Peri, Meryem'in güzelliği karşısında etkilendiğini ifade ederken başının kapalı olmasına tahammül edemediğini dile getirir. Freud'un elektra kompleksinde fallik dönemdeki kız çocuğunun anneyi rakip olarak görmesi üzerine içerisindeki gerilimi onunla özdeşleşerek giderme yolunu seçmesi Peri karakterinin annesi ile paralellik gösteren düşünceleriyle açıklanabilir. Kendi içerisinde id

ve ego çatışması yaşayan Peri, geçmiş yaşantılarını sorgulamaktadır. Öteki olan Meryem kimliği üzerinden kendi benliğini açığa vuran Peri'nin ötekiyi tasarımlama ve tanımlama biçimi onun kültürüyle, bütün bir yaşam biçimiyle ilintilidir. Diğer taraftan Peri'nin kendini bu basmakalıp düşüncelerinden ötürü suçluyor olması da ben-öteki çatışmasını kendi içerisinde yaşadığının göstergesidir. Peri'nin ailesinin geldiği kültür tam manasıyla modernliğe, sekülerliğe vurgudur. Anne ve babasının lüks evlerinde kadraja girdikleri sahnede odada her ikisi de entelektüel tavırlarıyla dikkat çekerler. Televizyondaki bir dizide başı kapalı kızı gören annesinin sıkılarak "*Ayy, illa şunu yapacaklar. Her diziye başı kapalı birini koyacaklar.*" ifadesi ideolojik duruşunu gösterir. Dolayısıyla biz ya da ben kimliğinin doğruluk, modernlik ya da üstünlüğüne yapılan vurgu, ötekinin ya da onların tehdit kaynağı olarak kodlandığının söylemidir. Annenin kurmuş olduğu bu söylemleri Peri ise sosyal öğrenme yoluyla yineleyerek kabul eder. Şöyle ki; hastanede gördüğü başı kapalı bir kızı Meryem'e benzetmesi ya da evlerine temizliğe gelen kıza Meryem diye seslenmesi bu öğrenme biçimine örnektir. Bu bağlamda kendinden olmayan sosyal olarak dış gruba ait olan öteki bireyleri aynileştirerek birbirlerinin benzeri kılma çabası, ben-öteki ikiliğinde ötekinin nasıl tanımlandığını göstermektedir.

Meryem alt sınıfları, dar gelirli yaşam biçimini kodlarken Peri bir aydın olarak üst sınıfı temsil eder. Bilinçaltı durumlarının da görüşme esnasında bilinç düzeyine çıkma hâli, Peri'nin yine öteki üzerinden kendisini anlamlandırma çabasıdır. Süpervizyon esnasında yurt dışında geçirdiği süre boyunca orada yaşayıp gördüğü her şeyi "modernlik" adı altında anlatan Peri, Türkiye'ye döndüğünde çoğunluğun "başörtülüler" olduğunu gördüğünü ifade et-

mektedir. Gülbin'e "*Biz seninle ülkede küçük bir akvaryum içindeyiz.*" diyerek ben-öteki ayrımını belirginleştirmektedir. Bununla beraber sosyolojik olarak bir azınlık olma hâli içerisinden biz söylemini çoğunluk olan başörtülüler üzerinden kurmaktadır. Batı'yı hayranlıkla ifade ederken Doğulu bir özne olan Peri, dışlanma ya da ötekileştirilme korkusu yaşamaktadır. Batı bu bağlamda Peri için simgesel düzeni temsil etmektedir. Temelde Peri'nin Batı'yı tanımlamada kurduğu söylem ona öykünmesi biçiminde, kendisini Batı içerisinde eriyik olarak görme arzusunda yatmaktadır. Kendini Batılı ve modernlik söylemleri üzerinden gerçekleştirmeye çalışan Peri için Batı âdeta ayna özelliği taşımakta ve kendisinde var olan bütün eksiklerin, kusurların bütünü olarak karşısında durmaktadır. Dolayısıyla olmak istediği yer simge hâline getirdiği bir dilsel alan olarak Batı'yı, öteki konumundan sunmaktadır. Peri'nin seküler-dindar, Batı-Doğu, modern-geleneksel, başı açık-başı örtülü biçiminde kurduğu zıtlık söylemleri ben-öteki üzerinden politik ve çatışmalı ilişkilerde bir sınır çizme eylemidir.

Gülbin'le olan seansta Meryem'in Hoca Efendi ile ilgili ifadeleri üzerine Peri *"Nasıl kanıyor bu insanlar hacılara hocalara, gencecik körpecik kızlar. Hacı, hoca, dua, namaz kafayı yemişler. Yani senin benim anlamamız mümkün değil, apayrı ülkelerde yaşıyoruz sanki."* der. Din, Peri için toplumsal gerçeklikle yer değiştiren bir dogmalar bütünü olarak gerçek dünyadaki acıların, ıstırapların başka bir dünyada son bulacağını ya da çözüleceğine inananların bir safsatası olarak değerlendirilmektedir. Dine ve ona ait öğretiler üzerine kurulmuş olan söylemlerin aksine Marx'ın bu varsayıma karşı "...Din ezilen varlığın iç çekişidir. Din bir baş aşağılık gibi görünür. Çünkü Tanrı, insan bilincinin yaratıcısı olarak yaratıcı olur. İnsan da onun

yarattığı olarak devlet ve toplum dünyanın baş aşağı bilinci olan dini üretiyor, çünkü onlar aslında baş aşağı bir dünyadır." (Marx ve Engels,1974: 44) ifadesi oldukça anlamlıdır. Peri'nin farklılaştırarak ve ayrıştırarak bilim karşısında öteki olarak konumlandırdığı din ve öğretileri tehlikeli alanı temsil etmektedir. Peri ile Gülbin arasında geçen seans, Meryem ile Gülbin diyaloğuna benzer bir nitelik taşır. Şöyle ki Meryem'in Peri'nin soruları karşısında gösterdiği dirence benzer bir kararlılık Peri'nin Gülbin'e karşı ortaya koymuş olduğu tavırla aynıdır. Peri burada Gülbin'in yanıtlamak istediği sorularla karşılaşınca sohbeti anında sonlandırma eğilimindedir. Seans esnasında Peri'nin anlattıklarını başı açık ve modern bir kadın olarak Gülbin'in içselleştirmesi ve kendini Peri'nin "biz" diye nitelediği gruba ait hissetmesi beklenirken sonraki sahnede durumun aksi göze çarpmaktadır. Gülbin'in kız kardeşi ile olan randevusunda onun başı örtülü olduğuna tanıklık etmesi Peri'nin şaşkınlığına sebep olur. Ayrıca kız kardeş Gülan ve eşi Civan Doğu bölgesine ait aksanlarıyla dizinin ilerleyen sahnelerinde de ötekiler olarak göze çarpmaktadır. Aynı günün akşamı Gülbin'in sevgilisi olan Sinan'la buluşmalarında ikili arasındaki diyalog sahnesi de yine bir seansı niteler türdendir. Bu defa Gülbin sevgilisine Peri ile yaşadıklarını "Takmış kızın tesettürüne kendi kafasında çuvalla geziyor, farkında değil, farkında aslında kendi açtı konuyu, kendi kapattı." şeklinde anlatır. Gülbin'in söylemleri (tesettürü çuval metaforu üzerinden karşılaştırmalı verişi) ön yargılar, tek tip kalıplaşmış yaftalamalar olarak ortaya çıkan algılama ve düşünüş biçimleridir. Dolayısıyla ben-öteki ilişkisinde her iki tarafta kendi kimliklerini birbirlerinin karşıtı olan kimlikler üzerinden türetirler. Ben; güven ortamı, huzur, dinginlikken öteki; karmaşa, kaos, korku ve kaygı alanlarıdır.

Peri, Gülbin'le yaşadığı kırılmaların, itirafların bir benzerini yoga dersinde tanıştığı Melisa ile yaşamaktadır. Her ne kadar aydını, üst kesim insanını temsil ediyor gibi dursa da dizide öğrendiği davranış ve düşünce kalıplarının etkisiyle hareket ettiği gerçeği bu kırılmalarla açıklanmaktadır. Melisa; güzel, alımlı, vamp, total seyirciye hitap eden dizi oyuncusu karakteridir. Ancak Melisa tüm ününe rağmen totaldeki popülariteden hoşlanmayan bir görüntü çizmektedir. Sinan, televizyon kanallarını karıştırırken onun oynadığı diziyi görür ve Melisa'yla görüşmek istediği için onu arar. Bunun karşısında Melisa, yoğun olduğunu, dizinin çekimleri geç bittiği için görüşemeyeceğini Sinan'a söyler. Sinan'ın "*Sahi hangi dizi o?"* sorusuna ise "*Bakma ya, aptal bir şey zaten, total iş." "Total seyirci, gecekondu, Anadolu o tarz."* şeklinde yanıt verir. Kendi modern duruşu karşısında Anadolu'nun gelenekselliğini, gecekondu kültürünü, onların yaşam biçimlerini ve zevklerini küçümseyerek ben-öteki zıtlığını kurmaktadır. Mesafeli duruş, sınır çizme ve kategorize etme noktasında nahoş sözcüklerle etiketleme ötekinin varlığı üzerinden kendini anlamlandırma çabasıdır. Dolayısıyla yaptığı işin üzerinde eğreti durduğu fikrinin izleyicide belirmesi Melisa'nın çatışmalı ruh hâliyle de ilişkilidir. Aynı durum üzerinden ötekileştirme olgusu Peri'yle olan bir sahnede de göze çarpar. "*Totale iş yaptın mı böyle oluyor işte. Dijitale düzgün bir iş gelmedi ki."* ifadeleri de yine dijital üzerinden beğeni düzeyi yüksek seyirci ile beğeni düzeyi düşük seyirci arasındaki ayrımı verir. Bir başka ben-öteki zıtlığı Melisa'nın içerisinde oynadığı dizinin televizyonda gördüğümüz sahnesinde alenen verilmektedir. "*Hepiniz aynısınız. Allah'ınız kitabınız para olmuş... Babamın toprağını aldınız. Annemi kanser*

ettiniz." söylemleri de Melisa'nın karşısındaki adamı her türden belanın, musibetin, müsebbibi olarak gösterdiği adam, şeytani yanıyla ötekiye yapılan vurgudur. Dolayısıyla dizide özel ilişkiler üzerinden bazı kimlikler, durumlar, söylemler üzerinden düşman yaratılarak ötekileştirme süreci kurgulanmaktadır. Dizide, Peri'nin Meryem özelinde içerisinde beslemiş olduğu olumsuz duygularla yüzleşmesinde ve kendisine bu duyguları itiraf etmesinde Melisa önemli rol oynar. Meryem'i belli etiketler üzerinden ötekileştiren Peri'nin empati yapmasını sağlayan Melisa'dır. Bu noktada Meryem'in özenerek kendisi için yaptığı böreği kabul etmeyen Peri'yi Melisa eleştirerek Meryem ile olan ilişkisinin kırılmasına sebep olur.

Gülbin'in sevgilisi olan Sinan, Meryem'in evine gündeliğe gittiği, kendi içerisinde masumane hisler beslediği karakterdir. İkilinin bir araya gelmeleri ve cinsel anlamda birliktelikleri Sinan'ın evinde verilmektedir. Sinan dizi boyunca ne iş yaptığı anlaşılmayan ancak oturmuş olduğu rezidansla ilişkilendirildiğinde zengin bir playboyu temsil etmektedir. Sinan, hem Gülbin'le hem de Melisa ile birlikte olan, cinsellikten başka bir şey düşünemeyen, genelde içen ayrıca az konuşan biridir. Sinan'ın bu tarzdan yönelimleri psikoseksüel süreçte Freud'un zevk ve doyum duygularının oral yolla tatmine ulaştığı oral dönem özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Sinan'ın içki içmesi ve cinselliğe olan düşkünlüğü oral evrede anne tarafından hemen karşılanmayan ihtiyaçların yetişkinlikte yol açtığı eğilimlere denk olduğu söylenebilir. Hatta sonraki bölümlerde Sinan ile annesi arasında geçen diyaloglarda bu güvensiz ilişkinin ve kopukluğun ipuçları da yatmaktadır. Babası ve komşu oğlu olan iki erkeğin lafı geçtiğinde sinirlenen Sinan, babasını büyük öteki olarak düşmanlaştı-

rır. Hatta babasını sevmediğinden dolayı kavrulmuş kıyma yemediği anekdotu da bu noktada anlamlıdır. Oedipus kompleksinin var olduğu Sinan karakteri, Meryem'i annesine benzetmektedir. Eksik olan bütün şefkati onda bulan Sinan, Meryem'in yaptığı yemeklerden yiyerek temizliğini ona yaptırmaktadır. Hatta bir sahnede Sinan'ı Meryem'in başörtüsünü koklayarak mastürbasyon yaparken görürüz. Anneye bilinçsiz arzu ve fantezi geliştirmenin psikanalizdeki karşılığı olan oedipus da babaya (büyük ötekiye) duyulan düşmanca hisler de bu noktada anlamlıdır. Öte yandan farklı sınıflara ait Meryem ve Sinan'ın ilişkisi bilinçli iki bireyin belli bir amaca yönelik bir arada olmayı tercih edişleri ile ilintilidir. Farklı sınıfların bir arada bulunması veya bir toplumsal birleşme bu örnek üzerinden belli amaçlar temelinde gerçekleşmektedir.

Sinan'la her buluşmasında Gülbin, onun konuşmaktan imtina ettiğini genelde dinleyen taraf olduğunu, kendisinin ise her şeyini onunla paylaştığını yine ben-öteki zıtlığı üzerinden ifade eder. Sinan, Gülbin'in kendisinden ayırt ettiği öteki olarak nitelenirken bu söylem kendisini dilsel alanda meşrulaştırmaktadır. Ancak burada dikkat çeken önemli bir nokta Gülbin'in seküler duruşunun tam da karşısında geleneksel bir aile yapısına sahip olduğu gerçeğini Sinan'la ya da Peri'yle paylaşmamasıdır. Başörtülü bir ablası, zihinsel engelli bir erkek kardeşi ve muhafazakâr bir anne-babası olan Gülbin'in ve ailesinin Doğu kökenli olduklarını konuşma biçimlerinden anlıyoruz. Doğu'nun ve Doğuluların Batı ve Batılılar tarafından ötekileştirildiği bir süreçte ötekiler modern olan kent yaşamında ne yapacağı kestirilemediği için ona kuşkuyla bakılan düşman olarak kabul edilir. Genel perspektiften bakılınca ablası ile taban tabana zıt

karakterler olarak izlediğimiz Gülbin, kendi içerisinde de ben-öteki gerilimini yaşamaktadır. Kardeşine verdiği bir ilaç sonrası onun daha kötüleştiğini söyleyerek Gülbin'e yüklenen ablası kurmuş olduğu söylemlerle onu ötekileştirmektedir. Nasıl bu hâle geldiğini, geçinmeyi bilmediğini, her şeye muhalif olduğunu söyleyen ablası kötülük ve olumsuzluklarla Gülbin'i yabancılaştırmaktadır. "*Ne yaptığın belli değil zaten; sporlar, havuzlar, kim bilir oralarda neler neler...*" diyerek ötekinin şeytaniliğini yaşam biçimi, değerleri ve düşünce sistematiği üzerinden ilan etmektedir. Yine sekülerlik-dindarlık karşıtlığında verilen Gülbin ve ablası, bilimsel ve metafizik ikiliğini de içeren kodlarla birbirlerini tanımlarlar. "*Sen okumuşsun tabi, akıllısın sen, ne yapacaksın sen bizim aklımızı. Git dinsiz imansız arkadaşlarına git.*" şeklindeki belli stereotip yargılarla ablası Gülbin'i ötekileştirir. İki kardeşin giriştikleri kavga bu anlamda ben-öteki çatışmasının sosyolojik ve psikolojik alt metinlerini de vermektedir. Gülbin'in ablasını suçlayıcı tavırla onları yerlerinden yurtlarından eden sistemin bir parçası olmayı nasıl kabul ettiği, kendilerini birbirlerine düşman eden ideolojiye nasıl hizmet ettiği ifadeleri bir kırılmayı ifade eder. İki farklı karakter aslında ideolojinin dönüştürdüğü ya da itilerek birbirlerine ötekileştirildiği, bir bütünün iki parçasıdırlar. *"Canım ablam, güzel ablam"* diyerek kendinden olanı, benliğinin bir parçası olanı kucaklamaya çalışan Gülbin mevcut ideolojiye hizmet eden olarak ablası tarafından yine itilmektedir. Gülbin'in Kürtçe konuştuğu sahne ise sosyal kimliği ile öz benliği arasındaki çatışma, içerisinde ben-öteki ikiliğinde yaşadığı id-ego gerilimiyle açıklanabilir.

Ötekileştirilme sürecinde bireyler belli kategoriler üzerinden yabancılaştırılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde eril bakışla kuru-

lan nesne konumundaki kadının "ben" karşısında "öteki" olma durumu dizide Gülbin, Melisa ve Sinan ilişkisi özelinde bir yönüyle evrilmiştir. Her iki kadın da eğitimli, kamusal alanda kendisini gerçekleştirme gücüne sahip feminen ve vamp kadınlardır. Sinan'la ilişkilerinde cinsel birlikteliği arzulayan taraf olarak iki karakter öteki imgesinin yerini sarsan durumlarla varlık kazanırlar. Aynı şekilde dizinin Peri karakteri de eril bakış açısının ötekileştiremediği kadın olarak bir kırılmayı temsil etmektedir. Diğer taraftan Meryem ile Ruhiye karakterleri ise eril söylem tarafından domine edilen, ötekilerdir. Dünyayı algılama biçimleri, kültürleri ile geleneksel ve muhafazakâr bir yaşam tarzından gelen iki karakter eril bakışın temsilcileri Yasin ve Hoca Efendi tarafından hemen her sahnede baskılanırlar. Meryem'in seanslara devam edip etmemesi konusunda karar mercii konumunda olan hoca, ben-öteki ilişkisinde erilliği temsil eder. Meryem ise kendi kararını kendisi verebilecek yetkinliğe sahip olmayan ötekidir. Yine dizide Meryem'in bazı çıkışları sonrası abisinin terapiye gide gele dilinin uzadığını, sesinin çok çıktığını ifade ederek terapiyi sonlandırması için Meryem'e baskı kurması da eril söylemin kadını tehlikeli kılarak ötekileştirme sürecine örnektir.

Dizide histeri rahatsızlığı olan Yasin'in karısı Ruhiye'nin Yasin-Meryem üzerinden "deli" olarak ötekileştirilmesi bir başka ben-öteki ilişkisidir. İlerleyen bölümlerde köyünde bir adam tarafından tecavüze uğradığı Ruhiye'nin kendi bilinçaltındaki anılar üzerinden anlatılmaktadır. Psikanalizde travmatik bir olay sonrası verilen duygusal tepkiler, bilinç durumunu etkilerken değişen bilinç durumu sonucunda histerik belirtiler ortaya çıkmaktadır. Evin önünde

bulunan hurma ağacı, Ruhiye'ye bilinçdışının da etkisiyle kötü olan anısını hatırlatır ve bu durum onu, kendini öldürme girişimine kadar götürür. Ruhiye'nin yıllarca bilinçaltına ittiği bu duygularla yüzleşmek istemesi için köyüne gitmeyi istemesi-vazgeçmesi içerisindeki öteki ile ben'inin çatıştığı bir durumdur. Ruhiye'nin içerisinde barındırmış olduğu bu gerilim, yaşadığı kötü olaydan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla travmatik olayın etkisini azaltma ya da histeri durumunu iyileştirme noktasında Ruhiye'nin konuşmaya başlaması bastırdığı anıları bilinç düzeyinde görünür kılacaktır. Yanına altı yaşında olmasına rağmen henüz konuşamayan oğlunu alıp köyüne gitmesi Ruhiye için bir çözülmenin başlangıcıdır. Tecavüze uğradığı taşlıkları, o gün birlikte olduğu kız arkadaşını gören Ruhiye, kendisine tecavüz eden adamla da o yerde karşılaşır. Öteki olarak tehlikenin, kötülüğün kaynağı olarak gördüğü adamla arasına keskin sınırlar koyan Ruhiye, ötekinin kendinden aynı keskinlikte uzaklaşmasını istemektedir. Tecavüzcüsünü "*Biz küçüktük, sen büyük.*" ifadeleri ile ötekileştirir. Ruhiye için adam, tehlikeli olan düşman, şeytani bir varlık, başına gelen bütün belaların, olumsuzlukların kaynağı olarak kodlanmıştır. Dolayısıyla ben-öteki karşıtlığı Ruhiye karakteri üzerinden iyiyi kötüden, masumu suçludan ayırma noktasında önemli bir eylemdir. Lacan'ın ayna metaforundan yola çıkıldığında Ruhiye kendinde kusurlu ya da eksik olarak tanımladığı her şeyi yansıtıcı olan adam üzerinden görüp yeni bir bilinç kazanarak kendiliğinin artık farkındadır. Adam'ın âdeta günah çıkarırcasına pişmanlığını dile getirişi ile anılarıyla en çıplak hâliyle bir kez daha yüzleşir. Ruhiye'nin bu yüzleşme sonrası iyileştiği, içerisinde barındırdığı düğümleri çözdüğü görülürken aynı paralelde konuşamayan oğlunun dilinin de çözüldüğü dikkat çekmektedir.

Erkek çocuğunun tıpkı aynada anneden ayrı bir beden olarak kendiliğini tanıması, benliğini anlamlandırma çabası insan öznesinin imgelemsel faaliyetidir. Köyden evine dönen Ruhiye artık Yasin'le konuşabilmeyi başarmıştır. İçerisinde biriktirmiş olduğu ve bilinçaltına atarak baskıladığı tüm duygularını rahatlıkla ifade edebilecektir. Histerik ruh hâliyle Yasin, Meryem ve çocukları için aklını yitirmiş, kendisine ve ev halkına zarar verebilecek potansiyeldeki öteki olan Ruhiye artık "biz" diye tanımlanan iç grubun üyesidir.

Dizide, Yasin'in çalıştığı bardaki tuvalette iki kızın sapkın ilişkisi (lezbiyen) gösterilmektedir. Yasin tarafından oradan zorla çıkarılan kızlardan birisinin daha sonraki bölümlerde Hoca Efendi'nin kızı Hayrunnisa olduğu anlaşılmaktadır. Barda makyajlı, başı açık olan Hayrunnisa normalde başı örtülüdür. Hatta birkaç sahnede elektronik müzik dinlerken gördüğümüz Hayrunnisa, bir başka sahnede de "Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi" adlı bir kitap okurken kameranın kadrajına girmektedir. Geleneksel ile modern arasına sıkışmışlığın verdiği huzursuzlukla içerisindeki ötekiyle çatışan Hayrunnisa, farklı cinsel eğilimleri de olan bir kızdır. Hem düşünsel hem de eylemsel anlamda Hayrunnisa'nın kendisini ortaya koyabilme çabası kendi benliğinde ben-öteki çatışmasını tetiklemektedir. Cinsel tercihi nedeniyle ötekileştirileceğini bilen Hayrunnisa mahallede Yasin ile karşılaşmasında tanınmaktan korkmaktadır. Çünkü öteki olarak ayıplanacak olan, zarara uğratılacak olan dış gruba ve o grubu tanımlayan söylemlere maruz kalacak olan cinsel tercihinden ötürü kendisidir. Burada Hayrunnisa'nın çekindiği şey Yasin özelinde toplumun eril bakışıdır. Çünkü kendisinin öteki olarak konumlandırılma sebebi iktidar tarafından onun düzen bozucu olarak dışlanmasıdır. Cinsel yönelim biçimi olarak lezbiyenliği doğal bul-

mayan ve tehlikeli olarak tanımlayan doğal yasa ya da gelenekseli temsil eden dilsel alanda simgesel düzeyde baba (erillik) yasa koyucudur. Bu bağlamda öteki ve ben ikiliği salt farklı iki grubu ifade etmekten ziyade farklı tutum, duygu, davranış biçimi, düşünce sistematiği, güven, kaygı gibi durumlar arasındaki ayrımı bütünsel olarak temellendirir. Yine bir sahnede, annesini kaybettikten sonra odasında kendinden geçmiş şekilde kulaklıktan elektronik müzik dinleyen Hayrunnisa'nın yanına babası Hoca Efendi gelir ve seslenir. Ancak kız babasını duymaz. Bunun üzerine onu eliyle uyaran hoca kızına "*Ne dinliyorsun böyle? Ne dediği bile belli değil küfür mü ediyor ne yapıyor? Kızım ne olur korkutma beni, zaten annen de öldü!"* der. Kendi yaşam biçimleri ile çelişen bu durumun hocayı korkutması öteki olarak kabul edilenin (elektronik müziğin ve temsil ettiklerinin) tehlikeli, kötücül ve şeytani olarak anlamlandırılmasından kaynaklıdır. Dizinin sonraki bölümlerinde Hayrunnisa karakteri, okumak için başka bir şehre gitmek için babasının yanından ayrılırken başını açmış olarak karşımıza çıkar. Kendi seçimleriyle şekillendireceği bir hayatı yaşayacağının mesajını babasına böylece vermiş olur.

Yine dizide ben-öteki ilişkisinde değerlendirilebilecek bir başka karakter Hilmi'dir. İçerisinde yaşamış olduğu kültürün, insanların aksine okumayı seven ve okuduklarını düzgün biçimde ifade edebilen mahalleli bir gençtir. Meryem'i ilk gördüğünde ona karşı ilgi duymaya başlayan Hilmi, kahvehane sohbetlerinde aydın tavrıyla dikkat çekerken Meryem ile konuşmak için sürekli fırsat kollamaktadır. Naif ve beyefendi kimliği ile dizide Jungsever edasıyla boy gösteren Hilmi, entelektüel derinliği olan bir karakterdir. Kolektif (ortaklaşa) bilinçdışı kuramını ortaya atan Jung'ın birçok söylemi

aslında dizinin en ince ayrıntılarına kadar yedirilmiş biçimde sunulur. Ona göre tüm insanlığın ortak inandığı bilinçdışı olarak geçmişinden gelen ve kendiliğinden kabul görmüş bazı değerler bulunmaktadır ki bu değerler yüzyıllardır insanların kendilerini diğerlerinden ayırma biçimi olarak tanımlanır. Dizide, Peri ile Hilmi alt kesim-üst kesim, sekülerlik-dindarlık ikilikleri üzerinden aydın tanımlamasıyla ben-öteki zıtlığında verilir. Perinin bilimi salt okuması ve içselleştirememesi karşısında Hilmi, bilimi okurken kendince de yorumlamaktadır. Hilmi'nin benlikle yüzleşme meselesi üzerine yapmış olduğu konuşma bilimsel olmanın ötesinde onun yorum gücüyle desteklenmektedir. Son olarak Hilmi'nin Meryem'e açılırken "*...Hani ben, dışa vurum atmasını engellemek babında, duyguları her neyse kişinin yaşamasına izin vermek gerekir diye düşünüyorum.*" ifadesi ile Peri'nin Meryem'e "*Bastırdığımız, ortaya çıkaramadığımız; çevremizle, en yakınlarımızla, kendimizle bile konuşamadığımız duygular var... Tüm duygularımızı hissedebilmek için kendimize izin vermemiz gerek.*" ifadesinin benzerlik taşıması da anlamlıdır.

Sonuç

Toplumsal olarak belli kategorilendirmelerle biçimlenen ben-öteki ikiliği insanın olduğu her yerde mevcuttur. Bireylerin kendilerini tanımlama pratiklerinin bir kaynağı olarak kimlik, başka insanlarla benzeşen ve ayrışan özellikleriyle anlam kazanmaktadır. Bir sosyal gruba ait olma ya da o grupla özdeş olmayı içeren ben ya da biz olgusu bu anlamda öteki'nin üzerinden kurulmaktadır. Farklı olanın aynı olanla, normal olanın olmayanla, uyumun uyumsuzlukla, olumlunun, olum-

suzlukla olan çatışması dinamik bir süreci ifade eder. Çünkü ancak "öteki"nin görünürlüğü ya da bilinçli varlığıyla "ben"in varlığı mümkündür. Toplumda var olan homojen yapının bozulmasında farklı olan herkes biçiminde kodlanan öteki, olumsuzlanan, aşağılanan ve suçlanan yabancılardır. Ben'in kendini güvence altına alarak varlığını ortaya koyabilmesinde dışlayıcı söylemlerle ötekileştirilenler temelde ben'in düşmanlarıdır. Sosyal bilimlerin bütün alanlarında yabancılaştırma pratiği şeklinde var olan ben-öteki ilişkisindeki kimlik kavramı psikanalitik süreçlerle de ilişkilidir. Psikanalizde de karşılığı olan ben-öteki ikiliği ben'in kendi sağlıklı olan varlığının devamı için düşman kurgulama eylemiyle ilişkilendirilmektedir.

"Bir Başkadır" dizisi, var olan bütün anlatım kodları, kültürel temsil alanları ile ben-öteki ilişkisine dayalı alt metinleri içermektedir. Kimliğin inşası bakımından ben-öteki zıtlığı merkezinde kurgulanan yapım, karakter ve yaşantıları özelinde insanlık tarihi kadar eski olan söylemlere de yer verir. Dizinin seküler-dindar, modern-geleneksel, Doğu-Batı, bilimsel-metafizik, kadın-erkek, gecekondu-kent merkezi üzerine kurulan zıtlıkları karakterlerin kimlikleriyle tanımlanmaktadır. Bu anlamda baskıcı bir toplum yapısında kendiliğini, birey oluşunu gerçekleştirememiş karakterlerin, kimliklerine bağlılıklarıyla var olabilme çabaları dizinin ana temasıdır. Her biri farklı sosyoekonomik ve kültürel düzeyden gelen karakterlerin bilinçli birer birey olarak birbirlerinin varlığına duymuş oldukları ihtiyaçla birbirlerinin hayatlarına dâhil oldukları görülmektedir. Dizinin başından sonuna kadar bütün karakterlerin birbirleri ve kendileri ile olan ilişkileri inişli çıkışlı ruh hâlleriyle çatışma unsuru sağlamaktadır. Ben ve ötekinin anlatısal yapıda verilen çatışmalı

hâli insanın bilinç ve bilinçaltı düzeyde geçmiş yaşantıları ve deneyimleri üzerinden gerilime sürükleyen ruh hâline bir göndermedir. Psikanalizde Oedipus kompleksi, hadım edilme, penis imrenmesi ya da büyük öteki olarak babaya duyulan öfke kavramları da dizide kendine temsil alanı bulmaktadır. İstanbul'da gecekondu, rezidans, denize nazır yalı olarak verilen mekânlar ve buralarda yaşanan hayatlar ben-öteki ikiliğini veren farklı zıtlıklardır. Dolayısıyla dizi genelinde toplumun birbirinden farklı stereotip kalıplarla ayrıldığı ve her bir ben'in kendini öteki kimliği üzerinden ya da onun eksikliğinden tanımladığı bir anlatı mevcuttur. Kurmuş olduğu açık ya da maskeli söylemlerle toplumun kolektif bilinçaltına da vurgu yapan dizi, kimlik inşasında ötekiliğin geçmişini de çok eskilere dayandırmaktadır. Ben ile karşısında üretilen ve ona gereksinim duyulan "öteki"nin karşılık geldiği anlamlar toplumsal düzen ve işleyişin üretmiş olduğu belli ideolojik anlamlarla örtüşmektedir. Toplumsal alanda yorumlanabilen ben-öteki ikiliğinde ötekileştirme süreci aynı zamanda bireyin benlik düzeyinde yaşamış olduğu psişik süreçlerle de ilişkilidir.

KAYNAKÇA

Bauman, Z. (2012). Sosyolojik Düşünmek, (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2014). Parçalanmış Hayat, (Çev. İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, S. 112.

Ellemers, N. Kortekaas, P. ve Ouwerkerk, J. W. (1999). Self-Categorization, Commitment To The Group And Group Self-Esteem As Related But Distinct Aspects Of Social İdentity. European Journal Of Social Psychology, 29(2-3), 371-389

Fairclough, N. Ve Wodak, R. (1997). Critical Discourse Analysis. In: Introduction To Discourse Analysis, Van Dijk, T.A. (Ed.), London Press.

Freud, S. (1905). Three Essays On The Theory Of Sexuality.

Fromm, E. (2005). The Crisis Of Psychoanalysis.

G. Gurvitch. (1971). The Social Frameworks Of Knowledge. M. Ve K. Thompson (Trans. By), Harper & Row Publishers, N. Y., S. 16-7.

Gasset, O. (2011). İnsan ve Herkes. (Çev. Nuriye Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları

Hall, S. (1998). "Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler", Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları. (Der. Anthony King). (Çev. G. Seçkin ve V.H. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat, 63–96.

Kojeve, A. (2001). Hegel Felsefesine Giriş. (Çev. S. Hilav). İstanbul: YKY

Kristeva, J. (1972). Bachtin, Das Wort Der Dialog Und Der Roman, Literaturwissenschaft Und Linguistik. Ergebnisse Und Perspektiven, Bd.3, Athenäum, Frankfurt.

Marshall, G., (1999). Sosyoloji Sözlüğü, (Çev. O. Akınay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx K. ve Engels F. (1974). The German Ideology, Lawrance And Wishart, Londra.

Nietzsche, F. (1993). The Birth Of Tragedy, London: Penguin Books.

Özdemir, C. (2001). "Kimlik ve Söylem", Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.2, S.108.

Parlak, İ. (2015). Ötekinin Var Olma Sancısı, Dora Yayıncılık.

Şahin, V. (2017). Turgut Uyar'ın Şiirlerinde "Ben ve Öteki"nin Görüntü Düzeyleri, Ankara: Akçağ Yayınları.

Tatar, B. (2004). Hermenötik. İstanbul: İnsan Yayınları.

Tura, S. M. (2010). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, İstanbul, Kanat Kitap.

Türk Dil Kurumu, (1998). Türkçe Sözlük, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, S. 1324

Van Dijk, T.A., (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım, Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeoloji İçinde, (Der. Çoban B., Özarslan Z.). (Çev. Çoban B. Özarslan Z). İstanbul: Su Yayınları

William E. Connolly, (1995). Kimlik ve Farklılık -Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri, Çev. Fermâ Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, S.92-93.

YAZAR ÖZ GEÇMİŞLERİ

Ali Murat Kırık

1986 yılında İstanbul'da doğdu. 2004 yılında Özel Bilgi Lisesinden mezun oldu. 2008 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünü birincilikle bitirdi. Bu zaman dilimi içerisinde çeşitli medya kuruluşlarında çalıştı. 2009 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak akademik hayatına başladı.2010 yılında "IP Televizyon Yayın Teknolojisi" adlı yüksek lisans tezini tamamladı. Aynı yıl içerisinde Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ana bilim dalında doktora eğitimine başladı. 2013 yılında "Yeni Medya Çağı Çerçevesinde Türkiye'de Televizyondan İnternete Dönüşüm ve Sosyal Paylaşım Ağlarında Gençlerin Konumu" adlı teziyle doktorasını tamamladı ve yardımcı doçent oldu.2018 yılından beri Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde doçent olarak çalışan Ali Murat Kırık; Yeni Medya, Televizyon Teorileri, Yeni Medyada Yayıncılık Uygulamaları, Sosyal Medya derslerini vermektedir.

Ayşe Dilara Bostan

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümünde lisans okudu. Yüksek lisansını Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ana bilim dalında "Son dönem Walt Disney Animasyon Filmlerinde 'Öteki'nin Temsili" başlıklı tezi ile tamamladı. Doktora programına da yine Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ana bilim dalına devam etti. 2018 yılında "Disney Animasyonlarında Toplumsal Cinsiyet: Prenseslik Anlatılarının Göstergebilimsel Çözümlemesi" başlıklı tezi ile doktor oldu. 2011 yılından beri Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde araştırma görevlisi olarak çalışıyor.

Bahar Öztürk

Lisans öğrenimini, 2008 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde, yüksek lisans öğrenimini 2011 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ana bilim dalında, doktora öğrenimini ise 2017 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ana bilim dalında tamamlamıştır. "Radyo Yayıncılığının Dijitalleşmesi ve Radyo Dinleyicisinin Dönüşümü" başlıklı doktora tez çalışmasını başarıyla bitirmiştir. 2010 yılında Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümüne araştırma görevlisi olarak atanmış, 2011-2017 yılları arasında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ana bilim dalında doktora eğitimine ve akademik görevine devam etmiştir. 2017 yılının Aralık ayında doktora eğitimini tamamlayan Bahar Öztürk, akademik hayatına Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesinde doktor öğretim üyesi unvanını alarak devam etmiştir. 2019 yılında ise Malatya İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesine geçiş yapmıştır. Yeni Medya, Radyo-TV Yayıncılığı, Sinema, Dijital Yayıncılık gibi konularda akademik çalışmaları bulunmaktadır. Doç. Dr. Mevlüt Akyol ile birlikte editörlüğünü yaptığı "Pandemi Döneminde İletişim Çalışmaları" adlı kitabı 2021 yılında okuyucuyla buluşmuştur.

Beyler Yetkiner

2007 yılında Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. 2010 yılında Selçuk Üniversitesinde yüksek lisansını, 2017 yılında da Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İletişim ana bilim dalında doktorasını tamamladı. 2010-2018 yılları arasında Gümüşhane Üniversitesinde araştırma görevlisi olarak çalışan Yetkiner, 2018'den beri İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde akademik faaliyetini sürdürmektedir. Yetkiner'in "*Türkiye'de Film Festivalleri*" isimli kitabı bulunmaktadır.

Dilar Diken Yücel

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden 2012 yılında mezun oldu. Ardından Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde aynı ana bilim dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2021 yılında ise Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ana bilim dalı doktora programından mezun oldu. Aynı zamanda İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Filmlerde gözetim, göstergebilim, film eleştirisi ve analizi, Türk sineması ve Yeşilçam, sinema seyircisi, yönetmen sineması, sinema sosyolojisi alanlarına ilgi duymaktadır ve bu alanlarda çalışmaları bulunmaktadır.

Ebrar Şengül Aydın

1996 yılında Samsun'da doğdu. Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünden "Halkla İlişkilerde Sosyal Medya, Yöntem ve Araçlarının Yeri, Önemi" teziyle 2018 yılında mezun oldu. Şu anda Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema ve Televizyon bölümünde yüksek lisans yapmakta olup tez aşamasındadır.

Ferhat Kaçar

5 Mayıs 1981'de Erzurum'da doğdu. 2001-2005 yılları arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema bölümünde okudu. 2005'ten 2016 yılına kadar özel sektörde dizi ve sinema alanında yönetmen yardımcılığı, yardımcı yönetmenlik ve yönetmenlik yaptı. 2016 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans yaptı. 2018 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İletişim ana bilim dalında başladığı doktora eğitimine devam etmektedir. 10 Eylül 2020 tarihinde Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulunun Radyo ve TV Programcılığında öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Evli ve iki çocuk babasıdır.

Gülhan İlik

1995 yılında Bitlis'in Tatvan ilçesinde doğdu. 2014 yılında başladığı İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünden 2018 yılında mezun oldu. Mezun olduktan sonraki süreçte bir turizm şirketinde Halkla İlişkiler ve Tanıtım departmanında Halkla İlişkiler sorumlusu olarak görev aldı. 2020 yılının Kasım ayında İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri ana bilim dalında yüksek lisans programına başladı ve eğitimine hâlen devam etmektedir.

Selma Taşoluk

1995 yılında Kocaeli'nde doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Matematik bölümünden 2019 yılında mezun oldu. Şu anda Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema departmanında Sinema ve Televizyon yüksek lisans programında tez aşamasındadır.

Semra Kotan

1987 yılında Erzurum'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Erzurum'da tamamladıktan sonra 2008-2011 yılları arası Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon bölümü/Radyo, Televizyon ve Sinema Programından mezun oldu. 2011-2015 yılları arasında aynı üniversitede İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon bölümü/Radyo, Televizyon ve Sinema programında yüksek lisans öğrenimini "Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili" adlı tez çalışmasıyla tamamladı. 2016 yılında İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon bölümü/Temel İletişim Bilimleri ana bilim dalında başlamış olduğu doktora öğrenimini ise 2020 yılında "Korku Filmlerinde 'Ben' ve 'Ben'in İçindeki Öteki'nin' Varlık Çatışmasının İçerdiği İdeoloji" adlı tezini savunarak bitirdi.