

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**

21. YÜZYIL ANA AKIM SİNEMASINDA YETENEK OLGUSU

Ömer Faruk AYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Ş. Neşe BAYDAR

TEMMUZ- 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

21. YÜZYIL ANA AKIM SİNEMASINDA YETENEK
OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömer Faruk AYDIN

Enstitü Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar

“Bu tez 09/07/2024 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Ş. Neşe BAYDAR	Başarılı
Prof. Dr. Özlem OĞUZHAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Ömer Faruk AYDIN

09/07/2024

ÖN SÖZ

Anlamsızca uzayan, nihayete ermeyeceği inancını kabullendiren bu yazın sürecinin, artık nihayet önsöz dahi yazılacak kıvama getirilmesine vesile olanlardan;

Bu süreçte bolca ve inatla zahmet vermeme rağmen gülümseyebilen danışmanım Neşe Hocama, çok daha uzun süredir zahmetlerin en büyüğünü, sistematik bir kararlılıkla vermeme rağmen gülümseyen validem Sevim Hocaya, niteliğin niceliğe günün birinde kuracağı üstünlüğün temsilcilerinden, ilk projem, ablam Feyza Betül'e, yalnızca bizâtihi var oluşuyla bile, olduğumuz hali temellendiren, olmasa olamayacağız, babam Fuat Hocaya, eskilere, nispeten de olsa yenilere, çok az kendime ama her şeyden çok, tüm olmuş-bitmişin, olacağın-biteceğın yegâne müsebbibi "O"na, sonsuz şükranlarımla.

Ömer Faruk AYDIN

09/07/2024

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	ii
RESİM LİSTESİ.....	iii
GÖRSEL LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YETENEK	4
1.1. Yeteneklilerin En Yeteneklisi “Deha”	7
1.2. Dehanın Menşei	8
1.3. Yeteneğin Yeryüzüne İnişi ve Ölçülebilirliği/Edinilebilirliği	13
2. BÖLÜM: KARANLIĞA HAPSEDİLEN IŞIK: SİNEMA	19
2.1. Ana Akım Sinemanın Egemenliği	21
2.2. Ana Akım Sinemanın Dağıtım Hızı ve Yetenek Algısı	23
3. BÖLÜM: ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE YETENEK ALGISI.....	25
3.1. Film Analizleri.....	26
3.1.1. Limitless (Limit Yok).....	26
3.1.2. Lucy (Lucy).....	38
3.1.3. Spider-Man (Örümcek Adam) Filmleri.....	54
3.1.4. Klaus (Sihirli Plan).....	61
3.1.5. Batman Filmleri.....	75
3.2. Film Analizleri Genel Değerlendirmesi	85
SONUÇ	88
KAYNAKÇA.....	92
ÖZ GEÇMİŞ	97

KISALTMALAR

Bkz	: Bakınız
MÖ	: Milattan Önce
YY	: Yüzyıl
s.	: Sayfa Numarası
‘	: Dakika
“	: Saniye



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Cehaleti Üniversiteden Kovmak İçin Hakikatin, Sanatların ve Bilimlerin Üzerinden Yer Yüzüne İnişi (Truth Descending on the Arts and Sciences to Expel Ignorance from the University) (Streeter, 1668–1669)	13
--	----



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Limitless.....	27
Görsel 2: Limitless Geniş Açılı.....	29
Görsel 3: NZT-48	30
Görsel 4: “En Nihayetinde Ne Kadar Kötü Olabilirdi ki?”	31
Görsel 5: Partikül Animasyon	32
Görsel 6: Limitless Renk Kontrast Farkı	33
Görsel 7: “Sanki Körmüşüm de Artık Görmeye Başlamışım Gibiydi.”	34
Görsel 8: “Kavga Mı? Nasıl Kavga Edileceğini Bilmiyorum. Yoksa Biliyor Muyum?”	35
Görsel 9: Limitless Kadın Temsili.....	36
Görsel 10: Kadın ve Erkek İmaj Yansımaları Kıyaslaması.....	37
Görsel 11: Eddie Hap Edinimi Öncesi ve Sonrası Temsil Kıyaslaması.....	38
Görsel 12: Lucy Karakter	40
Görsel 13: Lucy Hâkim Güç Karşısında.....	41
Görsel 14: Asansör Planı	42
Görsel 15: Yatak Yakın Plan	43
Görsel 16: Yatak Geniş Açılı.....	43
Görsel 17: “Hamile Kadınlar Hamileliklerinin 6. Haftasında Çok Küçük Miktarlarda CPH4 Üretirler.”	44
Görsel 18: Bilgi Sahibinin Temsili	45
Görsel 19: Parçacık Animasyonu	46
Görsel 20: Beynin Yüzdelik Kullanım Geçiş Kesitleri	47
Görsel 21: Postür Değişimi.....	48
Görsel 22: Dönüşüm örnekleri.....	49
Görsel 23: Örüntü Yeteneği İmgesi	50
Görsel 24: Dönüşüm Etkileri - MR	51
Görsel 25: CPH4 Maddesi Sonrası Etkilerinin İmaj Yansımaları Örnekleri.....	52
Görsel 26: Hâkim Pozisyona Geçiş	53
Görsel 27: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta, Örümcek Adam Çoklu Evrene Giriş Filmlerinde Karakter Kıyası.	57

Görsel 28: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta, Örümcek Adam Çoklu Evrene Giriş; Filmlerinde Yeteneğin Nedeni Olan Radyoaktif Örümcek Isırığı.....	58
Görsel 29: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta Filmlerinde Yeteneğin Aracılı ve Aracısız Kullanım Kıyası.	59
Görsel 30: Örümcek Adam Evden Uzakta Beceri Enstrümanı	60
Görsel 31: Jasper Karakter Tanıtım Planı.....	63
Görsel 32: Klaus Karakter Tanıtım Planı	64
Görsel 33: “Uyuyorsun, Sabah Kalktığında Şöminenin Hemen Yanında Bir Hediye Oluyor.”	65
Görsel 34: Bacaya Sığabilen Jasper.....	66
Görsel 35: “-Kocaman Ama Her Bacadan Sığabiliyor.....	67
- Cidden Mi? Nasıl?.....	67
-Bilmem, Sihirle Sanırım.”	67
Görsel 36: “Çoraplarını Şöminenin Rafına Asarsan, Klaus Onları Oyuncaklar ile Dolduruyor.”	67
Görsel 37: “Yalnızca Geceleri Geliyor, Onu Daha Önce Gören Kimse Olmadı Görünmezlik Gücü Gibi Bir Şeyi Var.”	69
Görsel 38: Yaramazlar Listesi	70
Görsel 39: Ren Geyikleri Sekansı Kolaj.....	71
Görsel 40: Uçan Posta Arabası Kolaj	72
Görsel 41: Samiler Irkı	73
Görsel 42: Folklorik Sami Kıyafeti	74
Görsel 43: Batman 1989 Gotham Şehir Planı Kolaj.....	76
Görsel 44: Batman 2005 Gotham Şehir Planı Kolaj.....	78
Görsel 45: Sahte Tanrı Kolaj	81
Görsel 46: Tanrıya Zarar Verebilen Element	82
Görsel 47: Tanrıyı Alt Etme İdman Programı	83
Görsel 48: “Bu Resim Ters Şekilde Durmalı. Şeytanlar, Ayaklarımızın Altındaki Cehennemden Gelmiyor Hayır, Aksine Onlar Gökyüzünden Geliyorlar!”	84

ÖZET	
Başlık: 21. Yüzyıl Ana Akım Sinemasında Yetenek Olgusu	
Yazar: Ömer Faruk AYDIN	
Danışman: Prof. Dr. Ş. Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 09/07/2024	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 97 (ana kısım)
Deha, dâhi, yetenek ve yetenekli olma haline sahip kimselerin geçmişteki anlamlandırılmaları ve tanımlarıyla günümüz arasındaki fark dikkat çekicidir. Tez kapsamı içerisinde bu tanımların gelişimi, günümüz dünyası karşılığı ve bunların ana akım sinemayla olan ilişkisi incelenmiştir. Kavramın yansımaları, dönüşümü, izleyiciye sunumları, örnek filmler üzerinden tahlil edilmiştir. Birinci bölümde bu kavramın tanımı, kullanım alışkanlıkları, kimlere atfedildikleri ve neden yetenekli olduklarına dair yaklaşımlar literatür taramalarıyla aktarılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde sinemanın toplumsal bilinç ve algı üzerindeki etkileri göz önüne alınarak düşünürlerin sinemaya yaklaşımları taranmıştır. Sinemanın yeni medya platformları vesilesiyle edindiği dağıtım ve erişim hızları, etkileşim rakamları üzerinden bağlama uygun biçimde aktarılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise hedef kitle, izleyici ve tekrar izlenme sayıları sebepleriyle seçilen sekiz film, sinematografik anlatılar, sahne çözümlemeleri, alt metin okumaları ve anlayışın tanım dönüşümü, görsel imgelerin okunması ile çözümlemeye gidilmiştir. Okumalarda biçimsel analiz yöntemi ağırlıklı olmak üzere tematik analiz ve sosyolojik analiz yöntemlerinden de faydalanılmış, bu sayede çözümlemenin daha derinlikli yapılmasına özen gösterilmiştir. Sahne kurgusu, kadraj planlaması ışık tercihleri, karakter kurulumları incelenmiştir. Yapılan analizler sonunda, ana akım sinemada yetenek algısının belli oranlarda dönüşüme uğradığı görülmüş, yeteneğin rasyonelize edilerek ölçülebilir ve edinilebilir olduğu imajını yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Deli-Dahi, Deha, Yetenek, Sinema, Var Oluş	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Phenomenon of Talent in The 21st Century Mainstream Cinema	
Author of Thesis: Ömer Faruk AYDIN	
Supervisor: Prof. Dr. Ş. Neşe BAYDAR	
Accepted Date: 09/07/2024	Number of Pages: vii (pre text) + 97 (main body)
The distinction in the understanding and definitions of genius, talent, and talented individuals between the past and present is noteworthy. Within the scope of this thesis, the evolution of these definitions, their contemporary significance, and their relationship with mainstream cinema have been examined. The reflections, transformations, and presentations of the concept to the audience have been analyzed through example films. In the first chapter, the definition of this concept, habitual usages, the individuals to whom it is attributed, and the approaches regarding why they are considered talented have been conveyed through literature reviews. The second chapter explores the impact of cinema on social consciousness and perception, considering the perspectives of thinkers on cinema. The chapter aims to contextualize the rapid distribution and access speeds gained by cinema through new media platforms, as well as interaction figures. In the third chapter, eight films were selected based on target audience, viewership, and re-watch numbers. These films were analyzed through cinematographic narratives, scene breakdowns, subtext readings, and the transformation of the understanding and definition of talent. The analyses predominantly utilized the formal analysis method, complemented by thematic and sociological analysis methods, ensuring a more in-depth examination. Elements such as scene composition, framing, lighting preferences, and character constructions were scrutinized. The analyses revealed that the perception of talent in mainstream cinema has undergone certain transformations, reflecting an image of talent as something rationalized, measurable, and attainable.	
Keywords: Mad Genius, Genius, Talent, Born with, Cinema	

GİRİŞ

İnsanların medya ve enstrümanlarıyla kendiliklerinden uzaklaştırıldığı günümüz dünyasında bu uzaklaşmanın, beklentiler üzerinde kurduğu ilişkisinde, yarattığı derin boşlukların toplumsal hayatın gündelik ritmi üzerindeki etkileri dönüştürdüğü düşünülmektedir. Satın alma odaklı modern dünyada, satın alınabilenlerin metaldan uzaklaştırılarak, insanların kendilerine has olan niteliklerine yönlendirildiği görülür. Bu yönlendirme, beklenti yönetiminde ulaşılamaz hedefler doğurur. Asla ulaşılamayacak olanın hayali ve beklentisi ile sınırsız satın almalar yaratan bu yaklaşım, kârlılık oranlarını arttırırken, huzurlu yaşam eğrisinin aşağıya yönelmesine sebep olur. Yeteneğin tarihsel süreçte çeşitli yaklaşımlarla da olsa ortak olarak bir ayrıcalık olduğu düşünülmektedir. Ayrıcalığın ise, bu yaklaşımlarda, doğuştan gelen beceriler olarak kabul edildiği söylenebilir. Yakın dönemde ise rasyonalize etme alışkanlıklarıyla birlikte bu biricikliğin nedensel açıklamaları yapılmaya çalışılmıştır.

Mevzubahis albenisi yüksek, doğuştan gelen biricikliğin de edinilebilir ve bu edinilebilirliğin satın almalar vesilesiyle olacağı inancı ve ısrarı, geleneksel ve yeni medya tarafından aşılır. Bu ısrar ve aşılama normal anomaliye, anomaliyi ise sıradanlığa dönüştürür. İnsanların kısıtlı hayat döngülerinde asla sahip olamayacakları nitelikleri, doğru koşullar altında sahip olunabilirlikler olarak temsil eder. Yaratılan sanıyla doğan ümit, o niteliklere erişilemediğinde daha büyük hayal kırıklıkları yaratır. Hâlihazırda bu biricikliğe yani o niteliklere sahip olanların, sahip olduklarının da sıradanlaştırılması ise “yeteneği” körelterek zanaata dönüştürür. Tüm aynılıklarla ilerleyemeyen, geri de gidemeyen, aynı gün içerisinde devinen bir yaşama hapsolunur. Yeteri kadar çalışmayla ve bu çalışmalara eklemlenen satın almalarla güzel, güçlü, yakışıklı, zeki, olağanüstü olabileceğine inandırılan insanın, kendisine sunulan tüm şartları yerine getirmesine, tüm satın alımların gerçekleştirmesine rağmen arzu ettiği amaca ulaşamaması, onu artık sıkılmış, bıçare, kırgın, vazgeçmiş ve sinirli yapar. Yaşıyor olmaya dair inancını kaybedenlerin çoğunlukta olduğu bir toplumda yaşamak zorunda bırakılmak, biraz da bununla ilgilidir.

Tezin odaklandığı yetenek kavramı ve yetenekli olma hâlinin de günümüzdeki bu koşullardan etkilendiğini düşünmekteyiz. Buradan yola çıkılarak çalışmada, yaratıcılık, özgünlük, orjinallik gibi gündelik hayatı çekilebilir kılan değerlerin, üreticilerinden olan, biriciklik içeren, yetenekli olma hâlinde neyin kastedildiği ve bu etkilerle nasıl

dönüşüme uğradığı incelenmek istenmiştir. Bahsedilen dönüşümün yansımalarını, bu dönüşümün sorumlularından olan ana akım sinemanın film örnekleri üzerinden incelenerek kıyas ve anlaşılabilirlik kolaylığı sağlanmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın Konusu

Yetenek kavramı, yetenekli olma hâlinin menşei ile alakalı yaklaşımların geçmişten günümüze kadar olan dönüşümünü ve varsa bu dönüşümün ana akım sinemasındaki yansımalarını inceler.

Tezin birinci bölümünde yetenek kavramının etimolojik gelişimi, bu kavrama karşı alınan tavır ve yaklaşımlar ele alınmıştır. Bu gelişim sürecinde hangi anlamları taşıdığı, hangi anlamlardan sıyrıldığı ve bu günkü haline nasıl evrildiği incelenir.

İkinci bölümünde sinema kavramına ve kavramın literatürdeki karşılıkları, karşılıkların değişimi, gelişimi ve şimdilerde sinema anlamını tek başına dolduran ana akım sinemayla onun dağıtım/erişim hızına odaklanılmıştır.

Üçüncü bölümde ise tezin ilgi konusu olan yetenek kavramının sinemayla olan ilgisi ve ilişkisi, film örneklerinin eleştirel analizleri ile okuyucuya sunulmuştur.

Çalışmanın Önemi

Yetenek kavramıyla alakalı çalışmalara bakıldığında disiplinlerinin daha çok “üstün yetenekliler” kavramıyla yöntem açısından eğitim bazlı çalışmalar ve “yetenek yönetimi” kavramıyla iktisadî açıdan iş verimi artırmak adına yapılmış oldukları görülmüştür.

Bu bağlamda kavramın sanat, sosyoloji, sinema gibi farklı bir pencereden araştırılması ve okunmasının literatüre katkı ve çeşitlilik sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmüştür.

Çalışmanın Amacı

Ana akım sinemanın konuları ele alış biçimleriyle toplumsal bilinç ve algıda tesiri olduğu düşünülmektedir. Masum bir eğlenme aracından, yeni medya ve gelişmelerle ana akım sinemanın girift hâle gelmesinin ise bu tesirin gücünü arttırdığı söylenebilir.

Çalışmada, sinemanın bu tesirle, geçmişte kendisinin dahi farklı işlediği yetenek kavramını nasıl dönüştürülebildiği ve izleyiciye aktarabildiğine dikkat çekilmek

istenmiştir. İzleme alışkanlıklarının, bu farkındalığın kazanılması hâlinde daha verimli ve yönlendirilmeden uzak olması amaçlanmıştır

Çalışmanın Yöntemi

Tezin birinci bölümünde yetenek kavramının kuramsal çerçevesi literatür tarama yöntemi kullanılarak yazılmıştır. Öncelikle yetenek tanımı yapılmış, sonrasında ise düşünürlerin kavram ile ilgili düşünceleri aktarılmış, ve söz konusu kavramlarla ilgili yorumlar yapılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde sinema ve ana akım sinema kavramının tanımı, düşünürlerin konu sınırlılıkları dahilinde düşünceleriyle paralel, söz konusu kavramlarla ilgili yorumlar yapılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde popüler ana akım sinemasından seçilen ve yetenek kavramıyla bağları olan sekiz film, sinematografik bakış açısıyla yazılı ve görsel olarak çözümlenmiştir. Filmlerin sinematografik açıdan okunmasının nedeni, imaj odaklı anlatının saklanmış anlamlarının anlaşılır kılınması adına kolaylık sağlamaya çalışmaktır. Bu okumalarda biçimsel analiz yöntemi ağırlıklı olmakla birlikte bağlam içerisinde yeri geldiğinde sosyolojik analiz, tematik analiz, feminist ve toplumsal cinsiyet analiz yöntemlerinden de faydalanarak derinlikli ve çok yönlü bir çözümlemeye gidilmeye çalışılmıştır. Örnek filmler, tezin ilgilendiği temel kavram ve kavramların imaj ve hikâye açısından karşılık buluyor oluşu, izleyici miktarı, hedef kitle genişliği ve çeşitliliğine sahip olmaları sebebiyle tercih edilmişlerdir.

Seçilen filmlerin okunmasında sinematografi, imaj, diyalog, sahne kurgu ve karakterizasyon yapılarından yardım alınarak, ana akım sinemada yetenek kavramı algısının saklı ve aşikâr anlamları incelenmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: YETENEK

Yetenek kelimesi, Türkçe’de eski Türkçe “yet-“kökünden türemiştir ve “yetmek” fiilinden gelir. Eski Türkçe’de “yeten” veya “yetin” kelimeleri, bir şeyi yapabilme gücü veya kapasitesi anlamında kullanılmıştır. Bu bağlamda, yetenek kavramı, bireyin belirli bir alanda yeterlilik göstermesi anlamında tarihsel bir gelişim sürecine sahiptir.

Türk Dil kurumuna ait sözlükte “Bir kimsenin bir şeyi anlama veya yapabilme niteliği, kabiliyet, istidat”; “bir duruma uyma konusunda organizmada bulunan ve doğuştan gelen güç, kapasite” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024) olarak tanımlanan yetenek kavramı, Oxford sözlükte, mental veya fiziksel bir şeyi iyi yapabilmenin, özel, doğuştan gelen becerisi (Oxford, 2024) olarak yine “doğuştan gelen” vurgusu ile açıklanır. (Bağlam içerisinde daha tutarlı olacak olan, “doğuştan yetenek” (*ingenium*) gibi kavramlar Yeteneklerin en yeteneklisi “deha” /ikinci bölümünde/bölümde açıklanacaktır.)

Bu tanımlamaların dışında literatürde karşımıza çıkan farklı yetenek tanımlarına bakacak olursak, Türkçe akademik çalışmalarda yetenek kavramı üzerine yapılan eserlerin daha çok “üstün yetenekliler” kavramı üzerinden eğitim fakülteleri tarafından çalışılmış olduğu görülmüştür. Kaynaklarda yapılan taramalarda yetenek kavramıyla diğer bir karşılaşma iktisadi ve idari bölümlerde yapılan çalışmalarda olmuştur. Ancak kavramın salt “yetenek” üzerinden pek çalışılmadığı, daha çok “yetenek yönetimi” başlığı altında okunduğu görülmüştür. Tüm bu çalışmalar incelendiğinde yetenek tanımının literatürdeki karşılıklarına bakarak bir tanım fikri oluşturmaya çalışıldığında, “Kalıtıma dayalı, dışardan gelen bilgileri sınırlıkları dahilinde edinebilme gücü” gibi kalıtım ve dış faktörlerin üzerinden bir yaklaşıma sahip okumalar olduğu gibi (Demirel & Savaş, 2017, s.133), başka bir tanımlamada ise İngilizce yetenek kavramının (talent) akronim kullanılarak açıklandığı görülebilir (Yumurtacı, 2014, s.191). Yine Yumurtacı, yetenekler doğuştan gelirken, becerilerin değişim ve gelişim sonucunda ortaya çıktığını söyleyerek (Yumurtacı, 2014, s.91-192) kavramı, beceri ve yetenek ayırımına tabii tutarak beceriyi yeteneğe eklemeler.

Kavramın aynı zamanda potansiyel ve performans kavramları ile bağlantılı ilişkilerine odaklanan çalışmalarda, yeteneğin beceri kavramıyla birlikte okunduğu görülür. (Tabancalı & Korumaz, 2014, s142). Beceri üzerinden yapılan okumalarda karşılaştığımız bir diğer tanımlamada, kendi içsel faaliyetlerini tamamlayabilme,

deneyim, dürtü, tutum gibi kendiliğini oluşturan kabiliyetlerinin tümünün, yetenek olarak tarif edildiğidir (Altunoğlu, Atay, & Terlemez, 2015, s.49).

Kavramın yeniden üretim/üretebilme üzerinden yapılan tanımları da mevcuttur; “bireyin üretken bir şekilde tekrar edebilen düşünme, davranış ve hissetme yetilerinin uygulanabilmesidir.” (Alayoğlu, 2010, s.70).

Yenilikçilik, yaratıcılık ve zamanı etkin kullanma gibi işletme yönetimi alanında sıkça karşılaşılan kavramlarla ilişkilendirilen yeteneğin kalıtsal olarak yani doğuştan geldiği varsayımları da mevcuttur (Tabancalı, vd, 2014, s.142).

Gardner, çoklu zekâ kuramında yeteneği, bireylerin farklı zekâ alanlarında gösterdikleri üstün beceriler olarak tanımlar. Gardner’a göre, her bireyin farklı zekâ türlerinde (örneğin, dilsel zekâ, mantıksal-matematiksel zekâ, bedensel-kinestetik zekâ) doğuştan gelen yetenekleri bulunmaktadır (Gardner, 1983).

Örneğin Gagné yeteneği, bireylerin belirli bir alanda gösterdikleri üstün performans veya potansiyel olarak tanımlar. Onun farklılaştırılmış modeline göre, yetenek (gifts), bireylerin doğuştan sahip oldukları doğal yetenekleri ifade ederken, bu yeteneklerin geliştirilmesi sonucunda ortaya çıkan başarılar (*talents*) ise çevresel etkenler ve eğitim yoluyla kazanılmaktadır (Gagné, 2004, s.19-147). İngilizce “hediye” (gift) kavramının kendiliğinde bir bahşedilmişlik vardır. Gagné, doğuştan bahşedileni hediye olarak kavramlaştırarak yetenek kavramını bölmüş, emek, deneyim gibi kavramlarla geliştirebilir olanı, yetenek (talent) olarak tanımlamıştır.

Sternberg ise yeteneği bireyin zekâ, yaratıcılık ve bilgelik kombinasyonu olarak tanımlar. Ona göre, yetenekli bireyler bu üç unsuru etkili bir şekilde birleştirerek belirli alanlarda üstün başarılar elde edebilirler. Bu tanım, yeteneğin hem doğuştan gelen hem de çevresel faktörlerle geliştirilebilen bir özellik olduğunu vurgular (Sternberg, 2005, s. 327-342).

Renzulli, üstün yeteneklilik modeli çerçevesinde, genel yetenek, özel yetenek ve yaratıcı-üretken yetenek olarak kategorilere ayırarak yetenek kavramını açıklamıştır (Renzulli, 1977, s.22).

Yetenekli bireylerin, yeteneklerini geliştirebilmeleri için uygun ortam ve destekleyici bir çevreye ihtiyaç duyduklarına işaret eden ise Csikszentmihalyi’dir. Bu açıdan bakıldığında, yetenek gelişiminin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sosyal ve çevresel faktörlere de bağlı olduğu anlaşılmaktadır (Turan, 2019, s.181-199).

Yetenek kavramının kendiliğinde, bir var-yok ilişkisinden ziyade “ne kadar” sorusu, belirttiğimiz tanımlar gereği anlamayı daha kolaylaştırabilir. Tanımı gereği herkes yeteneklidir ancak neye ve ne kadar olduğu sorusu önemlidir.

Doğuştan gelen yapımızın belirli limitleri olduğu, saptanmış ruhsal şartlara sahip bir dünyada, bizimle birlikte gelen sınırlılıklarımızın içerisinde kalmak bir zorunluluktur (Jung, 2005, s.18). Bu sınırlılıklar baskıcı bir tahakküm değil aksine özgürleştiricidir. Sınırların bilinmesi, yapılabilirliklerin çizgilerinin belli olması, hayal kırıklıkları yaratan uzun süreli nihayetsiz çabaların önüne geçer.

Bu istidat ve kabiliyetin insanlar üzerinde bir eşitlik, eş değerlilik taşıyan dağılıma sahip olmadığı malumdur. “Sınırlılıklar” bireyler için değişkendir. Her ne kadar bireylerin nevi şahsına münhasır olduklarını kabul ederek yaşasak dahi “bazı kimseler” diğerlerine nazaran yine “bazı şeylere” daha yatkın, daha yeteneklidir. Arzu edilen her şeyin yapılabileceği inancı bu düzlemde problemlidir. Aynı işin yetenekli birey tarafından yapılması ile yetenek sahibi olmayan ya da nispeten daha az yetenekli birey tarafından yapılması arasında muhakkak ki bir fark vardır.

Yetenek ve yetenekli olma hâlinin, kavramsal olarak günümüzde zihinlerde resim, güzel sanatlar, spor, edebiyat gibi alanlar dışında pek bir karşılığı yoktur. Tüm bu tanımlamalarla birlikte bizim kullanacağımız yetenek ve yetenek sahibi insan/ yetenekli insan kavramları daha kapsayıcı ve geniş bir kitleye sahiptir.

Hepimizin karşılaştığı, tanıştığı, gördüğü yahut müşahade ettiği “bazı insanlar” vardır. Çocukken oyunlarda, okuldayken derslerde, iş hayatında karşılaşılan problemlerin çözümlerinde gördüğümüz bu insanlar için geri kalan herkese göre büyük zorluklar içeren, içerisinde çıkılması mümkün gözükmeyen durumları/işleri çözüme kavuşturmak mesai gerektirmeyen, doğal bir durumdur. İlk kez yaptıkları şeylerde dahi acemilik göstermez, sanki yıllardır o işi yapıyormuş hissi verirler. Vassari’nin Leonardo Da Vinci’nin dehası için de söylediği gibi “bu insanlar ve ruhları ne zaman bir zorluğa girseler onu kolaylıkla çözebilirler” (Vasari, 1996, s. 625). Çocukken hiçbir sebep olmadan komik olanlar örneğinde de olduğu gibi herhangi bir drama eğitimi almamış olan çocuk, başka kimse güldüremezken güldürür. Burada ona gülen diğer çocuklara yöneltilen neden güldükleri sorusuna alınan yanıt, “çünkü komik”tir. “Peki neden komik?” sorusunun yanıtı ise net değildir. O, komik olduğu için komiktir. Ruhsal sınırlılıkları genele nazaran daha geniş, içerisinde daha oynanılabilir. Tüm bu tarifler

sonrası bir tanım oluşturacak olursak tezde, yetenek; yapmadıklarını, yapmayacak olsa dahi yapabilecek olanlara ait bir meleke olarak tanımlandığı söylenebilir.

Bazı insanlar istisnaidir; onlar normal hayatın içerisinde ve onun olmazsa olmazlarındandır. Geri kalan herkes için, geri kalan herkesin daha keyifli, daha huzurlu, daha normal yaşayabilmeleri adına istisnai insanların hayatın içerisinde yer almaları ve müstesna hâllerine uygun yerlerde olmaları gerekir. Bu istisnai insanların tümünün eş değer yeteneklerde olmadığı malumken yetenekli kimseler arasında dahi azınlık sınıfında bulunanlar mevcuttur. Bu azınlık grubunu da deha sahibi kimseler oluşturur.

1.1. Yeteneklilerin En Yeteneklisi “Deha”

Metin genelinde “deha” kavramı üzerinde yapılacak okumalar ve tartışmalar ağırlıktayken, tezin neden “yetenek” kavramına odaklandığı veya “deha” başlığının, niçin yetenek başlığının altında incelendiğini açıklamak gerekir.

Deha/dahi da bizim yetenekli insanlar olarak sınıflandıracağımız grubun, azınlık statüsündeki ayrıcalıklı üyelerindendir. Deha, deha sahibi, dâhi kavramları da tüm kavramlar gibi organiktir ve tarihsel süreçle birlikte ifade ettiklerinde değişimler yaşanmıştır.

TDK sözlüğünde güncel anlamı “İnsan zekâsının, insan kişiliğinin erişebileceği en yüksek düzey; dâhilik” (2024) olan kavramın İngilizce karşılığı olan “genius” “olağanüstü zekaya ve/veya yeteneğe ve/veya özellikle bilim, sanat vb. gibi belirli bir alanda olağanüstü becerilere sahip olan kişi, dahi” (Oxford, 2024) olarak tanımlanır.

Literatüre bakıldığında bugün kullanılan deha kavramı (genius) ile ilk karşılaşmalarda onun yerine daha çok yetenek, üstün yetenek, doğuştan gelen yetenek, erdem, ruh (arete, virtu, ingenium, ingenia, ingenia perfectum, ingegno, daemon, daimonic...) gibi kavramların kullanıldığı görülür.

Bu kavramlar içerisinde ingenium çokça karşımıza çıkar. Modern çevirilerinde deha ile karşılanan kavram, Latince ingenium (yetenek, doğal yetenek), İtalyanca da ingegno olarak karşımıza çıkar, İngilizceye de "in-genious" (maharetli, yetenekli) olarak uyarlanır. Erken dönemde daha çok yetenek olarak tercümelerde yer alırken sonraları deha olarak çevrilir (Doorly, 2019, s.122)

“Genio, iyiliğe veya kötülüğe çalışan dehası ya da iyilik veya kötülük meleği, doğanın bahşettiği içgüdü veya ruh iken, Ingegno kıvrak zekâ, yetenek, kur-nazlık, bilgi veya

sağduyudur.” (Florio, 1598-1611) gibi aşkın doğa tarafından bahsedilen, doğuştan gelenin temsili “ruh” deha iken, yetenek, beceri/zekâ ayırımına gidilmiştir. İki farklı kavram ile açıklanan durum, 17. yüzyıl sonlarında gündelik kullanımlarda kendilerini bir potada eriterek, deha (genius) olarak tanımlar hâle gelmiştir. (Doorly, 2019, s.123)

Deha (genius) etimolojik olarak: gen- kökü (Latince; gignere yaratmak, hayata getirmek; ing: to give birth), İtalyancada üretmek, yaratmak, doğurmak karşılığına gelen generare (İngilizce; generate) kelimesine gönderme yapar (Moretti, 2008, s. 3-4).

İlk kez karşımıza iki bin yıl önce, Antik Roma döneminde çıkan, Plautus tarafından kullanılan deha (Mc.Mahon, 2015, s.17), kavramın bugünkü anlamının tam karşılığına tekabül etmese de bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. “ilk” kullanımlarıyla ilgili kesin olmasa Murray de yaklaşık tarihleri verir.

Zamanın hızı gereği anlamlarda gerçekleşen yalınlaşma, bu kavram üzerinde de kendini göstermiştir. Bugün kullandığımız anlamdaki “deha” 17. yüzyıl sonları, 18. Yüzyılla birlikte yerleşmeye başlar (Murray, 1991, s.2-3).

Yetenek kavramının bu sebeplerle dehayı da kapsadığı, yerine kullanıldığı, onun artık bugün karşılık geldiğini anlamı sahiplendiği söylenebilir. Dolayısıyla tezin başlığı, kendisini deha yerine yetenek kavramı -aynı zamanda da eleştirel sebeplerle, dehanın sıradanlaşarak standart yeteneğe dönüşmesi ve dehadan bahsedilemez oluşu- üzerinden verilmiştir.

1.2. Dehanın Menşei

Dehanın menşei ile ilgili olan yaklaşımları gözden geçirmek, film okumalarında yapacağımız yetenek algısı karşılaştırmaları adına aydınlatıcı olacaktır.

Dehanın kaynağına dair anlayışın, erken dönemlerde, farklı kavramlar üzerinden dahi olsa ortak bir kanaatte birleştiği görülür. Bu kanaatin de Tanrısal vergi, doğa, doğa üstü olduğu söylenebilir. “Tanrı vergisi, doğadan gelen, doğuştan gelen, insan üstü, ikiz ruhu ” gibi tanımlar ve kelimenin geçmişinden taşıdığı kavramlar, bize dehanın aidiyetinin bireyden daha üstün olana atfedildiğini söyler.

Roma dininde deha (genius), aslen klanın (gens) ruhudur. Plautus’un (MÖ 2.- 3. yy) edebî referanslarında deha (genius) karşımıza, “tam olarak onunla aynı olmasa da kişiliğiyle yakından bağlantılı, her insanda cana gelmiş koruyucu bir ruhtur.” şeklindeki tanımla çıkar. Roma Augustus döneminde, dehanın tanımının da ruh üzerinden yapıldığı

görülebilir. Şair Horatius'un mısırâsında da "Doğumumuzun yıldızlarına hükmeden yoldaş, insan doğasının tanrısı, her bir birey için ölümlü..." (Murray, 1991, s.2-3) gördüğümüz gibi Roma dehası (genius), tıpkı Yunan, ruh/şeytani ruh (daimon) gibi, her insanla birlikte doğar ve ona yaşamı boyunca eşlik eder. Bu ruh, bireyin kendisi olmamakla birlikte yine de "o" dur. Tanrıdan parçalar taşır. Yaratıcılık, sanat gibi nitelikler bu ruh vesilesiyle bireye eşlik eder.

Ruh kavramı da doğa, doğa üstü, tanrısallık, aşkınlıkla birlikte okunması beklenen bir kavramdır. Bu da dönem içerisinde dehaya olan yaklaşımın daha çok "bahşedilmiş, doğuştan gelen" olarak görülen bir kavram olduğunu bizlere gösteren örneklerden biridir. Tıpkı Vasari'nin yazdığı biyografide Leonardo Da Vinci için "...ve yetenek (virtu- aynı zamanda ruh) ... doğaüstü biçimde hiç sakınılmadan öylesine incelikle zerk edilir ki, o kişinin her hareketi ilahi" (Vasari, 1996, s.625) olması dikkate alındığında, ondaki dehanın da ilahi aşkınlık kaynaklı olduğu düşüncesi görülür.

"Döneminin ve sonraki nesillerin harikalarını ne sanatın ne de öğrenimin yardımına ihtiyaç duymadan sadece doğal özellikleriyle yaratanların, birinci sınıf dehalar" (Bond, 1965) olduğunu, hayranlıkların "... Tanrı başka bir deha gönderinceye kadar..." yalnızca onlara sunabileceği (Aglionby, 1685, s.123-125), gibi görüşler, yine bize kavramın bahşedilmişliğine dair bir fikir verir.

Dönemin içerisinde "...ne eğitim olmadan dehâ, ne de dehâ, eğitim olmadan, kusursuz sanatçıyı yaratabilir." (Vitruvius, 1912, s.2-3). gibi modern dönemdekine yakın görünen yaklaşımlar da mevcuttur. Modern dönem yaklaşımlarına benzer görünen bu tanımlarda dahi dehanın kaynağındaki aşkınlığı yok sayan bir durum yoktur. Kusursuzluk için yalnızca dehanın yeterli olmayacağı düşüncesi belirtilirken, onun yalnızca eğitim kaynaklı olduğu iddiası ortaya atılmaz. Aşkınlık kabul edilir ve bunun karşılık bulabilmesi için üzerine eklenecek eğitimin de şart olması gerektiği savunulur. Ancak bu eğitim tek başına (daha sonraları olacağı gibi) dehanın yerine geçmez, geçemez. Kavramı, aşkınlığı yok saymadan farklı değerler arasında paylaştırarak, bu değer ağırlıkları arasında bir ilişki kurulduğu görülür.

Doğuştan gelen yeteneğin yok sayılmadığı ancak bunun tek koşul olmadığı düşüncesini "Çünkü iyi bir şair olarak doğulduğu kadar, İyi bir şair olunur da." (Janson, 1986, aktaran Doorly, 2019) mısırâsında da görebiliriz. Yine dikkat edilmesi gereken durumun dehanın/yeteneğin doğuştan gelmesinin de aynı zamanda kabul edildiğidir. Doğuştan

gelen yetenek/deha yok sayılmadan, eğitim ve deneyim ile geliştirilerek bunların eş değer nitelikte bir konuma geçilebileceği belirtilir.

Antik dönemde iki kavrama da değer atfeden bir yaklaşım varken, yakın dönemde “Tanıştığımız her insanın onda dokuzu eğitimi doğrultusunda neyse odur, iyi ya da kötü, faydalı ya da değil. İnsan ırkı arasında büyük farklılıklara bu sebep olur.” (Locke, 2004) cümlesinde de görülebileceği gibi daha pozitivist bir tavırla, aşkınlıktan uzaklaştırıp makul açıklaması ve dolayısıyla menşei tamamıyla eğitim üzerinden okuyan yaklaşımlar da karşımıza çıkar. İnsan zihninin doğuştan boş bir levha (*tabula rasa*) olduğunu belirten Locke için yeteneğin doğuştan gelmesi gibi bir durum, kendi tutarlılığı içerisinde zaten mümkün değildir. Bu boş levhanın üzerine eklenecek olanların edinilmiş bilgilerin tecrübelerinden öteye geçemeyeceğini söyler (Locke, 2004). Dolayısıyla yeteneğin doğuştan gelmesi düşüncesinden uzak, yalnızca deneyim ve tecrübeler vasıtasıyla edinebilir bir mefhum olduğu düşüncesi hakimdir.

“Sanata kural koyabilen yetenek” olan dehanın, sanatçının doğuştan gelen becerisi ve doğaya ait olması açısından bakıldığında ise “Doğuştan gelen zihinsel yatkınlık (*ingenium*), doğanın sanata kural koyabilmesini sağlar.” (Kant, 1987, s.174) Buradan da kavramın var oluşunun kendiliğinden olduğunu kabulü ve onu öne çıkardığı görülür. Ayrıca fikirlerini nasıl oluşturdıklarını “Homeros ve Wieland kendisi de bilmediğinden başkalarına da öğretemez.” (Kant, 1987, s. 176.) diyerek “bazı” şeylerin eğitimle aktarılamayacağını düşünür.

Deha adına çok daha keskin düşünceleri olan Edward Young ise öğrenmeyle sahip olduğumuz bilgilerin aidiyetinin bizde olmadığını, bir borç olarak sahiplendiğimizi, dehanınsa doğuştan gelen bilgi olması dolayısıyla tamamıyla bize ait olduğunu belirterek (Young, 1759, s.36) eğitim ve deha kavramları arasındaki eş değerlilikler hakkında farklı düşüncelere sahip olduğunu gösterir. Tanrıların doğasına oldukça hâkim olan Cicero da “sonradan öğrenilemeyen doğal yeteneğe” övgüsünü sunar (McMahon, 2015, s.67).

“... dehadan kastettiğimiz, *muhteşem* şeyleri başarmak için genel anlamda gerekli olduğu söylenen *araçlar* olmadan bu amaçlara ulaşma gücü değildir de nedir? Bir Deha, iyi bir kavrama yeteneğinden farklıdır, tıpkı bir sihirbazın bir mimardan farklı olduğu gibi; biri önündeki yapıyı görünmez araçlarla havaya kaldırır; diğeri herkesçe bilinen araçları ustaca kullanır. Dolayısıyla dehada bir parça ilahi bir şeyler olması gerekir.” (Young, 1759, s.26-27)

Young'ın yukarıda alıntılanmış olan paragrafının sonuna ("bir parça ilahi bir şeyler olması gerekir...") yalnızca -di eki ekleyerek günümüz dünyasında bahsi geçen durumların, bir anıdan ibaret olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla bu anılarda yer alma hâli tanrıların doğasından da ister istemez uzaklaşmaktır: "İlahi solukla desteklenmeyen hiçbir adam yüce olamaz." (Cicero, 2012). Kavram tercihlerine dikkat ettiğimizde iki unsur öne çıkar: şeylerin muhteşemliği ve araçlar. Yaratımın kıymeti, dehaların ellerinde biçimleniyor ve bunun onlara bahşedilenler vesilesiyle oluşuyor olmasıyla ilişkin, hatta ona içkindir. Muhteşemlik, kendinden menkul kusursuzluğa yakınlığı ile diğerleriyle kıyaslanamayan, onlar gibi olmayandır. Bir aşkınlığa sahiptir. Bu muhteşemlik tarifi, aşkınlığın sahip olduğu değerlerle eş değerlilik taşır. Bilinen, tarif edilebilen, rahatlıkla bulunabilen araçlar olmadan da şeylerin yaratılabiliyor olmasıdır onu muhteşem kılan. Yani rahatlıkla formüle edilecek enstrümanlar bulunmadan da sihirbazca bir tavır ile ortaya çıkan yaratım, bir tanrısallık içerir. Eşit imkânlar dahilinde, herkes tarafından benzeri, eş değeri üretilemeyecek olan şeydir muhteşemlik ve orijinallik barındırır. Herkes tarafından üretilebilecek olan ise bir zanaat ürünüdür. Diğerlerine nazaran daha estetik, güzel, işlevsel olması, onun muhteşemliğine dair bir değer oluşturmaz. Muhteşemlik, tanrısallık barındırır, yaratıcıdır/kreatiftir. Zanaat ise, zaten muhteşem olarak yaratılanı tekrar kusursuzlaştırma çabası olarak tarif edilebilir. Dolayısıyla bu ikisinin uyumu bir mana taşır, ikisi birlikte var olur. As-üst ilişkisi yok olur ve yaşam çarkı işler. İkisi de birbirine içkindir. Ancak, artık herkesin deha olduğu yerde ve bu dehaların da üretilebilir oldukları varsayımında, aslında dehanın alanına sızan zanaatkarların, zaten var olanların ideale yakın birer kopyalarını tekrar tekrar yapmakla meşgul oldukları görülür. Bu meşguliyet, bir süre tatmin etse dahi ortada kusursuzluğa yaklaştırılmaya çalışılacak olan orijinal bir yaratım kalmadığında çark işlemez hâle gelecektir. Dâhi gibi davranan zanaatkârlar, zanaatkârlıklarını da yitirirler. Yeni ve orijinal olarak ürettiklerini düşündükleri ve böyle iddia ettikleri şeyler, zaten var olan şeylerin özgünlükten uzak replikaları olmaktan öteye geçemez ama "Dehanın en büyük özelliği orijinallik olmalıdır, derdi Kant." (Doorly, 2019, s.143). Diğer taraftan bu üretimlere orijinal olarak hitap edebilmek, "orijinallik, yaratıcılık" gibi kavramların anlamlarında da değer kaybı yaratır. Yaratıcılık ya da -bu tezin kavramsal çerçeve içerisinde tanımlandığı biçimiyle- yetenek mevcut olmayanı var edebilir ve bu eylem tekrarlanamaz. Zanaat ise var olan ile ilgilenir; tekrar edilebilir, yeniden üretilebilirlik

üzerine kurgulanır. Yeniden ve yeniden, tekrar tekrar üretilen, zaman geçtikçe daha güzel, daha ideal formuna doğru aşama kaydediyor gibi görünüyor olsa bile bu süreç, tekrarı ve en nihayetinde içerisinde kaybolunan bir aynılığa mahkumiyeti doğurur. Dehâ/yetenek ise bu aynılıklar silsilesi içerisinde söz sahibi olamaz, körelir. Onların ve yalnızca onların yapabileceklerini, yani muhteşemliği değersizleştirip, yapılamaz olanların yapılamaz şekilde bırakılıp, zaten yapılabileceklerin ideal formuna dönüşmesine kıymet vermek, aşkınlığa haddini bildirmek anlamını taşır. Bu nedenle de muhtemel yapılamayacak olanın, yani bir rüyanın, düşük ihtimalle, “belki” ortaya çıkabilecek olanın peşinden gitmektense, zaten var olanların ideal forma sokulması kabulü, kendini tekrarı ve içinden çıkılamaz sıkıcı bir yeniden üretim sarmalını yaratacağı öne sürülebilir.

Aynılıklarla dolu yaşamda, bu sarmalın içerisinde yaşıyor olma hâli net, öngörülebilir, çıkıntısız, pürüzsüz olacaktır. Muhteşemlik bazen kusuru da temsil eder/etmesi beklenir. Bu pürüzsüzlük, yalnızca çıkıntı, çapak olarak görülenlerin taşlanıp/törpülenip, herkes gibiye dönüştürülmesiyle mümkündür. Kusursuzluk algısındaki fark da budur. Muhteşem, bazen de bozuklukları, eksiklikleriyle muhteşemdir. Kusurlu kusursuzluk, insanî, göz yormayan, akışın içerisinde yer alan, duru bir muhteşemliktir. Pürüzsüzlük ise çaba, zorlama, ödün verme içerir. Bu meşakkat doğallıktan, dolayısıyla da insanî olmaktan uzaklaşmaktır. Kusurlu dahi olsa, benzersiz olanın yaratımını, aşkınlığı kıymetsizleştirmek yeni hadsizlikler doğurur. Aşkınlığa takılan bu çelme ona ait olanların yer yüzüne inmesine sebep olur.

1.3. Yeteneğin Yeryüzüne İnişi ve Ölçülebilirliği/Edinilebilirliği



Resim 1: Cehaleti Üniversiteden Kovmak İçin Hakikatin, Sanatların ve Bilimlerin Üzerinden Yer Yüzüne İnişi (Truth Descending on the Arts and Sciences to Expel Ignorance from the University) (Streeter, 1668–1669)

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/truth-descending-on-the-arts-and-sciences-to-expel-ignorance-from-the-university-221408>, Erişim Tarihi (Ağustos 2023)

İnsanın etrafındakilere, hayatında olup bitenlere, çevresine karşı meraklı olması normal bir hâldir. İçinde yaşadığı hayatı, bu hayatta neler olup bittiğini, olması gerektiğini düşündüğü şeylerin olmamasını, olması gerektiğini düşündüğü şeylerin bir türlü karşılık bulamıyor oluşunun neden olduğunu bilmek ister ve bu gayet insanîdir. Anlamaya çalışmak masum bir eylemdir.

Yetenek ve yetenekli olma hâlinin sebebi/sebeplerini merak etmek, onu veya onları anlamaya çalışmak da bu doğrultuda gayet anlaşılabilir. Yalnız, gelinen noktada

merakın, anlamaya çalışmanın, onu yeniden üretme çabasına dönüşmesi, masumiyetini alıp götürdüğü söylenebilir.

İndirilmiş olan bilginin, bizimle aynı seviyede, aynı gerçeklikte yer alması fikri, onunla karşılaşmamamızın olanaksız bir durum olduğu düşüncesini ve eminliğini doğal olarak ortaya çıkarır. Her şeyin cevabı vardır, yalnızca henüz bulunamamıştır.

Cevabın, denklemin kaynağından Tanrı, tanrısallık, kutsallık, doğa yani ister teolojik ister değil “aşkınlık” çıkarıldığında, eşyanın tabiatı itibarıyla “o” seviyeye atfedilmiş olan kusursuzluk, mükemmellik, kesinlik gibi kavramlar da cevabın içerisinde sökülmüş olur. Her ne kadar keşfedilmiş gibi gözükse de esasen üretilmiş olan cevap, kaçınılmaz olarak yeni bir yeniden üretimde kendine yeni manalar bulur.

Dehanın mülkiyetinde gördüğümüz gibi erken dönemler için dehanın aşkınlık kaynağında olduğu söylenebilir. Modern dünya ile gelen her şeyin ölçülebilir, hesaplanılabilir olduğu inancı ve alışkanlığı, kendini yetenek ve yetenek sahibi insanlar üzerinde de gösterir. Bu yaklaşım, daha önceden belirtmiş olduğumuz yetenek sahibi, yetenekli insanların yani “bazı insanların”, neden “bazı insanlar” olduklarını da ölçmek ister. Bu nedenle istisnai insanların, neden ve nasıl istisna olduklarıyla alakalı cevaplar aramak yeni değildir.

Örneğin Kant’a göre Newton, “geometrinin temel unsurlarından başlayarak muhteşem derinlikli keşiflerine giden yolda” attığı her adımı açıklayabilirdi; Homeros veya Wieland ise “düşlerce zengin, ama bir yandan da düşüncelerle dolu fikirlerinin zihinde nasıl ortaya çıkıp bir araya geldiğini” gösteremezdi. Dolayısıyla Newton değil, ama Homeros deha sınıfına girebiliyordu.” (Kant, 1987, s. 175-176.)

Ancak şimdilerde Newton’un deha olarak adlandırıldığı bir gerçektir. Homeros fikirlerinin nasıl oluştuğunun, kaynağını gösteremezken, Newton tüm adımlarını gösterir/bilgiler/ açıklayabilir. Dolayısıyla artık günümüzde Kant’a göre deha sınıfa giremeyecek olan Newton, deha sınıfına girebiliyor olacaktır. Dehanın ölçülebilirliğinin artık açıklanabilirlik, ispatlanabilirlik, görünürlük kavramı üzerinden gerçekleştiği görülür. O zaman dehanın görünebileceği, bilimsel kıstaslarla (tıbbi, psikolojik, istatistiksel), nesnel biçimde tanımlanarak bedenin içerisinde işaret edilen bir şey olması çabası olağandır (McMahon, 2015, s. 257).

18. yy. erken romantizm ve sonrası orijinallik, yaratıcılık, dahillik, delilik gibi kavram sorgulamaları üzerine kayda değer miktarda çalışma mevcuttur. Örneğin fizyonomistler yani yüz bilimciler, dehanın göstergelerinin yüz biçimlerinde olduğunu düşünürler.

Dâhilerin gözlerinde yıldız dizisi olduğunu belirten Johann Caspar Lavater, onları ağır ve yavaş hareket eden sağlam kemikli, sıkı etli olarak bir sınıflandırmaya giderek anlamlı kılmaya çalışır (McMahon, 2015, s.259-260)

Frenolojistlerse dâhilerin beyinleri ve kafatasları ile ilgilenirler. Onların deha açıklamaları da bu organlardan alınacak ölçülerin yorumları vasıtasıyla olur. Örneğin, Franz Joseph Gall, beyni yirmi yediye bölerek -modern psikoloji ve nörolojideki beyin bölümlemesinin ilkel hâli gibi- yetileri bu bölümlerle açıklar. Bu yaklaşımcılar beynin fiziksel ağırlığının deha göstergesi olduğunu da düşünür. Ayrıca Gall’ın kafatasıyla olan ilişkisini anlamak adına, yüz üçü ünlü olmak üzere, toplam iki yüz seksen dokuzluk kafatası koleksiyonuna sahip olduğunu belirtebiliriz (McMahon, 2015, s.261-271). Bu yaklaşımın ne kadar ciddiye alındığı şansız dâhilerin mezarlarından kafataslarının çalınmasının verilerinde görülebilir (Dickey, 2010).

Bunlarla birlikte yeteneğin/dehanın ölçülebilirliği üzerinden farklı örneklerle bakacak olursak, 1719 yılında diplomat ve tarihçi Abbe Jean-Baptiste Dubos, ressam ve şairlerin dehalarının, beyinlerinin bu duruma uygun şekilde düzenlenmiş olmasından kaynaklandığına inandığını belirtir (Dubos, 1740, s.13-14, aktaran Doorly, 2019).

1811 yılında ise Albrecht Dürer’in mezarı açılarak kafatası boyutları ölçülmek istenir. Bu yapılan ölçümler vesilesiyle ortaya çıkacak rakamların bir karşılaştırmada kıyas ölçütü olarak kullanılabileceği beklentisi içindedirler (Hutchinson, 1990, s.190). Yalnız Albrecht değil, onun gibi yetenekli/dahi olan Albert Einstein’ın da öldüğünde beyni, kafatasından ayrılarak, dokusu ve ölçüleri incelenmesi adına koruma altına alınır (Abraham, 2002). Bu incelemeler sonucunda onun neden Einstein olduğuna dair ontolojik yanıtlar aranmaya çalışılır. Hegel’in bu yaklaşıma karşı olan tavrı Tinin Görüngübilimi’nde zarif bir şekilde ifade ettiği “[ölçülen] o kemiğin [ölçenlerin] kafalarına sertçe indirmek...” kısmında görülebilir (Hegel, 1977, s.197)

Dehanın beynin şekil ve boyutta olmadığını belirterek, onun patolojik sebepli olduğunu düşünen psikoloji alanından Louis-Francisque Lélut, Sokrates’in dehasının deliliği kaynaklı olduğunu belirtir. Deli-dahi yaklaşımı çok eskilere dayansa da delilik tarifinin patolojik okuması yine nesnellik ve görünebilirlikle doğa bilimlerine kayar. Baudilere’in Lélut’ten “rica ettiği delilik sertifikasıyla” Sokrates gibi deha olabilme hakkına sahip olmayı istediğinde, yaklaşıma karşı olan alaycı tavrı netlik kazanır (McMahon, 2015, s.274).

Moreau örneğın, haşhaş seanslarında edindiğı, dehayla ilgili olarak “afyon dahi yaratıcı, orijinal fikirler verebiliyorsa, hastalığın da aynı şeyi yapabileceğı” düşüncesiyle kitabında filozof, düşünür, ressam, sanatçı, peygamber gibi yüz seksen tarihi şahsiyetin psikolojik rahatsızlıklarını listeleyerek, istisnasız her birinin bu rahatsızlıklardan birine sahip olduğunu belirtir. Tarihi şahsiyet olabilmelerindeki, dehalarının temel sebebinin psikolojik hastalıkları olarak yorumlar (Moreau, 1859, s.520-565).

Yetenekli insanlar arasında bir desen (iz-yol/yol-iz/bağ-yol/yol-bağ) bulma pratiğı psikanalitik tanımlamaların geçer akçe sayılmasının ardından hızlanarak yoluna devam eder. Artık yalnızca isimleri konulan değıl aynı zamanda görülebilen hastalıkların, deliliklerin yetenekli insanların bir kısmında yahut hepsinde karşılık buluyor olması, onlar üzerine çalışmalar yapıp, yeni bir genelleme çıkarabilme açısından geniş bir kaynak sunar. Ressamlar, müzisyenler, yazarlar- ki hâkim dil ve yaşam tarzı için vazgeçilemeyecek, onlar için deha kalıbına dahil olabilecek kimseler, yakın zamana kadar yalnızca bu grubun üyeleridir- arasında, onların üretimlerini ortaya çıkarması muhtemel ortaklığın, “hastalıkları” oldukları düşüncesi yalnızca modern döneme ait değıldir.

Geçmişte doğuştan gelen olan olarak belirtilen yetenek/dehanın, doğuştan gelmesi bir aşkınlık bahşedilmişlik taşıdığı görülürken her ne kadar güncel anlamdaki -yani doğuştanlığın aşkınlıktan ziyade genolojik kalıtsallık anlamını ifade eder hâle gelmesi- gibi olmasa da buna benzer düşünceler de görülür.

Aristoteles “dehanın çocuklarında çılgınlık görülürken, büyük erdem sahibi olanların çocuklarında ahmaklık görüldüğünü” söyler. Nietzsche ise buradan deha sahibi insanları, istisnai olarak tanımlayarak, Aristoteles’in istisnai insanların birbirleriyle evlenmeleri gerektiğini mi ima etmek istediğini sorgular (Nietzsche, 2017, s.178). Buradaki doğuştan gelen, aileden gelen olma gibi okunan aktarım genetik olarak okunmamalıdır. Çünkü çılgınlığı bahşeden yüceyken aileler yalnızca aracıdır. Ancak anlam doğa bilimleriyle okunduğunda genetik kalıtsallık olarak okunmaya açıktır.

Seneca’nın Aristoteles’e “İçinde deliliğe sahip olmayan yüce bir yetenek olamaz” (McMahon, 2015, s.66) şeklinde atfettiğı bu deliliğın günümüz deliliğı ile aynı pınarı paylaşmadığı malumdur. Çılgınlığı, deliliğı modern dönemdeki psikolojik rahatsızlıklar olarak okuduğumuzda, hastalık kavramının dehayla olan ilişkisinin o kadar da yeni bir fikir olmadığı düşünülebilir. Yalnız aralarında bulunan farka dikkat ettiğimizde çılgınlık sakınılması gereken değılken, modern dönemdeki deliliğın hastalık, bir anomali

dolayısıyla da düzeltilmesi gereken olarak görüldüğü söylenebilir. Bu doğrultuda dejenerasyon kavramının da dehayla ilişkilendirildiği görülür. “Hassas bir incelemeyle dehanın bedene kazılı olduğu” ispatlanabilir olduğunu düşünürler (McMahon, 2015, s. 286)

Bu hastalıklar, tarif edilebilirliği kolaylaştırırken, en avam tabirle deli-dahi kolaycılığına kaçma rahatlığı da gösterebilir. Deha/yeteneği aşkınlıktan sıyrıp yer yüzüne indirerek yapılan bu tarif, sıradan insanın da artık sıradan olmak zorunda olmadığı sanrısını yaratmakta oldukça mühim olduğu gibi bu sanrıyı yaratmak için sıradan insanların zihinlerinde kurulan neden-sonuç ilişkisi de önemlidir.

18. yüzyıl erken romantizm ve sonrası orijinallik, yaratıcılık, dahilik, delilik gibi kavram sorgulamaları üzerine kayda değer miktarda çalışma mevcuttur. Bu arayışların güncel dönem yansımalarının taramaları yapıldığında “Dâhilerin hastalıkları” etiketiyle internet üzerinden yapılan aramada iki bin dört yüz elli sonuca ulaşılmaktadır (Google, 2024). “Zihinsel hastalığa sahip dâhiler” etiketiyle internet üzerinde yapılan akademik aramada otuz üç bin sonuca ulaşılmaktadır (GoogleScholar, 2024). İnternet üzerinden yapılan aramayı “yaratıcılık ve delilik” (İng. Creativity and madness) kavramlarına dönüştürdüğümüzde, karşımıza yüz on altı bin sonuç çıkmaktadır (GoogleScholar, 2024). Google Trends’te “bipolar hastalığı” kavramının arama geçmişine bakıldığında, aynı aramalara ünlülerin de dahil olduğu görülür (GoogleTrends, 2024).

Zihinsel hastalıklarla ilgili yapılan internet sorgularının bağlantılı sorgularında (bahsi geçen kavramların önceki, sonraki yahut süreç dahilindeki -bunu arayanlar bunları da aradı- yaptığı diğer aramalar) “art, creativity, genius (sanat, yaratıcılık, deha/dahi)” gibi konumuzla ilgili kavramlar ile karşılaşıldığı görülebilir. Amerikan ulusal tıp dergilerinde yapılan yaratıcılık ve delilik bağıntılı sorgulamada, konu ile alakalı üç yüz makaleye rastlanmıştır (Pubmed, 2024). Şikago Üniversitesi kütüphane kataloğunda “dahi ve zihinsel hastalık” kavramlarıyla yapılan taramada dört yüze yakın makale ile karşılaşılmıştır (Uchicago, 2024).

Google Trends’ten 2004’ten bu yana çekilebilen verilerdeki anahtar kelime kontrollerinde karşılaşılan; “en zeki burç, en zeki burçlar listesi, şizofreni, üstün yetenek, üstün yetenekli nasıl olurum, üstün yetenek testi, çocuk, sanat” gibi etiketler, bağıntılı aramalarda birbirlerini takip eder.

Dahilik ve sebepleriyle olan ilişkisi ayrı bir çalışma konusu olmakla birlikte, bu yaklaşımların sinemaya yansımaları, durumun ana akım sinema tarafından dramatik sebeplerle indirgemeci bir tavırla ele alınmasıyla, “hastalık” ile ilgili olan algı başka bir boyuta geçer. Alt yapısı oluşturulan, artık makul ve sebepli hâle getirilen, rasyonalize edilen yetenekli olabilme hâli, yalnızca gerekli koşullar yerine getirilerek edinilebilir algısı kazanır. Yaratıcıyı yaratmak için gereken tarifler, reçeteler hazırlandığında, aslında sahip olmadığı ve olamayacağı bir hayalin belki erişilebilirliği, toplumsal kalabalık tarafından satın alınmaya hazırdır. Sosyal bunalımların, rahatsızlıkların her daim kol gezdiği yaşamda, kendisini biricik hissetmekten onu alıkoyan engellerin kaldırılması, insanlar için de bir kaçış kolaylığı sağlar. Kaçmaya çalıştıkları yeni dünyada zayıf “belki”lerle birlikte yaşarlar. Gündelik hayatın, yaşıyor olabilmenin devamı için şart olan yaratıcı kimselerin ve yaratıcılığın kıymetsizleştirilerek yok sayılması bir eksiklik doğuracaktır. Bu formül ve bu formülle üretilecek olan yeni yaratıcılara bir an önce ihtiyacı olan yeni dünyanın, kalabalık gruplara karşı olan önemli enstrümanlarından “ekran”ı kullanması şaşırtıcı olmayacaktır.

2. BÖLÜM: KARANLIĞA HAPSEDİLEN IŞIK: SİNEMA

Karanlık, insan için korku, huzur, endişe, umut, son, başlangıç gibi birden fazla anlam taşır. Karanlığın içindeyken insanlığın çoğunun beklediği şey ise ışıktır. Sinema varoluşunu, teknik açıdan karanlık ve onun üzerine düşen ışıkların hapsedilebiliyor olmasına borçludur (camera obscura). Bu durum, kendi içerisinde dahi ritüelistik bir hâl içermektedir. Sinemaya gitme eylemi esasen, bile isteye kendinizi karanlık devasa bir odaya kapatıp bir yerlerden ışık gelmesini ummaktır. Kurtarıcı ihtiyacı/beklentisi, sinemaya gitme eyleminde en primitif halindedir. Karanlık vardır, var olacaktır ve izleyici bir kurtarıcı olarak ışığı beklemektedir. Işık, karanlığı yarar ve tüm ihtişamıyla insanlara yol gösterir. Her ne kadar romantik bir anlatı gibi gözükse de sinemanın icadının bizatihi kendisi bir hikâyedir: karanlıkla savaşan ışığın hikâyesi. Bu karanlıkla aydınlığın savaşı çok daha zarif bir şekilde Bazin tarafından “zamanın tarafsızlığı” olarak tanımlanır (Bazin, 2007, s.20).

Sinema nedir sorusu üzerine düşünceleri ve ona verdiği yanıtları bir sonraki alt başlıkta incelenecek olan ana akım sinemanın karşısında yer alan bir fikir olarak gözden geçirmek gerekir.

Sinema, André Bazin’in de belirttiği gibi, gerçekliğin bir yansıması ve insanın kendini ifade etme biçimi olarak önemli bir sanattır. Bazin, sinemanın “insanın özgür yorumuna açık olduğunu ve sadece ‘Sinema nedir?’ sorusunu değil, aynı zamanda ‘İnsan nedir?’ sorusunu da sorduğunu” vurgular. Bazin’e göre sinema, izleyicileri insanlığın diğer insanlara karşı eşitlenmesi konusunda sorgulayan bir “akıl makinesi”dir (Vacche, 2020, s.192-200). O, salt sinema kavramının anlam derinliğinde teknik açıklanılabilirliklerin hafifliğini, sinemayı insanla birlikte okuyarak onu derinleştirir. Gerçeklik kavramı da bu açıdan önemlidir. Örneğin Andre Malraux “sinemayı plastik gerçekliğin ileri evri-mi” olarak tanımlamıştır (Bazin, 2007, s.16). Gray ise *Sinema Nedir?* kitabının girişinde Bazin sayesinde “sinema bir kaçış, yolu olmaktan çıkarak bize hayatın gerçeklerini sunabilecek bir araç” olma yolunda ilerlediğini söyler (Bazin, 2007, s.8).

Tarkovsky ise yine sinemayı “bütün sanatların en gerçekçisi” olarak tanımlar (Tarkovsky, 2008, s.11).

Benjamin, sinemanın modern yaşamın ritmini ve algısını değiştirdiğini savunur. Sinema “kitlelerin sanatı”dır ve bu sanat formu, izleyicilerin eserle etkileşimini ve dolayısıyla toplumsal bilincini dönüştürme gücüne sahip olduğunu düşünür (Benjamin, 2015, s.15-

16). Onun işlevininse “... aygıtla olan mücadelede ihtiyaç duydukları kavrayış, ve tepki-ler konusunda insanoğlunu bilinçlendirmektir” olduğunu söyler (Benjamin, 2015, s.25). Bilinçlenme evrelerinin çok daha öncelerinde bile insan, doğası gereği seyretme alışkanlığına sahip bir canlıdır. Sinemaya gelene kadar mağaraları, gökyüzünü, nehirleri, hayvanları gözün gördüğü her şeyi seyretmiştir. Bunların bazıları daha ihtişamlı, daha göz alıcı daha bakılmaya değerdir. Tarihsel sürecin kendi içinde getirdiği hezeyanlarla (savaşlar, yokluklar...) birlikte, bakılmaya değer olanın, merakın yönü daha ihtiyaca yönelik bir alana döndüğü söylenebilir. Bu ihtiyaç bazen merak, bazen uzaklaşma isteği, bazen de memnuniyetsizliktendir. Çok fazla çalışıp, az kazanıp, eğlenmeyi ucuz bir yöntemle çözmek isteyenler; az çalışıp, çok kazanıp, yenilik karşısında merakını gidermek isteyenler, karanlığın içinde hayal kurmak isteyenler gibi birbirinden bağımsız birçok grubun, ortak bir temelde, sinemaya gitme eyleminde bulunduğu görülür. Bu, iktisadi, idari, insani, teolojik birçok farklı pencereden okunabilecek bir eylemdir. Hangi motivasyon kaynağıyla olursa olsun en nihayetinde insanlar, bile isteye o korkutucu karanlığın içine, kalabalıklarla girerek, ışığın karanlıkla olan çarpışmasını izlemeye-sinemaya gittikleri bir gerçektir.

Sinemanın bu organik varoluş temeli -ışıkla karanlığın savaşı- sinema tarihinde kendisine çok büyük bir yer, olabildiğince geniş bir zemin bulacaktır. Sinema, gelişim süreci boyunca endüstrileşecek, endüstrileşen sinemanın karşısına yine sinema geçmeye çalışacak (Bağımsız Sinema)¹, anlatıcısının iç dünyasını yansıtacak, izleyicinin iç dünyasını manipüle etmek için kullanılacak (Goebbels)², toplumsal değişimlerin yansıtıcısı olacak, toplumsal değişimler sağlaması için bir enstrüman olarak kullanılacak, nihayetinde sinema “kendi-kendiliğinden” ve masumlulğundan uzaklaşıp bir erk hâline gelecektir.

¹ “Bağımsız film ifadesinin teknik tanımı şudur: Columbia Pictures (MGM ve UA), 20th Century Fox, Walt Disney Pictures/Touchstone Pictures, Warner Bros Pictures, Paramount Pictures ve Universal Studios’tan oluşan “altı büyük” film stüdyosundan birinden gelen paranın %50’sinden daha azıyla finanse edilen herhangi bir film. Bağımsız film ifadesinin çok teknik olmayan ve uygulaması biraz daha zor olan tanımı ise şudur: Geleneksel Hollywood film sisteminin dışında çok küçük bir bütçeyle yapılan ve sanatçının/film yapımcısının orijinal vizyonunu kurumsal yozlaşma olmadan koruyan, karakter gelişimine ve güçlü, orijinal ve/veya tartışmalı bir hikâyeye vurgu yapan karakter odaklı herhangi bir film.” (“What Exactly is an Independent Film?”, 2024) Ayrıca Bkz: (Holm, 2007)

² Sinemanın propaganda açısından öneminin farkına varan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP)’nin 20’lerde Berlin yöneticisi olan Joseph Goebbels burada örnek verilebilir. Sinema ve onun propagandadaki yerini, kitlelerin ideolojik fikirlerini etkilemede çok etkili olduğu görüşünü savunmuştur. Onun bu görüşü NSDAP’nin Almanya’da 1933’te iktidara gelmesinden sonra da devam etmiş ve Nazi Almanya’sının politikasını hizmet edecek şekilde güçlü bir propaganda aracı hâline getirilmiştir. (Vikipedi, 2024)

2.1. Ana Akım Sinemanın Egemenliği

Bu destansı alanı yaratabilecek yegâne kimseler de tabiatı itibariyle yetenek sahibi kimselerdir. Bazin'in de belirttiği gibi "Tabii ki, en ideali bütün yönetmenlerin deha olmasıdır." (Bazin, 2007, s.75). Ancak sinema yalnızca sinema olarak varlığını sürdürmediği ve egemen konumuna geçtiğinden, buradaki dehanın karşısına bir etik sorunu çıkar. Egemen yani ana akım sinemadan neyin kastedildiği önemlidir. Eğer ana akım sinemayı, geniş kitlelere hitap eden, ticari başarıyı ön planda tutan, yüksek bütçeli ve geniş dağıtım ağına sahip yapımlar olarak tanımlarsak burada karşımıza idealist bir tavır gibi görünen "soyluluktan uzaklaşma" çıkar. Nietzsche, "erdemlerini kullanarak/erdemleriyle yüksek kazanç/kâr sağlayanların deha ve yeteneklerinin köreleceğini, dolayısıyla bilgeliğin, akıllı olmak için kullanılmaması gerektiğini" söyler (Nietzsche, 2017, s.196). Körelen dehalar, ticari kaygılar ve formüller sebepleriyle sanatçılıklarından uzaklaşarak zanaatkara dönüşür. Bu zanaatkârların üretimleri artık tıpkı basımlar gibidir, birbirlerine benzerdir. Aristoteles'in Retorik'inde üzerinde durduğu klasik anlatı yapısındaki (serim, düğüm, çözüm) neden-sonuç ilişkisi üzerinden kurulan ana akım sinema, bu teknikle hitap ettiği kitleyi genişleterek (Göker, 2021, s.67), standardize edilmiş eserler üretir. Neden sonuç ilişkisi, hayatın temsilini tek başına açıklamak adına tatmin edici değildir. Epstein'in de belirttiği gibi; "Hayatın içinde başı sonu belirsiz durumlar bulunur. O, düzgün bir biçimde irili ufaklı dizili tablolardan oluşmamıştır." (Turhanlı, 1989, s.16-21). Rüya ise bu düzenli tablolardan oluşmama hâlinin zirvesidir. O hâlde hayatın bir parçası olan rüyanın zanaatkârlar tarafından yeniden üretilmesinde aksaklıklar oluştuğu söylenebilir.

İzleyici, rüya görme eylemini kendinden daha başarılı olan sinemaya devrederek, zaten yoğun ve yorgun olan kendisinin, fazladan bir "iş" daha yapmasının önüne geçmiş olur. Bu zorlu koşullarda içine dahil olunan karanlığın, onlara sunduğu rüyanın vasat ve gündelik olması beklenilemez. Bir kaçış-kabulleniş alanı olan sinemada, izlek bellek, ışığın içerisinde belirenlerin, kendinden daha üstün ve becerikli olduğu kabulüyle hareket eder. Doksan dakikalık kaçışın içerisinde arzulanan, izleyicin yapamadığı-edemediğini ve yapamayacağı-edemeyeceğini, temsiller üzerinden gerçekleştirerek, bir tatmin yaşamasıdır. Bu tatmin, bir nihayete ermesi, başlayıp bitmesi sebebiyle ömrünü tamamlar ve gündelik hayata sızma gerçekleştirmez. Sıkıcı gerçek ile ideal rüya arasında kalın duvarlar bulunur. Kalabalığın, kendi hayatı ile olan ilişkisi oldukça gerçekçidir. Rüyaların

ve hayallerin romantikliği ise sinemanın sorumluluğundadır. Sinema, bu sorumluluğun bilincinde hareket ederek, kitlenin rüyalarının, yalnızca rüya olarak yaşanabileceği gerçeğini, onlara perdede ispatlar, rüyaların rüya olarak kalmasını sağlar. Bu boşalma/katharsis, sinemanın vasıtasıyla olacaktır. İnsanlar, o karanlık salondan çıktıklarında rüya nihayete erer, gerçek hayata kaldıkları yerden devam edebilirlerdi. Ancak sinemanın gelişim süreci ile sinemanın seyirlik amacı ve özelliği kabuk değiştirmiştir. Rüyalar ve hayallerin temsillerinin, nerede başlayıp nerede bittiği çizgisi artık bulanıktır. Görevini kötüye kullanan, erk hâline gelmiş ana akım sinemanın, masumiyeti kaybolmuş, artık toplumsal bir yönlendirme aracı hâline dönüşmüştür.

İletişim hızının artışı, uzak-yakın gibi mesafe kavramlarının anlamlarının değişimine/hafiflemesine neden olurken, izleyici ile olan alışveriş süresi, geçmişle kıyaslanamayacak seviyelere iner. Ağ altyapısının gelişmesiyle birlikte, son dönem kullanıcısının internet erişim hızları da artmıştır. Bu artış, içeriğe ulaşma hızını saniyelere düşürmüştür. Film izleme tecrübesi de bu gelişmelerden payını alır. Film izlemeye karar vermekle başlayan ve organizasyonu, ulaşımı, sonrası ile ortalama bir gün aldığı dönemlerden, her zaman, anında, istediğiniz içeriği, çevrim içi yayın platformlarından izleyebileceğiniz bir imkâna ulaşmıştır. Ana akım sinema artık kendisini salonlara hapsedmek zorunda değildir. Konforun, 21. yüzyılın vazgeçilmezi, temel sıkıntısı hatta belki de tanımının temel kavramlarından olduğu söylenebilir. Evin içine, mahreme, oturma odasına kadar gelen yığınlar dolusu filmler ile arada tek bir dokunma hamlesinin olmasının da büyük bir konfor içerdiği, bu konforun da içerik üreticisi için imkânlar ile dolu bir alan olduğu ifade edilebilir.

Kamusal alanlardaki toplu hareketlerin, insanların birbirleriyle olan iletişimlerinin daralması, teknolojik imkânların gelişmesiyle, sinemanın da bireyselleşmesi - bireyselleşmenin tek sebebi teknolojik gelişmeler değilse de konu bağlamında düşünüldüğünde-, gündemin ana başlıklar altında toplanmasını engelleyen bir unsur olduğu söylenebilir. Birbirinden bağımsız kalabalıkların, birbirinden farklı istekleri ve beklentileri vardır. Yön vermek isteyen açısından bu çok başlılık, kontrol edilmesi güç ve maliyetli bir tablo oluşturur. Adorno'nun belirttiği gibi artık kültür her şeye benzerlik bulaştırmaktadır. Filmler, radyo ve dergiler (bugün için bu listeye dijital platformlar da eklenebilir) bir sistem yaratarak söz birliği kurarlar. Bu sistem içerisinde karşıtlıkların estetik ifadeleri bile çelikten eritme hevesle uymakta birleşir (Adorno, 2012, s.47). Bütün

bunlardan hareketle, sistemin içinde birbirlerinden farklıymış gibi gözükken ancak temelde aynı olan kalabalıklar oluşturulması, kalabalığın daha da kalabalıklaştırılarak kontrol edilmesinin kolaylaştırılması elzem olduğu söylenebilir.

2.2. Ana Akım Sinemanın Dağıtım Hızı ve Yetenek Algısı

Bu gündem ve beklenti yönetme gücü bahsedilen iletişim ağı alt yapısının gelişmesi ve hızlanması ile kendine yeni platformlar bulur. Dijital platformlar, fiziki sinema alışkanlığının dışında olsa dahi “ana akım” kavramının hem yerine geçer hem de onunla birlikte kullanılabilir. Dolayısıyla dijitali ayrıca betimlemek yerine kendisinden ana akım olarak bahsetmek bir kavram karmaşası yaratmaz. Bu platformların ana akım sinema gibi hatta bazen çok daha güçlü olduğu, yalnızca kullanıcı erişim ve içerik tüketim rakamlarına göz gezdirildiğinde dahi anlaşılır olacaktır.

18 hafta sonucunda Türkiye’de bir nokta 7 milyon izleyiciye ulaşabilen Oppenheimer filmi (BoxOfficeTürkiye, 2024) ile yerel bir fenomenin anlık ortalama “26 milyonluk” izleyiciye ulaşabilen sosyal medya paylaşım içeriği kıyasından da görebileceğimiz gibi, hiçbir sinema salonun ulaşamayacağı insan sayısına, hiçbir dağıtım ağının yetişemeyeceği hızda, kitlelerle buluşturabilir hâle gelmiştir.

Youtube, Ocak 2024 itibariyle 2.7 milyar aylık kullanım, 122 milyon günlük erişim sahip, “Youtube Shorts” gösterimleri ise günlük 70 milyarın üstündedir. 2023 son çeyreğinde 9 milyar dolarlık reklam hacmine, günlük 1 milyar saatlik içerik üretimi ve görüntülenmesine sahip olan muazzam bir ana akım performansı gösterir (Globalmediainsight, 2024).

Netflix, 240 milyona yaklaşan kayıtlı kullanıcıya, yaklaşık 9 milyar dolarlık bir reklam hacmine sahipken (Businessofapps, 2024), Disney Plus platformunun 160 milyona yakın kayıtlı kullanıcısı, 2023 ikinci çeyreğinde 8.4 milyar dolarlık bir reklam hacmi vardır (Businessofapps, 2024).

Örneğin Netflix’in, Ocak-Haziran 2023 ayları arasındaki yapımlarının ve lisanslı içeriklerinin “93 milyar 255 milyon 200 bin saat” izlenme süresine sahip olması (Netflix, 2024), yeni medya platformlarının/dağıtım ağı hızının sonuçları dikkate alındığında, ana akım sinemanın etkisi daha anlaşılır olmaktadır. Tüm insanlara aynı anda aynı şeyi izleterek, aynı konu üzerine düşündürmek, bir hayal ürünü olmaktan çıkar. Dijital platformlar ile gündemi belirleme gücü oldukça kolay hâle gelir.

Üçüncü bölümde görsel örnekler ile detaylı bir şekilde inceleyeceğimiz 21. yüzyıl ana akım sinemasında yetenek ve yetenek algısının, ana akım sinema üzerinden okunmasının ana sebeplerinden biri de burada işaret edilmeye çalışılan kitlesel ulaşım imkânı meselesidir. Bu kadar güçlü bir iletişim aracının toplum üzerinden oluşturduğu şeyin algı mı yoksa gerçeklik mi olduğu muğlakta kalır. Yetenek ve deha bölümlerinde incelenen, aşkın olan tarafından “bahşedilmişlik” ve onun karşısında yer alan yer yüzündeki araçlar vasıtasıyla “edinilmiş” olma fikirlerinin sinemaya yansımalarının bu güç ile okunması - bizce- önemlidir.

Ana akım sinemanın lokomotifleri olan süper kahraman filmlerinde, bilim-kurgu filmlerinde, orijin/genesis -oluş/yaratılış- filmlerinde yetenek algısının anlatımı dikkate değerdir. Yukarıda işaret edilenler bağlamında, eski masalın ve dolayısıyla kurulacak olan hayalin yerini alan bu tarz yapımların, yetenek algısı ile olan satın alım odaklı, yönlendirici yaklaşım dönüşümünün, üzerinde düşünülmesi gereken bir husus olduğu görülür. İnsanların kendilerine dahi itiraf edemedikleri primitif hislerinden olan, kendini “özel biri” olarak hissetmesi durumu bilinen bir gerçektir. Çünkü kimse deha olabileceken yalnızca keskin zekalı olmak istemez (Doorly, 2017, s.123). Ana akım sinema içerisinde bu dürtü, saklı kaldığı derinliklerden doğru enstrümanlarla uyandırılarak, pazarın içerisinde kendisine vitrine oldukça yakın bir rafta yer bulur. Çünkü nasıl ki genelde teknolojik gelişmelerin temelleri askeri alanda atılıp, yenilenmiş hâlleri gündelik hayatta kendine yer buluyorsa, sinemadaki yeni yaklaşımlar da dahil olduğu zihinlerde, yeniden üretim ile sokakta ve yaşamın içerisinde kendine bir alan açar. Yaşamın kendi içerisindeki “kabullenişin” hükmünü kaldırır. Haddini bilen hayalleri değersizleştirir, ulaşılamayacak olan yeni hayaller yaratır ve bu hayallerin satın alınabilirliğe sahip imajı ile yeni sanrılar, yeni huzursuzluklar doğurur.

Ortalama bir insanın mucizevi bir hap yutarak, olağanüstü, deha sahibi, dâhi bir kimseye dönüşmesi fikri, modern dünyanın anlayışlarıyla inşa edilmiş sinemada, o kadar da imkânsız değildir. Eski ispatsız (Kant, 1987, s.176), doğuştan gelen yeteneğin muğlak ulaşılmazlığındansa, vitrinlerde hazır satın alınabilir hâlde bulunan, ölçülebilir, inmiş yeteneğin, bir gün muhakkak kendilerini, bu sıkıcı kendiliklerinden kurtaracağı inancı bu şartlar altında daha makuldür. Bu akla yatkın olma hali, neden sonuç ilişkisi üzerinden estetizasyona uğrayarak, sinemasal aktarımla topluma ulaştırıldığında, kitlesel bir “yetenek edinilebilirlik” sanrısı bizleri karşılar.

3. BÖLÜM: ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİNDE YETENEK ALGISI

Film okumalarında örneklem sorunu bir gerçektir. Ancak binlerce filmin teker teker ele alınması da olanak dahilinde değildir (Abisel,1995, s.11-12). Bu sebeple, örnek filmler seçilirken macera, komedi, aksiyon, bilim kurgu, gerilim, animasyon, kurmaca gibi farklı türler ve tür karışımlarından oluşan örnekler tercih edilmeye çalışılmıştır. Filmlerin, dahil oldukları türlerin, ana akım sinemanın genel eğilimini yansıtan, izleyici ve tekrar izleme oranı yüksek, alanını temsil eden filmler olduğu söylenebilir. Bu örneklerin tercih edilmesindeki bir başka neden de yetenek kavramı ile olan ilgisi ve temsillerinin aktarımının görece daha anlaşılır olmasıdır.

Analiz yöntemlerinden biçimsel analiz (Formal Analysis), filmde kullanılan görsel ve işitsel unsurların örneğin, sinematografı, kurgu, ses, renk gibi yönlerden inceleyerek, filmin estetik ve teknik taraflarına odaklanır. Tematik Analiz (Thematic Analysis) ise filmin ana temalarını ve bu temaların nasıl işlendiğine odaklanır. Bir diğer yöntem Psikanalitik Analiz (Psychoanalytic Analysis) Freud veya Lacan gibi teorisyenlerin fikirlerini kullanarak karakterlerin bilinçaltı motivasyonlarını ve filmin gizli anlamlarını araştırmayı hedefler. Feminizm ve toplumsal cinsiyet analizi (Feminist and Gender Analysis) yaklaşımında toplumsal cinsiyet rollerinin, kadın ve erkek temsillerinin nasıl sunulduğunu ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet eşitliği ile nasıl ilişkili olduğunu çözümler. Tarihsel ve Kültürel Bağlam Analizi (Historical and Cultural Context Analysis) filmin yapıldığı dönemin tarihsel ve kültürel bağlamıyla olayları, karakterleri analiz eder. Sosyolojik Analiz (Sociological Analysis), toplumsal yapıların, sınıf ilişkilerinin, toplumsal normların ve değerlerin nasıl temsil edildiğine odaklanarak okuma yapar. Post-kolonyal Analiz (Post-colonial Analysis), isminden de anlaşılacağı gibi sömürgecilik, kimlik, diaspora ve kültürel hegemonya temalarını incelemeyi içerir.

Örneklem olarak seçilen filmlerin analizinde, tek bir yönteme bağlı kalmanın indirgemeci olacağı ve bütünü içerisindeki anlamı ifade etmekte sınırlayıcı kalacağı söylenebilir. Bu sebeple, tezde film okumalarında biçimsel analiz yöntemi ağırlıklı olmakla birlikte yalnızca teknik okumanın yeterli kalmadığı düşünüldüğünden, bağlam içerisinde sosyolojik, feminist ve tematik analiz yöntemlerinden de faydalanılmıştır. Görsel sahne analizleri yapılmaya, plan, sekans detayları incelenmeye çalışılmıştır. Kavramın algı

dönüşümünü göstermek, karşılaştırmalı yaklaşımdan da faydalanmak adına örneklerin içerisine aynı eserin önceki ve sonraki yapımları da eklenmiştir. Analizlerden önce incelenecek olan filmlerin künyeleri ve özetleri belirtilmiştir.

3.1. Film Analizleri

3.1.1. Limitless (Limit Yok)

Filmin Künyesi

Filmin Adı : Limitless
Yapım Yılı : 2011
Türü : Bilim Kurgu, Gerilim
Süresi : 105'
Yönetmeni : Neil Burger
Senaristi : Leslie Dixon
Sinematograf : Jo Willems
Kurgu : Naomi Geraghty, Tracy Adams
Yapımcısı : Leslie Dixon, Scott Kroopf, Ryan Kavanaugh
Yapım : Virgin Produced, Rogue, Many Rivers Productions, Boy of the Year, Intermedia Film

Filmin Özeti

Eddie Morra, New York'ta yaşayan ve hayatında başarılı olamayan bir yazardır. Kız arkadaşı Lindy tarafından terk edilmesiyle hayatı daha da kötüleşir. Bir gün, eski kayınbiraderi Vernon ile karşılaşır ve Vernon ona NZT-48 adında yeni ve deneysel bir ilaç sunar. Bu ilaç, kullanıcının beyninin tamamını kullanmasını sağlayarak zekasını ve üretkenliğini olağanüstü bir şekilde artırmaktadır. Eddie, ilacı denemeye karar verir ve kısa sürede etkilerini fark eder. NZT-48 sayesinde, Eddie'nin zihinsel kapasitesi inanılmaz derecede artar; hızlıca bilgi edinir, karmaşık problemleri çözer ve yaratıcı projeler geliştirir. Bu yeteneklerini kullanarak borsa ve iş dünyasında büyük başarılar elde eder, kısa sürede zengin ve ünlü olur. Ancak, NZT-48'in yan etkileri de vardır. İlacı kullanmadığı zamanlarda Eddie, ağır yan etkiler kendisini göstermeye ve yoksunluk çekmeye başlar. Ayrıca, ilacın ölümcül olabileceğini ve uzun süreli kullanımının tehlikeli

olduğunu öğrenir. Eddie, peşine düşen tehlikeli kişilerle de uğraşmak zorunda kalır, çünkü birçok kişi bu mucizevi ilacı ele geçirmek istemektedir. Eddie, NZT-48'in etkilerinin sürekliliğini sağlamak ve hayatını kontrol altında tutabilmek için bir çözüm bulmak zorundadır. Bu süreçte, güçlü iş adamı Carl Van Loon ile iş birliği yapar, ancak Van Loon da Eddie'nin ilacın sırlarını onunla paylaşmasını ister. Eddie, bir yandan kendi hayatını korumaya çalışırken, bir yandan da ilacın etkilerini en üst düzeye çıkaracak ve yan etkilerini ortadan kaldıracak bir yöntem bulmaya çalışır. Filmin sonunda, Eddie, NZT-48'in formülünü optimize etmeyi başarır ve ilacın yan etkilerini ortadan kaldırarak zekasını ve yeteneklerini kalıcı hâle getirir. Siyasi kariyerine başlayan Eddie, gelecekte daha büyük başarılarla imza atmaya hazırlanır.

Filmin Analizi

Eddie, sokakta karşılaşma ihtimalinin yüksek olduğu, sıradan bir karakterdir. Normal hayat koşulları içerisinde herkese benzeyen, ismini hatırlama olasılığının dahi olmadığı Eddie, eski kayınbiraderi ile olan karşılaşmasında, öğrendiği bir hap sayesinde, beyin kapasitesinin yüzde yüzünü kullanmaya başlar. Film, beyin kapasitesinin tamamı kullanıldığında olabilecekleri Eddie ve onun tecrübeleri üzerinden anlatır.



Görsel 1: Limitless

Kaynak: Limit Yok, 2011, 01':49' Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Film, endüstride daha önce de örnekleri görülen lineer olmayan bir anlatı yapısına sahip, son-baş-son (Bkz: fabula, syuzhet.) olarak kurgulanmıştır -filmin sonunu biliyor olmak aslında tanrısallık içerir. Geleceği yalnız aşkın Tanrı bilebilir, izleyici gelecekte ne olacağını bilir, dolayısıyla izleyici tanrıdır-. Final sahnesinde tekrar göreceğimiz sekans, aynı zamanda Eddie'nin karşımıza ilk çıktığı sahnedir. Film dış sesin anlatımıyla başlar. Dış ses deneyim kazanmış, beceriyi edinmiş Eddie'nin sesidir. Dış ses, açılış sekansında bulunan duruma nasıl gelindiğini yani geçmişi anlatır. Geçmiş, hâlihazırda tecrübe edilmiş, olmuş-bitmişliğiyle nihayete eren bir kip olması hasebiyle, üzerine konuşması en rahat zaman dilimidir. Herkes, olmuş bitmiş anılar üzerine ahkam kesebilir, “ben demiştim”ler ile dolu her-şeyi-bilen tanrısallık tavrılar takınabilir. Filmdeki dış ses de bu tavra sahiptir. Üstelik ona sınırsız beceriler bahşeden bir silaha sahip olmanın da avantajıyla, bu enstrümanları elinde olmayan, güçsüz becerisiz olan Eddie'nin hikâyesini, kendinden uzaklaşmış ve onu bir öteki hâline getirmiş bir bakışla ve üstenci bir tavır ile aktarır. Daha sonraki örneklerde de belirteceğimiz üzere ölçek planlamasında, dış sesin ve hâlin iktidarda/merkezde olduğu sekanslar her daim tanrısallık bakış açılarıdır. Çünkü bilgi, deneyimlenmiş hâldedir. Yine bu hükmün geçerli olduğu durumlarda süreklilik arz eden mekânsal, fiziksel bir üstünlük/yükseklik göze çarpar. Bu planda da Eddie gökdelenin en üst katındadır. Yani sonunda başarmış ve diğerleri gibi olmayan konumunu edinmiş, günümüz tabiriyle başarılı hâle gelmiştir. Gökdelen sosyo-ekonomik olarak sınıf farkını temsil eder. Daha sonraları öğreneceğimiz üzere bu durum bir materyalizasyon sayesinde edinilmiştir.



Görsel 2: Limitless Geniş Açı

Kaynak: Limit Yok, 2011, 03':54'', Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Karakter tanıtımındaki süreçte, günümüz toplumsallık hissini yansıtabilmek, özdeşim sağlama sürecini hızlandırabilmek adına, hap/yetenek öncesinin, herkesin hayatındaki iniş noktalarıyla ne kadar benzerlik gösterdiğini, klişe (bitik bar sahneleri, dağınık ev/oda görüntüleri, odaklanamama hâli, ilişki bozulması, ayrılık, terk ediliş) planlarla izleyiciye aktarılır. Bu özdeşim karakterin evirileceği nihai durumda, izleyicinin kıyas mekaniğini çalışmasını sağlayarak, “what if” (ing; ya öyle olsaydı, olmasaydı, eğer öyle olsaydı/olmasaydı. Bire bir çevirilerden ziyade sinemasal bir terimdir. Bir türü tarif eder. Hitler ölmeseydi, atom bombası atılmasaydı... gibi alternatif bir gerçekliğin anlatısının tür adıdır) sanrısını daha rahat hissettirmek adına mühimdir. Bir siluet hâlinde olan Eddie, önemsiz, kişiliksiz, her şeyin ortasında, nereye gideceğini dahi bilemeyen, yani herhangi biridir. Gündüz, geniş açı, uzak, kamera dolma hareketi (zoom in) bahsedilen duruma, yani kendi hâlimize, izleyici ile girişi, “içine dolmayı” anlatır. Tanrısal dış sesin anlatımı ile sıradan, bizlere benzeyenin hayatının içine yavaş yavaş girilir.



Görsel 3: NZT-48

Kaynak: Limit Yok, 2011, 11':15'', Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

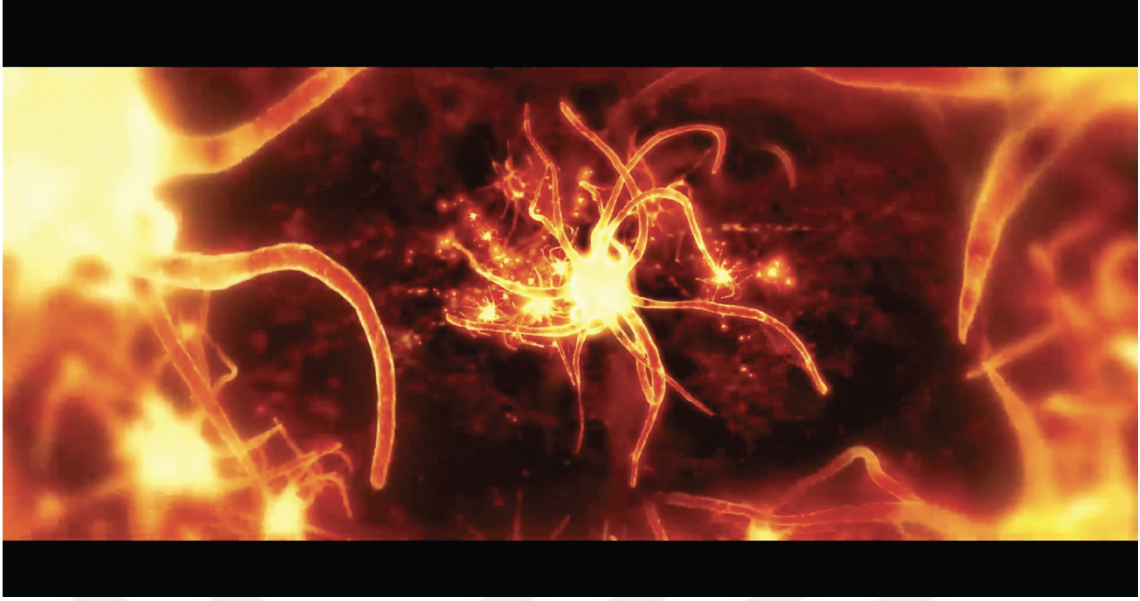
Hap ile ilk temas, imgesel olarak, normal şartlar altında yapamayacağınız her şeyi yapmanızı sağlayan, yani yeteneği edinebilebilir hâle getirecek olan mucizenin, elle tutulabilir, pozitivist anlamda gerçekten “var” olabilir olduğunun ispatının, rasyonel bir iz düşümünü temsil eder. Dokunabilir halde olan büyü/beceridir. Büyü yeni dünya ile giz niteliğini kaybetmiş, apaçık (şeffaf hap) hâle gelmiştir. Mistikliğini yitirip koltuğunu pozitif bilimlere darbeye kaybeden büyüsellik, doğru kimyasalların yan yana getirilerek oluşturulan, modern dünya mucizesi olan hapa dönüşür. Hap, aynı zamanda tarif ettiğimiz yeteneğin ölçülebilir, doğru formüllerle yeniden üretilebilir ve edinilebilir olabileceği iddiasının/inancını da karşılamaktadır.



Görsel 4: “En Nihayetinde Ne Kadar Kötü Olabilirdi ki?”

Kaynak: Limit Yok, 2011, 11’:15”, Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Hapı alma kararı dahi rastlantısal ve üzerinde durulmasının bir anlamı olmayan planla geçiştirilir. Anlatı dilindeki bu tercih de bilinçlidir. Kurtarıcı/çözüm/fayda gibi hikâyedeki kırılmalar için geleneksel dramaturjik tavırda, kahramanın en dipte, kaybetmek üzere, uçurumun kenarından düşmek üzere olduğu bir an tercih edilirken, yeni kurtarıcının/çözümün/yetenegin varlığı bu yoğunluğa ihtiyaç duymaz. Kurtarıcının biricikliği dahi sıradanlaştırılır. Eğer yetenek, yalnızca doğru kimyasalların bir araya getirimi vasıtasıyla edinilebilirse, bu edinim için radikal ve dramatik şartlara ihtiyaç duyulmaz. Basit bir hapın bunları yapabilmesi, sıradan, prodüksiyon gerektirmeyen bir sahneyle de normalleştirilebilir.



Görsel 5: Partikül Animasyon

Kaynak: Limit Yok, 2011, 12':30'', Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Bilimsel mikroskobik partikül animasyonlar, izleyici için durumu anlaşılır kılmak adına önemlidir. İzlek kültür vasıtasıyla oluşturulan izlek bellekte yer alan pastel, koyu tonların ışık saçır hale gelmesi³ -ki bu plan, diğer film örneklerinde de karşımıza çıkacaktır- çalışmayan/de-aktif hâlde olanın, aktif hâle geçmesini temsil eder. İzlek bellekte yer alan bu imaj, özdeşim kurmuş izleyiciye hapın işe yaradığını gösterir/hissettirir. Pratikteki karşılığı, sanayi devrimi/elektriktir. Elektrikli aletlerden de aşına olduğumuz, bizimle iletişim sağlamalarının tek yolu olan küçük LED ışığın yanması veya sönmesidir. Bize bozulduğunu anlatmaya çalışan alet, küçük LED ışıklarını sönük halde bırakarak artık çalışmıyor olduğunu gösterir. “Tamir” edilmedikleri sürece, çalışıyor olduğunu gösteren “ışıkları” yanmaz. İnsanın sıradan ve doğal halinin bir bozukluk olarak temsil edilmesi, onun sürekli bir tamir ihtiyacı olduğu inancını belirtir. Ortalama insandaki temel yanlış da budur. Hep daha fazlasını yapabileceğine inanır. Bu inanç, bir şeylerin eksik olduğunu, o eksikliğin giderildiğinde, onun da olduğu halden çok daha fazlasını yapabileceği inancını pekiştirir. Eksikliğin materyalize edilmesi, satın almaları artırır ve her satın almada bir bozukluğun daha giderildiği, içlerinde sönük olan ışıkların yanmasını sağlar. Satın almanın başarabilmeyeyle olan ilişkisi buradan gelir. Bu sebeple de satın alma

³ Medikal, ilaç sektöründe sıklıkla kullanılan bir tekniktir. İlaç yada medikal ürünün kullanımı sonrası ağrının olduğu yer yada iyileşmesi istenen yer parlak, ışıklı hâle getirilerek satın almanın işe yaradığı imajı sağlanır.

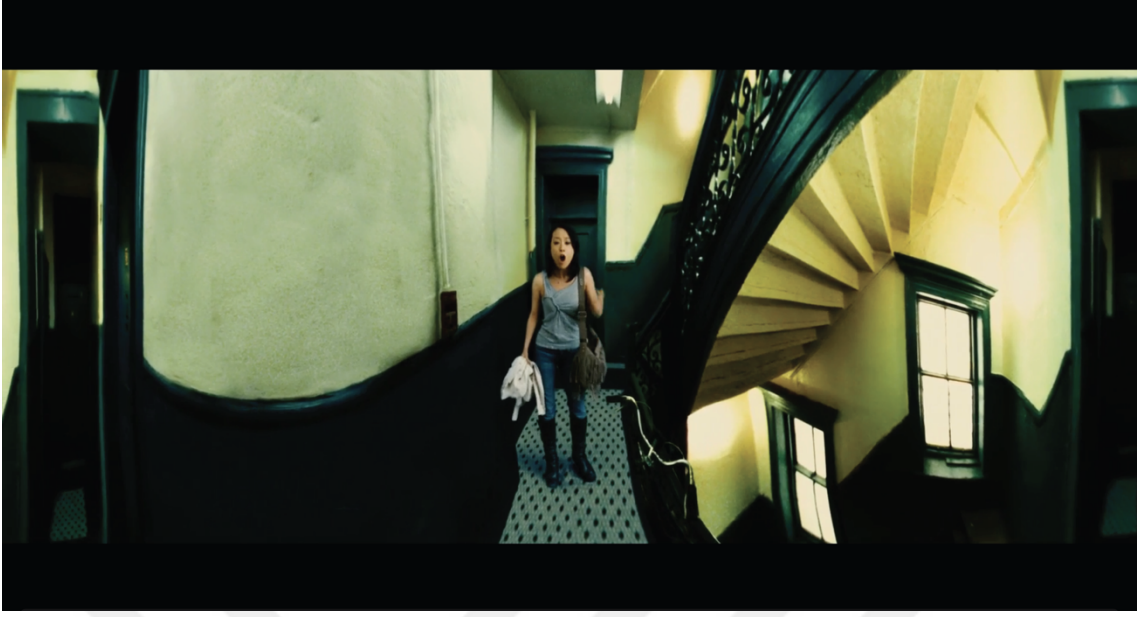
sonsuzdur. Sınırlarını bilmeyen insanın içerisinde milyarlarca (Bkz: “Atomical approach”) sönük hücre vardır. Bunların her birini satın almalarla aydınlanmasını sağlamaya çalışmak, sonsuz ve servet gerektiren bir döngüdür. Bu servet hem iktisadi hem de zamansaldır. Bu doyuma ulaşmak adına, ortalama insanın sahip olduğu ne zaman ne de ekonomisi yeterlidir. Bu farkındalığın uzağında, ümit ve kendini kandırma dolu döngü, huzursuzluğun temel sebeplerinden biridir.



Görsel 6: Limitless Renk Kontrast Farkı

Kaynak: Limit Yok, 2011, 14':06'', Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Yetenekli hâle gelmiş olmanın, hapi kullanmış olmanın yansımalarının görsel karşılıkları aksettirilir. Gündelik, tanıdık olan imajların, abartılarak -ki abartı zihinlerde kıyas yapılabilmesi adına kullanılan, dramatik etkiyi arttıran ve sinematografik anlamda anlaşılabilir bir yöntemdir- izleyiciye sunulması anlayışı kolaylaştırır. Işık kaynakları, olduklarından çok daha parlaktır. Öyle ki bu ışık kaynaklarının parlaklık artışları Eddie'nin yüzüne yansır. Hap/yetenek öncesi Eddie'ye baktığımızda karanlıklar içerisinde, siluet hâlinde belli-belirsizdir, yani herkes gibidir. Yeteneğin edinilmesiyle birlikte Eddie, tanrısal bir ışık kazanmış, yüzündeki renkler canlanmıştır. Siluet olan, dikkat çekmeyen artık görülebilen, açık seçik, aydınlıktır.



Görsel 7: “Sanki Körmüşüm de Artık Görmeye Başlamışım Gibiydi.”

Kaynak: Limit Yok, 2011, 14’:10”, Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Yetenekli olma haline sahip olmayanlar için yetenekli olmak, bir “süper kahraman” gibi olmayı gözde canlandırır. Ruhsal sınırlılıkları daha geniş (Jung, 2005, s.18) insanların görme yetileri, planda gösterildiği gibi diğer herkese nazaran daha geniş bir açı ile alanı görebilmek değildir. Onlar da herkes kadar görüş açısına sahiptirler. Ancak, kendilerine has melekeleri sayesinde aynı ölçekli kareden, herkesten daha fazla olgu çıkarabilirler. Yetenekli olma halinin tasviri, basit ancak büyük, gündelik rutini bozan, anlaşılabilir ve izleyiciye kendisinin özdeşleşmiş olduğu karakterin yapabilir olduğu şeyleri, şimdilik neden yapamadığını gösterir.

Görebiliyor olmak, bilinmeyen şeylerin tasviri görecelidir. Şekilde gördüğümüz balık gözü lens (fisheye) ile gerçekleştirilmiş plan, sinematografik anlatı dilinde standart bir tekniktir. Balık gözü lens, teknik gerekçeler sebebiyle, kadrajına dahil olan her şeyin yapısını/şeklini bozar, gerçekliğinin dışında yeni gerçeklik katar. Yapısı bozulan eski doğru, anlamını ve gücünü yitirir. Yeni doğru her zaman daha cezbedicidir.



Görsel 8: “Kavga Mı? Nasıl Kavga Edileceğini Bilmiyorum. Yoksa Biliyor Muyum?”

Kaynak: Limit Yok, 2011, 11’:15”, Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Daha önce hiç kavga etmemiş bir bireyin, yedi kişiyle kavga edip onlara üstün gelmesi olanak dahilindedir ancak bu ve buna benzer durumları sebepli hale getirerek, rasyonelize ederek yapmak, tezimizde bahsettiğimiz durumu örnekler niteliktedir. Daha sonraki örneklerde de göreceğimiz üzere, yeteri kadar tekrarın, idmanın, okumanın yani üzerine çaba harcamanın, arzu eden herkesin, her şeyi yapabileceği sanrısının, bir dövüş sekansına yansımadır. Eddie, kendisinin fark etmediği, ancak beyninin kendi kendine bir yerlerden edindiği bilgilere sahiptir. Bunlar a priori bilgi değildir. Öyle anlaşılmasına da müsaade edilmez. Flashback planlarla, farkında dahi olmadığı bilginin, aslında deneyimlerinden kaynaklı olduğu gösterilir. Bu bilgiler, ihtiyacı olduğu an onlara bilinç dışı şekilde ulaşarak, kendisini bu cendereden kurtaran hapın ona kattıklarıdır. Artık, yalnızca televizyonda izlediği yahut bir kafede gözüne ilişen, kendini koruma yöntemleri kitabındaki görsellerden bile bilginin sahibi olabilir. Haptan önce koşarak uzaklaşacak olan Eddie, kalabalık bir grubu dövebilir/etkisizleştirebilir bir hâle gelmiştir.



Görsel 9: Limitless Kadın Temsili

Kaynak: Limit Yok, 2011, 12':30'', Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Lindy, Eddie'nin kız arkadaşıdır. Hap öncesi Eddie'den “başarısız” olduğu ve kendi başarılarına engel olduğu sebebiyle ayrılmıştır.⁴ Lindy hap öncesi hâliyle, hiçbir anlam ifade etmeyen nispeten başarılı, ortalama bir kadındır. Lindy, hap gerçekliğinin olmadığı zaman çizgisinde Eddie'den üstündür. Kadraj konumlamasında merkezi sahiplenir. Teni, bir kaybeden olan Eddie'ye nazaran daha canlı, parlak, açık seçiktir. Lindy hap olmadan da bu konuma sahip olanı, “başarılı” olduğu için temsil eder. Sonraki imajlarda detaylandıracağımız üzere, hâli-hazırda başarılı olanın dahi hap sayesinde daha üstün bir konuma geçebilir olduğu gösterilir. Bu anlatı, yapılabilirliklerin, haddin hududun sınırlarının olmadığını temsil eder.

⁴ Her ne kadar tez ile bağımlı değil gibi görünse de cinsiyetçi yaklaşımın bir örneği daha kendini gösterir. Kadın karşısındaki ile yalnızca pragmatik ilişki kurandır. Çıkar çatışmaları esnasında, her daim güç ve güçlü olanı seçecek olan güçsüzü temsil eder. Bu da aslında darwinist bir tavidir. Doğuracak olan kadın neslin sürekliliği için güçlü geni seçer. Kadın karakter, kendinden daha başarısız ve güçsüz olduğu gerekçesiyle sevgilisinden ayrılır. Aynı kadın, karşı taraf güç kazandığında ise astlığı benimseyerek, ona geri döner.



Görsel 10: Kadın ve Erkek İmaj Yansımaları Kıyaslaması

Kaynak: Limit Yok, 2011, Yazar Kolaj, Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Bu sekansta, filmin kötüleri, Eddie ve hap yüzünden Lindy'nin peşine düşmüştür. Lindy ise hapı kullanarak içerisinde bulunduğu durumdan kurtulmuştur. Göstergeler açısından Lindy'nin hapla temasının, Eddie'nin hap ile olan tecrübesinden hiçbir farkı yoktur. Renkler ve pastel tonlar derhal daha canlı hâle gelirler, duruşu ve tavrı özgüven kazanır, kendisini üçüncü bir göz olarak dışarıdan izleyebilir hâle gelir, görüş açısı genişler. Eddie de bu tecrübelerin aynısına sahiptir.

Buradaki dikkat edilmesi gereken durum, kazanılabilir hâle gelen yeteneğin, karşısında kimin olduğuna, onu, kimin edinmeye çalıştığına bakmaksızın, aynı reaksiyonları göstermesidir. Bu da tezin tartıştığı, yani anlaşılır hale getirilmiş, yalınlaştırılmış yeteneğin, tarif edildiği hâliyle uygulayan herkesin, cinsiyet, sosyo-ekonomik durum, fiziksel farklılık fark etmeksizin istisnasız bir şekilde bu yetilere sahip olabileceğini göstermesine örnektir.



Görsel 11: Eddie Hap Edinimi Öncesi ve Sonrası Temsil Kıyaslaması

Kaynak: Limit Yok, Yazar Kolaj, Erişim Tarihi (Ağustos 2022)

Hapsiz yetenekten yoksunlaşmış Eddie'nin dünyası, ters-yüz olmuş, renkleri solmuş, hastalanmıştır. Özüne dönmüştür. Sıradan bir yaşamın ne kadar acımasız, hasta eden, yanlış olan ve dolayısıyla düzeltilmesi/tamir edilmesi gereken bir olgu olduğunu, kadrajın tersine dönmüş olması anlatır. Başarılı olma tarifi, yeni dünya standartları üzerinden kurularak, haplı ve yeteneğin sahibi Eddie'yi senatör adayı olarak gösterir. Kendisini terk eden eski sevgilisi Lindy ile karşılıklı lüks bir restoranda mutlu, canlı renkli ve “başarılı” hayatının tadını sürer. Film, arzu edilen her olguya, hap/yetenek sayesinde ulaşılmış olarak sona erer.

3.1.2. Lucy (Lucy)

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Lucy
Yapım Yılı	: 2014
Türü	: Bilim Kurgu, Aksiyon
Süresi	: 90 dakika
Yönetmen	: Luc Besson
Senarist	: Luc Besson
Sinematograf	: Thierry Arbogast
Kurgu	: Julien Rey
Yapımcı	: Virginie Besson-Silla
Yapım	: EuropaCorp, TF1 Films Production, Canal+, Ciné+

Filmin Özeti

Lucy, Tayvan'ın Taipei şehrinde yaşayan genç bir kadındır. Bir gün, erkek arkadaşı tarafından, içinde güçlü sentetik bir uyuşturucu olan CPH4'nin bulunduğu bir çantayı teslim etmesi için zorlanır. Lucy, mafya lideri Bay Jang tarafından yakalanır ve uyuşturucuyu vücudunda taşıması için zorla ameliyat edilir. Uyuşturucunun kazara vücuduna sızması sonucu, Lucy'nin beyin kapasitesi hızla artmaya başlar. Normal bir insanın %10'u kullanabildiği beyin kapasitesinin tamamını kullanmaya başlar ve olağanüstü zihinsel ve fiziksel yetenekler geliştirir. Zihni genişledikçe, telekinezi, telepati ve maddeyi manipüle etme gibi güçler kazanır. Lucy, yeteneklerini anlamak ve kontrol etmek için Fransız Profesör Samuel Norman ile iletişime geçer. Profesör Norman, Lucy'nin durumunu inceleyerek, onun insanlığın evrimi için önemli bir adım olduğunu fark eder. Lucy, beyninin tam kapasitesine ulaşmadan önce öğrendiği bilgileri insanlıkla paylaşmak ister. Bay Jang ve adamları, Lucy'nin peşine düşer. Ancak Lucy, artan yetenekleri sayesinde onları kolayca alt eder. Beyninin kapasitesi %100'e ulaştığında, Lucy fiziksel formunu aşar ve tüm evrene bağlanır, zaman ve mekânı aşar. Filmin sonunda, Lucy'nin fiziksel bedeni kaybolur, ancak tüm bilgilerini bir süper bilgisayara aktarır ve insanlık için önemli bir bilgi kaynağı olur. Profesör Norman ve diğer bilim insanları, Lucy'nin bıraktığı bilgileri inceleyerek insanlığın geleceği için yeni ufuklar keşfetmeye başlar.

Filmin Analizi



Görsel 12: Lucy Karakter

Kaynak: LUCY, 2014, 12':30'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Film tıpkı Limitles örneğinde olduğu gibi son sahneden alınan sekansla başlar. Yeteneği edinen Lucy'nin tanrısal dış sesi ile açılır. Filmin ana karakteri olan Lucy'in kişisel özellikleri, izleyicinin özdeşim kurmasında aksaklık yaratmayacak şekilde tasarlanmıştır. Lucy, daha önce incelenen Limitless filminin baş rolü gibi olağan, herkes gibidir. Asya bölgesinde⁵ okuyan sıradan bir beyaz gençtir. Parti yapmayı, eğlenmeyi, arkadaşlarıyla vakit geçirmeyi seven, ekonomik anlamda orta-alt sınıfa mensup, standart öğrenci gelir gider dengesine sahip, ortalama zekâ seviyesinde olan, dolayısıyla bu imkânlar dahilinde gündelik yaşamına devam eden, aynı güne uyanan birisidir. Yarın ile ilgili herhangi bir beklentisi olmamakla birlikte, rutinini kırarak becerilere de sahip değildir. Yine ortalama zekaya sahip, biraz da dolandırıcı imajı taşıyan diğer arkadaşı tarafından ikna edilebiliyor,

⁵ Asya, Çin tercihi de dikkate değerdir. Önceki dönemlerde mistisizmi, bilgeliği temsil eden Çin resminin yakın dönem konjonktürel değişimler ile birle illegalite, kriminalite, gayri meşruluk, tehlike gibi negatiflik içeren bir imaja dönüştürülmüştür. Bu tercih basit, dikkate alınmayacak tesadüfi değildir ancak tezin ilgisinin doğrudan yöneldiği bir pencere de değildir.

kandırılabilir olması karakterin sıradan olduğunun ispatı açısından önemlidir. Daha sonraları yaşayacağı değişimler adına çizilen bu imaj, zihinlerde oluşacak soru işaretlerini ve edinilecek olan yetilerin neyin üzerine inşa edileceğinin sınırlarını çizmek amacıyla kullanılan bir dramaturji tekniğidir. Lucy'nin kadın olması, hikâye anlatımında yeteneği veren nesnenin gücünü göstermek açısından önem taşır. Bu tercih, filmin burada işlenmeyecek olan alt metnini⁶, o kadar da aşağılarda yer almayan/gizli olmayan diğer mesajı adına da uygunluk gösterir. Ancak burada bahsedilen, ana akım sinemada kadının geleneksel imajının, izlek bellekte yer alan hâliyle kullanımıdır. Standart ana akım sineması kadın⁷ imajını, çekiciliği yüksek, albenisi ve seyirliği olan, ancak her ne koşulda olursa olsun ihtiyaç sahibi ve aciz olarak gösterir. Sonrasında bu her hâliyle “kadın” olanın dahi aslında neleri başarabileceği ve hangi seviyelere gelebileceğini göstermek adına kullanılmış bir yöntemdir.



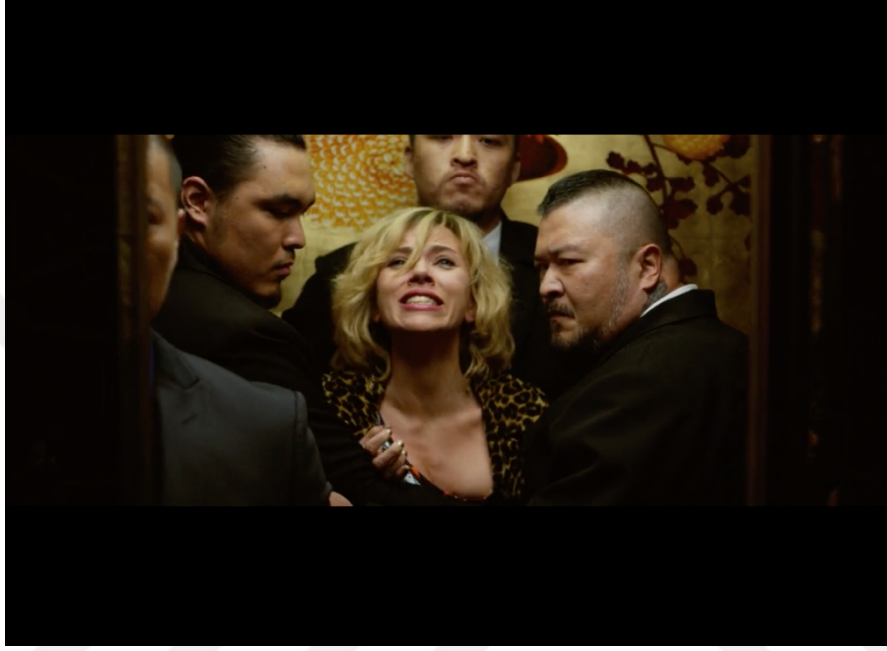
Görsel 13: Lucy Hâkim Güç Karşısında

Kaynak: LUCY, 2014, 09':5'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

⁶ Film revelotionist/evrimsel bir niyetle hareket eder. Hümanist yaklaşımın hâkim olduğu filmde, kadın figürü önemlidir. Kadın cinsiyetinden öte yaratıcı becerileri sebebiyle tercih edilir-P.R. gerekçeleri göz ardı edildiğinde-. Doğurganlığı ve can vermesiyle Tanrıya meydan okuyabilen kadın, bu nitelikleriyle tanrının/yaratıcının yerini alır ve hikâye bu sebeple onun üzerinden ilerler.

⁷ Resmedilen kadın kavramı cinsiyetçi yaklaşımın örneklerindendir. Ana akım sinemanın anlam yükleme gücünün tezahürüdür. Femme fatale, aile kadını, yardıma muhtaç vs. standart tiplerindendir. Kadın birey olarak görülmez. Filmde her ne kadar karakterin gelişimi ile birlikte kadına farklı bir anlam yükleniyormuş gibi gözükse dahi esasen değişim yoktur. Kadına/kadın imajına karşı geleneksel tavır kendini tekrar eder.

Kandırılan kadın, hatta çok kolay kandırılan kadın güçsüz, acizdir ve yine ağlayarak gücün, hâkim olanın yanına götürülür. Güç, hakimiyet, erk imgesel olarak her daim var olanın, olağanın üzerinde yer alır. Bu üzerindelik/aşkınlık sinemada ya da diğer görsel anlatı dillerinde kendini tablonun ya da kadraj planlamasında üst merkez olarak konumlanması ile anlatılır.



Görsel 14: Asansör Planı

Kaynak: LUCY, 2014, 07':41'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Burada da güç, asansörle çıkılan ve eşlik edilerek/müsaade edilerek ancak ulaşılabilecek bir yerdir. Kadının burada kendiliği ile yer alması yahut güçlü olarak yer alması imkansızdır. O, kollarından tutulup bir nesneymiş gibi, fikri sorulmadan, rahatlıkla taşınabilecek bir obje olarak gücün yanına götürülür. Lucy, çok korkmuş ve aciz hâlde sürekli ağlamaklı, gücün/kaderin/erkeğin onun hakkında vereceği kararı bekler. Bu bekleyiş edilgendir, onun hiçbir dahli yoktur. Bileğine zincirlenmiş olan çanta onun kaderidir ve kendi kaderi üzerinde hiçbir gücü yoktur⁸.

⁸ Bileğine zincir bir erkek tarafından kandırılarak takılmış, başka bir erkek tarafından da ilaç, rızası olmadan vücuduna zerk edilmiştir. Dolayısıyla kaderi çizen, tanrısal olan masküendir. Karakterin metamorfoza uğrayarak dönüşeceği hâlin, ilahiliğinin hiçbir kıymeti yoktur. Geleneksel refleks olarak bahsettiğimiz yaklaşım, gayriihtiyarı ortaya çıkar. Belki kadın bir tanrıçaya dönüştürülerek kıymetli hale getiriliyormuş algısı yaratılmaya çabalanıyor olabilir ancak nihai sonuç olarak kaderi belirlerleyenin, tanrıçayı yaratanın yani daha üstün tanrı olanın yine maskülen olduğunu görürüz.



Görsel 15: Yatak Yakın Plan

Kaynak: LUCY, 2014, 18':24'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)



Görsel 16: Yatak Geniş Açı

Kaynak: LUCY, 2014, 18':32'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Ertesi gün planı, sinematografik olarak kendine has anlamlar taşır. Bu plan, kadının güçsüzlüğünün estetik negatiflenmesiyle, uzun zamandır standart olarak kullanılır. İzleyicide, izlek hafızaya sahip kadrajlar ile resmedilir. Yakın plan/*close up* dudakta gösterilen yara, ardından kesme/*cut* geçiş, geniş açı yatak planı ve Lucy'nin çaresizliğini gösterir. Yine yakın plan kan görüntüsü, sembolik ve ritüelistik anlamlar taşır. Güç/erk bir karar almış ve Lucy'nin rızası olmadan onun bedeni üzerinde değişikliğe gitmiştir. Gücü, imkânı çerçevesinde, onun adına karar alan, nispeten güçsüz erkeğin, Lucy'nin bileğine yine zorla kelepçelediği çanta içerisindeki uyuşturucu, daha güçlü başka bir erkek tarafından yine ona sorulmadan bu sefer de bedeninin içine dahil edilmiştir. Lucy'nin kadın olması tetik/trigger adına büyük önem taşır. Lucy'nin dönüşeceği "hâl"in edinilebilirliği açısından, sıfır noktasındaki çaresizlik/beceriksizlik kıymetlidir.

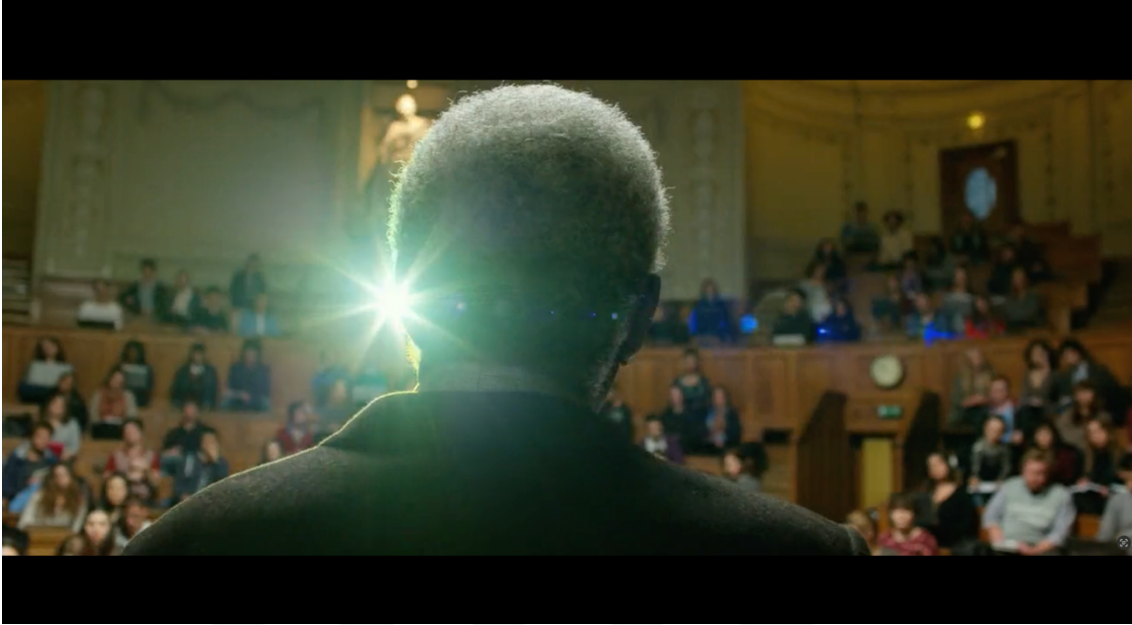


Görsel 17: “Hamile Kadınlar Hamileliklerinin 6. Haftasında Çok Küçük Miktarlarda CPH4 Üretirler.”

Kaynak: LUCY, 2014, 14’:06’’, Erişim Tarihi (Haziran 2021)

CPH4 olarak tarif edilen mavi madde, yeteneğin materyalize edilmiş hâlini temsil eder. Bu temsil, Limitless filminde de bahsedilen “hap” gibi edinilebilirdir. Bahsi geçen mavi maddenin, gücünün ve olasılıklarının tarifi, işin uzmanı ve modern dünyada sözünün muteber olduğu temsilcisi, tıp doktoru üzerinden gerçekleştirilir. Bu madde/hormon özünde çok büyük bir enerji taşır. Edinimiyle birlikte olağanüstü beceriler elde edilir. Yeteneğin edinilebilirliğinin resmidir. Önemli olan ise tiplene her ne olursa olsun, temin eden herkes için geçerlidir. Ortaya çıkarılan beklenti/algı, ana akım sinemanın pazarlama anlayışı içerisinde her daim sabit olan satın alabilmedir. Sıradan olanın dahi, ücreti karşılığında elde edebileceği mavi madde ile beceri, yetenek kazanılabilir algısı, diğer örneklerde olduğu gibi yansıtılır. İmajların, karakterlerin değişimi, anlatı biçimlerindeki teknik farklılıklar gibi kaymalar, verilmek istenen ana mesaj üzerine değildir. Esas temel, arzu edilenin- becerili, yetenekli olabilmek. Sıradanlıktan kaçarak “özel” olabilmek- materyalize edilip elle tutulur somut bir hâle getirilerek karşılaşılma olasılığının gerçekliğini vermektir. Bu gerçeklik içerisinde somutlaşan, nesne hâline gelen yeteneğin,

bir bakkal rafında dahi karşılaşılabilen, dolayısıyla da arzu edilirse satın alınabilen bir ürüne dönüştürülmesidir.



Görsel 18: Bilgi Sahibinin Temsili

Kaynak: LUCY, 2014, 15':58'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Bilginin temsili akademi üzerindendir. Bilgiyi temsil eden ise erkektir ve söz söyleyendir. Bilgiyle karşılaşmada kamera konumlandırılması, ameliyat masası planında olduğu gibidir. Bilgi aydınlatır ve aydınlıktır. Bilgiyi veren, kadrain merkezinde, odakta ve üstün konumdadır. Bilginin yönü ışıklar içerisinde, bilgiyi edinen aydınlıkta, bilgiye sırt çeviren ise karanlıktadır. Hakikatin yer yüzüne inmesini takiben oluşan boşlukları dolduran bilim adına konuşan profesör, teorisinde insanların beyinlerinin kapasitelerinin yalnızca yüzde onunu kullandığını ve eğer bunu arttırabilirse elde edeceği sonuçların olağanüstülüğünden bahseder. Yeteneğin sebepli hâle getirilme çabasının farklı bir okumasıdır. Burada da yetenek rasyonelize edilmiş ve beyin kapasitesinin kullanımına, zekaya indirgenmiştir. Dolayısıyla eğer bu kullanım kapasitesi arttırılabilirse yeteneğin edinimi kaçınılmazdır. Bahsedilen kullanım kapasitesinin artışını sağlayacak olansa sentetik ve dolayısıyla yeniden üretebilir olan mavi maddedir.



Görsel 19: Parçacık Animasyonu

Kaynak: LUCY, 2014, 25':00'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Çaresiz ve güçsüz kadın Lucy'nin rastlantısal biçimde içerisinde bulunduğu durumda, karnına yediği tekme ile yine rastlantısal bir şekilde operasyonla vücuduna yerleştirilen uyuşturucu paketinin delinmesi sonucunda mavi maddeye maruz kalır. Dışarıdan alınanın, aktif hâle geçiş süreci mikroskobik animasyonlarla (particule animation) aktarılır. Önceki örnekte de olduğu gibi, pasif hâlden aktif hâle geçiş mat, renksiz, aydınlıktan uzak ulanın, kontrast artışı, renk değerlerinin artışı, ışıklar içerisinde olması gibi izlek bellekte yer ettirilmiş görsellerin, imgeleştirilmiş hâlleri ile ifade edilir. Bu aktif hâle geçiş, moleküler düzeyde bir hareketlenme izlenimi verir. Sağlıklı olma durumunun tasvirinde kullanılan, reklam ve tanıtımlarda bolca yer alan hareketlilik, enerjik tavır, kana karışan maddenin yüksek ritimdeki hareketleri ile aksettirilir. Modern dünyada kendine kıymetli bir yer bulmuş olan ilaç sektörünün, reklamlarında pazarlama stratejisi olarak kullanılan renk yönetimi tercihleri belirleyicidir. Renk skalası, önceki izlenimlerden de hareketle, izleyicide karşılığı olan, işlevselliğin ve enerjinin temsili olan kelvin/ısı derecesi yüksek paletlerden seçilir.



Görsel 20: Beynin Yüzdelik Kullanım Geçiş Kesitleri

Kaynak: LUCY, 2014, Yazar Kolaj, Erişim Tarihi (Haziran 2021)

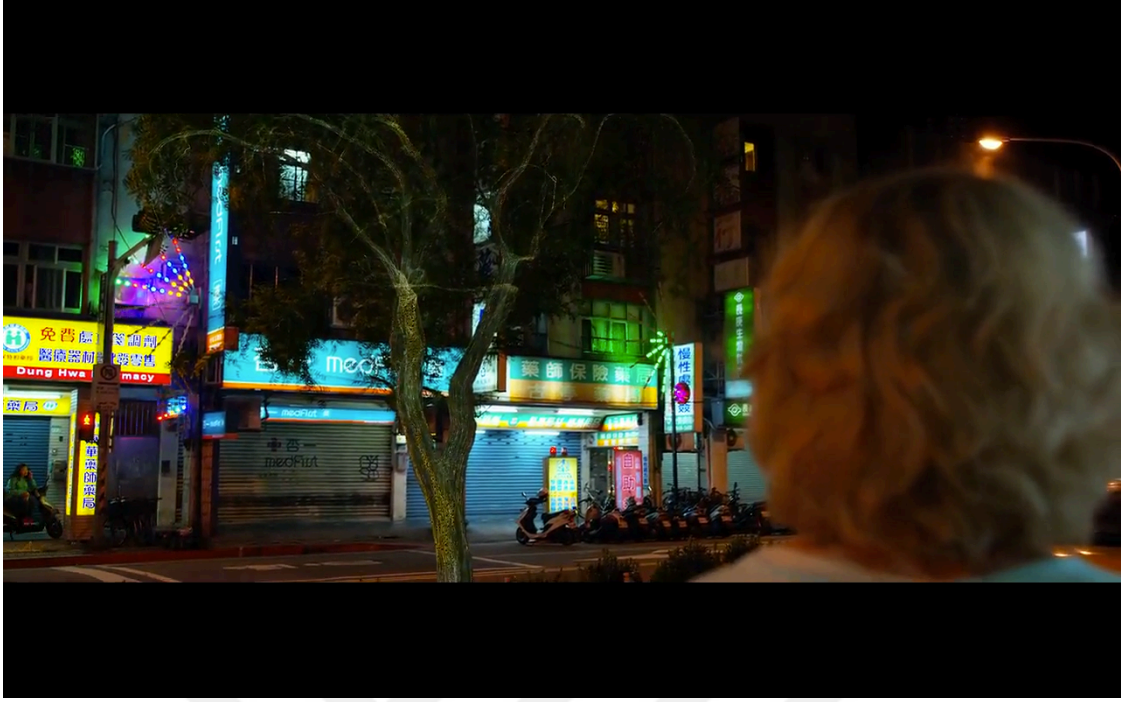
Lucy'nin bedenine karışan mavi maddenin etkilerinin görsel karşılıkları, bölüntülü paralel kurguyla aktarılır. Profesörün bahsettiği, beynin sınırlı kullanımının rakamsal değerleri, geçiş eşikleri olarak izleyiciye aktarılır. Parçalanan, öncesi-sonrası (before-after) tercihleri mavi maddenin işe yaradığının ispatı olarak, bölümler/partlar hâlinde gösterilir. Yüzde onluk miktarda standart olarak beynini kullanan Lucy'nin imajı, giriş bölümünde gösterilir. Gelişme bölümünde, aşama aşama resmedilecek olan ilacın etkilerinin karşılıkları, primitif düzeyde klişe anlatı diliyle aktarılır. Karşılaştırmalı anlatım, kıyasın dahil olduğu anlatı biçimi, teknik açıdan en rahat ve izleyicide yüksek oranda karşılığı olan bir anlatı tercihidir. Neden sonuç ilişkisi kurulması izleyici adına alışılmış ve kolaydır. Öncesi halsiz, güçsüz, odaklanamayan olan Lucy, ilaçla birlikte yavaş yavaş gelişen evrimini izleyiciye aktarır.



Görsel 21: Postür Değişimi

Kaynak: LUCY, 2014, 28':22'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Örnek görselde yüzde on beyin kullanımından yüzde yirmiye geçiş tasvir edilir. Başlangıç aşaması olarak postür/duruş düzelmesi aksettirilir. Dik bir duruşa sahip olmak, “doğru” postüre sahip olmak sağlıklı olmayı, başarıyı, gücü, var olduğunun ispatını temsil eder. Bu temsil de yakın dönem pazarlama teknikleri ile örülmüştür. Sağlığın, dik duruşun anatomik yapının kusursuzluğunun pazarlamalarda yer aldığı bilinir bir gerçektir. Omuzları düşük Lucy, mavi maddeyle birlikte ideal olan karşılığına, kendisi olarak yapamadıklarına doğru ilerler.



Görsel 22: Dönüşüm örnekleri

Kaynak: LUCY, 2014, 37':47'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Lucy mavi tozun bedenine karışmasının ardından gündelik hayatla ilk karşılaşmasında farklılıklar görür. Bu aslında yeniden doğuşun temsilidir. Dünya zaten böyledir ancak yeteneksiz olan Lucy bunları görememiştir. Bu farklılıkların yansımaları, izleyiciye daha önceki örneklerde de olduğu gibi ışık oyunları ve renk derinliklerinin artışı olarak aksettirilir. Lucy, dünyayı daha önce görmediği gibi görür. Bunun sebebi, mavi tozun ona kattıklarıdır. Optik, yanıltıcı ve güvenilmezdir. Bakılanın görüntüsündeki değişkenlik makul beklenti olmakla birlikte, imaj, genel geçer yerleşiklik gösterir. Anlam, imajın görünürlüğündeki değişkenlik ile bağdaştırılamaz. Bağdaştırılsa dahi indirgemeci tavırla tek sebep hâline getirilemezken, yorum ve anlamlandırma becerisinin edinilebilir hâle getirilmesi, mavi toz kaynaklı gösterilir.



Görsel 23: Örüntü Yeteneği İmgesi

Kaynak: LUCY, 2014, 07':41'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

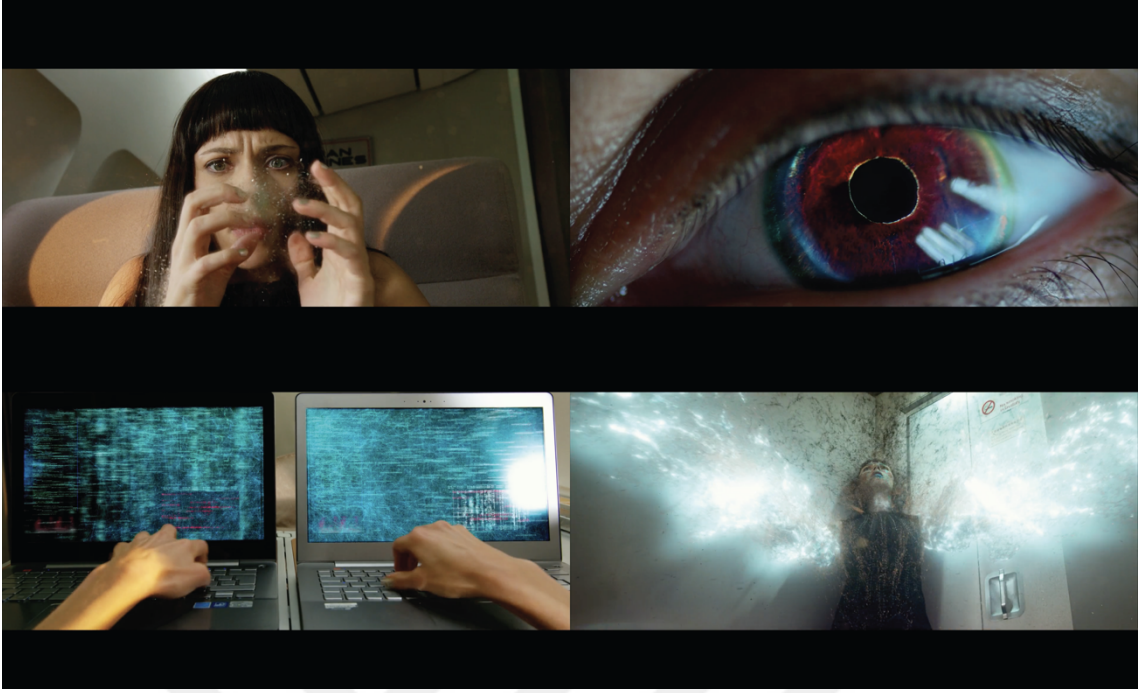
Yer yüzündeki canlıların arasında bir bağlantı/iletişim olduğu bir varsayımdır. Bu varsayımsal bağlantının, somutlaştırılarak imaja dönüştürülmesi, izleyici için bağlantının ontolojik varlığını kabulünü ister. Ancak kendilerinin beyinlerinin yeterli kısmını kullanamadığı için göremediği inancını yansıtır. Lucy dışında kimse bu bağlantıları göremez. Mavi tozu edinenin, daha önceden sahip olmadığı becerilerinin görsel karşılıkları örneklenir. Ağaç, kendiliği ile, bir şair için farklı anlam ve yorumlar taşıyabilir ancak, şairin ağaca baktığında yarattığı anlamın, onun biçimsel formunun, optik karşılığındaki oynaklık kaynaklı olduğunu iddia etmek, bu oynaklığı ölçülebilir hâle getirir. Bu ölçümlemeden elde edilecek sonuçla üretilenin, yani mavi hapin edinimi, her imkân sahibinin/mavi tozu edinebilenin şair olacağı iddiası yanılısamadır.



Görsel 24: Dönüşüm Etkileri- MR

Kaynak: LUCY, 2014, 42':12'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Lucy, oda arkadaşına temas ettiğinde, onun fizyolojik rahatsızlıklarını anında fark edebilir hâle gelir. Bu beceri, animatif ışık dalgalarıyla izleyiciye aktarılır. Bu anlatım tercihi, görselleştirme, izleyicinin zihnindeki kıyas mekaniğini çalıştırır. Beceriye anlaşılır kılar. İzleyici, Lucy'nin gözünden daha önce de karşılaştığı durumları, mavi tozun edinimi sonrası ile kıyaslar. Öncesinde, ağaç yalnızca ağaç iken, ışık dalgaları, radyo frekansları yaymayan, çevresindeki insanların sırtları, kendilerinin de uzun yıllardır bildiği, sıradan, ıslıl ıslıl parıldamayan sırtlar iken, mavi hap tüm bunların esas hâllerini görmeyi sağlayan olur. Onu anlamlı kılar ve kıyasta kendine yer bulur. Limitless öreğindeki hap gibi, mavi toz da eğer temin edilirse, bu yetiler daha önceleri bunlara sahip olmayanlar tarafından da kolaylıkla ve ayımsız, kazanılabilir hâle gelir.



Görsel 25: CPH4 Maddesi Sonrası Etkilerinin İmaj Yansımaları Örnekleri

Kaynak: LUCY, 2014, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Lucy'nin yaşadığı fiziksel dönüşümlerle, becerilerin somut karşılıkları farklı sekanslarla anlatılır. Başlangıcı/özü/kendi/hâli/toz öncesi elinde soğuk kahve bardağı dahi tutamayan Lucy, iki elini de eş değer biçimde kullanabilir (ambidexterik) bir hâl gelmiştir. Yavaş yavaş yok olan vücudunu (vücut burada zamanı temsil eder), hücresel yenilenme becerisiyle yenileyebilir. Farklı retina biçimlerine geçiş yapabilmesi, yeryüzünün söz dizimsel bağlantılarını renklendirerek görülebilmesini sağlar. Albenisi yüksek yetilerin anlaşılır kılınması, estetize edilerek, arzu edilir hâle dönüştürülmesi görülür. Bu olağanüstülüklerin kaynağı yalnızca birkaç kaşık maviliktir.



Görsel 26: Hâkim Pozisyona Geçiş

Kaynak: LUCY, 2014, 43':52'', Erişim Tarihi (Haziran 2021)

Teorinin pratikle karşılaşması, dolayısıyla gerçekleşmesi görülür. Bilgi sahibinin/erkin konumu değişir. Odakta pratik⁹ vardır. Profesör, bu plana kadar bilginin hâkimi iken, teori pratiğe dönüştüğünde yani elle tutulabilir hale geldiğinde, saltanatını kaybeder, hakikat yer yüzüne iner. Artık kadraj planlamasında algı merkezi Lucy'e döner. Teorik bilgi, silüete dönüşerek kalabalığı, yığını temsil eder hâle gelir. Silüet olan yalnızca dinler ve hakimiyetini yitirir. Işık planlamasında, aydınlatılan, pratiğe dönüşümü tamamlanan Lucy olur. Hakimiyeti kaybolan profesör, kadrajın yüksekteki ve merkezdeki konumunu da pratiğe teslim eder.

Kadın karakter tercihi ve bu tercihin resmedilişindeki dönüşüm önemlidir. Kolayca kandırılabilen, gücü olmayan, olan gücünün belirli limitleri olan- ki bu limitler erkek ve bilgi karşısında aşağıdır-, bir kadın “bile” finalde her şeyin ve herkesin merkezinde yer alabilir.

Bilgi pratiğe dönüşür ve pratik artık kadındır¹⁰. Kadın, erkek karşısında güçlü bir konumdadır. Bu konum edinilmiştir, bu edinim sebepli ve rasyoneldir. Mavi

⁹ Tecrübe etme, deney. Bilginin varlığının, ispatlanılabilirlik üzerinden okunan modern dünyada saf düşüncenin kıymeti yoktur. Lucy deneyen, yanılan olarak artık bilgidir.

¹⁰ Kadını tekrar cinsiyetinden uzaklaştırarak olumlama çabası aşağılamaya dönüşür. Lucy kadın kimliğinden uzaklaştığında merkeze geçebilen olur.

tozun/hapın/yeteneğin edinimi onu merkezde konumlandırır. Bu konum gerekli koşulları sağlayan herkes için imkân dahilinde olduğu kabulünü açıklar.

3.1.3. Spider-Man (Örümcek Adam) Filmleri

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Spider-Man Örümcek Adam
Yapım Yılı	: 2002
Türü	: Aksiyon, Macera, Fantastik
Süresi	:121 dakika
Yönetmeni	: Sam Raimi
Senaristi	: David Koepp
Sinematograf	: Don Burgess
Kurgu	: Arthur Coburn, Bob Murawski
Sanat Yönetmeni	: Tony Fanning, Neil Spisak
Yapımcı	: Ian Bryce, Laura Ziskin
Yapım	: Columbia Pictures, Marvel Enterprises

Filmin Özeti

Peter Parker, New York'ta yaşayan, lise öğrencisi, utangaç ve içine kapanık bir gençtir. Bir gün, okul gezisi sırasında genetiği değiştirilmiş bir örümcek tarafından ısırılır. Bu ısırığın ardından Peter, hız, güç, refleksler ve duvarlara tırmanma yeteneği gibi olağanüstü güçler kazanmaya başlar. Başlangıçta bu güçlerle ne yapacağını bilemeyen Peter, onları kendi çıkarları için kullanmayı dener ve güreş turnuvalarına katılır. Ancak, bir gün güreş organizatörlerinden birinin parasını çalan bir hırsız durdurma fırsatını kaçıır. Bu hırsız, kısa bir süre sonra Peter'ın amcası Ben'i öldürür. Amcasının ölümünden büyük bir suçluluk duyan Peter, amcasının ona sık sık hatırlattığı "Büyük güç, büyük sorumluluk getirir" sözünü hatırlar ve güçlerini suçla savaşmak için kullanmaya karar verir.

Bu arada, Peter'ın en iyi arkadaşı Harry Osborn'un babası, bilim adamı ve iş adamı Norman Osborn, kendi üzerinde yaptığı deneyler sonucunda Yeşil Cin adında tehlikeli bir alter ego geliştirir. Yeşil Cin, şehri tehdit etmeye başlar ve Pete'in âşık olduğu Mary Jane Watson'ı kaçıır. Peter, Örümcek Adam olarak Yeşil Cin ile yüzleşir. İkili arasında

büyük bir savaş başlar. Sonunda, Peter, Yeşil Cin'in Norman Osborn olduğunu öğrenir. Norman, son bir saldırı girişiminde bulunurken kendi planladığı silah tarafından yanlışlıkla öldürülür. Ölmeden önce Peter'a kimliğini Harry'den saklamasını söyler. Film, Peter'ın Mary Jane'in ona olan aşkını kabul etmesine rağmen, onu korumak için aşkını geri çevirmesiyle sona erer. Peter, artık Örümcek Adam olarak büyük bir sorumluluk taşıdığını ve sevdiklerini korumak için fedakârlık yapması gerektiğini kabul eder

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Spider-Man Far From Home
Yapım Yılı	: 2019
Türü	: Macera, Komedi, Aksiyon
Süresi	: 129 dakika
Yönetmeni	: Jon Watts
Senaristi	: Chris McKenna, Erik Sommers
Sinematograf	: Matthew J. Lloyd
Kurgu	: Leigh Folsom Boyd, Dan Lebental
Sanat Yönetmeni	: Grant Armstrong, Jordan Crockett
Yapımcı	: Kevin Feige, Amy Pascal
Yapım	: Columbia Pictures, Marvel Studios

Filmin Özeti

Peter Parker hâlâ Tony Stark'ın ölümünün yasını tutmaktadır ve süper kahramanlık görevlerinden bir süre uzaklaşıp normal bir genç gibi Avrupa'da sınıf arkadaşlarıyla yapacağı okul gezisine odaklanmak istemektedir. Peter, gezide MJ'ye yani Mary Jane'e karşı hissettiklerini ona söylemeyi planlamaktadır. Ancak, Nick Fury'nin onu aramasıyla planları altüst olur. Fury, Peter'a yeni bir görev verir: Elementaller adı verilen yıkıcı yaratıkları durdurmak. Peter, Fury ve yeni bir kahraman olan Mysterio ile tanışır. Mysterio, başka bir boyuttan geldiğini ve Elementaller tarafından dünyasını yok edildiğini iddia eder. Peter, Mysterio ile iş birliği yapar ve ona güvenir. Mysterio, Elementallerle mücadele ederken, Peter da süper kahramanlık görevleri ve kişisel hayatı arasında denge kurmaya çalışır. Ancak, Mysterio'nun gerçek yüzü ortaya çıkar. Mysterio,

aslında eski bir Stark Industries çalışanıdır ve Tony Stark'a olan kızgınlığından dolayı bir dizi ilüzyon ve teknoloji kullanarak Elementallerin varlığını sahte bir şekilde yaratmıştır. Amacı, kendini dünyanın yeni büyük kahramanı olarak göstermek ve Tony Stark'ın mirasını yok etmektir. Peter, Mysterio'nun planlarını durdurmak ve arkadaşlarını korumak için harekete geçer. Büyük bir mücadele sonucunda, Peter Mysterio'nun ilüzyonlarını aşar ve onu yenmeyi başarır. Ancak, Mysterio'nun ölmeden önce kaydettiği bir video, Peter'ın gizli kimliğini dünyaya ifşa eder. Filmin sonunda, Peter'ın gerçek kimliğinin ifşa edilmesiyle birlikte hayatı bir kez daha altüst olur. Bu gelişme, onun süper kahraman olarak gelecekte karşılaşacağı zorlukların habercisidir. MJ ile olan ilişkisi ise bu zor dönemde ona destek olur ve Peter, hem bir genç olarak hem de Spider-Man olarak hayatını dengelemeye çalışır.

Doksanların sonunda yapımı biten örümcek adam filmi ile 2019 Marvel süper kahraman evrenine dahil edilen Örümcek Adam Eve Dönüş filmini karşılaştırmalı olarak incelemek, yetenek algısı ve yetenek algısının değişimini/dönüşümünü görmek adına daha açıklayıcı olacaktır.

Filmin Analizi

Örümcek Adamın karakter kurulumu çizgi roman menşelidir. Bu çizgi romanlardaki Örümcek Adam tiplemesi -Peter Parker- zeki ve derslerinde başarılı, ailesini kaybetmiş, içine kapanık, sönük, dikkate alınmaya değmeyecek, sıradan bir fotoğraf meraklısı olarak geçer.



Görsel 27: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta, Örümcek Adam Çoklu Evrene Giriş Filmlerinde Karakter Kıyası.

Kaynak: Yazar, Kolaj (Temmuz 2023)

Birinci filmde karşılaştığımız Peter bu resme biraz daha uygundur. Derslerinde başarılı ve zeki olarak gösterilen Peter, sosyal hayatında ise, karşı cinsle olan ilişkisinde dikkat çekemeyen, ezilen, arkalarda kalan, kıymetsizdir. Derslerinde başarılı ve zeki olması, onun içerisinde bulunduğu sosyal grupta bir beğeni nedeni olarak değil, aksine bir aşağılanma aracı olarak gösterilir. Yeni yorumunda ise zeki ve derslerinde başarılı olan Peter, yalnızca bu potansiyeli sebebiyle dahi karşı cinsle olan ilişkilerinde beğenilme hakkı kazanabilir hâldedir. Modern dünyada, sokakla olan ilişkisi sınırlı kimseler tarafından kurulan düzenin bir örnekleme olarak görülebilir. Zeki, çalışkan, derslerde başarılı (İngilizce “nerd” olan kavram, türkçeye “inek” olarak çevirilebilir), sorumluluk sahibi olmak, popülerlik açısından negatif bir anlam taşıırken yeni anlamlandırmada kural koyucu, düzen belirleyicilerin steril ortamlarında hazırladıkları, kendileri gibi olanların başatı çektiği gündelik hayat örgüsünde, popüler olma hakkı kazanır. Bu kurulan yeni anlayışın zihinlerdeki yansımalarının temel karşılığı, cevabın/merakın rasyonelize edilmesidir.

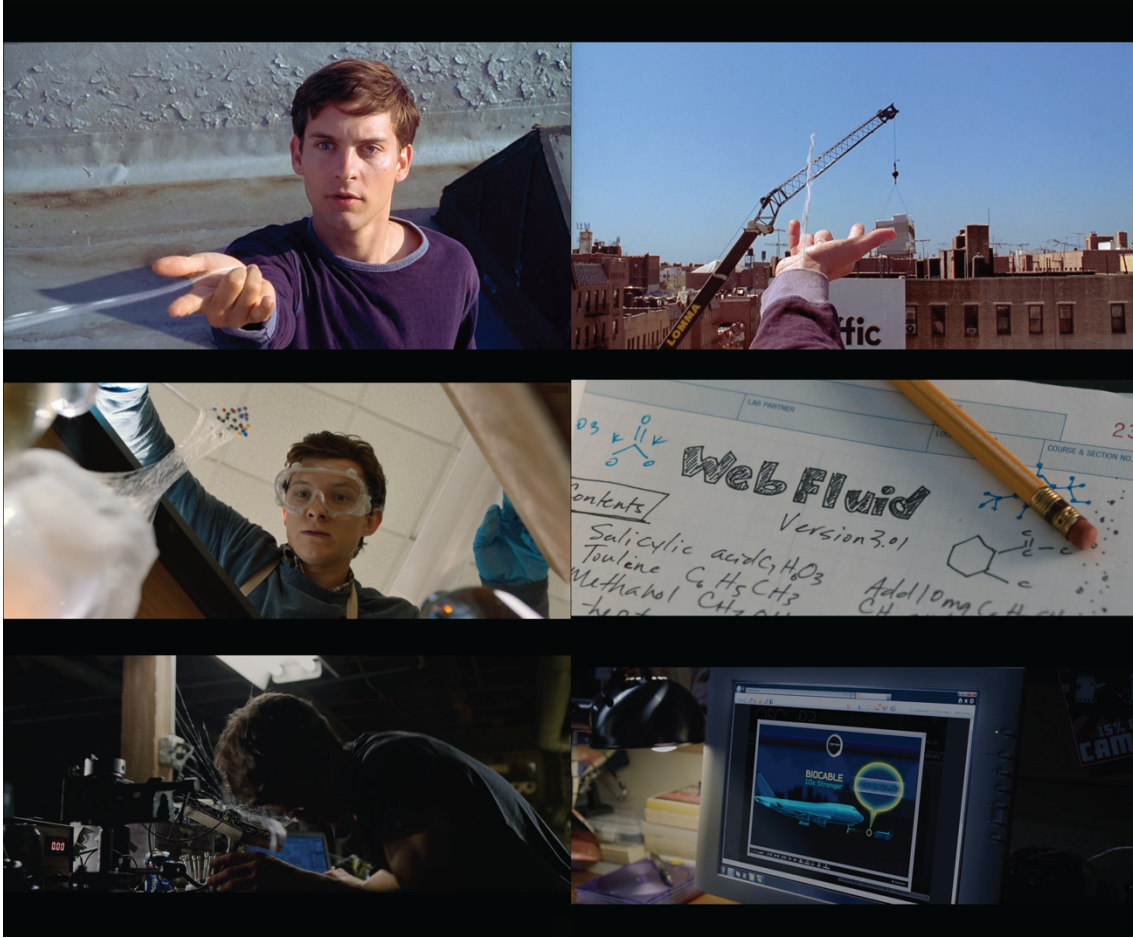


Görsel 28: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta, Örümcek Adam Çoklu Evrene Giriş; Filmlerinde Yeteneğin Nedeni Olan Radyoaktif Örümcek Isırığı.

Kaynak: Yazar, Kolaj (Temmuz 2023)

Süper kahraman filmlerinde hiçbir yetenek/beceri sebepsiz/gerekçesiz/nedensiz bırakılmaz. Mantiğın uykusundan uyanarak canavarları katlettiği (Goya, 1796-1799) yakın dönemde, izleyicinin süper kahramanların “süper” olmalarının sebeplerini sorgulamamaları gerekir. Bu yüzdendir ki makul gerçeklik düzlemine oturarak, özdeşim kurmayı engelleme ihtimali olan “nasıl uçuyor, neden güçlü, kim gözünden ışın atabilir ki” gibi soruların önünü keser. Olağanüstü becerilerin hepsi, gerekli koşullar sağlandığında herkes için geçerli olarak gösterilir. Demir Adam (Iron Man), zengin ve bilimsel anlamda ileri teknolojiye sahip olduğu için uçabilir. Hulk, muhteşem gücünü olağan üstü miktarda gama ışınına maruz kalmasından alır. II. Dünya Savaşı sırasında, deneysel süper serumun üzerinde denenmesi sebebiyle Kaptan Amerika (Captain America) yenilmez olur. Hiçbir beceri/yetenek sebepsiz değildir. Radyoaktif bir örümcek ısırığı için örümcek adam bu olağanüstülüğü kazanır. Örümcek ısırığı Limitless filmindeki hap, Lucy filmindeki mavi toza eş değerdir. Diğer örneklerde de olduğu gibi

beceri sebeplidir ve dışarıdan eklenmiştir. Yetenek, bireye içkin, doğasında olan doğuştan gelen bir nitelik ya da apriori değildir. Deneyimler vasıtasıyla edinilir.



Görsel 29: Örümcek Adam, Harika Örümcek Adam, Örümcek Adam Evden Uzakta
Filmlerinde Yeteneğin Aracılı ve Aracısız Kullanım Kısıyası.

Kaynak: Yazar, Kolaj (Temmuz 2023)

İlk filmde, örümcek nitelikleri kazanan Peter, örümceğe has olan örümcek ağı yaratımını da becerileri arasına ekler. Yüksek bir binanın tepesine çıkarak elde ettiği becerileri test etmek isteyen Peter, örümcek ağı oluşturma becerisinin farkındalığını kazanır. Yeteneklerin test edildiği sekansta dikkat çekici olan detay (close up) çekimler ve tercih edilen kamera ölçekleridir. Detay planda izleyiciye özellikle belirtilen durum, örümcek ağını vücudun kendi ürettiğidir. Dolayısıyla kendi yarattığı gerçeklik kurgusu içerisinde “doğal” bir biçimde oluştuğu aksettirilir. Kıvrılan kıyafetin altında görünen çıplak ten, izleyiciye örümcek adamın bir sonraki planda gerçekleştireceği becerisinin kaynağının içsel olduğunu gösterir. Kesme (cut) geçişle birincil şahıs gözünden (First Person View)

ölçeğine yapılan geçişle, fırlatılan örümcek ağının kaynağının, örümcek adamın kendisi olduğu vurgulanır. Yaratılan gerçeklik algısı içerisinde, yeteneğin makul karşılanmasının temsidir. Örümcek Adam Eve Dönüş filmindeki örümcek ağı sekansı karşılaştırması ise daha bilimseldir. Peter’ın kimya dersindeki not defterini yakın plan detay olarak görürüz. Bu detayda karşımıza çıkan durum, örümcek ağı deneylerinin üçüncü versiyonu olduğudur. Bu detay örümcek ağının içkinliğinin yeni dünyada yer bulamayacağı gerçekliğidir. Yeni yaklaşımın ispat ihtiyacına yönelik bir cevaplama arayışıdır. Detayda görünen periyodik tabloda, karşılığı olan, dolayısıyla bizim yaşadığımız dünyada da var olan elementlerin isimleri görülür. Bu elementlerin gösteriliyor olması, tarif/formüle edilebilirliği temsil eder. Doğru formülü uygulamanın, formülü uygulayanın kim olduğuna bakmaksızın aynı sonuca ulaşabileceği gösterimidir. Deney, test ve tekrarın içerisinde yaşadığımız dünyanın tüm sorularına cevap bulabileceği anlayışıdır. İlk filmde yetenek/beceri nispeten -yine de bir örümcek ısırığına ihtiyaç duyar- içkinen, yeni yorumda eklenendir.



Görsel 30: Örümcek Adam Evden Uzakta Beceri Enstrümanı

Kaynak: Yazar, (Temmuz 2023)

Yeni yorumda Örümcek Adam’ın deneysel bir biçimde yarattığı örümcek ağının kaynağı, yine detay planla izleyiciye aktarılır. Yeni örümcek adamın ağ atma becerisi, teknolojik

gelişmeler kaynaklı olarak gösterilir. Filmin ilerleyen sekansları için bilekten çıkacak olan ağların cevabı verilir. Kapsül hâline getirilmiş, kimya dersinde doğru formül uygulanarak yaratılmış, deney sonucu olan örümcek ağının, varlığının kabulü bilimselliğe dayalıdır. Merkez kadrajda, odak noktası olarak belirtilen teknolojik alet sayesinde kullanılabilir. Beceri materyalize olur somutlanır. Bireyde içkin olarak bulunmayan yeteneğin edinilebilirliği kıyafet, bilgisayar, çip gibi internet üzerinden herkesin ulaşabileceği -aynı zamanda satın alabileceği- nesnelere yönlendirilir -ki izleyicinin beklentisi de artık bu yöndedir, bu yöne doğru itilmiştir-. Çocuklar için ortaya çıkan, eğlence, süper kahramanların bulunduğu, tahayyülün yer aldığı evrenin dahi asfalta indirilme çabası görülür. Hâlihazırda bir örümceğe dönüşmenin gerçekliği sorgulanmaya açıkken dahi ispat arama çabasının değişimi görülür. Süper kahramanın yalnızca tahayyülde kalmasına müsaade edilmez. Çünkü artık izleyici, kanıt arzusu içerisindedir. Eğer örümcek adam asfaltta, yani izleyiciyle karşılaşma olasılığı olan düzlemde yer alacaksa, o halde becerilerinin de reel dünyada karşılıkları olması gerekir. Hayal ürünü olan yaşamlarda dahi yeteneğin sebepsiz kalma ihtimaline izin verilmez. Herkes ve her şey cevaplanır.

3.1.4. Klaus (Sihirli Plan)

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Klaus (Sihirli Plan)
Yapım Yılı	: 2019
Tür	: Animasyon, Komedi, Macera
Yönetmen	: Sergio Pablos, Carlos Martinez Lopez
Senarist	: Sergio Pablos
Yapımcı	: Gustavo Ferrade, Mercedes Gamero
Kurgu	: Pablo Garcia Revert
Süre	: 105 dk.
Yapım	: İspanya, ABD

Filmin Özeti

Jesper, postacı olmayı reddeden tembel ve şımarık bir gençtir. Babası tarafından cezalandırılmak üzere, onu uzak bir kasaba olan Smeerensburg'a gönderir. Bu kasaba,

düşmanlık içindeki iki aile arasında bölünmüştür ve neredeyse hiç kimse mektup göndermez. Jesper, burada başarılı olamazsa aile servetinden mahrum kalacaktır.

Smeerensburg'da, Jesper, yalnız bir oyuncakçı olan Klaus ile tanışır. Klaus, sessiz ve güçlü bir adamdır ve harika oyuncaklar yapmaktadır. Jasper, çocukların yazdığı mektupları Klaus'a getirir ve Klaus da bu mektuplara karşılık olarak oyuncaklar yapar. Bu, kasaba çocuklarının mutluluğunu ve kasaba halkının barışını sağlar.

Jesper, başlangıçta sadece kendi çıkarları için çalışsa da zamanla kasaba halkına ve Klaus'a karşı gerçek bir bağ kurar. İnsanların değişebileceğini ve küçük bir iyiliğin büyük bir fark yaratabileceğini öğrenir.

Filmin Analizi

Santa Klaus, tezde tarifi yapılan “yetenek”e sahip kimseler arasında yer alan, yetenek sahibi olarak örneklendirebilir. Mantiğın uykusunun yarattığı canavarların gerçeklik düzleminde, yani günümüzde, onun kendine has becerilerinin sorgulanması ihtiyaç dahilinde değildir. Yeni yaklaşım ve alışkanlıklar ile onun dahi -gerçekten var olmayanın, hayal ürünü olanın dahi becerilerinin rasyonel sebeplerle açıklanması ihtiyacı-becerilerinin sebepli hâle gelmesini, yapabildiklerini neden yapabildiğini izleriz. Hakikatin yer yüzüne indiği bu sıkıcı dünyada, artık Santa dahi uçamayandır. Efsanenin, “aslında” nasıl başladığını anlatır. Orijin/oluş/yaratılış/başlangıç filmlerinin, miti/efsaneyi dünyevileştirme aracı olarak kullanılması yeni bir tavır değildir. Bu spesifik filmin analiz için seçilmiş olmasının nedeni -yukarıda işaret edilenlere ek olarak- hedef kitlesidir. Mitin, rüyanın, tahayyülün hâlâ kendine yer bulabildiği, ender kalan alanlardan, çocukluk döneminin hedefte olması/alınması dikkate değerdir.



Görsel 31: Jasper Karakter Tanıtım Planı

Kaynak: Klaus, 2019, Erişim Tarihi (2021)

Jasper hikâyenin anlatıcı karakteridir. Tüm dramaturji onun üzerinden şekillenir. Jasper Posta Müdürü'nün oğludur. Sorumsuz, tembel, ancak eğitilmiş, varlıklı- dolayısıyla üstün- aynı zamanda, en önemlisi kendi dünyasında gerçektir. Santa efsanesini dünyaya indiren, onun, bugüne kadar kendine has olduğunu sandığımız becerilerinin, aslında nasıl oluştuğunu, gerçek ve yer yüzünde karşılığı olan bir birey olarak film boyunca ispatlayıcı görevini üstlenir. Jasper, kurulu bir düzene/eskiye/geleneğe/dogmaya tayin edilir. Smeerensburg kasabası için Jasper dışarıdan gelen ve yabancısıdır. Düzen sabitinin içerisinde kendine yer bulamaz, yabancıya karşı olan tavır ile karşılaşır.



Görsel 32: Klaus Karakter Tanıtım Planı

Kaynak: Klaus, 2019, Erişim Tarihi (2021)

Klaus, Smeerensburg kasabasında yaşayan bir marangozdur. Münzevi bir hayatı tercih etmiş, kasabayla ve insanlarla olan ilişkisini soyutlamıştır. Bilinmezliğinin getirdiği gizeminin yegâne sebebi, toplumdan, kasabadan uzak olmasıdır. Onlar gibi olmuyor oluşunun açıklaması mesafedir. Mesafe yani “büyücünün” (Benjamin, 2015, s.64), canavarın uzaklığı, cerrah arzulayan toplum için bir anomalidir. Eylemin sebepli hâle getirilme arzusu aslında, artık toplum tarafından da ilk akla gelen, makul ve anlaşılır sebep olarak kabul edilmiştir. Psikanalitik yaklaşımın doğru olarak işaret ettiği cevaplar, zihnin beklentilerinin vazgeçilmezlerindendir. Dolayısıyla bu zihinlerdeki beklentileri tatmin etme sorumluluğu olan ve yine buna benzer zihinler tarafından üretilen sinemanın içerisinde, psikanalitik yaklaşım kendine sorgulanamaz bir alan açar. Bir çocuk filmi karakteri olan Klaus’un da bu durumdan kaçması mümkün değildir. Klaus’un kendi kendine bir yaşam sürme arzusu, travmatik sebepler (Klaus ve eşi çocukları çok sever. Ancak çocukları olmamıştır, eşinin ölümü sonrası içine kapanmıştır) ile açıklanır. Klaus’un, hiçbir sebep olmadan, yalnızca tek başına yaşıyor olmak, yaşamak istiyor olmasının ihtimali akıllara dahi gelmemektedir. Münzevi bir yaşamın tercihten ziyade açıklanılabilir bir sebep, travma ilişkisi vardır. Çünkü yaşam, normal ve normal olmayan olarak, doğal olmayan bir ayrıma maruz bırakılmıştır. Klaus’un bu tavrı da alımlayıcı

açısından cevabı havada kalmış bir durumdur. Cevapsız kalma hali modern dünyada kabul edilemezdir. Klaus’u, Klaus yapan nitelikleri, yetenekleri film boyunca rasyonelize edilerek, bu rahatsız edici havadan kalmışlık, hakikatte de olduğu gibi yeryüzüne indirilecektir.



Görsel 33: “Uyuyorsun, Sabah Kalktığında Şöminenin Hemen Yanında Bir Hediye Oluyor.”

Kaynak: Klaus, 2019, 40’53’, Erişim Tarihi (2021)

Jasper yani yabancı, kasabanın içinde gezerek, izleyiciye, belleklerinde yer etmiş Santa figürünün ve melekelerinin nasıl oluştuğunu açıklar. Yürüyüş esnasında karşılaştığı sahnelerde, kasabanın çocukları görülür. Jasper’ın yürüyüşü aydınlanmadır. Karanlık, bilinmeyen üzerine ışık düşmesi, bilinir hâle gelmesi, efsanenin var olmadığının, var olanınsa, ciddiye alınmayacak olan çocuk aklının yarattığı imge dışında bir karşılığının olmadığını ispatlanma sürecidir. Jasper yürüdükçe izleyici öğrenir, “aydınlanır”.



Görsel 34: Bacaya Sığabilen Jasper

Kaynak: Klaus, 2019, 41'03', Erişim Tarihi (2021)

Henüz nedenlerin ispata muhtaçlığından uzak olanın (çocuk/hayal kurabilen) gözünden çizilen Klaus, olağanın dışında, herkesin yapamadığını yapabilendir. Bu yapabildiklerinin veya onun neden öyle olduğu sorgulanmaz. Onlara göre, devasa cüsseli biri bile, eğer yapması gerekiyorsa, cüssesine nazaran daha küçük olan bir yere girebilir, sığabilir ve bunda bir sorun yoktur. Jasper, yani bilgi ve gerçek, çocukların gözünde oluşan büyümlü olağanüstülük imajının, kasabanın sokaklarında dilden dile gezmesine tanıklık eder. Bu dilden dilelik, aslında sözlü gelenek ve tevatür vesilesiyle, yani yazılı ve ispatlı olmayanın her daim sorgulanılabilirliğini temsil eder. Bu tanıklık izleyiciyle birliktelik taşır. Dramaturjinin üzerine kurulduğu Jasper ile izleyici birdir. Dolayısıyla olağanüstülük hakkında bahsi geçen dedikodular, izleyiciler tarafından da aşağı olarak benimsenir. Farkındalık kazanma esnasında, Jasper'ın kadrajdaki konumlanması üstünlük (superior) sahibidir. Jasper alana hâkim, efsanenin, söylentinin yayıldığı seviyeden yukarıdadır. Gerçek bilgi, konumlandırma açısından üst merkezde ve keskin, net olarak kendine yer bulurken eski, hurafelerle dolu, geleneksel ve bayağı olan bilgi, odak dışı, alçakta konumlanır. Bahsi geçen çocuksu sanrılar ile gerçek arasındaki fark, kesme (cut) geçişlerle ispatlanarak efsanenin mistik becerileri hakkındaki hiçbir soru işaretinin kalmaması sağlanır.



Görsel 35: “-Kocaman Ama Her Bacadan Sığabiliyor.

- Cidden Mi? Nasıl?

-Bilmem, Sihirle Sanırım.”

Kaynak: Klaus, 2019, 40’59’, Erişim Tarihi (2021)

Bedensel ölçüleriyle/fiziksel var oluşuyla, bacadan sığması mümkün olmayan Klaus’un, zaten bacaya girmeyi dahi denemediğini, bacadan girebilenin fiziksel anlamda ölçütlere uygun ve “aklın” kabul edebileceği Jasper’ın olduğu çocuksu iddiaların hemen ardından kesme geçiş ile görünür hâle getirilir.



Görsel 36: “Çoraplarını Şöminenin Rafına Asarsan, Klaus Onları Oyuncaklar ile Dolduruyor.”

Kaynak: Klaus, 2019, 41’11’, Erişim Tarihi (2021)

Santa'nın çocuklara getirdiği hediyeleri, şöminenin raflarına asılmış çorapların içine bıraktığına inanılır. Bu geleneksel tavrın, mantıksal açıklama ihtiyacı karşılığı, diğer unsurlarda da olduğu gibi filmde karşılık bulur. Açılımı havada bırakılmaz. Jasper'ın yine kadrajın hâkim, üstün pozisyonundan ve aydınlıklar içerisinde Klaus'un bilimsel, gerçek, günümüz dünyasına uymayan, onda karşılığı olmayan efsaneleştirilmesine tanık olur. Jasper ile izleyici/alımlayıcı da artık tanık olunan konuşmaların, çocuk aklıyla oluşturulan gerçek dışılığın, bu dünya üzerindeki karşılıklarının, açıklamalarının bilinir olmasını arzular. Çocukların yarattığı Klaus, hediyelerini şöminedeki çoraplara koyarken bir gerekçe/sebepe aramaz, ihtiyaç duymaz.

Ancak film, çocukların beyanlarının hemen arkasından kesme geçişle Jasper'ın postalarını¹¹ yalnızca şartlar öyle gerektirdiği için çorapların içerisine bıraktığını gösterir. Gizlice girdiği odada beliren tehditkâr köpeklerin varlığı, onun için bu yolun postaların köpekler saldırmadan bırakabileceği tek alternatif olduğu izleyiciye aktarılır. İzleyiciye, postaların çoraplara bırakılmasının rasyonel bir sebebi olduğu gösterilir.

¹¹ Hediye kavramının kullanımı sebeplidir. Hediye karşılık beklenmeden verilir. Dolayısıyla çorapların içerisine bırakılanlar çocuklara göre hediye ve büyümlü oluşumlar iken, büyümlere göre yalnızca somut gerçekliği, bedeli olan postalardır. Gönderinin sahibi Klaus iken oyuncaklar hediye kategorisine girer, ancak açıklama ile birlikte aracılığın Jasper'a geçmesi, hediyein materyalize olup dünyaya inmesine ve hedyeden/romantik ögeden postaya dönüşümü görülür.



Görsel 37: “Yalnızca Geceleri Geliyor, Onu Daha Önce Gören Kimse Olmadı
Görünmezlik Gücü Gibi Bir Şeyi Var.”

Kaynak: Klaus, 2019, 41’25’, Erişim Tarihi (2021)

Klaus’un mistik ve gizemli yapısı görünmezliği kaynaklıdır. Göz görmedikçe/ispatlanmadıkça, varlığının ihtişamı artarak yayılır. Klaus’un çocuklar tarafından gece ile anılması/özdeşleştirilmesi rüyayı temsil eder. Gece, çocuk için gözlerin kapandığı, yetişkinlerin dahil olmadığı, farklı bir gerçekliğin karşılığıdır. Gecenin ve gündüzün, rüya gerçekliği ile gündelik gerçekliğin zaman çizgisi, çocuklarda lineer/doğrusal, yetişkinlerde ise bölüntülüdür. Çocuğun gecesi/rüyası öncesi ve sonrası arasında bir ayraçtan ziyade yalnızca virgüldür, rüyaları/geceleri de hayatlarına dahildir. Jasper ise yetişkindir, kasabanın konjonktürel durumu ve Klaus’un kişisel beklentileri - gizliliğini koruma, bilinmeme arzusu- sebebiyle yani rasyonel bir açıklama ile sunulur.



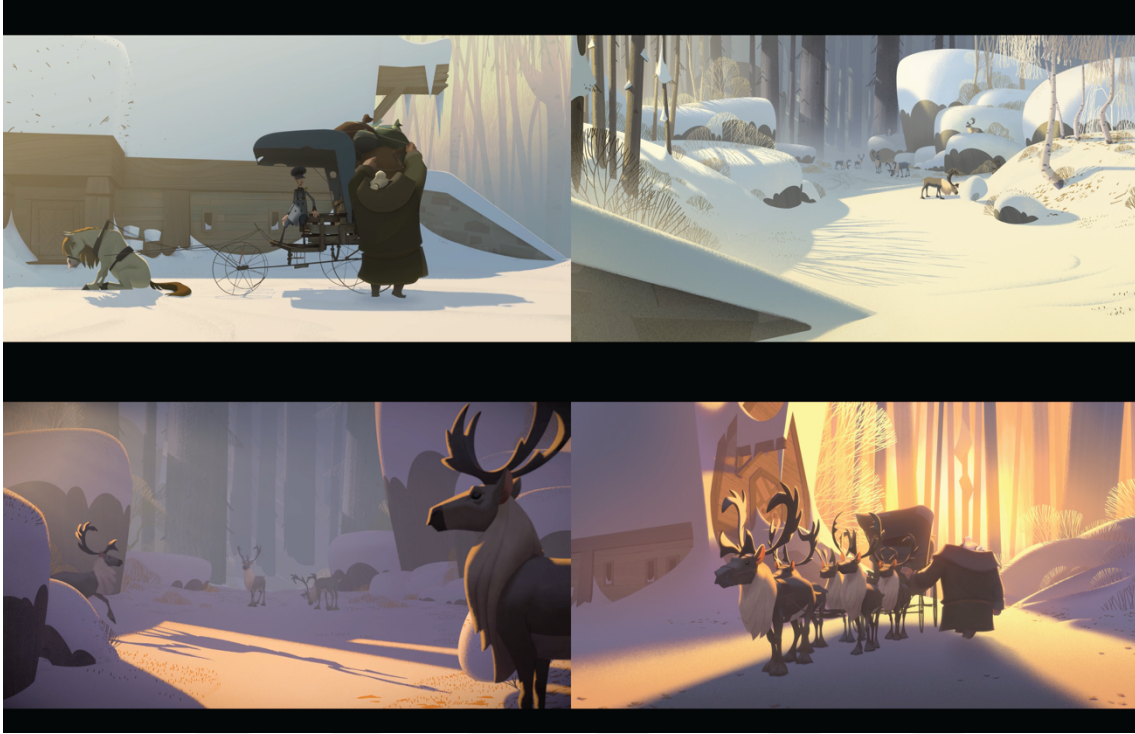
Görsel 38: Yaramazlar Listesi

Kaynak: Klaus, 2019, 42'43', Erişim Tarihi (2021)

Klaus bir diğer masalsı yeteneği ise enformasyon edinimi, espionaj becerisidir. Dünyadaki tüm çocuklar¹² tüm yıl boyunca yapmış oldukları eylemlerindeki usluluk derecesini tutturabildiklerinde oyuncak almayı hak kazanırlar. Milyonlarca çocuk hakkında bu kadar kişisel veriye sahip olup, bunları analiz edebilme becerisi büyük bir yetenektir ve ilahi, aşkın bir yönü vardır. İlahi, aşkın hiçbir gücün varlığının kabulü olmayan günümüz dünyasında böyle bir kişisel veri sızıntısına müsaade edilemez. Yaramazlık dolayısıyla oyuncak hakkını kaybeden, çirkin, tombul çocuk aslında Jasper'ın kişisel kinidir. Bu kinin karşılığında intikamını, küçük çocuğun oyuncaklarının yerini bir kömür tanesiyle doldurarak alır. Jasper, diğer tevatürlerde bir kıskançlık, rahatsızlık yaşarken bu söylentinin yayılmasından rahatsızlık duymaz. Cahil ve kolay yönlendirilebileni temsil eden çocuklar, oyuncak edinimi için uslu olma çabalarını

¹² Yalnızca Batı dünyası çocukları çocuktur. Dünyanın geri kalanındaki çocukların kavramsal olarak çocuk olmadığı ön kabulü vardır. Onlar her ne kadar uslu olursa olsun potansiyel tehdit ve yabancıdır dolayısıyla çocuk değildir ve oyuncakı hak etmezler.

arttırır¹³. Bu uslu olma çabaları Jasper için bir konfor alanı yaratır. Yok ettiği tanrının bazı güçlerini kullanmak bu kadar baskın bir güç için temel hak olarak görülebilir.

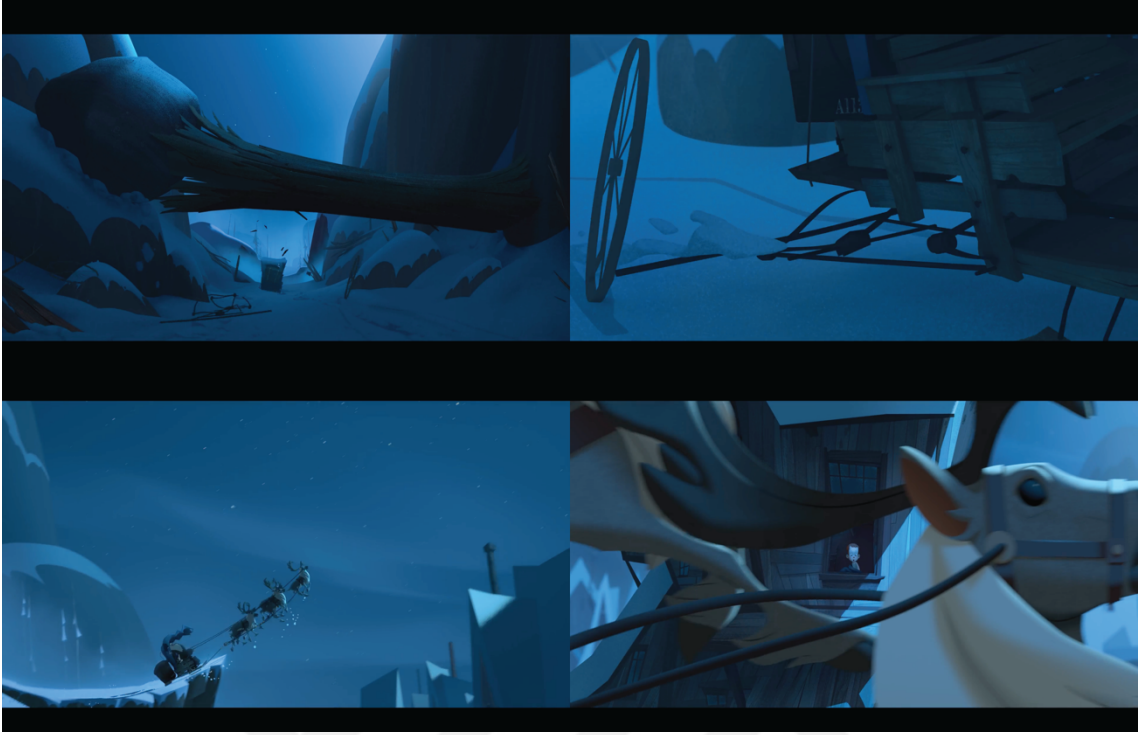


Görsel 39: Ren Geyikleri Sekansı Kolaj

Kaynak: Klaus, 2019, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Bu planda da sihirli ren geyiklerinin aslında sihirli olmadığı, mantıksal açıklaması görülür. Oyuncakların dağıtımında kullanılan, dönem içinde standart olarak kabul edilen yaklaşım, beygir kullanımıdır. Oyuncakların, yani “talebin” artışı, arzı da arttırır. Bu artış, hacmin genişlemesine, ağırlığının artmasına, miktarın, çelimsiz olarak resmedilen tek bir atın taşıyamayacağı bir hâle bürünmesi açısından, lojistik bir problem yaratır. Sorun rasyonalize edildiğine göre artık çözüm de rasyonalize edilebilirdir. Ren geyiklerini denkleme dahil eden onların sihirli becerilere sahip olmaları değildir. Yalnızca orada, o esnada rastlantısal olarak bulunmaları ve sayısal anlamda üstünlüğe sahip olmaları, iktisadi ve ekonomik manada en mantıklı çözümü sağlıyor olma koşullarına uyması sebepleriyle, onlar da artık bu büyük operasyonel ihtiyaçları olan dağıtım ağının bir parçası hâline gelirler.

¹³ Çocukların doğal hakkı olan oyuncak edinimini bir satın almaya çevirir. Çocuğun karşılıksız, samimi iyilikleri artık bir emeğe ve bu emek karşılığında maaş olarak oyuncağa dönüşür. Çocuğun masumiyeti, masumlaşırken kaybolur.



Görsel 40: Uçan Posta Arabası Kolaj

Kaynak: Klaus, 2019, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Çocuğun gözünden görülen Klaus'un aracının uçuşu, yalnızca doğru yerde, doğru zamanda olması ile ilgilidir. Bazen, gözün gördüğünün gerçekliği de sorgulanabilir. Bütün bir plan boyunca, dağıtım aracının, hiçbir soru işareti havada kalmayacak şekilde, aslında neden uçmadığı ve gözün onu uçuyor olarak gördüğü açıklanır. Klaus'un aracının, sembolik hâle gelen imgesel biçimine dönüşümü, rasyonel çevresel koşullar ile ilgilidir. Pusuya düşürülen aracın, aldığı darbe sonucu tekerleri kırılır. Bu etki, close up/detay çekim insert görüntü ile aktarılır. Tekerlekleri kırılan araba, fizik kuralları dahilinde ve sürtünme kat sayısının da içeri dahil edildiği, makul ölçülerde hızlanarak, doğru eğim ile kazandığı momentum sonucu, belirli bir süre havada hareket eder. Bu hareketin sonucunda, yer çekimi kanunun gerekleri doğrultusunda ivmesini kaybedip kütleli yoğunluğunun havanın yoğunluğuna nazaran daha fazla olması hasebiyle, hareketini uçamayarak, düşme ile sonuçlandırır. Yalnızca Klaus'un değil, uçan ren geyiklerinin de olmadığı ispatlıdır.



Görsel 41: Samiler Irkı

Kaynak: Klaus, 2019, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Efsanede Santa meşakkatli, altından tek başına kalkması oldukça güç olan, oyuncak üretim sürecinin üstesinden sihirli elf yardımcıları sayesinde gelmesini bilir. Elfler kendilerine has kıyafetleri ve üstün kooperatif çalışma yetileri ile Santa'nın fiziksel olarak küçük¹⁴ olmalarına rağmen en büyük yardımcılarıdır. Filmde sihirli, olağanüstü hiçbir şeyin açıklanmaksızın havada kalınmasına müsaade edilmez. Yetenekli veya sihirli elflerin de olmadığı ispatlanır. Uzun sekansta, onların normal insanlar olduğu detay planlar ile görselleştirilerek açılır. Samilerin elf karakterizasyonunun makul açıklaması da elfleri yabancı¹⁵ konumuna oturtturarak gerçekleştirilir. Elfler, filmde kasabadan uzakta ancak erişilebilir mesafede yaşayan ayrı bir topluluktur ve bu topluluk gerçektir. Elflerin kendilerine has olan nitelikleri/yetenekleri, komün yaşam biçimi

¹⁴ Bu tasvir, kişisel ölçeğin, ortaya çıkarılan sonucun boyutuyla olan ilgisinin bağımsız olduğunu anlatır ve bu anlatı masalsıdır. Küçüklük, güçsüzlük, üretimi ya da yapabiliyor olmayı engelleyen bir koşul değildir. (Şair-güreşçi, iri-kibar, güzel-kötü gibi zıtlıklar örneklerinde olduğu gibi.)

¹⁵ Yabancı o kadar da yabancı değildir. Dışarıdan gelen yabancıların imaj tercihi, soluk beyaz ten, kırmızı yanaklar gibi tanımı belirlenmiş ve tehditkâr olan yabancı görüntüsünden çok uzaktır. Toplumun içerisinde hareket edebilmesi ve düşman olarak görülmeişinin sebebi, göze o kadar da yabancı gelmesidir. Aynı onlar gibi görünen, sadece konuşması farklı olan yabancı, alışkanlığın kendini koruma altına alma, onu dışarıda bırakma gibi standart reflekslerini kullanmayı gerektirmez.

tercihleri sebebiyle rasyonelize edilir. Onların, elf/yabancı/sihirli olarak tanımlanmasının makul açıklaması, kasabaya yabancı olan dilleri üzerinden ifade edilir.



Görsel 42: Folklorik Sami Kıyafeti

Kaynak: Klaus, 2019, Yazar, Erişim Tarihi (2021)

Kendisi gibi olmayanın, yeninin imajıdır. Tehdit içermeyen, işlevsel olan bu yabancı, evin içerisine girebilir ve bu eşikten/sınırdan geçerken bir reaksiyonla karşılaşmaz. Elf imajına sahip Sami'lerin oyuncak üretim sürecinin içerisinde yer alması, muazzam miktardaki oyuncakların üretiminde, herhangi bir sihir yahut olağana aykırılık olmadığını ispatlar. Efsanedeki elflerin diz boyunu geçmeyen fiziksel özellikleri, onların o boylarla dahi başarabilecekleri, süreçteki yerleri masalsı bir anlatıya sahiptir. Ancak filmde yetişkin kemik yapısı ve fiziksel gücü, oyuncak üretimi için yeterli olan yetişkinler olarak gösterilir. Diz boyunu geçmeyen elflerin, kendilerinden kat kat büyük o oyuncakları üretebiliyor olmaları Jasper ve yetişkin dünyasından kabul edilebilir değildir. Sami'ler birlikte hareket etme alışkanlığına sahip ve tecrübeleridir. Sürece uyum sağlamalarının sebeplerinden biri de yeteri kadar tekrar¹⁶ etmeleri ve bu tekrarların uyum sağlamayı kolaylaştırmasıdır. Santa'nın kendine has masalsı kıyafetinin açıklaması ise Klaus'a giydirilen folklorik Sami kıyafetidir.

¹⁶ Tekrarın ve organizasyonun başarı için temel kıstaslardan gösterilmesi, saf yeteneğin ya da elflerin büyüünün dışarıda bırakılmasını anlamlı hâle getirir. "Belki" büyü yapabilecek bir elften medet ummak yerine, büyüsüz vasat üretim tercih edilir.

3.1.5. Batman Filmleri

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: BATMAN
Yapım Yılı	:1989
Tür	: Bilim Kurgu, Aksiyon
Yönetmen	: Tim Burton
Senarist	: Sam Hamm, Warren Skaaren
Yapımcı	: Peter Guber, Jon Peters, Micheal Uslan, Benjamin Melniker
Sinematograf	: Roger Pratt
Kurgu	: Ray Lovejoy
Sanat Yönetmeni	: Terry Ackland-Snow, Nigel Phelps, Leslie Tomkins
Süre	: 126 dk.
Yapım	: ABD

Filmin Özeti

Gotham City, suç ve yolsuzlukla boğuşan karanlık bir şehirdir. Şehrin sakinleri, kendilerini bu durumdan kurtaracak bir kahramana ihtiyaç duymaktadır. Bruce Wayne, gündüzleri zengin bir iş adamı olarak bilinirken, geceleri ise gizli kimliği Batman olarak suçla savaşır. Gotham'da terör estiren suç lordu Jack Napier, bir kimyasal fabrikasında Batman ile karşılaşır. Bu karşılaşma sırasında Jack, bir asit tankına düşer ve yüzü korkunç bir şekilde deforme olur. Yeni bir kimliğe bürünen Jack, artık Joker olarak bilinir ve şehri kaosa sürüklemeye karar verir. Joker, Gotham'ı ele geçirmek ve Batman'i yok etmek için çeşitli planlar yapar. Aynı zamanda, gazeteci Vicki Vale de hem Batman'in kimliğini keşfetmeye çalışır hem de Bruce Wayne ile romantik bir ilişkiye başlar. Bruce Wayne, çocukken ailesinin ölümüne tanık olmuş ve bu travma onu Batman olmaya itmiştir. Batman, Joker'in tehditlerine ve planlarına karşı durarak Gotham'ı korumaya çalışır. İkilinin arasındaki çatışma, sonunda şehrin kaderini belirleyecek büyük bir yüzleşmeye dönüşür. Batman, Joker'i durdurmayı başarır ve Gotham halkına umut aşılar.

Filmin Analizi



Görsel 43: Batman 1989 Gotham Şehir Planı Kolaj

Kaynak: BATMAN, 1989, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Çoğu süper kahraman gibi Batman de çizgi roman menşelidir. Çizgi roman kaynaklı kahraman Batman'in çizgisel ve aynı zamanda romansal bir evrende geçen filmidir.

Film noir/kara film ambiyansına sahiptir. Filmin içinde geçtiği şehir (Gotham) aynı zamanda bir karakterdir. Karakterleşen mekân, karikatürize edilerek çizgi roman doğasına yaklaştırılmış, absürtleştirilmiş, ancak kara film özelliklerinden de uzaklaşmamıştır. Gotham, döneminin ilerisinde bir teknolojiye sahip, suça batmış, biraz sanayi devriminin esintilerini içeren, hâliyle yaşadığımız hayatın/gerçek hayatın içerisinde karşılaşma olasılığımızın olmadığı bir imaja sahiptir. Hayal ürünü olduğunu gizleme gibi bir niyet taşımaz. Dönemin koşulları içerisinde de izleyicinin böyle bir beklentisi yoktur. Hayal dünyasının karşılığı olan ilk filmin, izleyiciye daha fazla hayal kurma imkânı sunuyor olması kıymetlidir.

Film, istatistiksel sayıların güç kazanmadığı (McMahon, 2015, s.257) dönemi anlamamız açısından örneklendirilmiştir. Bu sayılabilir olma ve doğa bilimlerinin ona verdiği kıymetin yansımaları, filmin reproduksiyonlarında karşımıza çıkacaktır. Tim Burton'ın tercihleri, henüz 21. yüzyıl değerleri tarafından yozlaşmamış, masal anlatısının nispeten nefes alabildiği dönemi temsil eder.

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Batman Begins (Batman Başlıyor)
Yapım Yılı	: 2005
Tür	: Bilim Kurgu, Aksiyon
Yönetmen	: Christopher Nolan
Senarist	: Bob Kane, David S. Goyer, Christopher Nolan
Yapımcı	: Larry Franco, Lorne Orleans, Charles Roven, Emma Thomas
Sinematograf	: Wally Pfister
Kurgu	: Lee Smith
Sanat Yönetmeni	: Peter Francis, Paul Kirby, Simon Lamont, Dominic Masters, Alan Tomkins, David Lee, Eggert Ketilsson, Shane Valentino, Su Whitaker
Süre	: 140 dk.
Yapım	: ABD, İngiltere

Filmin Özeti

Batman Genç Bruce Wayne, ailesinin gözleri önünde bir soyguncu tarafından öldürülmesine tanık olduktan sonra büyük bir travma yaşar. Gotham City'deki yozlaşma ve suç, Bruce'un adalet arayışını tetikler. Yıllar sonra, Bruce, suçu ve adaleti daha iyi anlamak için dünyayı dolaşır. Bu yolculuk sırasında, gizemli bir figür olan Henri Ducard ile tanışır ve Ra's al Ghul'un liderliğindeki Gölge Birliği'ne (League of Shadows) katılır. Burada dövüş sanatları ve korkuyu silah olarak kullanma konusunda eğitim alır. Ancak Bruce, Gölge Birliği'nin Gotham'ı yok etme planlarına karşı çıkar ve onlardan kaçarak Gotham'a geri döner. Amacı, şehri suçtan temizlemek ve ailesinin mirasını onurlandırmaktır. Bu süreçte, Bruce, sadık uşak Alfred, Lucius Fox ve çocukluk arkadaşı Rachel Dawes gibi güvenilir müttefiklerle çalışır. Bruce, Wayne Malikanesi'nin altındaki mağaralarda, teknolojik olarak gelişmiş bir kostüm ve araçlar kullanarak Batman kimliğine bürünür. Batman olarak Gotham'ın suç dünyasıyla savaşımaya başlar. Bu sırada, korku gazı kullanan ve insanları dehşete düşüren Dr. Jonathan Crane (Scarecrow) ve mafya lideri Carmine Falcone gibi düşmanlarla karşı karşıya gelir. Gölge Birliği'nin lideri Ra's al Ghul, Gotham'ı yok etmek için geri döner ve Bruce'un eğitimi sırasında öğrendiklerini kullanarak şehri kaosa sürüklemeyi planlar. Batman, Ra's al Ghul'u durdurmak ve Gotham'ı kurtarmak için büyük bir mücadele verir.

Filmin Analizi



Görsel 44: Batman 2005 Gotham Şehir Planı Kolaj

Kaynak: BATMAN, 2005, Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

C. Nolan'ın tercihi¹⁷ ise yeni dünya düzeni ile farklılık gösterir. Batman hiç olmadığı kadar reeldir ve bu reellik yalnızca karakterlerle sınırlı kalmaz. Gotham da artık karikatürize edilmiş hâinden uzaklaşmıştır. Filmin geçtiği şehir ismi, özellikle belirtilmediğinde, izlenilen mekânın Manhattan, New York, Gültepe, Paris olmadığına yahut olamayacağının ispatlanması beklenemez. Hayali kahramanların yer yüzüne indirilmesi, onların mekanlarından bağımsız değildir.

Gotham karikatürken, ortaya konan suçlar ve kahramanlıklar seyirlik (Tim Burton evreninde, neonlarla donatılmış bir lunaparkı anımsatırken), zararsız bir oyun iken Gotham, gerçeğe yaklaşmış hâli ile izlek belleğimizin önüne geldiğinde suç ve kahramanlık da ulaşılabilir hâle gelir. Mekânın karşılaşılabirliği, onun gerçeklik algısını, olma ihtimalini artırırken aynı zamanda mekânda gerçekleşen eylemlerin karşılaşılabirliğini, olma ihtimalini de artırır. Karşılaşabilme hâlinin sokakta yer alması, seyirlik olması, seyirlik olarak kalması gerekenleri de sokağa indirir.

Yeteneğin en içselleştirilebilir, özdeşim kurulabilir, dolayısıyla edinilebilir temsillerindendir. Batman'ın hiçbir süper gücü (uçmak-kaçmak) olmamasına karşın kahramandır. Onu kahraman kılan becerilerinin hepsi makul, sebepli ve edinilebilirdir.

¹⁷ Nolan için bu yaklaşım yeni değildir. Tanınmasını sağlayan *Memento* filminde yine “yetenekli” olarak tanımlayabileceğimiz başrolün becerilerini, patolojik rahatsızlıkları üzerinden okur ve yansıtır. Bkz: *Memento*

Batman'ın en büyük gücü maddi birikimidir¹⁸. Büyük bir servete sahip olan Batman, parası sayesinde kurduğu özel ekiplerle, özel ekipmanlara ulaşabilme imkanına sahiptir. Yeterli miktarda para ve motivasyon kaynağına sahip olan herkesin Batman olabileceği sanrısı¹⁹ yaratılır.

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Batman v Super Man: Dawn of Justice (Batman Süperman'e Karşı: Adaletin Şafağı)
Yapım Yılı	: 2016
Tür	: Aksiyon, Macera
Yönetmen	: Zack Snyder
Senarist	: Chris Terrio, David S. Goyer
Yapımcı	: Charles Roven, Deborah Snyder
Sinematograf	: Larry Fong
Kurgu	: David Brenner
Sanat Yönetmeni	: Ravi Bansal, Petrico M. Farell, Lorin Flemming
Süre	: 151 dk.
Yapım	: ABD

Filmin Özeti

Metropolis, Superman ve General Zod arasındaki yıkıcı savaşın ardından harap olmuş durumdadır. Bu savaş sırasında Bruce Wayne, Wayne Enterprises'in bir binasının yıkılmasına ve birçok çalışanın ölmesine tanık olur. Bu olay, Bruce Wayne'in Superman'e karşı büyük bir öfke ve güvensizlik duymasına neden olur. Superman'ın sınırsız gücü, Bruce'un gözünde büyük bir tehdit olarak görülmektedir. Bu sırada Clark Kent, Batman'ın Gotham'daki acımasız yöntemlerini sorgulamaya başlar ve onu araştırmaya karar verir. Hem Bruce Wayne hem de Clark Kent, birbirlerinin kimliklerinden habersiz olarak, kendi adalet anlayışlarını savunmak için çarpışma yolundadır. Lex Luthor, Superman ve Batman arasındaki gerilimi manipüle eder ve kendi

¹⁸ Bu maddi birikim, yalnızca ekonomik güç olarak düşünülmemelidir. Batman tıpkı Jasper gibi aristokrat, seçkin bir soyun mensubudur.

¹⁹ Sanrıdan çok daha öte C. Nolan yorumunda mesaj olarak senaryoda yeri vardır. *"Batman ben değilim, sen, ben, herkes! Batman olabilir."*(Nolan, 2005)

karanlık planlarını devreye sokar. Luthor, Kriptonit'i ele geçirir ve Superman'i durdurmak için kullanabileceği bir silah geliştirir. Ayrıca, Zod'un cesedinden elde ettiği genetik materyalle, durdurulamaz bir yaratık olan Doomsday'i yaratır. Bruce Wayne, Superman'e karşı bir avantaj elde etmek için Kriptonit'ten silahlar üretir ve Superman ile yüzleşmeye karar verir. İki kahraman arasındaki şiddetli dövüş, Martha Kent'in hayatının tehlikede olduğu gerçeğiyle sona erer. Bruce, Clark'ın da bir insan olduğunu ve sevdiklerini korumak istediğini anlar ve ona yardım etmeye karar verir. Batman, Superman ve Wonder Woman, Metropolis'te Doomsday ile savaşmak için güçlerini birleştirir. Büyük bir mücadele sonunda, Superman, Doomsday'i Kriptonit mızrağıyla öldürmeyi başarır, ancak kendisi de bu süreçte ağır yaralanarak hayatını kaybeder. Filmin sonunda, Superman'ın ölümü, dünyada büyük bir yas ve değişim yaratır. Bruce Wayne, Diana Prince (Wonder Woman) ile, gelecekteki tehditlere karşı diğer *metahuman*ları bulmak ve bir araya getirmek için bir plan yapar.

Filmin analizi

Marvel Stüdyolarının (Marvel Evreni) son 10 yıl içerisinde kazandığı olağanüstü²⁰ gişe rakamlarının ardından sinema sektöründeki trend, süper kahraman filmlerine kayar. İki kutupmuş gibi gözüken, ancak temelde bir farklılıkları olmayan DC kahramanlarının, bu ticari hacim içerisinde kendilerine yeni bir evren yaratmaları kaçınılmazdır. Bu gelişmelerle birlikte DC yeni bir Batman, Superman, Wonder Woman gibi franchise (satış tekeli hakkı) kahramanları içeren seri oluşturur. Açılış en popüler kahramanlar olan Batman ve Superman ile olur.

Şimdiye kadar bahsettiğimiz kahramanların, yetenekli olma hâli olarak zikredilen becerilerinin sebepli, rasyonelize edilmiş, edinilebilir hale getirilmiş örnekleri gösterildi. Superman bu genellemeye dahil olmayan, tezi yanlışlayan bir örnek olarak görülebilir. Ancak onun konumu incelendiğinde durumun böyle olmadığı fark edilir. Uçabiliyor olmak, gözlerden ışın çıkarabiliyor olmak yetenek içerir. Superman bu becerilere sahiptir, dahası bu becerileri/yeteneği içseldir. Yeteneğin edinilebilir olduğu sanrısını yarattığını söylediğimiz ana akım sinema içerisinde, içkin Superman'ın ifade ettiği farklı anlamlar vardır. Superman, bu dünyadan yani bizim yaşadığımız gerçekliğin içerisinde değildir.

²⁰ The Marvel Cinematic Universe (Marvel Sinematik Evreni) yalnızca sinema alanında 15 ila 23 milyar dolarlık bir hacime sahiptir (BoxOfficeMojo, 2024), (Statista, 2024).

Farklı bir gezegenden gelir. Bu ayrıcalık²¹ onun alet edevatsız, jet motorları, uçan arabaları olmadan uçabilmesini sağlar. Bu yeteneklerin aidiyeti bu dünya/bu gerçeklik tarafından sahiplenilemez. Superman'ın uçabiliyor olmasını izleyici, yalnızca onun kendi gerçekliğinde uçabiliyor olarak kalması ön koşuluyla benimser. Yalnızca olduğu hâliyle yetenekli olan, herhangi bir çalışma gerektirmeyen Süpermen gerçek olamaz ve gerçek olmayandır. Ne zaman ki Superman dünyaya inmeye karar verir, insan olmaya başlar o an yeteneklerinden arındırılır ve sıradan çıplak insana dönüşür. Süper kahraman filmi olsa dahi Superman'ın izleyicinin gerçeklik algısını irrite etmesi engellenir. Doğal yeteneklere sahip hiçbir süper kahraman bizim içerisinde yaşadığımız gerçeklikte yer almaz, dışarıdan²² gelirken, diğer süper olarak bahsedilen kahramanların, yani edinilmiş yeteneklerle var olanların hepsi bizim dünyamızda yaşar ve var olur.



Görsel 45: Sahte Tanrı Kolaj

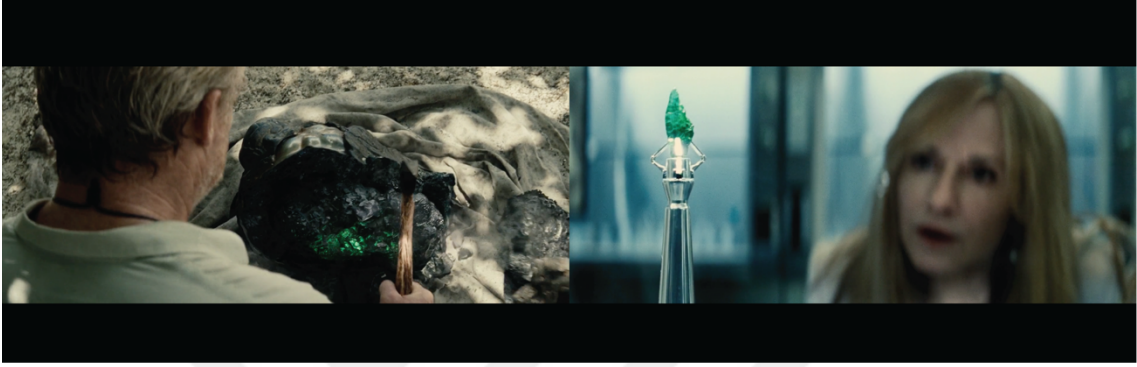
Kaynak: Batman v Superman (2016), Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Filmde Superman tanrısı, geleneği temsil ederken Batman, yeni tanrı pozitif bilimlerdir. Süpermen'in halk tarafından tanrısallaştırılması, tanrı olarak görülüyor olması Batman'ı

²¹ Bu tür bir ayrıcalığa/ kendine has gerçekliğe sahip olmasına karşın olağanüstü güçleri yine de sebepli hale getirilmiş, dünyanın sahip olduğu güneş ışığına bağımlı kılınmıştır.

²² Marvel evreninde yer alan Thor (İskandinav mitolojik tanrı), Wonder Woman (amazon Tanrısı) vs. gibi oldukları hâllerıyla yetenekli olan tüm kahramanlar farklı gerçekliğe aittir ve onların becerileri manasızdır.

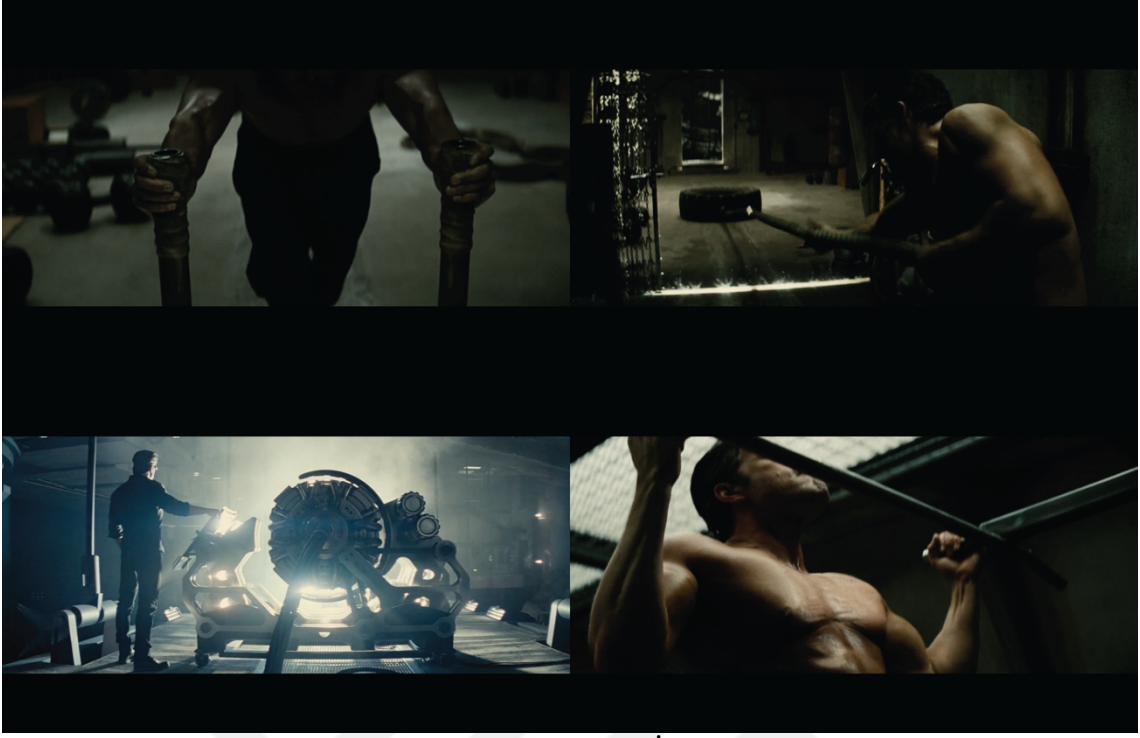
rahatsız eder. Çünkü her tanrı gibi iyi olan her şeyin alkışını alırken, geride bıraktığı enkazın sorumluluğunu almadığını belirtir. Avam olan halkta, bu aşkın gücün yalnızca iyi hâllerini görür ve yaşattığı yıkımları görmezden gelir. Sahte Tanrı (False God), Batman/pozitif bilimler tarafından düşman ilan edilir. Tanrı cisimleşir ve adalet karşısına çıkar. Tanrı da Batman'ın kendine ait bir adalet anlayışı sergiliyor olmasından rahatsızdır. Bu çatışma diğer öğelerle birlikte bir savaşa dönüşür.



Görsel 46: Tanrıya Zarar Verebilen Element

Kaynak: Batman v Superman (2016), Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Bu savaş ve bu savaşta yine insan tarafından belirlenen tanrının mağlup edilebilmesi için gerekli tüm enstrümanlar yer yüzündedir ve içerisinde yaşadığımız gerçekliğe aittir. Bilgi, bilim, deneyim, donanım ile üretilebilecek olan silahlar ile sahte tanrıyı mağlup etmek mümkündür. Yakın plan (close up) detay ile sunulan ham madde keşfi, bu keşif üzerinden yaratılan deneyler sonucu ortaya çıkan silah parçacığı, tanrıyı öldürebilendir. Burada üretilen silah maddesinden ziyade bilginin, deneyimin tezahürüdür. Öldürülemez olarak bilinenin yok edilişi, bilim, deneyim, tecrübeye yani yer yüzü ve yalnızca insana dair olana aittir. İnsan, yer yüzüne indirdiği bilgi ile bilginin eski sahibini dahi yok etmeye muktedirdir. Var ve yok etmek bilgi sahibine has bir güçtür.



Görsel 47: Tanrıyı Alt Etme İdman Programı

Kaynak: Batman v Superman (2016), Yazar kolaj, Erişim Tarihi (2021)

Tüm yetenekleri içkin olan, çalışma, tekrar etme gibi ihtiyaçları olmayan tanrının, cılız insanla olan savaşının aktarımı önemlidir. Sıradan olan insanoğlunun başarabileceklerinin sınırının olmadığını, doğru planlama, organizasyon ve tekrar ile gerekirse tanrıyı dahi alaşağı edebileceği iddiası taşır. Burada tanrının tüm becerilerine rağmen olan mağlubiyetini, kimin karşısında aldığı önemlidir. İnsan, savaş öncesi idman yapar, silah üretir, aklını kullanır deney yapar. Yeteri kadar tekrar edildiğinde, doğru sonucun alınabilir olduğu düşüncesi temel deney mantığıdır. İnsan kendi üzerinde dahi deney yapar, aklıyla bir tuzak/organizasyon kurar, çalışkandır. Tanrı ise direkt olarak uçarak gelir ve savaşa başlar. Tanrı yapabileceklerinin güveniyle tembeldir. Çalışkan insan, tembel tanrıyı alt eder. Çalışarak başarılı olabilme, karşı tarafın öz niteliklerine bakılmaksızın arzu edilen sonucun ulaşılabilir olduğunu ima eder. Tanrıyı öldüren çalışkanlık, akıl, bu akıl ve çalışkanlığın birlikteliği ile gelen tekrar etme, karar verebilmedir. Tanrıyı yaşatansa insanın kendi yarattığı moral ahlak değerleridir. Tanrının yaşamasına izin vermek/verebilme, can almak ve can vermek tanrısal bir nitelik iken çok çalışma, tekrar ve bilimle bu nitelik insanın eline geçer. Tanrının yaşamasına izin

vererek onun elinden tanrılığını alır ve yüksek makama kendini oturtur. Artık tanrı, deneyen, yanılan sonuç alan insandır.



Görsel 48: “Bu Resim Ters Şekilde Durmalı. Şeytanlar, Ayaklarımızın Altındaki Cehennemden Gelmiyor Hayır, Aksine Onlar Gökyüzünden Geliyorlar!”

Kaynak: Batman v Superman (2016), Yazar, Erişim Tarihi (2021)

İyilik ve kötülük temsilleri kendilerinin özünü cennet ve cehennem tarifleri üzerinden alır. Tasvir alışkanlıkları²³ vesilesiyle bu iki kavramın ait oldukları konumlar gökyüzü/above cennet, ayakların altı/below cehennemdir. Dolayısıyla cehennemden yani aşağıdan gelen kötülük, yukarıdan gelen ise saf pürüzsüz iyiliktir. Yukarıdan gelenin saf iyiliği aşkınlığa olan komşuluğu sebebiyledir. Aslında yukarının iyiliği, bölgenin ve ona atfedilen manaya ait olmasıdır. Bu tasvir alışkanlıklarından kaynaklanan gökyüzü ve onun temsili geleneksel tanrıyı temsil eder. Geleneksel öğretisi de ise iyilik, aşkınlık o seviyeye aittir. Kötülük, cehennem olarak tasvir edilense kusurlu ve aç gözlü insandandır²⁴. Dolayısıyla bu tasvirin filmin kötüsünün temsili tarafından söylenen “*aslında ters yüz olması gerekir...*” tiradı bir alt metin taşır. Bugüne kadar iyiliğin,

²³ Tarih öncesi teolojik yaklaşımlarda göğün kutsallığı, Hristiyanlık ikona ve kilise resimlerinden de bellekte yer aldığı gibi.

²⁴ Bkz: Dante.

meleklerin, tanrının katından yani ilim ve bilimden uzak olandan geldiği var sayımının, yanlış olduğu iddiasını taşır. Kendisi her ne kadar filmin kötüsünü temsil ediyor olsa dahi esas mesleği bilim insanı olmasıdır. “Şeytanlar, ayaklarımızın altındaki cehennemden gelmiyor hayır, aksine onlar gökyüzünden geliyorlar.” ifadesindeki kötülük ve şeytanlık aynı zamanda filmde Sahte Tanrı (False God) olarak tanıtılan Süpermen’e atfedilir. Onun ötelerden uçarak geliyor oluşu, sanılanın aksine ilahi bir iyilik değil, tam aksine bizim yer altından geldiğini sandığımız kötülüktür. Tüm hakikatlerin yer yüzüne indirildiği yeni dünyada iyilik ve kötülüğün adresi hâkim gücün işaret ettiği yere göre değişebildir.

3.2. Film Analizleri Genel Değerlendirmesi

Normal ve gündeliğe dair olanın, radikal dönüşümünün, rasyonelize edilerek görünür karşılıkları sinemasal film örnekleri üzerinden detaylıca incelenmiştir. Örneklem kapsamına alınan tüm filmlerde, tez boyunca ele alınmış dönüşümlerin imaj olarak değişen, ancak alt metin, anlam ve algı hedefinde ortak değerlerin işlendiği görülmüştür. İncelenen film örneklem seçimlerini erişilen izleyici sayısı, hedef kitlesi ve etkisi baz alınarak, süper kahraman, çizgi film animasyon ve kurmaca alanlarından seçilmiştir.

Kurmaca Film Örnekleri Değerlendirmesi

Limitless ve Lucy filmlerinde örnek olarak seçilmiştir. Sıradan olanın, sıra dışılığa terfi edilme sebebinin nedenselliği, ontolojik gerekçelerle görünür ve anlaşılır kılınmıştır. Sentetik kimyasallar üzerinden yeteneğin edinilebilirliği temsil edilmiştir. Yeteneğin doğru formülizasyon ile yeterli bilgiye sahip herkes tarafından üretilebilir olduğunu gösterir. Satın alan herkes tarafında aynı etkiyi yaratabilecek olan, herhangi bir hap üzerine yüklenen beceri ve yeteneğin edinilebilirliği yansıtılmıştır. Arzu edilenin, hedeflenen yahut keşkeler ile dolu hayallere ulaşabiliyor olmanın yolu, satın alınabilirlikler üzerinde kurgulanmıştır. Aynı güne uyanılan bir sabahın devamında, sokakta rastlanan herhangi birisi üzerinden bedelini ödeyerek belki de hiç dönüşülemeyecek bireye dönüşmek, edinilemeyecek olan beceri ve yeteneğin sahibi olunabileceği temel inancı işlenmiştir. Beklenti, arzu ve hayalin realize edilerek olası satın almalar makul gerekçeler, ihtiyaçlar kapsamına alınmıştır. Makulleşen beklentilerin yardımıyla kurulan hayallerin temsili katharsisi ile ana karakter üzerinden izleyiciye yansıtılmıştır.

Süper Kahraman Film Örnekleri Değerlendirmesi

Olağanüstü izleyici kitlesine sahip, yeni masal olarak adlandırılabilen, dolayısıyla izleyici hedef kitlesindeki çocuk ve genç grubun tahayyül kurabilme becerisinde imtiyaz sahibi olan, süper kahraman filmlerinde karşımıza çıkan yetenek ve beceri temsillerine dikkat edilmesi gerekir. Kahramanlar üzerinden ortak değerlere baktığımızda, ele aldığımız üç farklı süper kahraman tipi üzerinden bu evreni okuyabiliriz.

Örümcek Adam, motor kabiliyetlerinden yoksun, yine sıradan herhangi biri iken karşılaştığı radyo aktif örümcek ısırganı ile erişemeyeceği ve edinmeyeceği becerilerin sahibi olur. Beceri ve yetenek tıpkı sentetik haplar örneğinde olduğu gibi bu kez de radyoaktif bir ısırgan ile rasyonelize edilerek mantıklı, sebepli hale getirilir.

Superman'ın becerileri doğal ve ona içkindir. Ancak onun bu niteliklere sahip olabiliyor olması buraya ait olmaması kaynaklıdır. Yani doğal yeteneğin bizim geçekliğimizde yer alamayacağı, farklı bir evren, farklı bir gerçeklikte ancak ve ancak kabul edilebilir olduğu gösterilir. Superman'ın becerilerinin rasyonel hale getirilmesi ise içerisinde yaşadığımız dünyanın fiziksel gerçeklikleri ile tanımlanır. Onun, ona has olan becerileri, güneş ışınları kaynaklı olarak açıklanır. Tüm bu tanrısal niteliklerine rağmen özveri, emek ve çalışkanlığın karşısında kaybedendir.

Batman ise herkes gibidir ya da herkesin olabileceği şekilde resmedilir. Tanrıyı dahi yenilgiye uğratabilen Batman'ın, normallliği dikkate değerdir. Yetenek ve becerilerini bu dünyanın gerçeklikleri sayesinde edinmiş olan kahraman, günümüz dünyası anlayışının tezahürüdür. O, yalnızca çalışarak, idman yaparak, yeteri kadar tekrar ederek, bilim ve deneyin yardımıyla tanrıyı dahi alt edebilir. Onun yeteneklerinin nedenleri, herkes gibi, herkes tarafından yapılabilir olması kaynaklı gösterilir.

Çizgi Film Animasyon Film Örnekleri Değerlendirmesi

Hedef kitlesi ve çizgi film animasyon anlatı tekniği ile hayal kurabilme dönemlerini hedef alması sebebiyle incelenen Klaus, çocukluk dönemi inançlarının mantık temeline oturtulması adına önemlidir. Bir hayali kahraman olan Noel babanın, yaratılış hikâyesinin yeniden yazıldığı filmde, sahne planları üzerinden yapılan detaylı incelemelerde de görüleceği üzere büyüsel yeteneklere haiz kahramanın, aslında ona has olanları, hurafeler vesilesiyle edindiği ve bir gerçeklik taşımadığı gösterilir. Hayali bir kahramanın dahi rasyonel temele dayandırılma arzusu, rüya ve tahayyüle karşı olan tahammülsüzlüğün

ispatıdır. Mantığın uykusunun canavarlar yaratmasının (Goya, 1767-1769) bir problematik olarak kabullenilmesinin yansımalarındandır. Zaten var olmayanın dahi pozitivist yaklaşımlarla var olmadığı, var olsa dahi kendi imkân ve şartları içerisinde var olabileceğini ortaya koyar.

Tüm bu örnekler üzerinden okunduğunda tez boyunca bahsi geçen 21. yüzyıl ana akım sinemasında yetenek algısı ve dönüşümünün a priori, içsel, aşkın, masalsi özünden yahut aidiyetinden uzaklaştığı, rasyonel zeminde, pozitivist yaklaşımlar üzerinden kendini tanımladığı görülür.



SONUÇ

Yeni dünya insanı, içerisinde yaşadığı hayat ile olan nihayetsiz savaşı ve ait olamama hissini, sabit huzursuzluğun sebebini aslında hak ettiğinden çok daha aşağı bir hayat yaşadığı varsayımı, inancına dayandırır. Bu inanç, görünürlük sonrası gelen kıymetli olma sanrısı onların asıl kimlik, imkân, kabiliyet sınırlarından uzaklaşarak gerçekleşme olasılığından çok uzak bir beklentiye kendilerine yüklenmesi sonucunda görülür. Kolaya, konfora ve satın almaya ulaşabilen birey, arzuladığı her şeyin pazarda bulunduğu inanır. Tatmin olma eşiğinin ürünlerle özdeşleştirilmesi, bireysel hislerin ve niteliklerin ürünleştirilmesiyle onların da diğer her şey gibi satın alınabilir olduğu beklentisi kendiliğinden doğar. Artık satın almalar sonucunda mutlu, huzurlu, üzgün, kederli, keyifli yahut sinirli gibi duygu durum değişikliklerine sahip olabilen insan, bu insani niteliklerinin var oluş yüklerini kendilerinden uzaklaştırarak “meta”ya yükler. Metaya dönüşen insana ait olanların, kendilerini gösterebileceği meydan ise ekrandır.

Konvansiyonel medyanın geleneksel tavrı, yeni gelişmelerle birlikte değişim gösterir. Birbirleri ile iltisaklı ancak aynı zamanda da nispeten bağımsız disiplinler olan/olması gereken sinema, edebiyat, müzik, haber, reklam, iletişim, pazarlama gibi kavramlar yeni medya ve yeni medya platformları ile tek bir potada erimiş, farklıymış gibi görünen ancak ortak dil, kaynak, referans kullanan, yekpare bir “sisteme” dönüşmüştür. Bu sistem içerisinde yer alıyor olmak, görünürlük ve apaçıklık şartının ön kabulünü taşır. Görünür ve apaçık olanların metaya dönüşümü, bu ön kabullerle doğallık içerir. Standardizasyon yaklaşımıyla tek tipleştirilmesi amaçlanan insanın ve bu insanlardan oluşan toplumların yediği, içtiği, okuduğu, izlediği, arzuladığı her şey artık imaj olarak farklılık gösterse dahi özünde nitelik ve içerik olarak aynılıklar barındıran hale bürünür. Hedeflerin, hayallerin, beklenilenin birliği ve kalabalıklığı, organizasyonel yönlendirmelere muhtaçtır. Bu sistemler de kendini günümüz dünyası içerisinde ona uyumlu hâle gelecek şekilde düzenler.

Mikro haber siteleri, imaj paylaşım platformları, video paylaşım alanları gibi bütüncül bir sahip olma, düşün süreci üzerinde tahakküm kurma, sürekli çevrimiçi olma hâlinin standartlaşması, vazgeçilemez olmasıyla, var olabilmek adına dahil olunan bu yeni medya, bazı platformlarda ikincil olan, bazılarında ise amaçlarının arasında dahi yer almıyor gibi görünen iddia edilen var oluş amaçlarından uzaklaşarak, temel insani durumların pazarlanması için vitrin vazifesini yüklenir. Her şeyin metaya dönüştüğü yeni

dünya, koca bir pazar hâline gelir. Bu kadar büyük bir pazarda, bu kadar fazla ürün arasında satılmak istenenin kaybolması, hedef kitlesine ulaşamaması olağandır. Bu kaybolmaların önüne geçmek için kullanılan yöntem, pazarlama stratejileri ve reklamlardır. Tüm bu alışkanlıkların dönüşümü doğrultusunda sanatsal, seyirlik, düşünmeye sevk eden gibi değerleri olan sinemanın, geri kalan diğer niteliklerinden sıyrılarak, hafifleyerek yalnızca uzun süren reklamlar haline dönüşümü bu koşullar altında şaşırtıcı olmaz. Pazarlanmak istenenin, tez özelinde “yeteneğin”, sinemalar, diziler üzerinden ve diğer tüm yeni medya organlarıyla birlikte işlenerek alıcıya aktarılması sonucunda, var olmayan bir pazarın alıcı kitlesi konsolide edilerek, satın alma arzularının oluşması sağlanmıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında üçüncü bölümde örnekleri incelenen ana akım sinema filmlerinde ve yansımalarında da görüleceği gibi yetenek, beceri materyalize edilmiş, edinimi olası izlenimi sağlanmıştır. Sinemasal manada dramatik egzejerasyon olarak okunduğunda makul karşılanabilecek bu tavır, “sistemin” içerisinde aldığı yer ve diğer tüm aksiyon, platform, değişen zamanın tözü ile makul olma hâlini kaybederek bir yöntem olarak algılanır, dolayısıyla beklenti yaratır hâle dönüşmüştür. Bu beklenti yalnızca bir sanrı olarak hayatın içinde yer bulmaktadır. İktisadi ve sosyal sıkışmışlığın içerisinde bir kaçış ihtimali olarak sunulan “kıymetli olabilme ihtimali” yaklaşımı, bireylerin öz nitelik, sınır ve potansiyellerinden uzaklaşmasına sebep olur. Yapabileceklerinin sınırlı olduğu kabulünü kaybeden insan, asla yapamayacaklarına yeltenerek, belki yapabileceklerinin tatmininden de mahrum kalır. Bu sonsuz nihayetsizlik içerisinde aynı günleri birbiri ardına öldüren insan, had bilme, hayal kurma, odaklanma, hedef belirleme, başlama-bitirme temel becerilerinden uzaklaşmış, onların giderek daha manasız, değerlerini yitiren, kıymetlerinin yok olmaya yüz tutmuş eski dünya kalıntıları oldukları kanaatine varmıştır. Biricikliğin sıradanlaştırıldığı, yeniden üretilebildiği inancı ile dönüşen dünyada, elinde hiçbir işe yaramayan birtakım yadigarlar ve erişilemez, edinilemez beklentilerle yaşamaya mahkûm edilmiştir.

Tezin birinci bölümde çalışmanın odak noktasını oluşturan yetenek kavramının geçmişteki nispeten farklıymış gibi görünen anlamlar olsa dahi, doğuştan gelen, doğa/tanrı/aşkınlık tarafından bahşedilmiş, biriciklik içeren anlamından, 18. yüzyıl sonlarından itibaren, doğa bilimlerinin güçlenmesiyle birlikte başkalaşım geçirdiği gözlemlenmiştir. İkinci bölümde, bu başkalaşımın toplumsal anlamda karşılık bulmasına

sebepler olan etmenlerden sinema, ana akım sinema kavramları incelenmiş ve dağıtım, erişim hızlarıyla kazandığı güç ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümde incelenen durumlar tezin sınırlılıkları dahilinde seçilen sekiz film üzerinden okunmuş, bu okumalar sonucunda yetenek kavramının tıpkı kendi tarihsel gelişimi gibi sinemada da dönüşüme uğradığı saptanmıştır. Yetenekli olma hâlinin kaynaklarının içkinlikten çok eklenmiş, eklenebilir olarak sunulduğu yapılan kıyaslarda karşımıza çıkmıştır. Belki de 19. yüzyıl Fransa'sında da belirtildiği gibi, sinemadaki bu yansımalar bize günümüzde -en azından geçmişteki olduğu hâliyle- “Dahilere ihtiyacımız yok” demektir. Ama aynı zamanda yine o insanlar “bilimsel ve teknolojik gelişmeler yüzünden cinnet geçirme tehlikesine giderek daha çok maruz kalıyorlar.”

Son olarak, "özne olmadan nesne olmaz" ve “eğer düşünen özneyi çıkaracak olsaydım, bütün cismani dünya da yok olmak zorunda kalırdı zira bu, sadece öznenin duyumsamasındaki tezahür ve onun tasavvurlarının bir tarzı” olacak ise eğer bizce öznenin kıymetini, kendinden menkullüğünden uzaklaştırmak elzemdir. Öznenin yok olmasıyla hiç var olamayacak dünyanın içerisinde bir tanrıçık olarak yaşamını sürdüren insanın kıymet şaşkınlığı onu günden güne eritir. Tanrısallığına, geri kalan her şeyin o var ise var olabileceği inancındaki gücüne erişebilmek adına, kendisine sunulan ve sahip olmadığı için güçsüzmüş gibi görüldüğüne inandırılan tüm nesnelere sahip olmak, satın almak zorunda kalır.

Tezin romantik gibi görünen ve muhtemel karşılık bulamayacak olan iddiası da burada devreye girer. Ana akım sinemanın dağıtım hızı ve yetenek algısı bölümünde incelenen erişim ve etkileşim rakamları ile yansımaları göze alındığında, imaja dönüşen dünyada yalnızca ana akımdan, bu yoğun tesirden sıyrılarak, zorla işaret edilen yerine kenara itilmişlere bakmak yahut herhangi bir şeye bakmamak çözümün başlangıcı için basit bir yol olarak görülebilir. Milyonların izlediği ve kutsallaştırdığı hayaller yerine binlerin izlediklerine bakmak dahi mühim bir adımdır. Kolay ve tüketilebilir olanın uzağında kalarak, kendilik bilincine erişmek, sunulanlar vesilesiyle olmasından çok daha gerçekçidir.

“Kendini bilmek” (Nosce De Ipsum) bazen de bazı şeyleri yapamayacağını bilmektir. Haddini bilmek ve bu sınırlar içerisinde yaşamak ana akım tarafından empoze edilenlerden kurtulabilmesini sağlar. Olamayacağını bilen, kendini kabul eden insan, sürekli bir satın alma halinden uzaklaşır. Ne olduğunu ve az çok ne olacağı hakkında bir

kanaati olan insanı kandırmak olası değildir. Tanrıçılık oynamak yerine görev paylaşımlarının hakkıyla yapıldığı, var ise Tanrının Tanrı, insanın yalnızca insan olduğu bir yaşam kabulünün, gündeliğin huzuru için ön şartlardan olduğu düşünülebilir.



KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. (2012). *Minima Moralia*. (Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları
- Aksoy, Ümit A. (2011) *Deli Dahi: Bipolar Bozukluk ve Yaratıcılık İlişkisine Eleştirel Bir Bakış*. *New/Yeni Symposium Journal*, 49(4), 233-236.
- Alayoğlu, N. (2010). İnsan Kaynakları Yönetiminde Yeni Dönem: Yetenek Yönetimi. *Gazi Üniversitesi Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*, 68-97.
- Altunoğlu, A., Atay, H., & Terlemez, B. (2015). İnsan Kaynakları Bakış Açısından Yetenek Yönetimi: Bankacılık Sektörü Uygulama Örneği. *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 47-70.
- Archive. (2024, Ocak). Erişim Adresi
<https://ia601303.us.archive.org/7/items/cu31924013204155/cu31924013204155.pdf>
- Aristoteles. (2014). *Poetika*. (Çev. Samih Rıfat). İstanbul: Can Yayınları
- Austin, J.L. (2017). *Söylemek ve Yapmak*. (Çev. R. Levent Aysever). İstanbul: Metis Yayınları
- Aydın, Fuat. (2008) *Aden'e Dönüş Ya Da Tesettürün Hikmetine Dair*. *Eskiye Dergisi*, 10, Yaz, 62-69
- Barthes, R. (2013) *Göstergeler İmparatorluğu*. (Çev. Tahsin Yücel). Ankara: Yapı Kredi Yayınları
- Baudrillard, J. (2005) *Bir Parçadan Diğerine*. (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: İnkılap Yayınları
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, J. (2006) *Kusursuz Cinayet*. (2006). (Çev. Necmettin Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu*. (Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudrillard, J. (2016). *Simülaklar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Bauman, Z. (2018). *Avrupa Bitmemiş Macera*. (Çev. Akın Emre Pilgir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman, Z. (2018). *Sosyolojik Düşünmek*. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları
- Box Office Mojo. (2024, Mayıs 10). Erişim Adresi
https://www.boxofficemojo.com/brand/?ref=bo_nb_fr_secondarytab
- Britannica. (2024). "Postmodernism." Erişim Adresi
<https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. HarperCollins.
- Danto, A. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften görsel Sanatlar*. (Çev. Can Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Debord, G. (2018). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi ve okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Deleuze, G. (2021). *Ampirizm ve Öznellik*. (Çev. Ece Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Demirel, Y., & Savaş, Y. (2017). Nepotizmin Yenilik ve Yetenek Yönetimi Üzerine Etkisi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1),129-142.
- Doorly, P. (2019). *Sanatta Hakikat Niteliğin Dönüşü*. (Çev. Aydın Çavdar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fay, B. (2012). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2020). *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*. (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2017). *Doğruyu Söylemek*. (Çev. Kerem Eksen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gagné, F. (2004). Transforming gifts into talents: The DMGT as a developmental theory. *HighAbilityStudies*, 15(2), 19-147.
<https://doi.org/10.1080/1359813042000314682>
- Gardner, H. (1983). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books.
- Giddens, A. (2022). *Mahremiyetin Dönüşümü*. (Çev. İdris Şahin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Google (2023, 26 Mart). Erişim Adresi
https://www.google.com/search?q=dahilerin+hastal%C4%B1klar%C4%B1&sca_esv=4ec0a258a4d8e3e4&source=hp&ei=yVgDZtvbLe2swPAPvOKY2A8&iflsig=ANes7DEAAAAAZgNm2STXoxcHebqslwiExtAGNH0KoHx&udm=&oq=dahilerin+has&gs_l=Egdnd3Mtd2l6lg1kYWhpbGVyaW4gaGFzKgIIADIFEAAAYgAQyBRAAGIAESNEaUK0CWOkQcAF4AJABAJgBggGgAawMqgEEMC4xM7gBA8gBAPgBAZgCDqAC1wyoAgrCAhAQABgDGI8BGOUCGOoCG

IwDwgILEC4YgAQYxwEY0QPCAgUQLhiABMICCxAuGIAEGMcBGK8Bw
gIHEAAYgAQYCpgDBZIHBDuMTOgB8hW&sclient=gws-wiz

- Habermas, J. (2018). *Kamusalın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. T. Bora ve M. Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları
- Hume, D. (2009). *İnsanın Doğası Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. E. Baylan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Jay, Martin. (2014). *Diyalektik İmgelem*. (Çev. Sevgi Doğan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Jones, S. (2020). *Dahilere Gerek Yok*. (Çev. O. Büber ve O. Orhangazi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Jung, C.G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. Z. Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları
- Kant, I. (1987). *Critique of Judgement*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
Erişim Adresi
https://monoskop.org/images/7/77/Kant_Immanuel_Critique_of_Judgment_1987.pdf
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamların Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lyotard, J.F. (2014). *Post Modern Durum*. (Çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayınları
- Lyotard, Jean-François. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Trans. by Geoff Bennington and Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Make Independent Films. (2024, 19 Temmuz) “What Exactly is an Independent Film?”.
Erişim Adresi <http://www.makeindependentfilms.com/definition.htm>.
- McMahon, Darrin M. (2015). *İlahi Gazap Deha Nedir? Dahi Kimdir?* (Çev. A. İncidüzen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Moretti, G. (2008). *Deha*. (Çev. Fırat Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Murray, P. (ed). (1989). *Genius: The History of an Idea*. Oxford: Basil Blackwell
- National Library of Medicine. (2024, Ocak). Erişim Adresi
https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/?linkname=pubmed_pubmed&fromuid=26186754
- Ogilvy, D. (1989). *Bir Reklamcının İtirafı*. (Çev. Selim Yazgan). İstanbul: AFA Yayınları
- Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlü Teknolojileşmesi*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis yayınları

- Owl Purdue. (2024, 14 Haziran). Erişim Adresi
https://owl.purdue.edu/owl/subject_specific_writing/writing_in_literature/writing_about_film/film_writing_sample_analysis.html
- Oxford Academic. (2024, 14 Haziran). Erişim Adresi <https://academic.oup.com/illinois-scholarship-online/book/30287/chapter-abstract/257277650?redirectedFrom=fulltext#>
- Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. Burak Şaman). İstanbul: Metis Yayınları
- Rancière, J. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları
- Reichenbach, H. (1964). Toplum Biliminde Olasılık Yöntemleri. (Çev. M. Tunçay). *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 19(2), 305- 315
- Renzulli, J. S. (2005). The Three-Ring Conception of Giftedness: A Developmental Model for Promoting Creative Productivity R. J. Sternberg & J. E. Davidson (Eds.), *Conceptions of Giftedness* içinde (s. 246-279). Cambridge University Press.
- Scholar Google. (2024, 1 Nisan). Erişim Adresi
https://scholar.google.com.tr/scholar?q=geniuses+with+mental+illness&hl=en&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholar
- Scholar Google. (2024, 1 Nisan). Erişim Adresi
https://scholar.google.com.tr/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C5&as_vis=1&q=creativity+and+madness&btnG=&oq=creativity+andtma
- Sennet, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. S. Durak ve A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sennet, R. (2017). *Karakter Aşınması*. (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sinnot-Armstrong, S. (2012). *Tanrısız Ahlak*. (Çev. Atilla Tuygan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stallabras, J. (2016). *Sanat A.Ş.* (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları
- Statista. (2024, Mayıs 10). Erişim Adresi
<https://www.statista.com/statistics/317408/highest-grossing-film-franchises-series>
- Sternberg, R. J. (2005). The WICS model of giftedness. R. J. Sternberg & J. E. Davidson (Eds.), *Conceptions of Giftedness* içinde (s. 327-342). Cambridge University Press.
- Streeter, R. (1668-1669). *Truth Descending on the Arts and Sciences to Expel Ignorance from the University*. (2024, Ocak) Erişim Adresi
<https://artuk.org/discover/artworks/truth-descending-on-the-arts-and-sciences-to-expel-ignorance-from-the-university-221408>

- Su, Süreyya. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayınları
- Tabancalı, E., & Korumaz, M. (2014). Eğitim Örgütlerinde Yetenek Yönetimi. *International Journal of Social Science*, 25(1), 139-156.
- Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı Çağdaş Sanatın Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*. (Çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim Yayınları
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2024, 20 Mayıs). Türk Dil Kurumu Sözlükleri Sitesi: <https://www.sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Uchicago. (2024, 26 Mart). Erişim Adresi <https://catalog.lib.uchicago.edu/vufind/Alphabrowse/Home?source-topic&from=Genius>
- Vitruvius, M.P. (1912) De architectura. Erişim Tarihi (2023, Ağustos 17) Erişim Adresi <https://archive.org/details/vitruviidearchit00vitr/page/172/mode/2up>
- Wallenstein, S. (2016). *Biyopolitika ve Mimarlığın Ortaya Çıkışı*. (Çev. Baran Bilir). İstanbul: Lemis Yayınları 2016
- West, Cornel. 2010. "The New Cultural Politics of Difference". Steven Seidman (ed.), *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory* içinde (s. 65-81). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wikipedia. "Joseph Goebbels". (2024, 17 Temmuz). Erişim Adresi https://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Goebbels.
- Wu, Chin-tao. (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi*. (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları
- Young, Edward. (1759). *Conjectures On Original Composition*. Erişim Adresi <https://ia601303.us.archive.org/7/items/cu31924013204155/cu31924013204155.pdf>
- Yumurtacı, A. (2014). Küreselleşen Emek Piyasalarında Yeni Bir Olgu: Yetenek Yönetimi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 187-216.
- Zahavi, D. (2020). *Fenomenoloji İlk Temeller*. (Çev. S. Bayazit). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Ömer Faruk AYDIN	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Atatürk Üniversitesi
Fakülte	İletişim Fakültesi
Bölümü	Radyo, Televizyon ve Sinema
Makale ve Bildiriler	
1. Aydın, Ömer Faruk. (2023). Dünyalara Sığmayan Düşman Ya Da Kitle Kültürü ve “Kötü”. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 11, Sayı: 145, Ekim 2023, s. 412-420 ISSN: 2148-2489 Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.71753)	