



# BİR ANTI-KAHRAMAN ANLATISI OLARAK JOKER FİLMİNİN POSTMODERNİTE PERSPEKTİFİNDEN İNCELENMESİ

Can Diker

Öz

Todd Phillips'in yönetmenliğini yaptığı *Joker* (2019) filminde ünlü süper kahraman Batman'in ezeli düşmanı ve karşıtı olarak yaratılan Joker'in her zamanki gibi bir kötü adam olarak değil, geçmiş hayatındaki gerçek kimliği Arthur Fleck üzerinden, yaşadığı yabancılaşmış toplumun ve tekinsiz kent atmosferinin etkisi altında bir anti-kahraman olarak tasarlandığı görülür. Dünya çapında 1 milyar dolar hasılatı geçen filmin popüleritesinin temelinde, kitlelerin Joker'i bir anti-kahraman olarak benimsemesi ve karakterin çağın gerçekliğini yansıtabilmesi bulunur. Filmdeki ana karakterin hikâyesi, klasik kahraman anlatılarından farklıdır. Batman ve Joker arasındaki çatışmada da görüleceği gibi, tarihin her döneminde bulunan kahraman anlatılarında çoğu zaman kahramanın kötülüğe ya da suçlu bir karaktere karşı olan mücadelesi iyi-kötü eksenini çerçevesinde ve zıt ikilikler düzleminde ele alınır. Modern kahraman anlayışının değişimiyle beraber, postmodern dönemde kitlelerin kahraman arayışları değişime uğrar. Böylece modern kahraman, hikâyelerdeki ana karakter rolünü 21. yüzyılda postmodern çağda kitlelerle daha çok bağ kurabilen anti-kahramana bırakmaya başlar. Hakkatin kaybolduğu, iyi ve kötü arasındaki ayrımın aşındığı ve kitle iletişim araçlarının yarattığı simülasyonun iletilerinin gerçeğin yerini aldığı postmodern dönemde anti-kahramanların popülerleştiği görülür. Bu çalışmada, modernlikten postmodernliğe uzanan süreçte hikâye anlatılarındaki kahramanların zaman içinde değişen özellikleri sosyokültürel bağlamda ele alınacak ve *Joker* filmindeki esas karakter Arthur Fleck'in Joker personasına dönüşümü postmodernite perspektifinden incelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Joker* (film), modernite, postmodernite, kahraman, anti-kahraman.

Geliş Tarihi | Received: 04.05.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 08.09.2020

30 Eylül 2020 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi, Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8132-5330> • E-Posta: can.diker@gmail.com

# ANALYSIS OF JOKER AS AN ANTI-HERO NARRATIVE FROM THE PERSPECTIVE OF POSTMODERNITY

## Abstract

In the film *Joker* (2019), directed by Todd Phillips, the Joker, originally the nemesis of the comic-book hero Batman, is no ordinary villain; rather, he appears as an anti-hero, the depiction of his past identity as Arthur Fleck revealing him to be the product of an alienated society and the sinister atmosphere of the city. The film's popularity—it has grossed over \$1 billion worldwide—is based on the ability of the character of the Joker to be accepted by mass audiences as a relatable anti-hero. Despite the apparently straightforward conflict between Batman and the Joker, this movie challenges the classic hero narratives of history, in which a hero struggles against a villain in a clear dichotomy between good and evil. With the collapse of the modern hero and the rise of postmodernity, the concept of the hero has evolved. Postmodernists have claimed that the concepts of truth and reality have disappeared, that the distinction between good and evil has eroded, and that all has been replaced by the simulative messages of mass media. In postmodern society, the modern hero has become the anti-hero, a figure to whom twenty-first-century mass audiences seem to feel a greater connection. This study will examine the transformation of the character of Arthur Fleck into the eponymous anti-hero in *Joker* in the context of the transition from modernity to postmodernity, focusing on the role of social changes in Fleck's transformation and examining the film's narrative structure from the perspective of postmodernity.

**Keywords:** *Joker* (film), modernity, postmodernity, hero, anti-hero.

## Giriş

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar sinema ve edebiyattaki hikâye anlatımlarında kahraman (*hero*) ve suçlu (*villain*) arasındaki merak dolu mücadele, izleyici için çoğu zaman siyah-beyaz ayrımı kadar belirgin olmuştur. Hikâyelerde sıklıkla işlenen iyi ile kötünün çatışması yirminci yüzyılın ikinci yarısında postmodern dönemin yükselişiyle birlikte farklılaşmaya başlar. Çatışma eksenini, izleyicilerin kimin iyi kimin kötü olduğunu ya da kime ve/veya karakterlerin hangi değerlere göre tanımlanabileceğini sorgular hale gelerek yapıbozumuna uğrar. Modern toplumda hayatın akışı içerisinde klasik anlamdaki kahramanın işlevsiz kalmasıyla, yeni bir tür kahraman arayışının popülerleştiği görülür. Örneğin, dönemin popüler yapımları olan *Scarface* (*Yaralı Yüz*, Brian De Palma, 1983) veya *The Godfather* (*Baba*, Francis Ford Coppola, 1972) filmlerinde ana karakterlerin eylemleri, modernliğin ikili zıtlıklarından hareketle kanuna aykırı ve suç teşkil eden eylemler olarak değerlendirilebilir. Ancak, suçlu karakterin eylemi neden yaptığını yönelik açıklamanın filmlerin dramatik yapısına yedirilmesi sonucu karakterler hakkındaki bilinmeyen gerçek açığa çıkar ve karakterlere suçlu muamelesi yapılmadan davranışları benimsenebilir; hatta karakter izleyici tarafından sempatik dahi bulunabilir. Gündelik yaşam pratiklerinde basit tanımlamalarla ve ikili karşıtlıklarla modernite tarafından kuşatılan bireyin gerçeklik algısında göreceliğinin öne çıkışı kurmaca hikâyelere de yansır. Böylece kitleler, hikâyelerdeki kahramanca olmayan eylemleri gerçekleştirirken kendi içsel arayışını sürdürmeye çalışan ana karakterle özdeşleşerek, tıpkı onlar gibi sistem içerisinde tanınmanın ve anlaşılmanın *katharsis*ini yaşayabilir. 1990'lardan itibaren görsel-işitsel alanda sadece filmlerde değil, pek çok farklı televizyon dizisinde de anti-kahramanın yükselişi görülür. *Seinfeld* (Larry David & Jerry Seinfeld, 1989), *The Sopranos* (David Chase, 1999), *House M.D.* (David Shore, 2004), *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008), *House of Cards* (Beau Willimon, 2013) gibi dizilerin küresel çapta popülerleşerek modern dönemde kahraman yerine anti-kahraman hikâyeleri anlatmaları, yirmibirinci yüzyılın ilk çeyreğindeki kahraman anlayışının toplumdaki değişimini gösterir niteliktedir. Böylece, artık modern hikâye anlatımının etkisindeki iyi-kötü, haklı-haksız, kahraman-suçlu kalıplarının kırılıp postmodernist bir anlatı biçimiyle uyumlu olacak şekilde çok anlamlı ve uzlaşmacı olmayan bir yapıya bürünmesi söz konusudur. *Joker* (Todd Philips, 2019) filmi de

postmodern dönemde yaşayan bir Joker karakterini mutlak bir biçimde suçlu olarak tasarlamayarak izleyici tarafından daha benimsenebilir bir Joker personası sunmaya çalışır.

Bu çalışma kapsamında *Joker* filmi, postmodernite perspektifinden incelenmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde modernlikten postmodernliğe geçiş sürecindeki sosyokültürel ortamı şekillendiren düşünsel aşamalar tartışılmakta, sonrasında edebiyatta ve filmlerde kahramanın değişen kahraman anlatısı özelliklerine sosyokültürel açıdan değinilerek yirmibirinci yüzyıldaki anti-kahraman anlatılarının yükseliş süreci ele alınmaktadır. Filmde modernist sistemler ile postmodern bireylerin çatışmasının yansımalarını sosyokültürel, toplumsal ve ideolojik yapılar üzerinden anlamlandırabilmek için eleştirel söylem analizi yöntemi gerçekleştirilmektedir. Fairclough'a göre eleştirel söylem analizi, sosyal ve politik iktidar unsurlarını tartışan bir çözümleme biçimi olmakla beraber (2001, s. 20), metin tanımlama, yorumlama ve çözümleme olmak üzere üç boyuttan oluşan bir yöntemdir (1995, s. 98). Bu çalışmada *Joker* filminin eleştirel söylem analizi sistematik bir biçimde metnin tanımlaması, olay örgüsünün anlatımı, yorumlama ve açıklama sırasıyla yapılmaktadır. Gotham şehri ve Joker personası, Baudrillard'ın simülakra ve simülasyon kavramlarını da temel alacak şekilde modernite eleştirisiyle birlikte bireyin toplumdaki konumuyla ilişkili olarak incelenmektedir.

### **Modernliğin Yükselişi ve Kahramanın Değişen Kimliği**

İlkel zamanlarda insanların avcı-toplayıcı olduğu dönemlerde kaynak arayışı sırasında ön plana çıkan başarılı avcılar, iz sürücüleri ve savaşçılar "büyük insan" anlayışının temelini oluşturmuştur. Bookchin'in belirttiği üzere, liderlik anlayışının "büyük insan" etrafında şekillenmesi ve bu yönde bir hiyerarşinin ortaya çıkması, liderin ayrıcalık kazanarak diğer insanlardan farklı görülmesine ve kimi zaman kendisine doğaüstü özellikler atfedilmesine yol açmıştır. Böylelikle kan bağından gelen yönetici anlayışı da kırılarak yetenekli olan kişinin etrafında evrilen bir biçime dönüşmeye başlamıştır (Bookchin, 2013, s. 72-76). Cesaret, özgüven, beceriklilik, korku tanımazlık ve ahlaki değerlere sahip olma gibi özellikler geleneksel anlamdaki kahramanın nitelikleri arasında sayılmaktadır. Joseph Campbell, kahramanı "yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışıp onları yenerek toplumun yeniden doğuşuna önderlik eden kişi" olarak tanımlamıştır (2013, s. 30-31). Frye ise kahraman kavramını kurmaca eserlerde beş farklı tipte açıklamaktadır: İlahi kökene sahip olan insan-üstü varlıklar, olağanüstü eylemler gerçekleştirebilen insan, üstün özelliği ol-

mayıp liderlik edebilen insan, sıradan insan, sıradanın altındaki insanın kahraman olarak ironik sunumu. Frye, kurmaca roman kahramanlarının modern dönemde zamanla son kategori olan ironik sunuma doğru kaydığını belirtir (2015, s. 59-61). Erken dönem destanlarında ve trajedilerinde zaman ve uzamdan bağımsız olarak pek çok evrensel değer yansıtan kahramanlar, yerini belirli bir zaman, mekân ve kültür ortamı içerisinde daha gündelik yaşama dair problemlere odaklanan yeni nesil modernist kahramanlara bırakmaya başlamışlardır. Böylelikle modernleşmeyle birlikte kahraman evrensel değerleri kaybederek döneme özgü sosyal bir tiplene haline gelmiştir (Kantarcıoğlu, 2007, s. 19). Modernist roman anlayışıyla birlikte kişi ya da kişiler olarak betimlenen kahramanlar, kimi zaman cansız objelerin veya bir hayvanın esas karakter olabilmesi ile geleneksel anlayışa göre şekil değiştirmiş ancak kahramanlık özelliğini de korumuş olurlar.

Kahraman anlatılarında önemli olan bir diğer unsur ise tip ve karakter arasındaki farktır. Forster için roman kahramanları yalınkat ve yuvarlak olarak ayrılır. Yalınkat olan kahramanlar tek boyutlu ve sıradandır. Ancak kendi yapılarındaki nitelik artışı ve farklı perspektiflerin elde edilmesiyle kenarından kıvrılarak yuvarlak bir form alırlar ve basitçe kendilerini tanımlamaları mümkün olmaz (Forster, 2001, s. 108-110). Belge'ye göre tiplmeler klişeleşmiş kalıplaşmış roman kişileri olurken kahramana yardım ederek aynı zamanda araç görevi de görürler, dolayısıyla fonksiyonları işlevseldir. Kahramanlar ise merkezde bulunurlar ve tiplmelerin oluşturduğu toplumsal ortamda konumlanırlar (Belge, 1994, s. 23). Dolayısıyla tiplmeler, modern dönemden itibaren kahramanın toplumsal olanla çatışması düşünüldüğünde kahramanın hem yardımcı hem de engelleyicisidir. Kantarcıoğlu, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumun değerleri ile romancının değerleri arasında çatışma olduğunu vurgulayarak kahramanların artık toplumsal olanı vurgulamak yerine onu eleştirmeyi tercih ettiğini belirtir (2007, s. 19-24). Sosyal değerlerin eleştirisi ve bireyin ihtiyaçlarına göre yeniden irdelenmesi, karakterleri tiplmelerden ayırmakta ve romancının bir aydın olarak toplum eleştirisini gerçekleştirmesini sağlamaktadır. On dokuzuncu yüzyıl romanlarında geleneksel kahramanın neredeyse hiç tasvir edilmemesi, onun yerine etkisiz ve anonim bir kahraman anlayışının yerleşmesi (Bourner & Quellet, 1989, s. 197), birey ile toplum arasındaki çatışmanın derinleşmesine işaret etmektedir. Çatışmanın sosyokültürel sebebi Aydınlanma düşüncesinin ilişkili olduğu modernizm değerlerinin birey üzerindeki olumsuz etkileridir. Dolayısıyla modernizmi anlamak,

postmodern dönemin oluşumunu kavramak açısından önem taşımaktadır.

Her ne kadar modern kelimesi beşinci yüzyılda Avrupa'da Hıristiyanlığı Roma döneminden ve Pagan dönemden ayırmak için kullanılmış olsa da kelimenin esas kullanım amacı aslında çağdaş olanı geri kalmış olandan ayırmaktır (Habermas, 1990, s. 31-33). Avrupa'da Rönesans ve Reform diye bilinen iki önemli dönemin ardından gelen "Aydınlanma" çağı, rasyonelliği ön planda tutarak modernliğin temel değerlerinin ilerlemeci, çağdaş, olumlu, özgürleştirici olarak formüle edilmesini sağlamıştır. Aydınlanma çağı ile rasyonel aklın üstünlüğü sürekli ön planda tutulmuştur. Keza Immanuel Kant, "Aydınlanma, insanın aklını kullanabilme cesaretidir" diyerek saf aklın kullanımına yönelik çağrıda bulunuyor ve insanın bir akıl öznesi olduğuna vurgu yaparak hayvandan farklı olduğunu söylüyordu (2000, s. 18). Ancak akıl üstün tutulurken, bir özne olarak insanın değeri modernite açısından problematiktir. Swingewood'a göre insan aklını kullanarak mükemmel ve ilerlemeci olmayı bilimsel yöntemler aracılığıyla arzularken diğer yanda fikirlerin aslında büyük oranla dışsal ortamın ve deneyimlerin sonucu olduğu, yani ampirizm fikri hâkimdi. Böylece, insan olarak öznenin pasif kalmasıyla deneycilik ve akılcılık arasındaki çatışma devam etmekteydi (1998, s. 50). Kızılçelik'e göre, Aydınlanma hareketinin moderniteye temel oluşturacak değerleri akılcılık, insan hakları, laiklik, demokrasi, bilimsel düşünce, bireyselleşme ve özgürleşim olarak ortaya konmuştu. Aydınlanma, iktidarı akla vererek herkesin kendi aklını kullanmasıyla ilerleyebileceğine dair bir inancı aşılıyarak (Kızılçelik, 1996, s. 4-12) Katolik kilisesi etkisindeki Avrupa Orta Çağı'nın söylemlerindeki iktidar odağını değiştiriyordu. Aydınlanma hareketi, "kötü" ve "köleleştirici" olan mit, önyargı ve hurafelerin düzeninden 'akıl düzeni'ne bir geçişi sağlamaktaydı; yani iktidar fikri halen mevcuttu, dolayısıyla otoriter yaklaşım Yeni Çağ'da da sürecekti, ancak aklın iktidarına karşı bireyin kendi özgürlüğünü elde etmesi kolay olmayacaktı (Çiğdem, 2001, s. 18).

Özellikle fen bilimlerinde yapılan keşiflerin ardından doğa yasaları bilimsel yöntemlerle anlamlandırılarak keşfedilmekte ve bilginin oluşması sağlanmaktaydı. Eğer evreni matematiksel kesinliklerle anlamlandırabiliyorsak, aynı yaklaşımın sosyal bilimler için de gerçekleşmesinin mümkün olacağı düşüncesi klasik dönem sosyologları sayesinde, özellikle pozitivism düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Auguste Comte, doğadaki birçok olay gibi toplumların da gözlem ve deneye dayanan pozitif

bilgilerle yeniden düzenlenmesi gerektiğini söyler ve felsefenin de bu dönemde pozitif olması gerektiğini belirtir. Comte, bu dönemde ortaya attığı sosyoloji terimiyle beraber toplumların tarihsel süreçte nasıl bir değişim geçirdiğinin gözlemlenmesi gerekliliğinden bahseder. Sosyolojinin alanı olan toplumun düzen ve ilerleme ile neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Böylelikle isyanlar, krizler, çalkantılar da matematiksel bir formüle oturtulabilecektir. Comte'a göre pozitivizm sosyolojide yaratacağı değişimlerle toplumun kurtuluşunu sağlayacaktır (2001, s. 57). Comte'un yaklaşımı, sosyolojinin ve modernitenin temelini oluştururken, insanın ruhunu aklıyla bir tutması sebebiyle duygulara yer vermez. Dolayısıyla insanlar Comte'un pozitivist yaklaşımında tıpkı bir deney içerisinde incelenen hayvanlar gibi konumlandırılırlar. Comte, insanların hayvanlardan farkının, insanlığı bir araya getirebilecek zihinsel ve toplumsal birliği sağlayabilmek olduğunu vurgular (aktaran Akpolat, 2010, s. 61). Émile Durkheim ise, modern dönemde endüstrileşmenin birey üzerindeki etkisini incelerken bireyin gelenekselliğinin kolektif bilincinden sıyrıldığını (aktaran Swingewood, 1998, s. 141), iş bölümünün ve ahlaki bireyciliğin de yayılması sayesinde daha doyurucu toplumsal ilişkilere sahip olacağını (Giddens, 2004, s. 17) savunmaktaydı. Durkheim, sosyal olguların bireylerin kolektif bilincinden oluştuğunu ancak bireyden ayrışarak bireyin üzerinde olduğunu belirtir ve sosyolojinin hiçbir zaman birey seviyesine indirgenemeyeceğinden bahseder. Ona göre sosyoloji, bireyin üzerindeki sosyal gerçekliğin araştırılmasıdır (Durkheim, 2014, s. 34-45). Comte'la benzer bir şekilde, kolektif duyguları önde, bireyin bilincini ise geri planda tutarak pozitivist bir biçimde yaptığı değerlendirmeye rağmen, modernleşen toplumda anomi oluşumuna da dikkat çeker. Endüstri çağıyla birlikte maddi kazanca odaklanan insanların hırsları, toplumda kural tanımazlığı artırarak anomi durumunun oluşumunu sağlarlar (Durkheim, 1992, s. 258). Anomi sebebiyle geleneksel değerlerin zayıfladığı ve modern dünyanın yeni düzeni dâhilinde bencilliğin ön plana geçtiği görülür.

Marx ve Engels ise, farklı bir perspektiften toplumun değerlerinin değişimini incelerler. Onlara göre, modern dünyayı biçimlendiren temel dönüştürücü güç, kapitalizmdir. Kapitalist mantığın toplumda benimsenmesi, Marx ve Engels'e göre üretim ilişkilerini kökten değiştiren, katı olan her şeyin buharlaştığı, kutsal olan her şeyin kutsallığını yitirdiği, insanın hayatına dair gerçek koşullarla ve diğer insanlarla olan ilişkileriyle yüzleşmek zorunda olduğu bir dönemin kapılarını açmıştır. Modernliğe dayalı gelişmeler, aslında eşitsiz kapitalist üretim süreçlerinin bir

sonucu olduğundan Marx ve Engels'in modernliğe olan yaklaşımları da eleştireldir (2018). Max Weber ise modernliğin egemenliğindeki modern toplum için "demir kafes" benzetmesinde bulunarak, modernitenin mad-diyat düşüncesinin, sekülerleşmesinin ve bürokratikleşmesinin "dünya-nın büyüsünü bozduğunu" belirtir (aktaran Kızılçelik, 1996, s. 11-12). Mo-dern toplumun bireyleri aklın egemenliğindeki yeni toplum anlayışının hayal kırıklığıyla yüzleşirken, geleneksel toplum için dünya halen büyü-lü bir bahçe gibidir. Demir kafes içinde kalmış modern toplum, ruhunu ve inancını yitirmiştir (Slattery, 2007, s. 201). Benzer bir ayırım, dönemin bir diğer önemli sosyoloğu Ferdinand Tönnies'ten gelir. Tönnies, *cemaat* kavramı ile kırsal geleneksel düzeni ve aileyi anlatırken, modernitenin bir ürünü olan *cemiyet* kavramıyla kozmopolit kent hayatını, kişisellikten uzak, yapay ve süreksiz ilişkileri anlatmaktadır (Tönnies, 2019). Moderni-te sosyoloğu Georg Simmel ise, nesne kültürünün özne kültürünün üze-rine çıktığını belirterek, şeyleşmenin, eşyalaşmanın modernitenin bir sonucu olduğunu belirterek eleştirir. Ayrıca Simmel, her şeyin mübadele değeri ile ölçülmesinin birey üzerinde yarattığı bıkkınlık ve doyumsuz-luk hislerinin yabancılaşmaya neden olduğunu da ele almıştır (2019, s. 55-58). Modernitenin aklın iktidarını kullanarak toplum üzerinde yarat-tığı tahakküm biçimleri, moderniteye ve kapitalizme diğer düşünörlere göre daha olumlu bir perspektiften yaklaşan Durkheim ve Weber tarafın-dan dahi eleştirilmiştir. Sürekli bir ilerleme düşüncesinin bireyin dün-yasında karşılık bulamaması, sermaye sahiplerinin zenginleşmesi, bire-yin emeğine yabancılaşması, soyut ve somut her şeyin mübadele değeri ile ölçülmesi ve sürekli olarak çalışma fikrinin dayatılmasıyla dünyanın büyüsünün bozulması, modernitenin bireyler üzerindeki başat olumsuz etkileri olmaktadır. Aydınlanma çağı düşünceleriyle temellenen; bireyci-liğe, özgürleşmeye ve insan haklarına önem vererek yükselen modernite düşüncesi, geldiği noktada toplumsal olanın bireysel olana, emek sömü-rüsünün özgürlüğe karşı üstünlük kazanması gibi olumsuz sonuçlar do-ğurur. Böylece modern aklın eleştirisini yapmak kaçınılmaz hale gelir.

Modernitenin başarısız bir proje olduğu düşüncesi ise, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren yaygın bir söylem ve kanı haline gelir. Mo-dernite, tarihsel gelişimi çizgisel tek bir boyutta ele alarak barbarlıktan uygarlığa doğru giden bir mit yaratır. Modernite, Batı dünyasını uygar bir konuma yerleştirir, öteki medeniyetleri ise rasyonel olamadıkları için tarihsel açıdan geride konumlandırır. Ancak Batılı ölkelerin, barbar ola-rak gördükleri halkları ve coğrafyaları uygarlaştırma iddiası ile kolonileş-tirmeleri ve köleleri kendi refahları ve savaşları için kullanmaları sonucu



modernite mitinin inanırlılığı zarar görmüştür. Avrupalı devletlerin kolonilerindeki vahşet ve insanlık dışı tutum, hiçbir şekilde Aydınlanma değerleriyle örtüşmez. Zygmunt Bauman, moderniteye olan inancı bitiren en büyük darbenin ise 2. Dünya Savaşı olduğunu çalışmalarında detaylıca ele almıştır. Bauman, ilerlemeci ve çizgisel modern tarih anlayışının çıkmaz bir sokağa saptığını belirtir. Holocaust'u modernliğin geldiği en uç nokta olarak ele alırken, soykırımın bir defaya mahsus olabileceğine dair söylemleri ise reddeder. Modernite, tarihsel, ekonomik ve bilimsel olarak kendisini ilerici ve çağdaş olarak konumlandırmasına rağmen Nazizm gibi bir harekete karşı Avrupa toplumlarını koruyamaması, tarihsel ilerlemecilik fikrinin anlamsızlığını ortaya çıkarır. Modern kültürün kalbi, ilerlemenin ve Aydınlanmanın merkezi olan Avrupa'da nasıl acımasızca katliamlar gerçekleştirilebildiğini açıklamak için modernliğin eleştirisini yapmak zorunludur. Bauman'a göre her olguya faydacı bir şekilde yaklaşarak, ahlaki eylem yerine araçsal eylemin gerçekleştirilmesini amaçlayan modernitenin vardığı nokta (1997, s. 12-14), rasyonalizasyon adı altında insani duygu ve düşüncelerden soyutlanmış bir toplumun yaratımı olmuştur (s. 23-37).

2. Dünya Savaşı'nın ardından modernite projesine olan inanç azalıp yerini postmodern dönem alırken, edebiyattaki klasik kahramanlar da kaybolarak yerini modern değer ve düşüncelerle çatışan kahramanlara bırakmıştır. Kahramanların etkisiz, anonim, kent içinde kaybolmuş olmaları ve günü kurtarmaya çalışmaları, mücadele ettikleri olgunun aslında modern toplum olduğunu ortaya koyar. Berman'a göre modernite üç dönemde incelenebilir: 1500-1800 yılları arası ilk dönem, Amerikan ve Fransız devrimlerinin olduğu 1800'ler ve son olarak da tüm dünyanın modernizasyon sürecine dâhil olduğu 1900'lerden günümüze kadar olan süreç (2013, s. 29). 1900'lere gelindiğinde modernite artık kapitalizmin yükselişini, devlet regülasyonlarını, ilerlemeye olan inancı, endüstriyel kitle üretimini, kurumsallaşmayı, yönetimi ve gözetimi tanımlamaktadır (Childs, 2008, s. 16). Ancak, modernite üst bir anlatıyla toplumu "iyiye götürmek" için akli araçsallaştırır. Birey, sosyolojide toplum kavramı üzerinden homojenleştirilen, psikolojide ise 'normal insan' yaratmak ve kişileri kontrol edip standardizasyon sağlamak üzere araçsallaştırılan nesnelere dönüştürülür.

Berman'a göre modernlik sürecinin düşünüş biçimleri ikiye ayrılır: Yazar, sanatsal ve kültürel duyarlılık anlamında modernizm teriminin kullanıldığını belirtir (2013, s. 126). Modernizm, genellikle geç moderni-

te dönemine ve modernleşme süreçlerine estetik ve kültürel bir tepki olarak ele alınır. Childs'a göre modernite, holistik yaklaşımı ile aklın ve bilimin egemenliği sonucu materyalist fayda getirmiş, ancak bireysel otonomiye teşvik etmemiştir (2008, s. 17-18). Dünyayı anlamaya katkıda bulunmamış, spiritüel yaşama bir anlam katmamış, insanı karmaşık bir varlık olarak ele alamamıştır. Modernist düşünürler, modernitenin tektipleştirici ve akli araçsallaştıran felsefesine karşı çıkarken, bir yandan da modernliğin üretim, dolaşım ve tüketim boyutlarındaki kazanımlarını olumlu bulur (Harvey, 2014, s. 23-53). Modernizm, eleştirel bir bakış açısıyla modernliğin krizleri üzerinde durmaktadır. Bu durum ise modern edebiyatta belirgin bir görünüme sahiptir. Modernist yazarların kurmaca eserlerindeki kahramanın dönüşümü, moderniteye yönelik eleştiriler barındırır. Böylece ilgili döneme ait hikâyelerdeki kahramanların içsel sorgulamaları, özgüvensizlikleri ve eylemsizlikleri, modernist yazarların ya da yönetmenlerin içinde yaşadıkları dünyadaki bireyin sosyokültürel mücadele ortamını yansıtır.

Modernizmin gelişimi ve kurmaca hikâye kahramanlarının dönüşümlerinin bu süreçte paralel olduğu görülür. Roman, kendisini destan anlatısından on yedinci yüzyıldan itibaren kurtarmaya başlamıştır. Bireycilik düşüncesinin ortaya çıkışıyla birlikte on sekizinci yüzyılda kurmaca eserlerin konusu kişi veya kişi özelliği kazandırılan varlıklar üzerinde yoğunlaşır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Balzac tarzı birey odaklı roman dönemdeki en popüler edebi tür olarak benimsenmiştir (Tekin, 2017, s. 80-81). Boccaccio'nun Decameron'unun cinselliği ele alışı, Don Kişot'un siyaset dışı hayata dikkat çekmesi ve Robinson Crusoe'nun ise kolonileştirme dönemindeki bireycilik anlayışını aktarması dönemdeki önemli eserler olarak göze çarpmaktadır (Aydın, 2002, s. 350-352). Bireyin ve deneyimin ön planda olduğu roman kahramanlarının anlatılarında her zaman kahramanın başarılı olduğu da görülmez. Moderniteye yönelik şüpheler ve sorgulamalar arttıkça, roman kahramanlarının da içe kapanarak bireyselleşip pasifleşen, başarısızlaşan ve silikleşen karakterlere dönüştüğü görülür. Yirminci yüzyıldan itibaren psikolojinin bilim olarak kabul edilmesiyle birlikte, bütünlüklü bir birey anlayışının imkânsızlığı ortaya çıkar; bireylerin tutarlı ve şeffaf olabileceğine dair inanç azalır. İnançın azalmasındaki nedenin, Bauman'ı bir yaklaşımla elbette modernitenin insan psikolojisindeki etkileri olduğu söylenebilir. Turan Tilbe'ye göre bu dönemde karakterler kendi iç dünyalarında kaybolmuş ve silikleşmiştir. Ailesi ve geçmişi olmayan, tam adı ve soyadının söylenilmesi gereksizleşen, kahramanın arka plana itildiği ve nesnelere öncelendiği

bir anlayışın geliştiği görülür. Kahraman, mekâna bağlı olsa da kahramanın geçirdiği içsel yolculuk sebebiyle mekânın artık bir önemi bulunmaz ve kahraman yersiz yurtsuzlaşır (Turan Tilbe, 2019).

Modernitenin başarısız bir proje olduğu kanısının yaygınlaşmasıyla aklın iktidarının da birey üzerindeki etkisi çözülür. Postmodern teori ile bireysellik ve göreceliliğin ön plana geçmesi, büyük anlatıların reddi, irrasyonelliğin ve ikilikler yerine çeşitliliklerin benimsenmesi söz konusu olsa da modern dönemin yarattığı devletlerin ve onların bürokrasilerinin halen birey üzerindeki tahakküm çabaları sürmektedir. Postmodern birey, modernitenin yöntemlerini reddettiği için postmodern bir sistem önermemekte, dolayısıyla dış dünyada modernliğin harap olmuş kurumlarının etkisinden çıkamamaktadır. Modernite etkisiyle ortaya çıkan varoluşçu yabancılaşma ve kaygı, modernist yazarları sosyal uyumsuzluk, kötümser toplum ve düşmanca bir dünyanın akıl almaz güçleri karşısında acı çeken kurbanlara yönelik hikâyeler anlatmaya zorlamıştır. 2. Dünya Savaşı'nın ardından, gerçekliğin doğasına yönelik olan fikir birliğinin çöküşü ile geleneksel bir kahraman fikrinin de insanlık tarafından terk edilişi gerçekleşir. Değişen toplumdaki kültürel iklim, kahraman yapısında da değişikliğe gidilmesini zorunlu kılmış ve kahramanların anti-kahramana dönüşüm sürecini başlatmıştır.

## Postmodern Dönemde Gerçeklik Sorunu

Modernlik tartışmalarının sonunda, 2. Dünya Savaşı'nın bıraktığı ağır yıkımın ardından pek çok düşünür sosyolojik, kültürel, ekonomik ve politik açıdan modernite projesine hiçbir şey olmamış gibi devam etmenin artık mümkün olmadığını ileri sürmüştür. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı yeni bir dönemin başlangıcı olarak düşünülse de bu dönemin yepyeni bir dönem mi yoksa modernitenin devamı mı olduğuna yönelik tartışmalar pek çok düşünür arasında süregelmiştir. Lyotard, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Jameson gibi isimler yeni bir dönem vurgusu yaparken, Habermas, Giddens ve Gellner gibi isimler ise genel bağlamda modernite projesinin olumlu yanları üzerine vurgu yaparak modernliğin ilerlemeci sürecinin halen devam ettiğini belirtirler. Her iki yaklaşımda da modernitenin tektipleştirici ve aklı araçsallaştıran özelliğinin geri planda kaldığı görülerek çok sesliliğe önem verilmiş ve böylece postmodern teoriye yönelik pek çok görüş geliştirilmiştir. Postmodern düşünceye genel hatlarıyla değinmek gerekirse çokseslilik, görecelilik, yapısökümü, merkezsizleşme ve büyük anlatıların reddi gibi modern düşüncenin temellerini oluşturan öğelerin eleştirileri üzerine yükseldiği görülür. Modernliğin kesinlik arayışından

uzaklaşmış, onun yerine şüpheli yaklaşımı benimseyerek esnek bir düşünce akımı halini almış postmodernitenin modernliğin açmazlarına karşı yükselen bir hesaplaşma isteği olarak yorumlanması mümkündür.

Söz konusu dönemi *Postmodern Durum* olarak adlandıran ünlü düşünür Lyotard'a göre, modernitenin meşruiyetine yönelik ciddi bir kuşkunun sonunda derin bir inançsızlık hali oluşmuştur. Lyotard, modern aklın "karara bağlama" mekanizmasının imkânsızlığını vurgularken, mutlak bir hakikat karşısında birbirinden farklı durum ve olguların karşılaştırılmalarını problematik olarak görür. Böylece, adalet kavramının mutlak bir hakikat ve tek yönlü bir ilerleme anlayışı karşısında boyun eğmesinin olanaksızlığını vurgular. Lyotard'a göre iyi ya da kötü, suçlu ya da suçsuz, haklı ya da haksız her şey görecelidir ve tek bir perspektiften değerlendirme yapmak doğru değildir. Lyotard, postmodern durumun önemli bir karakteristiği olarak üstanlatıların reddini öngörür. Üstanlatılar, modernitenin bilgi ve bilim anlayışını ifade eden, soyutlaştırılmış ve modern toplumun temelini oluşturan fikirlerdir. Artık siyaset teorileri, tarih felsefeleri, nedensellik arayışları, gerçekliği mutlak bir zemine oturtma, kesinlik arayışı gibi modern unsurlar merkeze alınmaz. Lyotard, moderniteye tepkisel bir biçimde büyük anlatıları reddederken aynı zamanda Marksist paradigmayı da bireyi ve kültürü önemsemeyip belirlenimci ve indirgemeci yaklaşımından dolayı -her ne kadar modern sisteme yönelik eleştirilerde benzeşen söylemleri olsa da- doğru bulmaz (Lyotard, 2013). Böylece postmodern dönem bireye odaklanırken, modern devletlerin sürdürdüğü kapitalist ideolojinin işleyişini ve birey üzerindeki tahakkümünü göremez. Postmodernite, modernliğin getirdiği yapısalci yaklaşımları da reddetmekte ve postyapısalci bir anlayışı benimsemektedir. Modernliğin yapılarını reddeden postmodern birey, hem modernliğin bürokratik işleyişlerinin oluşturduğu mekanizmaları bütüncül bir perspektiften göremez hem de sosyoloji, siyaset, tarih ve psikoloji gibi bilimlerin toplum üzerinde süregelen etkilerini reddeder. Böylece modernliğin hayatı sistematik bir biçimde düzenlemesine karşı durmaya çalışan postmodern bireyin, sisteme karşı gelmesini sağlayacak bir inancı bulunmaz; bu anlamda Baudrillard, bireyin postmodern dönemdeki çaresizliğini anlatan önemli düşünürlerden birisi olmaktadır.

Baudrillard, postmodern dönemin yarattığı dünyaya kaygıyla yaklaşır. Bu dönemde gerçeklik kavramı ortadan kalkmış ve simülasyonlar gerçeğin yerini almıştır. Başlıca eseri olan *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabına adını veren temel iki kavram kısaca şu şekilde açıklanabilir; simü-

lakra bir görünümün gerçekmiş gibi algılanma isteği iken, simülasyon yani hipergerçeklik ise, gerçek olmayan gerçeğin üretilmesi için gerekli verilere sahip bir modeldir. Baudrillard, hastalık hastalığını simülasyon ve simülakr kavramlarını açıklamak üzere örnek olarak verir. Kendisine hasta görünümü vermek, yani hasta simülakrı gerçekleştirmek için hastaymış gibi davranan kişi, hastalığa dair çeşitli simülasyonlar yapar. Baudrillard, o andan itibaren o kişinin ne hasta ne de sağlıklı olduğunu söyler, çünkü bireyi nesnel olarak değerlendirebileceğimiz bir gerçeklik ortadan kalkmıştır. Sahte ve gerçek iç içe geçerek sadece simülakrları ve onları mümkün kılan simülasyonları ortaya koymuştur (Baudrillard, 2014, s. 12-20). Simülasyon evresine geçiş, modern tarihin üç döneminde gerçekleşmiştir: erken modernite, modernite ve postmodernite. Erken modernlikten itibaren değişen sınıf yapılarının dinamiği ve toplumsal ilişkilerle birlikte temsil düzeyleri de değişmeye başlar. Sarup, erken modern dönemde tiyatro ile modern dönemde fotoğraf ve sinema ile postmodern dönemde ise hakikatin yerine geçen imge ve taklitlerle simülakrlar modern hayatın her anına sirayet ettiğini belirtir (Baudrillard'dan aktaran Sarup, 2004, s. 232-233). Kişiler, modern hayatın gündelik yaşam pratiklerinde sürekli biçimde standartlaşmış imgeler ve taklitlerle kendilerini ifade etmeye çalışarak gerçeği yok etmekte ve gerçeğin yerini simülakrların almasını sağlamaktadır. Baudrillard, simülasyonların gerçeğin yerini almasında kitle iletişim araçlarının rolünün büyüklüğüne de değinir. Postmodern dönemde bireyler "gerçeğin çölü"nden kaçmak için bilgisayar, medya ve çeşitli teknolojik deneyimlerine sığınır. Bu yeni dijital evrende, öznellikler parçalanmış ve kaybolmuştur (2019, s. 24-25). Böylece önceki sosyal teoriler ve politikaların anlamsızlaştığı bir döneme girilmiş olur. Gerçek, dijital ekranlardan bizlere sunulan şeylerdir, anlam ve iletişim simülasyon haline gelmiş, gerçeğin yerini imgeler ve göstergeler almış, böylece ne anlam ne de iletişime dair bir şey kalmıştır (s. 76-84).

Baudrillard'ın ABD'deki Watergate skandalına olan yaklaşımı, günümüzde yükselen anti-kahraman hikâyelerinin neden popülerleştiğine yönelik bir anlayış geliştirmemize olanak tanır. Baudrillard, Watergate skandalının aslında bir skandal olmadığını, tıpkı Disneyland gibi tasarlanmış bir hipergerçeklik örneği olduğunu belirtir. Watergate, herkesi yaşanan olayın bir skandal olduğuna inandırmış gibi gözükse de aslında yeni bir politik ahlâkı da aşulamakta ve politika açısından yeni normallerin skandallardan oluştuğunu benimseterek sistemin muhaliflerini dahi ciddi bir tuzağa düşürmektedir. Watergate bu anlamda, iktidarı güçlen-

dirlemek amacıyla yaratılan bir skandal simülasyonudur ve yeni dönemin politika "gerçeğini" yansıtmaktadır. Gerçek, kendisini çeşitli simülasyonların ardında kaybetmiş ve birey için ulaşılması gün geçtikçe imkânsız bir hale gelmiştir (Baudrillard, 2014, s. 29-32). Baudrillard, medya tarafından yoğun bir ileti bombardımanına tutulan bireylerin sessiz ancak pasif olmayan bir direniş biçimi geliştirdiğinden bahseder. Bireyler, yaşadıkları iletişim simülasyonu içerisindeki imgelerin yüzeysel olduğunun farkındadırlar ve imgelerden etkilenmeyerek onları geri gönderirler. Fakat Baudrillard'a göre bu direniş biçimi kitlelerin kurtuluşuna yol açacak bir eylem değildir, daha çok melankoli ile bağdaştırılabilir bir durumdur (s. 200-202)

Baudrillard'a göre modern dönemle birlikte anlam yararına dünyanın çeşitli görünümünü yok eden moderniteye yanıt, bizzat anlamı yok eden postmodernite ile gelmiştir. Bu süreçlerin ardından artık anlam bulunmayan bir dünyada bireyin tedavi olması imkânsızdır; hatta tedavinin kendisi de duyarsızlaşmanın bir parçası haline gelmiştir. Dünya, sistemin egemenliği altında tıkanma noktasına gelmiş ve kitleler keskin bir biçimde duyarsızlaşmıştır. Melankoli, modernliğin ünlü diyalektik sürecini olanaksız kılmış ve kitleleri etkisi altına almıştır. İyiyle kötü, doğruyla yanlış arasındaki dengelerin korunmasından ya da kavramların karşılaştırılmasından ümit kesilerek egemen sistemin mutlak tahakkümü kabul edilmiştir. Baudrillard, sistem karşısında böylesine karamsar bir ruh durumunda yapılabilecek tek değişimin terör eylemleriyle mümkün olabileceğini belirtir; ancak fizikselden ziyade kuramsal bağlamda bir terör eylemine yoğunlaşır. Postmodern paradigmayla uyumlu bir biçimde, ciddi söylemlerle alay edilmesi, ironi yapılması gibi efendinin gücüne meydan okuyan her şey Baudrillard tarafından terörist bir eylem olarak görülür ve sistemin tersine çevrilmesine yol açar. Hayal gücü, bir tek terör eylemleriyle harekete geçebilmektedir. Yine de Baudrillard bu fikri de karamsar bulup ütopyik olarak değerlendirir; çünkü teröristin eylemleri ya da ölümleri herhangi bir önem taşıyorsa, her gün televizyon aracılığıyla gösterilen ölüm imge ve haberleri bir sonuca varırdı. Dolayısıyla ölüm bile artık mümkün değildir (Baudrillard, 2014, s. 200-207).

Baudrillard'ın ortaya koyduğu simülasyon ve simülakr düşüncesi postmodern dönemin hikayelerinin olay örgüleri açısından önemlidir, çünkü kitleler tıpkı Baudrillard'ın bahsettiği üzere teknolojik bir dünyada yaşamakta, imgeler aracılığıyla görünümünü gerçeğin yerine koymakta ve sistemin üzerindeki baskısını hissetse de sistemle müca-

dele edemeyecek kadar sessiz ve melankolik kalmaktadır. Postmodern dönemin hakikate yönelik saldırısı, kahramanları da etkilemiş ve tıpkı Watergate skandalında olduğu gibi gerçeğin kaybolmasına neden olacak şekilde iyiyle kötü, doğruyla yanlış arasındaki ayrımın ortadan kalkması gibi, kahraman ve suçlu arasındaki diyalektik ayrımın da yok olmasına sebebiyet vermiştir. Birey artık "olumlu değerler" üzerinden kahramanlık yapamaz. Üstelik postmodern birey, aynı zamanda suçlu olamayan ve modernist sisteme karşı sessizce direnen kitleler tarafından da benimsenir. Kahraman ve suçlu tanımlarını yapan bizzat sistemin kendisidir, dolayısıyla Baudrillardcı anlamda sistemi terörize edecek pek çok suç, kitleler adına postmodern dönemin yeni kahramanlık tanımına, diğer bir deyişle anti-kahraman kavramına uyar. Böylelikle, Antik Çağ'dan itibaren izleri görülen, modernite ile yaygınlaşmaya başlayan anti-kahramanlar, postmodernite ile yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren dönemin yaygın ana karakteri olarak hikâyelerde yer alır.

### **Postmodern Dönemin Hikâyelerdeki Yansıması: Anti-Kahramanın Yükselişi**

Anti-kahramanlar tarihte ilk olarak Antik Çağ'da Yunan tragediyalarında ve Orta Çağ'da İspanyol pikarolarında görülmektedir. Lamont'a göre Odisse, edebiyat tarihindeki ilk anti-kahraman olarak değerlendirilebilir (1976, s. 7-16). Baldick'e göre çağdaş romanda Flaubert'in Emma Bovary ve Joyce'un Leopold Bloom karakterlerinin pek çok özelliği anti-kahraman tanımına uymaktadır. Ona göre anti-kahramanlar, şartların baskısı sebebiyle pasif kalan kişilerdir (Baldick, 2001, s. 13). Cuddon'a göre anti-kahraman eski tarzdaki güçlü, becerikli ve onurlu kahramanın bir antitezidir (2013, s. 41). Şaşkınlık, yeteneksizlik, zayıflık gibi unsurlara sahip olan anti-kahramanların en eski örneklerinden birisi *Don Kişot* olmaktadır. Her ne kadar niyeti onurlu ve cesurca olsa da kuruntulu bir karakter olan Quijano, klasik anlamda bir kahramanın özelliklerini taşımaz. Tarihte anti-kahramanların esas temelini oluşturanlar ise kanun kaçakları olmuştur. Steckmesser, Robin Hood, Billy the Kid ve Jesse James gibi figürlerin halk tarafından hikâyeleri efsaneleştirilerek anlatılan önemli ve sempatik kanun kaçakları olduğunu vurgular. Kanun kaçaklarının temel özellikleri, egemen sisteme karşı gelişleridir. Dolayısıyla sistem tarafından suçlu olarak atfedilen bir figür, eylemlerinin halk tarafından benimsenmesinin ardından bir halk kahramanına dönüşebilir. Ona göre Anglo-Sakson geleneğinde kanun ve adalet kavramları bir bütün olarak ele alınır, ancak kanun egemen sistemi işaret ederken, adalet ise kanunla

sıklıkla ters düşebilir. Kanun kaçaklarının sistem tarafından suçlu ilan edilirken halk tarafından benimsenmesinin sebebi iki temel kavram arasındaki ayrımın pratikte gerçekleşmesinden dolayıdır (Steckmesser, 1966). Dolayısıyla kahraman, suçlu veya kanun kaçağı gibi sıfatlar, bireyin yaptığı eylemlerin veya barındırdığı özelliklerin ötesinde, kendisinin ve eylemlerinin sistem ile olan ilişkisiyle de belirlenir.

Cuddon ayrıca "savaş sonrası anti-kahraman" tiplemesini tanımlar. Bu tür kahraman, varoluşsal kaygılarla birlikte ortaya çıkan ve kendini üst bir amaç için feda etme kaygısı taşımayan, varlığının biricikliğini adamasına gerek duymayan bir özelliğe sahiptir (Cuddon, 2013, s. 41). Bradbury, 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın kültürel mizaçtaki değişimlerini ve gerilemeleri moderniteyle bağdaştırarak, "[savaş sonrasında] yaşamın kendisinin soyut ve anlamsız olduğu, insan figürünün artık sabit olmadan bir şiddet ve belirsizlik manzarası yarattığı, bireysel benliğin evrene artık doğal olarak bağlanmadığı ve kelimenin bir anlama bağlı kalmadığı görülüyordu. Şimdi artık kültür parçalara ayrılmıştı, tarih ise çizgisel olarak ilerlemiyordu" ifadelerini kullanır (Bradbury, 2001, s. 142). Benzer şekilde, Paul Fussell da 2. Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği ortamın tüm değerlerin sabit kaldığı soyutlamaların anlamlarının kalıcı ve güvenilir olduğu bir statik dünyada oluştuğunu belirterek, içinde yaşanan savaş sonrası dünyadan çok farklı olduğunu vurgular. Savaştan önce, herkes "şan" kavramının ne olduğunu biliyor, "onur" kavramının ne ifade ettiğini anlıyordu. Fussell'a göre "kahramanlık" yeni anlamlar elde etmiş soyut bir terim olarak sabit anlamının bir kısmını yitirmiştir (Fussell, 1975, s. 21). Daha önce değinildiği üzere modernitenin akli araçsallaştırarak geliştirdiği teknolojiyle insanlığa katkıda bulunması beklenirken, ürettiği kitle imha silahları ve makineli savaş araçları yıkım getirmiştir. Savaş sonrası neo-kapitalist dönemde ise metropolleşme, metalaşma, endüstrileşme ve tüketim gibi olgularla değişen kültürün anti-kahramanlar ürettiği görülür.

Modern dönemdeki anti-kahramanlarda büyüklük, lütuf, güç ve sosyal başarı gibi özellikler bulunmamaktadır. Eysteinsson, içe dönük modern anti-kahramanlarda "yüksek farkındalık, sosyal izolasyon ve kayıtsızlıkla birlikte bireyciliğin silindiğini" belirtir (1990, s. 29-30). Savaşlarla yıpranmış, değer çatışmaları yaşayan, kültür krizi içerisinde bulunan ve parçalanmış bir toplum yapısı kendi kahraman tanımını oluşturmuştur: Asosyal olup, iç gözleme yönelen anti-kahramanların tek kurtuluşu sosyal ve kültürel düzensizlik içerisinde bireyciliği yüceltmekten geçer



(Neimneh, 2013, s. 78). Modern dönemdeki anti-kahramanla ilgili kahramanca olan unsurun bencillik olduğu görülür. Torrance'a göre çizgi roman anti-kahramanları hep tek başınadır, başkalarının alay konusu olan şey onun başarısıdır, günahları, zaafı ve yetersizlikleri vurgulanır ancak bu durum hiçbir zaman anti-kahramanı kısıtlamaz (1978, s. 1-5). Kahramanca bir hedefleri olmasa da baskı altında cesur ve azimli olabilen anti-kahramanlar kendilerini savunabilir hale gelir. Victor Brombert'e göre "anti-kahramanlar zayıf, etkisiz, soluk, aşağılanmış, özgüvensiz, beceriksiz ve sıklıkla sefil ancak kendi bilincine sahip, felç edici ironi yapan ancak yine de beklenmedik biçimde dayanıklı ve güçlü karakterlerdir" (1999, s. 2). Matz için korkak bir toplumda esas kahramanca olan anti-kahramanlıktır. Modern çaresizlik dönemlerinin anlamsız yükünü çekerken anti-kahraman olabilmek, klasik anlamda kahraman olmaya göre daha cesurcadır (Matz, 2004, s. 46). Postmodernliğin geleneksel kahramanlığı reddettiği bir dönemde, kitle yığını içerisinde olmaktan ziyade pasif bir direniş gerçekleştirmek, sanata yönelmek ve kendi içsel problemlerine karşı dayanıklılık göstermek gibi eylemler bireyin öznelliğini korumak adına gerçekleştirdiği kahramanca eylemler olarak görülür.

Modern edebiyatta özellikle Dostoyevski, Kafka, Sartre, Camus ve Beckett gibi ünlü yazarların eserlerinde anti-kahramanın varoluşçuluk felsefesiyle ilişkilendirildiği görülür. Berna Moran, Rus edebiyatında Dostoyevski'nin yeraltı adamı gibi karakterlerin "gereksiz adam" olarak nitelendirildiğini belirtir. Bir diğer örnek de Gonçarov'un Oblomov karakteri üzerinden verilebilir. Karamsar ve pasif bir tavır içerisindeki Rus edebiyatının anti-kahramanlarının eyleme geçememe, geçse de başarısız olma gibi özellikleri bulunur (Moran, 2017, s. 60-61). Postmodern çağda hayatın karmaşık ve zorlu yapısı içerisinde kahramanca özelliklerin kaybolduğu bir atmosferde anti-kahramanların inançsızlıkları, kırılabilirlikleri ve başarısızlıkları okurun gözünde anti-kahramanın daha erişilebilir olmasını sağlar. Hiçbir üst değer anlamını koruyamadığı ve her şeyin alaya alındığı bu dönemde anti-kahramanlara yönelik olarak gerçekleştirilen mizah, değişen zamanlarla başa çıkabilmek için gerekli eğlence unsurunu sağlamıştır. Neimneh, modernist edebiyatta pek çok anti-kahramana rastlanılabileceğinden bahseder. *Ulysses*'teki Stephen Dedalus karakteri de anti-kahraman tanımına örnek olarak verilebilir. Diğer uyumsuzlar gibi iç edönük, alaycıdır; sanatıyla takdir görmediği için de boşuna çaba gösterdiğini düşünür. Onu anti-kahraman olarak ele almamızı sağlayacak biçimde kendi içinde zıtlıklar barındırır; bir yandan yoksul, duygusuz, korkusuz ve çekingendir ve annesi için bir şey yapmamış olmasın-

dan dolayı vicdan azabı içerisindedir. Virginia Woolf da benzer şekilde modernlikte geleneksel anlamdaki kahraman eksikliği sırasında kendisi bir tür kahraman yaratır. *To The Lighthouse* (*Deniz Feneri*, 1924) isimli eserinde Lily Brascoe isimli ressam, çalışmalarının erkek sanatçılar tarafından küçümseneceğini düşünerek kaygılanırken, kendi iç dünyasına yönelerek savaş dönemlerinde sanatıyla birlik, umut ve uyum getirir. Lily karakteri, feminist bir perspektifle modernitenin yıkıcı ortamında dünyanın değişimi için bir umut oluştururken erkek anti-kahramanların negatif yapısından farklılık gösterir (Neimneh, 2013, s. 87-89).

Sinemada anti-kahramanların yaygınlaşması ise 1940'lardaki kara film akımıyla birlikte gerçekleşir. Stoehr, dünya savaşlarının ardından kara filmlerin ana karakterinin Batılı toplumdaki geleneksel kuralların çöküşüyle birlikte klasik anlamda bir kahramanlık gerçekleştirilmesinin imkânsızlığına değinir. Genellikle karakterlerin yozlaşması veya insanlıktan çıkması, ahlaksızlığa doğru içsel bir çöküş ve kayıtsız kalmayla karakterize edilmektedir. Dönemin anti-kahraman barındıran ünlü yapımlarına örnek olarak *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944) ve *They Live By Night* (*Gece Yaşarlar*, Nicholas Ray, 1948) filmleri verilebilir (Stoehr, 2006, s. 28-33). Benzer bir şekilde kara filmlerdeki ana karakterin çaresizliği 1960'lardaki kovboy (western) filmlerinde de görülür. Kahramanlar, kanun kaçakları, sosyopatlar, yozlaşan paralı askerlerle karşılaşır ve medenileşmemiş bir coğrafyanın ortasında kendilerini duruma adapte ederler. Lenburg, ünlü Hollywood oyuncusu Dustin Hoffman'ın filmlerinde dünyanın kaotik gerçekleri karşısında naif bir anti-kahraman olarak temsil edildiğini söyler (Lenburg, 1983, s. 50). Anti-kahraman anlatısına sahip *The Godfather*, *The Deer Hunter* (*Avcı*, Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (*Kıyamet*, Francis Ford Coppola, 1979) ve *Scarface* gibi filmler, yeni bir döneme girmiş Hollywood'un değişen anlatı tarzına ait önemli örneklerdir. Böylece Hollywood, "Amerikan rüyası" filmlerinin yanı sıra artık suçlular ve seks işçileri gibi alt kültür unsurlarının sinematografik birer tüketim metası haline getirilmesini de amaçlamaya başlamış olur. Bu dönemde en etkili anti-kahraman hikâyesinin *Taxi Driver* (*Taksi Şoförü*, Martin Scorsese, 1976) filmi olduğu söylenebilir. Vietnam Savaşı sonrası zihinsel bir çöküş yaşayan Travis'in toplumun katmanlarını tek boyutlu olarak görmesi, masum bir kızı kötü insanlardan kurtarmaya çalışması ve yozlaşmış sisteme olan isyanı kendisini şiddete yöneltmekte ve izleyicilerin de Travis'le empati kurmasına yol açmaktadır. Kahraman ile anti-kahraman arasındaki en temel farkın böylece sisteme yönelik tavır olduğu belirginleşir: Kahramanın sistem içerisinde

kendisine yüce bir konum yaratıp, eylemlerini sistemle uyumlu bir şekilde gerçekleştirirken, anti-kahramanın sistem içerisinde uyumsuz kaldığı ve hayatın akışıyla sürüklenirken sistemle sıklıkla karşı karşıya geldiği görülür. Anti-kahraman için "kendisinden daha büyük anlama sahip bir iyilik" yapmak amacıyla eylemde bulunmak bir erdem değildir; aksine kendisiyle barışık olmayan anti-kahraman inkâr etmekte olduğu şiddetli dürtülerini kendisine ve topluma karşı haklı çıkarmak adına geçerli bir neden arayışındadır.

Bir hikâyede herhangi bir ihtiyacın algılandığı ve o ihtiyaca yönelik bir sorumluluğun eyleme geçmesinin izleyici tarafından desteklendiği noktada eğer esas karakter üzerinden bir kahraman yaratılıyorsa, başarılı bir özdeşleşme için hem izleyicilerin hem de esas karakterin benzer sosyokültürel ortamdan olması gerekir (Alsford, 2006, s. 10). Modernite, günümüzde bürokrasisi, nükleer silahları ve sermayeyi esas alan kapitalist düzenin çarpık kentleşmesiyle eşitsiz ve suça meyilli bir toplum yaratmıştır. Dolayısıyla sistemin desteklediği kahramanların da belirli bir ihtiyaca yönelik olarak izleyicilerde *katharsis* yaşatması beklenir. Modernite ile popüler kültür kahramanları arasında da yakın bir ilişki olduğu gözlemlenebilir. Örneğin, Batman karakterinin yozlaşmış bir mekân olan Gotham şehrinde kanun ve adalet gibi değerlerin yeniden düzeltilip tesis edilmesi adına kahramanca görev üstlendiği görülür. Kanun ile adalet kavramlarının birbirine karışması, sistemin çarpık gelişimine yol açar: Kanunlar güçlü egemen sınıfı korurken, halkın suç, işsizlik, sağlık gibi problemlerine karşı ise kayıtsız kalır. Kolluk kuvvetleri sadece sistemi korumak için bulunurken artan suç oranına karşı hiçbir yetkili sorumluluk almaz. Böylece eleştirel bir perspektiften Batman'in çarpık ve yanlış bir düzenin koruyucusu ve düzen tesis edicisi olduğu yorumu getirilir. Çarpık sistemin doğaüstü kahramanları, idealize edilen modernite değerlerini doğal şartlarda mümkün olamayacak bir hız ve beceriyle yeniden tesis ederek korurlar ve böylece *katharsis* sağlarlar. Popüler kültürün süper kahraman hikâyeleri, modern devlet yapısıyla onun bürokrasisini norm olarak kabul eden ve modernite değerlerini koruyup onaran doğaüstü anlatılar haline gelir. Postmodern anlatılarda ise süper kahraman düzeyinde iyi-kötü, haklı-haksız ayrımı yapılmadan adalet, hakikat gibi kavramlar ikincil planda kalarak bireyin yaşadığı şartlar dâhilindeki yaşam mücadelesine odaklanılır. Dolayısıyla 2. Dünya Savaşı'nda yaşanan yıkımın ardından modern değerlere yeniden güvenilmesini sağlamak adına süper kahraman anlatıları devreye girerken, postmodernitenin güçlenmesi ile birlikte egemen sistemin tahakkümünü, homojenleşmeyi,

modern ikiliklerin kısıtlayıcılığını sorgulamak ve büyük anlatıların anlamsızlığını vurgulamak üzere anti-kahramanlar yaratılmıştır.

Benzer bir şekilde, *Nightcrawler* (Gece Vurgunu, Dan Gilroy, 2014) filminde de Louis Bloom karakterinin kapitalist bir sistem içerisinde insanları kandıran bir sosyopata dönüşmesi anlatılır. Ancak aslında Bloom'un ilk andan beri varoluşsal bir kaygı içerisinde olduğu ve sisteme olan inançsızlığın bir dönüşüm sonucunda ortaya çıkmadığı, sistemin pasifleştirdiği tüm bireylerde bir potansiyel olarak bulunduğu, Bloom'un etik dışı eylemlerini herhangi bir ahlaki ikilem yaşamadan kolaylıkla gerçekleştirebilmesinden anlaşılır. Modern bir şehirde gelecek ümidi olmayanların yaşamak zorunda kalan bireyler, kendilerini sisteme adapte ederler. Bloom da gerçek olmayan bir sistem içerisinde gerçekliği kendisi üretir: Lüks bir markanın sahte saatini takar, para kazanabilmek için kan dökmeye razıdır ve haber niteliği taşıması adına polisler gelmeden olay yerinde sahneyi düzenler. Film, Baudrillardcı anlamda her gün televizyonda görülen imgelerin nasıl birer kurgu olabileceğini izleyicilerinin hayal gücüne sunar. İzleyiciler için modern toplumda her gün mücadele ederek yaşamaya çalışan bir anti-kahramanla empati kurmak mümkündür: Anti-kahraman hikâyeleri, postmodern toplumun bireylerinin her gün yaşadığı olaylardan ilham alınarak yaratılmaktadır, dolayısıyla anlatılanlar tanıdiktır. İzleyicinin anti-kahramanla empati kurabilmesi ise anti-kahramanın bir kahraman ya da suçlu olarak görülmemesine olanak tanır. Böylece izleyiciler anti-kahramanla özdeşleşerek Baudrillard'ın belirttiği sessiz direnişin bir parçasını oluşturur: Anti-kahraman cinayet bile işlese görecelik unsuru sayesinde anti-kahramanın 'haklı nedenleri' olduğuna yönelik bir yorum getirilebilir ve gerçek suç anti-kahramanı baskılayan sisteme yıkılabilir. Postmodern dönemde diyalektiğin kayboluşu, suçlu ve kahraman arasındaki ilişkinin de yok olmasına sebebiyet verir. Tarihsel sürecin sonunda sosyokültürel yapının ulaştığı karmaşık yapıyı çözümleyemeyen birey modern sistemleri anlamlandırmada güçlük çeker. Böylece birey, üstyapılar tarafından yönetilen modern bir dünya içerisinde hayatın kabullenilişine yönelik kayıtsız bir tavır geliştirir: Sistemle uyumlu değildir, sistem karşıtı eylemleri haklı çıkaran argümanları destekler veya sistemi görmezden gelir. Anti-kahramanlar, yirminci yüzyıl sonrasının modern bireylerinin sosyokültürel olarak karşılaştığı tüm problemlerin çözümüne yönelik bir sunumdur. Anti-kahramanların anlatılan hikâye içerisinde bir başarıya ulaşip ulaşmaması önem taşımaz. Baudrillardcı anlamda anti-kahramanın sessiz bir şekilde var olması bile tahakkümcü sisteme karşı bir tepki olarak değerlendirilir.

## Değişen Algılar, Farklılaşan Tanımlar: Postmodern Çağda Joker'in Anti-Kahramana Dönüşümü

DC Comics olarak bilinen ABD kökenli çizgi roman yayınevinin dünyaca ünlü süper kahramanı Batman'in mücadele ettiği suçlu kategorisindeki karakterlerden birisi olan *Joker*'in 2019 yılında çekilen filminin türü önceki Batman filmlerinin aksine aksiyon değil, psikolojik gerilimdir. *Joker*, 1940 yılında çıkan Batman çizgi romanından bu yana Batman'in ezeli düşmanı olarak hikâyelerde yer alır. *Joker*'in dış görünüşü tasarlanırken *The Man Who Laughs* (Gülen Adam, Paul Leni, 1928) filmindeki palyaço karakterinden esinlenilmiştir. *Joker*'in pek çok farklı ortaya çıkış hikâyesi bulunur. Literatürde en çok alıntılanan versiyonu ise Şubat 1951 tarihli *Detective Comics*'in 168 numaralı sayısında görülür. *Joker*'in hamile eşine daha çok destek olmak amacıyla gerçekleştirdiği ayaküstü komedyenlik girişimi başarısız olunca, kendisini bir soygun planının içerisinde bulur. Soygun sırasında Batman'den kaçarken kimyasal dolu bir tankerin içine düşen *Joker*'in cildi beyaz, saçları yeşil ve dudakları kıpkırmızı hale gelir. Eşinin ve doğmamış çocuğunun da ölümüyle birlikte deliren *Joker*'in dönüşümü de tamamlanır (Quicksilver 2013; Eason 2008). Kimyasal bir mutasyon sonucu yeni fiziksel özellikler kazanan ve modern kent yaşamında alt sınıfın bir mensubu olan *Joker* karakteri özünde modernitenin olumsuz sonuçlarından etkilenmiştir. Ancak *Joker*'in yaratıcısı Jerry Robinson, *Joker*'in geçmişinin önemli olmadığını, önemli olanın şu andaki hali olduğunu vurgularken, geçmişe ait detayları bilmenin karaktere dair gizemi bozduğunu da söylemektedir (Langley, 2012, s. 146-157).

*Joker* karakteri 2020 yılına dek sekiz farklı filmde altı farklı aktör tarafından canlandırılarak veya seslendirilerek yer almıştır. Dokuz farklı televizyon dizisinde de ayrıca *Joker* karakteri bulunmaktadır. Weiner ve Peaslee'ye göre *Joker*, tipik bir hilebaz olarak ahlaki ya da etik değerler taşımadan sisteme sıradışı yöntemlerle saldırıp toplumun normalleştirerek umursamadığı politik ve kültürel krizleri hatırlatmak ister. Klasik bir hilebaz arketipinin bu tür bir toplumsal amacı varken, *Joker*'in eylemleri kötücül, canice olarak nitelendirilebilir ve eylemleri sadece kendisi için gerçekleştirdiği anlaşılabilir (Weiner & Peaslee, 2015, s. 111-112). Batman'in esas düşmanı olarak tasarlanan *Joker*, Batman'in tam tersi değerleri temsil etmektedir, dolayısıyla Batman ve *Joker* arasında diyaletik bir ilişki bulunur. *The Dark Knight* (Kara Şövalye, Christopher Nolan, 2008) filmine kadar kaotik yapılı *Joker* ile düzen ve disiplini temsil eden tekdüze Batman'in çatışması sıklıkla iyi-kötü ikilik ekseninde işlenmiştir.

Yönetmenin Joker ve Batman'in çatışmasını klasik iyi-kötü ekseninden çıkarıp, aktör Heath Ledger'ın da etkili performansı ile birlikte düzen-kaos eksenine oturttuğu görülür. Böylece Joker anlatılarında postmodern çeşitliliğin zenginleşmesi yönünde önemli bir adım atılmış olur. 2019 tarihli *Joker* filminde ise Bruce Wayne'in çocukluğu görülürken süper kahraman olarak Batman bulunmamakta, dolayısıyla Joker'in diyalektik bir ilişki içerisinde olabileceği somut bir karakter görülmemektedir. Joker'e dönüşmeden önce Arthur Fleck adını kullanan ana karakterin sistem ile olan mücadelesi film boyunca izlenmektedir.

Filmin ana karakteri Arthur Fleck, 1981 yılında geçen hikâyede anesi Penny ile birlikte Gotham şehrinde yaşamakta ve palyaçuluk yaparak hayatını kazanmaktadır. Stand-up komedyeni olmayı arzulayan Arthur'un morali, içinde yaşadığı atmosferden dolayı genel olarak bozuktur. Gotham şehrindeki suç ve işsizliğin çok fazla olması sebebiyle halk sefalet içerisinde. Arthur'un stres altındayken kontrol edemediği bir gülme bozukluğu hastalığı bulunmakta ve kendisini kontrol edebilmesi için kamu hizmeti olarak verilen psikiyatrik kliniğe gitmek ve oradan ilaç almak durumundadır. Arthur'a filmin başında genç bir çete saldırınca, iş arkadaşı Randall kendisini savunması için ona bir silah verir. Aynı sıralarda yalnız bir anne olan komşusu Sophie ile tanışır ve kendisini bir gece kulübünde gerçekleştirecek komedi gösterisine davet eder. Arthur, bir sonraki sekansta çocuk hastanesinde eğlence gerçekleştirirken cebinden silahı düşürür. Silahın sahte olduğunu söylemesi işe yaramaz, Randall'in silahı Arthur'un satın aldığına dair ifadesi sebebiyle Arthur işten kovulur. Morali bozuk bir şekilde metroyla eve doğru giderken üç borsacının kendisine saldırmasının ardından ikisini meşru müdafaa sonucu, birini de kasıtlı olarak öldürür. Belediye başkan aday Thomas Wayne'in ölümleri lanetlemesi ve öldürenin kışkırtıcı bir palyaço olduğunu iddia etmesi sonucu Gotham şehrinin zenginlerine yönelik palyaço kıyafetleri ve maskeleriyle halkın protestosu başlar. Gelir eşitsizliği, metropol ortamının adaletsizliği, toplumdaki yabancılaşma hissi, sistemin baskısı ve sınıf çatışması filmin ilk sekansından itibaren belirgin bir şekilde gösterilmekte ve izleyicinin Arthur'un içinde yaşadığı koşulları ve mağduriyeti anlamasına olanak vermektedir.

Arthur'un sosyal hizmet programının kapatılması, ilaçlarına olan erişimini de engeller. Zenginler daha da zenginleşirken, kısıtlı sayıdaki kamu hizmetleri ise sırayla kaldırılmaktadır. Zihinsel bir yıkım yaşayan Arthur, komşusu Sophie ile yakınlaştığını zanneder. Sophie, Arthur'un

gösterisine gelir ancak gösteri başarısız olur ve Arthur şakalarını aktaramadığı için stres yaşayarak kahkaha krizine girer. Ünlü talk show sunucusu Murray Franklin bu zayıf performansın videosunu seyircilerine izleterek canlı yayında Arthur'la alay eder. Arthur, annesinin Thomas Wayne'e gönderdiği bir mektubu okuyarak kendisinin Thomas'ın evlilik dışı oğlu olduğunu öğrenir. Wayne malikânesine giderek Thomas'ın oğlu ve geleceğin Batman'i Bruce ile tanışır. Fakat ailenin hizmetçisi Alfred'in kendisini uzaklaştırmasıyla birlikte amacına ulaşamaz. Bu esnada polislerin borsacı cinayetleriyle ilgili olarak çemberi daralttığı ve Arthur'u takip etmeye başladıkları görülür. Arthur ise kendi geçmişiyle uğraşmaktadır. Babası ile yalnız konuşma fırsatı yakalayan Arthur, babasından annesinin hayalinde bu hikâyeyi yarattığı iddiasını duyar. Annesinin geçmişte Arkham Hastanesi'ndeki dosyasını çalan Arthur, dosyaya göre annesinin kendisini evlatlık edindiğini ve erkek arkadaşından şiddet gördüğü için kendisinde zihinsel gülme bozukluğunun oluştuğunu öğrenir. Annesi Penny ise Thomas'ın gücünü kullanarak bu hikâyeyi uydurduğunu söyler, hâlihazırda filmde bunu doğrulayan detaylar bulunur. Örneğin Thomas'ın ismi Penny'ye verdiği fotoğrafların arkasında yazılıdır. Yine de Arthur'un hayal kırıklığı ve öfkesi yeterince büyüktür ve annesini yastıkla boğarak öldürür. Böylece karakterin geçmişine yönelik detaylar da izleyici tarafından öğrenilmiş olur.

Son sekansta ise Arthur'un görüntülerinin popüler olmasının ardından Murray Franklin asistanına Arthur'u aratarak şovuna konuk olarak çağırır. Arthur, kendisini ziyarete gelen eski iş arkadaşı Randall'i öldürür ancak diğer iş arkadaşı Gary'yi kendisine iyi davrandığı için öldürmez ve onun gitmesine izin verir. Arthur, makyajını ve kıyafetini hazırladıktan sonra sokağa çıkar ve borsacı cinayetini takip eden iki polisle kovalamacaya karışır. Polisler, bindikleri metroda palyaço kıyafetli protestocular tarafından darp edilerek Arthur'u ellerinden geçirirler. Stüdyoya ulaşan Arthur, Murray'den onun kendisiyle önceden alay etmesine istinaden onu "şakacı" (*joker*) olarak takdim etmesini rica eder. Şov esnasında cinayetleri itiraf eden, gülünç olan şeylerin dahi egemen sınıfın değerleri tarafından belirlenmesine kızan ve toplumun ezilenlerle akıl hastalarını kaderlerine terk ettiğinden şikâyet eden Arthur, Murray'nin kendisini eleştirmesinin ardından saldırganlaşarak onu öldürür. Canlı olarak televizyondan yayınlanan bu eylem büyük bir infial yaratarak şehir genelinde isyanın başlamasına neden olur. Bir isyancı Wayne ailesini köşede yakalayarak Thomas ve eşi Martha'yı öldürür ancak Bruce'a bir şey yapmaz. Arthur'u taşıyan polis arabasına ambulansla çarpan

isyancılar onun serbest kalmasını sağlarlar ve Arthur'un Joker'e dönüşümü gerçekleşmiş olur. Son sahnede Arkham Hastanesi'nde Arthur kendi kendine bir espriye gülerken psikiyatristine espriyi anlamayacağını söyler ve sonrasında da kanlı ayak izleri bırakarak kaçarken film biter.

Yaratıcısının isteğinin aksine, Joker'in geçmişine yönelik detaylar filmde izleyiciye aktararak Joker'in suçluya dönüşmesi neden-sonuç ilişkisi bağlamında açıklanır. Film ayrıca, farklı bir Joker geçmişi sunarak Joker'in yaptığı eylemlerin nedenlerini ortaya koyma girişiminde bulunur ve izleyicilerin Joker'in eylemlerini haklı bulmalarına yol açarak bir empati yaratılmasına imkân tanır. Arthur Fleck ile izleyicinin empati kurması zorken, Joker'le daha kolay empati kurulduğu görülür. Her bireyin modern toplum içerisindeki problemleri kendisine özgü olsa da sisteme karşı olan tavır benzerdir. Sokaklarda çöplerin, farelerin ve hastalıkların çoğaldığı bir kent ortamında Joker'in öncülük ve temsil ettiği hareket filmdeki sessiz kitleleri eyleme geçirir. Kitleler kayıtsız bir haldedir çünkü sistemin tahakkümü bireyleri tekdüzeleştirilmiş, yabancılaştırmış ve çaresiz bir konuma yerleştirmiştir. Arthur Fleck'in başkaldırısı şüphesiz ki sisteme yöneliktir; ancak motivasyonunda toplum yararını düşünmek bulunmaz, hatta toplumun kendisine karşı olduğunu düşünür. Filmdeki "bir akıl hastalığına sahip olmanın en kötü yanı, insanların böyle bir şey yokmuş gibi davranmanı beklemesidir" repliği, toplumun Joker'e karşı aslında ne kadar acımasız olduğunu da ortaya koyar. Yine de modernite üzerinden gelişen ancak eşitlik ve adalet duygularından yoksun bir toplumun üst anlatılarının, ezilen kitlelere bir anlam ifade etmediği belirgindir. Kitle iletişim araçlarındaki talk-show gibi programlarla çeşitli kişiler şovmen haline getirilip halkın gözünde idolleştirilmekte, böylece popüler kültür üzerinden kapitalist sömürünün gizliliği ve sürekliliği sağlanmaktadır. Murray Franklin bu anlamda önemli bir yan karakter olarak değerlendirilebilir. Komedyen olarak ülke çapında ün salmış Murray'in espri anlayışının alt sınıfın yetersizlikleriyle alay etmek ve sınıf çatışmasını körüklemek olduğu görülür. Arthur da filmin sonlarına doğru görünmez kılınmak istenen sınıf çatışmasını kavrar ve aslında bir norm olarak sunulan komik ve trajik tanımlarının egemen iktidar tarafından belirlendiğini de fark eder: "Hayatımın bir trajedi olduğunu düşünüyordum, meğer bir komediymiş". Neyin gülünç neyin trajik olduğuna dahi karar verebilen bir iktidar biçiminin hayatın her yerine sirayet ettiğini kavrayan Arthur'un Joker'e dönüşümü, hem iktidarın tanımlamalarına karşı gelmeyi amaçlar hem de Baudrillard'ı haklı çıkaracak şekilde sistemi sarsmak amacıyla terörist eylemler içerir. Joker için artık komik ola-



na egemen sınıf karar veremeyecektir, devrimci bir anlayışı tetikleyecek şiddetin artık kendisi 'komik' olmaktadır. Böylece Joker karakterinin sadece anarşizm açısından değil, sınıf çatışmasını konu edinmesinden dolayı Marksist perspektiften değerlendirmesinin yapılması mümkün olsa da kendisi bir direniş hareketinin lideri değil, sembolüdür.

Joker, kuşkusuz postmodern dönemin de bir sembolüdür. Kendisinin bir çizgi romanında söylediği *"If I'm going to have a past, I prefer it to be multiple choice"* (Eğer bir geçmişim olacaksa, çoktan seçmeli olmasını tercih ederim) sözü, postmodern dönemin argümanlarını oluşturan çokseslilik düşüncesiyle uyumludur ve büyük anlatıların reddini içinde barındırır. Keza, daha önce çizgi romanlar da dâhil olmak üzere Joker'in hiçbir geçmiş hikâyesinde Batman ile Joker'in kardeş olduklarına dair bir anlatı bulunmaz. Ancak *Joker* filminin kardeş teması üzerinden bir hikâye yaratması modern toplumdaki fırsat eşitsizliğinin daha belirgin bir şekilde gösterilmesini mümkün kılar. Dolayısıyla, filmde Joker'le izleyicilerin empati kurabileceği bir hikâye anlatımı postmodern dönem felsefesiyle doğrudan uyuşmasa da dönüşüm sürecini anlamlandırmak açısından önemlidir. Ne Joker ne de onun yaratıcıları karakterin geçmişiyle ilgilenmez, daha çok şu andaki varoluşuyla ilgilenirler. Joker'in varoluşu ile içinde yaşadığı şehir arasında organik bir bağ bulunur. Filmde, kentin karanlık atmosferinin bireyler üzerindeki etkisi kasvet vericidir. Modernite etkisi altında gelişen Gotham şehri aslında New York'un farklı bir temsili olmaktadır; keza Washington Irving 'keçilerin şehri' anlamına gelen "Gotham" kelimesini ilk kez New York şehriyle ilişkilendiren kişidir (Burrows & Wallace, 1999, s. 417). Gotham, ABD'nin kapitalizm etkisi altındaki şehirleşmesinin geldiği sonucu aktaran bir sanal kent konumundadır: Kentin insanları mutsuz, işsiz, kaygılı, yabancılaşmış, sınıf çatışması altında ezilmiş, kişisel alanları kalmamış, medya tarafından esir alınmış ve sağlıksız bir ortama maruz kalmış bireyler olarak temsil edilirler. Joker, filmde modernitenin yarattığı sonuçların bedelini ödeyen halkın içinden birisi olarak tasarlanmıştır; insanları başkalarına hizmet amacıyla düşük ücretlerle çalışmaya zorlayan bir çalışma anlayışından, güçlülere koruyan kanun sisteminden ve bireyin önemini olmadığı bir dünyada tekdüzeleşmiş bir yaşam biçiminden muzdariptir. Sistemin sürekli kendisini dışladığını fark eden Arthur Fleck için sisteme dâhil olma arzusu da Murray Franklin'in kendisiyle alay etmesi, iş arkadaşının kendisine kumpas kurması ve hatta annesinin kendisinden gerçeği saklamasıyla birlikte kaybolur. Joker olarak "sistemin ötekisi" konumuna gelirken kendisini ötekileştirilmiş olarak hissetmez, "ben" olarak kendi

varoluşunu da kabullenerek sistem karşıtı yerini benimser. Klasik kahramanlık hikâyelerinin aksine, Joker'in sistem tarafından yeteneksiz, başarısız ve hasta olarak görülmesine rağmen kararlılığıyla bir anti-kahramana dönüşümünün Aristocu anlamda farklı tür bir *katharsis* yarattığı da görülür. Joker'in gündelik yaşamda sistem tarafından hırpalanan bireyi temsil edişi ve sessiz kalan kitlenin öne çıkan ana karakter olarak gerçekleştirdiği eylemlerle Aydınlanma çağından beri insanlığın üstanlatısı haline gelen etik ve ahlak kavramlarını tepetaklak ederek postmodern dönemin anti-kahramanı haline gelir.

Joker, bugüne dek geçmişine dair detayların pek bilinmediği, Batman'in bir antitezi olarak iyi-kötü ikilemi içinde kötü rolünü üstlenen ve yüzeysel bir biçimde "suçlu" olarak etiketlenen hayali bir karakterdir. Tanımlayıcı etiketler, modern sistem tarafından belirlenir ve mutlak bir değer olarak benimsenir. Joker ise kaotik bir yaklaşımla kendisini, geçmişini ve eylemlerini bir kalıp içerisinde tanımlamayı reddeder. Sistem tarafından "suçlu" olarak etiketlenen bir karakterin ilk defa geçmişine yönelik detayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi sonucu, izleyicinin Joker ile empati kurması mümkün hale gelir. Postmodern dönemin bir sembolü olarak Joker'in suçludan anti-kahramana olan dönüşümünün sonucunda, tüm anlamların yitirildiği postmodern dönemde artık hiç kimse iyi ya da kötü sıfatlarıyla nitelendirilemez. Sadece egemen sistemin hâkim olduğu ve kitleleri baskıladığı bir dünyada diğer tüm değerler gibi iyi ve kötü de kaybolmuştur. Baudrillard'ın postmodern tanımında bahsedildiği üzere her şeyin kendi kendisini imha ettiği postmodern dönemde (Baudrillard'dan aktaran Best & Kellner, 2011, s. 159-160) karakterler hiçlik duygusuyla karşı karşıyadır. Filmde Arthur Fleck de buna uygun bir biçimde kendi varoluşunu nihilist bir felsefeyle donatır ve modern dönemin kendisine atfettiği suçlu tanımını reddederek postmodern dönemin yabancılaştırılmış ve yalnızlaştırılmış kitlelerinin anti-kahramanı haline gelir.

## **Sonuç Yerine**

Kahraman, soylu değerler, gerçekleştirdiği eylemler, liderlik özelliği ve halka yönelik tehdide karşı duruşuyla toplumun hem rol modeli hem de koruyucusudur. Tarihsel süreçte klasik anlamdaki kahramanlıkların gerçekleştirilebilmesi imkânsızlaşarak kahramanın da kendisini zamana adapte etmesi gereksinimi ortaya çıkmıştır. Antik dönemin ardından kahraman hem kendi özelliklerini korumalı hem de toplumun yarattığı düzen içerisinde yer almayı başarabilmelidir. Düzenin koruyucusu ola-

rak kahramanların varlığı erken modern dönemde devam etse de varoluşsal özgürlükleri giderek kurallar içerisinde kısıtlanmaya başlar. Rasyonel dönemin ulus devletleriyle birlikte ortaya çıkan bürokrasi, kahramanı işlevsizleştirir. Kötücül eylemler artık her tarafta olmasına rağmen kötülük somut bir kişiyle özdeşleştirilemez. Aklın araçsallaşmasıyla birlikte ortaya çıkan düzen, bireyleri kullanabilecek birer nesne olarak kullanılır. Modern sistemin amacı artan nüfus için sürekli daha çok refah elde etmek olsa da üzerinde yaşadığımız dünyanın kaynakları böylesine bir talep için kısıtlı kalır. Dolayısıyla bir diğerinin refahının sağlanabilmesi için ötekilerin hakkının gasp edilmesi zorunlu bir sonuç olarak ortaya çıkar. Böylece modern bürokratik yapıdaki devletlerin makro düzeydeki iktidar arayışları yüzünden dünya savaşları ve Holocaust gibi sonuçların doğması, insani yönü zayıf ve etik dışı bir modernlik algısı oluşmasına yol açar. Böyle bir dönemde kahraman, kendisini çaresizce arayan kitlelerle aynı durumdadır: İç dünyasına kapanmış ve hayatın akışı karşısında hissizleşmiştir. Durkheimci bir yorumla toplumda anomi durumu hâkim hale gelerek dünyanın modern düzeninde bencilliğin ön plana çıkmasının gerçekleştiği söylenebilir. Baumancı bir yaklaşımla da bürokrasi etkisi altındaki bireylerin kendilerine verilen işin bütününe görmeden sadece bir parçasını yapıyor olmaları, hem emeklerine hem de kendilerine yabancılaşmalarıyla sonuçlanmaktadır. Artık halkını kurtarabilecek durumda olmayan kahraman, sadece eylemleri ve varoluş biçimiyle dünyanın mevcut düzeninin kabullenilmesinde ve modernliğin yarattığı tahakkümün kırılmasına imkân oluşturabilecek bir hayalin kurulmasında rol oynar.

Postmodernite, aklın yarattığı iktidar temelli düzene isyan ederek, yaratılan mutlak gerçeklik algısı başta olmak üzere modern değerlere saldırmış, bu çatışmanın ardından ise geriye Baudrillard'a göre gerçekliğin kırıntılarında başka bir şey kalmamıştır (2014, s. 44). Postmodernliğin saldırısı, büyük anlatıları hedeflemiş olsa da onları yıkamamış, sadece görmezden gelmiştir. Bu da gerçek bir özgürlük durumu için yetersizdir. Her ne kadar sorgulanmış, güvenilirliğini yitirmiş olsa da modern sistem hep oradadır; kimi zaman devlet, kimi zaman metropoller, kimi zaman medya, kimi zaman da hukuk biçiminde sürekli bireyin karşısına çıkmaktadır. Gündelik yaşamda sürekli bombardıman altında kalan postmodern bireyin kahraman arayışı da içinde bulunduğu bu dönemle birlikte dönüşüme uğramak zorunda kalmıştır. Kahramanın işlevsiz kaldığı, suç unsurunun sistemin yapısından kaynaklı olduğu bir dönemde kahraman prototipi, anti-kahramanlardan oluşmaktadır. Keza zayıf, kaygılı, çaresiz,

yabancılaşmış, çözümsüz, sıradan, yeteneksiz ve unutulmuş olmak gibi özelliklere sahip olan, sistemin baskısı altında yaşamaya çalışan bireylerin özdeşleşebileceği ana karakterlerin çoğunlukla kendileriyle benzer hislerle hareket eden anti-kahramanlar olduğu söylenebilir. Anti-kahraman, postmodern bireyin özdeşleşebileceği, empati kurabileceği yeni nesil bir kahraman prototipi haline gelmiştir, çünkü o sadece kendi çıkarını düşünür, aslında toplum onun için önemsizdir. Sistemin üstyapılarının baskısına ve toplumdaki diğer bireylerin bencilliğinin yarattığı anomi durumu ile herkesin kendi başına ayakta kalmaya çalıştığı bu çağda toplumsal hareketlerin artık birer ütopya olduğu düşüncesi kabullenilir: Bu durum tabii ki sistemi kontrol edenler tarafından zafer anlamı taşır.

1990'lardan bu yana ABD yapımı film ve dizilerin de toplumdaki değişen kahraman arayışını fark ederek anti-kahraman anlatılarına yönelmesi, Joker gibi bugüne dek hep suçlu olarak kabul edilen hayali bir karakterin postmodern çağ sayesinde kefaretni ödeyerek suçluluktan anti-kahramanlığa dönüşümünü de mümkün kılar. Arthur Fleck'in toplumdaki pek çok kesim tarafından artık salt bir suçlu olarak değil, bir anti-kahraman olarak benimsenmesi mümkün hale gelir. Baudrillard'ın da belirttiği üzere postmodern dönemde artık her şey birer simülasyondur. Artık nasıl bir skandal, skandal olarak sayılmıyor ve umarsızca kabulleniliyorsa, kahraman ya da suçlu da taşıdığı sıfatın mutlak hâkimi sayılamaz. Modern anlatılarda olduğu gibi toplumun iyiliğini istemek artık mümkün değildir, postmodern çağda herkes kalabalık içinde yapayalnızdır, yani herkes birer anti-kahramana dönüşmüştür (2014, s. 31-34). Dolayısıyla toplumun huzursuz sessizliği olan kesimlerinde pek çok anti-kahramanın ortaya çıktığı görülür: Kanun ve kurallara karşı, kent ortamında sömürüye maruz kalmaktan bunalmış, medya söylemlerine karşı hissizleşmiş, tektipleştirici anlayışı kabullenmeyen ancak herhangi bir değişim hareketi gerçekleştiremeyecek kadar da cesaretsiz, başarısız ve yetersiz kitleler her yerdedir.

Arthur, filmin sonlarında bir anlamda Baudrillardcı anlamda bir simülasyonun içerisinde yaşadığını fark etmiştir. Gotham şehrinde simülakrlar, kitle iletişim araçlarıyla topluma empoze edilmekte ve egeyen sınıfın çıkarına yönelik normlar yaratacak bir biçimde gerçekten daha gerçek ideolojik görüngüler yaratmaktadır. Gotham şehrinde medyanın toplumsal olana yönelik yarattığı simülasyon ile Arthur Fleck'in de arasında bulunduğu alt sınıfın yaşadığı sefalet arasında taban tabana zıtlık olduğu belirginleşir. Sorunların az gösterildiği ve yoksulluğun nor-

malleştirildiği bir simülasyon yaratımı için egemen sınıfların modernliğin kazanımlarını kullanmaktan kaçınmaması, Arthur'un postmodernlikle uyumlu olacak biçimde kendi öznelliğini var olduğu gibi kabullenip bireysel bir direnişe geçmesini sağlar ve böylece Joker personası yaratılmış olur. Joker'in tutumu postmodern düşünce ile uyumlu bir biçimde görünüşe bakılarak gerçeğin anlaşılamayacağına yöneliktir, çünkü postmodernlikte bireyden bağımsız bir gerçeklik olamayacağı, gerçeklik kavramının da aslında her bir bireyin kendi dünya perspektiflerini tanımlamak için kullandığı zihinsel anlamlardan oluştuğu vurgulanır. Arthur Fleck, kendi deneyiminde alt sınıfların yaşadığı trajik olayların egemen sınıfın güldürüsü haline getirildiğini fark eder ve medya aracılığıyla sınıflı toplum yapısı üzerinden sistemin sürekli kendisini yeniden inşa edip tek gerçekliğin bu yönde olduğuna yönelik söylemlere karşı tepki gösterir. Çünkü postmodernistlere göre aslında "doğal diye düşündüğümüz olaylar aslında kültürel, yani bizim tarafımızdan oluşturulur, bize verilmiş değildir" (Hutcheon, 1989, s. 2). Bireylerin yaşadığı tecrübeler nesnel birer gerçeklik değil, özne ve kültür temelinde yapılanması gereken göreceliliklerdir. Arthur, katıldığı şovda "Komedi öznel, Murray" diyerek komedinin bireysel olarak belirlenebileceğini söyleyip kendi hayatının bir trajedi değil aslında bir komedi olduğunu belirtirken, nesnel bir gerçekliğin olmadığını vurgular. Böylece Joker'in modern sistemlere yönelik karşıtlığı filmin son sekansında kitle iletişim araçlarıyla ve modern devletin üstyapılarıyla dayatılan modern gerçeklik algısının imgelelerini yapıbozumuna uğratar ve kendi gerçekliğini tasarlar. Filmin sonunda Joker'in eylemleri sonucu Gotham şehrinde çıkan isyanlar ile toplumda her şeyin düzen içerisinde olduğuna dair imgeler de parçalanır. Çünkü Baudrillardcı anlamda, gerçek kendisini çeşitli simülasyonların ardında kaybederek imkânsız bir olgu haline gelmiştir. Arthur postmodern bir birey olarak medya tarafından yansıtılan imgelerin gerçekliği yansıtmadığını bilir ve filmin sonunda medyadan etkilenmez. Postmodern çağda görüngüler artık anlamsız, gerçek ise görecelidir. Ancak isyan sonucu oluşan tekil bir nesnelliği reddediş, beraberinde toplumsal boyutta kalıcı bir çözüm önerisi getirmemesinden dolayı bireyin duyduğu karamsarlığın sürmesine neden olur.

*Joker*'in sessiz kitlelere yönelik *katharsis* yaratan finali, postmoderniteye yönelik eleştirel bir okuma üzerinden değerlendirildiğinde ise filmin aslında bir sistem eleştirisi yapmadığı, aksine sistemi desteklediği söylenebilir: Sistemi terörize ederek değiştirmeye çalışacak eylemlerde bulunabilmek için kaybedecek hiçbir şeyi kalmamış bir akıl hastası olmak

gerekliliği örtük bir biçimde ifade edilmektedir. Filmde sistemden en çok zarar görenlerden biri olan Joker'in herkesin beklediği isyanı başlatan kişi olması, Joker'i suçlu statüsünden çıkararak halkın gözünde sembolik bir anti-kahraman yapar. Dolayısıyla alternatif bir Joker hikâyesinin olay örgüsünün *katharsis* yaratması mümkün görünürken, anti-kahramanın oluşturduğu karamsar ruh hâli, geleceğe yönelik umut geliştirilmesine imkân tanımaz. Postmodern dönemin parçalanmış, sessiz ve direnişçi kitlelerinin gözünde Arthur Fleck'in anti-kahramana dönüşümü bu dönemin öne çıkan çatışmasının kahraman veya suçlu ikiliğinden sıyrıldığını vurgulasa da anti-kahramanın özgüvenden, liderlik yetisinden ve sosyallikten yoksun karakterinin toplumsal bir değişimi mümkün kılmayacağını da göstermektedir.

## Kaynakça

- Akpolat, Y. (2010). Durkheim'dan Giddens'a Pozitivist Sosyoloji. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 53-87.
- Alsford, M. (2006). *Heroes and Villains*. Londra: Baylor University.
- Aydın, E. (2002, Mayıs-Haziran-Temmuz). Roman ve İnsan. *Hece* (65-66-67), 352-368.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*(9. Baskı) (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2019). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (4. Baskı) (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu-Batı.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocaust* (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sarmal.
- Bauman, Z. (2014). *Yasa Koyucular ve Yorumcular* (4. Baskı) (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis.
- Belge, M. (1994). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: YKY.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (16. Baskı) (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Best, S., & Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (2. Baskı) (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı.

- Bookchin, M. (2013). *Toplumunu Yeniden Kurmak* (Çev. K. Şahin). İstanbul: Sümer.
- Bourner, R. & Quillet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi* (Çev. H. Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bradbury, M. (2001). *The Modern British Novel: 1878-2001*. Londra: Penguin.
- Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. Chicago: Chicago University.
- Burrows, E. & Wallace, M. (1999). *Gotham: A History of New York City to 1898*. Oxford: Oxford University.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı.
- Childs, P. (2008). *Modernism*. New York: Routledge.
- Comte, A. (2001). *Pozitif Felsefe Kursları* (Çev. E. Ataçay). İstanbul: Sosyal.
- Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Çiğdem, A. (2001). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim.
- Durkheim, E. (1992). *İntihar* (Çev. Ö. Ozankaya). Ankara: İmge.
- Durkheim, E. (2014). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları* (Çev. C. B. Akal). İstanbul: Doğu Batı.
- Eason, B. (2008, Temmuz 16). *Dark Knight Flashback: The Joker, Pt. II*. CBR: <https://www.cbr.com/dark-knight-flashback-the-joker-pt-ii/> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2020.
- Eysteinsson, A. (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. New York: Longman.
- Fairclough, N. (2001). *Language and Power*. Londra: Longman.
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı* (Çev. Ü. Aytür). İstanbul: Adam.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. H. Koçak). İstanbul: Ayrıntı.
- Fussell, P. (1975). *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı.

- Habermas, J. (1990). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje (Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan). N. Zeka (Ed.), *Postmodernizm* (s. 31-44). İstanbul: Kıyı.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu* (7. Baskı) (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Londra: Routledge.
- Kant, I. (2000). Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt (Çev. N. Bozkurt). *Toplumbilim Aydınlanma Özel Sayısı*(11), s. 17-21 (Özgün Eser 1784 tarihlidir).
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma.
- Kızılçelik, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray.
- Lamont, R. C. (1976, Bahar). From Hero to Anti-Hero. *Studies in the Literary Imagination*, 1-23.
- Langley, T. (2012). *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*. New Jersey: Wiley.
- Lenburg, J. (1983). *Dustin Hoffman: Hollywood's Anti-Hero*. New York: St. Martin's Press.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (Çev. İ. Birkan). İstanbul: Bilgesu.
- Marx, K. & Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto* (30. Baskı) (Çev. C. Üster ve N. Deriş). İstanbul: Can (özgün eser 1848 tarihlidir).
- Matz, J. (2004). *The Modern Novel: A Short Introduction*. Malden: Blackwell.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Neimneh, S. (2013). The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 46(4), 75-90. doi:10.1353/mos.2013.0036
- Quicksilver, C. (2013, Ekim 23). *Chemicals & Chaos: The Joker's (Many) Bizarre Origins*. WhatCulture: <https://whatculture.com/comics/chemicals-chaos-jokers-many-bizarre-origins> adresinden alındı. Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2020
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (2. Baskı). (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Simmel, G. (2019). *Modern Kültürde Çatışma* (12. Baskı). (Çev. T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, & E. Gen). İstanbul: İletişim.
- Slaterry, M. (2007). *Sosyolojide Temel Fikirler* (Çev. Ü. Tatlıcan ve G. Demiriz). Bursa: Sentez.



Steckmesser, K. L. (1966). Robin Hood and the American Outlaw: A Note on History and Folklore. *The Journal of American Folklore*, 79(312), 348-355. doi:10.2307/538043

Stoehr, K. (2006). *Nihilism in Film and Television: A Critical Overview from Citizen Kane to the Sopranos*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Bilim ve Sanat.

Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Torrence, R. M. (1978). *The Comic Hero*. Cambridge: Harvard University.

Tönnies, F. (2019). *Cemaat ve Cemiyet* (Çev. E. Güler). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Turan Tilbe, B. (2019). Antik Kahramandan Anti-Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 6(1), 142-158.

Weiner, R. G. & Peaslee, R. M. (2015). *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. Mississippi: University Press of Mississippi.