

# BABASININ OĞLU: SİNEMANIN SANATSAL DİLİNİ KULLANAN BİR ANLATI OLARAK DEXTER: YENİ KAN DİZİSİNDE FREUDYEN ÖDİPAL KARMAŞA

LIKE FATHER, LIKE SON: THE FREUDIAN OEDIPAL COMPLEX IN DEXTER NEW BLOOD TV SERIES AS A NARRATIVE USING ARTISTIC LANGUAGE OF CINEMA

DR. ÖĐR. ÜYESİ ULAŐ IŐIKLAR

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV (İngilizce) Bölümü  
ulasisiklar@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2943-047X

**Öz:** İnsanlığın kültürel temelinin en önemli simgesel miraslarından olan kurgusal anlatılar, tarih boyunca toplumların anlam evrenini zenginleştirmiştir. Söz konusu anlatıların üretimi, sinema ve televizyonu da içeren bugünün dijital olanakları dâhilindeki görsel/işitsel mecralarda sürmektedir. Kendinden önceki sanatların birtakım niteliklerini 'filmsele' hale getiren ve 'sanat' olarak kabul edilen sinema, anlatım kodları meydana getirerek öyküler anlatmaya muktedir bir mecradır. Öte yandan, televizyon ise, genellikle bir 'iletişim aracı' olarak kabul görür.

Bununla birlikte, televizyonun özelliklerinden biri, tıpkı sinema gibi 'öykü-anlatıcısı' olmasıdır. Bu, sinemada ele alınan psikolojik temaların televizyon içeriklerinde de görülebileceği anlamına gelir. Bir seri katili konu alan Dexter: Yeni Kan da bu televizyon içeriklerinden birisidir. Freudyan psikanaliz bağlamında çözümlenebilecek karakter inşası ve anlatı yapısına sahiptir.

Bu çalışma, sinematik anlatım tekniklerini kullanan televizyon serisi Dexter: Yeni Kan üzerine yoğunlaşmıştır. Yöntembilim bakımından niteliksel analiz metodu tercih edilmiş ve göstergebilimsel çözümlene yöntemlerinden biri olan dizisel ve dizimsel kodlara dayalı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, serideki baba-oğul karakterler arasındaki anlatısal ilişki, Freud'un Oidipus Kompleksi kuramı bakımından uygun veriler sağlamıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sinema Sanatı, Televizyon Dizisi, Seri-Katil Anlatısı, Psikanaliz, Freudyan Oidipus Kompleksi.

**Abstract:** *Fictional narratives which is one of the most important symbolic legacies of humankind's cultural foundation have enriched semantic universe of societies throughout history. The production of narratives at issue has been continuing in audiovisual media within today's digital facilities including cinema and television. Cinema is accepted as an art and gives 'filmic' notion to some qualities of previous arts. It renders itself as a medium which can tell stories by generating narration codes. For his reason, it is admitted as 'communication medium' in general.*

*However, one of the features of television is the 'story-teller' just as cinema. This means that psychological themes presented in cinema can also be seen in television contents. One of these is Dexter: New Blood which is about a serial killer. It has character and narrative construction analyzed as part of Freudian psychoanalysis.*

*This essay has concentrated on Dexter: New Blood television series using cinematic narration styles. As methodology, qualitative visual text analysis has been preferred and an analysis based on sequential and syntagmatic codes from semiotic analyze has been carried out. Accordingly, narrative connection between father and son characters in this TV series has provided pertinent data in terms of Freudian Oedipal Complex.*

**Keywords:** *Cinema Art, Television Series, Serial-Killer Narrative, Psychoanalysis, Freudian Oedipus Complex.*

## Giriş

Tarihsel perspektifte, yeryüzündeki neredeyse tüm toplumlarda var olan çeşitli formlardaki kurgusal anlatılar, kültürel örüntülerin önemli bir parçasını oluşturur. Buradaki 'kurgusal' sözcüğü, söz konusu anlatıların salt hayal gücüyle yaratıldığına işaret etmemektedir. Çünkü her ne kadar herhangi bir anlatıda hayal gücü başat unsur olarak devrede olsa da anlatının yaratıcısının toplumsal/kültürel bir ortamda yaşamasından ötürü 'gerçekler' de kurgusal boyutta işin işine dâhil olur. Çeşitli göndermeler, simgeleştirmeler, imalar yoluyla birtakım 'gerçek' meseleler 'kurmaca' yapı içinde aktarılır. Kadim zamanlardan beri önce sözlü, yazılı ve teatral performansa dayalı, sonra da görsel/işitsel formdaki anlatılarda aktarılan yapıtlar, dinleyici/okuyucu/izleyici kitlesinin hayal gücünün yanı sıra 'gerçek' konularla ilgili gereksinimlerine yönelik de tatmin sağlamışlardır.

Sinema, kurgusal anlatıları aktaran mecralara 19. yüzyılın sonlarında dâhil olan 'sanatsal' bir kitle iletişim aracıdır. Diğer sanatlarla ait pek çok unsuru kendi anlatım olanaklarına uyarlayarak '7. Sanat' payesini edinen sinema, Tambaş'ın da ifade ettiği üzere "çok kısa sürede hemen herkesin anlayabileceği bir dil haline gelmiştir" (2021, s. 294). Film üreticileri ile seyirciler arasında kurulan ve 'hareketli görüntüler' nedeniyle daha önce hiç olmadığı ölçüde 'gerçeğe yakın' hissettiren bu yeni dil sayesinde kurgusal öykü anlatma-izleme/dinleme ihtiyacını karşılayacak eşsiz bir mecra ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında geliştirilen televizyon ise, sinemadan farklı olarak hemen her evin içindeki mevcudiyetiyle gündelik hayata hızlı şekilde eklenmiştir. Eğlencenin yanı sıra siyaset, ekonomi, spor gibi pek çok alanı kapsayan içerikleri de üretme yeteneğine sahiptir. Bu bakımdan televizyon, insanoğlunun bitimsiz merak duygusuna yönelik önem taşıyan bir araçtır. Bu önemine işaret eder biçimde, 1950'lerden itibaren tüm dünyada başat kitle iletişim aracı konumuna yükselmiştir.

Kitlesel içerik üreten iki mecra karşılaştırıldığında; sinemanın sanat olduğuna dair hemen hiç kimse herhangi bir itirazda bulunmazken, televizyon daha ziyade majör bir iletişim aracı olarak tanımlanır. Bununla birlikte esasen, " [...] sinema ile televizyon arasında yakın ve karmaşık bir ittifak vardır" (Bogue, 2021, s. 206). İlk olarak her iki mecra da içeriklerini ve bu içeriklerin taşıdığı anlamları öncelikle 'görüntü dili' vasıtasıyla izleyiciye ulaştırır. Bunun da ötesinde, sinema gibi televizyon da 'öykü-anlatıcı' rolünü üstlenmiştir. Bugünün dünyasında medyanın eski halk ozanlarının işlevini devraldığına işaret eden Kozloff'a göre içerikleri bakımından televizyon, "teknolojik anlamda ne kadar sofistike olsa da, aslında hikaye anlatıcılığının en geleneksel ve basit hikaye anlatma biçimlerini taklit etmeye çalışır" (2018, s. 308). Tıpkı sinema gibi televizyon da 'kurmaca öyküler' anlatmaktadır.

20. yüzyılın son çeyreğinde küresel çapta yaygınlaşmaya başlayan internet kullanımı, sinema ile televizyonun öykü anlatmadaki benzer konumlarını güçlendirici etkide bulunmuştur. Bu zaman diliminde "kitlesel tüketim için tasarlanmış hikâyeciliğin yükselişini dönemin en çarpıcı kültürel olgularından biri" olarak yorumlayan Fulford'un aktarımıyla, " [...] televizyon

programları, filmler ve internet atalarımızın hayal bile edemeyeceği kadar çok hikâyeyi bize ulaştırmaktadır” (2019, s.143). Günümüzde internetle doğrudan bağlantılı akıllı telefonlar, tabletler ve dijital platformlar aracılığıyla izleme eyleminin çoğullaşması (Bkz. Erkilic, 2021, s. 401) sayesinde, bambaşka kültürlerde üretilen kurgusal anlatılar dünyanın her yerinde anında izlenebilmektedir.

Bu çalışmanın örneklem evrenini oluşturan ve Amerikan Showtime kanalında üretilen *Dexter* dizisi, Türkiye dâhil birçok ülkedeki dijital platformlarda gösterilmiştir. Dizinin bir seri katili konu alan kurgusal öyküsü, Freud’un Antik Yunan’daki Kral Oidipus mitine dayanarak kavramlaştırdığı Oidipus Kompleksi teorisine uygundur. Habash’a göre de “Oidipus mitindeki sayısız tema ve özellik, *Dexter* dizisinde sergilenir” (2015). Öte yandan, teorisini mitolojik bir hikâye üzerinden kavramlaştırması, Freud’un kendisinin de kuramını kurgusal anlatı aracılığıyla insanlara daha rahat aktarabileceği fikrini edindiğine işaret eder. Rank’ın belirttiği gibi, “İnsan aklının genel hareketlerinin karakteriyle ilgili olarak, mitlerin özüne dair yapılan psikolojik çalışmalar, tamamıyla aynı mitolojik içeriklerin, her zaman ve her yerde, kaynağını ortaya çıkarmaya yardım edebilirler” (2016, s. 14). Dolayısıyla, Freud’un teorisini oluşturmak için insanlığın kültürel mirasındaki kurgusal bir öyküyle kurduğu köprü, bambaşka bir zamandaki kurgusal televizyon anlatısı için de geçerli olabilmektedir.

Oidipus Kompleksi’ni de içerecek şekilde Freud’un psikanalizi temel alan çalışmaları çoğunlukla bireyin erken yaşantılarının, özellikle de cinsel arzularla alakalı boyutların şimdi üzerindeki etkilerine yoğunlaşır. “Dolayısıyla, geçmişin etkisi –kökendeki travmatik olay– önemlidir” (Perron, 2017, s. 41). Bilinçdışı da dâhil olmak üzere, bireysel geçmişten gelen tüm anımsamalar, şu anın yorumlamalarını, kararlarını ve eylemlerini etkiler. Bilimsel tüm araştırmaların, “[...] belleğin, benliğin kaynağı olarak rolünün ve merkezîyetinin altını çizmekte” (Susam, 2015, s. 23) olduğu göz önüne alındığında, Freud’un bireyin erken dönemine dair çalışmaları verimli bir kuramsal alan sunmaktadır.

Bu çerçevede, travmatik erken dönem deneyimlerinin *Dexter* karakterinin kurgusal inşasında ve oğlula ilişkileri bağlamında ne gibi sonuçlara yol açtığı araştırılması bu çalışmanın hedefini oluşturmaktadır. Oidipus Kompleksi teorisinin özündeki baba-oğul çatışması, *Dexter*’in hem kendi babasıyla hem de oğlu ile olan etkileşiminde özgün bir kuramsal zemin ortaya koymaktadır. Buradan hareketle; *Dexter* karakterinin anlatı evrenindeki gelişimi ve eylemlerinin altında yatan güdüler Freud’un teorisine ne gibi paralellikler taşımaktadır? Final sezonunda oğlu ile olan ilişkisinde Oidipus Kompleksi ile irdelenebilecek yeni boyutlar ortaya çıkmış mıdır? Bu anlatı tematiği ve biçimsel estetik bağlamında dizi, sinema ile televizyon arasında bir geçişkenlik örneği sunmakta mıdır? gibi sorular ekseninde dizinin anlatısı çözümlenmiştir. Yöntembilim bakımından, anlatının görsel ve sessel içeriğindeki dizisel ve dizimsel bağlantıların açığa vurduğu anlamlar göstergebilimsel bir tarzda yorumlanıp Freud’un kuramı ile ilişkilendirilerek niteliksel bir analiz metodu takip edilmiştir. Ayrıca, tüm çalışma boyunca araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

## Sanat Olarak Sinema & Araç Olarak Televizyon

Dil ve konuşma yetisiyle insan, diğer canlılardan daha etkili bir iletişim yeteneğine sahiptir. Gündelik/doğrudan iletişime nazaran çok daha karmaşık olan iletişim türü ise 'sanatsal iletişim' adını alır. Bunun önemli parçalarından biri; sözel, yazılı veya görsel anlatıları içeren hikâyelerdir. Hikâye anlatımının en işlevsel iletişim kurma yollarımızdan biri olduğuna vurgu yapan Fulford'a göre, "Kültürleri ve nesilleri aşan, yüzyıllardır insanlığa eşlik eden hikâyeler hepimize temas eder" (2019, s. 12). Hikâyeler konusunda anlaşılması gereken en önemli unsur, onların kurmaca (kurgusal) yapısıdır. Genel çerçevesi itibarıyla, "Kurmaca anlatım biçiminde gerçekler yazarın hayal gücü ile zenginleşerek yazına dökülür. Bu açıdan bakıldığında bir kurmacada yer alan olaylar, mekânlar ve kişiler hem gerçektir, hem de hayaldir" (Akkiriş, 2017, s. 41). Kurmaca anlatılar hayal gücünü besledikleri gibi, gerçeklere temas ederek entelektüel tatmin de sağlamaktadır. Bununla beraber, herhangi bir kurmaca yapının salt kendisi yeterli değildir. Onu yaratacak/oluşturacak ve onunla etkileşime geçecek birileri de gereklidir. Kozloff'un aktarımıyla, "Anlatı iletişimsel bir eylemdir; anlatı için yalnızca bir hikâye yetmez, aynı zamanda bir anlatıcı ve dinleyici de gerekir" (2018, s. 302). Dolayısıyla, kurmaca eserlerin konu olduğu 'sanatsal' iletişimde, yaratıcı-yapıt-okuyucu/izleyiciden oluşan sacayağının meydana getirilmesi zorunludur.

Dramatik ve görsel kurmaca eserler bağlamında sanatsal iletişim, öncelikle fotoğrafın bulunuşundan sonra 'hareketli görüntü' olarak ortaya çıkan sinema ile yaygınlaşmıştır. İlk yılların ardından hızlı biçimde kurallarını oluşturup 'sanat' formu olarak kendini kabul ettiren sinemanın avantajı kuşkusuz, diğer sanat dallarının kaidelerini kendi yapısına uyarlayabilme yeteneğidir. Bu sayede, "Sinema, sanatların en gençlerinden biriye de, pek çok eski sanat dalına özgü yapı ve formları devralmıştır" (Corrigan, 2018, s. 70). Bu bağlamda düşünüldüğünde, özünde 'teknolojik bir yenilik' olan sinemanın, diğer birçok sanat dalıyla da işbirliği yaparak bir 'sanat' konumuna eriştiği söylenebilir.

İlk yıllarda işlevi tam olarak anlaşılabilen tılsımlı aygıt sinematograf yoluyla gerçekleştirilen görüntü kayıtları, sinema adıyla kısa zamanda sanat dünyasının içindeki yerini aldı. Kuşkusuz görüntü kayıtları tek başına bir şey ifade etmiyordu. Kaydedilecek konunun seçimi ve belirli bir anlatım unsuru içermesi sorunuyla karşılaşan ilk sinemacılar; edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlarının anlatım unsurlarındaki gelişmeler ışığında çözüm arayışlarına yöneldiler. Bu arayışlar sonucunda öyküleme, görsel düzenlemeler ve çekilen görüntülerin sıralanmasında ulaşılan estetik düzey, sinemayı her geçen gün yeni bir sanat payesine doğru taşıdı (Yıldız, 2018, s. 11).

Kitlesele bağlamda ise sinema, filmlerin öteki sanat dallarına göre daha kuvvetli duygusal ve entelektüel reaksiyona sebep olmalarından ötürü hızlı şekilde yaygınlaşmıştır. Bu duygusal ve entelektüel tepkinin güçlü olmasının temel nedeni, sinemanın görsel kaydedici yönünü dramatik anlatı unsurlarıyla birleştirebilme becerisidir. Elbette herhangi bir film, her şeyden önce 'görsel' bir yapıttır ve tartışmasız biçimde, " [...] görüntünün bir dili vardır ve sinema bu dil aracılığıyla da konuşan bir sanattır" (Yılmaz, 2020, s. 14). Bununla beraber, filmsel anlatı, görüntünün muhtemel olanaklarını açacak şekilde ve kadim kurmaca külliya-

tının daha geniş formları kullanılarak oluşturulur. Dolayısıyla, “Sinemanın bir sanat olarak var olması sadece sinematografik anlatım ile değil, aynı zamanda kurgunun dramatik yapıyı kurmak için harcadığı çaba ile de güçlenmiştir” (Kurtiş, 2021, s. 231). Bu doğrultuda ele alındığında sinema, odağında kurmaca öykülerin yer aldığı sanatsal bir ifade aracı ve kitle iletişim biçimidir.

Sinemayı takip eden teknolojik yenilik olarak televizyon ise, daha ziyade bir ‘iletişim aracı’ konumunda değerlendirilmiştir. Bununla beraber, televizyonun kendine özgü bazı nitelikleri mevcuttur. Her şeyden önce, sosyal/siyasi/ekonomik yaşamla ilgili bilgi vermesinin yanı sıra eğlence içerikleri de üretir ve tüm bunları evin içinde, ‘domestik’ bir araç olarak gerçekleştirir (Bkz. Marshall & Werndly, 2002, s. 8). Örneğin sinemada film izlemek sosyal bir aktivite gerektirirken, televizyon evin en merkezi köşesinde yerini almıştır. Bu niteliği, televizyonun küresel yaygınlığının en önemli sebebidir. Buna dair güncel bir örnek olarak Çakır, “Amerika’nın ekonomik krizden etkilendiği, internetin televizyonun yerini almasının en çok konuşulduğu dönemde bile televizyon izleme oranlarının belli oranda artış gösterdiğini” (2015, s. 11) vurgular. *Dexter* dizisinin yayınlandığı televizyon kanalına da ev sahipliği yapan ABD, dünyada en fazla televizyon seyredilen ülke konumundadır.

Televizyonu içerik bakımından sinemaya en çok yaklaştıran husus ise, her iki mecraanın da majör birer ‘hikâye-anlatıcısı’ olmasıdır. Televizyon da tıpkı sinema gibi bir öykü-anlatıcısıdır (Bkz. Marshall, Werndly, 2002, s. 9). Bu konuda televizyonun sinemaya nazaran oldukça önemli bir avantajı da vardır. Sinema filmlerinin kısıtlı süresinin aksine televizyon, diziler aracılığıyla çok daha uzun süreye yayılan görsel hikâyeleri anlatabilmektedir. Televizyondaki kurmaca öykülerin karakter yapılanması da sinemasal anlatılarda belirlenmiş karakter kategorilerine çoğunlukla uygunluk gösterir. Özellikle anti-kahramanlar, en az sinemadaki kadar popülerdir. Televizyondaki ‘anti-kahraman’ miktarının pek fazla olduğuna değinen Kane, “Miami Polis Departmanı’nda çalışan sempatik kan analisti ve ayrıca, sadece kötü kişileri öldüren bir seri katil olan Dexter Morgan’ın bunu en iyi şekilde örnekleyen karakter olduğunu” (2021) söyler.

Görüldüğü üzere, kurmaca yapımlar söz konusu olduğunda sinema ve televizyon arasında artık bir ayrım yapabilmek zor görünmektedir. “Modern dünyada, görsel medya (film ve televizyon) küresel düzeyde popülerdir ve gelişmekte olan ülkelerde giderek artan ölçüde ulaşılabilir olmaktadır. Ülke ya da toplum fark etmeksizin her yerdeki insanlar sinemaya gidip film izlemekten veya evde bir televizyon dizisi seyretmekten hoşlanmaktadır” (Fossard & Riber, 2005, s. 17). Gelişmekte olan bir ülke olarak Türkiye’de de *Lost* (2004–2010), *Dexter* (2006–2013 ve 2021), *Breaking Bad* (2008–2013), *Game of Thrones* (2011–2019), *Succession* (2019–2021) gibi birçok Amerikan menşeli televizyon dizisi izleyicilerin yüksek oranda ilgisini çekmiştir. Bu gelişmeler bütüncül olarak yorumlandığında, bugünün dünyasında sinema ile televizyon arasındaki ilişki Arnheim’in, “Artık sinema, televizyon [...] ürünleri popüler öykü anlatıcılığının ve eğlencenin ortak ortamında birleşmiştir. Ortamlar birbirlerine hizmet eder” (2010, s. 8) ifadesindeki gibi kendini göstermektedir.

Arnheim'in 'ortam' nitelemesi, içeriğe olduğu kadar platform/kanal/mecranın güncel teknolojik dönüşümüne de gönderme yapar. Günümüzde dijitalleşmeden yalıtık herhangi bir görsel medya tahayyül etmek mümkün değildir. Bugünün görsel-işitsel yelpazesinde ve dijital sanatlar ile medyadaki içerikleri 'pan-medyatik' olarak niteleyen Stam, kurmaca film, televizyon serileri ile kablo TV içeriklerinin tümünü kapsayan 'sinematrix' kavramını önermektedir. Stam'a göre, " [...] bu terim sinemayı sayelerinde metinlerin üretim, dağıtım alımlamalarının toplumsal-sanatsal anlam ürettiği daha geniş endüstriyel [...] matrislere yerleştirir. Sinematrix, sinematik özgünlükten ziyade çeşitli sanatlar, medya ve uluslar boyunca ilerleyen ara yüzler ve bağlantısallıklarla ilgilidir" (2021, s. 15). Dolayısıyla, yapım ve dağıtımdaki yoğun dijitalleşmenin etkisiyle bugünün sinema ve televizyon içeriklerinde bir iç içe geçmişlik söz konusudur. Dijitalleşmenin merkezi kavramı olarak 'akışkanlık' alındığında (Bkz. Dimock, 2018, s. 91), televizyon ve sinema içerikleri birbirini takip edip bir nevi 'bütünleşme' görüntüsü sunmaktadır.

Bu, öykü-anlatıcılığı hususunda birbirine eklenen tarihsel gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Geçmişten bugüne, " [...] kitlesel hikâyeciliğin tarihi, teknik gelişmeler sayesinde ilerleyen düz bir çizgi üzerinde gidiyor; önce romanlar, sonra filmler, sonra radyo, televizyon ve son olarak da internet" (Fulford, 2019, s. 120) şeklinde sıralandığında, söz konusu zincir dijital teknolojiyle güncel seviyesine ulaşmıştır. Bu bağlamda, bugünün görsel teknolojisi temelinde sinema ile televizyon içerikleri arasındaki biçimsel ve anlatısal benzerliklerin daha ayrıntılı açıklanması, çalışmanın analiz etmeyi hedeflediği *Dexter: Yeni Kan* dizisinin çözümlenmesinde yarar sağlayacaktır.

## **Sinema & Televizyon Arasındaki Biçimsel ve Anlatısal Benzerlikler**

Herhangi bir yapıtı/ürünü alıcısıyla buluşturabilmek zorunlu olarak bir forma gereksinim vardır. Çünkü içerik (anlatı) sadece belirli bir biçimsel düzenlemeyle algılanabilir hale gelir. Tarihsel bağlamda, "Sinemanın özünü belirlemesi için resim ve fotoğrafçılık sanatının yanında belirlenmiş biçim ve tarz, resimleri harekete geçirebilmeye dönüştüğü zaman bir anlatım kazanır" (Kurtiş, 2021, s. 219). İlk biçimsel kurallar yerleşmiş, ardından içeriği aktarmak mümkün olmuştur. Tıpkı sinemanın yaptığı gibi televizyon da; çerçeve, çekim ölçekleri, kamera açıları ve hareketleri, kompozisyon vb. gibi öğeleri kullanarak öncelikle görsel anlatım dili kurar. İki mecra arasındaki zamansal ardışıklık ekseninde düşünüldüğünde, "televizyonun sinemanın biçimsel ve estetik kodlarından yararlandığı" (Bkz. Stam, 2021, s. 215) açıktır. Televizyon, birçoğunu sinemadan devraldığı biçimsel düzenlemeleri kullanarak içerikler üretir. Televizyon filmlerinin süresi sinema filmlerine yakinken, diziler söz konusu olduğunda çok daha uzun süreye yayılan anlatılar televizyonda yer alabilir.

Başı, ortası ve sonu olan ve Aristo'nun formüllemesinden bu yana süregelen öyküsel içerik üretimi, bugün sinema ve televizyonda sürdürülmektedir. Asiltürk de, "sözlü anlatı geleneğinin ruhunu televizyon dramalarıyla (kurmacalarla), sinema filmleriyle her kültürde önemini koruduğunu" (2014, s. 59) belirterek bu gerçeğin altını çizer. Dolayısıyla, özünde

değişmeyen, sadece teknolojik gelişmeye bağlı olarak dönüşen kadim bir aktarım devam etmektedir; sinema ve televizyonda 'anlatıcı' programın/dizinin/filmin kendisidir. Bunu bir adım öteye taşıyan Çakır, "televizyon dizilerinin dünyada hikâye anlatıcılığı açısından zaman zaman sinemanın önüne geçtiğini" (2015, s. 3) vurgular.

Bunda, televizyon dizilerinin süre avantajının etkisi büyüktür. Anlatı, birçok bölüme yayılarak uzun bir sürede aktarılır. ABD'de 'The Drama Serial' olarak adlandırılan dizi formatında; romanlardaki bölümler gibi epizotlara bölünmüş, süregiden ve düzenli olarak her gün veya her hafta yayınlanan bir hikâye mevcuttur. "Tek bir sinema filminin tersine, diziler, her bir epizotun finalinde hikâyenin tamamlanmamış olarak bırakıldığı, epizotun bir soru ya da bir şüphe hissiyle bitirilerek izleyicilerin bir sonraki hafta neler olacak diye merak etmelerinin sağlandığı" (Schlütz, 2016, s. 96) bir yapıya sahiptir. *Dexter* da bu formattaki dizilerden biridir.

Dizilerin uzun süreye sahip olmasının hikâye anlatımındaki önemli bir diğer avantajı ise, karakterleri derinleştirme olanağıdır. *Dexter*'da dizi isminden başlayarak tüm anlatının üzerine inşa edildiği ana karakter Dexter Morgan, öykünün tüm temel eylemini yönlendirdiği gibi, temalarını da meydana getirir. İzleyici onun aksiyonlarını ve diğer karakterlerle etkileşimlerini bir rehberin peşinden gider gibi takip eder. Dolayısıyla, *Dexter*, Kozloff'un "televizyon hikâyelerinde en önemli yeri, karakterler ve onların karşılıklı ilişkileri tutar" (2018, s. 299) önermesine iyi bir örnek teşkil eder.

Televizyon dizilerine özgü bu elementler bir 'bütün' olarak 'anlatı' denen formu oluşturur. Geniş manada bu kavram, "filmlerde (veya romanlarda) nelerin olduğuna veya nelerin be-timlendiğine" (Buckland, 2018, s. 8) işaret eder. Daha özele inip hayal gücünü işin içine katan 'kurgusal' terimini devreye soktuğumuzda ise, "Kurgusu olan tüm metinler anlatıdır" (Antakyalıoğlu, 2013, s. 92) yargısına varılabilir. Elbette, kurgusal anlatıyı oluştururken gelişigüzellik beklenmez. Çünkü "Kurmacada olaylar rasgele meydana gelmez. Bir neden-sonuç bağlantısının zorunlu ve olabirlik taşıyan sonuçları olarak meydana gelirler" (Rancié-re, 2019, s. 9). Dolayısıyla, kurgusal anlatıda olaylar zinciri, belirli nedenselliklerle örülür ve giriş-gelişme-sonuç çizgisini gözeterek oluşturulmalıdır.

Polisiye, korku, komedi, fantastik, western, bilim-kurgu gibi popüler türleri kapsayan 'türsel anlatı', sinema filmlerinde olduğu gibi, televizyon dizilerinde de en sık karşılaşılan kurgusal anlatı çeşididir. Hatırlatmak gerekirse, "Genre (tür) sözcüğü, 'çeşit' veya 'sınıf' anlamına gelen Fransızca (Latin kökenli) sözcükten gelir. Terim, yaygın olarak retorikte, edebiyat kuramında, medya kuramında ve son zamanlarda dilbilimde 'metnin' karakteristik bir çeşidine atıf yapmak için kullanılır" (Chandler, 2018, s. 16). Çağdaş medya ortamında tüm ticari sinema filmleri ve televizyon dizileri, anlatısının karakteristiğini tanımlamak adına türler bağlamında isimlendirilir. Bundan ötürü, Feuer'in de dile getirdiği gibi tür teriminin kullanımı aynı zamanda, "filmlerin ve televizyon programlarının gruplandırılabilceğini, bu

yapıtların biricik olmadığını imler” (2018, s. 254). Türlerin sağladığı çerçeveler, yaratıcılar ile izleyiciler arasında anlatıya dair uzlaşımsal bir hat meydana getirir. Türe yönelik izleyici beklentilerini şekillendiren bu hat dâhilinde olay örgüleri oluşturularak yeni anlatılar ortaya çıkarılır.

*Dexter* dizisini de kapsayan ‘seri katil’ filmleri, korku-gerilim türünün içindeki bir alt-türdür. Sharma’nın ifadesiyle, “Seri katil terimi, ilk kez 1970’lerde FBI çalışanı Robert Ressler tarafından ortaya atılmıştır. 1988’de yine FBI tarafından ‘seri katillik’, aralarda belirli sakinleşme dönemleri de bırakarak ayrı ayrı zamanlarda üç veya daha fazla cinayet işlemek olarak tanımlanmıştır” (2018, s. 6). Öyküsünde seri katilliği içeren veya *Dexter*’da olduğu gibi başkarakter olarak bir seri katili konu alan anlatılar korku türünün üretken alanlarından birini oluşturur. “Seri katillerin hikâyelerini anlatan filmler ‘korku filmi’ olarak sınıflandırılabilir, bununla birlikte, anlatıda veya anlatımdaki farklı öğelerine göre, bu sınıflandırma korku türünün farklı alt türleri arasında değişmektedir” (Bkz. Özgenalp, 2006). Ana karakter olarak bir seri katili konu almasına karşın *Dexter* da salt bir korku dizisinden ziyade; korku, gerilim, polisiye ve hatta yer yer komedi unsurlarını barındıran birçok türün karışımı bir drama olarak nitelendirilebilir.

Seri katilliği içeren anlatıların analiz edilmesinde en verimli ve doğru alanlardan biri, Freud’un öncüsü olduğu psikanalizdir. “Çünkü psikanaliz insan zihninin işleyişinin incelenmesidir, psikanalitik değerlendirme toplumun bu anlaşılmasız üyelerini idrak etmede kayda değer yöntemler sağlar” (Çeker, 2014, s. 3). Psikanaliz, Freud tarafından hastaları iyileştirmek için bir yöntem olarak geliştirilmiştir. Bununla birlikte, “Freud’un ilgi alanları tedavinin çok ötesine uzanır. Sanat eserlerinin üretiminde yaratıcılığın iç güçlerini ve tamamlanmış eserin yapısını daha iyi anlamak için yeni bilimin kaynaklarından yararlanmak ona ilginç ve meşru gelmektedir” (Perron, 2017, s. 57). Bundan ötürü, psikanaliz genelde görsel sanatsal içerik olarak film veya dizilerin çözümlenmesinde yararlı bir kuramsal çerçeve sunar. Ayrıca psikanaliz, bizatihi ‘izleme’ deneyiminin kendisini anlamak bakımından da önemli bir kalkış noktasıdır. İzleme deneyimiyle bilinç ve bilinçdışında oluşan etkileşimler, seyircinin görsel anlatının hem içinde hem de dışında konumlanmasının imlediği psikolojik etkiler, Metz’in de değindiği film/dizi seyretmeyle kişisel arzuların tatmini (2012, s. 177) gibi konuların tümü, psikanaliz temelinde yorumlanabilecek unsurlardır.

İçerik bakımından ise, psikanalize dayalı kuramsal yaklaşımlar bağlamında karakterler ve anlatı üzerinden bazı değerlendirmelere ulaşılabılır. Sinema filmleri ve televizyon dizilerinin “temsil yoluyla gerçek dünyanın yeniden üretimini yaptığı” (Susam, 2015, s. 17) gerçeğinden hareketle, anlatıdaki karakterlerin ruh halleri ve eylemleri üzerinden psikanalitik çözümlenmeler yapılabilir. Batı kültüründe tarihsel manada filmsel anlatının gelişimiyle psikanalizin popülerleşmesi arasındaki paralellik (Bkz. Thomson, 2015, s. 17) de dikkate alındığında, bu net bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

## Psikanaliz ve Freudyan Ödipal Karmaşa Teorisi

Bir tedavi metodu olarak psikanaliz, kişinin yaşamının bütünündeki birtakım tecrübelerin psikolojik neticeleri üzerine yoğunlaşır. Özellikle cinsellik ve kültür arasındaki gerilimlerden doğan problemler, psikanalizin temel konularıdır. Psikanalizde, “Her nevroz, daha özel olarak da isteri, *psiko*-cinselliğin önemli bir rahatsızlığı olarak anlaşılmalıdır” (Perron, 2017, s. 7). Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, hastaların çoğunda erken dönem travmalarının varlığını saptamıştır. “Çocukluk sonrasında nevroza yakalananların hepsinde çocuksal bir nevroitik rahatsızlıkla bağlantının varlığı görülmektedir” (1994, s. 47) diyen Freud’a göre, insan zihni rahatsız olunan tüm deneyimleri, güdüleri veya eğilimleri bilinçten uzaklaştırma yetisine sahiptir. Fakat bunlar yok olmaz. ‘Bastırılmış’ olarak bilinçdışında varlıklarını sürdürürler. Özellikle kültürel nedenlerden ötürü bu bastırma ile en çok karşılaşan deneyimler, güdüler ya da eğilimler cinsel olanlardır. Sağlıklı bir karakter gelişimi için doğumdan yetişkinliğe kadar geçen süreçte cinsel güdülerle ilgili bastırmaların uyumlu ve zararsız biçimde çözüme ulaştırılması gerekir. Aksi takdirde, çocukluk döneminde bastırılmış güdü veya eğilimler, yetişkinlikteki nevrozların temel sebebi (Bkz. Freud, 2006, s. 62-63) haline gelebilir.

Freud’un görüşlerine göre, çocukluk anıları bir biçimde yetişkinlik dönemlerinde mutlaka ortaya çıkar. Bu, insan belleğinin çalışma prensibiyle ilgilidir. Bellek, bastırılmış anıları taşıyor ve yaşantılar esnasındaki bazı tetikleyicilerin de etkisiyle bunlar beklenmedik zamanlarda ortaya çıkabilir. Özellikle küçüklükte travmalar, yetişkinlikteki anıları doğrudan etkiler. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, sanatsal yaratımlar da dâhil olmak üzere, yetişkinlikteki tüm fantezilerin ve nevrozların kaynağı çocukluktur.

Freud’a göre çocuk, doğuştan gelen içgüdüsel güçlerce yönetilir ve bir eğretili yapı yaprağının açılması gibi psikoseksüel gelişim devresinden geçerek katman katman açılır. Birkaç cephede çatışma vardır: İkilili içgüdüler (ego içgüdülerine karşı libidoya ait içgüdüler ya da ikinci kuramda Thanatos’a karşı Eros) birbirlerine karşı çıkar; içgüdüler çevrenin –süperegonun– talepleriyle çarpışır; çocuk, dolaysız haz elde etmeye yönelik iç baskıyla hazın geciktirilmesini talep eden gerçeklik ilkesi arasında bir uzlaşma sağlamalıdır. Bu nedenle içgüdüsel olarak yönlendirilen birey, doğuştan getirdiği saldırgan ve cinsel iştahın doyurulmasını önleyen dünyayla savaş halindedir (Yalom, 2018, s. 18).

Bahis konusu ‘savaş’ durumunun en net biçimlerinden biri, Freud’un en bilinen teorilerinden olan Oidipus Kompleksi’dir. Freud, bu fikrini geliştirirken kendi rüyalarını yorumlayarak birtakım sonuçlara varmıştır. Yakın dostu Fliess’e yazdığı mektupta, rüyalarını analiz ederken keşfettiği önemli noktayı şöyle aktarır: “Genele uygulanabilecek tek bir fikir belirdi aklımda. Kendimde de anneme âşık olma ve babamı kıskanma olgusunu gördüm, artık bunu çocukluğun başlarında evrensel bir olay olarak kabul ediyorum” (Breger, 2005, s. 179). Oidipus Kompleksi teorisi de kısaca, henüz kültürün ve toplumsal kuralların alanına girmemiş erkek çocuğun cinsel içgüdülerini fark etmesi ve en yakınındaki karşı cins olarak anneye seksüel arzu duymasıdır. Bu dönemin önemini, “Küçük bir çocuğun karşı karşıya

kaldığı en büyük çatışma, ailesiyle ilişkisiyle, ‘Oidipus Kompleksi’yle bağlantılıdır” (2006, s. 63) şeklinde vurgulayan Freud’a göre, bu evrede çocuk eğer bir süre sonra babanın asıl ve mutlak iktidarını içselleştirip anneye olan arzusunu bastırırsa kültürün alanına olabildiğince sağlıklı biçimde dâhil olabilir. Bununla beraber, yaşantıdaki bireysel deneyimlere bağlı olarak, ileriki dönemlerde bu kompleksle ilgili birtakım olumsuz durumların ortaya çıkma olasılığı vardır.

Genellikle bu kompleksin erken cinsellik döneminin kapanmasıyla geride bırakılması, adamakıllı bir yıkım ve değişim işleminden geçirilmesi gerekmekte, bu değişimin sonuçlarına ise ileriki ruhsal yaşamda büyük işler düşmektedir. Gelgelelim, söz konusu işlem gerektiği kadar köklü biçimde gerçekleştirilmez; derken buluş dönemi gelip çatar ve komplekste yeniden canlanmalara yol açabilir, ki bu da bazen tehlikeli durumlarla bireyi karşı karşıya bırakır (Freud, 1994, s. 43).

Freud, bireyin çocukluğu ve yetişkinliği arasında psikoseksüel gelişimini etkileyen bağlantıları ortaya koyduğu bu teorisinin evrensel olduğunu savunur. Bunu desteklemek için de teorisini Sophokles’in yazdığı Kral Oidipus adlı Grek tragedyasının başkarakterinden hareketle isimlendirmiştir. Bu hikâyede, öz oğlu tarafından öldürüleceği kâhinler tarafından bildirilen Kral Laios, bunu önlemek için oğlunun doğduktan üç gün sonra nehre bırakılarak ölüme terk edilmesini emreder. Fakat bebek ölmez. Bir çoban tarafından bulunup başka bir ülkeye götürülür. Buradaki kral tarafından sanki kendi oğluymuş gibi yetiştirilir. Büyüdüğünde, bu kez kâhinler ona öz babasını öldüreceğini ve öz annesiyle evleneceğini bildiriler. Bundan kaçınmak için Oidipus, babası bildiği kralın ülkesinden kaçır ve yolda karşılaştığı hiç tanımadığı öz babası Laios’u bir tartışma sonrası öldürür. Daha sonra öz babasının ülkesine tesadüfen gelir. Burada halka zülüm eden Sfenks adlı bir canavarı yenerek ödül olarak öz annesi lokaste ile evlenme ve bizzat katlettiği öz babasının tahtına oturma hakkını elde eder. Fakat sonraları gerçeği öğrendiğinde bunu kaldıramaz ve kendi gözlerini kör eder. Annesi lokaste ise intihar eder (Bkz. Sophokles, 2017). Öykünün olumsuz finali, Freud’un erken dönem çocuklukta anne/babaya karşı hissedilen arzu/korku ikilemindeki zihinsel ve duygusal karmaşayla örtüşür. Freud’un psikodinamiklerinin gelişimsel temelli olduğuna işaret eden Yalom da, bireyin “‘temel’ anksiyete kaynakları” olarak “en eski psikoseksüel felaketleri”ni anneden ayrılma ve baba tarafından iğdiş edilme korkusu (2018, s. 22) biçiminde açıklar.

Görüldüğü üzere, Sophokles’in kahramanı Oidipus’un “kara yazgısına odaklanan” (Güngör-müş, 2021, s. 72) trajik anlatısı, kendi rüyalarının serbest çağrışımsal yorumlarından yola çıkan Freud’un görüşlerine uygun düşmektedir. Kadim bir hikâyede kendi teorisinin anlatı versiyonunu bulan Freud, “Mitolojiden öğrendiğimize göre, yalnız Yunanlıların değil, bütün ulusların mitleri, [...] anneye oğul arasındaki sevi ilişkileriyle dolup taşmaktadır (1994, s. 44) ifadesinde de görüldüğü gibi, düşüncesini genelleştirmek fırsatını yakalamıştır. Dolayısıyla, Oidipus anlatısındaki temel ailevi çatışma çağları ya da mekânları aşacak şekilde tüm kültür ve topluluklara genişletilebilir. “Oidipus tragedyasının sürekli ve evrensel başarısı [...] benzeri eğilimler demetinin aynı şekilde evrensel varlığını da kanıtlamaktadır” (Vernant,

Naquet, 2012, s. 90). Her toplum ve kültürdeki birey gelişimi ve aile ilişkilerine genelleştirilebilen bir teori, elbette ki o toplumlar ve kültürlerden çıkan görsel anlatıların çözümlenmesine de uygulanabilir. Nitekim sinema ve televizyonda, Freud'un Oidipus Karmaşası teorisine uygun pek çok anlatı yapısına ve karakter temsiline rastlamak mümkündür.

## Sinema ve TV İçeriklerinde Freudyan Oidipus Kompleksi

Tarihsel ekseninde, Ödipal Karmaşa düşüncesinin hemen her janrdaki film ve dizide ele alındığı görülür. Sinemadan; *The Graduate* (*Aşk Mevsimi*, Mike Nichols, 1967), *Chinatown* (*Çin Mahallesi*, Roman Polanski, 1974), *La Luna* (*Ay*, Bernardo Bertolucci, 1979), *The Shining* (*Cinnet*, Stanley Kubrick, 1980), *Misery* (*Ölüm Kitabı*, 1990, Rob Reiner), *Only God Forgives* (*Sadece Tanrı Affeder*, Nicolas Winding Refn, 2013), *Mommy* (*Ana*, Xavier Dolan, 2014) gibi örnekler verilebilir. Bu teorisinin izlerinin sürülebileceği en ünlü örnek ise, Robert Bloch'un aynı adlı romanından uyarlanan *Psycho* (*Sapık*, Alfred Hitchcock, 1960) dur. Bu filmin öncesini anlatan *Bates Motel* (Tucker Gates, 2013-2017) dizisi ise, aynı temayı TV formatında ele alır.

*Sapık* romanı, babası öldükten sonra annesiyle Bates Motel adlı oteli işleten Norman Bates'e odaklanır. Özgün metinde Norman'ın okuduğu bir kitap hakkında annesiyle tartışmasını aktaran kısımda doğrudan Freudyan Oidipus Kompleksi teorisine atıf yapılmaktadır (Bkz. Bloch, 2021, s.11-12). Hitchcock'un filminin anlatısı da annesiyle Bates Motel'e hap solmuş yetim Norman'ı (Anthony Perkins) takip eder. Ödipal Karmaşa bağlamında, baba yoksunluğu nedeniyle psikoseksüel gelişimini sağlıklı tamamlayamamış Norman, müşterileri öldüren bir seri katildir. Annesine olan cinsel arzularını doğru kültürel kanallara yönlendirememiş ve nevrotik bir noktada takılı kalmıştır. Anlatının anne-çocuk göndermeleleriyle dolu olduğuna işaret eden Wood'a göre Norman'ın " [...] psikotik durumu, gelişmenin olanaksız olduğu sürekli endişe halini, psikolojik bir cehennem tanımlar" (2004, s. 181). Benliğini oluşturamayan ve annesinden ayrılamayan Norman'ın kişiliği problemlidir. Kurbanlarını annesinin kıyafetlerini giyerek öldürür. Filmin son sahnesinde ise, tutuklanmış Norman annesinin sesiyle düşünmekte ve konuşmaktadır. Burada, "Bates, artık tamamen psikoza girmiştir ve annesinin kimliğine bürünmüştür" (Buckland, 2018, s. 37). Esasen yıllar önce ölmüş olan annesinin kaybına tahammül edememiş, onun cesedini bir mumya gibi saklamış ve yaşadığına kendini inandırmıştır. 'Nor-man' (ne erkek ne de kadın) Bates (ısırmak) kelimelerinin de imlediği gibi, Ödipal süreci sağlıklı atlatıp bir 'erkek' olamamış ve çift kişilikli bir seri katile dönüşmüştür.

Televizyon dizisi *Bates Motel* ise, süre avantajıyla yan hikâyeler ve karakterler içerir. Bu da, anlatının derinleşerek boyut kazanmasını sağlar. Oidipus Kompleksi teorisine işaret eden bir sahnede, Norman'ın (Freddie Highmore) temel travma anı gösterilir. Burada Norman, kanlar içinde yerde yatan babasına panikleyen bir ifadeyle bakar. İlerleyen bölümlerde ise, babasını aslında onun öldürdüğü izleyiciye bildirilir. Böylece, Ödipal süreç bakımından Norman'ın anne sevgisini sağlıklı şekilde aşamadığı, tam tersine orada takılı kalarak psiko-

seksüel dürtülerini agresyona dönüştürüp babasını ortadan kaldırdığı ortaya çıkar. O andan itibaren Norman, annesinin boyunduruğu altına girmiş olmaktadır.

Görüldüğü gibi, Ödipal Karmaşa'nın klasik şablonunu anlatısına yerleştiren birçok film ve dizi mevcuttur. *Dexter* dizisinin final sezonu *Dexter: Yeni Kan* ise, söz konusu karmaşa konusunda daha ayrıksı bir çerçeve sunar. Çünkü bu sezonda Dexter'in ergenlik sürecindeki oğlu Harrison da hikâyeye katılır. Böylece Freudyan Oidipus Kompleksi ekseninde daha orijinal bir anlatı oluşturulur. Bu doğrultuda, dizi anlatısı ve karakterler teorik düzlemde çözümlenecektir. Metodoloji olarak niteliksel yaklaşımın benimseneceği analizde (Bkz. Uçak, 2000, s. 257-258); anlatı evrenine ve olay örgüsüne ait aksiyonlar gözlemlenerek sonuçlar Freudyan Oidipus Kompleksi kuramına göre yorumlanacaktır.

### **Freudyan Ödipal Karmaşa Teorisi Bağlamında *Dexter: Yeni Kan* Dizisi**

Senaryosunu Jeff Lindsay'in yazdığı ve Marcos Siega'nın yönettiği *Dexter: Yeni Kan* dizisinin analizine başlamadan önce, konusunu zetlemek gerekmektedir. 2021 yılında Amerikan TV kanalı Showtime'da gösterime giren *Dexter: Yeni Kan*, aynı kanalda 2006-2013 yılları arasında sekiz sezon olarak gösterilen *Dexter* dizisinin dokuzuncu ve final sezonudur. Dolayısıyla final sezonu ile öncekiler arasında olay örgüsü bakımından ardıllık bulunur. Bu yönden, öncelikle ilk sekiz sezonu kapsayan *Dexter*'in özetini yapmak yerinde olacaktır.

Çok küçükken gözlerinin önünde annesinin testereyle öldürülmesine şahit olan Dexter Morgan'ı (Michael C. Hall) konu alan dizide Dexter, polis olan ve onu evlatlık edinen Harry Morgan (James Remar) tarafından büyütülmüştür. Gerçek babasını hiç görmediğimiz ve üvey kız kardeşi Debra Morgan'ın (Jennifer Carpenter) da polis olarak görev yaptığı Miami Polis Departmanı'nda kan analisti olarak görev yapan Dexter, dışarıdan bakıldığında sakin, medeni ve ideal bir Amerikan vatandaşı imajı çizer.

Her sabah iş arkadaşlarına donat götüren bu sempatik analistin gizli özelliği ise, esasen suçluları öldüren bir seri katil olmasıdır. Üvey babası Harry'nin ona öğrettiği 'kodlar' uyarınca yıllarca yakalanmadan seri cinayetleri sürdürmüştür. Polis departmanında çalışması sayesinde, birçok suçluyla ilgili bilgilere önceden ulaşmış onları polisten evvel yakalayarak devamlı tekrarladığı öldürme ritüelini gerçekleştirmektedir. Bu ritüelde Dexter, önce çırılçıplak soyup hareket edemeyecek şekilde masaya plastik bantlarla sardığı kurbanına, işlediği suçların kanıtlarını (fotoğraflar) gösterir. Ardından neşter vasıtasıyla kurbanın suratına bir çizik atıp akan kanı bir lam içine koyar ve ritüelinin simgesi olarak saklar. En sonunda kurbanın göğüs bölgesine bir bıçak darbesi indirerek öldürür ve cesedi parçalara bölerek denize atar.

Rutinine bağlı ve disiplinli yaşayan Dexter, on üç yıl boyunca yüzlerce suçluyu katletmiştir. Artık hayatta olmayan üvey babası Harry'nin ona öğrettiği kodların en önemlisi, kurbanı öldürmeden önce suçlu olduğunun kesin olarak kanıtlanmasıdır. Bu bir kez kanıtlandı mı, sonrası Dexter'in ritüelinin gerçekleşmesine kalmaktadır. Sosyal hayatında sıradan görü-

nen Dexter, sevgilisi Rita (Julie Benz) ile görüşür. İş arkadaşları Angel Batista (David Zayas) ve Vince Masuka (C. S. Lee) ile şakalaşır. Departman şefi Maria (Lauren Luna Vélez) ile seviyeli iletişim kurar. Sert mizaçlı dedektif James Doakes (Erik King) ile küçük sürtüşmeler yaşar. Yani her şey dışarıdan bakıldığında normaldir.

Fakat dizinin bölümleri ilerledikçe, departmanda kuşkular artmaya başlar. Peşine düşülen suçluların yakalanmadan ortadan yok olması, özellikle dedektif James'i şüphelendirir. Bu arada Dexter ve Rita'nın bir erkek çocuğu dünyaya gelir. Fakat bir süre sonra Rita, 'Üçlemeci Katil' (John Lithgow) denilen bir başka seri katil tarafından öldürülür. Bu cinayetin ilginç yanı, Rita'nın küçük oğlunun gözlerinin önünde işlenmesidir. Aynen Dexter'ın küçükken tanık olduğu gibi, Dexter'ın oğlu da annesinin kanlı biçimde katledilişine şahitlik etmiştir.

Sonrasında Dexter, Üçlemeci Katil'i kendi yöntemiyle öldürür ve Rita'nın intikamını alır. Fakat şüpheler iyice artmıştır ve dedektif James, Dexter'ın gizli kimliğini bulmaya çok yaklaşmıştır. İyice köşeye sıkışan Dexter, yıllardır bulunamayan ve aslında bizzat kendi işlediği cinayetlerin faili için isim olarak yakıştırılan Liman Koyu Kasabı'nın dedektif James olduğu yönünde birtakım ayarlamalar yapar. Şansının da yaver gitmesiyle hem kendi zor durumundan sıyrılır, hem de dedektif James Liman Koyu Kasabı olarak lanse edilerek öldürülür. Fakat bu esnada Dexter'ın kız kardeşi de vurularak ölür. Bu kaybı atlatamayan Dexter, Miami'yi terk ederek sırta kadem basar.

Sekizinci sezonun son bölümünden tam sekiz yıl sonra dizi, *Dexter: New Blood* adındaki final sezonu ile geri dönmüştür. Miami'de kayıplara karışmasının üzerinden on yıl geçen Dexter, Jim Lindsay sahte ismiyle Iron Lake adlı sürekli soğuk ve karlı küçük bir kasabada yaşamaktadır. Av malzemeleri satan bir dükkânda çalışır ve kasabanın polis şefi Julia (Angela Bishop) ile sevgilidir. On yıldır hiç cinayet işlememiş Dexter için her şey normal gözükür. Bununla birlikte, ölen kız kardeşi Debra sürekli gözünün önündedir ve onunla sık sık konuşur. İzleyici de Debra'yı somut olarak görür.

Ardından birdenbire Dexter'ın ergenlik çağındaki oğlu Harrison (Jack Alcott) ortaya çıkar. Bakıcı ailelerin yanında kaldıktan sonra babasını bulmak için uzun zamandır arayışta olduğunu söyler. Rutini bozulan ve Harrison ile sürtüşmeli bir baba-oğul ilişkisi yaşayan Dexter, onu korumak için yine cinayet işlemeye başlar. Bu arada kasabada bir başka seri katil de ortaya çıkar. Oranın sakinlerinden Kurt Caldwell (Clancy Brown), aslında yıllardır genç kızları öldüren bir seri katildir. Dexter bir yandan Kurt'la, bir yandan da bazı ipuçları bularak kendisinden şüphelenmeye başlayan Julia ile uğraşmak durumunda kalır.

Bir panelde tanıştığı Miami Polis Departmanı'ndan Angel Batista'dan kritik bilgiler alan Julia, Jim Lindsay'nın aslında Dexter olduğunu anlar. Onu yakalayıp hapse atar. Ancak hapisten kaçan Dexter en sonunda, kendisi gibi şiddet eğilimleri gösteren oğlu Harrison'a gerçek kimliğini açıklar. Baba-oğul birlikte Kurt'u öldürürler. Dexter, kendi törensel prensiplerine sadık kalarak işlediği bir cinayete ilk kez bir başkasının şahitlik etmesine izin verir. Finalde,

birlikte kaçmayı teklif eden Dexter'ın önerisini reddeden Harrison, bir tüfekle babasını vurur. Karların üzerinde kanlar içinde yatan Dexter ölür. Dizi, kasabayı terk eden Harrison'un görüntüleriyle sona erer.

İlk olarak biçimsel bakımdan irdelendiğinde, *Dexter: Yeni Kan* öncül sezonlarından çok daha 'sinematik' görünmektedir. Aradaki sekiz yılın getirdiği teknolojik imkânlardan yararlanılarak, özellikle sinema filmlerinde rastlanan panoramik geniş planlar ve drone marifetiyle yakalanan etkileyici üst açı çekimleri vardır. İç planlarda önceki sezonlarda da var olan sinemasal Rembrandt aydınlatma teknikleriyle gerçekleştirilen görüntü kompozisyonlarının sürdürüldüğü görülür. Yine sinemadan ödünç alınan sessizliklerin de işlerlik kazandığı oyunculuk tekniği, diziyi sanatsal bir boyut eklemiştir. Olay örgüsünü dinamik kılan efektif kurgu, ses kuşağının ve müziğin anlatıyı güçlendirici unsurlar olarak devreye girmesi dizinin final sezonuna tümüyle sinemasal bir atmosfer kazandırmıştır.

Hikâyenin yapısı da aynı paralelde işlemektedir. Toplamda sekiz saat kırk dokuz dakika süren tüm sezon uzun bir film olarak ele alındığında, olay örgüsünün dramatik yapısı sinemasal kalıplara uygunluk gösterir. Serim-gelişme-sonuç olarak özetlenebilecek öykü çizgisi, senaryo dinamiğinin gereksindiği noktalarda işlevini gerçekleştirir. Buna bağlı olarak karakter dönüşümleri, öykünün dramatik seyrine uyumlu şekilde meydana gelir. Dolayısıyla *Dexter: Yeni Kan*, öykü anlamında öncül sezonların bir devamı olduğu kadar, başlı başına bir dizi olarak da ele alınabilir.

İçeriğin konumlandığı temel tematik bakımından ise, Dexter'ın karakter gelişim çizgisi ve deneysel geçmişi, Freudyan Ödipal Karmaşa eksenindeki analize gayet uygundur. Öncül sezonlarda Dexter Morgan, son derece özgüvenli ve narsistik derecede kendine hayran bir profil olarak tasvir edilmiştir. Cinayetlerini yüksek bir farkındalık içinde gerçekleştirir. Üvey babası Harry'nin ona çizdiği prensiplere sadık kalarak kurbanlarını kendine has bir seremoniyle ortadan kaldırır. Sürekli kullanılan iç ses tekniği sayesinde algıladığımız düşüncelerinde kendini 'sosyopat' bir 'monster' (canavar) olarak tanımlar.

Dexter'da özdeşleşmeyi sağlayan unsurların başında kafa sesi gelmektedir. Dexter'in kafa sesi, seyirciyi karaktere bağlamakta, iç dünyasına sokmakta ve yaptıklarına ortak etmektedir. Dexter, katilleri öldüren bir katil olarak adeta kahraman statüsüne yükseltilmekte, hatta cinayet mahallinde onu gören bir çocuğun tarifıyla çizdikleri robot resimde İsa olarak tasvir edilmekte, ilahi bir kurtarıcı olarak konumlandırılmaktadır. Böylece Harry'nin kodları sayesinde cinayet meşrulaşmakta ve bir seri katil kanunla üstü bir kahramana dönüşmektedir (Ünal & Erol, 2017, s. 469).

Bununla birlikte, dizi boyunca izleyici, Dexter'i bir seri katile dönüştüren travmatik olaya dair net bir enformasyon edinmemektedir. İşlediği cinayetlerle ilgili bilgi verirken Dexter, sürekli onunla birlikte olan ve 'dark passenger' (karanlık yolcu) ismini verdiği bir tür alt-benlikten söz eder. Onun kendisini yönlendirmesiyle kurbanlarını bulup ritüeline uygun olarak katlettiğini söyler. Bu elbette, bir tür saptırma veya yön değiştirmedir. Dexter, belki kendisinin de tam olarak bilincine taşıyamayıp sürekli bastırıldığı kişisel geçmişine dair bir

travmadan mustarıptır. Gerçekten de bir bölümde itiraf ettiği üzere, ilk katlettiği canlının havladığı için annesinin uyumasını engelleyen bir köpek olması, anne-oğul bağlantısına ait psikanalitik bir ipucu olarak dikkat çeker.

Öte yandan, Dexter'in bireysel kişiliğini biçimlendiren geçmişteki kimi olaylar, devamlı olarak geri-dönüşlerle (flashback) gösterilir. Çocukluk ve ergenliğinde üvey babası Harry ve kız kardeşi Debra ile yaşadığı bazı anılar, parça parça aralara serpiştirilmiştir. Bu, bir anlamda Dexter'in kendisiyle içsel diyalogu için malzeme biriktirme ve bireysel benliğini tanıma sürecine tekabül eder. Bireysel kimliğin inşasında belleğin ve hatıraların büyük yeri olduğuna dikkat çeken Susam, bu doğrultuda belleğin ve anımsamanın direkt biçimde bir bilinç problemini de kapsadığını söyler. Dolayısıyla, " [...] geçmişe duyulan gereksinim kendini tanımak ve tanımlamak içindir" (Susam, 2015, s. 27). Nitekim Dexter'in asıl travması, yine böyle bir anımsama anında bilince çıkar. Mesleki yaşamı dâhil tüm zamanı 'kan' içinde geçen Dexter, bir bölümde bir seri katil tarafından özenle hazırlanmış bir odaya girer. Ortada herhangi bir ceset yoktur. Sadece muazzam bir kan gölü vardır. Bu manzarayı gördüğünde Dexter'in başı döner. Kendini güçsüz ve savunmasız hisseder. Çünkü sürekli kaçtığı, annesinin gözleri önünde kanlı bir şekilde katledildiği o anı parçası bellek marifetiyle çağrışımsal olarak geri gelmiştir.

Dexter'in asıl travmasının ve dolayısıyla da seri katilliğinin esas nedeni olan bu anı parçası, psikanalitik bakımdan onun annesinden koparılışını da imler. Annesine olan psikoseksüel sevgisi, şiddetli bir eylemle travmatik bir hale dönüştürülmüştür. Ödipal Karmaşa açısından ise, Dexter'in sağlıklı bir erkek birey olarak kültüre katılmasının önü bir daha onarılamayacak biçimde kapatılmıştır. Dexter, adeta o anda takılı kalmıştır. Ödipal Karmaşasını anne yoksunluğundan dolayı aşamamış (ve asla aşamayacak) olmanın bitimsiz kaygısını cinayet seremonileri ile geçici olarak erteler.

Bu, Dexter'in cinselliğe karşı ilgisizliğinin de altında yatan sebeptir. Kesinlikle eşcinsel eğilimler göstermez. Bakımlı ve yakışıklı bir erkektir. Sevgilisi Rita ile cinsellik anlamında problemi yoktur. Bununla beraber, yine o meşhur iç sesiyle sekse gerçekten bir anlam veremediğini, karşı cinsle birlikte olmanın içindeki boşluğu dolduramadığını söyler. Dolayısıyla, her ne kadar fiziksel anlamda başarılı olursa olsun manevi tarafıyla birlikte düşünüldüğünde, Dexter gerçek manada onu eril tatmine ulaştıracak 'fallus' olamamıştır. Freud'un teorilerini kendi görüşleri doğrultusunda geliştiren Lacan'a göre, " [...] fallus penis biçimiyle erkeğin 'sahip olduğu' bir şey olmakla beraber, fallus olamamanın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir" (1994, s. 24). Dexter'in narsistik derecedeki özgüveni dikkate alındığında, bu açıklamanın onun kişiliğine ne denli oturduğu aşikârdır. Yine Lacancı çerçevede işaret edilen 'öznenin fenomenolojisi' bahsindeki "eksik fallusu telafi etmek için 'sahte fallus' arayışı" (1994, s. 28) bağlamında değerlendirildiğinde, Dexter'in kurbanlarını öldürürken fallik bir alet olan bıçağı kullanması bir tür simgesel sahte fallus arayışı olarak yorumlanabilir.

Tüm hikâyeyi nihayete erdiren *Dexter: Yeni Kan* sezonunda işin içine bir sonraki kuşak da girer. 'Dexter/baba'nın yanına 'Harrison/oğul' dâhil olur. Ağırlıklı olarak Dexter'in seri cinayetlerine odaklanan önceki sezonların tersine, final sezonuna en az onlar kadar mühim bir baba-oğul ilişkisi eklenir. Böylece, popüler bir televizyon dizisinin gerekliliklerinden biri yerine getirilmiş olur. Çünkü "Süregiden, metne dayalı, kurgusal televizyon anlatıları, merak unsurunun eksikliğini ana temaları çoğaltarak giderirler" (Kozloff, 2018, s. 298). Dexter ile Harrison arasındaki ilişkinin diziye kazandırdığı bir diğer boyut da psikanalitik yorumlamalara imkân veren ilave bir derinliktir.

*Dexter: Yeni Kan*'ın ilk bölümünde, Miami'den ayrıldığından beri hiç cinayet işlememiş olan Dexter, küçük kasaba Iron Lake'de bir tür inzivadadır. Final sezonu için iklimsel bakımdan Miami'nin tam tersi bir mekân seçimi, Dexter'in inzivasına işaret eden bir unsurdur. Eski kimliğini ardında bırakmış seri katil, yeni bir mekânda içsel bir arayışta gibi görünür. Williams'a göre, " kendi özüne dönme ve onu keşfetme arayışı, Freudyan aile romantizmindeki çocuğun ideal ebeveynlere sahip olmaya yönelik fantezisinde aşikârdır" (2018, s. 190) Gerçek babasını hiç görmeyen, annesinin ise gaddarca katledilişine tanık olan Dexter, hiçbir zaman 'ideal' ebeveynlere sahip olamayacağını bile bile yine de ütöpik bir aile romantizmine işaret eden bir kendini arayış içindedir.

Bu durum, Harrison'un aniden ortaya çıkışıyla hızlı şekilde değişir. Öz oğlunun kanlı canlı önüne gelmesi, Dexter'in belleğini yeniden harekete geçirir. Geçmişle ilgili kaçmak istediği duygular bir bir ortaya çıkar. Dahası, Dexter'in eski sevgilisi ve Harrison'un annesi Rita, tıpkı Dexter'in annesi gibi bir seri katil tarafından ve yine aynen Dexter gibi öz oğlunun gözleri önünde öldürülmüştür. Yani ortada bir nevi tekerrür hali vardır. Harrison, babasının yaşadığı travmatik olayın aynısını aynı yaşlarda deneyimlemiştir. Seri katil annesini küvette usturayla katlederken, etrafa taşan kanlara bakıp ağlamıştır. Beyaz zemini kızıla boyayan bu imge, onun belleğinde sürekli canlıdır. "Freud'un çalışmalarının belleğin hiçbir anıyı silmediğini kanıtladığını" (2015, s. 28) vurgulayan Susam'ın aktarımıyla, "Araştırmalar insanların, belleklerinde geçmiş küçük anı parçacıkları halinde sakladığını göstermekte. [...] Küçük bir anı parçacığından tüm bir hikâye hatırlanır" (2015, s. 31). Travmatik olaylar ise, elbette ki daha acı verici şekilde hatırlanır. Harrison'a tüm travmasını hatırlatan anı parçacığı, annesinin katledildiği kanlı küvettir. Dolayısıyla, baba-oğul, farklı zamanlarda aynı travmatik deneyimi (anne yitimi) çok benzer imgesel tasarım (aşırı kan) ile yaşamıştır. Bundan ötürü, Dexter ve Harrison, esasen annelerinin bitimsiz yasını tutan iki erkek çocuktur.

Psikanalitik bakışla yas, yitirilmiş olanın zihinsel imgelerini içsel olarak gözden geçirme, bunlarla uğraşma ve sonuçta kaybın yarattığı, benlikte açılan gediği onarma sürecidir. Yas birçok evreden geçerek gerçekleştirilir. Elem duygularıyla başlar, kaybın inkârı, gerçekle pazarlık etme ve öfke deneyimlerinden geçilir... En nihayetinde yas süreci başlar; daha sessiz ve uzun bir süreçtir bu. Kayıp travmatik bir olay nedeniyle olmuşsa kaybın benlik üzerinde yarattığı hasar daha da güçlü olur; bu durumda yas süreci çok daha karmaşık, acılı ve uzun olacaktır (Güngörmüş, 2021, s. 116).

Öz annenin canavarca öldürülmesine tanıklık etmenin ötesinde bir travmanın olamayacağı ön kabulünden hareketle, Dexter ve Harrison'un anne kayıplarının onların benliği üzerinde ne denli büyük hasar bıraktığını tahmin etmek olasıdır. İkisinin de benliklerinde açılan 'gedikleri' onarma ihtimali yoktur. İstirap verici yas, nefes aldıkları her an manevi dünyalarında var olduğunu onlara hissettirmeye devam eder. Bu negatif duygular, Dexter ve Harrison'un birlikte görüntülediği yemek yerken, bahçede çalışırken vs. gibi gündelik bölümlerdeki 'sinematik' sessizlik anlarıyla seyirciye geçer.

Harrison'un babası Dexter ile aynı kaderi paylaşmasının bir anlamı da, yine tıpkı babası gibi Ödipal Karmaşa sürecini başarıyla atlatma şansını yitirmiş olmasıdır. Babasının o sıralarda ortalarda olmayışı, psikoseksüel dürtülerini yönelttiği annesinin ise gözlerinin önünde öldürülüşüyle Harrison da Ödipal Karmaşa sürecinin ebedi kafesinde kilitli kalmıştır. Nitekim çok geçmeden onun da babası gibi şiddete eğilim göstermesi ve bundan keyif alır gibi görünmesi kuşkuya yer bırakmaz. Mesela önce dost olduğu okulun şişman ve asosyal karakteri çocuğu yanında taşıdığı usturayla ciddi şekilde yaralar. Babasının bıçağı gibi fallik bir alet olan ustura, ikame bir fallus olarak yorumlanabilir. Bunun da ötesinde, annesinin usturayla öldürüldüğü dikkate alındığında, Harrison'un aynı aleti seçmesi, Ödipal Karmaşa sürecinde annesiyle beraber yitirdiği fallus olma şansını sahte bir fallusla telafi etme çabasıdır.

Uzunca bir süre Dexter ve Harrison anlaşamıyormuş gibi betimlenirler. Gündelik konularda dahi aynı fikirde olamamakta ve tartışma içine girmektedirler. Bu sahneler tipik bir 'kuşak çatışması yaşayan baba-oğul' sürtüşmesi gibi verilir. Fakat altta yatan psikanalitik sebep doğrudan doğruya Ödipal Karmaşa süreci ile alakalıdır. Çünkü travmatik deneyimleri her ne kadar tekrerrür gibi görünse de arada önemli bir fark vardır. O da öz babasını görme şansını hiç yakalayamayan Dexter'in aksine, Harrison babasının yanındadır. Bu gerçek, onun annesini koruyamamanın sorumluluğunu yüklediği Dexter'i sürekli suçlamasına yol açar. Suçlamaların altında yatan esas neden ise, Ödipal Karmaşa sürecini başarıyla tamamlama şansını yitirmesinin kızgınlığını babasından çıkarmak istemesidir. Bu yüzden kendi isteğiyle yanına geldiği babası ona, mitolojik tragedyaadaki Oidipus'un ta kendisi gibi, birbirine zıt ikili bir varlık olarak görünür.

Oidipus, kâhinin sözleri gibi 'iki yanlıdır': oyunun başında, bütün halkın kentın yazgısını elinde tutan bir Tanrı'ya seslenircesine yakardığı 'kurtarıcı kral'dır; aynı zamanda da iğrenç bir kirlenme, tüm kötülükleri, dünyanın tüm günahlarını üstünde toplayan ve kentın yeniden temizlenmesi, kurtulması için bir günah keçisi, *pharmakos* gibi kovulması gereken bir pislik canavarıdır (Vernant, Naquet, 2012, s. 111).

Dexter'in durumu ise karmaşıktır. Oğlu geldikten sonra, 'kendi olmak' ile 'baba olmak' arasında bocalar. Harrison'un travmasının kendininkine tıpatıp benzerliği, yıllardır bastırıldığı içindeki 'karanlık yolcu'nun yeniden harekete geçmesine sebep olur. Seremonilerine geri döner ve cinayetler işlemeye başlar. Bunun bir diğer nedeni de kasabada başka bir seri katil olan Kurt'un ortaya çıkması ve Harrison'a giderek yakınlaşmasıdır. Bundan dolayı, 'kurtarıcı kral' rolünü benimsemesi ve oğlunu başka bir seri katilin elinden kurtarması gerekmektedir.

Yeniden cinayet işlemeye başlamasıyla rutini bozulan Dexter, oğlu Harrison'daki şiddet eğilimini bir tür genetik miras olarak kabul eder. Kendi içindeki 'karanlık yolcu' oğluna da sirayet etmiştir. İkinin de annelerini aynı şekilde yitirdiği bilgisiyile güçlendirilen bu yargı, izleyiciye de makul görünür. En sonunda Dexter, hali hazırda 'karanlık yolcu'ya sahip olan oğlunun kendisini anlayacağını düşünür ve kimliğini açıklar. Dexter ve seyirci dışında ilk defa anlatı karakterlerinden biri bu gerçeği öğrenmiş olur. Babasının seri katil olduğu bilgisini edinen Harrison önce bunu anlar gibi görünür. Hatta beraber, Dexter'in bildik seremonisini uygulayarak Kurt'u öldürürler. Fakat bu törenin sonlarına doğru Harrison'un rahatsız olduğu ifadelerinden anlaşılır. Öyle ki, Dexter, Kurt'un ne kadar cani bir seri katil olduğunu ispatlamak için seneler boyunca öldürülüp mumyalanmış genç kızların sergilendiği Kurt'un gizli sığınağı Harrison'a göstermek zorunda kalır.

Fakat Harrison içindeki 'babayı ortadan kaldırma' arzusunu bastıramaz. Finale doğru içsel tereddüt ve huzursuzluk hissi gittikçe artar. Bunun temelindeki psikanalitik gerçeklik, Freudyan Oidipus Karmaşası'ndaki sembolik baba katlidir. Freud'un teorisine zemin kazandıran Oidipus öyküsüyle birlikte daha birçok mitolojik anlatının da erkek çocuğun 'anne arzusu/baba katli' dürtülerine yer verdiği unutulmamalıdır. " [...] hemen hemen bütün Eski Yunan mitleri anneye ensest birleşme, babanın öldürülmesi temasını sonsuz sayıda değişik biçimde üretmektedir. Dolayısıyla Oidipus, mitolojinin ezelden beri az ya da çok kısmi, örtülü, başka bir bağlama oturtulmuş söylediğini, açık dille ifade eder" (Vernant, Naquet, 2012, s. 98). Freud'un teorisinin de ödünç aldığı bu temalardan baba katli, Oidipus Karmaşası sürecinde sembolik olarak erkek çocuğun içsel dürtüsüdür. Fakat babanın yasasının aşamayacağı idrak edildiğinde, bu dürtü ve onunla beraber anneye olan psikoseksüel arzu da bastırılır. Böylece süreçten olabildiğince sağlıklı şekilde çıkılabilir.

Harrison'un durumu ise daha karmaşıktır. O da babası gibi annesinin öldürülüşüyle bitimsiz bir kayıp duygusunda asılı kalmıştır. Bunun anlamı, annesine beslediği psikoseksüel dürtüyü barışçıl bir biçimde telafi edecek imkânı bulamamış olmasıdır. Adeta sürekli bir Ödipal Karmaşa sürecinde bitimsiz bir yas ile kalakalmıştır. Bu, kanlı küvet imgesinin geri dönüşlerle sık sık gösterilmesiyle vurgulanır. Harrison, anne kaybının ve Ödipal Karmaşa sürecini tamamlayamamasının, yani kültürün kabulleneceği manada bir 'fallus' olamamasının sorumluluğunu Dexter'a yükler.

Tüm bu manzaranın neticesi, Ödipal Karmaşa sürecindeki sembolik baba katli dürtüsünün gerçeğe dönüşmesi olur. Harrison, babası Dexter'i sahiden öldürür. Bu sahne öncesinde işler iyice karışmıştır. Iron Lake polis şefi Angela araştırmaları sonucunda eski sevgilisinin kasabada tanındığı gibi Jim Lindsay değil, seri katil Dexter Morgan olduğunu öğrenir ve onu köşeye sıkıştırır. Dexter, oğlu Harrison'a hemen oradan kaçmayı önerir. Harrison'un önünde iki seçenek vardır: Ya oyalanıp babasını yakalatacak ya da onunla beraber kaçacaktır. Lakin o, üçüncü seçeneği seçer ve av tüfeği ile babasını vurur. Dexter, kendi av tüfeği (bıçak veya usturadan daha büyük bir fallik obje) vasıtasıyla ölür. Böylece, babasını hem sembolik hem de gerçekten öldüren Harrison, anne kaybıyla yaşadığı travmatik deneyimden kaynaklanan Ödipal Karmaşa sürecinin başarısızlığının üstesinden gelir.

Dexter'in öldürüldüğü sahnenin doruk noktasında (climax) yükselen tansiyonun peşi sıra gelen rahatlama/çözüm bölümü kuşkuyla yer bırakmaz. Burada pikap tarzı aracıyla Iron Lake kasabasından ayrılırken görüntülenen Harrison, dizinin hiçbir bölümünde olmadığı kadar mutludur. Ardında bıraktığı kasaba, simgesel düzlemde onun anne kaybıyla takılı kaldığı Ödipal Karmaşa sürecinden baba katli ile kurtulmasını ve ergenlikten yetişkinliğe doğru adım atmasını sembolize eder.

## Sonuç

Sinema teknolojisinin keşfi sayesinde hareketli görüntülerin kaydedilebilmesi sonucu yeni bir mecraya kavuşan kurgusal anlatılar, sonrasında televizyonun ortaya çıkışıyla küresel eksende yaygınlaşmıştır. Aynen sinema gibi bir 'öykü-anlatıcısı' olan televizyon da özellikle diziler aracılığıyla sinema filmlerinde alışlagelen psikolojik, sosyolojik, felsefi temalara dayalı kurgusal anlatılara yer verebilmektedir. Söz konusu temaları içeren ve karakterler arasındaki ilişkilerle meydana getirilen olay örgüsüne dayanan kurgusal diziler, birçok televizyon kanalı vasıtasıyla seyirciye ulaştırılmaktadır.

Günümüzde dijital olanakların da devreye girmesiyle bu etkileşim, daha önce olmadığı ölçüde yoğunlaşmış durumdadır. Bahis konusu dizilerden biri olan ve aynı zamanda bu çalışmanın içeriksel örnekleminin oluşturan *Dexter* (2006-2013 ve *Dexter: Yeni Kan* 2021), sinema sanatına ait biçimsel anlatı tekniklerini kullanmaktadır. Dexter Morgan adlı bir seri katile odaklanan dizinin psikolojik teması ağır basan anlatısında, özellikle Freud'un ortaya attığı Oidipus Kompleksi'ne dair ipuçları dikkat çeker.

Freud'un teorisi bağlamında irdelendiğinde; küçük bir çocukken kendi annesinin gözleri önünde öldürülüşüne şahit olan Dexter, psikoseksüel olarak annesine duyduğu sevgi/dürtünün içinde hapis kalmıştır. Ani ve acılı bir şekilde karşılaştığı anne yoksunluğu, onun bu süreci sağlıklı şekilde atlatma şansını elinden almıştır. Bunun yerine, polis olan üvey babası Harry'nin ona öğrettiği prensipler çerçevesinde yakalanmamayı başaran bir seri katil olmuştur. Bu aslında, Dexter'in takılıp kaldığı o malum 'an'ı sürekli olarak tekrarlaması anlamına gelir. Elindeki fallik bıçak ile gerçekten olmayı başaramadığı sahte bir fallus tatmini yaşar. Fakat esasen onun cinayet seremonileri, anne yitiminin ıstırapıyla imlenen ve kurtulamadığı Ödipal Karmaşa sürecinin yanlıgılı bir telafisi olarak karşımıza çıkar.

Anlatı aracılığıyla edinilen bu bulgular, sinemada sayısız korku filminde farklı öyküler bağlamında yeniden üretilmiş Freudyan Oidipus Kompleksi teorisinin bir televizyon dizisinde de karşımıza çıktığına işaret eder. Biçimsel olarak kamera rejimi, ışık kullanımıyla belirginleşen görüntü düzenlemesi ve sese dayalı tercihlerle sinema filmi estetiğine yakın duran dizi, özellikle tematik yönelim ve karakter inşalarıyla içerik anlamında da aynı estetiğin televizyondaki bir versiyonu olarak dikkat çeker.

Dizinin son sezonu *Dexter: Yeni Kan*, isminin de gönderme yaptığı üzere 'yeni bir kan' olarak Dexter'in oğlu Harrison'u devreye sokar. Harrison, bir nevi babasının geçmişini simgeler. Çünkü tıpatıp Dexter'la aynı şekilde kendi annesinin kanlı biçimde öldürülmesine tanık olmuştur. Babasının bir tür tarihsel alter-egosu olarak Harrison'un anlatıya dâhil edilmesi, bir bakıma Nietzsche'nin bengi dönüş düşüncesini de çağırır. Bu görüşünü, "Her şey gider, her şey geri gelir; sonrasızca döner varlık çarkı. [...] Her an yeniden başlar varlık" (2010, s. 258) şeklinde aktaran Nietzsche'ye göre, insan da "sonrasızca yeniden gelir!" (2010, s. 262). Bu ifadesiyle Nietzsche, insanın, 'bengi dönüş' içinde aslında hiç değişmediğine işaret eder. Harrison da sanki babasının hiç değişmeyen bir tekerrürü gibi ortaya çıkar.

Oğulun baba ile aynı acı dolu deneyimi yaşamasının neticesi, onun da aynı psikanalitik problemleri edinmesi anlamına gelir. Gerçekten de Harrison, tıpkı Dexter gibi Ödipal Karmaşa sürecinde asılı kalmıştır. Babası gibi bıçakla değil ama başka bir fallik obje olan usturayla içindeki şiddet dürtüsünü tatmin etmeye çalışır. Buradaki asıl gayesi ise, fallus olamamanın getirdiği ıstırapı geçici olarak bertaraf etmektir. Bir yandan da babasını suçlar. Anne yoksunluğundan onu sorumlu tutar. Babasıyla sürekli bir gerilim içindedir. Dexter'in kendi babasını hiç görmediği için eline geçirmedeği bu şans, Harrison için geçerlidir.

Finalde Harrison'un Dexter'i vurarak öldürmesi basitçe bir oğulun babayı yok etmesi değildir. Freudyan bakımdan çözümlendiğinde buradaki baba katli, esasen oğulun Ödipal Karmaşa sürecindeki tutsaklığından kurtulmaya yönelik bir aksiyondur. Böylece Harrison, anne yitimiyle aşamadığı Ödipal Karmaşa sürecini babanın sembolik değil, gerçek katli ile aşmaya çalışır. Nitekim dizinin kapanış bölümünde, Harrison'un son derece mutlu olduğu görülür. Çocukluğunda kapanına kısıldığı Ödipal Karmaşa sürecinden gecikmeli de olsa kurtulmuştur.

Dolayısıyla, sinema sanatının anlatım tekniklerini kullanan bir televizyon dizisinin final sezonu olarak *Dexter: Yeni Kan*, Freud'un psikanaliz çalışmalarındaki en bilinen teorilerinden olan Ödipal Karmaşa sürecinin ayrıksı bir kurgusal örneğini sunar. Bu bakımdan dizi, psikolojiden ödünç alınan ve birçok sinema filminde kullanılan bir tematiğe televizyon formatında özgün bir yorum getirmiş olmaktadır. Diğer taraftan *Dexter* dizisi, kendi gelişim serüveni içinde kurallarını oluşturarak görünen anlamların ötesinde anlatım unsurları meydana getirebilen bir 'sanat' olarak sinema ile daha ziyade bir 'iletişim aracı' muamelesi gören televizyon arasındaki güncel geçişkenliğin açık bir örneğini sunar. Hem tematik hem de biçimsel nitelikleri ekseninde bugünün teknolojisi ve izleyici tercihleri bağlamında artık kaçınılmaz hale gelen bu bağlantıyı sergileyen dizinin anlatısının analizinden elde edilen bulgular, literatüre özgün katkı sunma anlamında bu çalışmanın çıkış noktasındaki hedefini de ispatlar niteliktedir.

## Kaynakça

- Akkiriş, Can. (2017). *Adım Adım Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Antakyalıoğlu, Zekiye. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arnheim, Rudolf. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Asiltürk, Cengis. (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bloch, Robert. (2021). *Sapık*. (Ömer Ezer, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bogue, Ronald. (2021). *Deleuze, Sinema ve Felsefe*. (Ekrem Ekici, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Breger, Louis. (2005). *Freud; Görüntünün Ortasındaki Karanlık*. (Aslı Biçen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Buckland, Warren. (2018). *Sinemayı Anlamak*. (Tufan Göbekçin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Chandler, Daniel. (2018). Tür Kuramına Giriş. (Jale Özata Dirlikyapan, Çev.). Jale Özata Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı*, s. 15-51. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Corrigan, Timothy. (2018). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Ahmet Gürata, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çakır, Gülden. (2015). *Profesyonel Dizi Yazarlığı*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Çeker, Ebru. (2014). *A Psychoanalytic Comparison of the Serial Killers in Jim Thompson's The Killer Inside Me, Gordon Burn's Somebody's Husband Somebody's Son and Brian Masters' Killing For Company*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes University Institute of Social Sciences, Kayseri.
- Dimock, Wai Chee. (2018). Bilgi Alanları Olarak Türler. (Ebru Akçay, Çev.). Jale Özata Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı*, s. 83-108. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erkılıç, Hakan. (2021). Lev Manovich ve Dijital Sinema Teorisi. Soner Sert (Ed.), *Sinemanın Teorisi*, s. 398-421. İstanbul: Yordam Kitap.
- Feuer, Jane. (2018). Tür Çalışması ve Televizyon. (Bahar Şimşek, Çev.). Jale Özata Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı*, s. 254-286. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fossard, E., Riber, J. (2005). *Writing & Producing For Television & Film*. New Delhi: Sage Publications.

- Freud, Sigmund. (1994). *Kendi Kendine Psikanaliz*. (Tahsin Büyükören, Çev.). İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Freud, Sigmund. (2006). Psikanaliz. (Talat Parman, Çev.). *Cogito*, 49, s. 59-67.
- Fulford, Robert. (2019). *Anlatının Gücü*. (Ezgi Kardelen, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayın.
- Güngörmüş, Nilüfer. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu; Sanat ve Edebiyat Üzerine Psikanalitik Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kozloff, Sarah. (2018). Anlatı Kuramı ve Televizyon. (Canan Duran Tasouji, Çev.). Jale Özata Dirlikyapan (Ed.), *Tür Kuramı*, s. 286-328. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kurtiş, Burcu. (2021). Soyut Evren: Sinemada Gerçekçilik Teorisi Bağlamında André Bazin. Soner Sert (Ed.), *Sinemanın Teorisi*, s. 219-240. İstanbul: Yordam Kitap.
- Lacan, Jacques. (1994). *Fallus'un Anlamı*. (Saffet Murat Tura, Çev.). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Marshall, J., Werndly, A. (2002). *The Language of Television*. London: Routledge Publications.
- Metz, Christian. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Oğuz Adanır, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich. (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Turan Oflazoğlu, Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özgenalp, Nur. (2006). *Final Girl vs. Serial Killer: A Psychoanalytical Analysis of Female Victim-Heroes in Serial Killer Films*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilgi University Institute of Social Sciences, İstanbul.
- Perron, Roger. (2017). *Psikanalizin Tarihi*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Rancière, Jacques. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. (Yunus Çetin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rank, Otto. (2016). *Kahramanın Doğuş Miti*. (Gökçe Yavaş, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sophokles. (2017). *Kral Oidipus*. (Bedrettin Tuncel, Çev.). İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stam, Robert. (2021). *Yıkıcı Film*. (Onur Orhangazi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Susam, Asuman. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tambaş, Ufuk. (2021). Christian Metz: Sinema ve Göstergibilim. Soner Sert (Ed.), *Sinemanın Teorisi*, s. 285-300. İstanbul: Yordam Kitap.

Thomson, David. (2015). *Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?* (Ayşecan Ay, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Ünal, G., Erol, V. (2017). Dexter ve Bates Motel Dizilerinde Travma ve Şiddetin Sunumunun Karşılaştırılmalı Analizi. *Kesit Akademi Dergisi*, Yıl:3, Sayı 11, s. 457-475.

Vernant, J., Naquet, P. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*. (Sevgi Tamgüç & Reşat Fuat Çam, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Williams, Linda. (2018). Film Bedenleri: Toplumsal Cinsiyet, Tür ve Aşırılık. (Selver Dikkol, Çev.). Jale Özata Dirlkiyapan (Ed.), *Tür Kuramı*, s. 168-194. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Wood, Robin. (2004). *Hitchcock Sineması*. (Ertan Yılmaz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yalom, Irwin David (2018). *Varoluşçu Psikoterapi*. (Zeliha Babayiğit, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayınları.

Yıldız, Selahattin. (2018). *Sinema Dili*. Selahattin Yıldız. (Ed.). İstanbul: Su Yayınları.

Yılmaz, Ahmet Fatih. (2020). *Tarkovski Olmak*. İstanbul: Çizgi Yayınları.

## İnternet Kaynakçası

Habash, Martha (2015). Searching for His Identity: Aristotle, Oedipus the King, and Dexter. Erişim: 01.10.2022. <https://camws.org/abstracts2015>

Kane, Roland. (2021). What is an Anti-hero? Erişim: 12.02.2022. <http://www.wisegeek.com/what-is-an-anti-hero.htm>

Schlütz, Daniela. (2016). Contemporary Quality TV: The Entertainment Experience of Complex Serial Narratives. *Annals of the International Communication Association*. Volume 40/ Issue 1, s. 95-124. Erişim: 13.02.2022. DOI: 10.1080/23808985.2015.11735257

Sharma, Meher. (2018). The Development of Serial Killers: A Grounded Theory Study. <https://thekeep.eiu.edu/theses/3720>

Uçak, Özenç. (2000). Sosyal Bilimler ve Kütüphanecilik Alanında Nitel Araştırma Yöntemlerinin Kullanımı. *Bilgi Dünyası*, Cilt 1/Sayı 2, s. 255-279. Erişim: 03.01.2022. doi.org/10.15612/BD.2000.421