T. C.

İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İletişim Tasarımı Anabilim Dalı

Görsel İletişim Tasarımı Bilim Dalı

POSTMODERN ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK "DON'T LOOK UP" FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Batıkan KARABACAK

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

İstanbul - 2025

TEZ TANITIM FORMU

Yazar Adı Soyad : Batıkan KARABACAK

Tezin Dili **:** Türkçe

Tezin Adı **:** Postmodern Eleştiri Örneği Olarak "Don't Look Up" Filminin Göstergebilimsel Analizi

Enstitü **:** İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı **:** İletişim Tasarımı

Tezin Türü **:** Yüksek Lisans

Tezin Tarihi **:** 12.06.2025

Sayfa Sayısı **:** 100

Tez Danışmanlar : Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

Dizin Terimleri **:** Postmodernizm, Göstergebilim, Roland Barthes, Don't Look Up

Türkçe Özet **:** "Don't Look Up" filminin Roland Barthes'in göstergebilims analiz yöntemi ile incelenmesi.

Dağıtım Listesi **:** 1. İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne
2. YÖK Ulusal Tez Merkezine

İmzası

Batıkan KARABACAK

T. C.

İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İletişim Tasarımı Anabilim Dalı

Görsel İletişim Tasarımı Bilim Dalı

POSTMODERN ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK "DON'T LOOK UP" FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Batıkan KARABACAK

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

İstanbul - 2025

BEYAN

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğu, kullanılan verilerde herhangi tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez olarak sunulmadığını beyan ederim.

Batıkan KARABACAK

.../.../2025

İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜDÜRLÜĞÜNE

Batıkan KARABACAK'ın **"Postmodern Eleştiri Örneği Olarak "Don't Look Up" Filminin Göstergebilimsel Analizi"** adlı tez çalışması, jürimiz tarafından İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, Görsel İletişim Tasarımı Bilim Dalında, YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan _____

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLA

(Danışman)

İmza

Üye _____

Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER

İmza

Üye _____

Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş TOPÇU

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

... / ... / 2025

İmzası

Prof. Dr. İzzet GÜMÜŞ

Enstitü Müdürü

ÖZET

Günümüz dünyasının karmaşık iletişim yapısı ve işaretler üzerinden kurulan anlam dünyası göz önüne alındığında, filmlerin de bu işaretler sistemi içerisinde önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Her bir görsel ve işitsel öğenin potansiyel anlam taşıdığı bu yapıda, göstergebilimsel analizler, filmlerin derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

İşte bu sebeple; postmodern bir medya ortamı olan Netflix platformunda yayınlanan "Don't Look Up" filmi, postmodern bir eleştiri örneği olarak dikkat çekmektedir. Bu tez; filmin içerisinde yer alan göstergeleri göstergebilimsel yöntemle analiz edilerek açıklamayı amaçlamaktadır.

Zamanın tek gerçekliği, modernizmin "tek gerçek" önermesinin doğruluğu, sosyal medya ve medya üzerinden siyasetin gerçekliği manipüle ederek toplumsal algıları yönetmesi, bireyin beğenilme ve sevilme hedonizminin gerçekliğin ve toplumsal çıkarların önüne geçmesi, gerçeklikten asla kaçılamayacağı, zenginler ve siyasilerin çıkar işbirliği gibi günümüzde çoğu kez karşılaştığımız durumlar filmin anlatıları arasında yer almaktadır. Bu bakımdan film bir belgesel ve ayna gibi görülebilir. Çalışma, özellikle filmdeki postmodern eleştiri öğelerini Roland Barthes'in Göstergebilimsel yöntemi kullanılarak açıklamayı hedeflemektedir. Ayrıca filmin temel anlatısı, karakterler, mekanlar, kullanılan renkler, sesler ve diğer sinematografik unsurlar birer gösterge olarak ele alınacak ve bu göstergelerin taşıdığı anlamlar, gösteren-gösterilen ilişkisi, düzanlam-yananlam, mitler vb. üzerinden analiz edilecektir.

Göstergebilimsel yöntemin tercih edilme sebebi bu eleştirilerin somut olarak filmdeki gösterge öğeleri ile birlikte açıklanabilecek olmasıdır. Çözümleme sırasında özellikle gösteren-gösterilen ilişkisi içerisinde; göstergenin gösterenin kendisi olduğu durumlara dikkat edilecektir. Bu sayede tutarlı bir göstergebilimsel bir analiz yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Göstergebilim, Roland Barthes

SUMMARY

Considering the complex communication structure of today's world and the realm of meaning constructed through signs, it is evident that films occupy a significant position within this system of signs. In such a structure where each visual and auditory element carries potential meaning semiotic analyses allow for a deeper understanding of films.

For this reason, the film *Don't Look Up*, released on Netflix a postmodern media platform stands out as an example of postmodern critique. This thesis aims to explain the signs present in the film through a semiotic method of analysis.

Issues frequently encountered in contemporary society are addressed in the film's narrative: the notion that time is the only reality, the questioning of modernism's proposition of a "single truth," the manipulation of reality by politics through social and mass media, the prioritization of individual hedonism for being liked and loved over truth and public interest, the inescapability of reality, and the collusion of interests between the wealthy and political actors. In this respect, the film can be viewed as both a documentary and a mirror reflecting current realities.

This study particularly aims to interpret the elements of postmodern critique in the film using Roland Barthes' semiotic method. In addition, the film's core narrative, characters, settings, colors, sounds, and other cinematographic elements will be treated as signs. The meanings of these signs will be analyzed through the relationships between signifier and signified, denotation and connotation, myths, and similar semiotic concepts.

The semiotic method is preferred because it enables the concrete explanation of these critiques through the film's sign elements. During the analysis, special attention will be given to cases in which the sign itself constitutes the signifier in the signifier-signified relationship. In this way, a consistent semiotic analysis will be achieved.

Keywords: Postmodernism, Semiotics, Roland Barthes

İÇİNDEKİLER

ÖZET……...……i
SUMMARY…….……ii
İÇİNDEKİLER……..……..…..iii
GÖRSELLER LİSTESİ…….…....v
ÇİZELGELER LİSTESİ…….…...…….viii
ÖNSÖZ…….……..…….....x
GİRİŞ…….……..…… ..xi

BİRİNCİ BÖLÜM
GÖSTERGEBİLİM

1.1. Göstergebilimin Tanımı ve Çerçevesi……...…....…….1
1.2. Roland Barthes'ın Göstergebilim Yaklaşımı…….……...…...…..…….5
1.3 Düz Anlam ve Yan Anlam ve ……..……...…....…….....7

İKİNCİ BÖLÜM
POSTMODERNİZM

2.1. Postmodernizm: Kavramsal Çerçeve ve Temel Özellikleri…..…..…..….....10
2.2. Postmodernizmin Doğuşu ve Tarihsel Arka Planı…….…….....…..10
2.3. Büyük Anlatılara Kuşku ve Parçalanmışlık……..…….....…10
2.4. Pastiş, Parodi ve Üstkurmaca…….……..…….……..…11
2.5. Hipergerçeklik ve Simülasyon…….……..…..11
2.6. Kimlik ve Özne…….…….…….....…….11
2.7. Postmodernizm ve Sinema…….…….....…12

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK "DON'T LOOK UP" FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1 Don't Look Up Film Künyesi……..…….…….….13

3.2. Filmin Konusu……...…….……....……..15

3.3. Oyuncular ve Karakterler……..……..15

3.3.1. Doktor Mindly……...……..……..15

3.3.2. Kate Debiaski..……...……..……..16

3.3.3. Başkan Janie Orlean……...…...……..……..17

3.3.4. Jason Orlean……...……...18

3.3.5. Peter Isherwell……...……...19

3.4. Don't Look Up Filminin Göstergebilimsel Analizi……....20

3.5. Postmodern Eleştiri Örneği Olarak Don't Look Up Filminin Göstergebilimsel Analizinin Değerlendirilmesi……..……74

SONUÇ…….…….…77

KAYNAKÇA……...…….…81

ÖZGEÇMİŞ…….……...……...83

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Don't Look Up Film Afişi…….……..…13

Görsel 2. Dr. Randall Mindy (Canlandıran: Leanoardo DiCaprio) Afişi……..……15

Görsel 3. Kate Dibiasky (Canlandıran: Jennifer Lawrence).....16

Görsel 4. Başkan Janie Orlean (Canlandıran: Meryl Streep) Afişi…….……17

Görsel 5. Jason Orlean (Canlandıran: Jonah Hill) Afişi.....18

Görsel 6. Peter Isherwell (Canlandıran: Mark Rylance) Afişi.....…….19

Görsel 7. Gözlem Kulesinin Uzayı Tarama Sahnesi……..…..……..…...….20

Görsel 8. Kuyruklu Yıldızın Tespiti…….……..……....22

Görsel 9. Kate'in Yıldızı Keşif Anı…….…….……..…..…....22

Görsel 10. Gözlembilimci Resmine Saplanan Dart Okları……..…….....24

Görsel 11. Yıldız Keşfinin Ekipçe Kutlanma Anı…….…….....25

Görsel 12. Ekibin Kutlamayı Gazoz İçerek Yapması…….....…….....26

Görsel 13. Yıldızın Hareket Verilerinin Hesaplanması……....…….....…..…...27

Görsel 14. Dr. Mindy'nin Hesaplamadaki Anormallikten Endişe Duyması…….….27

Görsel 15. Korku İle Hesaplamaların Tahtadan Silinmesi……..……..28

Görsel 16. Dr. Mindy'nin Tehlikeyi Farketmesi……..……..……..29

Görsel 17. Endişeli Ellerin Birbirine Sıkı Sıkıya Bağlanması……..……..…...….31

Görsel 18. Askeri Uçağa Giriş……..……..…..…..….32

Görsel 19. Askeri Uçakta Yolculuk……..…..…….....33

Görsel 20. Uçak Kapısının Açılışı…….....…..……..34

Görsel 21. Beyaz Saray'a Dışarıdan Bakış…….……..…..……..35

Görsel 22. Amerikan Başkanının Gösterişliliği…….……...…...……..37

Görsel 23. Oval Ofisteki Resimler…….……...…...……..39

Görsel 24. Korkmuş Mavi Gözler…….……...…...……..41

Görsel 25. Akıllı Telefon Tanıtımı……...…….…42

Görsel 26. Çocukların Masumluğu Üzerinden Akıllı Telefon Tanıtımı……...…….43

Görsel 27. Metropol Şehir Hayatının Kaosu……..…..…….45

Görsel 28. Dünyanın Başka Bir Yerinden Bukalemun.……..…….47

Görsel 29. Şehrin Birikmiş Çöpleri…….....……....……..…….48

Görsel 30. Servis Tepsisinde ki Biftekler.....……..…….50

Görsel 31. Tuvalette Panik Atak Krizi…….....……...…….51

Görsel 32. Adem'in Yaratılışı ve Akıllı Telefon Tablosu…….....……..…...….52

Görsel 33. Mikroskobik Varlıklar……..…..…...….54

Görsel 34. Yıldız'ın Gezegenler Arasında Yolculuğu..…….…….55

Görsel 35. Uzayda Tek Başına Dünya……..……...….56

Görsel 36. Dr. Mindy'nin Çalışma Odası……..……..…...….57

Görsel 37. Amerikan Başkanının Kürsüden Seslenişi…….….58

Görsel 38. Beyaz Saray'da Görev Yemini……....…...60

Görsel 39. Uzay Görevinin Başlangıcı……..…….……..……....….61

Görsel 40. Camii'de Namaz Kılan Çocuk……...……...……...….63

Görsel 41. Canlı Yayın Stüdyosu…….……...……...64

Görsel 42. Yıldızla İlk Karşılaşma……..……...66

Görsel 43. Yıldızla İlk Karşılaşma…….…...……..……...67

Görsel 44. Dünyanın Son Kış Ayı……...…...68

Görsel 45. Son Aile Yemeği…….……..…....69

Görsel 46. Yıldızın Dünyaya Çarpması…….……...70

Görsel 47. Uzaya Savrulan Akıllı Telefon…….……...71

Görsel 48. Büyük Felaketten Kurtulan İnsanlar…….…….……...72

ÇİZGELGELER LİSTESİ

Çizelge 1. Görsel 7'nin Göstergebilimsel Analizi...…….....…..…..…20

Çizelge 2. Görsel 8 ve Görsel 9'un Göstergebilimsel Analizi……..23

Çizelge 3. Görsel 10'un Göstergebilimsel Analizi……...……...24

Çizelge 4. Görsel 11 ve Görsel 12'nin Göstergebilimsel Analizi……26

Çizelge 5. Görsel 13 ve Görsel 14'ün Göstergebilimsel Analizi……..27

Çizelge 6. Görsel 15 ve Görsel 16'nın Göstergebilimsel Analizi……...……29

Çizelge 7. Görsel 17'nin Göstergebilimsel Analizi…….31

Çizelge 8. Görsel 18 ve Görsel 19'un Göstergebilimsel Analizi……33

Çizelge 9. Görsel 20'nin Göstergebilimsel Analizi…….35

Çizelge 10. Görsel 21'in Göstergebilimsel Analizi…….36

Çizelge 11. Görsel 22'nin Göstergebilimsel Analizi……...……37

Çizelge 12. Görsel 23'ün Göstergebilimsel Analizi……...….39

Çizelge 13. Görsel 24'ün Göstergebilimsel Analizi……41

Çizelge 14. Görsel 25 ve Görsel 26'nın Göstergebilimsel Analizi……..……....43

Çizelge 15. Görsel 27'nin Göstergebilimsel Analizi……...45

Çizelge 16. Görsel 28'in Göstergebilimsel Analizi…….47

Çizelge 17. Görsel 29'un Göstergebilimsel Analizi……....49

Çizelge 18. Görsel 30'un Göstergebilimsel Analizi……....50

Çizelge 19. Görsel 31'in Göstergebilimsel Analizi……...…..51

Çizelge 20. Görsel 32'nin Göstergebilimsel Analizi……..52

Çizelge 21. Görsel 33'ün Göstergebilimsel Analizi……...…54

Çizelge 22. Görsel 34'ün Göstergebilimsel Analizi……...55

Çizelge 23. Görsel 35'in Göstergebilimsel Analizi……..…..56

Çizelge 24. Görsel 36'nın Göstergebilimsel Analizi……..57

Çizelge 25. Görsel 37'nin Göstergebilimsel Analizi…….……59

Çizelge 26. Görsel 38'in Göstergebilimsel Analizi……60

Çizelge 27. Görsel 39'un Göstergebilimsel Analizi……...……62

Çizelge 28. Görsel 40'ın Göstergebilimsel Analizi……63

Çizelge 29. Görsel 41'in Göstergebilimsel Analizi……64

Çizelge 30. Görsel 42'nin Göstergebilimsel Analizi……..66

Çizelge 31. Görsel 43'ün Göstergebilimsel Analizi……...…67

Çizelge 32. Görsel 44'ün Göstergebilimsel Analizi……...68

Çizelge 33. Görsel 45'in Göstergebilimsel Analizi……...….69

Çizelge 34. Görsel 46'nın Göstergebilimsel Analizi…….…….70

Çizelge 35. Görsel 47'nin Göstergebilimsel Analizi……..72

Çizelge 36. Görsel 48'in Göstergebilimsel Analizi……73

ÖNSÖZ

Lisans ve Yüksek Lisans eğitimimde benden desteğini esirgemeyen Öğr. Gör. Ahmet Bikiç'e, tez sürecinde her an destek olan ve her daim ilgilenen sayın Dr. Öğr. Üyesi Erdem Çağla'ya ve derslerinden son derece keyif ve verim aldığım bölüm başkanımız sayın Dr. Öğr. Üyesi Aslı Kasar'a, aileme ve hayat arkadaşım Nazlıcan'a teşekkür ederim.

Batıkan KARABACAK

GİRİŞ

Günümüz dünyasında, medya ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, göstergeler ve anlamlandırma süreçleri, bireylerin ve toplumların gerçekliği algılayış biçimlerini derinden etkilemektedir. Özellikle sinema, sahip olduğu görsel ve işitsel olanaklar sayesinde, karmaşık toplumsal ve kültürel meseleleri yansıtma ve sorgulama gücüne sahip önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, postmodern eleştiri, modernizmin temel kabullerini sorgulayarak, hakikat, bilgi ve anlam gibi kavramların göreceliğini vurgulayan bir çerçeve sunar. Postmodern düşünce, metinlerin çokanlamlılığını, üstkurmacayı, pastişi ve otoriteye duyulan şüpheyi merkeze alarak, günümüz sanat eserlerinin analizinde zengin bir perspektif sunmaktadır.

Bu çalışma, Adam McKay'in yönettiği "Don't Look Up" (2021) filmini postmodern eleştiri ve göstergebilimsel analiz yöntemleriyle incelemeyi amaçlamaktadır. Film, insanlığın bir kuyruklu yıldız tehdidiyle yüzleşmesini konu alırken, bu krize verilen tepkileri hicivsel bir dille ele almaktadır. Ancak filmin gerçek değeri, yalnızca bir felaket filmi olmaktan öte, postmodern dünyanın karakteristik özelliklerini, özellikle de bilimsel bilginin manipülasyonu, medyanın rolü, siyasi opportunizm ve toplumsal duyarsızlaşma gibi olguları çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermesidir.

Tezin temel amacı, "Don't Look Up" filminin içerdiği göstergelerin ve göstergeler arası ilişkilerin nasıl bir anlamlandırma ağı oluşturduğunu çözümlemektir. Bu analizde, filmin karakterleri, olay örgüsü, diyalogları, görsel ve işitsel unsurları, postmodernizmin temel kavramları ışığında değerlendirilecektir. Özellikle hakikat sonrası (post-truth) dönemin medyatik temsil biçimleri, bilim ve siyaset arasındaki gerilim, toplumsal duyarsızlaşma ve bireysel çıkarcılığın göstergebilimsel düzeyde nasıl kodlandığı incelenecektir. Böylece, film aracılığıyla postmodern çağın kültürel, sosyal ve politik dinamiklerinin eleştirel bir okuması sunulması hedeflenmektedir. Bu çalışma, sinema filmlerinin yalnızca birer eğlence aracı olmanın ötesinde, içinde bulunduğumuz çağa dair derinlemesine birer kültürel ve toplumsal ayna görevi gördüğünü göstermeyi amaçlamaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM

1.1. Göstergebilimin Çerçevesi ve Temel Taşları

Amerikalı düşünür Charles Sanders Peirce (1839-1914) ile İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), yirminci yüzyılın başlarında, birbirlerinden habersiz bir şekilde modern göstergebilimin temelini atmışlardır (Nöth W., 1990: 14). Bu öncü isimlerin ardından Umberto Eco, Roland Barthes gibi pek çok düşünür bu alanı zenginleştirmiş ve farklı disiplinlere yaygınlaştırmıştır. Bu nedenle, göstergebilim için tek ve kesin bir tanım sunmak oldukça karmaşıktır (Cobley P. & Jansz, L. 1999: 1).

Göstergebilim, iletişim süreçlerini ve bu süreçlerdeki anlam üretimi mekanizmalarını sistemli bir şekilde inceleyen bilim dalıdır (Fiske J., 1990: 2). Göstergebilim, tüm iletişim biçimlerine uygulanabilirliği sayesinde, bir mesajı ve bu mesajın içerdiği bilgileri derinlemesine analiz etmeye olanak tanıyan evrensel bir çözümleme aracı olarak kabul edilir (Chandler D, 2017: 15). Fiske ve Chandler'ın bu tanımları, göstergebilimin temel odak noktasının iletişim süreçleri ve bu süreçlerde anlamın nasıl inşa edildiği olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Chandler ayrıca, göstergebilimin çeşitli iletişim yollarını kapsamlı bir şekilde inceleme kapasitesine sahip genel bir yöntem olduğunu vurgular.

Saussure, ünlü eseri *Genel Dilbilim Dersleri*'nde göstergebilimi (sémiologie), göstergelerin toplumsal yaşam içindeki rolünü inceleyen bir bilim olarak tanımlamıştır (Saussure F., 2006: 33). Saussure, dilbilimsel göstergeyi bir "ses imgesi" (signifier) ve bir "kavram" (signified) arasındaki ayrılmaz bir birlik olarak ele almıştır. Ona göre gösteren ve gösterilen, dış dünyadaki herhangi bir nesneden bağımsızdır ve hem ses imgesi hem de kavram kolektiftir, yani toplumsal uzlaşmalara dayanır. Saussure'e göre örneğin "a-t" ses dizisi (gösteren) ile zihnimizdeki "at" fikri (gösterilen) birleşerek "at" göstergesini oluşturur (Saussure F., 2006: 98). Saussure'ün göstergebilimi, "göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir 'bilim'" olarak tasavvur ettiği meşhur pasajı şöyledir: "Dil, kavramları belirten bir göstergeler sistemidir. Bu nedenle, yazıyla, sağır-dilsiz alfabesiyle, sembolik törenlerle, nezaket kurallarıyla, askeri

işaretlerle vb. karşılaştırılabilir. Ancak dil, bu sistemlerin en önemlisidir. Dolayısıyla, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasavvur edilebilir; bu bilim, toplumsal psikolojinin ve dolayısıyla genel psikolojinin bir parçası olacaktır. Bu bilime göstergebilim (Yunanca *sēmeion*: 'gösterge'den) diyeceğiz. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu ve hangi yasalar tarafından yönetildiğini bize öğretecektir. Henüz böyle bir bilim yoktur; ancak var olması gerekir ve yeri önceden belirlenmiştir. Dilbilim, bu genel bilimin yalnızca bir parçasıdır; dolayısıyla, göstergebilimin keşfedeceği yasalar dilbilime de uygulanabilecektir ve böylece dilbilim, insan olguları bütünü içinde belirli bir yere sahip olacaktır" (Saussure F., 2006: 33-34). Saussure'ün göstergeyi, "gösteren" (ses imgesi) ve "gösterilen" (kavram) olarak adlandırdığı iki soyut ve birbirinden ayrılamaz unsurun oluşturduğu bir birlik olarak ele alması, sonraki göstergebilimsel çalışmalar için temel bir kavramsal çerçeve sunmuştur. Saussure'e göre bu iki unsur arasındaki ilişki keyfidir ve anlam, dışsal bir referansa değil, toplumsal anlaşmalara dayanır. "At" örneğinde olduğu gibi, belirli bir ses dizisinin belirli bir kavramı temsil etmesi tamamen toplumsal bir uzlaşmanın sonucudur. Onun öngörüsüne göre, göstergebilim, farklı gösterge sistemlerinin (yazı, sağır-dilsiz alfabesi, törenler vb.) ortak işleyiş prensiplerini ortaya koyacak ve böylece insan iletişiminin temel yasalarını anlamamıza olanak tanıyacaktır. Saussure'ün bu vizyonu, göstergebilimin sadece dilbilimsel bir inceleme alanı olmaktan çıkıp, daha geniş bir anlamlandırma bilimine dönüşmesinin yolunu açmıştır.

Mantıkçı ve pragmatizmin kurucusu C. Peirce ise "semeiotic" terimini kullanarak kapsamlı bir gösterge teorisi geliştirmiştir. Peirce'e göre mantık, geniş anlamıyla "semiyotik" ile eşdeğerdir ve eleştirel mantık, semiyotiğin üç ana bölümünden biridir. Eleştirel mantığın yanı sıra, kuramsal gramer ve kuramsal retorik de semiyotiğin diğer iki önemli bileşenidir (Eco U., 1979: 15). Peirce'in bu geniş kapsamlı anlayışı şu sözleriyle belirgindir: "Biz kelimelerle düşünürüz. O halde mantık, geniş anlamıyla, düşüncenin genel teorisidir. Ancak düşünce, zorunlu olarak göstergeler aracılığıyla yürütülür. Dolayısıyla mantık, geniş anlamıyla, göstergelerin genel teorisidir" (Peirce C.S., 1931-1958, Cilt 1: 559). Bir göstergeyi, bir bakıma başka bir şeyi temsil eden bir şey olarak tanımlayan Peirce, bu "şey"e nesne adını verir. Nesnesiyle olan ilişkisine göre üç tür gösterge ayırt eder: İkon (benzerlik yoluyla temsil), İndeks (gerçek bir bağlantı yoluyla temsil) ve Sembol (uzlaşma veya kural yoluyla temsil) (Peirce C.S., 1931-1958, Cilt 2: 228). Göstergebilimin dilbilim ve

edebiyatın ötesindeki alanlarda yaygınlaşması büyük ölçüde Peirce'in çalışmaları sayesinde olmuştur. Bu sayede göstergebilim, zamanla dilbilim ve edebiyat araştırmalarının tekelinden çıkarak, yaşamın her alanını kapsayan bir inceleme yöntemi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Silverman K., 2015: 18-20). Charles Peirce'e göre mantık, aslında göstergelerin genel teorisi olan "semiyotik"tir. Düşüncelerimizi göstergeler (kelimeler) aracılığıyla kurduğumuz için, mantık da göstergelerin nasıl anlam taşıdığını inceler. Peirce, benzerliğe dayanan ikon, doğrudan bağlantıya dayanan indeks ve toplumsal uzlaşmaya dayanan sembol olmak üzere üç tür gösterge tanımlar. Peirce'in bu geniş göstergebilim anlayışı, bu alanın sadece dil ve edebiyat değil, tüm yaşam alanlarındaki anlam üretimini inceleyen bir yöntem haline gelmesini sağlamıştır.

Göstergebilim, en genel anlamıyla, anlam taşıyan her türlü olguyu, nesneyi, davranışı, kısacası gösterge işlevi gören her şeyi inceleyen bir bilimdir. Bu geniş kapsamı içinde dil de önemli bir yer tutar. Ancak göstergebilim, yalnızca dille sınırlı değildir. Trafik işaretlerinden moda sistemlerine, mitlerden ritüellere kadar pek çok farklı gösterge sistemi göstergebilimin inceleme alanına girer. Bu nedenle, göstergebilimi sadece dilbilimin bir alt dalı olarak görmek yerine, dilin de içinde yer aldığı daha geniş bir anlamlandırma bilimi olarak tanımlamak daha doğru olacaktır (Yücel T., 2010: 15).

"Gösterge" terimi, dilbilim alanında bir gösterilen (kavram) ile bir gösteren (işitim imgesi) arasındaki birleşimden doğan birimi ifade etmek için kullanılır; daha genel olarak ise "kendi dışında bir şeyi işaret eden birim" anlamına gelir. Göstergebilim, göstergeleri ve gösterge sistemlerini ele alan, çeşitli ve zaman zaman çelişkili yaklaşımları içeren, dinamik bir alandır. Bazı araştırmacılar doğal dilleri de göstergebilimin kapsamına dâhil ederken, bazıları bu inceleme alanını yalnızca dil dışı gösterge sistemleriyle sınırlar. Göstergebilimi sadece bilinçli ve amaçlı iletişim eylemlerine ve bu bağlamda anlaşılabilecek ifade biçimlerine indirgeyenler olduğu gibi, her türlü anlam aktarımı ve anlamlandırma sürecini bu disiplin çerçevesinde ele almaya çalışanlar da bulunmaktadır. Bu nedenle, alanda yer yer örtüşen ancak çoğunlukla çatışan görüşlere ve uygulamalara rastlanmaktadır. Sınırlarının belirsiz ve yöntemlerinin esnek olması da bu durumun bir sonucudur (Barthes R., 1979: IX). Bu bağlamda gösterge, hem dilbilimsel bir birim hem de genel bir temsil aracı olarak tanımlanır. Alanın çeşitli yaklaşımlara sahip olduğu ve sınırlarının kesin olmadığı

vurgulanır. Bu metodolojik farklılıklar, göstergebilimin canlı ve çok yönlü bir alan olmasının temel nedenidir.

Çok farklı özelliklere sahip ifade biçimleri ve araçlarının, belirli bir anlam içeren düzen ve gerçekliklerin birer gösterge sistemi olmaları açısından ortak yönler sundukları fark edildiğinde, geniş kapsamlı bir bilimsel inceleme alanının tasarlanması mümkün hale gelmiştir. Doğrudan doğruya doğal dillerin içinde de farklı göstergesel katmanların varlığı anlaşılmaya başlanınca, olguların tek bir sisteme indirgenemeyeceği ve ikincil kullanımların kendilerine özgü sistemler oluşturduğu belirlenmiştir. Hem bu tür ikincil dillerin hem de dil dışı gösterge sistemlerinin dilbilimciler tarafından geliştirilen kavramlarla açıklanabileceği anlaşıldığında, bir gönderici ile bir alıcı arasında belirli bir kod aracılığıyla iletişim alışverişinin olduğu her yerde olduğu gibi, salt anlam ve anlamlandırma içeren durumlarda da göstergesel yaklaşımlar geçerlilik kazanmıştır (Barthes R., 1979: X). Buna göre, farklı ifade araçlarının anlam taşıyan düzenler olarak ortak bir gösterge sistemi oluşturması sayesinde geniş bir inceleme alanı ortaya çıkmıştır. Dilbilimsel kavramların hem bu ikincil anlamlar hem de dil dışı sistemler için uygulanabilir hale gelmesiyle, anlam ve anlamlandırmanın olduğu her yerde göstergesel yaklaşımlar geçerli olmuştur.

Böylece, yeni bir inceleme alanı ortaya çıkmıştır: Farklı şekillerde yorumlanan, bazılarına göre dilbilimin yanında ancak dışında yer alan, bazılarına göre dilbilimin kapsadığı, bazılarına göre ise dilbilim tarafından kapsanan bir inceleme alanı. Genellikle doğal diller incelenirken kullanılan kavram ve yöntemler, çeşitli uyarlamalarla ve zaman zaman zorlamalarla bu yeni alanda etkin bir rol üstlenmiştir. Kapsam konusunda olduğu gibi yöntem açısından da büyük bir çeşitliliğin olması, göstergebilimin hem kuram hem de uygulama yönünden matematiksel-mantıksal yoğun bir biçimselleştirme çabasından en kişisel yorum ve yaklaşımlara kadar uzanan geniş bir yelpazede yer alması, bu alanın sürekli bir oluşum içinde olduğunu ve bugüne kadar gelişimini tamamlayamadığını göstermektedir. Çeşitli önerileri ortak bir paydada birleştirme imkânı bulunmadığından, "göstergebilim" yerine "göstergebilimler"den bahsetmek belki de gerçeği daha iyi yansıtır (Barthes R., 1979: XI). Buna göre göstergebilim, dilbilimle karmaşık bir ilişkisi olan yeni bir alandır. Dilbilimsel yöntemler bu alana uyarlanmış ancak yöntem ve kapsamdaki çeşitlilik, göstergebilimin henüz tamamlanmamış bir oluşum olduğunu gösterir. Bu nedenle tek

bir "göstergebilim"den bahsetmek yerine, çoğul ifade olan "göstergebilimler"i kullanmak daha uygun olabilir.

Sonuç olarak göstergebilim, Peirce ve Saussure'ün yirminci yüzyılın başındaki çalışmalarıyla temelleri atılan ve anlamlama süreçlerini ile göstergelerin toplumdaki rolünü inceleyen bir bilimdir. Dilbilimden doğmuş olmasına rağmen, sadece dili değil, dil dışı tüm gösterge sistemlerini (örneğin, trafik işaretleri, moda, sanat, film vb.) de kapsar. Amacı, iletişimdeki anlam mekanizmalarını evrensel bir yöntemle derinlemesine araştırmaktır. Göstergenin ne olduğu ve nasıl anlam taşıdığı gibi temel soruları ele alırken, farklı bilim insanlarının yaklaşımları nedeniyle çeşitli yorumlara ve uygulama alanlarına sahiptir. Bu geniş kapsamı nedeniyle, tek bir tanımı yapmak zordur. Dolayısıyla göstergebilim, anlamın nasıl oluştuğunu ve iletildiğini farklı açılardan inceleyen geniş ve dinamik bir çalışma alanıdır. İletişim ve anlamlandırma süreçlerinin karmaşıklığını anlamak için önemli bir katkı sunar.

1.2. Roland Barthes'ın Göstergebilime Özgün Katkısı

Roland Barthes için göstergebilim, adeta entelektüel bir keşif yolculuğudur. 1950'lerin ortalarında büyük bir ilgiyle bu alana yönelen Barthes, başlangıçta göstergebilimin toplumsal eleştiriyi güçlendirebileceğine inanmıştır. Onun düşüncesine göre, toplumun ürettiği ve doğalmış gibi algıladığı anlam örüntülerini çözümlemek ve bu süreçte betimleyici bir yaklaşım sergilemek göstergebilimin temel görevidir (Hawkes T., 1977: 105). Barthes, tıpkı usta bir mitoloji araştırmacısı gibi, gündelik hayattaki toplumsal mitlerin izini sürmüştür. Göstergebilimi, kendine has ifade biçimleri olan bir "dil" olarak tanımlamış ve yöntemsel araçları açısından dilbilimden ilham almıştır. Ancak Barthes'ın göstergebilimi, yalnızca dilsel olanla sınırlı kalmaz; anlam taşıyan her türlü göstergeyi, ister görsel olsun ister nesnel, inceleme alanına dâhil eder. Ona göre, bir nesne bile anlam yüklendiğinde bir "söz"e dönüşebilir. Barthes, "söylence de bir iletişim sistemidir, bir mesajdır" der ve ekler: "bir nesne, bir kavram ya da bir fikir değil, bir anlamlandırma biçimidir" (Barthes R., 2012: 217). Bu bağlamda her şey, toplumsal kullanıma girerek bir söylenceye dönüşebilir ve anlamın var olduğu her yerde göstergebilimsel analiz geçerlilik kazanır. Barthes'ın amacı, maddi dünyanın ötesine geçerek anlam üretme süreçlerini anlamaktır (Barthes R., 1993: 15).

Barthes, Ferdinand de Saussure'ün "gösteren" kavramına karşılık "biçim", "gösterilen" kavramına karşılık ise "içerik" terimlerini önermiştir. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden doğar ve bu ilişki sonucunda anlamlama meydana gelir. Göstergebilimde anlamlama, temel olarak düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) düzeylerinde incelenir. Barthes, kendi göstergebilim anlayışını, dilbilimin "tasfiye ettiği" ya da bilimsel dilbilim tarafından "saf olmadığı" gerekçesiyle göz ardı edilen tüm anlamlama katmanlarının incelenmesi olarak tanımlar (Selden R. & Widdowson P., 1993: 95). Bu ifadeyle Barthes, Saussure'ün ikili ayrımını benimsemekle birlikte, anlamın daha karmaşık ve çok katmanlı yapısını vurgulamak istemektedir. Anlamlama süreci, yalnızca dilbilimsel birimlerle sınırlı olmayıp, gösteren ve gösterilen arasındaki dinamik etkileşimden kaynaklanır ve göstergebilimsel çözümleme bu etkileşimi farklı anlam katmanlarında açığa çıkarmayı hedefler.

Barthes, gösterge kavramını tanımlamadan önce Hegel, Wallon, Peirce ve Jung gibi düşünürlerin bu konuya yaklaşımlarını değerlendirir. Saussure'ün göstergenin, gösteren ve gösterilenin diyalektik etkileşimi sonucu oluştuğu fikrini eleştirir. Ayrıca, gösterge ile gösterenin sıklıkla karıştırılarak hatalı kullanımlara yol açıldığını belirtir ve gerçekte göstergenin, anlatım düzlemini oluşturan gösteren ile içerik düzlemini meydana getiren gösterilenden oluştuğunu ifade eder (Barthes R., 1985: 58). Ona göre gösterge, hem dilsel bir varlık olarak ele alınabilir hem de daha geniş bir göstergebilimsel bağlamda değerlendirilebilir. Gösteren ve gösterilen, dilbilimsel açıdan biçim ve töz karşıtlığını temsil ederken, bu biçim ve töz kavramları anlatım ve içerik düzlemlerine yerleşerek göstergebilimsel göstergenin dilsel göstergeden daha kolay anlaşılmasına olanak tanır. Bu biçim-töz ayrımı, özellikle moda gibi sistemlerin göstergebilimsel analizinde önemli bir kolaylık sağlar. Barthes, bu kolaylığın temel nedenini, göstergebilimsel göstergenin dilsel gösterge üzerine inşa edilmiş olması ve dilsel göstergenin göstergesini bir gösteren olarak kabul etmesiyle açıklar. Bir gösterge oluştuktan sonra, toplum içinde varlığını sürdürebilmek için ikinci bir anlam katmanına ihtiyaç duyar. Bu durum, ilk anlamlandırma ile aynı olmayan ikincil bir işlevselleşmeye yol açar. Ortaya çıkan bu yeni işlev, "yan anlam" düzlemine bağlı olan örtük bir ikinci anlamsal eylemden kaynaklanır. Bu nedenle, gösterge-işlevin anlambilimsel bir değeri vardır, çünkü doğrudan doğruya pratik olgu ile gösteren arasındaki ilişkilerin kurulduğu temel birimdir (Barthes R., 1979: 34). Kısacası

Barthes, farklı düşünürlerin göstergeye bakış açılarını inceleyerek, Saussure'ün fikirlerini geliştirmiş ve göstergenin sadece dilsel bir birim olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlam katmanları taşıdığını vurgulamıştır.

Barthes'a göre göstergeler, temel anlamlarının yanı sıra, uzun süregelen yaşam biçimleri, gelenekler ve toplum tarafından kabul görmüş değerler aracılığıyla oluşan gizli yan anlamlar da içerir (Barthes R, 1979: 87-88). Bu demektir ki, bir göstergenin ilk akla gelen anlamının ötesinde, derinlemesine yerleşmiş kültürel ve ideolojik anlamları da bulunmaktadır.

Çağdaş göstergebilimin önde gelen isimlerinden Roland Barthes, geliştirdiği özgün yaklaşımla özellikle popüler kültür çözümlemeleri üzerine yoğunlaşmıştır. Barthes'ın geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, ilk bakışta iletişim amacı taşımayan ancak yine de anlam yüklü çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) inceleme konusu yapar. Barthes, tüm bu olguları "anlamlama" kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlar ve özellikle göstergelerle ikincil gösterilenler veya yan anlam gösterilenleri arasındaki ilişkilere odaklanır (Culler J., 2002: 65). Barthes'ın yapısal çözümleme metodu, geleneksel iletişim odaklı yaklaşımlardan ayrılarak, doğrudan bir mesaj iletme amacı gütmese de anlam taşıyan kültürel fenomenleri (örneğin giyim tarzları, mobilya tasarımları) analiz etmeyi amaçlar. Barthes, bu çeşitli kültürel unsurları "anlamlama" kavramı üzerinden göstergebilimsel bir çerçeveye oturtarak, özellikle göstergelerin yüzey anlamlarının ötesinde barındırdığı kültürel kodları ve çağrıştırdığı yan anlamları derinlemesine incelemiştir.

1.3. Düz Anlam ve Yan Anlam

Roland Barthes'ın göstergebiliminde etkili olan iki anlamlandırma düzeyini düz anlam ve yan anlam oluşturmaktadır. Stuart Hall'a göre düz anlam, bir göstergenin neredeyse evrensel olarak kabul gören, sözlükteki karşılığına en yakın "literal" anlamıdır. Yan anlam ise, bu ilk anlama eklenen ve bir kültürdeki farklı bireylerin ve grupların değerlerini, inançlarını ve ideolojilerini yansıtan "çağrışımsal" anlamlar bütünüdür (Hall S., 1980: s. 130).

Bu ayrımı somutlaştırmak için sıkça kullanılan örneklerden biri fotoğrafçılıktır. Daniel Chandler'ın da belirttiği gibi, bir fotoğrafın düz anlamı, objektifin kaydettiği, kimyasal bir süreçle sabitlenmiş görüntüdür. Ancak fotoğrafçının yaptığı her seçim; kamera açısı, lens türü, ışıklandırma, netlik ayarı ve basım tekniği

gibi unsurlar, görüntüye kaçınılmaz olarak bir yan anlam katmanı ekler ve izleyicinin fotoğrafı belirli bir şekilde "okumasını" sağlar (Chandler D., 2007: s. 140).

Yan anlamın gücü, gündelik dilde de kendini gösterir. Umberto Eco'nun sıkça tartıştığı gibi, "gül" sözcüğü düz anlamıyla botanik bir çiçeği ifade eder. Ancak kültürel kodlar sayesinde bu sözcük, "aşk", "tutku", "romantizm" veya bağlama göre "geçicilik" gibi zengin bir yan anlamlar yelpazesini de beraberinde getirir. Bu çağrışımlar, sözcüğün temel anlamına yapışmış kültürel ve duygusal bir tortudur (Eco U., 1976: s. 55). Bu durum, sözcüklerin bireysel deneyimlere ve iletişimsel ortama bağlı olarak değişebilen, öznel nitelikli yan anlamlara sahip olduğunu gösterir.

Jonathan Culler gibi Barthes yorumcularına göre, Barthes'ın projesi tam da bu noktada başlar. Ona göre Saussure'cü dilbilim, işini düz anlam düzeyinde tamamlar. Göstergebilimin asıl alanı ve görevi ise, bu ilk dilsel sistemin üzerine kurulan, ideolojinin ve kültürün işlediği ikinci düzeydeki anlamlama sistemlerini, yani yan anlamları ve mitleri analiz etmektir. Bir nesne, imge veya davranış, bir kültür içinde "okunduğunda" her zaman bu ikinci düzeyde anlam kazanır (Culler J., 1983: s. 35). Barthes, Saussure'ün "gösteren" ve "gösterilen" fikirlerini "biçim" ve "içerik" olarak yeniden adlandırır. Bir gösterge, bu ikisinin birleşmesiyle oluşur ve bu birleşme anlamı ortaya çıkarır. Özetle, Barthes, anlamın sadece sözlük anlamıyla sınırlı olmadığını, kültürel ve sosyal boyutlarının da önemli olduğunu savunur.

Roland Barthes'ın göstergebilimsel kuramında merkezi bir yer tutan düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) kavramları, anlamlandırma sürecinin iki temel düzeyini teşkil etmektedir. Düz anlam, göstergenin nesnel ve ilk anlamını ifade ederken, yan anlam ise bu temel anlam üzerine inşa edilen, kültürel ve ideolojik bağlamda şekillenen çağrışımsal anlam katmanlarını kapsamaktadır. Stuart Hall ve Daniel Chandler gibi düşünürler de bu ayrımı farklı perspektiflerden desteklemişlerdir. Barthes'a göre, dilbilimsel göstergenin ilk anlamlama düzeyi düz anlam iken, göstergebilimin asıl amacı bu temel anlamın ötesindeki yan anlam sistemlerini çözümlemektir. Fotoğraf, düz anlamın mekanik yeniden üretimini ve yan anlamın fotoğrafçının sübjektif tercihleriyle ortaya çıkan yorumlarını somutlaştıran bir örnektir. Umberto Eco ise, basit bir kelimenin bile yan anlamının bağlam ve kültürel kodlar doğrultusunda nasıl çeşitlilik gösterdiğini vurgulamaktadır. Sonuç olarak, Barthes, anlamın yalnızca sözlük anlamıyla sınırlı olmadığını, kültürel ve sosyal boyutlarının da anlamlandırma sürecinde hayati bir rol oynadığını savunmaktadır.

Barthes'a göre yan anlamlar, göstergenin düz anlamı üzerine inşa edilen ve kültürel kodlar, toplumsal değerler, tarihsel bağlam ve bireysel yorumlar aracılığıyla şekillenen ikincil anlam katmanlarıdır (Culler J., 1983: s. 36).

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

2.1. Postmodernizm: Kavramsal Çerçeve ve Temel Özellikleri

Postmodernizm, Batı düşüncesinde, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren belirginleşen, modernizmin temel varsayımlarını sorgulayan ve eleştiren geniş bir düşünsel ve kültürel akımdır. Bu akım, felsefeden sanata, edebiyattan mimariye, sosyolojiden siyasete kadar pek çok alanı etkilemiş, "büyük anlatıların" sonunu ilan ederek, bilgiye, hakikate ve özneye dair yeni perspektifler sunmuştur. Jean-François Lyotard'ın ifadesiyle, "postmodern, modern anlatıların çözülüşüdür" (Lyotard J., 1979, s. xxiv). Bu bağlamda postmodernizm, mutlak doğru, evrensel bilgi ve ilerleme gibi modernizmin dayanaklarını şüpheyle karşılar.

2.2. Postmodernizmin Doğuşu ve Tarihsel Arka Planı

Postmodernizmin ortaya çıkışı, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde yaşanan toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerle yakından ilişkilidir. Sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçiş, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, küreselleşme ve tüketim kültürünün yükselişi gibi faktörler, modernizmin getirdiği rasyonel ve düzenli dünya görüşünü sarsmıştır. Adorno ve Horkheimer'ın aydınlanmanın diyalektiğini ele alırken, modernizmin kendi içinde taşıdığı yıkıcı potansiyeli işaret etmeleri, postmodernizmin eleştirel duruşunun köklerini anlamak açısından önemlidir (Adorno T.W., Horkheimer M., 1944, s. 3-42). Postmodern düşünce, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren gelişen öğrenci hareketleri, sivil haklar mücadeleleri ve feminist akımlar gibi toplumsal değişimlerle paralel olarak güçlenmiştir. Postmodernizmin karmaşık yapısı, onu tanımlamayı zorlaştırsa da, bazı temel kavramlar ve özellikler üzerinden açıklamak mümkündür

2.3. Büyük Anlatılara Kuşku ve Parçalanmışlık

Postmodernizmin en belirgin özelliklerinden biri, büyük anlatılara (grand narratives), yani evrensel hakikat iddialarına, ilerleme mitine, tarihin lineer akışına ve bilimsel bilgiye duyulan güvensizliktir. Lyotard, büyük anlatıların meşruiyetini yitirdiğini ve postmodern durumun bu inanç kaybıyla karakterize olduğunu savunur. Bu, tek bir doğruya, tek bir tarihe ya da tek bir kültüre duyulan inancın yerini,

çoğulculuk, parçalanmışlık ve heterojenlik kavramlarına bırakması anlamına gelir. Jameson, postmodernizmin, kapitalizmin geç evresinde ortaya çıkan kültürel bir mantık olduğunu ve bu mantığın, parçalanmış ve heterojen bir deneyim dünyası yarattığını öne sürer (Jameson F., 1991, s. 1-54).

2.4. Pastiş, Parodi ve Üstkurmaca

Postmodern sanat ve edebiyat, pastiş (pastiche), parodi (parody) ve üstkurmaca (metafiction) gibi teknikleri sıkça kullanır. Pastiş, farklı stillerin ve türlerin taklit edilerek bir araya getirilmesidir; bu, orijinallik fikrinin sorgulanmasına yol açar. Parodi ise, mevcut metinlerin, türlerin veya stillerin alaycı bir şekilde taklit edilmesidir. Üstkurmaca, bir eserin kendi kurmaca doğasını açığa vurması ve okuyucunun/izleyicinin dikkatini eserin yapım sürecine çekmesidir. Bu teknikler, geleneksel anlatı yapılarını bozar ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları belirsizleştirir.

2.5. Hipergerçeklik ve Simülasyon

Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik (hyperreality) ve simülasyon (simulation) kavramları, postmodernizmin önemli boyutlarından birini oluşturur. Baudrillard'a göre, günümüz dünyasında, gerçekliğin yerini imgeler ve simülasyonlar almıştır; simülasyonlar, gerçeğin kendisinden daha gerçek hale gelmiş, gerçeğin yerini almıştır. Bu durum, hakikat ile yanılsama arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına neden olur. Baudrillard, "simülasyon artık bir şeyin taklidi değildir; tersine, gerçeğin kendisinin modelidir" (Baudrillard J., 1983, s. 2) diyerek bu durumu açıklar. Sinema, televizyon ve dijital medya, hipergerçekliğin ve simülasyonun en belirgin örneklerini sunar.

2.6. Kimlik ve Özne

Postmodernizm, kimlik ve özne kavramlarına da farklı bir bakış açısı getirir. Modernist düşünce, bütünsel, rasyonel ve özerk bir özne anlayışına sahipken, postmodernizm, kimliğin parçalanmış, akışkan ve sosyal olarak inşa edilmiş olduğunu savunur. Kimlik, sabit bir yapıdan ziyade, sürekli değişim ve oluşum içinde olan bir süreç olarak görülür. Bu durum, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsel yönelim gibi farklı kimliklerin bir araya gelmesiyle oluşan melez kimliklerin önemini artırır.

2.7. Postmodernizm ve Sinema

Sinema, postmodernizmin teorik kavramlarının somutlaştığı en verimli alanlardan biridir. Postmodern filmler, geleneksel anlatı yapılarını yıkma, türler arası geçişkenlik, alıntılama, referans verme ve metaforik anlatım gibi özellikleriyle dikkat çeker. Sinema, hipergerçekliğin ve simülasyonun en çarpıcı örneklerini sunarak, izleyiciyi gerçeklik algısını sorgulamaya iter. Quentin Tarantino, David Lynch, ve Coen Kardeşler gibi yönetmenler, postmodern sinemanın önde gelen temsilcilerindendir. Bu yönetmenlerin filmleri, genellikle doğrusal olmayan anlatım, kültürel referansların yoğun kullanımı, ironi ve mizahın birleşimi ile karakterize edilir. Bu inceleme, bu bağlamda, postmodernizmin sinemadaki tezahürlerini detaylı ortaya koyan Don’t Look Up filmini detaylı bir şekilde ele alacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK "DON'T LOOK UP" FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1 Don't Look Up 2021 Film Künyesi



Görsel 1. Don't Look Up Film Afişi (IMDB 2025)

Adam McKay'in yönetmenliğini üstlendiği ve 2021 yapımı bir hiciv filmi olan "Don't Look Up", iklim değişikliği ve bilimsel konsensüsün kamuoyu ve siyaset nezdindeki kabul görmeme sorununu, yaklaşan bir kuyruklu yıldızın Dünya'ya çarpma tehdidi metaforu üzerinden ele almaktadır. Film, iki astronom, Dr. Randall Mindy (Leonardo DiCaprio) ve doktora öğrencisi Kate Dibiasky (Jennifer Lawrence) tarafından keşfedilen bu felaket senaryosunun, modern toplumun çeşitli katmanları tarafından nasıl marjinalize edildiğini ve inkar edildiğini gözler önüne sermektedir. Akademik bir perspektiften incelendiğinde, "Don't Look Up", kriz iletişimi, bilim-siyaset arayüzü, medyanın rolü ve bilişsel önyargılar gibi önemli sosyolojik ve psikolojik fenomenleri analize tabi tutma potansiyeli sunmaktadır.

Filmin anlatısal yapısı, bilimsel hakikatin manipülasyonu ve basitleştirilmesi süreçlerini detaylı bir şekilde sergiler. Dr. Mindy ve Dibiasky'nin, yaklaşan felaketi kamuoyuna duyurma çabaları, sırasıyla Beyaz Saray (Başkan Orlean liderliğinde) ve ana akım medya (The Daily Rip talk show) tarafından sistematik olarak hafife alınır, alay konusu edilir ve nihayetinde siyasi ve ekonomik çıkarlar uğruna çarpıtılır. Bu durum, bilimsel bilginin, siyasi gündemler, ekonomik hırslar ve popülist söylemler karşısında ne denli savunmasız kalabileceğine dair güçlü bir eleştiri sunmaktadır. Medyanın, kamuoyunu bilgilendirme sorumluluğundan ziyade reyting ve sansasyonel içerik peşinde koşması, filmin merkezi eleştirel odaklarından birini oluşturur. Bilimsel verilerin basit ve anlaşılır bir biçimde sunulması yerine, "iyi hissettiren" hikayelere ve yüzeysel tartışmalara öncelik verilmesi, kamusal söylemin derinliğini ve rasyonelliğini aşındıran bir faktör olarak işlenir.

"Don't Look Up", aynı zamanda bireysel ve kolektif bilişsel önyargıların, özellikle de onay yanlılığı ve inkar mekanizmalarının kamusal algı üzerindeki etkilerini de inceler. Toplumun büyük bir kesimi, bilimsel uyarılara rağmen, mevcut dünya görüşlerine ve konfor alanlarına uymayan bilgileri reddetme eğilimi gösterir. Bu durum, yaklaşan felaketin boyutunun kavranmasını engeller ve eyleme geçme kapasitesini felç eder. Filmde, teknoloji milyarderi Peter Isherwell'in (Mark Rylance) temsil ettiği transhümanist ve elitist bakış açısı, krizi bir fırsata dönüştürme ve felaketi ticari kazanca çevirme potansiyeli olarak görmesiyle, bilimin etik sorumluluğunun nasıl göz ardı edilebileceğine dair bir başka eleştirel boyutu ortaya koyar.

Sonuç olarak, "Don't Look Up", bilimsel bilginin üretimi, yayılımı ve kamusal kabulü arasındaki karmaşık dinamikleri irdeleyen, keskin bir sosyo-politik hicivdir. Film, günümüz toplumlarında bilim karşıtlığı, siyasi kutuplaşma, medya manipülasyonu ve kısa vadeli çıkarların uzun vadeli varoluşsal tehditler karşısındaki önceliği gibi kritik konulara dikkat çekerek, izleyicileri derinlemesine düşünmeye sevk etmektedir. Bu eser, bilim iletişiminin karşılaştığı zorlukları ve bilimsel konsensüsün kamu politikasına dönüştürülmesi sürecindeki engelleri anlamak için değerli bir vaka çalışması niteliği taşımaktadır.

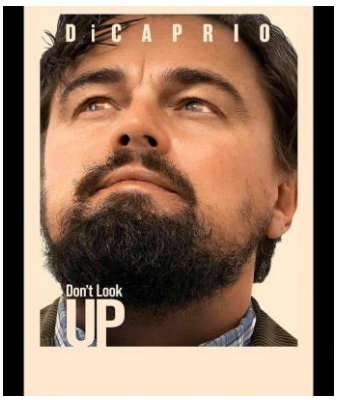
3.2. Filmin Konusu

Astronomi alanında lisansüstü öğrencisi olan Kate Dibiasky (Jennifer Lawrence) ve profesörü Dr. Randall Mindy (Leonardo DiCaprio), güneş sistemi içinde yörüngede dönen bir kuyrukluyıldızın şaşırtıcı keşfini yaparlar. Sorun: Dünya ile doğrudan çarpışma rotasındadır. Diğer Hiç kimse gerçekten umursamıyor gibi görünmektedir. Everest Dağı büyüklüğünde bir gezegen katili hakkında uyarıda bulunmanın, gezinmesi rahatsız edici bir gerçek olduğu ortaya çıkar. Dr. Oglethorpe'un (Rob Morgan) yardımıyla Kate ve Randall, kayıtsız Başkan Orlean'ın (Meryl Streep) ve dalkavuk oğlu ve Genelkurmay Başkanı Jason'ın (Jonah Hill) ofisinden, Brie (Cate Blanchett) ve Jack'in (Tyler Perry) sunduğu neşeli bir sabah programı olan The Daily Rip'in yayınlarına kadar uzanan bir medya turuna çıkarlar. Kuyruklu yıldızın çarpmasına sadece altı ay kala, 24 saatlik haber döngüsünü yönetmek ve sosyal medyaya meraklı halkın dikkatini çok geç olmadan çekmek için şaşırtıcı derecede komik bir sorunla karşılaşırlar; sadece dünyanın yukarı bakmasını sağlamak.

Filmin ilerleyen süreçlerinde, siyasi iklimin değişmesiyle hükümet, kuyruklu yıldızı yok etme misyonunu onaylar. Ancak bu operasyon, teknoloji milyarderi Peter Isherwell (Mark Rylance) tarafından, kuyruklu yıldızdaki nadir mineralleri çıkarma ve ticari kazanç elde etme amacıyla sabote edilir. Isherwell'in planı, kuyruklu yıldızı daha küçük parçalara ayırıp Dünya'ya düşürmek ve bu parçalardan değerli elementleri toplamak üzerine kuruludur. Bu girişim de başarısız olur ve felaketin kaçınılmazlığını daha da pekiştirir.

3.3. Oyuncular ve Karakterler

3.3.1. Dr. Mindly

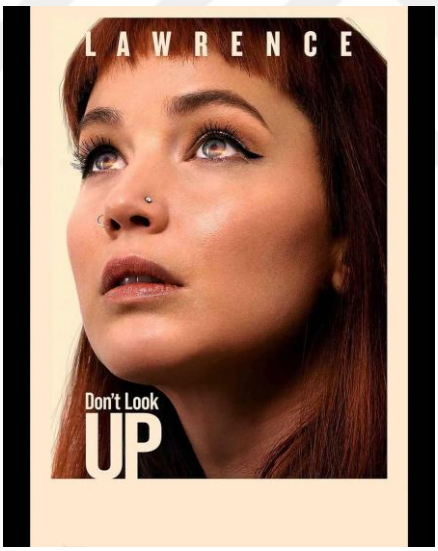


Görsel 2. Dr. Randall Mindy (Canlandıran: Leanoardo DiCaprio) Afişi (IMDB 2025)

Dr. Mindy, rasyonel bilimin ve akademik dürüstlüğün temsilcisi olarak başlar. Başlangıçta oldukça çekingen ve akademik kurallar içinde kalmaya özen gösteren bir bilim insanıdır. Ancak, felaketin ciddiyeti arttıkça ve bilimsel hakikatin siyasi ve medya manipülasyonlarıyla karşılaştıkça, giderek daha çaresiz ve hatta zaman zaman manipüle edilebilir bir figür haline gelir. Medyanın ilgisiyle birlikte kişisel yaşamında da değişimler yaşar; popülerlik ve medya ilgisi onu "bilimin seksisi" yapar, bu da onun mesajının özünden uzaklaşmasına neden olur.

Dr. Mindy'nin dönüşümü, bilimsel bilginin metalaştırılması ve bilimin popüler kültür içinde erimesi eleştirisidir. Gerçekliğin karmaşıklığı yerine "izlenebilir" ve "tüketilebilir" bir versiyonunun tercih edildiğini gösterir. Rasyonel argümanlar, kişisel çekicilik ve yüzeysel medya etkileşimleriyle yer değiştirir. Onun mesajının "güzel bir şekilde" sunulması gerektiği fikri, postmodern çağda bilgi ve imajın yer değiştirmesi olgusunu vurgular.

3.3.2. Kate Dibiasky



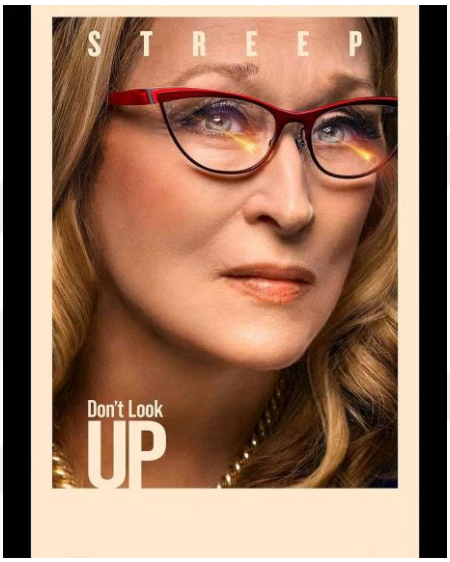
Görsel 3. Kate Dibiasky (Canlandıran: Jennifer Lawrence) Afişi (IMDB 2025)

Dr. Randall Mindy'nin doktora öğrencisidir ve tehlikeli kuyruklu yıldızı ilk keşfeden kişidir. Doğrudan, dürüst ve öfkeli bir kişiliğe sahiptir. Gerçeği olduğu gibi söylemekten çekinmez ve medyanın yüzeyselliği karşısında sık sık sabrını kaybeder. Kamusal figür olarak popülerlik kazanır ancak "aşırı duygusal" damgası yer ve bu durum onun inandırıcılığını zedeler. Kate, saf ve dürüst bilimin en ateşli savunucusudur. Kendi duygusal tepkilerini ve öfkesini gizlemeyen, olaylara karşı anında ve içten tepkiler veren bir karakterdir. Otoriteye ve medyanın manipülatif diline

karşı doğrudan cephe alır. Onun patlamaları ve "gerçeği söyleme" çabaları, medyanın "aşırı duygusal" etiketiyle yaftalanır ve inandırıcılığı sorgulanır.

Kate'in karakteri, duyguların rasyonalitenin önüne geçirilmesi ve hakikatin duygusal tepkiler üzerinden değersizleştirilmesi eleştirisini sunar. Postmodern medya ortamında, bireyin samimi ve rasyonel kaygıları bile bir şov parçasına dönüştürülür ve kişisel saldırılarla marjinalleştirilir. Onun "çılgın" olarak algılanması, hakikatin kişisel yorumlara veya duygusal tepkilere indirgenmesi olgusuna işaret eder.

3.3.3. Başkan Janie Orlean

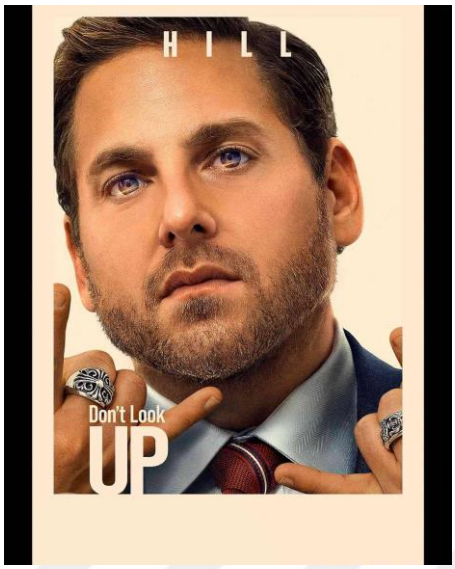


Görsel 4. Başkan Janie Orlean (Canlandıran: Meryl Streep) Afişi (IMDB 2025)

Başkan Orlean, günümüz siyasetinin popülist, çıkarcı ve manipülatif yüzünü temsil eder. Kararları, halkın refahından çok kendi siyasi kariyeri, imajı ve gelecek seçimler üzerine kuruludur. Bilimsel uyarılara tamamen duyarsızdır ve felaketi bir "iletişim problemi" olarak görür. Olayları sürekli olarak kendi siyasi gündemine uydurmaya çalışır ve gerçeği örtbas etmekten çekinmez.

Orlean'ın karakteri, gerçekliğin tamamen inşa edilebilir olduğunun en güçlü ifadesidir. Onun için gerçeklik, kamuoyuna sunulan ve siyasi çıkarlara hizmet eden bir anlatıdan ibarettir. "Gerçekler", siyasi söylemin ve PR stratejilerinin bir parçası olarak yeniden şekillendirilir. Bu, siyasetin bir gösteriye dönüşmesini ve hakikatin siyasi arenada tamamen göreceli hale gelmesini eleştirir.

3.3.4. Jason Orlean

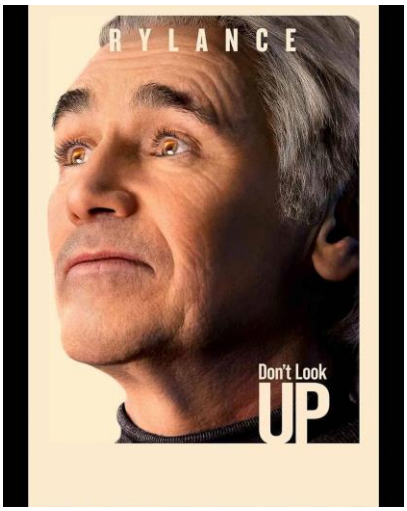


Görsel 5. Jason Orlean (Canlandıran: Jonah Hill) Afişi (IMDB 2025)

Başkan Janie Orlean'ın oğlu ve aynı zamanda Beyaz Saray genel sekreteri ve danışmanıdır. Zekadan yoksun, küstah ve torpilli bir karakterdir. Annesinin siyasi taktiklerini körü körüne destekler ve kriz yönetiminde beceriksizliğiyle öne çıkar. Liyakatsizliğin ve nepotizmin bir temsili olarak işlenir. Liyakatsizliğin, cehaletin ve ayrıcalığın somutlaşmış halidir. Sürekli olarak uygunsuz yorumlar yapar, burun çekme hareketiyle uyuşturucu madde kullandığı anlaşılır, beceriksizce davranır ve tüm kriz yönetimini bir komediye çevirir. Annesinin popülist taktiklerini körü körüne destekler ve bilgiye veya rasyonel düşünceye hiçbir değer vermez.

Jason, otoritenin ve bilginin erozyonunu temsil eder. Postmodern çağda, bilginin kaynağı ve otoritenin temeli belirsizleştiğinde, liyakatsiz ve yetersiz bireylerin önemli pozisyonlara gelmesi mümkün hale gelir. Onun varlığı, ciddiyetsizliğin ve duyarsızlığın bir norm haline geldiği bir toplumu yansıtır.

3.3.5. Peter Isherwell



Görsel 6. Peter Isherwell (Canlandıran: Mark Rylance) Afişi (IMDB 2025)

"BASH" adlı devasa bir teknoloji şirketinin CEO'su ve vizyoner bir milyarderdir. Teknolojiyi ve veri analiziyle her şeyi çözebileceğine inanan, tuhaf ve karizmatik bir figürdür. Kuyruklu yıldızı bir felaket yerine ticari bir fırsat olarak görür ve içindeki nadir metalleri çıkarma planları yapar. Teknoloji elitizminin ve doğaya karşı insan müdahalesinin potansiyel tehlikelerinin bir sembolüdür. Kuyruklu yıldızın felaketini, nadir metalleri çıkarma ve ticari kazanç elde etme potansiyeli olarak gören, etik dışı bir teknokrat figürüdür. İnsanlığı ve gezegenin varlığını bile büyük bir veri kümesi olarak ele alır.

Postmodern çağda, verinin ve algoritmaların her şeyi çözebileceği inancı, ahlaki ve etik sorumlulukları göz ardı etmeye yol açabilir. Onun karakteri, insanlığın ve doğanın metalaştırılması, mega-şirketlerin siyaset üzerindeki etkisi ve teknolojinin etik denetimden yoksun bir şekilde ilerlemesi konularındaki eleştiriyi derinleştirir.

3.4. Don’t Look Up Filminin Göstergebilimsel Analizi

Bu bölümde Don't Look Up filminin göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Analiz filmin genelini kapsayacak şekilde tamamlanıp toplu bir biçimde değerlendirilecektir.



Görsel 7. Gözlem Kulesinin Uzayı Tarama Sahnesi (Don’t Look Up)

Çizelge 1. Görsel 7’nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bina Yapı-Gözetleme Kulesi	Uzaydaki hareketliliği takip eden merkez üssü	Uzayın araştırılması, Keşif Beklentisi Merak
Lazer	Kırmızı Renkli Lazer	Tehlike Tehlikeli bir keşif
Yıldızlar	Yıldızlar	Evrenin Büyüklüğü Evrenin Sonsuzluğu Dünyanın ve İnsan

		Oğlunun Küçüklüğü

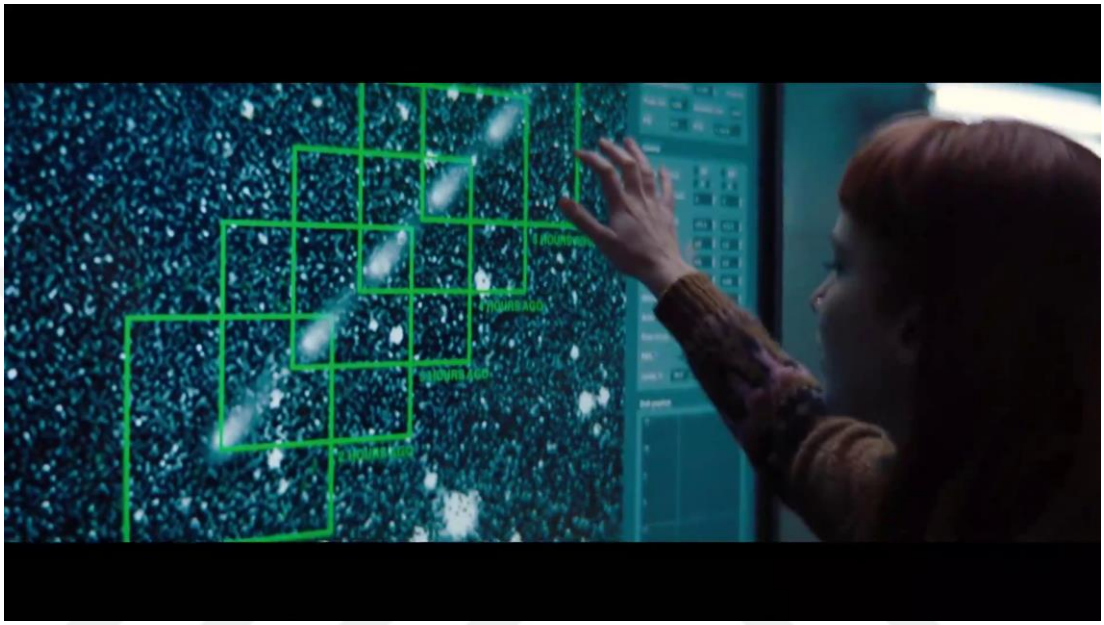
Görsel 1'de betimlenen bu sahne henüz filmin başında bize filmin ana çatışmasının ne olacağına dair fikir vermektedir. İlk gösterge olan "Bina Yapı-Gözetleme Kulesi", göstereni mimari bir yapı, gösterileni Uzaydaki araştırması, keşif beklentisi ve merak olarak görülmektedir. Bu, filmin bilimkurgu türüne ait olduğunu ve insanlığın evreni anlama ve keşfetme arayışının merkezi bir tema olacağını işaret etmektedir. Gözetleme kulesi, modern teknolojinin ve bilimsel ilerlemenin bir sembolü olarak, bilinmeyene yönelik merak ve keşif beklentisini oluşturmaktadır.

İkinci gösterge olan "Lazer" gösteren düzeyinde ışığın radrasyonla yoğunlaştırılmış bir optik düzeneğini ‘’Kırmızı Renkli Lazer’’olarak sunarken, gösterilen düzeyinde "Tehlike" ve "Tehlikeli bir keşif" anlamlarını çağrıştırmaktadır. Kırmızı renk, genellikle uyarı ve tehdit gibi anlamlarla ilişkilendirilir. Bu bağlamda, uzayın taranması eyleminin salt bir keşif faaliyeti olmanın ötesinde, potansiyel riskler ve bilinmeyen tehlikeler barındırdığına dair bir önsezi yaratılmaktadır. Bu durum, filmin ilerleyen bölümlerinde karşılaşılabilecek olası çatışmaların ve bilinmezliklerin habercisi niteliğindedir. Burada bulunacak olan bir keşif tehlikeli bir şey olacak ve dünya ve insanlar için sorun oluşturacaktır.

Üçüncü gösterge olan "Yıldızlar", gösteren olarak evrenin neredeyse tamamını kaplamış gibi görünen plazma küreleridir. Gösterilen düzeyinde çok katmanlı anlamlar taşımaktadır. Evrenin sonsuzluğunu ve büyüklüğünü bize anlatmaktadır. Yıldızlar gösterilen düzeyinde evrenin büyüklüğü ve sonsuzluğunu, dünyanın ve insan oğlunun küçüklüğünü vurgulayarak varoluşsal düşünceleri tetiklemektedir. Bu karşıtlık, insanın evrendeki konumuna dair temel bir sorgulamayı başlatır ve filmin ontolojik temalarına zemin hazırlar. İnsanın teknolojik ilerlemesine rağmen, evrenin enginliği karşısındaki göreceli küçüklüğü ve bilinmezliğin derinliği vurgulanmaktadır.

Buna göre kule, lazer ve yıldızlar insanın uzaya duyduğu ilgiyi, merakı, araştırma isteğini, evren karşısında insanoğlunun acizliğini ve küçüklüğünü, tehlikeli bir keşifle dünyanın ve insanlığın büyük bir tehdit altında olabileceğini bize aktarır. Filmin daha ilk anlarından itibaren seyirciye sadece bir bilimkurgu hikayesi sunmanın ötesinde, insanlığın evrenle olan ilişkisine, bilinmeyene duyduğu merak ve korkuya,

ve evrenin sonsuzluğu karşısındaki varoluşsal konumuna dair derin sorular sorduğunu göstermektedir. Kullanılan göstergeler ve onların etkileşimleri, filmin karmaşık temalarını ve felsefi derinliğini daha en baştan sezdirerek, seyirciyi uzun ve düşündürücü bir yolculuğa hazırlamaktadır. Ayrıca ilerleyen sahnelerde büyük bir evren içinde küçücük bir yeri olan biz insanlar için tehlikeli bir keşif yapılacağını bize vermektedir.



Görsel 8. Kuyruklu Yıldızın Tespiti(Don’t Look Up)



Görsel 9. Kate’in Yıldızı Keşif Anı (Don’t Look Up)

Çizelge 2. Görsel 8 ve Görsel 9'un Göstergebilimsel Analizi (Kaynak Netflix)

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yıldızlar	Parlayan yıldızlar	Uzay Görüntüsü
Kuyruklu yıldız	Tekrarlayan Yaklaşan Kuyruklu yıldız Görüntüsü	Tehlikenin Yaklaşması
Organ	Heyecanlı Meraklı Bir Çift Göz	Bilinmezlik , Merak , Heyecan, Gizem

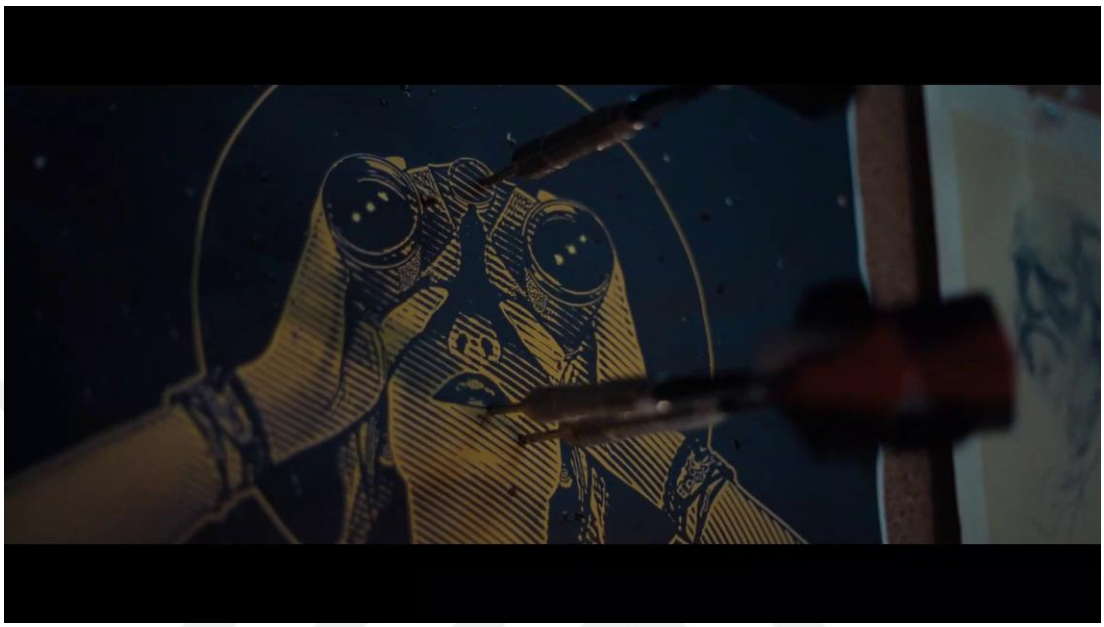
Burada yer alan üç gösterge, uzak ve potansiyel olarak güvenli olandan, yakın ve kesinlikle tehlikeli olana, ve bu tehlikeye ilk tanık olanların iç dünyasına doğru bir anlam kaymasını temsil ediyor. Birlikte ele alındıklarında, filmin temel çatışmasını ve insanlığın bu çatışmaya verdiği tepkileri anlamamız için kritik bir çerçeve sunuyorlar:

Yıldızlar (Parlayan yıldızlar - Uzay Görüntüsü): Başlangıçta uzayın dinginliğini, düzenini ve potansiyel sonsuzluğunu simgeliyor. Bilim insanlarının evreni anlamaya çalıştığı, rasyonel ve nesnel dünyanın bir parçası. Aynı zamanda, uzaklığı ve soyutluğu temsil ediyor; gökyüzü her zaman oradadır ancak gündelik hayatımıza doğrudan müdahale etmez. Filmde bu huzurlu fon, yaklaşan tehdidin vahametini daha çarpıcı hale getiriyor. İnsanlığın alıştığı, güvenli sandığı evrenin aslında ne kadar kırılgan olabileceğine işaret ediyor.

Kuyruklu yıldız (Tekrarlayan Yaklaşan Kuyruklu yıldız Görüntüsü - Tehlikenin Yaklaşması): Bu gösterge, soyut ve uzak olandan somut ve yakın olana geçişi temsil ediyor. Tekrarlayan görüntüler, tehlikenin kaçınılmazlığını ve ciddiyetini vurguluyor. Artık sadece uzayın dingin bir parçası değil, doğrudan gezegenimizi ve dolayısıyla insanlığı tehdit eden bir unsur haline geliyor. Ancak filmdeki ironi, bu açık ve net tehlikeye rağmen gösterilen tepkilerin yetersizliği ve çarpıtılmasıdır.

Organ (Heyecanlı Meraklı Bir Çift Göz - Bilinmezlik, Merak, Heyecan, Gizem): Bu gösterge ise bireysel ve duygusal tepkiyi temsil ediyor. Kuyruklu yıldızın keşfi anındaki merak ve heyecan, bilimsel keşfin doğasında olan bilinmeyene duyulan

ilgiyi yansıtıyor. Ancak film ilerledikçe, bu merak yerini korkuya, endişeye ve hayal kırıklığına bırakıyor. Gözlerin yakın çekimi, izleyicinin bilim insanlarının iç dünyasına ve yaşadıklarına odaklanmasını sağlıyor. Bu gösterge, nesnel tehlikenin öznel deneyimini ve bu deneyimin nasıl değiştiğini gösteriyor.



Görsel 10. Gözlembilimci Resmine Saplanan Dart Okları (Don't Look Up)

Çizelge 3. Görsel 10'un Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gökbilimci Resmi	Gökbilim ile ilgili bir çizim	Gökbilimcilik üzerine bir ortam veya ideale sahip kişilerin bulunduğu bir ortam
Dart Oku	Resme atış yapılan dart okları	Gökbilimcilerin tehlikede olması hedef haline gelmeleri

Dart oku göstergesi, filmdeki bilim insanlarının karşılaştığı sembolik şiddeti ve toplumsal linçi mükemmel bir şekilde yansıtır. Postmodern çağda, gerçekliğin kendisi sorgulanırken, bilimsel gerçeklik de kişisel görüşler ve duygusal tepkilerle

aynı seviyeye indirgenir. Gökbilimcilere atılan dart okları, onların bilgilerinin "doğru" veya "yanlış" olduğu üzerinden değil, "beğenilip beğenilmediği," "çıkar gruplarını rahatsız edip etmediği" üzerinden değerlendirildiğini gösterir.

Bu durum, bilginin nesnelliğinin yitirilmesi ve gerçekliğin bir "oyun" veya "gösteri" olarak algılanması ile ilgilidir. Bilim insanları, sadece birer figür olarak değil, aynı zamanda toplumun veya belirli çıkar gruplarının "hedef tahtası" haline gelirler. Medya ve siyaset, bilimi ve bilim insanlarını birer eğlence nesnesi, alay konusu veya düşman olarak sunarak, gerçekliği çarpıtır ve tehlikeyi bir oyuna dönüştürür. Bu, Baudrillard'ın simülasyon kavramına doğrudan gönderme yapar; gerçek tehlike (Kuyruklu yıldız), medyanın ve popüler kültürün yarattığı anlamsız bir oyunun (dart okları) ardında kaybolur. Bu sahneler, bilim karşıtlığının ve uzmanlık bilgisinin değersizleştirilmesinin bir metaforu olarak işlev görür.



Görsel 11. Yıldız Keşfinin Ekipçe Kutlanma Anı (Don’t Look Up)



Görsel 12. Ekibin Kutlamayı Gazoz İçerek Yapması (Don’t Look Up)

Çizelge 4. Görsel 11 ve Görsel 12’nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gazoz	Yeşil içecek kutusu	Kısa Süreli Sevinç, Geçici Durum
İnsanlar	Gülümseyen Bilim İnsanları	Eğlenceli Çalışma Ortamı

Gazoz göstergesi Dr. Mindy ve Kate ilk başta Kuyruklu yıldızı keşfetmelerinin ardından yaşadıkları kısa süreli coşkuyu yansıtmaktadır. Ancak filmin genel atmosferi düşünüldüğünde, bu kutlama anlarının geçici olduğunu da temsil eder. Zira yaklaşan tehlikenin ciddiyeti henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Başlangıçtaki bu pozitif görüntü, filmin ilerleyen bölümlerindeki karamsarlığın ve hayal kırıklığının kontrastını daha da belirginleştirir.



Görsel 13. Yıldızın Hareket Verilerinin Hesaplanması (Don't Look Up)



Görsel 14. Dr. Mindy'nin Hesaplamadaki Anormallikten Endişe Duyması (Don't Look Up)

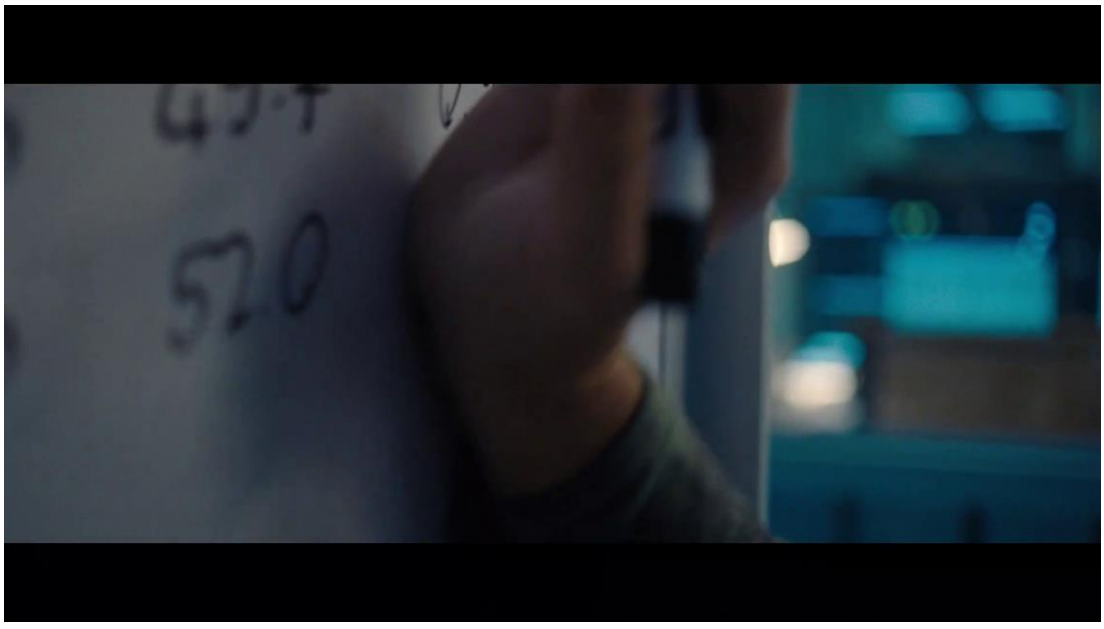
Çizelge 5. Görsel 13 ve Görsel 14'ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yazı Tahtası- Kalem	Beyaz yazı tahtası, siyah mürekkepli kalem	Bilimsel hesaplamaların yapıldığı alan

Rakamlar	Tahtaya yazılı değişken değerler	Değerlerin artması ile heyecanlı keşfin tehlikeye çıkması
Korku	Yüzde beliren endişe	Tehlikenin sezildiği ilk an

Geleneksel olarak yazı tahtası ve kalem, bilimin mutlak doğrulara ulaştığı, verilerin şüphe götürmez bir şekilde analiz edildiği bir mekandır. Ancak filmde, bu yazı tahtasında ortaya konan bilimsel gerçeklik (yani Kuyruklu yıldızın gelişi), dış dünyadaki siyasi ve medya manipülasyonlarıyla çelişir ve kendi bağlamı içinde dahi yetersiz kalır.

Yazı tahtasındaki objektif veriler, dışarıdaki öznel algılar ve duygusal tepkiler karşısında gücünü kaybeder. Bu, bilginin mutlak otoritesinin sorgulandığı, hatta alay konusu yapıldığı postmodern ruhu yansıtır. Yazı tahtası, bir simulakrum gibi işlev görür; hala "bilimsel bilgi" üretiminin bir aracı gibi görünse de, ürettiği bilginin dış dünyadaki geçerliliği ve etkisi ciddi şekilde azalmıştır.



Görsel 15. Korku İle Hesaplamaların Tahtadan Silinmesi (Don’t Look Up)



Görsel 16. Dr. Mindy'nin Tehlikeyi Farketmesi (Don't Look Up)

Çizelge 6. Görsel 15 ve Görsel 16'nın Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
El Hareketi	Tahtadaki değerleri silen el	Gerçekten kaçış
Korkmuş Yüz	Gergin yüz, çatık kaşlar	Tehlikenin doğrulanması ile değişen yüz şekli
El	Yüzü geren eller	Çaresizliğin hissedilmesi

Bu gösterge, postmodern çağın en belirgin özelliklerinden biri olan gerçeğin manipülasyonu ve reddini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Tahtadaki bilimsel veriler (Kuyruklu yıldızın büyüklüğü, çarpma olasılığı vb.) ne kadar kesin olursa olsun, gerçekle yüzleşmek istemeyen karakterler (veya onları temsil eden sistem) için bu veriler yok edilebilir. Bu, gerçekliğin kişisel algılara ve çıkarlara göre inşa edildiği bir postmodern durumu yansıtır.

Bu hareket, Jean Baudrillard'ın simülasyon kavramına doğrudan gönderme yapar. Gerçek (tehdit), ortadan kaldırılması gereken bir engel olarak görülür ve yerine daha "rahatlatıcı" veya "uygun" bir simulakrum (yanılsama) yerleştirilir. Elin silme eylemi, sadece verileri silmekle kalmaz, aynı zamanda bilimin ve rasyonel bilginin postmodern toplumda nasıl otoritesizleştirildiğini ve değersizleştirildiğini de gösterir. Bilgi, artık mutlak bir hakikat değil, silinebilir, görmezden gelinebilir bir metadır. Bu, bilginin nesnelliğinin yitirildiği ve yerine "gerçek ötesi" (post-truth) bir durumun geçtiği postmodern dönemin bir metaforudur.

Yüzdeki korkmuş yüz göstergesi bireysel bir travmaya dönüştüğünü ve duygusal tepkilerin rasyonel bilgiden ayrıldığını gösterir. Karakterin yüzündeki korku, Kuyruklu yıldızın gelişi gibi büyük bir felaketin objektif gerçekliğine verilen samimi bir tepkidir. Ancak bu korku, filmin ana anlatısı olan toplumsal kayıtsızlık ve gerçeği görmezden gelme ile keskin bir tezat oluşturur.

Postmodernizm, genellikle duyguların yüzeyselleşmesi ve gerçek duygusal derinliğin yitirilmesinden bahseder. Bu sahnede görülen korku, bu yüzeyselliğin bir istisnasıdır; çünkü bu, sistemin manipülasyonundan bağımsız, otantik bir insani tepkidir.

Gergin yüz jesti, aynı zamanda kişisel deneyimin parçalanmasını ve gerçekliğin dışsal güçler (medya, siyaset) tarafından belirlendiği bir dünyada bireyin yalnızlığını vurgular. Karakterin hissettiği bu çaresizlik, dışarıdaki hipergerçeklik (eğlence ve popüler kültürle maskelenmiş felaket) ile tezat oluşturur. Birey, hakikatin yükünü taşırken, toplum bu hakikati görmezden gelmeyi seçer. Bu, postmodern dönemin "kayıtsızlık" ve "duygusal uyuşma" temalarına da gönderme yapar. Bireyin yaşadığı kişisel ıstırap, kolektif bir tepkiye dönüşemez, çünkü kolektif gerçeklik farklı bir şekilde inşa edilmiştir.



Görsel 17. Endişeli Ellerin Birbirine Sıkı Sıkıya Bağlanması (Don't Look Up)

Çizelge 7. Görsel 17'nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Sıkı Eller	Birbirine sıkı sıkıya bağlanmış eller	Karakter son derece stresli ve gergin
Yüzük	Yüzük parmağında takılı olan alyans yüzük	Karakterimiz evli

İnsanları (özellikle Dr. Mindy ve Kate Dibiasky), felaketin kesinliğini matematiksel olarak kanıtlamış olsalar da, bu bilginin toplum tarafından reddedilmesi ve manipüle edilmesiyle derin bir psikolojik travma yaşarlar. Kenetlenmiş eller, onların hissettiği büyük anlatının (bilimsel gerçek) parçalanmasının getirdiği çaresizliği simgeler.

Bu jest, aynı zamanda bireyin, postmodern medya ve siyasetin yarattığı hipergerçeklik karşısındaki yalnızlığını ve gerçekle teması koruma mücadelesini de gösterir. Toplum genel bir kayıtsızlık veya yanılsama içindeyken, gerçeğin ağırlığını taşıyan bireyin yaşadığı bu içsel gerilim, dış dünyadaki absürtlükle tezat oluşturur. Sıkı eller, bir yandan kontrolü kaybetme korkusunu yansıtırken, bir yandan da bilim

insanının bilgiye olan bağlılığını ve gerçeği savunma çabasının yarattığı stresi ifade eder. Bu, Lyotard'ın "büyük anlatıların" geçerliliğini yitirmesiyle bireyin içine düştüğü anlam krizinin ve varoluşsal sıkıntının bir metaforudur.

Alyans yüzük göstergesi, filmdeki bireysel ve toplumsal çöküşün aile kurumuna ve kişisel ilişkilere yansımasını incelerken önemlidir. Yüzük, bir yandan karakterin (Dr. Mindy) geleneksel değerlere ve sorumluluklara sahip olduğunu gösterirken, öte yandan film boyunca yaşadığı gerçeklik krizi ve medya manipülasyonu sonucunda bu bağların nasıl tehdit altına girdiğini vurgular.

Bu iki gösterge birleştiğinde, "Don't Look Up" filminin, bilimsel gerçekliğin reddinin sadece toplumsal değil, aynı zamanda bireysel ve ailevi düzeyde nasıl yıkıcı sonuçlar doğurduğunu gösterdiği ortaya çıkar. Karakterler, bir yandan küresel bir felaketin yükünü taşırken, bir yandan da kendi kişisel hayatları ve ilişkileri üzerindeki bu baskının yarattığı gerilimle baş etmek zorunda kalırlar.



Görsel 18. Askeri Uçağa Giriş (Don’t Look Up)



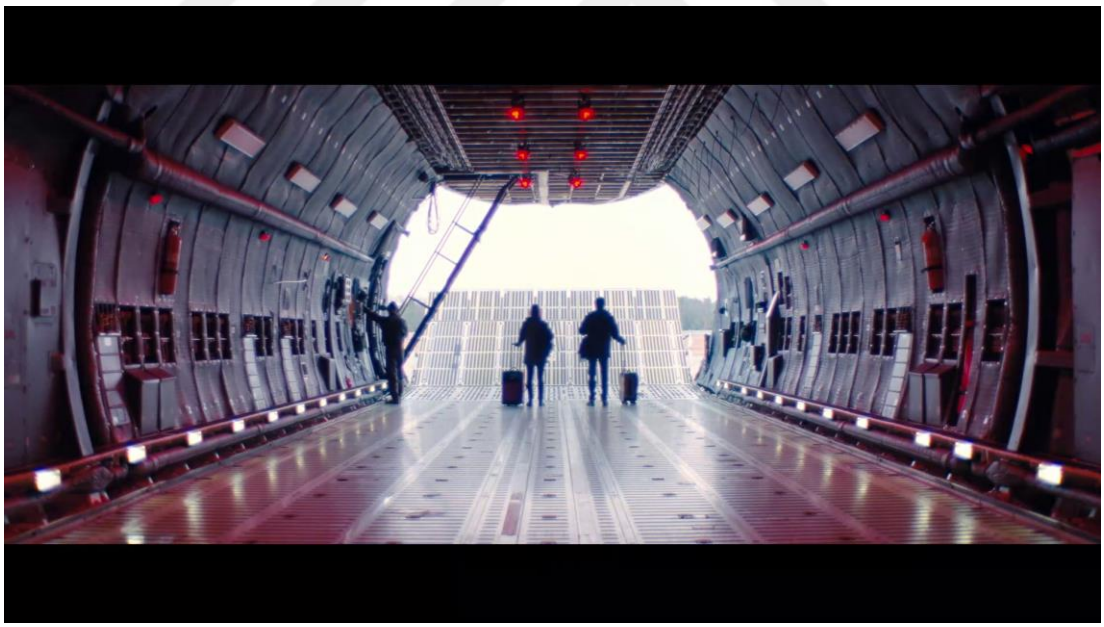
Görsel 19. Askeri Uçakta Yolculuk (Don’t Look Up)

Çizelge 8. Görsel 18 ve Görsel 19’un Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kırmızı	Korku, endişe, panik	Karakterler kaos bir anda bir kaosun içerisinde kendilerini bulurlar. Hem ortam hem de gelişmeler sebebiyle paniktirler.
Uçak	Askeri uçak	Konu ciddiyeti sebebiyle durumlar olağanüstü bir hal almaya başlamıştır.
Bavul	Seyahat bavulları	2 Karakter birer adet büyük bavul almışlardır. Uzun sürecek bir yolculuğa çıkacaklarını biliyorlar.

Kırmızı rengin bu sahnede kullanımı, postmodern çağın duygusal aşırılığını ve gerçekliğin bir gösteriye dönüşmesini yansıtır. Geleneksel olarak bir uyarı işareti olan kırmızı, filmde felaketin ciddiyeti yerine, kaotik bir panik ve anlamsız bir telaşın görsel tezahürü haline gelir. Bu durum, Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramıyla ilişkilendirilebilir; gerçek felaket (Kuyruklu yıldız), medyanın ve toplumun yarattığı duygu patlamaları ve görsel şölen içerisinde kaybolur. Kırmızı, artık somut bir tehlikeyi değil, simüle edilmiş bir panik duygusunu temsil eder. Gerçek tehdit, bu renkli ve kaotik gösterinin arkasında ikinci planda kalır. Bu, postmodern toplumun gerçeklikten kopuşunu ve duyguların yüzeyselleşerek metalaşmasını sembolize eder.

Askeri uçağın sahnedeki varlığı, "büyük anlatılardan" biri olan devletin ve askeri gücün kurtarıcı rolünün postmodern çağda nasıl anlamsızlaştığını gösterir. Geleneksel olarak, askeri güçler ulusal güvenlik ve felaket durumlarında en büyük kurtarıcı olarak görülür. Ancak "Don't Look Up" filminde, bu askeri uçak, ne kadar etkileyici görünse de, ya yanlış kararların (Kuyruklu yıldızı parçalama girişimi gibi) bir aracı haline gelir ya da genel kaos ve bürokrasi içerisinde etkisiz kalır.



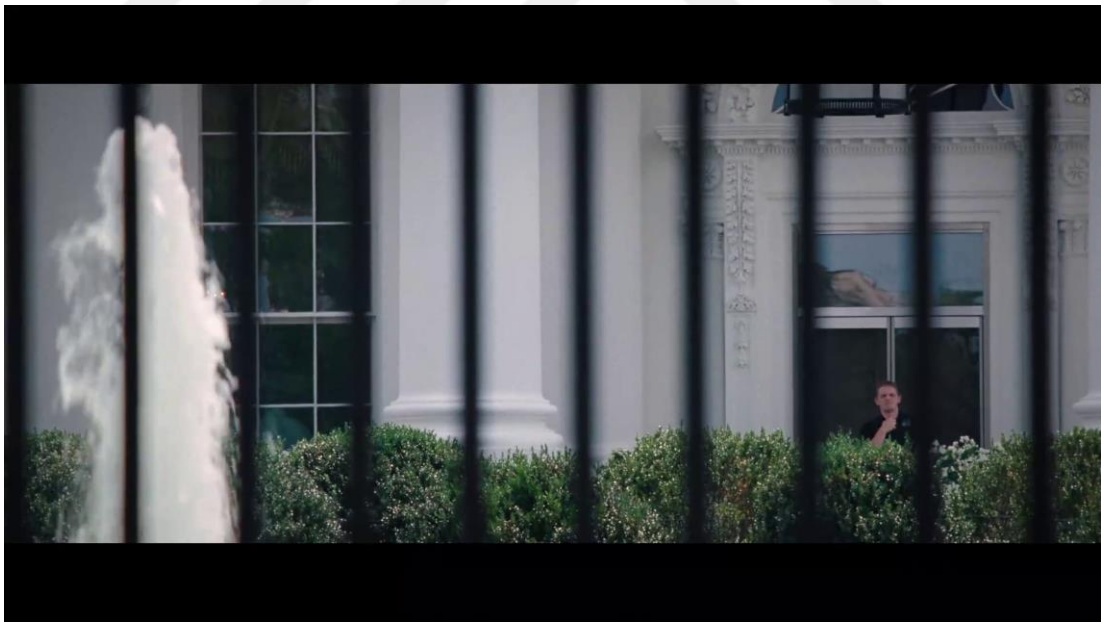
Görsel 20. Uçak Kapısının Açılışı (Don’t Look Up)

Çizelge 9. Görsel 20'nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Beyaz	Beyaz ışık, gökyüzü	Yeni bir başlangıç, yeni bir gerçeklik
Uçak Kapısı	Açılan uçak kapısı	Yeni maceranın başlangıcı

Açılan uçak kapısı, mekansal ve zamansal belirsizliğini ve sürekli bir "geçiş" halinde olma durumunu vurgular. Bu kapı, bir yandan "yeni bir dünyaya" girişi temsil etse de, bu dünyanın ne kadar "gerçek" veya "güvenli" olduğu şüphelidir. Postmodernist bir okumayla, bu kapı, var olan gerçeklikten bir kaçışı (daha önceki "bavul" göstergesinde olduğu gibi) veya bir hipergerçekliğe geçişi simgeleyebilir.

Beyaz gökyüzü ise Yeni bir başlangıç, yeni bir gerçeklik. Bu, bir dönemin kapanıp, bilinmeyen ama potansiyel olarak farklı bir dönemin açıldığı fikrini taşır.



Görsel 21. Beyaz Saray'a Dışarıdan Bakış (Don't Look Up)

Çizelge 10. Görsel 21'in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Beyaz Saray	Beyaz renkli Amerikan başkanlık konutu	ABD Devletinin en üst düzey noktalarından biri.
Demir Parmaklık	Korunaklılık, kapalılık	Dışarıdan gizlenen gerçeklerin demir parmaklıklar arasında gizli kalması, dış dünya ile mesafe, içeridekilerin dış dünya ile bağlantısının kesilmesi
Güvenlik	Beyaz Saray'da çalışan güvenlik görevlisi	Üst düzey korumaya sahip gizli ve önemli bir konum

Geleneksel olarak saflığı temsil eden beyaz rengine rağmen, filmde Beyaz Saray, gerçeğin çarpıtıldığı, çıkar hesaplarının yapıldığı ve felaketin göz ardı edildiği bir merkeze dönüşür.

Film, Beyaz Saray'ın temsil ettiği iktidarı bir parodiye dönüştürerek, postmodern sanatın hiciv ve ironi kullanımına güçlü bir örnek sunar. Başkanın ve ekibinin sergilediği tavırlar, bu kutsal addedilen mekanın içindeki ciddiyetsizliği, yetersizliği ve komikliği gözler önüne serer. Beyaz Saray, artık mutlak bir kurtarıcı veya akılcı bir liderlik merkezi değil, kişisel çıkarların ve imaj kaygılarının yönlendirdiği, gerçeği gizleyen bir gösteri sahnesine dönüşmüştür.

Demir parmaklıklar, postmodern çağda iktidarın şeffaflık eksikliğini ve gerçeği halktan gizleme mekanizmalarını sembolize eder. Bu parmaklıklar sadece fiziksel bir koruma sağlamaz; aynı zamanda bilginin akışını kontrol etme ve gerçeği manipüle etme arzusunu da simgeler. Beyaz Saray'ın içindeki (veya çevresindeki) iktidar sahipleri, bu parmaklıklar aracılığıyla dış dünyadan, yani halktan ve tehlikenin gerçekliğinden kendilerini izole ederler.

Güvenlik görevlisi, otoritenin ve kontrolün yüzeydeki (simülatif) tezahürünü temsil ederken, aynı zamanda gerçek tehdit karşısındaki yetersizliğini de ortaya koyar. Güvenlik görevlisi, bir yandan Beyaz Saray'ın "önemini" ve "gizliliğini" pekiştirse de, asıl tehdit (Kuyruklu yıldız) dışarıdan değil, içeriden, yani iktidarın kendi cehaletinden ve kibirinden kaynaklanır.

Bu durum, iktidarın odak noktasının yanlış yerde olduğunu gösteren bir ironi barındırır. Sistem, kendi "önemini" ve "güvenliğini" korumak için sembolik güçler (güvenlik görevlileri) kullanırken, gerçek ve varoluşsal tehlikeyi görmezden gelir. Güvenlik görevlisi, bir simulakrum gibi işlev görür; bir yandan "güvenlik" yanılsaması yaratırken, diğer yandan gerçek tehdide karşı tamamen çaresiz kalır. Postmodernizm, bu tür kurumsal yapıların anlamsız bir ritüele dönüşmesini ve gerçek işlevlerini yitirmesini sıklıkla eleştirir. Güvenlik, burada sadece bir gösteriden ibarettir, asıl önemli olan gerçeği saklama ve iktidarı koruma işlevidir.



Görsel 22. Amerikan Başkanının Gösterişliliği (Don’t Look Up)

Çizelge 11. Görsel 22’nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Altın Yüzük	Parmakta takılı olan altın renginde büyük yüzükler	Zenginliğin ve gösterişliliğin önemi

Kırmızı Ceket	Kırmızı ceket giyinen Amerikan Başkanı	Vatansever yanını ve konumunun büyüklüğünün vurgusu
Bağlı Kollar	Dinlerken birbirine bağlanmış kollar	İletişime kapalı ve düşük empatili bir dinleme.

Altın yüzükler, postmodern çağın materyalizme olan takıntısını ve hipergerçeklikteki "statü simülasyonunu" çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Filmde bu yüzükler, bilim insanlarının sunduğu küresel felaket tehdidinden çok daha fazla önem verilen gösteriş ve zenginliğin bir sembolüdür. Bu, Baudrillard'ın simülasyon teorisi ile doğrudan ilişkilidir; gerçek değerler (insan hayatı, gezegenin geleceği) yerine, görsel ve sembolik değerler (altın yüzük gibi) ön plana çıkar.

Bu gösterge aynı zamanda, postmodern kapitalizmin ahlaki boşluğunu ve sosyal sorumluluktan kaçışını da ifade eder. Zenginlik, burada bir kurtuluş aracı olmaktan ziyade, bireysel hazzı ve gösterişi sağlayan bir araçtır. Bu tür figürlerin parmaklarındaki abartılı yüzükler, onların gerçeklikten ne kadar kopuk olduklarını ve küresel bir felaket karşısında dahi kendi iktidar ve zenginliklerini koruma eğilimlerini vurgular. Bu, postmodern toplumun etik değerlerden uzaklaşmasını ve yüzeysel bir hedonizme sürüklenmesini gösteren güçlü bir metafor.

Amerikan Başkanının kırmızı ceket giymesi, postmodern siyasetin "gösteriye" dönüşmesini ve politikacıların birer "popüler figür" olarak konumlanmasını mükemmel bir şekilde örneklendirir. Geleneksel olarak ciddiyet ve resmiyetle ilişkilendirilen başkanlık makamı, burada kırmızı bir ceketle "halkçı", "enerjik" veya "göz alıcı" bir imaja bürünür. Bu durum, Lyotard'ın "büyük anlatıların ölümü" teziyle ilişkilendirilebilir; zira başkanlık, artık ideolojik bir liderlikten ziyade, medyatik bir performans ve imaj yönetimine indirgenmiştir.

Bu vücut dili, aynı zamanda iktidarın "duyarsızlık" simulakrumunu da yaratır. Karşılarındaki küresel felakete karşı bile, kapalı kollarla kendilerini izole etmeleri, onların gerçekliğin ağırlığından kaçınma ve kendi sanal dünyalarında yaşama eğilimlerini gösterir. İktidar, burada halkın acil ihtiyacına kulak vermekten çok, kendi pozisyonunu ve rahatını korumayı önemser. Bağlı kollar, sadece bir vücut dili değil,

aynı zamanda postmodern iktidarın gerçeğe ve insana karşı takındığı tavrın güçlü bir sembolüdür.

Bu göstergeler bir araya geldiğinde, "Don't Look Up" filminin, postmodern çağda iktidarın nasıl bir gösteriye dönüştüğünü, materyalist değerlere takılıp kaldığını ve gerçeklikle empati bağını kopardığını eleştirel bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Film, siyasi ve ekonomik gücü elinde bulunduranların, küresel bir kriz karşısında dahi, kendi çıkarlarını ve yüzeysel imajlarını korumayı tercih ettiklerini çarpıcı bir şekilde sergiler.



Görsel 23. Oval Ofisteki Resimler (Don’t Look Up)

Çizelge 12. Görsel 23’ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Resim Çerçevesi	Çeşitli anıların olduğu fotoğrafların yer aldığı resim çerçeveleri	Karakterin geçmişine dair ufak ipuçları
Sarılma	Gerçek Eski Amerikan başkanı Bill Clinton ile filmdeki Amerikan	Filmdeki başkan Bill Clinton ile samimi olduğu için Demokrat Parti

	başkanının sarılması	kökenli bir başkan

Resim çerçeveleri, postmodern çağda bireysel tarihin ve kimliğin nasıl parçalandığını veya manipüle edildiğini sembolize eder. Bu çerçeveler, karakterlerin (özellikle iktidar figürlerinin) geçmişine dair "ipuçları" sunsa da, filmdeki genel hipergerçeklik ortamında bu geçmiş, ya tamamen göz ardı edilir ya da mevcut siyasi/medyatik çıkarlar doğrultusunda yeniden kurgulanır.

Bu sarılma, postmodern siyasetin imaj odaklı ve kişisel ilişkiler üzerine kurulu doğasını çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Filmdeki Başkan'ın Bill Clinton ile sarılması, onun siyasi konumunu ve parti kökenini pekiştirirken, aynı zamanda siyasetin bir "gösteriye" dönüşmesini de vurgular. Bill Clinton gibi popüler bir figürle kurulan bu bağ, siyasetin içerikten çok, kişisel markalaşmaya ve popülariteye odaklandığı postmodern bir dünyanın yansımasıdır. Bu, politikacıların birer "şovmen" gibi davrandığı, gerçeğin ve ciddiyetin birer "gösteri" unsuruna dönüştüğü bir eleştiridir.

Bu göstergeler birleştiğinde, "Don't Look Up" filminin, postmodern çağda siyasetin nasıl yüzeyselleştiğini, kişisel çıkarlar ve imaj uğruna gerçeği nasıl göz ardı ettiğini ve geçmişin bile birer gösteri aracına dönüştüğünü güçlü bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Film, iktidarın, acil bir tehdit karşısında bile kendi sanal gerçekliklerinde kalmayı tercih ettiğini ve bu durumun toplumsal sonuçlarını ironik bir dille sergiler.



Görsel 24. Korkmuş Mavi Gözler (Don’t Look Up)

Çizelge 13. Görsel 24’ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gözler	Korkarak bakan mavi gözler	Umudun rengi olan maviye sahip gözlerin korkmuş olması
Çatık Kaş	Karakterin kaşlarını çatışı	Karakter şok ve korku yaşıyor.

Geleneksel olarak umudu ve masumiyeti simgeleyen mavi renkli gözler, filmde küresel bir felaketin çıplak gerçeğiyle yüzleşmenin getirdiği dehşeti yansıtır. Bu bir ironidir: En saf ve umut vadeden özellik (mavi gözler), en korkunç gerçeklikle (Kuyruklu yıldız tehdidi) karşılaştığında parçalanır.

Bu gösterge, gerçekliğin simülasyonlar ve hipergerçeklikler içinde nasıl kaybolduğunu ancak hakikatin bireysel düzeyde hala yıkıcı bir güç taşıdığını da vurgular. Toplum genel bir kayıtsızlık veya sahte bir neşe içindeyken, gerçeği gören ve anlayan bilim insanlarının gözlerindeki bu korku, onların yaşadığı yalnızlığı ve çaresizliği gösterir. Baudrillard'ın simulakr kavramıyla ele alındığında, bu korkan

gözler, "her şey yolunda" olan sahte gerçekliğin aksine, hala gerçek bir tehlikeyi ve onun doğurduğu otantik bir duyguyu temsil ederler. Ancak bu otantik duygu, toplumun genel apati denizinde boğulmaya mahkumdur.

Çatık kaşlar, gerçeğin bireysel düzeyde ne kadar ağır bir yük olduğunu ve toplumun bu gerçekliğe karşı takındığı "gerçek ötesi" (post-truth) tavrın yarattığı çaresizliği de gösterir. Karakterin yaşadığı bu şok, dışarıdaki medyanın ve siyasetin yarattığı duygusal kayıtsızlık ve yapay iyimserlikle tezat oluşturur. Postmodernizm, burada bireyin kendi rasyonel gerçekliğiyle, dış dünyanın kurgusal ve manipülatif gerçekliği arasında sıkışıp kalmasını vurgular. Bu yüz ifadesi, aynı zamanda bilgiye sahip olmanın her zaman güç anlamına gelmediğini, aksine bazı durumlarda daha büyük bir acıya yol açabileceğini de anlatır.



Görsel 25. Akıllı Telefon Tanıtımı(Don’t Look Up)



Görsel 26. Çocukların Masumluğu Üzerinden Akıllı Telefon Tanıtımı(Don't Look Up)

Çizelge 14. Görsel 25 ve Görsel 26'nın Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Akıllı Telefonlar	Büyük ekranlı ve çoklu fonksiyona sahip iletişim aracı	Geleceğin teknolojileri tek bir telefonda toplanarak insanlığa sunuluyor
Çocuklar	Akıllı cep telefonlarını sahnede sunan çocuklar	Geleceğe aktarılan bu teknolojinin masumluğunu ve yeni oluşunun vurgusu

Akıllı telefonlar, postmodern çağın teknolojiye olan aşırı bağımlılığını ve hipergerçeklikteki tüketim fetişizmini sembolize eder. Bu telefonlar, aynı zamanda, bilginin ve iletişimin postmodern çağda nasıl metalaştırıldığını ve yüzeyselleştiğini de gösterir. Tüm geleceğin tek bir "telefon"da toplanması fikri, kompleks sorunların basit teknolojik çözümlerle üstesinden gelinebileceği yanılsamasını yaratır. İnsanlar gündelik hayattaki sorunlara rasyonel bir çözüm bulmaktan ziyade, teknolojik bir

"gösteri"ye ve "tüketim" eylemine yönelir. Bu teknolojik ürünler, gerçek çözümden ziyade, kaçış ve oyalanma aracı olarak işlev görür.

Akıllı telefonları sunan çocukların kullanılması, postmodern toplumdaki masumiyetin araçsallaştırılmasına ve duygusal manipülasyona dair güçlü bir örnektir. Küresel bir felaket tehdidi altında, iktidar ve medya, halkı ikna etmek için geleceğin saflığını temsil eden çocukları kullanır. Bu durum, hipergerçeklik kavramıyla yakından ilişkilidir; gerçekte var olmayan bir umut ve masumiyet, çocukların aracılığıyla kurgusal olarak yaratılır ve halka sunulur.

Çocukların varlığı, bilimsel bir çözümden ziyade duygusal bir tepki uyandırma ve irrasyonel bir iyimserlik aşılamak amacını taşır. Bu, postmodern siyasetin ve pazarlamanın tipik bir özelliğidir: Rasyonel argümanlar yerine, duygusal çekicilik ve imaj yönetimi ön plana çıkar. Çocuklar, burada birer simulakrum gibi işlev görürler; kendi masumiyetlerini temsil etmekten çok, teknolojinin "masum" ve "gelecek vaat eden" olduğu yanılsamasını temsil ederler. Gelecek, birer ticari ürünün sunumuyla özdeşleştirilir ve bu sunum, en savunmasız varlıklar olan çocuklar aracılığıyla yapılır.

Bu iki gösterge bir araya geldiğinde, "Don't Look Up" filminin, postmodern çağda teknolojinin ve onun sunduğu "çözümlerin" nasıl yüzeyselleştiğini, tüketime odaklandığını ve gerçeklikten uzaklaştığını eleştirel bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Film, insanlığın varoluşsal bir kriz karşısında dahi, manipülasyonlarla yaratılmış bir hipergerçeklik içinde kaybolduğunu ve masumiyetin dahi bir pazarlama aracına dönüştürüldüğünü güçlü bir şekilde sergiler.



Görsel 27. Metropol Şehir Hayatının Kaosu (Don’t Look Up)

Çizelge 15. Görsel 27’nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Şehir	Gri renkli kaotin, kalabalık, sıkışık bir şehir	Toplumun ruhunu kaybedip kendi kaosunun içinde solgun renkli bir dünyada yaşaması
Sarı Taksi	Sarı Taksi	Metropol bir şehrin kaotik trafiği
Kahveler	Kahve tepsisindeki karton bardaktaki kahveler	Yoğun kaahve tüketimimin olduğu, birçok şirket ve şirket çalışanın yer aldığı bir şehir.

Bu göstergeler, "Don't Look Up" filminin çağdaş kent yaşamının absürtlüklerini, toplumsal kayıtsızlığı ve tüketim kültürünün yarattığı yabancılaşmayı nasıl derinlemesine işlediğini göstermektedir.

Gri, kaotik şehir görüntüsü, postmodernizmin mekansal yabancılaşma ve "büyük anlatıların" çözülüşü sonrası ortaya çıkan toplumsal ruhsuzluk temalarını çarpıcı bir şekilde ifade eder. Geleneksel olarak kentler, ilerlemenin ve toplumsal gelişimin sembolü olsa da, filmde bu şehir, modernitenin vaatlerinin aksine, bireyi yutan ve onu ruhsuzlaştıran bir hapishaneye dönüşmüştür. Gri renk, kent yaşamının getirdiği duygusal donukluğu, umutsuzluğu ve çevresel yozlaşmayı simgeler.

Gerçek bir topluluk veya anlamlı insan ilişkileri yerine, "kalabalık yalnızlıkların" ve yapay etkileşimlerin bir simulakrumudur. Şehir, bireyin kendini kaybettiği, gerçek bir bağ kuramadığı, sadece işlevsel bir alana dönüşmüştür.

Sarı taksi, postmodern metropolün çelişik dinamizmini ve amaçsız hareketliliğini sembolize eder. Bir yandan şehrin "canlılığını" ve "hızını" temsil etse de, bu hız ve hareketlilik, aslında kaotik bir düzen içinde gerçekleşen anlamsız bir koşturmacadır.

Karton bardaktaki kahveler, postmodern kapitalizmin tüketim kültürünü, hız bağımlılığını ve bireysel yabancılaşmayı simgeler. Bu kahveler, modern iş dünyasının sürekli "açık" ve "üretken" olma zorunluluğunun bir sembolüdür.

Bu göstergeler bir araya geldiğinde, "Don't Look Up" filminin, postmodern metropol yaşamının ruhsuzluğunu, bireysel yabancılaşmayı ve kapitalizmin tüketim odaklı döngüsünün, küresel bir felaket karşısında dahi nasıl baskın olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyduğu görülür.



Görsel 28. Dünyanın Başka Bir Yerinden Bukalemun (Don’t Look Up)

Çizelge 16. Görsel 28’in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bukalemun	Ortamına göre renk değiştiren bir sürüngen	Koaslu bir ortamdan çıkarak dünyanın başka yerinde kendi düzeni olan yabani bir hayatla aynı anda dünyanın farklı yerlerini görerek herşeyin tehlikede olması
Deri Değişimi	Derisini değiştiren bukalemun	Dünyanın artık yeni gerçekliğe yeni bir noktaya geçişi

Bukalemun göstergesi, postmodern çağın değişkenlik, uyum sağlama ve gerçekliğin sürekli yeniden inşası temalarını güçlü bir şekilde yansıtır. Film, bu bukalemun aracılığıyla insanlığın kendi yarattığı karmaşadan kaçıp, "yabani" (yani ilkel veya doğal) bir düzen bulma arayışını ironik bir şekilde gösterir. Bukalemunun

renk değiştirme yeteneği, aynı zamanda gerçekliğin ne kadar akışkan ve manipülasyona açık olduğunu da ima eder.

Bukalemunun deri değiştirmesi, postmodern çağın kaçınılmaz dönüşümünü ve gerçekliğin "yeni" adı altında nasıl sürekli kendini yeniden inşa ettiğini sembolize eder. Dünya, Kuyruklu yıldız çarpmasıyla fiziksel olarak dönüşürken, insanlığın da bu yeni duruma "adapte olması" (veya bunun yanılsamasını yaşaması) gerekmektedir. Ancak bu "yeni gerçeklik", geleneksel anlamda bir ilerleme veya iyileşme değil, daha ziyade kendi kaosunda yeni bir denge bulma çabasıdır.

Bu gösterge aynı zamanda, toplumun ruhunu kaybederek kendi yarattığı kaosun içinde boğulduğunu ve çevresel sorumluluktan kaçtığını da ifade eder. Çöpler, medyanın ve siyasetin yarattığı hipergerçekliğin ve felaket inkârının ardında biriken gerçekliğin pasif bir göstergesidir. Ne kadar gizlenmeye çalışılsa da, tüketimin yarattığı bu atıklar, insanlığın kendi sonunu hazırlayan eylemlerinin birer kanıtı olarak varlığını sürdürür.

Çöpçüler, postmodern toplumdaki emeğin görünmezliğini ve sosyal hiyerarşideki en alt basamağı temsil ederken, aynı zamanda sistemin kendini temizleme ve sürdürme çabasının ironik bir ifadesidir.



Görsel 29. Şehrin Birikmiş Çöpleri (Don’t Look Up)

Çizelge 17. Görsel 29'un Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çöpler	Teneke içerisinde yer alan şehir çöpleri	Koatik düzenden geriye kalan atıklar
Çöpçüler	Atıkları çöp arabasına dolduran temizlik görevlileri	Kaotik düzende en alt kademede çöplerin arasında çalışan emekçiler
Çöp Arabası	Çöplerin yüklendiği büyük araç	Tüm çöplerin tek bir yere toplanıp şehri yeni gelecek çöplere hazır hale getiren bir döngü

Şehir çöpleri, postmodern çağın sınırsız tüketim arzusunun ve "kullan-at" kültürünün en somut göstergesidir. Çöpçüler, postmodern toplumdaki emeğin görünmezliğini ve sosyal hiyerarşideki en alt basamağı temsil ederken, aynı zamanda sistemin kendini temizleme ve sürdürme çabasının ironik bir ifadesidir. Çöp arabası, postmodern toplumun sonsuz tüketim ve atık üretme döngüsünün ve gerçek sorunları "bir yere" taşıyarak gözden uzak tutma mekanizmasının en güçlü sembollerinden biridir. Toplum hala böyle bir felaketten habersiz, Kuyruklu yıldız felaketi yaklaşırken bile, sistemin temel işleyişi değişmez; çöpler toplanmaya devam eder, çünkü tüketim ve atık üretimi durmaz.

Bu göstergeler bir araya geldiğinde, "Don't Look Up" filminin, postmodern toplumun kendi yarattığı kaos ve atık içinde nasıl körleştiğini, görünmez emekle bu düzeni sürdürdüğünü ve gerçek sorunları göz ardı ederek anlamsız bir döngüde devam ettiğini eleştirel bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Film, insanlığın kendi sonunu hazırlayan bu döngüsel işleyişini, ironik ve absürt bir dille gözler önüne serer.



Görsel 30. Servis Tepsisinde Biftekler (Don’t Look Up)

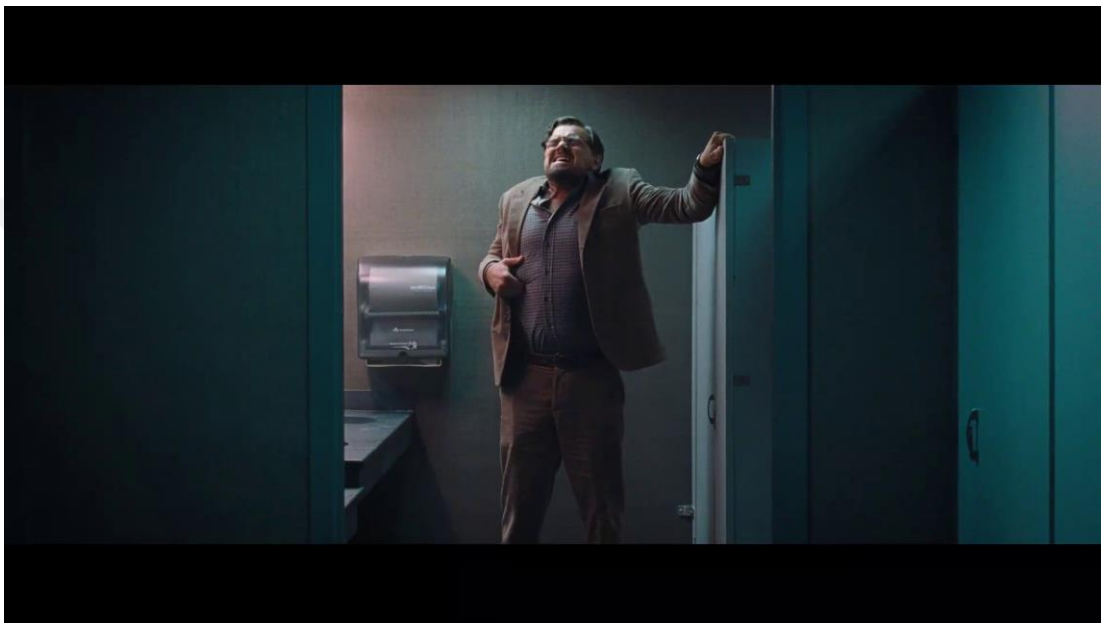
Çizelge 18. Görsel 30’un Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kırmızı Et	Bifteklik biçimde kesilmiş kırmızı çiğ et	Lüks ve zengin bir besin. Toplumun üst katmanlarının tükettiği besinler
Servis Tepsisi	Yiyecek ve malzemelerinin bir arada olduğu servis aracı	Bir taşıma döngüsü ile zenginlerin sürekli lüks tüketim yapması

Kırmızı et (biftek), postmodern çağın sınırsız tüketim arzusunun ve materyalizme olan takıntısının en somut göstergelerinden biridir. Kuyruklu yıldız gibi varoluşsal bir tehdit kapıdayken bile, toplumun (özellikle üst tabakanın) tüketim alışkanlıklarından ve lüks düşkünlüğünden vazgeçememesi ironiktir. Bu durum, Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisi ile doğrudan ilişkilidir: Gerçek değerler (hayatta kalma, işbirliği) yerine, görsel ve sembolik değerler (lüks yiyecekler, statü sembolleri) ön plana çıkar. Biftek, bir simulakrum gibi işlev görür; "yaşamın" veya "gücün" bir

sembolü gibi sunulsa da, aslında insanlığın kendi sonunu getiren kör tüketim arzusunun bir yansımasıdır.

Servis tepsisi, postmodern kapitalizmin "tüketim döngüsünü" ve "hizmet ekonomisinin" işleyişini sembolize ederken, aynı zamanda gerçekliğin nasıl bir "gösteri" olarak sunulduğunu da gösterir. Zenginlerin sürekli lüks tüketim yapmasını sağlayan bu "taşıma döngüsü", dünyanın sonu yaklaşırken bile sistemin temel işleyişinin değişmediğini vurgular.



Görsel 31. Tuvalette Panik Atak Krizi (Don’t Look Up)

Çizelge 19. Görsel 31’in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Adam	Tuvalet içerisinde panik atak geçiren bir adam	Dünyayı bekleyen problemden ötürü halkın karşısına çıkarken büyük bir stres yaşayan adam.
Tuvalet	Stüdyoda yer alan karanlık bir tuvalet	Gerçeklerin en ücra noktalarda ortaya çıkmayı beklemesi

Dünyayı bekleyen problemden ötürü halkın karşısına çıkarken büyük bir stres yaşayan Dr. Mindy , kişisel travma, psikolojik çöküş, gerçekliğin yarattığı yük, çaresizlik. Bu, küresel bir tehdidin birey üzerindeki ezici etkisinin somutlaşmasıdır. Filmde, Dr. Mindy gibi bilim insanları, küresel felaketin objektif gerçekliğini bilmelerine rağmen, bu bilgiyi topluma ve siyasetçilere kabul ettirmekte başarısız olurlar.

Stüdyodaki bu karanlık tuvalet, postmodern toplumun gerçekleri nasıl göz ardı ettiğini ve büyük, rahatsız edici hakikatlerin nasıl "gizli" ve "mahrem" alanlara itildiğini sembolize eder. Filmin ana teması olan "Don't Look Up" , bu tuvaletin kapalı ve karanlık doğasıyla pekişir. Gerçeklik, medyanın ve siyasetin parlak, gösterişli kamusal alanından uzak, bu "arka oda"larda kendi varlığını sürdürür.



Görsel 32. Adem'in Yaratılışı ve Akıllı Telefon Tablosu (Don't Look Up)

Çizelge 20. Görsel 32'nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Akıllı Telefon	Büyük ekranlı telefon	Geleceğin teknolojilerinin yer aldığı gelişmiş iletişim aracı

Eller	Çizim yolu ile telefonu uzatan ve ona dokunmaya çalışan eller	Michelengelo'nun "Adem'in Yaratılışı" tablosundan esinlenilen reklam kampanyası bu teknolojinin bir Tanrı lütfu olarak insanlığa verilmiş olduğunun vurgusu yapılıyor

Bu sahne, filmin postmodernizmin dini ve kültürel ikonların ticarileşmesini ve sekülerleşmesini ele alışını en keskin biçimde gösterir. Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" gibi kutsal ve evrensel bir sanat eserinin bir akıllı telefon reklamı için kullanılması, dini inancın ve kültürel mirasın nasıl metalaştırıldığını ve tüketim için araçsallaştırıldığını gözler önüne serer. Bu durum, Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisinin mükemmel bir örneğidir: Orijinal anlamından tamamen koparılmış bir ikon (Adem'in Yaratılışı), "yeni bir tanrı" olarak sunulan bir teknoloji ürününün propagandasını yapmak için kullanılır. Reklam, gerçeği değil, gerçekten daha gerçek görünen bir yanılsamayı (hipergerçekliği) yaratır.

Bu aynı zamanda, postmodern toplumun anlam krizini ve yeni "büyük anlatılar" yaratma arayışını da ifade eder. Bilimsel gerçeklik (Kuyruklu yıldız) reddedilirken, yerini teknolojik bir "kurtarıcı" miti alır ve bu mit, dini imgelerle desteklenir. Telefonun "ilahiyatla" ilişkilendirilmesi, insanlığın umutsuzluğunu ve gerçeklikten kaçışını vurgular; somut bir çözüm bulmak yerine, tüketim aracılığıyla sunulan sahte bir kurtuluşa sarılırlar. Bu, teknolojinin sadece bir araç değil, aynı zamanda bir inanç sistemine, hatta bir dine dönüştürüldüğünü gösteren güçlü bir ironi ve hicivdir.

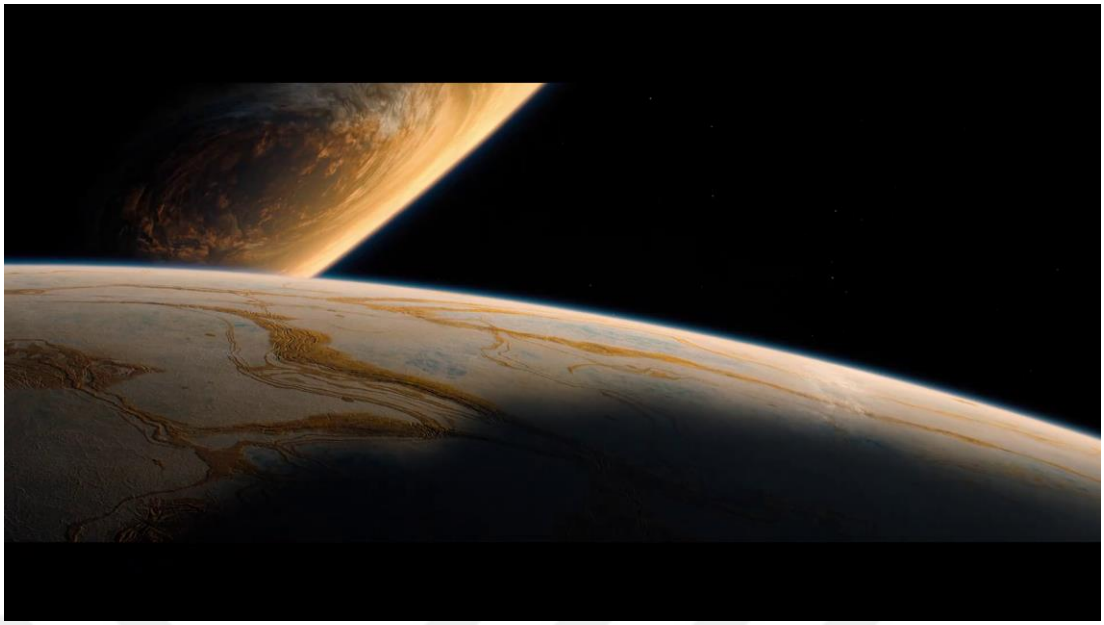


Görsel 33. Mikroskobik Varlıklar (Don’t Look Up)

Çizelge 21. Görsel 33’ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Bakteri	Mikroskobik varlıklar	Dünyada gelişen tüm gelişmelerin bakterileri bile yakından ilgilendirdiğini, onların bile etkileneceğinin vurgusu

Bakteri göstergesi, postmodern çağın insan merkezli olmayan evrensel tehdit anlayışını ve yaşamın en küçük birimine kadar yayılan kırılganlığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Film, Kuyruklu yıldız gibi devasa bir felaket karşısında bile, insanlığın kendi çıkarları ve yanılsamaları içinde kaybolduğunu gösterirken, bakterilerin dahil edilmesi bu tehdidin mikrokozmik düzeyde bile kaçınılmaz olduğunu vurgular.



Görsel 34. Yıldız'ın Gezegenler Arasında Yolculuğu (Don't Look Up)

Çizelge 22. Görsel 34'ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gezegen	Uzaydaki gezegenler	Problemin uzaydan doğru gelmesi
Gölge	Gezegen üzerinde ilerleyen karartı	Dünyaya yaklaşmakta olan yıldızın hızı ve büyüklüğü

Problemin "uzaydan" gelmesi, insanlığın kendi iç sorunlarından (siyaset, medya, tüketim) çok daha büyük ve kontrol edilemez bir dış gücün varlığını hatırlatır. Uzaydan gelen tehdit, medya ve siyaset tarafından sıkça bir "gösteriye" veya "spekülasyona" dönüştürülür. Gezegenlerin görüntüsü, bir yandan tehdidin somutluğunu gösterirken, diğer yandan bu tehdidin algısal olarak nasıl çarpıtıldığına dair bir ironi barındırır. İnsanlık, bu devasa kozmik gerçeklik karşısında kendi küçük, sanal dünyasına hapsolmuş durumdadır.

Gezegen üzerindeki gölge, postmodern çağın varoluşsal tehdidinin somutlaşmış halini ve kaçınılmaz sonun görsel bir metaforunu sunar. Bu gölge, sadece

fiziksel bir karartı değil, aynı zamanda bilgi ve gerçekliğin üzerindeki "karartmayı" da temsil eder. İnsanlık, bu gölgenin anlamını kavrayamadığı veya görmezden geldiği için kendi sonuna doğru sürüklenir. Bu durum, gerçekliğin ölçeklendirilmiş temsillerle nasıl algılandığı ve büyük felaketlerin bile nasıl göz ardı edilebildiği üzerine bir eleştiridir.



Görsel 35. Uzayda Tek Başına Dünya (Don't Look Up)

Çizelge 23. Görsel 35'in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Uzay Boşluğu	Karanlık büyük bir boşluk	Uzayın bilinmezliği ve tehlikeliliği
Dünya	Uzay boşluğunda küçük görünen gezegen	Büyük karanlık uzay boşluğunda savunmasız ve yalnız dünya

Uzay boşluğu göstergesi, postmodern çağın "büyük anlatıların ölümü" sonrası ortaya çıkan varoluşsal boşluk ve anlamsızlık hissini en üst düzeyde ifade eder. Geleneksel olarak insanlık, evrende bir anlam veya özel bir yer arayışı içindeyken, bu

karanlık boşluk, tüm bu arayışların ne kadar küçük ve nihayetinde anlamsız olduğunu yüzümüze çarpar.



Görsel 36. Dr. Mindy'nin Çalışma Odası (Don't Look Up)

Çizelge 24. Görsel 36'nın Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kitap	Masada yer alan para yönetimi konulu bir kitap	Karakterimiz hayatının tamamını bilime adasa da para yönetimi konusunda herkes gibi problemleri var
Çalışma Masası	Evrakların ve bilgisayarın yer aldığı masa	Karakterimiz tüm dünyayı ilgilendiren konuyla alakalı konuyu ufak bir masadan takip ediyor.
Adam	Masada çalışan	Tüm gelişmeleri

	bilimadamı	masasından çaresizce takip ediyor. Sorumlulukları ve yetkileri elinden alındığı için çaresizce köşesinde bekliyor.

Para yönetimi konulu bu kitap, postmodern çağda bilimin ve entelektüel emeğin nasıl metalaştığını ve bilim insanlarının dahi sistemin materyalist değerlerine uyum sağlamak zorunda kaldığını ironik bir şekilde gösterir. Geleneksel olarak bilim insanları, bilgi peşinde koşan, maddiyattan uzak figürler olarak düşünülürken, bu kitap bilimin idealize edilmiş saf arayışının yerini, pragmatik ve maddi kaygıların aldığını vurgular.

Masanın kendisi, gerçekliğin dijital ve bürokratik bir döngüde hapsolduğunu da sembolize eder. Bilgisayar ve evraklar, bilginin üretildiği ve işlendiği araçlardır, ancak bu bilgi, siyasi manipülasyonlar ve medya gösterileri karşısında etkisiz kalır. Masa, bir nevi "kontrollü kaosun" mikrokozmosudur; bilgi burada üretilir ancak dışarıdaki hipergerçeklik dünyasında karşılık bulamaz.



Görsel 37. Amerikan Başkanının Kürsüden Seslenişi (Don’t Look Up)

Çizelge 25. Görsel 37'nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kürsü	Beyaz Saray logolu konuşma kürsüsü	Konuşma Beyaz Saray başkanı tarafından yapılıyor. Kürsü Amerikan bayrağındaki mavi renge sahip ve yüksek bir konumda bulunuyor.
Beyaz Saray Amblemi	Kürsüdeki amblem	Amerika'nın en yüksek makamından halka sesleniliyor
Kadın	Saçları dağınık, kırmızı bir ceket giymiş bir kadın	Amerikan başkanı güçlü duruşuyla halka hitap ediyor

Bu kürsü, postmodern çağda siyasi otoritenin birer "gösteri" ve "simulakrum" haline nasıl geldiğini açıkça gösterir. Geleneksel olarak şeffaflık ve ulusal birliği temsil eden Beyaz Saray ve Amerikan bayrağı motifleri, filmde gerçeğin çarpıtıldığı, halkın yanıltıldığı ve siyasi çıkarların öncelendiği bir platforma dönüşür. Kürsünün yüksek konumu, iktidarın halktan ne kadar uzaklaştığını ve gerçekliğin algısal olarak nasıl tepeden dikte edildiğini sembolize eder. Konuşma, bilimsel verilerden ziyade, siyasi ajandalar ve imaj yönetimi doğrultusunda şekillenir. Kürsüdeki Beyaz Saray amblemi, devlet otoritesinin sembolik gücünün nasıl boşaldığını ve gerçekliğin nasıl birer "marka" veya "logo" üzerinden sunulduğunu gösterir. Amblem, hala "ulusal birlik" veya "güvenilirlik" gibi büyük anlatıları çağrıştırsa da, filmin bağlamında bu sembollerin içi boşaltılmıştır. Devlet, bir "kurtarıcı" veya "çözüm üreten" bir kurum olmaktan çok, bir "marka" gibi kendi imajını yönetmeye odaklanmıştır.



Görsel 38. Beyaz Saray'da Görev Yemini (Don't Look Up)

Çizelge 26. Görsel 38'in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
El Kaldıran Adam	Sol elini havaya kaldırmış kovboy şapkalı bir adam	Yeni başlayacağı görevi için yemin eden bir adam
Rahip	Rahip kıyafeti giymiş din görevlisi	Devlet görevlerine başlamadan önce yeminleri ettiren rahip
Resim Tablosu	Duvarda asılı olan resim tabloları	Eski Amerikan Başkanı George W. Bush'un portresi ile geçmişe olan saygı gösterilmekte

El kaldırma eylemi, genellikle yemin etme, söz verme, bağlılık beyan etme ritüeli ile ilişkilidir. Özellikle ABD kültüründe yemin törenlerinde bu duruş sıkça görülür. Yemin etme, yeni bir pozisyona resmi olarak başlama ve o pozisyonun getirdiği sorumlulukları kabul etme anlamına gelir. "Don't Look Up" bağlamında, bu

tür resmi ritüellerin (yemin törenleri gibi) filmdeki karakterler tarafından nasıl boş bir gösteriye dönüştürüldüğüne veya gerçek anlamını yitirdiğine dikkat çekilebilir. Meteor tehdidi gibi ciddi bir durumda bile, siyasi "şovların" ve ritüellerin önceliğini koruması bir ironi kaynağıdır. Devlet görevlerine başlanmadan önce yeminleri ettiren kişi olarak, dini ve sivil otoritelerin kesişim noktasında bir rol oynar. Bu, devletteki laiklik-din ilişkisi üzerine de yorumlar yapmayı mümkün kılar. Yemin törenleri gibi ritüellerde dini figürün bulunması, geleneğe ve köklü kurumların devamlılığına işaret eder.

"Don't Look Up" gibi postmodernist eserlerde, bu tür figürlerin de kendi meta-anlatılarının sorgulandığı, hatta bazen alaya alındığı görülebilir. Belki de felaket karşısında dini kurumların bile yetersiz kalması veya gerçekleri inkar etmesi, inancın bile bir manipülasyon aracı haline gelebileceğini gösterir.

Eski bir başkanın portresi, geçmişe ve önceki liderlere duyulan saygıyı, siyasi tarihin ve kurumların sürekliliğini sembolize eder. Bush'un portresi, belirli bir siyasi döneme, ideolojiye veya parti geleneğine gönderme yapabilir.

Postmodernizmde tarih, nesnel bir gerçeklikten ziyade bir anlatı olarak ele alınır ve sürekli yeniden inşa edilir. Bu portre, geçmişin (Bush dönemi) belirli bir yorumunu veya nostaljik bir bakış açısını temsil edebilir. Filmin, geçmişin hatalarından ders çıkarmama temasıyla bağlantılı olabilir.



Görsel 39. Uzay Görevinin Başlangıcı (Don’t Look Up)

Çizelge 27. Görsel 39'un Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Uzay Mekiği	Uzaya seyahat etmeyi sağlayan güçlü motorlara sahip seyahat aracı	Amerikan hükümetinin gücünü göstermek için Kuyruklu yıldıza yapılacak saldırıyı organize etmesi
Roketler	Gökyüzüne havalanan birden fazla uzay roketi	Kuyruklu yıldızın yok etmek için yapılan çaba, saldırı

Filmdeki roketlerin uzaya fırlatılması, postmodernist bir bakış açısıyla boşa çıkan bir çabanın ve yanıltıcı bir umudun göstergesidir. Bu roketler, başlangıçta kuyruklu yıldızı yok etme amacıyla gönderilse de, sonuçsuz kalmalarıyla gerçeküstü bir illüzyonu temsil ederler. Halkın gözünde "kurtarma operasyonu" olarak sunulan bu eylem, aslında iktidarın aciziyetini ve kaosa karşı yetersizliğini ortaya koyar. Medya aracılığıyla pompalanan bu "saldırı" imgesi, Baudrillard'ın simülasyon kavramına uygun olarak, gerçeğin yerini alan bir simülasyonun parçasıdır. Roketlerin başarısızlığı, postmodernizmin büyük anlatılara güvensizliğini ve bilimsel ilerlemenin dahi her zaman bir çözüm sunamayabileceği fikrini pekiştirir. Nihayetinde, bu roketler, sistemin kendi kendini kandırma ve halkı oyalama mekanizmalarının somutlaşmış halidir.



Görsel 40. Camii'de Namaz Kılan Çocuk (Don't Look Up)

Çizelge 28. Görsel 40'ın Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Çocuk	Namaz kılan küçük yaşta bir çocuk	Dünyanın en çaresiz hissettiği an tüm dünyanın kendi maneviyatına dönüşü
Takke	Küçük çocuğun başına taktiği Müslümanların taktığı bezden şapka	Namaz kılan çocuğun müslüman biri olduğunun göstergesi
Camii	Camii motifleri ve minber basamakları	Namaz kılan çocuğun ibadetini camii'de yapması ve tüm imanıyla dünya için yaradanına evinde dua etmesi

Çocuğun kendisi, çoğu kültürde masumiyetin, saf inancın ve geleceğin sembolüdür. Namaz kılma eylemi, doğrudan bir dini inanç sistemine, özelde İslam'a

bağlılığı gösterir. Bu, kişisel bir manevi yönelimin dışa vurumudur. Özellikle bir kıyamet senaryosu ya da küresel kriz (meteor tehdidi gibi) bağlamında, bu eylem dünyevi çözümlerin tükendiği, bilimin veya siyasetin yetersiz kaldığı bir anda, ilahi bir güce sığınma, teslimiyet ve çaresizlik hissinin bir ifadesidir. Takke, doğrudan İslam diniyle ve Müslüman kimliğiyle ilişkilendirilen bir giysidir. Çocuğun Müslüman olduğunu ve ibadet için giyildiğini gösterir. Postmodernizmde semboller, geleneksel anlamlarından koparılıp yeni bağlamlarda kullanılabilir veya yüzeyselleştirilebilir. Filmde, takke gibi bir dini sembolün sadece "Müslümanlık" anlamının ötesinde, küresel felaket anında ortaya çıkan "genel maneviyat arayışı"nın bir parçası olarak nasıl yer bulduğu incelenebilir. Çocuğun camide ibadet etmesi, hem bireysel inancın derinliğini hem de toplumsal ve kurumsal dini bağlılığı gösterir. "Tüm imanıyla dünya için yaradanına evinde dua etmesi" ifadesi, bu mekanın sadece bir bina değil, aynı zamanda ruhani bir "ev" ve sığınak olduğu anlamını taşır.



Görsel 41. Canlı Yayın Stüdyosu (Don’t Look Up)

Çizelge 29. Görsel 41’in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
TV Stüdyosu	Canlı yayınlanan tv	Halktan ve gerçekten

	programının çekildiği stüdyo	kopuk konuların belirli görüşlerce kısıtlanarak halka yansıtıldığı alan
Kameralar	Canlı yayını aktaran kameraları	Halk ile stüdyo arasında köprü görevi gören en önemli medya aracı
Işıklar	Stüdyoda yer alan güçlü aydınlatmalar	Bu tv programlarının yapay dramalar üretmesi ve gerçekleri kendi yapay ışıklarında açığa çıkartma çabası

Stüdyo, gerçekliğin bir simülasyonudur. Dışarıdaki "gerçek dünya" olayları stüdyo içinde yeniden üretilir, filtrelenir ve paketlenerek sunulur, sunulan, gerçekliğin kendisinden daha "gerçek" gibi algılanır. Stüdyo, dışarıdaki kaosu düzenli bir formata sokarak gerçekliği parçalar ve yeniden inşa eder. Komplike bilimsel veriler bile basitleştirilerek, sansasyonelleştirilerek veya saptırılarak stüdyo ortamında sunulur. Bu, gerçeğin "tek bir" ve "doğru" halinin olmadığını, aksine sürekli inşa edildiğini gösterir.

Kameralar, halk ile "stüdyo" veya "olay" arasında bir köprü görevi görür, ancak bu köprü tarafsız değildir. Onlar aracılığıyla görünen, zaten belirli bir çerçeveden sunulmuş olandır. Kameralar, gerçekliğin doğrudan deneyimlenmesi yerine, onun aracılı bir kopyasının sunulduğunu vurgular. Bu aracılık, gerçekle olan bağı zayıflatır, hatta koparır. İzleyici, kameranın gösterdiği kadarıyla yetinir, o da zaten kurgulanmış bir versiyondur.

Stüdyo ışıkları, doğal olmayan, yapay bir aydınlatma sağlar. Bu, ortamın tamamen insan yapımı, kontrol altında ve dolayısıyla "gerçek" dışı olduğunu gösterir. bu yapay ışıklar "gerçeği açığa çıkarma" çabası gibi görünse de, postmodernist bir

okumada aslında "gerçeği" ürettikleri, inşa ettikleri anlamına gelir. Gerçek, kendi yapay ışıklarında "aydınlatılarak" yaratılan bir şeydir.



Görsel 42. Yıldızla İlk Karşılaşma (Don’t Look Up)

Çizelge 30. Görsel 42’nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Araçtan inen yukarıya bakan insanlar	İnsanların gerçekliğinden kaçtığı tehdit ile yüzleşme anı

İnsanların yukarıya bakışı, doğrudan yaklaşmakta olan tehlikeyle göz göze gelme, yani inkar edilemez bir gerçeklikle nihayet yüzleşme anını simgeler. Başlarını yukarıya kaldıran bu insanlar, genellikle başka hiçbir şey yapamayacak olmanın getirdiği çaresizliği ve kadere teslimiyeti yansıtır. Bilimsel veya siyasi çözümlerin başarısız olduğu noktayı temsil ederler.

Bu an, filmin başında veya ortasında sergilenen "gerçeklikten kaçış"ın, bilimsel verileri inkar etmenin veya tehdidi hafife almanın sona erdiği, artık saklanılacak bir yer kalmadığı andır. Ancak bu an, "gerçekliğin" tüm inkarlara rağmen artık gizlenemez olduğu bir "vahiy" anıdır. Bu şok edici gerçeklik, filmdeki medya ve siyasetin yarattığı yapaylık ve simülasyonun tam tersidir.



Görsel 43. Yıldızla İlk Karşılaşma (Don’t Look Up)

Çizelge 31. Görsel 43’ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Gülen Bebek	Gülümseyen küçük bebek	Dünyanın dört bir yanında yaşanan felaketlerden habersiz güzel anların yaşanmaya devam etmesi

Bebek, dünyanın karmaşıklığından, tehditlerinden ve yaşanan krizlerden habersizdir. Onun gülümsemesi, bu cehaletin getirdiği saf neşeyi temsil eder. Bebekler genellikle insanlığın geleceğini ve umudu temsil eder. Ancak "Don't Look Up" gibi bir kıyamet filminde bu umut, tehdit altındadır ve bu da gösterilen anlamı ironik hale getirir.

Dışarıdaki dünyanın çaresizce yok oluşa sürüklenirken, içerideki bu saf neşe, bir yandan trajikomik bir durum yaratır, diğer yandan da "insanlığın bu kadar aptal mı olduğu" sorusunu akla getirir. Bu, postmodernist hicvin ve ironinin önemli bir parçasıdır.



Görsel 44. Dünyanın Son Kış Ayı (Don't Look Up)

Çizelge 32. Görsel 44'ün Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kar	Sokağı kaplayan kar	Dünyanın o sırada kış veya noel döneminde olması
Bayraklar	Evlerin dışında yer alan Amerikan ve üzerinde "Peace" yazan gökkuşağı bayrakları	Dünya sona yaklaşırken bile bazı haneler milliyetçi iken bazı kesimler LGBT bireyleri üzerinden dünya barışına vurgu yapmak istemesi

Kar, geleneksel olarak sakinlik, saflık, yeni başlangıçlar veya hatta bir tür büyülü atmosferle ilişkilendirilir. Noel veya kış dönemi, genellikle umut, yenilenme ve aile birleşimiyle ilişkilendirilir. Bu dönemde bir kıyametin yaklaşması, postmodernist bir bakış açısıyla, geleneksel zaman ve beklenti algılarının çarpıtılmasıdır. Postmodernizm, modernizmin dayattığı tekil, birleşik kimlik ve

anlatıların parçalandığını savunur. Bu iki farklı bayrak, ulusal bir kriz anında bile Amerikan toplumunun ne kadar parçalı, farklı ideolojik kamplara ayrılmış olduğunu gösterir. Herkesin kendi "gerçeği" veya "önceliği" vardır.



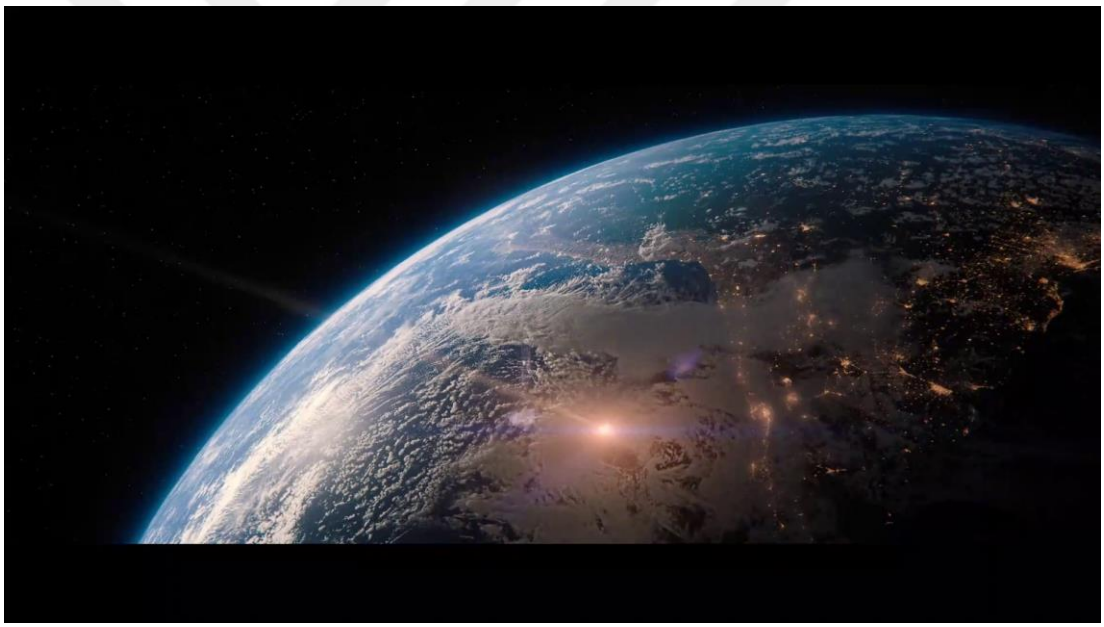
Görsel 45. Son Aile Yemeği (Don’t Look Up)

Çizelge 33. Görsel 45’in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Sofra	Yemeklerin konulduğu ve insanların etrafında toplandığı alan	Birlik beraberlik için son kez bir araya gelen insanların toplanması
İnsanlar	Masa etrafında toplanan insanlar	Dünya sona yaklaştıkça birbirinden kopan insanların gerçekten aile olarak hissettikleri insanlarla bir araya gelip son anlarını mutlu yaşamak istemesi

Yemek yemek, günlük bir ihtiyaç olmanın ötesinde, birçok kültürde derin ritüel ve geleneksel anlamlar taşır. Özel anları, kutlamaları veya vedalaşmaları simgeleyebilir. Bir kıyamet senaryosunda, bu sofra "son yemek" veya "son veda" anlamını kazanır. Tüm dünyevi dertlerin, siyasi ve sosyal kutuplaşmaların anlamsızlaştığı, saf bir insanlık anını temsil eder.

Filmin siyasi ve medyatik eleştirilerinin ötesinde, bu sahne, insan olmanın temelinde yatan sevgi, bağlılık ve aidiyet gibi evrensel değerleri vurgular. Tüm yüzeysel katmanlar soyulduğunda geriye kalan şey. Filmin eleştirdiği medya ve popülist siyaset, insanları manipüle etse de, bu derin insani bağı kuramaz. Bu sahne, söz konusu manipülasyonların "gerçek" insan bağlarını koparamayacağını gösterir, ancak bunun için kıyametin gelmesi gerekmiştir.



Görsel 46. Yıldızın Dünyaya Çarpması (Don’t Look Up)

Çizelge 34. Görsel 46’nın Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Dünya	Mavi renkli gezegen	İnsanoğlunun dış tehditlere karşı savunmasız kalması

Patlama	Dünya üzerinde beliren ateşler	Kuyruklu yıldızın dünyaya çarpması ile başlayan yok oluş
Uzay	Dünyanın dışında yer alan karanlık alan	Dünyanın bir son yaşamasına rağmen kendi bilinmezliği ile tüm bunlara ev sahipliği yapan bir sahne

Tehdit altında olan sadece bir ülke veya bir grup insan değil, tüm gezegen ve üzerindeki tüm yaşamdır. Bu, ortak bir kaderi ve küresel bir krizi temsil eder. Meteor tehdidi gibi dışsal bir felaket söz konusu olsa da, filmin eleştirisi genellikle insanlığın kendi duyarsızlığı, bilimden uzaklaşması ve çevresel sorunlara kayıtsız kalmasıyla da bağlantılıdır. Dünya'nın durumu, bu ikincil etkilerin bir yansıması olarak da görülebilir. Meteorun çarpmasıyla, ya tüm yok oluş süreci başlamış ya da felaketin artık geri döndürülemez olduğu son an gelmiştir. Patlama görüntüsü, korkunç bir gerçeklik olsa da, aynı zamanda filmin öncesindeki medya manipülasyonunun ve sansasyonelliğin zirve noktası olarak da okunabilir. Acımasızca "izlenebilir" bir olaydır.



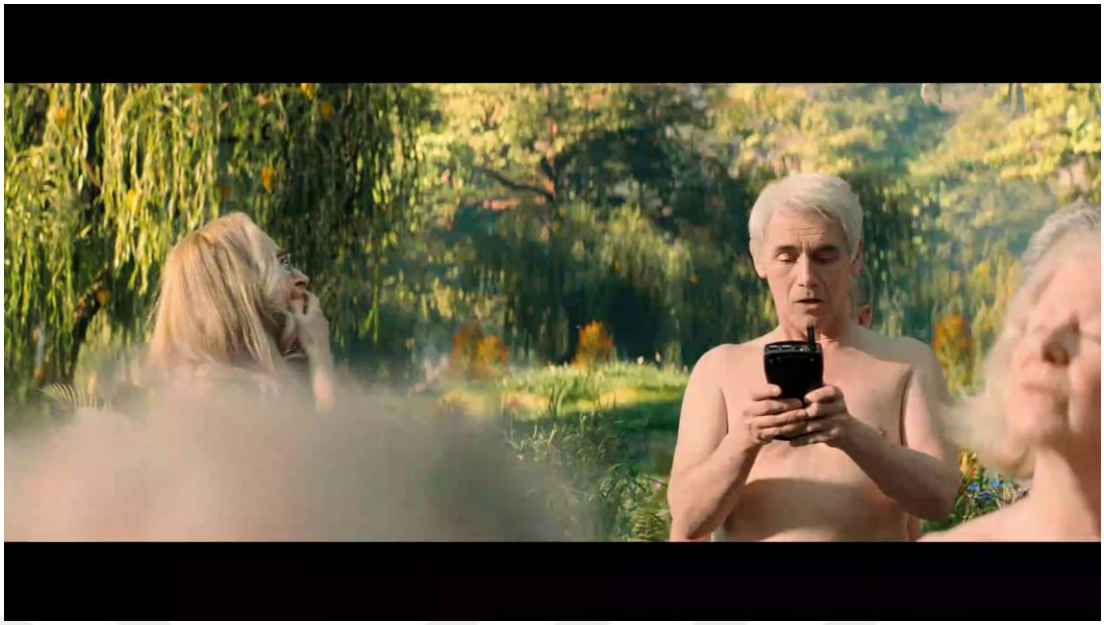
Görsel 47. Uzaya Savrulan Akıllı Telefon (Don’t Look Up)

Çizelge 35. Görsel 47'nin Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Cep Telefonu	Büyük ekranlı, üzerinde yazı yazan, enkazlar arasında uzayda savrulan akıllı telefon	Ekranda yazan "Tebrikler diyetiniz sona erdi" yazısıyla birlikte dünyanın yaşadığı felaketin yanında dünyadaki telaşların ve teknolojinin gereksizliği
Enkaz Parçaları	Uzayda savrulan dünyaya ait parçalar	Tüm insanlığa ev sahipliği yapan dünyanın dış tehditler karşısında yaşadığı aciziyet

Dünyanın yok oluşu gibi devasa bir felaketin ortasında, "diyetinizin sona ermesi" gibi tamamen önemsiz, bireysel ve dünyevi bir mesajın ekranda belirmesi, insanlığın kriz anında bile yaşadığı önemsiz detayları ve problemleri gözler önüne seriyor. Modern teknolojinin (akıllı telefonlar, sosyal medya) bir zamanlar insanları "bağlayan" ve "bilgilendiren" araçlar olduğu iddia edilse de, kıyamet anında tamamen işlevsiz, boş ve saçma bir nesneye dönüşmüştür.

Bir zamanlar yaşamın olduğu, insanlığa ev sahipliği yapan yerlerin artık sadece anlamsız, uzayda savrulan molozlara dönüşmesi. Bu, evsiz kalmayı, yurtsuzlaşmayı ve bir boşluğu sembolize eder. İnsan yapımı tüm yapıların ve uygarlıkların, evrensel bir felaket karşısında ne kadar geçici ve fani olduğunu vurgular.



Görsel 48. Büyük Felaketten Kurtulan İnsanlar (Don't Look Up)

Çizelge 36. Görsel 48'in Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar	Tamamen çıplak olan insanlar	Büyük felaketten kurtulup başka bir gezegene yerleşen ayrıcalıklı insanların tamamiyle yeni bir başlangıç yapması
Doğa	Ağaçlar ve bitkilerle kaplı alan	İnsanların daha önce var olmadığı bir gezegenin insanlar yokken kendi dengesi içinde temiz ve estetik duruşu, insan elinin değmemesiyle sade ve duru oluşu

Çıplaklık, çoğu kültürde saflığı, doğuşu, başlangıcı ve geçmişten arınmayı simgeler. Felaketten sonra tamamen yeni bir hayata sıfırdan başlama fikrini temsil eder. Tamamen çıplak olmaları, modern uygarlığın getirdiği tüm kurallardan,

sınırlamalardan ve teknolojiden arınmış, daha ilkel bir varoluşa dönüş potansiyelini de taşıyabilir. Modernizm, insanlığın bilim ve teknolojiyle her sorunu çözebileceği, hatta yeni dünyalar yaratabileceği "büyük anlatısına" sahiptir. Bu sahne, bu anlatının bir parodisi veya ironik bir tekrarıdır. İnsanlık bir felaketten kaçar, ancak bu kaçış, aslında aynı hataları yapmaya hazır yeni bir başlangıcı temsil eder.

3.5. Postmodern Eleştiri Örneği Olarak Don't Look Up Filminin Göstergebilimsel Analizinin Değerlendirilmesi

Adam McKay'in yönettiği 2021 yapımı "Don't Look Up" filmi, insanlığın küresel bir felaket karşısındaki kayıtsızlığını, medya manipülasyonunu ve siyasi oportünizmi hicveden çarpıcı bir postmodern eleştiri sunar. Bu yüksek lisans tezinde, filmin göstergebilimsel bir çözümlemesi yapılarak, postmodernizmin temel kavramları üzerinden filmin çok katmanlı anlam dünyası deşifre edilmiştir. Yapılan analizler, filmin her sahnesinde kullanılan göstergelerin, çağdaş toplumun gerçeklikle kurduğu sorunlu ilişkiyi ve varoluşsal krizi ne denli güçlü bir şekilde yansıttığını ortaya koymaktadır.

Tezin ilk bölümlerinde, filmdeki Gözlem Kulesi, Lazer ve Yıldızlar gibi göstergelerin analizi, filmin daha en başından bilimkurgu türüne ait olduğunu ve evrenin sonsuzluğu karşısında insanlığın kırılganlığını işaret ettiğini göstermektedir. Özellikle kırmızı lazerin "tehlike" ve "tehlikeli bir keşif" anlamlarını çağrıştırması, yaklaşan felaketin bir önsezisi niteliğindedir. Bu ilk göstergeler, seyirciyi sadece bir bilimkurgu hikayesine değil, aynı zamanda insanlığın evrenle olan ilişkisine ve bilinmeyene duyduğu korkuya dair derin sorular sormaya davet eder.

Filmin ana çatışmasını başlatan Kuyruklu Yıldızın Tespiti ve Kate'in Yıldızı Keşif Anı sahneleri, soyut ve uzak tehdidin somut ve yakın bir felakete dönüştüğünü gösterir. Ancak burada yaşanan ironi, bu açık ve net tehlikeye rağmen toplumsal tepkilerin yetersizliği ve çarpıtılmasıdır. Bu durum, postmodernizmin hipergerçeklik kavramıyla doğrudan ilişkilidir; gerçek felaket, medyanın ve popüler kültürün yarattığı anlamsız bir oyunun ardında kaybolur. Gökbilimci Resmine Saplanan Dart Okları göstergesi, bilim insanlarının karşılaştığı sembolik şiddeti ve bilginin "doğru" veya "yanlış" olmasından ziyade, "çıkar gruplarını rahatsız edip etmediği" üzerinden değerlendirildiğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Bilim, nesnelliğini yitirmiş, eğlence ve alay konusu haline gelmiştir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde, filmdeki Gazozla Kutlama, Yazı Tahtası ve Rakamlar, Korku ile Hesaplamaların Tahtadan Silinmesi gibi göstergeler, bilimsel gerçekliğin siyasi manipülasyonlar ve medya gösterileri karşısında nasıl güçsüz kaldığını vurgular. Dr. Mindy'nin yüzündeki korku ve çaresizlik, otantik insani tepkinin postmodern toplumun kayıtsızlığıyla olan keskin tezatını ortaya koyar. El Hareketi ile verilerin silinmesi, gerçeğin reddini ve yerine daha "rahatlatıcı" bir simulakrumun yerleştirilmesini simgeler.

Filmin eleştirel odağı, Beyaz Saray'ın Gösterişliliği, Başkanın Kırmızı Ceketi ve Oval Ofis'teki Resimler gibi göstergelerle daha da belirginleşir. Beyaz Saray, gerçeğin çarpıtıldığı, kişisel çıkarların öncelendiği bir "gösteri sahnesine" dönüşmüştür. Başkanın altın yüzükleri ve Bill Clinton ile sarılma anı, postmodern siyasetin materyalizme olan takıntısını, imaj odaklılığını ve siyasetin bir "performans" olarak algılanışını eleştirir. Bu göstergeler, büyük anlatıların ölümü sonrasında siyasetin ideolojik derinliğini yitirerek yüzeysel bir markalaşmaya evrildiğini açıkça gösterir.

Tezin son bölümlerinde incelenen Akıllı Telefon Tanıtımı ve Çocukların Masumluğu Üzerinden Akıllı Telefon Tanıtımı sahneleri, postmodern çağın teknolojiye aşırı bağımlılığını ve tüketim fetişizmini sembolize eder. Kutsal bir ikon olan "Adem'in Yaratılışı" tablosunun bir telefon reklamında kullanılması, dini ve kültürel mirasın nasıl ticarileştiğini ve bilginin yerini teknolojik bir "kurtarıcı" mitinin aldığını gösteren güçlü bir ironidir.

Filmin son anlarında yer alan Metropol Şehir Hayatının Kaosu, Şehrin Birikmiş Çöpleri ve Servis Tepsisindeki Biftekler gibi göstergeler, tüketim kültürünün yarattığı yabancılaşmayı, çevresel sorumluluktan kaçışı ve küresel bir felaket karşısında dahi sistemsel döngünün değişmediğini vurgular. En nihayetinde Yıldızın Dünyaya Çarpması ve Uzaya Savrulan Akıllı Telefon gibi göstergeler, insanlığın aciziyetini, teknolojik ilerlemenin boşluğunu ve tüm dünyevi telaşların anlamsızlığını dramatik bir şekilde sergiler. Ancak filmin son sahnesinde, felaketten kurtulan insanların çıplak bir şekilde yeni bir gezegende ortaya çıkması, insanlığın "yeni bir başlangıç" yapma potansiyelini simgelerken, aynı zamanda bu yeni başlangıcın da aynı hataları tekrarlama riskini taşıdığına dair ironik bir gönderme yapar.

Sonuç olarak, "Don't Look Up" filminin göstergebilimsel analizi, Adam McKay'in modern toplum eleştirisini nasıl derinlemesine ve sembolik bir dille yaptığını gözler önüne sermektedir. Film, bir yandan küresel ısınma ve felaket inkârı gibi güncel sorunlara parmak basarken, diğer yandan postmodernizmin temel tezleri olan gerçeğin göreceliliği, bilginin metalaşması, medyanın manipülatif gücü ve büyük anlatıların çöküşü gibi temaları güçlü bir şekilde işlemektedir. Tezin bu kapsamlı göstergebilimsel incelemesi, "Don't Look Up"ın sadece bir komedi veya felaket filmi olmanın ötesinde, içinde yaşadığımız postmodern çağın karmaşık dinamiklerine ayna tutan zengin bir metin olduğunu kanıtlamaktadır. Bu çalışma, filmin eleştirel potansiyelini tam anlamıyla ortaya koyarak, izleyicinin ve araştırmacının toplumsal gerçekliğe dair daha derinlemesine düşünmesini sağlamaktadır.

SONUÇ

Bu yüksek lisans tezi, Adam McKay'in yönetmenliğini üstlendiği 2021 yapımı "Don't Look Up" filmini postmodern eleştiri bağlamında göstergebilimsel bir analizle incelemiştir. Çalışma, filmin küresel bir felaket karşısında sergilenen toplumsal kayıtsızlığı, medya manipülasyonunu ve siyasi oportünizmi hicvetme biçimlerini Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımıyla detaylı bir şekilde çözümlemeyi amaçlamıştır. Tezin temel argümanı, "Don't Look Up" filminin, postmodernizmin temel kavramları olan simülasyon, hipergerçeklik, büyük anlatıların ölümü, post-truth çağı ve parçalanmış kimlikler üzerinden çağdaş toplumun gerçeklikle kurduğu sorunlu ilişkiyi ve varoluşsal krizi görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla ustaca yansıttığı yönündedir.

Tezin ilk bölümünde, göstergebilimin tarihsel gelişimi ve temel kavramları, özellikle Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'ün öncü çalışmaları ile Roland Barthes'ın düz anlam, yan anlam ve mit kavramları detaylandırılmıştır. Bu kavramsal çerçeve, filmin görsel ve işitsel unsurlarının nasıl anlam ürettiğini ve bu anlamların postmodern kültürel bağlamda nasıl yeniden yorumlandığını açıklamak için sağlam bir teorik zemin sunmuştur. Barthes'ın göstergebilimi, dilin ötesine geçerek popüler kültürü ve gündelik yaşamdaki nesneleri anlamlandırma potansiyeliyle, bu tezdeki film analizine özgün bir bakış açısı sağlamıştır. Zira "Don't Look Up" gibi popüler bir film metninin, yalnızca hikâye anlatımıyla değil, aynı zamanda barındırdığı görsel ve işitsel sembollerle derin ideolojik ve kültürel anlamlar taşıdığı vurgulanmıştır.

İkinci bölümde, postmodernizmin kavramsal çerçevesi ve temel özellikleri ele alınmıştır. Jean-François Lyotard'ın büyük anlatılara duyulan kuşku ve Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik ile simülasyon kavramları, filmin ana eleştirel boyutlarını anlamak için merkezi referans noktaları olmuştur. Postmodernizmin, mutlak hakikat iddialarını reddetmesi, parçalanmışlığı, pastiş, parodi, üstkurmaca gibi sanatsal teknikleri kullanması ve kimlik anlayışındaki dönüşümler, "Don't Look Up" filminin hicivci yapısının ve gerçekliği çarpıtma biçimlerinin teorik alt yapısını oluşturmuştur. Bu bölüm, filmin sadece bir kıyamet senaryosu sunmakla kalmayıp, aynı zamanda postmodern çağın kültürel ve toplumsal eleştirisini de içerdiğini ortaya koymuştur.

Üçüncü bölümde ise tezin omurgasını oluşturan "Don't Look Up" filminin göstergebilimsel analizi yapılmıştır. Filmdeki karakterlerin (Dr. Randall Mindy, Kate Dibiasky, Başkan Janie Orlean, Jason Orlean, Peter Isherwell) ve çeşitli sahnelerde yer alan görsel göstergelerin (gözlem kulesi, lazer, yıldızlar, Kuyruklu yıldız, dart okları, gazoz, yazı tahtası, panik atak anları, askeri uçak, Beyaz Saray, altın yüzükler, akıllı telefon tanıtımları, metropol şehir kaosu, bukalemun, çöpler, biftekler, camide namaz kılan çocuk, canlı yayın stüdyosu, dünyanın son kış ayı, son aile yemeği, dünyanın yok oluşu, uzaya savrulan akıllı telefon, yeni gezegendeki insanlar) titizlikle incelenmesi, filmin postmodern eleştirel söylemini somutlaştırmıştır.

Analizler, filmin ilk anlarından itibaren kullanılan Gözlem Kulesi, Lazer ve Yıldızlar göstergeleriyle, bilimsel keşfin potansiyel tehlikelerini ve insanlığın evren karşısındaki aciziyetini nasıl sezdirerek anlattığını göstermiştir. Özellikle kırmızı lazerin "tehlikeli bir keşif" anlamı, filmin ilerleyen trajik olaylarının bir habercisi olmuştur. Kuyruklu Yıldızın Tespiti anı ve Kate'in heyecanlı gözleri, bilimsel merakın ve keşfin başlangıcı olsa da, akabinde yaşanan toplumsal kayıtsızlık ve medya manipülasyonu, bu başlangıçtaki umudu hızla yerle bir etmiştir.

Gökbilimci Resmine Saplanan Dart Okları göstergesi, postmodern çağda bilginin nesnelliğinin yitirildiğini ve bilimsel uzmanlığın kişisel görüşler ve çıkar grupları tarafından nasıl hedef alındığını güçlü bir şekilde ortaya koymuştur. Bilim insanları, toplumun ve siyasetin "hedef tahtası" haline gelmiş, gerçeklik bir "oyun" veya "gösteri" olarak algılanmıştır. Bu durum, Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarının filmdeki en belirgin yansımalarından biridir; gerçek tehlike, medyanın yarattığı anlamsız gösterinin ardında kaybolmuştur.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, bilimsel verilerin yazı tahtasından silinmesi ve Dr. Mindy'nin panik atakları, gerçeğin reddini ve bireysel travmaya dönüşmesini gözler önüne sermiştir. Bilimsel bilginin mutlak otoritesinin sorgulandığı bir postmodern ruhu yansıtan bu sahneler, bilginin artık silinebilir, görmezden gelinebilir bir meta haline geldiğini göstermiştir. Endişeli ellerin sıkı sıkıya bağlanması göstergesi, bilim insanlarının hissettiği çaresizliği ve büyük anlatının (bilimsel gerçek) parçalanmasının getirdiği psikolojik yükü simgelemiştir. Aynı zamanda bu durum, bireyin postmodern medya ve siyasetin yarattığı hipergerçeklik karşısındaki yalnızlığını ve gerçekle teması koruma mücadelesini de vurgulamıştır.

Filmin siyasi eleştirisi, Beyaz Saray'a dışarıdan bakış, Amerikan Başkanının gösterişliliği, Oval Ofis'teki resimler gibi göstergelerle doruk noktasına ulaşmıştır. Başkan Orlean'ın altın yüzükleri ve kırmızı ceketi, siyasetin bir gösteriye, performansa ve imaj yönetimine dönüştüğünü sergilemiştir. Gerçek değerler yerine, yüzeysel imaj ve materyalist gösterişin ön plana çıktığı bu durum, postmodern kapitalizmin ahlaki boşluğunu ve sosyal sorumluluktan kaçışını ironik bir dille eleştirmiştir. Demir parmaklıklar ve güvenlik görevlileri ise iktidarın şeffaflık eksikliğini, gerçeği halktan gizleme arzusunu ve gerçek tehdit karşısındaki anlamsız yüzeyselliğini sembolize etmiştir.

Tezin analiz ettiği akıllı telefon tanıtımları ve çocukların masumiyeti üzerinden teknolojinin sunumu, postmodern çağın tüketim fetişizmini ve teknolojiye olan aşırı bağımlılığını göstermiştir. Michelangelo'nun "Adem'in Yaratılışı" tablosunun bir akıllı telefon reklamında kullanılması, dini ve kültürel ikonların nasıl ticarileştiğini ve bilginin yerini teknolojik bir "kurtarıcı" mitinin aldığını gösteren en keskin eleştirilerden biri olmuştur. Bu durum, hipergerçekliğin bir yansıması olarak, gerçekten daha gerçek görünen bir yanılsamanın nasıl yaratıldığını gözler önüne sermiştir.

Filmin sonlarına doğru yer alan Metropol Şehir Hayatının Kaosu, Şehrin Birikmiş Çöpleri ve Servis Tepsisindeki Biftekler gibi göstergeler, postmodern kent yaşamının ruhsuzluğunu, bireysel yabancılaşmayı ve kapitalizmin sonsuz tüketim döngüsünü vurgulamıştır. Küresel bir felaket yaklaşırken bile, toplumun kendi yarattığı kaos ve atık içinde körleştiği, gerçek sorunları göz ardı ederek anlamsız bir döngüde devam ettiği eleştirel bir dille sergilenmiştir. Tuvaletteki panik atak krizi ve korkmuş mavi gözler, gerçeği gören bireylerin yaşadığı çaresizliği ve yalnızlığı, toplumun genel apati denizindeki trajik durumunu göstermiştir.

Nihayetinde Yıldızın Dünyaya Çarpması ve Uzaya Savrulan Akıllı Telefon göstergeleri, insanlığın aciziyetini, teknolojik ilerlemenin boşluğunu ve tüm dünyevi telaşların anlamsızlığını dramatik bir şekilde ortaya koymuştur. Özellikle "Tebrikler diyetiniz sona erdi" mesajıyla savrulan akıllı telefon, kriz anında dahi bireysel ve önemsiz dertlerin nasıl baskın kaldığını ironik bir şekilde gözler önüne sermiştir. Ancak filmin kapanışında, büyük felaketten kurtulan insanların çıplak bir şekilde yeni bir gezegende ortaya çıkması, insanlığın "yeni bir başlangıç" yapma potansiyelini simgelerken, aynı zamanda bu yeni başlangıcın da geçmiş hataları tekrarlama riskini

taşıdığına dair derin bir ironi barındırmaktadır. Bu durum, modernizmin "ilerleme" büyük anlatısının postmodern bir parodisi olarak okunmuştur.

Bu tez, "Don't Look Up" filminin sadece güncel iklim krizi ve bilim karşıtlığı gibi konulara değinen bir hiciv olmanın ötesinde, postmodern çağın temel sorunlarına dair kapsamlı bir göstergebilimsel metin olduğunu kanıtlamıştır. Film, gerçeğin göreceliği, bilginin metalaşması, medyanın yanılsama yaratma gücü, büyük anlatıların çöküşü ve parçalanmış kimliklerin eleştirel bir resmini sunmuştur. Yapılan detaylı göstergebilimsel çözümlemeler, filmin her bir görsel ve işitsel göstergesinin, bu karmaşık postmodern dinamikleri nasıl ustaca inşa ettiğini ve izleyiciye aktardığını gözler önüne sermiştir.

Bu tez çalışması, sinema filmlerinin, özellikle de hiciv türündeki eserlerin, toplumsal ve kültürel eleştirileri aktarmada güçlü bir araç olduğunu göstermiştir. Gelecekteki çalışmalar için, "Don't Look Up" filminin farklı göstergebilimsel okumaları (örneğin, Peirce'in gösterge kategorileri üzerinden daha detaylı bir analiz), filmdeki mizah ve hicvin postmodern işlevselliği, ve küresel kriz iletişiminde medyanın rolüne dair karşılaştırmalı film analizleri önerilebilir. Ayrıca, yapay zeka ve dijitalleşmenin günümüz hipergerçeklik algısı üzerindeki etkileri bağlamında "Don't Look Up" gibi filmlerin yeniden incelenmesi, bu alandaki akademik literatüre önemli katkılar sunabilir. Bu tezin bulguları, günümüz dünyasında gerçekle kurgu arasındaki çizginin giderek bulanıklaştığı, popülizmin ve bilgi kirliliğinin egemen olduğu bir ortamda, sanatsal metinlerin toplumsal eleştiri potansiyelinin ne denli hayati olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (1944). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (çev. Adanır). Kabalcı Yayınevi. (Basım yılı: 2010), (s. 3, 42).

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları. (s. IX, X, XI, 34, 87, 88)

Barthes, R. (1985). *The Fashion System*. (Trans. M. Goldstein). New York: Hill and *Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press. (s. 35, 36, 65)

Barthes, R. (1993). *Mythologies*. (Trans. A. Lavers). New York: Hill and Wang. (s. 15)

Barthes, R. (2012). *Camera Lucida: Reflection on Photography*. (Trans. R. Howard). New York: Hill and Wang. (s. 217)

Baudrillard, J. (1983). *Simulacra and Simulation* (çev. Sheila Faria Glaser). University of Michigan Press. (Basım yılı: 1994, s. 2).

Chandler, D. (2017). *Semiotics: The Basics*. Routledge.(s. 1, 15, 140)

Cobley, P., & Jansz, L. (1999). *Introducing Semiotics*. Icon Books. (s. 1)

Culler, J. (1984). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press. (s. 35, 36, 65)

Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press. (s. 15, 55)

Fiske, J. (1990). *Introduction to Communication Studies*. Routledg (s. 2)

Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. Berkeley: University of California Press. (s.105)

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press. (s. 1, 54).

Lyotard, J.. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (çev. Geoff

Bennington & Brian Massumi). University of Minnesota Press. (Basım yılı: 1984), (s. xxiv).

Nöth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press. (s. 15)

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* Harvard University Press. (Cilt 1: 1,8, Cilt 2: 228, 229, 559).

Saussure, F. de. (2006). *General Linguistics*. Blackwell Publishing.(s. 33, 34, 98)

Selden, R., & Widdowson, P. (1993). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington, KY: University Press of Kentucky. (s. 95)

Silverman, K. (2015). *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press. (s. 18, 20)

Hall S. (1980). *Encoding-Decoding*, IDOSI Publications (s.130)

Yücel, T. (2010). *Göstergebilim Kuralları*. İstanbul: Can Yayınları. (s. 15)

İnternet Kaynakçaları

Don’t Look Up Rotten Tomatoes Sayfası. Erişim Adresi: https://www.rottentomatoes.com/m/dont_look_up_2021

Don’t Look Up IMDB Sayfası. Erişim Adresi: https://www.imdb.com/title/tt11286314/

Görsel Kaynakçaları

Don’t Look Up IMDB Fotoğraflar Sayfası. Erişim Adresi: https://www.imdb.com/title/tt11286314/mediaindex/?ref_=mv?ref_=mv_sm

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Karabacak, Batıkan

Uyruğu : Türk

Eğitim

Derece	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet Tarihi**
Lisans	: İstanbul Kültür Üniversitesi	Haziran 2018
Lise	: Özel Moda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi	Haziran 2014

İş Deneyimi

Yıl	**Yer**	**Görev**
2017	Sinesilüet Digital Agency	Video Prodüksiyon Uzmanı

Yabancı Dil **:** İngilizce

Hobiler **:** Film İzlemek, Kısa Film Çekmek, Dijital İçerik Üretmek