

POSTHÜMANİST BİR DİSTOPYA OLARAK TAŞRA: KURAK GÜNLER'DE KADIN TEMSİLLERİ VE MODERNİTENİN GÖÇ SERÜVENİ

Özge KAYTAN*

Atf: Kaytan, Özge "Posthümanist Bir Distopya Olarak Taşra: Kurak Günler'de Kadın Temsilleri ve Modernitenin Göç Serüveni", *Sosyologca*, Sayı 31 (2026), s. 193-201.

ÖZ: Bu çalışma, Emin Alper'in *Kurak Günler* (2022) filmi posthümanizm, Antroposen ve uygarlık krizi izlekleri üzerinden sosyolojik bir analize tabi tutmaktadır. Nitel içerik analizi yöntemiyle incelenen anlatı, taşranın tekinsiz atmosferinde modernite ve hukukun yaşadığı ontolojik kırılmaları merkezine alır. Çalışmanın ilk ekseninde, rasyonel bürokrasinin temsili olan Savcı Emre'nin kasabaya gelişi, evrensel hukukun arkaik bir coğrafyaya göçü ve bu süreçte yaşanan yabancılaşma olarak ele alınmaktadır. İkinci eksen ise kamusal alanın eril inşası ve kadın figürlerin mekânsal tasfiyesi, toplumsallaşmanın sönümlendiği bir kuraklaşma hali olarak analiz edilmektedir. Sonuç olarak film, insanın doğa üzerindeki tahakkümünün bizzat kendi felaketini doğurduğu bir Antroposen distopyası sunar. Bu bağlamda Yanıklar kasabası, uygarlığın nezaketini ve hukukunu yitirerek kendi kazdığı obruklarda askıda kaldığı post-toplumsal bir laboratuvar olarak tanımlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Posthümanizm, Kadın Temsilleri, Modernite, Tekinsizlik, Uygarlık Krizi.

Rurality as a Posthumanist Dystopia: Representations of Women and the Migration Adventure of Modernity in *Burning Days*

ABSTRACT: This study provides a sociological analysis of Emin Alper's film *Burning Days* (2022) through the lenses of posthumanism, the Anthropocene, and the crisis of civilization. Utilizing qualitative content analysis, the research focuses on the ontological ruptures of modernity and law within the uncanny atmosphere of the rural. The first axis examines the arrival of Prosecutor Emre—a representative of rational bureaucracy—as the migration of universal law into an archaic geography and the subsequent alienation. The second axis analyzes the masculine construction of public space and the spatial erasure of female figures as a state of drought where socialization fades away. Ultimately, the film presents an Anthropocene dystopia where human dominance over nature engenders its own catastrophe. In this context, the town of Yanıklar is defined as a post-social laboratory where civilization, having lost its civility and legal framework, remains suspended over the sinkholes of its own making.

Keywords: Posthumanism, Representation of Women, Modernity, Uncanny, Crisis of Civilization.

Makale Türü : Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi : 14.05.2026

Kabul Tarihi : 18.06.2026

* Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Bakırçay Üniversitesi, ozgekaytan@gmail.com, 0000-0002-5456-6996.

Giriş

Hümanist düşünce geleneği, yüzyıllar boyunca insanı rasyonel bir özne olarak evrenin merkezine yerleştirmiş ve doğayı, mekânı, hatta “öteki”ni bu merkezin etrafında hiyerarşik bir düzene oturtmuştur. Ancak günümüzde Antroposen olarak adlandırılan ve insanın doğa üzerindeki mutlak tahakkümünün geri dönülemez bir yıkıma yol açtığı bu çağda, posthümanist tartışmalar söz konusu insan-merkezli kurgunun çatlaklarını her zamankinden daha görünür kılmaktadır. Emin Alper’in *Kurak Günler* (2022) filmi, bu teorik tikanıklığı *Yanıklar* adlı kurgusal bir taşra kasabası üzerinden somutlaştırarak, uygarlığın kendi sonunu nasıl bir kuraklık, dışlama ve şiddet sarmalıyla hazırladığını sinematografik bir dille belgeler.

Yanıklar kasabası, anlatı boyunca sadece coğrafi bir yerleşke değil, modernitenin iflas ettiği bir post-toplumsal laboratuvar olarak işlev görür. Kasaba zeminini aniden yutan devasa obruklar, posthümanizmin ekolojik kaygılarını simgelerken; bu krizin ortasında debelenen toplumsal yapı, iki temel ekseninde derinleşen bir yabancılaşma üretir. Bu eksenlerden ilki, modernitenin ve onun rasyonel-bürokratik aygıtlarının taşra düzleminde yaşadığı ontolojik kırılmadır. Merkezin ve modernitenin bir temsilcisi olarak kasabaya gelen yabancı özne, yerleşik yapının arkaik kodları karşısında sadece bir bürokrat değil, sınırları ihlal eden ve bu nedenle ehlileştirilmesi gereken bir göçebe konumuna düşer. Bu, fiziksel bir hareketlilikten ziyade, evrensel hukukun yerel bir kaos karşısında nasıl sönümlendiğini ve yabancıların tekinsiz bir boşluğa nasıl hapsedildiğini gösteren bir modernite çıkmazıdır.

Filmin diğer kritik sütununu ise toplumsal yapının yeniden inşasında yaşamın ve dışıl mevcudiyetin sistemli bir biçimde tasfiye edilmesi oluşturur. Film boyunca tanık olunan eril şiddet ayinleri ve linç kültürü, kadının mekânsal ve söylemsel olarak görünmez kılınmasıyla eşzamanlı ilerler. Kadınların sadece pencerelerin arkasından bakan silüetlere veya dedikodu nesnelere indirgenmesi, basit bir temsil sorununun ötesinde, uygarlığın nezaketini, geleceğini ve bir arada yaşama iradesini yitirdiği bir kuraklaşma halini temsil eder. Yaşamın kaynağı olan dışıl sesin kamusal alandan çekilmesi, toplumsallaşmanın sönümlendiği ve geriye sadece birbirini tüketen bir eril kütlenin kaldığı post-insan bir evreye geçişin ilanıdır.

Bu çalışma, *Kurak Günler*'i nitel içerik analizi yöntemiyle mercek altına alarak; obrukların gölgesinde kadının dışlandığı ve yabancıların linç edildiği bu distopyayı, posthümanist bir uygarlık krizi olarak analiz etmeyi amaçlamaktadır. Makalenin ilerleyen bölümlerinde, modernitenin taşra serüveni bir göç paradoksu olarak ele alınacak; ardından kamusal alanın eril inşası üzerinden kadının mutlak yokluğu, toplumsalın sönümlenmesi bağlamında tartışılacaktır. Sonuç bölümünde ise tüm bu krizlerin keşiştiği obruk imgesi, uygarlığın kendi sonuna dair bir metafor olarak konumlandırılacaktır.

Teorik Çerçeve: Posthümanizm, Antroposen ve Uygarlığın Sonu Tartışmaları

Uygarlık tarihinin sonuna dair tartışmalar, genellikle Batı merkezli büyük siyasi anlatıların veya makro-ekonomik sistemlerin çöküşü üzerinden okunsa da, posthümanist perspektif bu krizi çok daha köksel ve ontolojik bir zemine, bizzat insan tanımının kendisine taşır. Aydınlanma çağından bu yana inşa edilen hümanist düşünce geleneği, Rönesans insanından Kartezyen özneye kadar uzanan bir çizgide, insanı rasyonel, özerk ve doğadan kopuk bir tahakküm merkezi olarak kurgulamıştır. Bu antroposentrik kurgu, doğayı salt sömürülecek bir hammadde deposu, uygar rasyonaliteye uymayan kadınlar, yerliler, göçmenler gibi toplumsal kesimleri ise ehlileştirilmesi gereken birer öteki veya alt-insan kategorisi olarak konumlandırmıştır. Rosi Braidotti'nin (2014) *İnsan Sonrası* adlı eserinde vurguladığı üzere, klasik hümanizmin iddia ettiği o evrensel insan aslında hiçbir zaman evrensel olmamış; tarihsel olarak beyaz, erkek, mülk sahibi ve Batılı bir azınlığın suretinde

yaratılmıştır. Dolayısıyla bugün posthümanizm bağlamında tartıştığımız uygarlığın sonu, aslında bu dışlayıcı ve hegemonik insan modelinin, kendi yarattığı teknolojik ve ekolojik krizlerin altında ezilerek iflas etmesidir.

Bu iflasın en somut sosyolojik yansıması, jeolojik bir kavramdan çok toplumsal bir kriz durumunu ifade eden Antroposen-İnsan Çağı tartışmalarında görülür. İnsanın yeryüzündeki endüstriyel ve teknolojik faaliyetlerinin gezegenin biyosferini geri dönülemez biçimde değiştirdiği bu çağ, paradoksal bir biçimde insanın mutlak kontrolünün de sonunu müjdelir. Bruno Latour'un (2020) Aktör-Ağ teorisinde işaret ettiği gibi, artık sadece insanlar değil; virüsler, iklim olayları, kuruyan nehirler ve aniden açılan obruklar da toplumsal yaşamı doğrudan şekillendiren insan-dışı aktörler olarak sahneye çıkmıştır. Doğa, yüzyıllardır üzerine basılan pasif ve dilsiz bir dekor olmaktan çıkmış, uygarlığın temellerini sarsan aktif, öngörülemeyen ve intikamcı bir güce dönüşmüştür. Toplumbilimlerinin krizi tam da burada düğümlenir: Sadece insanlar arası ilişkileri incelemeye ayarlı klasik sosyoloji, doğanın ve nesnelere isyan ettiği bu yeni tekinsizliği açıklamakta kuramsal bir tikanıklık yaşamaktadır.

Uygarlığın bu son durağında belirginleşen temel ontolojik durum, derin bir tekinsizlik hissidir. Tekinsizlik kavramı, günümüzde makro ölçekte bir yersiz-yurtsuzlaşma haline evrilmiştir. Modernitenin merkezden çepere doğru yayılma ideali, bugün taşranın direnişi ve ekolojik yıkımla karşılaşarak geriye doğru katlanmaktadır. Evrensel hukuk ve bürokratik akılçılık yani Weberci anlamda yasal-ussal otorite, çeperin arkaik, feodal ve kural tanımaz yapısı karşısında erimektedir. Bu erime anı, Giorgio Agamben'in (2001) istisna halinin kalıcılaşması tezini doğrular. Hukukun kendi kendini askıya aldığı bu post-toplumsal boşlukta, içeri giren her yeni unsur, ister bir göçmen, isterse hukuku temsil eden rasyonel bir bürokrat olsun, anında yutulması veya imha edilmesi gereken bir tehdit olarak anlaşılır.

Dahası, bu uygarlık krizinin son aşaması, Achille Mbembe'nin (2014) *Nekro-siyaset* kavramıyla da doğrudan ilişkilidir. Biyo-iktidarın yaşamı düzenleme ve yaşatma vaadi, posthümanist çöküş evresinde yerini kimin yaşamayı hak edip kimin ölüme veya lince terk edileceğine karar veren bir ölüm siyasetine bırakır. Su ve toprak gibi kaynakların tükendiği, ekolojik sınırların aşıldığı bir coğrafyada, farklılıkların bir arada yaşamasını sağlayan diploması ve toplumsallaşma sönümlenir. Geriye kalan tek toplumsal pratik, gücü elinde bulunduran homojen eril kütlenin, kendi kuraklığını gizlemek için yeni günah keçileri yaratarak onları kurban ettiği sürekli savaş halidir. Bu düzlemde kadınların kamusal alandan tamamen silinmesi veya rasyonel aklın linç edilmesi, uygarlığın sadece krizde olmadığını, bizzat terminal bir aşamaya geçtiğini gösterir.

Bu çalışmada sorunsallaştırılan uygarlık tarihinin sonu-posthümanizm teması, iyimser bir teknolojik aşılma anından ziyade, distopik bir çölleşme halidir. İnsan, kendi icat ettiği rasyonel kurumların ve sömürdüğü doğanın altında kalmış, toplumsallaşma, yerini ilkel bir hayatta kalma savaşına bırakmıştır. *Kurak Günler* filmi ve Yanıklar kasabası, makalenin ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacağı üzere, bu posthümanist çöküşün, ekolojik yıkımın ve yabancı/öteki düşmanlığının kusursuz bir sosyolojik laboratuvarı olarak işlev görmektedir.

Yöntem ve Epistemolojik Çerçeve: Sinema Sosyolojisi ve Nitel İçerik Analizi

Bu çalışma, sanat eserlerini salt estetik birer tüketim nesnesi olarak gören pozitivist yaklaşımı reddederek, sinemayı toplumsal gerçekliğin, iktidar ilişkilerinin ve kolektif krizlerin kodlandığı yoğun bir sosyolojik metin olarak kabul eden yorumlayıcı epistemolojik paradigmaya dayanmaktadır. Norman Denzin ve Yvonna Lincoln'un (2011) nitel

araştırmalar el kitabında vurguladıkları üzere, nitel araştırma, dünyayı görünür kılan ve onu yorumlayan bir dizi yerleşik pratikten oluşur. Bu bağlamda, Emin Alper'in *Kurak Günler* filmi, sadece kurgusal bir anlatı değil, Antroposen çağının, posthümanist kaygıların ve modernitenin taşra ile kurduğu tekinsiz ilişkinin incelenebileceği bir sosyolojik laboratuvarıdır. Siegfried Kracauer'ın (2011) sinema analizlerinde öne sürdüğü gibi filmler, bir toplumun henüz açıkça dile getirilemeyen kolektif psikolojisini, korkularını ve gizil eğilimlerini yüzeye çıkaran en güçlü araçlardır.

Araştırmanın ampirik temelini, nitel veri analizi tekniklerinden sistematik nitel içerik analizi ve eleştirel söylem analizi oluşturmaktadır. Analiz sürecinde sadece karakterlerin ne söylediği değil, aynı zamanda neyin söylenmediği ve kimin gösterilmediği de temel bir sosyolojik veri olarak kabul edilmiştir. Bu noktada çalışma, Gillian Rose'un (2001) görsel metodoloji yaklaşımından beslenmektedir. Rose'a göre görsel metinlerde kadrajın dışında bırakılanlar, en az kadrajın içindekiler kadar güçlü bir iktidar stratejisini yansıtır. Çalışmanın kadınların mekânsal tasfiyesi eksenini, doğrudan bu metodolojik yaklaşımla kurgulanmış; kadınların kasaba meydanından, belediye binasından ve ziyafet sofralarından dışlanması, Stuart Hall'un (1997) temsil krizleri kavramı üzerinden bir yokluk verisi olarak kodlanmıştır. Sessizliğin ve mekânsal dışlanmanın bizzat kendisi, analitik bir kategori olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan, filmin diyalog örgüsü Norman Fairclough'un (2003) eleştirel söylem analizi prensipleriyle incelenmiştir. Özellikle Savcı Emre ile kasabanın yerel elitleri -Belediye Başkanı ve avukat- arasında geçen diyaloglar, basit bir senaryo metni olarak değil, Michel Foucault'nun (2011) iktidar, bilgi ve söylem üçgeninde tanımladığı, özneleri konumlandıran ve yabancıyı hizaya çeken hegemonik pratikler olarak kodlanmıştır.

Araştırmada veri setini oluşturmak için amaçlı örneklem yöntemi kullanılmış; filmin 129 dakikalık toplam süresi içindeki her sahne değil, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan göç/yabancılaşma, mekânsal dışlanma/kadınsızlaşma ve ekolojik yıkım temalarıyla doğrudan ilişkili olan kilit sekanslar analiz birimi olarak seçilmiştir. Bu doğrultuda sokaklardaki domuz avı, Savcı'nın katıldığı ziyafet sofrası, pencerelerin arkasından bakan kadın silüetleri, Pekmez karakterinin ifade verme süreci ve finaldeki obruk/linç sahneleri taşrada hukukun göçü, yabancılaşma, kamusal alanın çölleşmesi ve eril tahakküm kategorilerinde toplanmıştır. Son aşama olan yorumlayıcı sentezde ise elde edilen bu kategoriler, uygarlık tarihinin sonu ekseninde sentezlenmiş, ampirik bulgular ile posthümanist teorisyenlerin kavramsal setleri arasında köprüler kurulmuştur. Oluşturulan bu katmanlı metodolojik tasarım, çalışmanın *Kurak Günler* filmi üzerinden geliştirdiği argümanların izlenimci bir film eleştirisinin ötesine geçerek, yöntemsel geçerliliği ve güvenilirliği sağlanmış sistematik bir sosyolojik araştırmaya dönüşmesini temin etmiştir.

Modernitenin İç Göçü ve Yabancılaşma: Hukukun Taşradaki Tekinsiz Serüveni

Modernite, kendi kurguladığı rasyonel evrensellik iddiasıyla sürekli bir yayılma, sınırları fethetme ve nüfuz etme arzusunda. Ancak bu yayılma, her zaman haritalar üzerindeki fiziki bir kitle hareketiyle veya askeri bir fetihle değil, evrensel normların, kurumların ve Weberyen anlamda rasyonel-yasal otoritenin çepere doğru gerçekleştirdiği simgesel bir iç göç pratiğiyle somutlaşır. *Kurak Günler* anlatısında Savcı Emre'nin bürokratik ve yasal merkez olan Ankara'dan, feodal bağların ve rant ilişkilerinin egemen olduğu taşra kasabası Yanıklar'a tayini, yalnızca dikey bir bürokratik yer değiştirme değildir. Bu, rasyonel hukukun, yasaların henüz tam anlamıyla işlemediği, gücünü yeraltı sularından ve kadim suç ortaklıklarından alan arkaik bir coğrafyaya göçü olarak okunmalıdır. Bu serüven, taşranın statik ve yerel dokusuna çarpan modern öznenin yaşadığı ontolojik sarsıntıyı ve beraberinde getirdiği tekinsizlik halini tüm çıplaklığıyla sergiler. Merkezden taşraya doğru gerçekleşen

bu göç, uygarlaştırıcı bir misyondan ziyade, modern aklın kendi sınırlarıyla ve çaresizliğiyle yüzleştiği bir çöküş anlatısıdır.

Zygmunt Bauman'ın (2018) müphemiyet tartışmalarında belirttiği gibi yabancı, ne sınırın ötesindeki düşman ne de içerideki bizden biridir; o, tam da bu sınıflandırılmaz muğlaklığı nedeniyle tekinsizleşen, kurulu düzenin saflığını bozan ve bu yüzden asimile ya da imha edilmesi gereken kişidir. Emre, Yanıklar halkı için sadece bir devlet görevlisi değil; yerel tahakküm pratiklerini, su yolsuzluğunu ve kemikleşmiş hiyerarşiyi tehdit eden, kuralları dışarıdan dikte eden bir müdahalecidir. Filmin hemen başlarında kasaba sokaklarında sürüklenerek kanı akıtılan yaban domuzu sahnesi, bu yabancılık hissini ilk ve en sert habercisidir. Savcının balkonundan izlediği bu kanlı ritüel, rastgele bir avlanma pratiği değil, taşranın kendi vahşetini, gücünü ve "buranın kurallarını biz koyarız" mesajını modern hukuka karşı bir gözdağı, bir egemenlik gösterisi olarak sergilemesidir. Kanın kasaba sokaklarına bulaşması, yerel halkın bu şiddet gösterisinde suç ortaklığında birleştiğini simgeler. Modern özne, bu arkaik vahşet karşısında elindeki yasal metinleri veya hukuku işlemez, o an sadece yabancı bir habitusta, Pierre Bourdieu'nün (2015) deyimiyile oyunun kurallarını bilmediği bir alanda sıkışıp kalmış, izole edilmiş bir seyircidir. Balkon, burada devletin yüksekte duran ama sokağa yani toplumsal gerçeğe inemeyen, işlevsizleşmiş kibrini temsil eder.

Filmin kilit nitel verilerinden biri olan Savcı'nın kasaba elitleriyle yediği akşam yemeği, bu tekinsiz göçmenlik halinin rehin alınma ve ehlileştirilme çabasıdır. Ziyafet sofrasındaki o boğucu, yapışkan samimiyet, rasyonel mesafe arayan ve hukuku temsil eden özneyi, kendi kuralsız, erkek erkeğe uzlaşma alanına çekmeye çalışır. Taşra bürokrasisi ve yerel sermaye, devleti temsil eden savcuyu kendi suç ortaklıklarına dahil ederek tarafsızlaştırmayı hedefler. Bu durum, Hannah Arendt'in (2012) istisna hali teorisiyle derin bir paralellik taşır, zira kasaba yönetimi, merkezi devletin hukukunu o sofrada şiddetle değil, misafirperverlik kisvesi altında sessizce askıya alarak Emre'yi haklarından ve yetkilerinden mahrum bırakılan, ehlileştirilemediği takdirde yok edilecek bir varlığa dönüştürür. Hukukun üstünlüğü, yerini masadaki yerel uzlaşmanın üstünlüğüne bırakır. Tam bu noktada, Abdelmalek Sayad'ın (2018) göçün acımasızlığı olarak nitelediği ontolojik köksüzlük durumu, Emre'nin şahsında zirveye ulaşır. Sayad'a göre göçmen, hem geldiği yere hem de vardığı yere yabancılaşan, yersiz-yurtsuzlaşmış bir öznedir. Emre, kendi rasyonel habitusundan kopup yabancı bir habitusta yersiz-yurtsuzlaştığında, beraberinde getirdiği evrensel yasalar taşranın balçığına saplanır. Hafızanın ve bilincin yitirildiği o karanlık gece, sadece bireysel bir zehirlenme değil, devletin ve rasyonel aklın taşrada hafızasını kaybetmesidir. Filmin sonlarına doğru Emre'nin yaşadığı kısmi hafıza kaybı, suçluluk hezeyanları ve gerçeği bir türlü tam olarak toparlayamaması, modernitenin bu iç göçünün en trajik sonucudur: Uygar olanın, kendi kurallarının geçmediği bir kaos düzleminde çözülerek rasyonelitesini yitirmesi, gerçeği savunma yetisini kaybederek bizzat o tekinsiz kasabanın bir parçasına, bir suçlusuna dönüşmesidir.

Eril Distopyanın Gölgesinde Kadın: Kamusal Alanın Çölleşmesine Feminist Bir Bakış

*Kurak Günler'*in inşa ettiği posthümanist distopyanın en sarsıcı, ancak bir o kadar da sessiz ilerleyen bileşeni, kadının mekânsal ve söylemsel olarak kamusal alandan sistemli bir biçimde silinmiş olmasıdır. Toplumsallaşmanın sonu olarak nitelenen uygarlık krizi, Yanıklar kasabasında kendini en şiddetli şekilde mutlak bir "kadınsızlaşma" üzerinden var eder. Film boyunca izleyici, sokaklarda, belediye binasında, ziyafet sofralarında, göl kenarındaki kutlamalarda veya gece eğlencelerinde öznelenen, kendi adına konuşan, faillik gösteren tek bir kadın figürüyle karşılaşmaz. Bu mutlak yokluk, basit bir demografik dengesizlik veya yönetmenin tesadüfi bir kurgu tercihi değildir; bizzat taşra habitusunun

kadınları yutarak, kasabayı dışarıya kapalı, denetleyici ve eril bir suç ortaklığı ağına dönüştürmesinin doğrudan bir sonucudur.

Nancy Fraser'ın (2004) kamusal alan eleştirisinde işaret ettiği gibi, bazı seslerin sistemli olarak şiddet, tehdit veya yapısal baskı yoluyla özel alana hapsedilmesi ve kamusal tartışmadan dışlanması, aslında o toplumun iletişimsel ölüm fermanıdır. Yanıklar'da kamusal alan, rasyonel bir iletişimsel eylem zemini olmaktan tamamen çıkmış, sadece erkeklerin sürekli savaş ayinlerini gerçekleştirdiği, linç kültürünün estetikleştirildiği ve yaşamı üreten dışıl iradenin bütünüyle tasfiye edildiği bir çoraklık bölgesine dönüşmüştür. Doreen Massey'in (1994) altını çizdiği üzere, mekân burada tarafsız bir fiziksel zemin değil, doğrudan eril bir iktidar aygıtı olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda kasaba, hukukun sönümlendiği ve yerel erkek ittifaklarının hüküm sürdüğü aşılmaz bir patriyarkal kale işlevi görür, erkekler arasındaki homososyal bağlar, şiddet, av ritüelleri ve kadının yok sayılması üzerinden sürekli yeniden üretilir. Eve Kosofsky Sedgwick'in (2015) literatüre kazandırdığı şekliyle erkek homososyalliği, kadınların birer mübadele nesnesi veya ortak yokluk olarak kodlandığı, erkeklerin güç ve tahakküm temelinde birbirleriyle kurduğu dışlayıcı dayanışma biçimini ifade eder. Emin Alper sinemasında bu eril kapanma hali yapısal bir süreklilik arz eder, nitekim Aslı Gön'ün (2019) yönetmenin *Tepenin Ardı* filmi üzerine yaptığı analizde isabetle vurguladığı gibi, taşradaki erkeklik krizleri ve homososyal ittifaklar, tam da kadının fiziksel yokluğu ve dışarıdaki ötekine/yabancıya/düşmana duyulan paranoid korku üzerinden tahkim edilir. Yanıklar kasabasındaki ziyafet sofraları, kanlı domuz avları ve Pekmez'in bedeninin erkekler arası bir suç ortaklığı nesnesine dönüştürülmesi, Gön'ün *Tepenin Ardı* için tespit ettiği bu homososyal şiddetin, *Kurak Günler*'de çok daha distopik, kurumsal ve yıkıcı bir boyuta evrilmiş halidir.

Feminist bir analizle yaklaşıldığında, filmdeki kadınların mutlak görünmezliği sadece sinematografik bir temsil eksikliği değil, bizzat ontolojik ve epistemolojik bir şiddettir. Kadınlar, ancak pencerelerin arkasındaki sessiz, ürkek silüetler olarak veya eril eylemliliğin arka planında flulaşarak mekânda var olabilirler. Anlatının merkezinde yer alan cinsel saldırı mağduru Roman kızı Pekmez karakteri, bu sessizleştirilenin en uç ve trajik noktasıdır. Pekmez'in bedeni egemen erkekler tarafından bir fetih ve tahakküm nesnesi olarak kullanılırken, kendi travması hakkında konuşmasına asla izin verilmez. O, adli bir vakada bile kendi faili olamayan, acısı bizzat o acıyı yaratan belediye başkanı ve avukatlar gibi failer tarafından satın alınarak örtbas edilen bir kurbandır. Feminist duruş teorisi merceğinden bakıldığında, Yanıklar kasabasının ardındaki o karanlık gerçekliğin ve çürümenin en net anlaşılabilirliği epistemolojik konum Pekmez'in marjinalleştirilmiş konumudur, ancak eril sistem tam da bu yüzden onun konuşmasını, bir duruş sergilemesini şiddetle engeller. Gerçekliğin bilgisi, kadının kurumsal olarak dilsizleştirilmesiyle karartılır.

Bu mekânsal dışlanma ve yapısal dilsizleştirme, Yanıklar kasabasını tipik bir post-toplum örneği haline getirir. Yaşamın ve bereketin kaynağı olan yeraltı sularının kasabadan vahşice çekilmesiyle başlayan ekolojik kuraklık ile, yaşamın sürdürücüsü olan kadının kamusal alandan çekilmesiyle doğan toplumsal kuraklık eşzamanlıdır. Laura Mulvey'in (1997) bakış teorisinde tartıştığı dinamiklerin ötesine geçilerek, kadınlar burada sadece anlatının dışına itilmekle kalmamış, kameranın ve toplumun gözünde bakılan bir nesne olma vasfını dahi yitirerek ontolojik bir yokluk halini almıştır. Uygarlığın nezaketini, ötekiyle diyalog kurma ve barış inşa etme kapasitesini yitirdiği bu distopik evre, kadının görünmezliği üzerinden insanlığın kendi sonunu hazırladığı o çorak felaket senaryosunun ta kendisidir. Doğanın ve kadının eşzamanlı sömürüsü, uygarlığı yutmaya hazır o büyük obrukların açılmasına zemin hazırlamıştır.

Tarihsel Süreklilik ve Antroposen: Obrukların Gölgesinde Linç Kültürü

Yanıklar kasabasında modern hukukun tasfiyesi ve kadının kamusal alandan sürülmesiyle inşa edilen bu posthümanist kaos, gücünü sadece güncel bir su krizinden veya geçici bir siyasi yozlaşmadan değil, çok daha derin bir kolektif bellekten ve korkutucu bir jeolojik uyanıştan alır. Analizin bu son aşamasında, yeryüzünün yarılmasıyla açığa çıkan devasa obruklar ve kasabanın sokaklarını aydınlatan meşaleli linç kültürü arasındaki o karanlık organik bağ incelenmektedir. Bu bağ, doğanın sömürüsü ile insanın ötekileştirilmesi pratiklerinin nasıl iç içe geçtiğini gösteren kusursuz bir Antroposen taşrası manzarası sunar. Uygarlık, kendi sınırlarına dayanmış, tüketebileceği kaynakların sonuna gelmiş ve çöküşünü şiddetle örtbas etmeye çalışan anakronik bir canavara dönüşmüştür.

Maurice Halbwachs'ın (2017) kolektif bellek teorisi üzerinden okunduğunda, kasaba halkının Savcı Emre'ye ve mülteci/öteki konumundaki Gazeteci Murat'a yönelttiği o dizginsiz öfke, sadece o anki bir yerel seçim rekabetinin veya adli bir soruşturmanın ürünü değildir. Bu öfke, yabancıyı bir beka sorunu, kuraklığın, felaketin ve toplumsal huzursuzluğun asıl müsebbibi olarak kodlayan kadim ve tarihsel bir linç refleksidir. Toplum, kendi yarattığı tarımsal rant uğruna yeraltı su kaynaklarının vahşice tüketilmesi gibi bir ekolojik yıkımın ve ahlaki çöküşün suçunu üstlenmek yerine, bunu dışarıdan gelen bir günah keçisine yükleyerek kolektif bir arınma seansı düzenlemeye çalışır. Taşranın belleği, kendi suçluluğunu unutmak için ötekinin kanına ihtiyaç duyar, tıpkı tarihsel süreçte ulus-devlet inşalarının veya sınır çatışmalarının yaşandığı Balkanlar ve Anadolu gibi kriz coğrafyalarında sıklıkla karşılaşıldığı üzere, mekânsal krizler anında yerli olanın travması her zaman göçmen/öteki bedeni üzerinden sağaltılmaya çalışılır. Mekânın hafızası sarsıldığında, en arkaik savunma mekanizması olan dışlama devreye girer. Tam bu noktada, Giorgio Agamben'in (2001) formülasyonu ile Emre ve Murat, filmin finalindeki o korkunç meşaleli yürüyüşle birlikte artık hukukun koruması altındaki birer yurttaş değil, devletin bittiği yerde başlayan o ilkel egemenlik alanında "öldürülebilir ama kurban edilemez" olan *homo sacer* mertebesine indirgenmişlerdir. Kasaba, şiddetin meşrulaştığı kapalı bir kamp alanına dönüşmüştür.

Ancak tam da bu "sürekli savaş" hali ve linç ayini doruk noktasına ulaştığında, insan merkezli kibrin beklemediği bir şey olur: Devreye giren aktör, insanüstü bir güç olan yerkürenin, doğanın bizzat kendisidir. Devasa obrukların kasabanın tam ortasında, evlerin ve yolların dibinde aniden açılması, Bruno Latour'un (2020) işaret ettiği insan-dışı aktörlerin uygarlık sahnesine ne denli radikal, öngörülemez ve yıkıcı bir müdahalede bulunabileceğinin kanıtıdır. İnsanın doğa üzerindeki mutlak tahakküm çağının sonu, bizzat yeryüzünün kendi kabuğunu yırtarak isyan etmesiyle gelmiştir. Obruklar, sadece jeolojik birer çöküntü değil, aydınlanma aklının, ilerleme mitinin ve sınırsız büyüme fantezisinin çöktüğü ontolojik boşluklardır. Rasyonel insanın doğayı pasif bir hammadde deposu olarak gören kartezyen yanılışı tuzla buz olmuştur. İnsan, artık tarihi tek başına yazan egemen bir fail değil, bizzat yeryüzünün jeolojik döngüleri karşısında acizleşmiş, kendi sonunu hızlandıran trajik bir figürdür.

Filmin sinematografik açıdan en tekinsiz anı olan final sekansında, meşaleli linç güruhu ile çaresizce kaçan Emre ve Murat'ı birbirinden ayıran şey devletin kolluk kuvvetleri veya evrensel hukuk kuralları değildir. Onları ayıran, gecenin karanlığında aralarında aniden yarılan, yeraltının sessizliğini yüzeye taşıyan devasa bir obruktur. Hukukun sustuğu, kadınların mekândan tamamen silindiği ve aklın terk ettiği bu çorak coğrafyada, adaleti sağlamak ironik bir biçimde uygarlığın sonunu getiren o jeolojik felakete düşmüştür. Doğanın açtığı bu derin yara, linç güruhunun meşalelerinden yansıyan o arkaik nefreti bir anda yutacak kadar büyüktür. Sonuç itibarıyla uygarlık; kendi kazdığı ekolojik obrukların, inşa ettiği sosyolojik ayrımcılıkların ve yarattığı yersiz-yurtsuzluğun kenarında askıda

kalmıştır. İlerleme miti ve insan merkezli kibir, yerini doğanın sarsılmaz gerçeği ve vahşetin tekinsiz yüzleşmesiyle baş başa bırakmıştır.

Sonuç

Emin Alper'in *Kurak Günler* filmi üzerinden gerçekleştirilen bu sosyolojik analiz, uygarlık tarihinin sonu ve posthümanizm tartışmalarının fütüristik bir bilimkurgu fantezisi değil, bizzat bugünün taşrasında, kendi ekolojik ve toplumsal kuraklığında boğulan bir gerçeklik olduğunu ortaya koymuştur. Bu uygarlık krizi, Yanıklar kasabası örneğinde sadece makrosiyasal bir çöküş olarak değil, insan olma durumunun ve bir arada yaşama iradesinin ontolojik iflası olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitel içerik analizi ve eleştirel söylem analizi sonucunda elde edilen bulgular, uygarlığın son durağındaki bu posthümanist çöküşün birbirini besleyen üç temel kriz ekseninde billurlaştığını kanıtlamaktadır.

Çalışmanın ilk ekseninde ele alınan rasyonel hukukun ve modernitenin taşra serüveni, başarısız bir iç göç ve köksüzleşme pratiği olarak deşifre edilmiştir. Merkezin evrenselci iddiasını taşıyan Savcı Emre'nin şahsında modernite, taşranın arkaik ve kuralsız habitusuna nüfuz edememiş, aksine o tekinsiz boşlukta yutularak kendi rasyonelitesini yitirmiştir. Bu durum göstermektedir ki, hukukun ve devletin sönmüldüğü post-toplumsal aşamada, yabancı olanı kucaklayacak bir diplomasi veya evrensel norm kalmamıştır. Geriye kalan tek pratik, farklı olanın ve sisteme itiraz edenin istisna haline hapsedilerek linç edildiği, Agambenci anlamda bir *homo sacer* üretimidir.

Araştırmanın en sarsıcı bulgularından birini oluşturan ikinci eksen ise, bu tekinsiz distopyanın inşasında kadının kamusal alandan mutlak surette tasfiye edilmesidir. Film boyunca mekânsal ve söylemsel olarak yok sayılan, sadece pencerelerin arkasındaki korkak silüetlere veya şiddet nesnelere indirgenen kadın figürü, aslında toplumsal ölüm fermanıdır. Kamusal alanın sadece erkeklerin güç gösterilerine, sürekli savaş ayınlarına ve linç şölenlerine terk edilmesi, uygarlığı uygarlık yapan merhamet, diyalog ve yaşamı sürdürme kapasitesinin yok edilmesidir. Su kaynaklarının kurumasiyle kadının görünmezleşmesi arasındaki bu ölümcül paralellik, posthümanist krizin temel karakteristiğini ifşa eder: Doğayı tahakküm altına alan eril-rasyonel akıl, bizzat yaşamın kaynağını kurutarak kendi felaketini hazırlamıştır.

Tüm bu toplumsal çöküşün fiziksel zeminini oluşturan obruklar, Antroposen çağında insanın doğa üzerindeki mutlak iktidarının parçalanışını simgeler. İnsan-dışı devasa bir aktör olarak aniden yarılan yer kabuğu, sömürülen yeraltı sularının ve yozlaşan toplumsal ilişkilerin kaçınılmaz bedelidir. Filmin finalinde hukuku, akılı ve linç güruhunu aynı anda durduran şeyin devletin kolluk kuvvetleri değil de devasa bir obruk olması, uygarlığın kendi kazdığı çukurun kenarında askıda kaldığının en sarsıcı metaforudur.

Sonuç olarak bu çalışma, geleneksel hümanist sosyolojinin kavram setlerinin, *Kurak Günler*'in sunduğu bu çok katmanlı tekinsizliği açıklamakta yetersiz kaldığına işaret etmektedir. Kadınların mekândan silindiği, yabancıların linç edildiği ve doğanın intikam aldığı bu yeni distopik evre, sosyolojinin de epistemolojik bir göç yaşamasını, insanı merkeze alan kibrinden sıyrılarak doğayı, mekanı ve dışlanan tüm ötekileri kapsayan posthümanist bir ontoloji inşa etmesini zorunlu kılmaktadır. Aksi takdirde, aydınlanmanın ve modernitenin vaat ettiği o büyük uygarlık yürüyüşü, Yanıklar kasabasının tozlu yollarında açılan obruklardan birinde sessizce son bulmaya mahkûmdur.

Kaynakça

Agamben, Giorgio. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

- Alper, Emin. *Kurak Günler*. İstanbul: Ay Yapım, 2022.
- Arendt, Hannah. *Totalitarizmin Kaynakları 2: Emperyalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Bauman, Zygmunt. *Modernlik ve Müphemlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın, 2015.
- Braidotti, Rosi. *İnsan Sonrası*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.
- Butler, Judith. *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Denzin, Norman K. ve Yvonna S. Lincoln. *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2011.
- Fairclough, Norman. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge, 2003.
- Foucault, Michel. *Bilginin Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Fraser, Nancy. "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Var Olan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı". *Kamusal Alan* içinde. İstanbul: Hil Yayınları, 2004.
- Gön, Aslı. "Tepenin Ardı: Homososyallik, Aile ve Erkeklik". *sinecine*, 5, sy. 1, 2019: 53-74.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektif Bellek*. İstanbul: Heretik Yayınları, 2017.
- Hall, Stuart, et al. The spectacle of the other. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 1997, 7: 223-290.
- Haraway, Donna J. *Siborg Manifestosu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- Kracauer, Siegfried. *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. İstanbul: De Ki Yayınları, 2011.
- Latour, Bruno. *Biz Hiç Modern Olmadık: Simetrik Antropoloji Denemesi*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2020.
- Massey, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Mbembe, Achille. "Nekro-siyaset", *Ayrıntı Dergi*, 2014.
- Mulvey, Laura. "Görsel haz ve anlatı sineması". *Çev. Nilgün Abisel*, 1997, 25: 38-46.
- Rose, Gillian. *Visual Methodology: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage, 2001.
- Sayad, Abdelmalek. *The suffering of the immigrant*. John Wiley & Sons, 2018.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press, 2015.

Etik Kurul Raporu: Bu çalışma için etik kurul raporu gerekliliği bulunmamaktadır.

Katkı oranı beyanı: %100

Çatışma beyanı: Makalede, herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile mali çıkar çatışması yoktur.