

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI

Zekeriya KAYA

**SİNEMADA POSTMODERN ARAYIŞLAR: UCUZ ROMAN (PULP
FICTION) ve KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY)
ÖRNEKLERİYLE**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Naci İSPİR

ERZURUM 2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Naci İSPİR danışmanlığında, Zekeriya KAYA tarafından hazırlanan bu çalışma 08 / 07 / 2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Naci İSPİR

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Abdülkuddüs BİNGÖL

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç Dr. Hakan TEMİZTÜRK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.1. POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ.....	4
1.2. HAKİKATİN POSTMODERN ALGISI VE BÜYÜK ANLATILARIN SONU.....	7
1.3. ÇEŞİTLİLİK VE PARÇALILIK	10
1.4. ÖZNENİN TAHRİBİ.....	14
1.5. SİMULAKR VE SİMÜLASYON	18

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA POSTMODERNİZM

2.1. POSTMODERN SANATIN DOĞUŞU	22
2.2. MODERN SANATIN ELEŞTİRİSİ VE POSTMODERN SANAT	25
2.2.1. Sanatta Çeşitlilik ve Yaşamın Sanatla Buluşması.....	25
2.2.2. Her Şey Gider Ve Eklektizm.....	27
2.2.3. Tarihselliğin Ve Evrenselliğin Sonu	29
2.2.4. Yeniden Figür	30
2.2.5. Pop-Art.....	30
2.2.6. Kiç.....	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA POSTMODERNİZM

3.1. SİNEMANIN SEYRİ	33
3.1.1. Endüstrileşme	33
3.1.2. Sinemasal Dil ve Anlatımın Gelişimi.....	36
3.2. SİNEMADA AKIMLAR	40

3.2.1. Dışavurumcu Alman Sineması.....	41
3.2.2. Şairane Gerçekçilik (Realisme Poétique).....	43
3.2.3. Fransız Avant – Garde Sineması	44
3.2.4. Fransız Yeni Dalga Akımı (Nouvelle Vogue).....	46
3.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neo Realismo).....	47
3.2.6. İngiliz Belge Okulu.....	48
3.2.7. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği.....	49
3.2.8. Yeni Sinema (Sinema Novo).....	52
3.2.9. Özgür Sinema (Free Cinema)	52
3.2.10. Amerikan Deneysel Sineması.....	53
3.3 SİNEMA’DA POSTMODERN YANSIMALAR	54
3.3.1.Pastiş, Nostalji, Zamanın Ve Mekânın Yolculuğu	57
3.3.2.Kurgu Ve Parçalanmış Hikâye.....	61
3.3.3.Şiddet – Cinsellik – Haz.....	65
3.3.4.Metinlerarasılık.....	69

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UCUZ ROMAN (PULP FICTION) ve KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY)

FİLMLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

4.1. UCUZ ROMAN (PULP FICTION).....	72
4.1.1. Film künyesi.....	72
4.1.2. Film özeti.....	72
4.1.3. Postmodern unsurlar	74
4.2. KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY)	82
4.2.1. Film Künyesi.....	82
4.2.2. Film özeti.....	83
4.2.3. Postmodern Unsurlar	85
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ.....	97

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA POSTMODERN ARAYIŞLAR: UCUZ ROMAN (PULP FICTION)
ve KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY) ÖRNEKLERİYLE

Zekeriya KAYA

Tez Danışmanı Doç. Dr. Naci İSPİR

2011- 103 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Naci İSPİR (Danışman)

Prof. Dr. Abdülkuddüs BİNGÖL

Yrd. Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK

Bu çalışmada, özellikle 1970'ten sonra sanatlarda yaşanan ve postmodernizm kavramıyla açıklanmaya çalışılan değişimin sinemada kurgu, tema, görsellik ve karakter gibi ana unsurlara yansması değerlendirilmektedir. Bu noktada postmodernizmin ne olduğu -bu konudaki genel eğilime paralel olarak- modernizmle karşılaştırılmak yoluyla ele alınmaktadır.

Postmodernizmin modern sanatın belli kalıplarına yönelik eleştirel yaklaşım şeklinde sanata yansıdığı görülmüş ve bu bağlamda çeşitli sanatsal pratiklerin postmodern değişimleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Modern bir sanat olarak doğan sinemada meydana gelen ve postmodern olarak değerlendirilen değişimlere yer verilmiş ve postmodern bir sinemanın olabilirliği tartışılmıştır. Şizofren karakter, pastiş, parçalanan hikaye, eklektizm, yüzeysellik gibi yaklaşımlarla modern sinemanın klasik yapısını alt üst eden postmodern unsurların farklı türdeki filmlerde farklı oranlarda yer aldığı görülmüştür. Bu durum postmodern olarak tanımlanan filmlerin tam olarak aynı postmodern unsurlarla donatılmadığı sonucunu ortaya çıkarmış ve çalışma içerisinde ele alınan filmlerde de bu farklılık belirtilmiştir. Tüm bu değerlendirmeler sonucunda, diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da modern kalıplara bir başkaldırı olduğu fakat bu karşı çıkışa dayanarak tek başına bir *postmodern sinema* yerine *sinemaya yansıyan postmodern unsurların* varlığından ve *postmodern özelliklere sahip filmlerden* söz etmenin şimdilik daha doğru olacağı kanaati oluşmuştur.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, sinemada postmodernizm, postmodern sanat

ABSTRACT
MASTER THESIS
POSTMODERN SEARCHES IN CINEMA: WITH EXAMPLES PULP FICTION
AND LOST HIGHWAY

Zekeriya KAYA

Supervisor Assoc. Dr. Naci İSPİR

2011, Page 103

Jury: Assoc. Dr. Naci İSPİR (Supervisor)

Prof. Abdülkuddüs BİNGÖL

Asst. Prof. Hakan TEMİZTÜRK

In this study, the reflection on such components as editing, theme, visuality, and character of the change that has been in place especially subsequent to 1970 and is attempted to be explained by the term ‘postmodernism’ is being reviewed. At this juncture, -in parallel with the common inclination- the issue of what postmodernism is is addressed through its comparison with modernism.

Postmodernism has been observed to have its reflection in art as a critical approach to certain forms of the modern art and in this context postmodern changes of various artistic practices have been tried to be presented. The changes that have taken place in cinema, which was established as a form of modern art, and been interpreted as postmodern are included in the study and the likelihood of postmodern cinema is discussed. Postmodern elements that have wrecked the conventional structure of modern cinema via such approaches as schizophrene characters, pastiche, fragmented story, eclecticism, and superficiality have been observed to be involved at different rates in different types of movies. This situation poses the conclusion that not all the movies labeled as postmodern are furnished with exactly the same postmodern components and this distinction is indicated in the movies addressed in the study. As a consequence of all these considerations, it is suggested that although there is an uprising against modern forms in cinema like in other arts, for now it is more accurate to talk about *movies with postmodern characteristics* and *postmodern elements in cinema* instead of depicting *postmodern cinema* per se based on this opposition.

Keywords: Postmodernism, postmodernism in cinema, postmodern art

ÖNSÖZ

Postmodernizm kavramı modern dünyanın çalkantılarla dolu son kesitinde ortaya çıkmış ve disiplinler arasında farklı şekillerde tanımlanmış bir kavramdır. İlk olarak sanat çevrelerinde kendini gösteren postmodernizm uzun süre zihinleri meşgul etmiş ve çalışmamızda değindiğimiz birçok disiplini modernizm raylarından çıkartarak kesin çizgileri olmayan yollara itmiştir. Sözü edilen belirsizlik sürecinde sinema da postmodern olarak tanımlanan yeni eğilimlere sahne olmuş ve üzerinde tartışılmaya devam edilen örnekler sunmuştur.

Postmodern olarak tanımlanan bir dönemde sinemanın etrafında olanlardan ne ölçüde etkilendiği ve bu etkilenmeye dayalı olarak nasıl ürünler ortaya koyduğuna yönelik çeşitli verilerin ortaya konması sinemayla ilgili araştırmalar için büyük önem arz etmektedir. Çalışmamızda bu yöndeki gereksinimlere önemli ölçüde yardımcı olabilecek sonuçlara ulaşmaya çalıştık. Kaynak taraması ve içerik çözümlemesi yöntemlerini kullandığımız çalışmada öncelikle modernizme karşıtlığıyla tanımlanmaya çalışılan postmodernizmin ne olduğunu ortaya koymayı amaçladık. Postmodernizmin tanımlanmasında yaşanan çeşitlilik nedeniyle genel eğilime paralel olarak postmodernizmi modernizmden kopuş noktalarıyla ele alma yolunu tercih ettik. Bu bağlamda yapılan literatür taramasına dayalı olarak çeşitli başlıklar altında postmodernizmin genel özelliklerini sergileyerek bir tasvire ulaşmaya çalıştık.

Postmodernizmin sinemada ne şekilde cereyan ettiğine değinmeden önce, sanat alanında yaşanan postmodern süreci ve bu süreçte ortaya çıkan yeni profilin özelliklerini ortaya koymanın daha aydınlatıcı olacağını düşündük. Bu sebeple postmodern sanatın modernizmle karşıtlığına ve postmodern sanatın özelliklerine değindikten sonra sinemanın postmodern süreçte yaşadığı değişimi ortaya koymayı amaçladık. Bu aşamada sinemanın doğuşundan itibaren geçtiği aşamaları ve sinemayı postmodernizme getiren süreci netleştirmek amacıyla modernizmin yaşadığı problemlere verdiği tepkileri ortaya koymaya çalıştık. Postmodernizmin sinemaya etkilerini ele alan çalışmalarda çeşitli filmlerin taşıdığı özelliklere dayalı olarak bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu özellikler postmodern olarak tanımlanan her filmde yer alamamakla birlikte modern sinemadan kopuş noktalarını belirlemede kılavuzluk etmektedir. Çalışmamızın son kısmında postmodernizmin sinemaya yansımaları olarak değerlendirilen bu özelliklere değindik ve iki film örneğinde postmodern unsurlara

dikkat çekmek yoluyla sinemadaki postmodern yansımaların ne ölçüde ve ne etkide olduğunu belirlemeye çalıştık.

Çalışma sürecinde değerli katkılarını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Naci İSPİR'e, zaman zaman değerli vakitlerini ayırarak çeşitli noktalarda katkıda bulunan bölüm hocalarıma ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2011

Zekeriya KAYA

GİRİŞ

Postmodernizm kavramı 1970’li yıllardan itibaren sinemayı da içinde bulunduran sanat alanında tartışılmakta olan bir durumdur. İlk olarak sanat alanında adından söz edilmesiyle kendini gösteren postmodernizmin, sosyal bilimlerin birçoğunun ilgi alanına girdiği ve modernizm çerçevesinden taşan toplumsal devinimi çözümleme çabalarının çıkarımı olduğu görülmektedir.

Postmodernizm kavramını *modernizme* bağlayan, aynı zamanda modernizmden ayıran *post* eki, postmodernizm üzerine yapılan tartışmaların genel seyrini sembolize etmekte ve bu bağlamda içinden çıkılmakta zorlanılan ikili karşıtlığı ortaya koymaktadır. *Post* ekinin modernizmin devamını mı, yoksa modernizme karşıtlığı mı ortaya koyduğu, postmodern pratiğin analiziyle dahi çözülemeyen bir sorun olarak varlığını sürdürmektedir. Buna karşın postmodernizmin çoğunlukla modernizmden bir kopuş olarak cereyan ettiği ve bu kopuşun sistematik olmayan bir devinim sürecinin eseri olduğu anlaşılmaktadır. Bu altyapısı olmayan ve genel manada her şeyin olabilirliğini kabul eden durum, modernizmin yücelttiği her şeyi, modernizmin dışladıklarıyla aynı kefeye koymaktadır. Böylelikle postmodernizm, kendisine yönelik modernizme karşıtlık ya da modernizmin sonrası değerlendirmelerinin her ikisinin de kesin doğruluğunu ortadan kaldırmakla birlikte bu yaklaşımları belli noktalarda haklı çıkarmaktadır.

Modernizmin pozitivizm, hümanizm, rasyonalizm kavramlarıyla şekillendirdiği kültür ve din – bilim ve toplumsal yapı arasındaki ilişki yeni bir dünya düzeni ortaya çıkarmıştır. İnsan aklını kutsayarak dini inancın ve kültürün yerine rasyonalizmi oturtan modernizmin, tüm mitlerin yönlendirmesinden azat edilen insanın özgürlük sürecini kurgulamayı amaçladığı ve hümanizme ulaştığı görülmektedir. İnsanın özgürleşmesi ve aklın tek kıstas haline gelmesi pozitivist anlatıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modern insanın tarihe ve yerele ait olanı bir kenara koyarak evrensel doğrulara ulaşmaya çalışması postmodernizmin karşı durduğu başlıca noktalardan birisi olan büyük anlatıları ortaya çıkarmıştır.

Yakın geçmişe bakıldığında marksizm ve liberalizm gibi iki büyük anlatıyla zirveye ulaşan modernizmin ekonomi-politik kavrayışının birçok toplumu kökten etkilediği ve iki karşıt büyük anlatı arasındaki savaşın dünyanın gidişatına yön verdiği

görülmektedir. Tüm yerel yorum farklarını, kültürel ve dini değerleri elinin tersiyle iten büyük anlatıların amaçladığı topyekûn ilerleme arzusunun, bu anlatıların kendi içerisinde yaşadığı bunalımların ve çelişkilerin içerisinde yok olduğu görülmektedir. Modernizmin büyük anlatılarla özgürlük sunduğu insanın kendi kendini mahkûm ettiği ve kendi aklının esiri olduğu özellikle yaşanan iki büyük dünya savaşıyla görülmüştür. Büyük anlatıların iflası olarak değerlendirilen 20. Yüzyıl içerisindeki acı tecrübeler postmodern eleştirinin odaklandığı önemli noktalardan birisi olmuştur.

Modern dünyada yaşanan tüm olumsuzlukların kaynağına yönelik değerlendirmelerden büyük anlatıların sorumlu tutulması postmodern değerlendirmeleri ve modernizmin nerede hata yaptığına yönelik çıkarımları da beraberinde getirmiştir. Modernizmin üst anlatılarının sonucuyla birlikte üst anlatının kabul ettiği genel geçer gerçeklik de yerinden edilmiştir. Postmodernistlerin bu noktadaki değerlendirmesi parçalı gerçekliği ortaya koymuştur. Modernizmin nesnel gerçek anlayışında yerel olana değer verilmezken postmodernizm gerçek algısının tek bir bütünden ziyade parçalardan meydana geleceğini ve farklı gerçeklik algılarının imkânını savunmaktadır. Diğer taraftan postmodern değerlendirmenin modern öznenin konumunu da değiştirmekte ve öznenin başat rolünün ortadan kalktığını savunmaktadır. Hümanizmin özne-nesne ikiliğine dayalı ürünü olarak değerlendirilen özne kavramı yerine postmodernizm şizofren karakteri, haz duyan ve zaaflarını öne çıkaran bireyi koymaktadır. Postmodernizmde özellikle sanat alanında yer bulan ve modernizmin savunduğu özgünlüğü, orijinalliği ortadan kaldıran diğer bir yaklaşımı da Baudrillard'ın simülasyon kuramıdır. Simülasyon kuramı bir gerçekten bahsetmenin mümkün olmadığını ve gerçeğin ne olduğunu sorgulamanın da yersiz olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşım dikkate alındığında postmodernizmin sanata yansımada özgünlüğün ortadan kalkmasını anlamak oldukça kolaylaşmaktadır.

Modernizmden köklü kopuş şeklinde de tanımlanan postmodernizm, sanat alanında da modernizmin kurallarını sorgulama yoluna giderek sanatın yüce mevkiini sarsmıştır. Modern sanatın büyük anlatıların bir aracı olarak kullanılmasının ve liberal ekonominin gerekleri doğrultusunda sanatın metalaşmasının postmodern yaklaşımın sanatta yer bulmasını kolaylaştırdığı anlaşılmaktadır.

Modern sanatın özgünlük, öncülük, tarihsel ilerlemecilik, yenilik, soyut gibi kavramları postmodern anlayışta nostalji, pastiş, eklektizm, toplumla kucaklaşma, figür, yüzeysellik ve parçalılık gibi terimlerle karşılık bulmaktadır. Tüm sanat dallarında modernizmden bir kopuşun varlığı çeşitli biçimlerde ortaya çıkarken sinema da belli noktalarda modern sinemadan kopuşlarla postmodern tanımına muhatap olan ürünler ortaya koymuştur. Çalışma içerisinde konunun detaylarına göz atıldığında görüleceği gibi, sinemada özellikle yüzeysellik, nostalji, pastiş, şizofren ve parçalı anlatı yapısı postmodern unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Postmodern olarak tanımlanan filmlerde rastlanan kendi saplantılarında kaybolmuş karakterler, zaman zaman sonu olmayan hikayelerin varlığı, hikayenin parçalı anlatımı, eklektik unsurlar, geçmişe yönelme, şiddet – cinsellik ve hazzın öne çıkması gibi özellikler modern kalıpların ne şekilde yıkıldığını ortaya koymaktadır.

Çalışmamız içerisinde yukarıda özetlenen süreç daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. Birinci bölümde postmodernizmin nasıl ve hangi zeminde ortaya çıktığı, modernizmden hangi noktalarda bir kopuş yaşandığı genel hatlarıyla ele alınmaktadır.

İkinci bölümde ise postmodernizmin mimariden edebiyata, heykelden müziğe kadar sanatın tüm alanlarında ortaya çıkardığı değişim süreci ele alınmaktadır. Bu değişim sürecine zemin hazırlayan gelişmeler ve modern sanattan kopuş olarak değerlendirilen yeni anlayışlara değinilerek postmodern sanatın ne olduğu yahut sanatta postmodernizmin nasıl cereyan ettiği ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise modern bir sanat olarak doğan sinemanın gelişim süreci ve Mavi Kadife filmiyle başladığı öne sürülen postmodern etkilerin ne olduğu tartışılmaktadır. Postmodern olarak tanımlanan filmlerin taşıdığı ve modern sanat anlayışıyla örtüşmeyen çeşitli unsurlar dördüncü bölümde ele alınan iki sinema eserinde aranmakta ve bu örneklerin çözümlemesiyle sinemanın postmodern tarafının somutlaştırılması amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.1. POSTMODERNİZME GENEL BİR BAKIŞ

Kavram olarak ‘modernizm sonrası’ anlamına gelen *postmodernizm* kavramı, pratikte üzerinde ittifakla durulamayan ve değişik disiplinlerde birbirinden çok farklı tanımlamalarla ifade edilmeye çalışılan bir durumdur. Postmodernizmi belki de en iyi tanımlayan bu birbiriyle tam örtüşmeyen veya birbirinden tamamen farklı postmodernizm yorumlarıdır. “İyi kavramlar ve iyi teori soyut ve karanlık değildir, fakat açık ve açıklayıcıdır. Bunlar bizim gerçekliği daha iyi ve kesin görmemize yardımcı olan gözlük camlarına benzemektedir.”¹ Postmodernizmi Zijderveldin iyi teori tanımlamasının tam tersi bir teori olarak değerlendirmek haksızlık olsa da buna yakın bir *durum* olduğunu söylemek yerinde olur.

Başlangıçta özellikle vurgulanması gereken nokta, postmodernizmin postyapısalcılıkla olan ilişkisi ve beraber ele alınmalarıdır. Postyapısalcılığın hem genel özelliklerinin hem de ileri gelen düşünürlerinin ortaya koydukları fikirlerin postmodernizmle yakından ilişkili oldukları görülmektedir. Rosenau’nun Vaillancourt’a dayanarak ortaya koyduğu farklılıklara değinmek, bahsi geçen ilişkiyi somutlaştırma açısından önemli olabilir. “Bence aralarındaki en önemli farklılık tözle ilgili değil yapılan vurguyla ilgilidir: Postmodernistler kültürel eleştiriye daha eğilimli oldukları halde, postyapısalcılar yöntemi ve epistemolojik meseleleri vurgularlar. Örneğin, postyapısalcılar yapıbozum, dil, söylem, anlam, ve simgeler üzerinde yoğunlaşırken postmodernistlerin ilgi alanı daha geniştir.”² Buradan da anlaşılabileceği gibi postyapısalcılık ile postmodernizm arasındaki ilgi alanının başlıkları ve kapsamı bağlamında farklılığına rağmen aralarındaki töz ilişkisi açıkça görülebilmektedir.

İlk kez Arnold Toynbe’nin 1939’da yayınlanan *A Study of History* adlı eserinde geçen *postmodernizm* kavramı karmaşık felsefi ifadelerle tanımlanmasının yanı sıra bazen de yüzeysel ifadelerle ele alınmaktadır. Kavramın bu denli farklı derinliklerde ifade edilmesi bir yandan yeterince tartışılmamasına bağlanmaktadır. Diğer yandan da

¹ Anton C. Zijdervelt, *Sahnelik Toplum- Sosyolojinin Yeniden Tanımlanması*, (Çev. Kadir Canatan), Pınar Yayınları, İstanbul, 2007, s.11.

² Pauline M. Vaillancourt, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*, Polity, Londra 1988, s. 31-36, Akt.: Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1994, s.19.

bu farklılıkların, kavramın yeni olması ve yaşamakta olduğumuz çağla ilgili olmasıyla da açıklanabileceğini söyleyebiliriz.³

Postmodernizmin genel yapısı onun modernizmle ilişkisiyle ortaya konmaktadır. *Postmodernizm* terimi, modernin bir yadsınışını, belirgin bir şekilde terk edilmesini, modernin tayin edici görünümlerinden bağıntısal uzaklaşma anlamı vurgulanan bir kırılmayı ya da sapmayı daha güçlü bir şekilde anlatır.⁴ Modernizmin dizayn ettiği, sınırlarını çizdiği ve kabul ettiği birçok şey postmodernizm tarafından reddedilmekte, bu özelliği de postmodernizmin tanımlanmasında önemli bir boşluğu doldurmaktadır. *“Postmodernizmin meydan okumadığı şey yok gibi. Epistemolojik varsayımları reddediyor, metodolojik uzlaşımları çürütüyor, bilgi iddialarına direniyor, hakikatin her türlü versiyonunu bulanıklaştırıyor ve politika önerilerini bir kenara atıyor.”*⁵ Bu keskin reddedişin yanı sıra modernizmde yer bulamayan birçok öge postmodernizm tarafından kabul görmektedir.

Postmodernizmi ifade etme çabalarında modernizmden farklılaşmasının dikkate alınması, postmodernizmin tanımlanmasının zorluğundan ve doğasından kaynaklanmaktadır. Çünkü tarihsel olarak da, etimolojik olarak da, pratik olarak da postmodernizmin modernizme bağımlılığı veya bağılılığı söz konusudur. Dolayısıyla postmodernizmin ne olduğunu ortaya koyarken modernizmden nasıl ayrıldığına değinmek kaçınılmaz bir yol olmaktadır.

Özellikle 20. yüzyıl başından itibaren hızını artıran kentleşme ve teknolojik ilerleme, bunların yanında Dünyanın paylaşımını önemli ölçüde değiştiren iki büyük dünya savaşı ve faşist ideolojilerden kaynaklanan bunalım gibi önemli toplumsal devinimlerin devamı olan 20. yüzyılın ikinci yarısında yaygın olarak kullanılmaya başlayan “postmodernizm” sözcüğü, “modernizm” sözcüğünün önüne gelen “post” ekiyle “modernizm sonrası” anlamına gelmektedir. Bu basit anlamıyla bile postmodernizm, kendisinin algılanması sürecine -modernizmin devamı mı, modernizme karşı mı?- sorularıyla zihinleri muhatap ederek sorunlu bir başlangıç yapmıştır. Şaylan’a

³ S. Aslan, A. Yılmaz, “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, (Der. C. C. Aktan), *Moderniteden Postmoderniteye Değişim*, Çizgi Kitabevi, Konya 2003, s.82.

⁴ Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, s.21.

⁵ Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1994, s.19.

göre postmodernizm, kapitalizmin 1970’li yıllara denk gelen ikinci evrensel krizi ve bu krizi aşmak için başvurulmuş yeniden yapılanma sürecinin ortaya çıkardığı bir durumdur.⁶ Bu genel tespite göre modernizmin kurguladığı dünya düzeninin kendi içerisinde yaşadığı çıkmazlar sonucunda postmodernizm ortaya çıkmıştır. Bu durumda asıl üzerinde durulması gereken nokta postmodernizmin, modernizmin devamı olduğu veya modernizme karşı olduğu değil, modernizmin şekillendirdiği dünyanın ortaya çıkardığı sorunların postmodernizmi doğurduğudur.

Modernliğin geleneksel – modern, mit-bilimsel düşünce, din-hümanizm gibi keskin karşıtlıklar temelinde kurguladığı ilerlemeci anlayışa karşı çıkış postmodernizmi doğurmuştur. *“Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek – modernlik çizgisi üzerindeki yerleriyle açıklayarak kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, postmodernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır.”*⁷ Modernizm geleneksel kültür ve din öğelerini ilerlemenin karşısında engel olarak duran mitler olarak görmektedir. Modernizmin bu mitlerin yerine koyduğu evrensel rasyonel düşünce anlayışı ise postmodernizm tarafından yeni mit şeklinde tanımlanarak eleştirilmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında Şaylan’ın belirttiği gibi postmodernizm, modernizme ve modernizmin temel taşlarından birisi olan rasyonellik ve bilimsel temsil felsefesinin yadsınması olarak tanımlanmaktadır.⁸ Bu karşı çıkış top yekûn bir reddediş değil, bilimsellik ve akılcılığın bir mit olmasına karşı çıkış olarak değerlendirilmelidir. Bu noktada postmodernizmin karşı durduğu şey, din ve kültüre dayalı dünya yorumunun yerine modernizmin bilimi ve akıllı koymasıdır. Zira modernizm insani özgürlüğün önünde engel olarak gördüğü mitlerin yerine kendi mitlerini koyarak insanın özgürlüğünü kısıtlamaya devam etmektedir. Buna karşın postmodernizm, insanın kendisini yönlendiren her şeyden soyutlanarak negatif özgürlüğe kavuşmasını savunmaktadır.⁹

Sarup postmodernizm kavramını özetlerken, Lyotard’ın modernizmdeki evrensel usa karşı çıkışı üzerinden postmoderni vurgulamakta ve günümüz kapitalist kültüründe

⁶ Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara 2002, s.26-27.

⁷ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul 1995, s.208.

⁸ Şaylan, s.28.

⁹ Oğuz Gölçik, *Postmodernizm ve İdeoloji*, 2008, Erişim Tarihi: 09.06.2011

<http://www.nuveforum.net/307-siyasi-hareketler/46482-ideoloji-kavramlar/>

özellikle sanatlarda kendini gösteren bir gelişme olduğuna dikkat çekmektedir. Sarup bu kısa özete; sanatın gündelik yaşamla harmanlanması, seçkin ile sıradan arasındaki ayrımın kalkması, sanatın sonu, zamanın kesintisizliği ve şimdide parçalanması, alıntılama, pastiş, parodi, ironi, anarşi gibi özellikle postmodern sanatın kavramlarını ekleyerek devam etmektedir.¹⁰ Gördüğümüz şey, postmodernizmin bir çırpıda tanımlanan izmlerden birisi olmadığıdır. Hatta postmodernizmle ilgili çalışmaların istinat ettiği ve hak vererek katıldığı Lyotard'ın *Postmodern Durum* tanımlaması, postmodernizmi, felsefi bir disiplin, sosyal bir kuram olmaktan yani *izim* zemininden farklı bir konuma oturtmaktadır. Bu noktaya kadar değindiklerimiz özet olarak, postmodernizmin ne olduğunu ortaya koymaktan ziyade, postmodern durum olarak tanımlanan çerçeve içerisine giren ve her durumda aralarında bağ kurulamayan bazı özellikleri sergilemektedir. Postmodernizmin şahsına münhasır parçalılık durumu, kendisinin tanımlanmasında da söz konusudur. Yani postmodernizm, her disiplin için farklı kalıplarla ifade edilmektedir. Burada, postmodernin ne olduğunu veya en azından günümüzdeki haliyle henüz netleşmeye başlayan postmodern bulanıklığı ortaya koymak için postmodernizmi betimleyen temel bazı nirengi noktalarına değinmeye çalışacağız.

1.2. HAKİKATİN POSTMODERN ALGISI VE BÜYÜK ANLATILARIN SONU

Postmodernizm tartışmalarında, postmodernizmi modernizmden ayırt etmekte kullanılan temel çıkış noktalarından birisi, modernizmin dayandığı büyük anlatıların son bulduğu görüşüdür. Büyük anlatılara karşı çıkış, modernizmin evrensel tek doğru anlayışına, dini anlatıların ve Tanrının karşısına modernizmin koyduğu bilim ve tarihsel ilerleme anlayışıyla gelen sosyal, ekonomik ve siyasal yaklaşımlara karşı çıkıştır.

“Postmodernizm, pozitivizm, liberalizm, eşitçilik, konsensusçuluk, Marksizm, aydınlanma, kapitalizm,... gibi büyük anlatılara karşı umutsuz bir isyandır... İnsanlığın kurtuluşu için, büyük anlatılar üretmek yerine yerel değerlerle sınırlı anlatılarla yerel ölçekli savaşımalar yapılmalıdır.”¹¹ Bahsi geçen büyük anlatılar, modernizmin ilerleme için genel geçer doğruları kurgulamasıyla ortaya koyduğu ürünlerinden başka şeyler

¹⁰ Madan Sarup, *Post – Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, s. 188-189.

¹¹ Sezgin Kızılçelik, *Postmodernizm Dedikleri*, Saray Kitabevi, İzmir 1996, s.36.

değildir. Modernizmin bu evrensel kurgulamaları ortaya koyarken yerel değerlendirme ve yorumlama biçimlerini tamamen yadsıdığı görülmekteyken karşı taraftaki postmodernizm yerel olana tersi bir kucaklayıcı anlayışla yaklaşmaktadır. Sarup, Lyotard ve bazı post-yapısalcıların büyük anlatılar yerine küçük anlatıları tercih ettiklerine vurgu yaparak, Lyotard'ın doğru/yanlış ayrımı yerine küçük/büyük anlatı ölçütünü koyduğunu vurgulamakta ve Lyotard'ın büyük anlatıların siyasal bir programın veya partinin parçası olduğu, buna karşın küçük anlatıların yerel yaratıcılıkla iç içe olduğu düşüncesine değinmektedir.¹²

Rosenau, postmodernistlerin, modernizme şüpheyle yaklaşmalarına neden olan, modernizmin dünyaya sunduğu felaketlere değindikten sonra postmodernizmin üst anlatılara bakışına dikkat çekmektedir. *“Postmodernizm, ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur. Marksizmi, Hristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam'ı ve modern bilimi aynı derekeye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici üst anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter.”*¹³

Akay da yine modern üst anlatılara karşı reaksiyona dikkat çekerek, Lyotard'ın siyasi olarak teleolojik bir düşünciyi eleştirmesinden postmodernizmin ortaya çıktığını ve Lyotard'ın büyük anlatıların sonu dediği şeyin Marksizmin krizi olduğunu belirtmektedir. Bu düşüncesine dayanak olarak, 1970'li yılların ikinci yarısında, Kızıl Kmerler'in ve Pol Pot rejiminin yapmış olduğu soykırımın Fransa'da ortaya çıkardığı tepkiyi ve bu dönemde yaşanan benzer olayların en azından pratikte, materyalist düşünce tarzının ve sosyalizmin gerçekleştireceği ileri sürülen bir düşünce tarzının imkansızlığını ortaya koyduğu fikrini ileri sürmektedir.¹⁴ Lyotard, kapitalist ve komünist düzende bilginin meşrulaştırılmasını ve birliğini sağlayan argümanlara değindikten sonra, pozitivist yaklaşıma karşı postmodern bilgi anlayışına ve büyük anlatıların sonuna vurgu yapmaktadır. Lyotard, bilgi-bilim-dil ilişkisini modern ve postmodern zeminlerde ele alırken, İkinci Dünya Savaşı sonrasında anlatının çöküşünü eylemin modernist amaçsal yapıdan postmodern biçime kaymasına dayandırmakla

¹² Sarup, s.209.

¹³ Rosenau, s.23.

¹⁴ Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002, s.96-97.

yetinmeyip, 1930 – 1960 arasında liberal kapitalizmin Keynesçilik sonrasında girdiği yeni yolda, komünist seçeneği ortadan kaldırarak, toplumsal fayda yerine bireysel hoşlanmayı koyduğuna dikkat çekmektedir.¹⁵

Postmodernizmin özellikle karşı durduğu büyük anlatı, pozitivizmin nesnel gerçeklik anlayışıdır. Modernizmin nesnel gerçeklik anlayışının aksine Gellner’e göre postmodernizmin *hakikat* anlayışı kaygan, çok biçimli, içe dönük ve öznedir.¹⁶ Postmodernizmin temel savına göre nesnel gerçeklik mümkün değildir. Çünkü dil, herhangi bir nesnel gerçekliği tanımlamaya muktedir olmadığından nesnel gerçeklikten dolayısıyla nesnel gerçekliğin bilgisinden söz edilemez. Şaylan, postmodern söylemde her sorunun bir tek doğru cevabı olduğunun kabul edilemez olduğunu, her sorunun hiç doğru cevabı olamayacağı gibi birden çok doğru cevabı da olabileceğini ve bu doğruluğun geçici ve parçalanmış bir doğruluk olduğunu belirtmektedir.¹⁷

Rosenau ise postmodernistlerin nesnel gerçeklik iddiasını iktidarla ilişkilendirmelerine dikkat çekmektedir. Bu yaklaşıma göre tek hakikat anlatısı iktidarın ürünüdür ve bu hakikatler güç sahipleri tarafından çıkarları doğrultusunda manipüle edilmektedir.¹⁸

Lyotard merkezli olarak ele alınan, büyük anlatıların sonu, Lyotard’ın ‘Postmodern Durum’ adlı yapıtında ele aldığı şekliyle, bilgi-bilim- dil ilişkisi temellidir. Lyotard’ın temel olarak savunduğu şey, anlatı ortadan kalkmaz, küçüldüğü oranda düşünceyi besler. Postmodern bilim, “Mesleki, duygusal, cinsel, siyasal, her türlü insansal varoluş alanında, modernitenin bağlarından çok daha kullanışlı, esnek, yaratıcı bağlar getiren geçici sözleşme yönündeki eğilim. Bu biçim, ‘sistem’ tarafından destekleniyorsa da, ona bütünüyle tabi değildir. “*Lyotard, onun küçük ve karma bir anlatı oluşuna şükretmemiz gerektiği sonucuna varmaktadır; çünkü sistem karşısındaki her türlü saf alternatif, önünde sonunda, karşı çıkmaya çalıştığı şeye benzeyecektir.*”¹⁹ Postmodern bilim ve bilginin tek bir gücün güdümünden çıkması ve parçalanarak küçük

¹⁵ Jean François Lyotard, *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara 2000, s.85.

¹⁶ Ernest Gellner, *Postmodernizm İslam ve Us*, (Çev. B. Peker), Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, Akt. Kızılçelik, s.91.

¹⁷ Şaylan, ss.125-133.

¹⁸ Rosenau, s.120.

¹⁹ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev. Elçin Gen), İletişim yayınları, İstanbul 2005, s.42.

anlatıya dönüşmesi aynı zamanda onun, pozitivist nesnelliğin iktidara hizmet etmesinin aksine, özgürleşmesi olarak algılanabilmektedir.

Postmodern çağda artık büyük anlatılar bilginin elde edilmesinde ilkesel itici güç olarak kabul edilmemektedir. Artık daha çok bilginin doğruluğu değil, faydasının ne olduğu sorgulanmaktadır. Geldiğimiz noktanın, bilginin sonu değil tam tersine, teknolojiyle birlikte yayılan ve sürekli gelişim halinde olan bilginin varlığı olduğu söylenebilir. Lyotard'ın postmodern olarak tanımladığı durumda, modern idealizm ilkesiyle şekillenmiş olan kapitalizm ve Marksizm yapıları içerisinde gelişen, aydınlanma temelli pozitivistimin ve idealizmin büyük anlatıları ve bu anlatıların meşrulaştırdığı bilim son bulmakta, yerine yerelliğin küçük anlatıları geçmektedir. Tarihsel ilerleme, evrensellik, özgürlük gibi modern mitlerin anlamsızlığı ortaya çıkmakta ve bu mitlere karşı duruş postmodern durumun kendisi olarak tanımlanmaktadır. Lyotard'ın büyük anlatılara karşı çıkması, modernizm içerisinde yer alan ve sanattan iktidara kadar birçok alanı belirli öncüllerle meşrulaştıran tüm üst anlatılara karşı çıkmak şeklinde değerlendirilmektedir. Kızılçelik'in belirttiği gibi bu durum büyük anlatılara karşı umutsuz bir isyan yahut postmodern durumun yaşanmakta olan bir parçası olsun, gerçek olan, postmodern denilen şeyi açıklayan göstergelerden birisi olduğudur.²⁰

1.3. ÇEŞİTLİLİK VE PARÇALILIK

Özellikle Lyotard'ın vurgu yaptığı, postmodernizmin gerçeğe yaklaşımını özetleyen, gerçekliğin genel geçer tek bir yapısının olmayacağı yaklaşımı aynı zamanda, modernizmin üst anlatıları olarak tanımlanan bütünlükçü anlayışları da yadsımaktadır. Yani büyük anlatıların sonu düşüncesi, aynı zamanda büyük anlatıların savunduğu evrensel tek doğrunun olabilirliği karşısında çoklu doğruların varlığını öne sürmektedir. Bununla birlikte bütünün ortadan kalkması, gerçeğin, kültürün, sanatların parçalanması durumu da ortaya çıkmaktadır.

Modernizm, gerçeği, sanat olanı, bilimi belli ideal kalıplar içerisinde kesin çizgilere hapsederek değerlendirirken, postmodernizm, modernizmin belirlediği kesin sınırların imkânsızlığını savunmaktadır. Modernizmin bir sentezden bütüne ulaşmaya çalışması, postmodernizmde aksiyale karşılık bulmuştur. *“Bize belirlenimciliği değil*

²⁰ Kızılçelik, s.36.

belirlenemezliği, birliği değil çeşitliliği, sentezi değil farklılığı, basitleştirmeyi değil karmaşıklığı sunarlar. Genel olana değil biricik olana, nedenselliğe değil metinlerarası ilişkilere, tekerrür edene, alışılmış ya da rutin olana değil tekrar edilemez olana bakarlar."²¹ Rosenau'nun belirttiği gibi postmodernizm topyekûn bir parçalanmayı savunmaktadır. Bu parçalanma aslında modernizmin bireyden aldığı özgürlüğü bir oranda geri vermek şeklinde de değerlendirilebilir. Postmodern insan; toplum, bilim ve estetik alandaki her türlü bütünleşmeyi reddederek onların yerine parçalanmayı koymaktadır.²² Postmodernizmde gördüğümüz şey, modernizmin ideal noktaya oturttuğu teklik anlayışını tersine çevirmektir. Bilginin tek hakikati ortaya koyması, yukarıda değindiğimiz gibi postmodernizmde değişken ve bir o kadar da belirsiz bir yapıya dönüşmektedir. Postmodernizme göre hakikat değişkendir ve hakikatin varlığının da kesinliği yoktur. Yani hakikatin çeşitliliği yanında, belirsizliği de söz konusudur. Diğer taraftan, Lyotard'ın savunduğu, küçük anlatıların ve yerelliğin bilgiyi çoğaltması ve geliştirmesi yaklaşımı, postmodern duruma ayrı bir çeşitlilik getirmektedir. Modernizmin tek doğru anlayışı, yerel kültürler üzerinde evrensel bir doğrunun tahakkümü ve yerel hakikatin yadsınması postmodernizmde kültürel küçük anlatıya değer atfedilmesiyle karşılık bulmaktadır.

Sarup, postmodern parçalanmayı daha çok sanat alanında ele almakta ve postmodern parçalanmayı, avangard sanatın, sanatı toplumsal yaşam pratiğinden yalıtarak ele almasıyla ilişkilendirmektedir. Sarup'un belirttiği gibi, avangardın anlamı organik bütünlükten parçaların değişken ve kopuk yapısına taşınması postmodernizmin bütünlükçü anlama karşı çıkmasıyla örtüşmektedir.²³ Bu değerlendirme doğrultusunda postmodernizmde sanatın anlamı evrensel bütünden yerele ve bütünlükçü toplumsal anlamdan bireye indirgenmektedir. Öyle ise sanat hazır kalıpların kullanılması yoluyla öğrenilmiş bütünsel anlama ulaşmaktan ötedir. Marxizm'in birleştirici olma hayali ne kadar anlamsız ise, sanatın toplumsal gerçekliğe dayalı bütünselliği de postmodernizme göre o kadar anlamsız olmaktadır.

Postmodernizmin parçalılık anlayışına göre, sanatçının veya toplum bilimcinin asıl yaklaşım biçimi, tek ve kesin bir toplum kuramının insanın ve toplumun doğasına

²¹ Rosenau, s.26.

²² S. Aslan, A.Yılmaz, "Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm", C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 2 (2), 2001, s.99.

²³ Sarup, ss.211-213.

aykırılığı, dolayısıyla imkânsızlığı olmalıdır. Kesin bir toplum kuramının imkansızlığı, sanat eserinin topluma dayalı gerçeklik anlamlandırmasının da imkansızlığını ortaya çıkarmaktadır. Bu durumda, doğası gereği parçalanmış ve farklılaşmış, değişen toplumun yanında aynı özelliklere sahip olmayan sanatın varlığından söz edilmektedir.

Genel olarak postmodernizm, parçalılığı toplumsal yapı üzerine düşünme ve çıkarımlarda bulunmanın ön şartı olarak kabul etmektedir. Pozitivist bir kuramın insanı ve toplumu çözümleme iddiası geçmişte söylenenler üzerine bir şeyler yapıştırmaktan ileri gitmez. Bu durum postmodern parçalılığı, yani insana ait olanın bilgisindeki parçalılığı beraberinde getirmektedir.²⁴ Eğer montajla, yani farklı biçim ve içeriğe sahip öğelerin amaçlanan bir bütünü oluşturmak amacıyla bir araya getirilmesi boşuna bir gayretse ve bu yolla bütünsel bir toplumsal kurama ulaşmak mümkün değilse bu durumda yapılması gereken çoğulcu bir yapıyı kabul etmek ve bu çeşitliliğin yahut parçalılığın bir bütüne varması düşüncesinden vazgeçmektir. Yani postmodernizm, modernizmin, farklı kültürleri üst kültürün yüceliğine çıkarma, tek ve ideal bir kültüre, toplumsal yapıya, sanat anlayışına, ekonomik yapıya, rejime ulaştırma çabası yerine, farklılıkları kabul etme ve kendi özgürlükleriyle baş başa bırakma fikrine sahiptir. Modernizmin yapmaya çalıştığını, yukarıda Şaylan'ın dediği gibi amacına ulaşmayan bir montaj olarak kabul ettiğimizde, postmodernizmin aslında montajı reddetmediğinin de bilincinde olmalıyız. Bir anlamda modernizmin kendi yöntemleriyle ulaşmaya çalıştığı pozitivist noktaya varamaması durumunda ortaya çıkan durum, modernizm kriterlerine göre bir başarısızlık olarak değerlendirilmekte fakat aynı durum postmodernizm tarafından kabul görmektedir.

Postmodernizm montajı kullanarak farklı unsurlardan ideal bir bütün elde etmeyi değil, farklı yorumları kendi yapılarıyla çeşitlilik içerisinde buluşturmayı amaçlamaktadır. Bu durumda postmodern gerçeklik; parçalı ve çoklu bir yapı şeklinde meydana çıkmaktadır. Sarup'un değindiği gibi, montajın eklemeli yapısı, bütünlükçü gerçeğin kırılmasını baştan zorunlu kılmakta ve aslında gerçeğin parçalardan oluştuğuna dikkat çekmektedir.²⁵

Postmodernizmin çeşitlilik anlayışı kültür bağlamında evrensel ideal bir kültürün imkânsızlığını savunmaktadır. Kızılçelik, farklı kültürler arasında ayrımcılık

²⁴ Şaylan, s.228 – 229.

²⁵ Sarup, s.211.

yapılmasına, üst kültür olarak kabul edilenin baskınlığına postmodernizmin karşı çıktığını ve kültürel çoğulculuktan yana olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca postmodernizme göre bir toplumun parçası olan her kültürün kendisini ifade edebilmesinin gerektiğine, ötekinin aynışması gibi bir asimilasyon sürecinin postmodernizm tarafından reddedildiğine dikkat çekmektedir.²⁶ Postmodernizmin kültürel çoğulculuk yaklaşımı, modern dünyanın ideal kültür tahakkümünü de ortadan kaldırmaktadır. Pozitivist anlayışın kültür dayatması ve yerele ait olanı tarihi eser hassasiyetiyle müzeye kaldırması karşısında, postmodernizmin farklı kültürel öğelerin varlığını gerçekliğin şartı olarak kabul etmesi postmodernizmin resmedilmesi bağlamında önemli bir figürdür.

Kültürel çoğulculuk ve postmodernizmin montaj anlayışı birbirini açıklığa kavuşturmaktadır. Modernizmde parçalar aklın, bilimin, demokrasinin var olduğu bir potada eritilip bütünleştirilmek amacıyla montaja tabi tutulmaktadır. Montajla ulaşılmaya çalışılan noktada, aynı özelliklere sahip bir bütünü ortaya çıkması amaçlanmaktadır. Yani modernizmde montaj bir araç, amaçlanan bütünü oluşturmak için bir yoldur ve bütün oluştuğunda montaj diye bir şey kalmamaktadır. Oysa postmodernizmde montaj asıldır. Yani parçaları bir plan, bir kalıp üzerinde kendiliğinden soyutlayıp aynileştirmek amaçlanmamaktadır. Postmodern parçalılık söz konusu olduğundan “bütünleştirmek” yani montajın sonucu da tartışılmaktadır. Çünkü bütünü içerisinde bir uyum söz konusudur. Oysa postmodernizm ne uyumu ne de bütünü sorun haline getirmekte, sadece birleştirmektedir. Bu yolla meydana gelen postmodern kolajda farklı parçalar bir arada bulunurken kendisini yaşamaya devam etmektedir.

Aslan ve Yılmaz’ın yayınlarında geçen şu ifade postmodern parçalılığa ve çeşitliliğe anlam yükleme açısından önemlidir: “*Postmodernizmin kes yapıştır karakteri, bütünlükten yoksun oluşu hem güçlü hem de zayıf yanıdır. Herkes onda gönlüne göre bir şeyler bulabilir.*”²⁷ Özetle postmodernizm; hakikatin değişken, parçalı ve çoklu yapısı, kültürlerin çeşitliliğinin savunulması, sanatın öznelliğidir.

²⁶ Kızılçelik, s.42-43.

²⁷ Aslan, Yılmaz, s.98.

1.4. ÖZNEİN TAHRİBİ

Modernizmin birbirine karşı konumlanan iki çehresi olduğunu söyleyebiliriz. Akılcılık ve öznelleşme olan bu iki unsurun diyalogu modernleşmeyi oluşturmaktadır. Modernizmin hışımla eleştirdiği geleneksel toplumlarda insan, hiçbir şekilde müdahale edemediği bir güce ve bu gücün belirlediği yazgıya tabidir. Oysa modernleşme, tanrının yarattığı dünyanın akılcı düzenlemesiyle uğraşmaktadır. Geleneksel toplumda insan yaradılışı gözlemlemek ve yaratılanın ardındaki anlamı bulmakla uğraşırken, modern özne tanrısallıktan veya tanrının ilgi alanından kendi aklıyla dünya arasında kuracağı ilişkiye yönelmektedir.²⁸ Modernizm öznenin düşüncesinin önünü açmak ve akıllı mutlak kılmak amacıyla özneyi tanrısal yönlendirmeden azad etmeyi amaçlamaktadır. Öznenin duyularınca algılanamayan ya da aklın süzgecinden geçmediği düşünülen her şeyi yadsıyan modernizm özneye yeni bir yol çizerek onu akılcı ilerlemenin hizmetine sunmuştur. Yani modern özne, insanın aklıyla şekillendirdiği, insani düşünce tarafından kavranabilen bir dünyayı ortaya koymaya odaklanan insandır. Tanrısal düşüncenin nesnesi olan insan özneye dönüşürken, insan aklının muhatabı olan her şey nesne konumuna oturmaktadır.

Modern özne, aslında kendisi dahil her şeyi kontrol eden, belirleyendir. Bu süreçte öznenin kullandığı araç; *akıl*, yöntem; *bilim*, amaç ise *bilgidir*. Özne, bilgiye ulaşmada temel olarak aklını kullanırken, bilimin nesnelliğine müdahale edemez. Yani bilim, aklın müdahalesinden mahfuz fakat sahiplenmesine açıktır. Postmodernizmde bu ilişki sürecinde ortaya çıkan tüm bilgilere (Liberalizm, Marksizm, özgünlük v.s.) şüpheyile yaklaşma ve eleştiri söz konusudur.

Postmodernistlerce özne, artık geçmişte kalan modernizmin fosil bir kalıntısı, liberal hümanizmin bir ürünü ve kabul edilemez bir şey olan özne-nesne ikiliğinin kaynağıdır. Postmodernistlerin özneyi eleştirirken kullandıkları kendilerince aşağılayıcı terimler modernizme göre bir övgü niteliği taşımaktadır. Postmodern eleştiriye göre özne; çalışkan, disiplinli ve sorumluluk sahibi bir kişiliktir. Kendine has tuhaf yanları yoktur veya bu özelliklerini öne çıkarmaz. Haz alma gibi bir huyu yoktur ve sürekli geleceğe yönelik çaba içerisinde. Siyasi projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye olan inancı, grup içerisine kabul edildiğinde son

²⁸ Touraine, ss. 229-231.

bulabilir ve böylece kolektif eğilim için kendi iradesini feda edebilir. Hakikate olan inancı ve hakikati bulmak için harcadığı çaba sonsuzdur. İnsanlığın ilerlemesi noktasında iyimserdir. Akıllı, rasyonaliteye ve bilime güveni her zaman duygularının önündedir.²⁹

Foucault, bilginin imkânsızlığından ve modernizmde bilimin, insanı tahakkümü altına alan bir iktidar olduğundan bahsetmektedir. Bu noktada modern kapitalist toplumun dağınkılığına göndermede bulunan Foucault, modern toplumda, bilinç sahibi öznelerden bağımsız hareket eden iktidarın artık özneyi yan ürün haline dönüştürdüğünü belirtmektedir.³⁰ Burada Foucault'nun yaklaşımında dikkat ettiğimiz öznenin bilimle ilişkisi ve bilimin iktidar olarak tanımı, Habermasın dikkat çektiği Nietzsche'nin yaklaşımı kaynaklıdır. *“Her olayda işleyen bir iktidar iradesi teorisi, Nietzsche'nin, kendiliklerden (entity) ve eşyalardan ibaret bir dünya masalının yanı sıra bilen ahlaki olarak edimde bulunan öznelerin kuruntulu özdeşliklerinin nasıl ortaya çıktığını; ruh ve özbilinçle birlikte bir ruhaniliğin nasıl oluşturulduğunu; metafizik, bilim ve münzevi idealin nasıl başatlık kurduğunu ve son olarak özne –merkezli aklın, -bu envanterin tamamını nasıl da iktidar iradesinin özünün sağlığa zararlı mazoşistik tersine çevrilmesi olayına borçlu olduğunu- açıkladığı çerçeveyi oluşturur. Özne – merkezli aklın nihilistik tahakkümü, iktidar iradesinin bir ayartımının sonucu ve ifadesi olarak kavranır.”*³¹

Turan'ın, Nietzsche'nin “Putların Alacakaranlığı”ndan yaptığı alıntı, özneye yönelik postmodern eleştirinin çıkış noktasını ortaya koyma açısından önemlidir. *“İstenç özgürlüğü öğretisi cezalandırma amacıyla, yani suçlu bulma amacıyla yaşamsal olarak bulunup ortaya konuyor (...) insanlar “özgür” olarak düşünülüyor, insanlar yargılanabilmek, cezalandırılabilmek için “özgür” olarak düşünülüyor suçlanabilmek için.”*³² . İktidar hırsıyla donatılmış ve kodlamayla işleyen yapısı da göz önünde bulundurulduğunda modern özne, postmodern anlayışın duyguya, arzuya, haza, şizofrene verdiği önemle, tanrıya, tarihe, yerele açtığı yerle örtüşmeyen bir makine gibidir.

²⁹ Rosenau, s.74 -75.

³⁰ Şaylan, ss.259-265.

³¹ Jürgen Habermas, “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, *Modernite Versus Postmodernite*, (Çev. ve Der. Mehmet Küçük), Vadi Yay., Ankara 2000, s.250.

³² Frederik Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı*, (Çev. Hüseyin Kaytan), Akyüz Yayınevi, İst. 1991, s.37, Akt. Müslüm Turan, “Özne ve İktidar”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (22), 2007, s.286.

Öznenin bir tarafı iktidarı oluştururken ve bu modern özne, aktif olarak, kültür, bilim, sanat üretirken kısaca ilerleyen tarihin rasyonel efendisi rolünü üstlenirken sürekli olarak bir nesne ile ilişki içerisinde. Bu ikililik durumu postmodern çoğulculukla, kendiliğindenlikle örtüşmeyen bir durumdur. Dünyanın özne ve nesne ikiliğinin etkileşimiyle ilerlediğini ileri sürmek, hem yanlış hem de adil olmayan bir durumdur. Çünkü insan özne olduğunda hükmeden, baskı kuran bir konumda olurken, nesne durumunda özgürlüğünü kaybeden, yönlendirilen bir konuma hapsedilmektedir.

Postmodernistlerin özneye karşı çıktıkları başka bir nokta ise, merkezinde öznenin var olduğunu savundukları, modernist disiplinin temel taşlarından birisi olan hümanizmdir. Postmodernistlere göre, hümanizmin insanı doğanın muktedir rasyonel efendisi gibi göstermesi tamamen bir aldatmacadır ve hümanizm adalet ve eşitlik aradığını iddia etmesine rağmen, liberal toplum için adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştırmanın bir aracı olmuştur. Hümanizm temelli Marksizm, Nasyonalizm ve Stalinizm'in dünyaya sundukları, hümanizmin kendisiyle çeliştiğinin ispatıdır. Postmodernistlere göre hümanizm, Batı'nın üstünlüğünü ve kültür emperyalizmini haklı çıkarmak ve etkinleştirmek için kullanılmıştır. İlkel halklara modern tıbbın imkânlarını sunmak hümanist bir yaklaşım gibi görünse de, bu imkânlarla birlikte yeni sömürgecilik anlayışı da taşınmıştır. Tıbbın imkânları yanında, eğitim de gitmiş ve yerel kültüre, Batı'nın eğitim tarzı ve diliyle kültürü de taşınarak asimilasyon yapılmıştır.³³

Hümanizm özneyi, tarih, kültür ve toplumdan soyutlanmış aşkın bir konuma oturtmuştur. İnsani öznenin, evrenin özerk kurucusu olarak kabul eden hümanizmin teorik ve pratikteki tezat durumunun yanı sıra, insana aşkın bir temelde yaklaşarak, insana özeysel ve dışlayıcı bir rol veren metafizik dizge olması da hümanizme ve hümanizm içerisindeki başat özneye yönelen eleştirinin temelini oluşturmuştur.³⁴ Hümanizm, özne kurgulamasıyla alt üst ettiği tüm aşkın değerlerin yerine ne koymuşsa bütün bunlar insanlığın aleyhine işlemiştir. Hümanizmle tüm mitlere savaş açan bireyin yenedünya kurgusunun insanlık tarihinin kısa bir kesitinde felaketlerle sonuçlandığı görülmektedir. Bu başarısız deneyim sürecinde doğanın efendisiymiş gibi gösterilen ve özgürleştirilen bireyin kendi efendiliğinin mahkumu olması, hümanizmin postmodern eleştirinin oklarına hedef olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Hümanizmin teorideki

³³ Rosenau, ss.80-82.

³⁴ Müslüm Turan, "Özne ve İktidar", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (22), 2007, s.289.

tanımlaması karşısında öznenin pratikte verdiği kötü sınav postmodernizmin tanrısal öznenin ölümünü ilan etmesini de haklı çıkarmaktadır.

Postmodernizm, modern özneyi yerden yere vururken oldukça acımasız davranmakta ve bu eleştirilere bakıldığında artık öznenin kabul edilebilir bir tarafı görülmemektedir. Fakat öznenin eleştirisinde, çok devrimci yaklaşıma sahip olan postmodernistler, özneyi kovmakla sorunun çözülmemeyeceğinin farkındadırlar. Postmodern kalıplara kesinlikle uyum sağlamayan modernizmin özne yapısı, postmodern duruma uygun biçimlendirmeye yeniden var olması gerekmektedir.

Postmodernistler, hümanist olmayan ve belli kalıplarla hareket ederek başat güç olma iddiasında olmayan bireyin merkezi konumundan bahsetmektedirler. Postmodern birey, taklit eden, gündelik yaşayan, ilerici kaygıları olmayan, her şeyin yapıldığının ve yeni bir arayış içerisine girmenin gereksizliğinin farkında olarak tekrarları yaşamaya meyyal ve gönüllü bir bireydir. Postmodern birey, fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister, geçici olanı tercih eder ve planlama yerine plansız kendiliğindenliği yeğler. Aile, evlilik, millet, ülke gibi eski bağlılıklarla ve modern kodlarla pek ilgilenmedikleri için bireysel bir bakışla yaşar. Postmodernizmin bireyi, postmodern özne olarak, insanlığın ilerlemesine katkı sağlamak gibi modern sorumluluktan uzaktır. Güçlü karakter yapısına sahip olma ve bu bilinçle baş aktör olma kaygısı olmadığı için postmoderne özgü nedensellik karşıtı bir yapıya sahiptir.³⁵

Turan, Boockhin ve Rorty'ye dayanarak postmodern özneyi şöyle özetlemektedir: *“Bu özne, toplumsal yapıdan uzak, örgütsel bağlılık ve entelektüel tutarlılıktan kaçınan, parçalı, çelişkili ve geçici toplumsal faaliyetlerde yer alan ve benlikten başka keşfedecek bir şey bulamayan, neo-liberal yapının öznesidir... Postmodern özne, postmodern durumdaki yeni liberal yapıda, aklın yerine, kişiye özgü hayallerinin gerçekleşeceğine ve şansların eşit olacağına yönelik bir umuda sahip, riske atılmaktan ve yeni deneyimlere girişmekten kaçınan, mutluluğun tadına varmış ve kendini korumaktan hoşnut burjuva bireyini ifade eder.”*³⁶

³⁵ Rosenau, ss.87-92.

³⁶ Turan, s.293 – 294.

1.5. SİMULAKR VE SİMÜLASYON

Postmodern tartışmalar içerisinde mutlaka rastlanan ve üzerinde çokça durulan konulardan birisi de, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramıdır. Simülasyon kuramı, televizyon, sinema, internet, reklam, video kamera gibi kopyalama, çoğaltma ve yayma araçlarının hayatla bütünleştiği bu zamanlarda postmodern gerçekliğin ve sanatsal değerlendirmelerin zeminini oluşturmaktadır. Çünkü orijinallik ne sorgulanır durumdadır ne de böyle bir sorgulama ihtiyacı hissedilmektedir. Aslında yaşadıklarımıza dönüp baktığımızda simülakrları daha net görebilmekteyiz. Her şeyin olabilirliğine inanmaya başladığımız bir zamandayız, gösteri dünyası bizi sürekli olarak içine alan ve gerçeklik kriterlerimizi yerinden oynatan yeni şovlarla büyülemektedir. Aslında gerçek olan Kurtlar Vadisi Irak'ta yer alan çuval vakası ve devamı değil mi ya da hepimiz kafamızdaki *bonuslarla* yahut “*vadaaaa!*” diye bağırarak yaşamıyor muyuz?

Baudrillard simülasyonu şöyle tanımlamaktadır; “*Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.*”³⁷ Akay, Platon'da simülakrlara değinirken, kopyalar ve ikonaların model nesnenin idea benzerliği üzerine kurulu olduğunu ve simülakrda idea benzerliğinin yani model nesneyle ilişkinin artık söz konusu olmadığını belirtmektedir. Baudrillardcı ifadeye göre simülakr kopyanın ötesinde bir kopya yani kopyanın kopyasıdır. Artık kopya olanın aslıyla arasındaki benzerlik- farklılık ilişkisinden söz edilemez.³⁸

Baudrillard, artık gerçeğin yerini alan simülakrlardan bahsetmemiz gerektiğini belirtmektedir. Artık bir gerçekle gerçek kavramının yansımaları yoktur. Çünkü sürekli olarak yeniden üretilen, çoğaltılan bir gerçeklik söz konusudur ve böyle bir durumda simülakr gerçeğin kendisidir. Simülakrlar, bir taklit, suret ya da parodi değil gerçeğin yerine geçen, gerçeğin tüm göstergelerine sahip sonsuz çoğalabilen kopyalardır.³⁹ Bu kopyalar için bir gerçeklikten yani bir orijinal modelden bahsetmek olası değildir. Simülakr kökeni bilinmeyen kopya olarak gerçeğin yerine geçmiştir ve bu durumda gerçeklikten de bahsedilmesi mümkün görülmemektedir. Böylece simülakr, modeli

³⁷ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yay., Ankara 2003, s.15-16.

³⁸ Akay, ss.30-32.

³⁹ Baudrillard, s. 16-17.

olmayan aynı zamanda orijinallikinden bahsedilmeyen fakat gerçeğin yerine geçmiş bir kopya şeklinde tanımlanabilmektedir.

Adanır, simülasyon evreninin yani simülakların oluşturduğu yapının, bir görünüm evreni olduğunu, gösteren ve gösterilenden sıyrılmış içi boş birer gösterge olduğunu belirtmektedir. Göstergeler anlamsız olduğu halde anlamlıymış gibi değerlendirilmektedirler. Bu evrende hiçbir politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel ahlak söz konusu değildir. Bu durumda ahlaktan yoksun sistem, yani özne, varlığını sürdürebilmek için nesnenin yani toplumun ahlaksızlaşmasına müstehcenleşmesine çanak tutmakta ve bunun aracı olarak kitle iletişim araçlarını kullanmaktadır.⁴⁰ Bu kesif eleştirel bakış modernizmin çizdiği simülasyon evreninin toplumsal yapıyı taşıdığı konumu genel hatlarıyla resmetmektedir. Böylesi bir yapıda postmodernizmin kendisini tanımlayacağı birçok antitez başlığı doğal olarak meydana çıkmaktadır.

Adanır'ın simülasyon evreni hakkındaki genel eleştirilerinin temelini Baudrillard'ın medya ve tüketim kültürü üzerine oturttuğu kuramı oluşturmaktadır. Reklamlar sayesinde, metaların kullanım değerleri ile üretim gereklerinin yerini taklitin aşırı gerçekliği almıştır. Kitle iletişimi, iletişim evrenine yeni bir boyut kazandırmış, insanoğlu iletişim sayesinde kendinden geçmeye başlamıştır. İnsan artık dış dünyaya tamamen açık hale gelirken, reklam çılgınlığı sayesinde kamusal uzamdan söz etmek de mümkün değildir. Televizyon, sürekli olarak imgeler üreten ve evlerimizin içinde bize bu imgelerden oluşan adı konulmamış yeni bir gerçeklik sunan aygıttır. İmgelerin taşıdığı gösterilenler, bizi aslında var olup olmadığını bilmediğimiz bir gerçeklik içerisinde yaşamaya sürüklemektedir ve bundan kurtulmanın yolu imgelerin sadece bir gösteren olduğunu kabul edip gösterileni reddetmekten geçmektedir.

Baudrillard, süpermarketleri bir simülakr olarak ele almakta ve bu marketlerin mal diziliminden reklam afişlerine ve görüntülü güvenlik sistemlerine kadar tüm öğeleriyle bir simülasyon oluşturduğunu belirtmektedir. Medya, reklam sistemi ve marketler insanları sürekli olarak, cevapları kısırdöngüden oluşan, kodun geçerliliğini sınanan testlere ve referanduma tabi tutup cevaplar isteyen, bilgi vermekten ve iletişim kurmaktan uzak kurgulardır. Bu simülasyon ortamında insan, sürekli olarak kurgulanmış gerçekliği yaşayan, güvenlik kameralarıyla kendi tüketim çılgınlığına şahit

⁴⁰ Oğuz Adanır, *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2004, s. 22.

olan ve kendi gerçekliğinin ikizini izleyen konumdadır. Aslında bu da, kusursuz bir güvenlik sisteminden çok, reklam panoları gibi baskı unsuru içeren ve alışveriş çılgınlığını körükleyen baskı unsurlarından birisidir. Baudrillard, süpermarketin yeni kent kurgusundan bağımsız olmadığına ve tüketim unsurundan çok görsel kodlamalarla yeni yapının bir ürünü olduğuna dikkat çekmektedir. Süpermarket, kent dışına taşınmış kentten bağımsız aynı zamanda etrafında yeni bir oluşumun çekirdeği konumunda olan bir yapıdır. Bu yapısıyla, kent içine yerleşen modern büyük mağazalardan farklı olan süpermarket, modernliğin nasıl sona ereceğinin küçük bir göstergesi gibidir.⁴¹

Bir simülasyon örneği olan süpermarket gibi kitle iletişim araçları da insana sunduğu simülasyon evreniyle dikkat çekerler. Televizyon ve sinema bir yeniden üretim aracıdır. Bir simülasyon evreni oluşturan kitle iletişim araçları, sundukları ürünlerle bir anlamı bir mesajı sunuyormuş gibi görünseler de aslında tüm anlam ve içeriği ortadan kaldırma işlevine sahiptirler. Bu imge sunumu aslında sistemin yerli yerinde olduğunu nesnelere kodlama işlevine sahiptir ve nesne sistemin bu mesajına olumlu yanıt verir gibi görünse de, aslında kendi gerçekliğinin bilincinde fakat aynı zamanda bir uyuşukluk içerisinde.⁴²

Akay, simulakrın postmodern sürece katkısına ve modernizmin paradoksal yapısının doğurduğu sonuçları ortadan kaldırmadaki fonksiyonuna farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. O'na göre vatan, din, milli sınırlar gibi modernist temeller üzerine şekillenen ve insanlığa birçok sorunlar yaşatan ulusçuluk, milliyetçilik gibi yaklaşımların aşılmasında kimliksizleşme ve yersiz yurtsuzlaşma süreci etkin bir rol oynamaktadır. Akay, kimliksizleşme sürecinde de, yani insanlığı özgürleştirme ve refaha kavuşturma amacıyla kurgulanan ve insanlığın felaketlerine yol açan modernist temellerin ortadan kalkması sürecinde simulakrın, gerçekten tamamen koparak yeni bir gerçekliğe sahip olma noktasında önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır.⁴³

Adanır'ın belirttiği gibi simülasyon ve Baudrillard postmodernizm içerisinde olmasa da⁴⁴, yahut Baudrillard kendisini postmodernist olarak kabul etmese de⁴⁵; sanat, kitle iletişimi, iktidar veya din alanlarında olsun fark etmiyor, simülasyon kuramı

⁴¹ Baudrillard, s.119-124.

⁴² Adanır, s.22-23.

⁴³ Akay, s.33.

⁴⁴ Adanır, s.36

⁴⁵ Baudrillard, s.11-12 (çevirenin önsözü)

postmodern durumla örtüşen bir durum olarak yaşanmaktadır. Akay'ın belirttiği gibi, postmodern durumda reklam, televizyon, internet gibi simülakrların önem kazanmasını yahut modernizmi bir gerçeklik olarak kabul edip postmodernizmdeki gerçekliğin değişimini ve bu noktada simülasyonla örtüşmesini bir kenara koysak bile en azından *simülasyon evreninin* günümüzdeki varlığıyla postmodernizm çerçevesinde tanımlanan ve bir çok yönden ele alınan durumun zamansal birlikteliği aralarında kaçınılmaz bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu durumda da simülasyonun postmodernizm tartışmalarında yer alması ve postmodernizm içerisinde ele alınması anlaşılır bir hale gelmektedir.

Şimdiye kadar ele aldığımız başlıklarla ve daha sonra üzerinde duracağımız pastiş, eklektizm, şizofreni gibi daha çok sanatsal eğilimlerin postmodern olanını resmetmek için kullanılan yaklaşımlar ve çözümlemelerle postmodernin ne olduğunu anlatmaya çalışacağız. Şüphesiz burada değindiklerimiz ve daha sonra aktarmaya çalışacaklarımız postmodernizmi betimlemektedir fakat bütün olarak postmodernizmin ne olduğunu ortaya koyamamaktadır. Yapılan şey, şu su var bu su var gibi bir şeyin özelliklerini sıralayarak o şeyi karşı tarafın bilmesine yardımcı olmaya çalışmak gibi bir oyuna benzemektedir. Farklı olan şey oyunun sonunda bulunacak olan “postmodernizm” cevabının bu sıralanan özellikleri taşımasına rağmen ne olduğunun da belli olmamasıdır. Sanatta, hukukta, edebiyatta, sosyolojide, siyaset biliminde bu disiplinlere özgü postmodernist yaklaşımlar söz konusudur. Yani bir bütünsel postmodernizmden bahsedilmesi şu an için imkânsızdır. Bunun yanında postmodernizm Lyotard'ın dediği gibi bir durum mu, yoksa bir disiplin mi yahut modernizmin devamı mı yoksa modernizme bir tepki midir? Hala tartışılmakta olan bu sorulara bakıldığında postmodernizmin henüz netleşmemiş varlığı görülmekte, fakat ortaya konan verilere dayanılarak, her şeyin açığa kavuşacağı iyimserliğiyle konuya yaklaşmak mümkün olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA POSTMODERNİZM

2.1. POSTMODERN SANATIN DOĞUŞU

Postmodernizmle ilgili çalışmalarda, postmodernizmin ne olduğu çözümlenmeye çalışılırken, çeşitli sanat dallarındaki postmodern eğilimlere sıklıkla değinildiği görülmektedir. Bu genel yaklaşım bize, sanattaki değişim sürecinin ve postmodern arayışların, postmodernizmin tanımlanmasında önemli bir belirleyici olduğunu göstermektedir.

İlk olarak 1960'lı yıllarda Newyork sanat çevrelerinde modern sanata karşı bir söylem olarak *postmodern sanat* kavramının kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. 1970'lerin başından itibaren postmodernizm, mimarideki etkisini, resim, müzik, tiyatro, heykel ve sinemada da göstermeye başlamış ve sanatta postmodern örnekler çoğalmıştır.

Sanatsal alanda postmodern eğilimlere bakıldığında, postmodernizmin çoğunlukla modernizme olan karşıtlığının sanatlarda da kendini göstermekte olduğu ve sanat alanında postmodernizmin modern sanattan⁴⁶ kopuş şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir. Fakat postmodern olarak tanımlanan sanat anlayışının, sadece modern sanata yönelik eleştirel yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkmadığı, aynı zamanda yaşanmakta olan sosyal ve siyasal sürecin de bu yeni eğilimi beslediği anlaşılmaktadır.

Özellikle soğuk savaş dönemindeki kamplaşmalarda sanatçılara da yeni misyon yüklenmesi modern sanatın *hümanizm ve özgürlük* misyonunu sekteye uğratmıştır. Sovyetler Birliğinde sanatçı Komünist Parti denetimine girmiş ve sanatçının kapitalizmden sosyalizme geçişi desteklemesi ve bu yönde ürün vermesi gerektiği yönünde bir politika uygulanmıştır. Amerika'da ise yöntem olarak farklılıklar görülse de benzer sorunlar söz konusudur. Burada da sanatçı, kurulu düzenin temel öncüsü olan

⁴⁶ Öncelikle değinilmesi ve açıklığa kavuşturulması gereken noktalardan birisi terim bağlamında karşımıza çıkan bir sorun olan "modern sanat" ve "*çağdaş sanat*"ın ne anlama geldiğidir. Mehmet Yılmaz bu konuda Türkiye'deki genel kabule ve İngilizce metinlerdeki isimlendirmelere değinerek; "*çağdaş sanat*"ı postmodern veya günümüz sanatı, "*modern sanat*"ı da modernizme ait olan sanat anlayışı şeklinde netleştirmiştir. Bknz. Mehmet Yılmaz, 2006, s.12-13. Çalışmamızda modernizme ait olan anlamında "*modern sanat*" ve sanatta postmodern anlayışı karşılayan "*postmodern sanat*" terimleri yer alacaktır.

özgürlük ve demokrasi lehine hareket etmeli, baskıcı ve totaliter sosyalizm yerine kapitalizm yanlısı olmalı yahut en azından depolitize bir duruş sergilemelidir.⁴⁷

İki kutuplu dünyada sanatçının özgürlüğünün kısıtlanması ve kendisini tahakküm altında tutan ideolojinin düşüncesi doğrultusunda hareket etmeye zorlanması sonucunda modern sanatta bunalımın ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu çerçevedeki gelişmelerin modern sanatın sorgulanması ve postmodern sanat anlayışının ön plana çıkması noktasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Postmodern sanatı doğuran başka bir etkenin de kapitalizmin genel seyri olduğu ileri sürülmektedir. Dönemin ekonomik durumu ve birçok alandaki değişimin ekonomik gelişmelere dayalı olması bu savın dayanak noktasını teşkil etmektedir. Mehmet Yılmaz, kapitalizmle modernizm ve postmodernizm ilişkisini şöyle özetlemektedir. *“Gerçekten de modernizmin asıl yönlendiricisi burjuva sermayesidir ve o da artık çok uluslu bir biçim kazanmış, küreselleşmiştir. Ve her zaman olduğu gibi, adına ister postmodernizm, ister geç kapitalizm densin, hali hazırdaki kültürün arka bahçesi kan ve gözyaşıdır. Konumuz açısından bizi ilgilendiren şey ise, Jameson’ın belirttiği gibi, estetik üretimin meta üretimiyle iyice bütünleşmiş olmasıdır. ‘Yenilik’, dün olduğu gibi bu gün de her türlü malın alım satımında en ikna edici değerdir.”*⁴⁸ Bu yaklaşıma göre kapitalist üretim biçimi ve pazar anlayışı sanatta yenilik arayışını doğurmakta, bu durumda da postmodern sanat anlayışı kendini göstermektedir. Şahiner de süreci benzer biçimde değerlendirmektedir: *“Tüketim kültürünün işleyiş biçimi metalar üzerinden simge ve göstergelerin de pazara sunulmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda, post-endüstriyel süreçteki üretim biçimleri ve metaları sanat üzerinden kendi meşruiyetini dayatmaktadırlar. 1920’lerdeki Dada ve Sürrealizm’in kimi stratejilerini kullanan neo-avangardistler ise, bu baskın kültürel yapıyla baş etmekten çok, dolaylı da olsa pazarın işleyişine teslim olmuş gibiler.”*⁴⁹

Sanatın pazara yönelmesi iki taraflı bir değerlendirmeyi söz konusu kılmaktadır. Bir yanda kendi düzeninin ortaya çıkardığı olumsuzlukların sanatı metalaştırdığı ileri sürülerek modernizmin kabahatli olduğu söylenebileceği gibi, diğer yanda ise postmodern olanın, pazara yönelik bir sanat anlayışı olduğu ileri sürülerek postmodern

⁴⁷ Şaylan, s.89-90.

⁴⁸ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara 2006, s.340.

⁴⁹ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s.206.

yaklaşım eleştirilebilmektedir. Bu noktada 1960'lı yılların ekonomik şartlarına ve kapitalist sistemin yapısına bakıldığında her iki değerlendirmenin de haklı dayanaklarının olduğu görülmektedir.

Hem kapitalizm hem de ideolojik etkenleri göz önüne aldığımızda her ikisinin de postmodernizme giden yolda önemli katkılarda bulunduğu görülür. Aydınlanma ve sanayi devriminin ürünü, modernizmin bir parçası ve yaşam kaynağı olan kapitalizm ve kapitalizmin içinde barındırdığı öz parçacıkları olan makineleşme, seri üretim, pazar ihtiyacı, sömürü, kutuplaşma gibi terimler insan hayatını derinden etkilemenin yanında doğal olarak dünyanın gidişatını da yönlendirmiştir. Kapitalist üretim ve pazarlama sistemiyle birlikte insan, makineleşen ve sürekli sistemin belirlediği program çerçevesinde yaşamına yön veren bir konuma yerleşmiştir.

Kapitalizmin üretim ve pazar çarklarının mücadelesi öznenin inihilaline yol açmakla yetinmemiş, 1. Dünya savaşının patlak vermesi ve sonrasında taşları yerinden oynayan dünyada kapitalizmin karşısına alternatif olarak çıkan sosyalist anlayış ve faşist ideolojilerin hâkimiyeti yeni bir dünya savaşına yol açmıştır. Tüm bu çalkantılı dönemler esnasında ve devamında yaşanan ekonomik bunalımların, iki kutuplu dünyadaki soğuk savaşın modernizmin kendi ürettiği çarkın dişlileri arasında deforme olmasına ve bu deformasyon sonucunda postmodernizmin şekillenmesine yol açtığı görülmektedir.

Tarihsel seyre göz attığımızda postmodern sanatın oluşumunda, soğuk savaş döneminin ortaya koyduğu durumun sanat üzerinde oluşturduğu baskı ve bunun devamı olarak modern sanatın içine düştüğü paradoks birinci basamağı oluştururken, sanatın kendini pazarlama kaygısı veya geç kapitalizm diye adlandırılan süreçte metalaşmaya mecbur kalması ikinci basamağı oluşturmaktadır.

Sanatta daha önce yaşanan ve günümüzde de yaşanmaya devam eden farklı eğilim ve akımlarda olduğu gibi postmodern yaklaşımlarda da eskiden kopuş kesin ve aynı zamanlı olmamıştır. Bu kopuş, hem sanat dalları arasında zamansal olarak farklılık göstermekte hem de aynı sanat dalındaki ürünler arasında postmodernizm tanımlamaları farklılık arz etmektedir. Aynı sanat eseri hem modern hem postmodern olarak tanımlanabildiği gibi, postmodern ürünün özellikleri noktasındaki tartışmalar da uzun zamandır devam etmektedir. Diğer taraftan sanatsal alanda postmodern ürünlerin yerini

almasıyla modernist yaklaşım son bulmamış, aynı dönemde modern ve postmodern ürün çeşitliliği süregelmiştir. Fakat tüm bu postmodern karmaşaya rağmen modern sanata yönelik eleştirilerin izdüşümünü oluşturan ve sinema, resim, heykel, fotoğraf, mimari gibi görsel ve uzamsal sanat dallarında postmodern ürünü tanımlayan belli başlı özellikler ortaya çıkmaktadır.

2.2. MODERN SANATIN ELEŞTİRİSİ VE POSTMODERN SANAT

Modern sanat anlayışının iskeletini oluşturan ahlaksal değerler, sanat ürününün estetik ve içerik anlayışını belirleyen normlar, postmodern sanat anlayışı tarafından hedef tahtasına konmakta ve modern sanata yönelen eleştirilerin sonucunda şekillenen yeni anlayış postmodern sanat anlayışını oluşturmaktadır. Yani genel düşünsel yapıda olduğu gibi postmodern sanat da modernizme karşıtlığı ve modern sanattan kopuşuyla somutlaşmaktadır. Yılmaz, postmodern sanatın eklektik ve geriye dönük olma özelliğini belirtirken, postmodern sanatın tek başına bir eğilim olmasından çok modernizm sonrası ortaya çıkan tür, eğilim ve akımları kapsayan bir üst başlık olma yönüne vurgu yapmaktadır.⁵⁰ Modern sanatın kendi içerisinde yaşadığı paradokslar ve sanatın güzergahında karşılaştığı yenilik ve değişimler, modern sanatın eleştirisi ve postmodern sanatın şekillenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.1. Sanatta Çeşitlilik ve Yaşamın Sanatla Buluşması

Modern sanatın temel kaygılarından birisi sanat olanla, sanat olmayanı birbirinden ayırmaktır. Bu yaklaşıma göre modern sanat kalıplarına uymayan bir yapının sanatsal değerinden söz etmek mümkün olmamaktadır. Modern sanatta verilen ürünün işlediği konuya göre karmaşık olması ve sanatçının öznelliği doğrultusunda şekillenerek, ürünün anlaşılmasının zor bir hal almasında hiçbir sakınca görülmemektedir. Bilakis bu karmaşık öznellik gerçek sanat eserinin bir özelliği olarak kabul edilmektedir. Modernizmde sanat toplumsal beğenin üzerinde olup, toplumsal beğeniye ihtiyaç duymak yerine topluma gerçekliği sunmak gibi bir kaygı taşımakla yükümlüdür. Tüm bu seçkinci yaklaşımın; sanatın sanat için var olduğu gibi çok bilinen bir görüşün hakimiyetiyle birlikte sanatın hayata yön vermesi ve sanatçının toplumun önünde olması anlayışıyla sanatın yaşamdan kopuşunu da beraberinde getirdiği

⁵⁰ Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009, s.373.

görülmektedir. Modernizmde sanat toplumu yönlendiren bir durumdayken, toplumla iç içe olmaktan uzaktır. Sanatın, toplumun üstünde ayrı bir yeri vardır ve buna binaen konusunu gündelik sıradan olaylardan ve nesnelerden seçmesi de beklenemez.

Postmodern sanat anlayışı, modernizmin idealist kuşatması doğrultusunda şekillendirdiği sanat anlayışına, popülerlik, pastiş, eklektizm, çoğulculuk gibi geç kapitalizmin pazar anlayışına dayalı kavramlarla karşı durmaktadır: *“Postmodern sanatçılar için sanatsal estetik popülist bir çerçeveye oturmalıdır; kitlenin beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır. Modern sanat anlayışının, misyonu olmayan, kitleye hoş görünen sanat yapıtlarını küçümsemesi yanlıştır ve anlamsızdır. Zaten tanımı gereği son derece karmaşık ve dinamik olan gerçekliği sanatsal ürünler ile yansıtmak olanaksızdır.”*⁵¹

Yılmaz ise 1980 sonrasında sanatta yaşanan çoğulcu yaklaşıma şu ifadelerle dikkat çekmektedir: *“İsteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşağılanamaz; güçlü olan ayakta kalır vs.’* Hadise, modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkarılmasıdır; ki bu postmodernizm denen şeydir.”⁵²

Postmodern sanat, modern sanatın seçkinci yaklaşımının tersine, üretilen her yapının sanat olabileceğini ve sanatın tarz, üslup, yöntem, biçim, konu gibi özelliklerinin kesin bir tanımlamayla sınırlandırılmayacağını ileri sürmektedir. Modern sanatta ürünün özgün olma kaygısı, postmodern anlayışın pastişi olumlamasıyla ortadan kalkmaktadır. *“Çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritilmeksizin, özgün bir sanat ürünü oluşturmada bir araya getirilmeleri”*⁵³ olarak tanımlanan pastiş, postmodern sanat anlayışının en çok eleştiri alan özelliklerinden birisi olmanın yanında, bu anlayışın genel fotoğrafını da ortaya koyma noktasında önem arz etmektedir.

Modernizmin sanatı kurumsallaştırması da postmodern anlayışın hedef aldığı başka bir noktadır. Modernizmin özerk, kurumsallaşmış sanat anlayışına ilk saldırı 1920’li yıllarda estetizmi de reddeden tarihsel avangart tarafından yapılmıştır.

⁵¹ Şaylan, s.95.

⁵² Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.347.

⁵³ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.187.

Postmodern anlayışın sanatı modernizmin oturttuğu ayrıcalıklı yerden gündelik hayata katma çabaları 1960'lı yıllarda kendini göstermektedir.⁵⁴ Sanatın müzedeki mahfuz yerinden sıyrılarak yaşamla buluşması, sanatsal kriterlerin daha genel ve esnek bir yapıya kavuşması ve sanatın modern aristokrasi dışındaki insanlara hitap eder hale gelmesi modernizmden kopuşun önemli noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2. Her Şey Gider Ve Eklektizm

Postmodernizm bir sonun içerisinde bulunduğumuza inanmaktadır. Bu bitiş noktasında da aslında yapılabilecek tek şey eskiyi tekrar etmektir. Yani postmodernizmin özünde eklektizm yer almakta ve bu eklektik anlayış sanatta kendini yoğun biçimde göstermektedir. Postmodernizme göre her şeyin tekrardan ibaret olduğu bir süreçte özgün olma, yeni olana ulaşma kaygıları bir anlam ifade etmemektedir. Tarih sona erdiği bir noktada büyük anlatıdan, ilerlemeden bahsetmek mümkün değildir. Sanat sona erdiyse, ölü biçimleri taklit yani pastiş ve nostalji söz konusudur.

Eklektizmin yanında postmodernizmin geniş kabulünü görmekteyiz. Tanrı ve tanrısızlık, eski ve yeni, yerel ve evrensel bunların hepsi postmodernizmin nefret ettiği ikili karşıtlıklar olmakla birlikte, postmodernizmin karşıtlıklarına bakmadan kabul ettiği kavramlardır. Yani modernist kodların sınırladığı her şeyi postmodernizm sınırsızlaştırmaktadır. Her kes yapar, her şey olur, her şey sanat olabilir, her şey iyi olabilir, yahut iyi ne demek?

Artık bulunduğumuz durumda *her şey gider* ve beraberinde daha çok sanat alanında ele alınan *eklektizm* söz konusudur. Bu durumu aslında postmodern çoğulculuk içerisinde düşünmek de mümkündür fakat çoğulculuk kısaca farklı özelliklere sahip parçaların bir aradalığını vurgularken eklektizm daha çok çoğulculuktaki her bir unsurun, her bir parçanın farklı yapılara ait özellikleri barındırmasını içermektedir.⁵⁵ Eklektizm daha çok mimaride modern yenilikçi anlayışın karşısına çıkan postmodern yaklaşım çerçevesinde ele alınmaktadır. “*Gelenek söz konusu olduğunda, evet modern olan hep öncü olarak, ilk olanı yapmaya çalıştı. Postmodern ise geçmişten gelen bazı öğeleri, potansiyel olarak tarih içinde duran bazı öğeleri yeniden güncelleştirerek yeni belirli bir bağlamda onları yeniden kullanmaya çalışır. Mimaride ‘klasik’ anlamıyla*

⁵⁴ Şahiner, s.208 - 209.

⁵⁵ Sözen, Tanyeli, s.75.

*postmodern bir mimariden bahsederken; işte hepinizin bildiği gibi sanat tarihi içindeki dönemlerin farklı farklı öğelerini alıp, küçük küçük parçalardan bunları bir bütünsellik içinde, eklektik bir bütünsellik içinde sunduğunu söyleyebiliriz.”*⁵⁶ Akay’ın değindiği gibi modern mimarinin yenilikçi ve ilerlemeci anlayışının karşısına postmodernizmin *tarihin sonu* yaklaşımı çıkmaktadır. Bu yaklaşım postmodern eklektizmin tarihin çeşitli kesitlerindeki formları yeni bir yapı içerisinde buluşturmasıyla sonuçlanmaktadır.

Eklektik yapının yanında, her şeyi kabul eden kuralsızlık kuralı da postmodernizmin sanata bakışını betimleyen önemli bir özelliktir. Yılmaz’ın Feyerabend’tan yaptığı alıntıya bakarak *her şey giderle* neyin kastedildiğini daha netleştirebiliriz. “*Ve benim tezim de anarşizmin, terime nasıl bir anlam yüklerseniz yükleyin, ilerlemeye yardımcı olduğudur. Yasa ve düzen gözetken bir bilim bile ancak, arada sırada anarşist hareketlerin oluşmasına izin verirse başarılı olacaktır (...) tarihin sağladığı zengin malzemeye bakan ve onu aşağılık içgüdülerini tatmin etmek ve şiddetli entelektüel güvenlik nöbetlerini açıklık, kesinlik, ‘nesnellik’, ‘gerçek’ gibi terimler altında fakirleştirmeye yeminli olmayan herkes sonunda görecek ki, tüm şartlar altında ve insani gelişmenin tüm evrelerinde savunulabilecek tek bir evre vardır: ne olsa uyar.”*⁵⁷

Yılmaz’ın sanat bağlamında dikkat çektiği Feyerabend’in yaklaşımı, modernist kıstasları reddetmemekle birlikte, kural yıkıcı çıkışların tüm zamanlarda ortaya koyduğu farklılığın pozitif katkısına vurgu yapmakta ve postmodernizmin kuralsızca kabulünü yüceltmektedir. Postmodernizm çerçevesinde ister sanatta, ister bilimde, isterse gündelik yaşamdaki tercihlerde her şeyin kabul görmesinden bahsetmek mümkündür. Böylelikle, folklorik bir gösteride figürün gelenekselliğini kot pantolonu da içeren bir kostümle sunmanın bir sakıncası olmadığı gibi, cam bir binanın girişini klasik mimariyle şekillendirmenin ortaya koyduğu eklektik yapıda her hangi bir anormallik yahut sanat dışılık olarak değerlendirilemez. Eklektizm, sadece mimaride veya diğer sanatlarda yaşanan bir durum değildir, Kızılçelik’in belirttiği gibi hayatın içerisine nüfuz etmiş, giyimimize, yemek tercihlerimize yansımış bir durumdur.⁵⁸ Şimdilerde trend saç stili biraz postmodern eklektik yapının resmi gibidir. Saçın ön kısmı kısa ve

⁵⁶ Akay, s.99.

⁵⁷ Paul Feyerabend, *Yönteme Karşı*, (Çev. Ertuğrul Başer), Ayrıntı Yayınları, İst. 1999, ss. 38 - 43. Akt. Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.346.

⁵⁸ Kızılçelik, s.38.

düz klasik bir şekildeyken tepe kısmı ve arka taraf fön yardımıyla kabarık bir hale getirilmekte veya daha uzun saçlarda ön kısım uçlardan hafif yana düz bir şekilde biçimlendirilirken arka kısım olabildiğine dağınık ve kabarık bir şekle sokulmaktadır. Böylelikle birbiriyle örtüşmeyen iki unsurun bir aradalığı popüler saç modası olmaktadır. Artık yeni stil kıyafetleri süsleyen eski figürlerle şekillenmiş takılardan, kebaba eşlik eden şaraba kadar yaşamın birçok alanına yansıyan eklektizmi görmemiz mümkündür.

2.2.3. Tarihselliğin Ve Evrenselliğin Sonu

Modern sanatın geçmişle bağları kopararak ideal ve ilerici sanata ulaşma kaygısı ve batı merkezci evrensellik iddiası postmodernizm tarafından eleştirilen noktalardan bir diğeridir. Her şey ve her şekilde temel mantığıyla sanata yaklaşan postmodernizm, sanatın geçmişle bağının olmasında da herhangi bir sakınca görmemekte ve yerelliği ön plana çıkartarak evrenselliği yadsımaktadır. *“Postmodern sanatçı, kültürel çevrenin belirlediği kodların dairesi içerisinde çalışması gerektiğine inanırken, modern sanatçı ise, ideolojik ve kültürel kodların üst-dilsel bir söylem adına aşkınlaştırılabileceğine inanmaktadır.”*⁵⁹ Şentürk’ün dikkat çektiği gibi modernizm yerel olanı kendi çerçevesinden ziyade aşkın bir düzeyde ele alma çabası içerisindeydi. Postmodernizm ise bunun aksine yereli, aşkınlaştırma kaygısı gütmeyen ona sanatsal değer atfederek kabul etmektedir.

Modern sanatın eski olanı tamamen ortadan kaldırıp yeni olanı kurma anlayışı modernizmin tarihsel ilerlemeci anlayışıyla örtüşmektedir. Buna karşın postmodern sanatın eskiyi tamamen yok sayma ve ondan kurtulma gibi bir kaygısı söz konusu değildir. Bu noktada postmodern sanatın eklektik anlayışı tarihin tekrarını mümkün kıldığı gibi, postmodernizmin tarihe genel bakışı da olumludur. Postmodern bakışta tarihsel ilerleme ve bu ilerlemenin evrenselliği kabul edilmemektedir. Bunun aksine düne ait olanın bu gün de değer görmesi ve yerelin içkin anlamının değerliliği öne çıkmaktadır.⁶⁰

⁵⁹ Rıdvan Şentürk, *Postmodern Kaos ve Sinema*, İz Yayıncılık, İstanbul 2007, s.21.

⁶⁰ Şaylan, s.97.

2.2.4. Yeniden Figür

Sanatın geçmişle bağını koparma uğraşı, özgünlük kaygısı ve fotoğrafın gerçekliği birebir yansıtma özelliğinin de etkisiyle, resim ve heykelde, 20. yüzyılın başlarından itibaren sanatçının kendi içine yönelmesinin sanat eserine yansımaları olan soyut kavramı öne çıkmış ve dışavurumculukla birlikte zirveye ulaşmıştır. Modern sanatın gerçekliğin yansıtılmasından kopuşuna karşın, sanatta popülerleşmeyle birlikte, *“Resim ve heykel sanatlarında, yalnızca gerçek varlık ve nesnelere gönderme yapan betileri kullanan sanat anlayışı”*⁶¹ şeklinde tanımlanan figür de yeniden gündeme gelmiştir. Bu durum postmodern sanat anlayışına hâkim olan gelenekselciliğin sanatta yeniden yer bulması ve sanatın topluma hitap eder hale gelmesinin bir yansıması olarak da kabul edilebilir. Modern – postmodern ayrımının betimlenmesinde figür - soyut karşıtlığını Yılmaz’ın kesin bir ayrım olarak kabul etmemesine rağmen (bknz. Yılmaz 2005), bu farklılık her iki yaklaşım biçimini birbirinden ayırma noktasında dikkat çekilen özelliklerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.5. Pop-Art

Postmodern sanatın çoğulculuk yaklaşımı ve sanatın yeniden yaşamla iç içe olması, kitle iletişim araçlarıyla etkileşimi ve bu etkileşimin meyvesi olan “pop-art” kavramını doğurmuştur. Andy Warhol’ün en ünlü örneklerini ortaya koyduğu Pop-art, popüler yüzlerden gündelik yaşamda kullanılan eşyalara kadar birçok objenin çeşitli yöntemlerle resmedilmesi ve bunların seri üretiminden oluşan bir türdür. İçerisinde taklit (pastiş) barındırabilen pop-art ürünlerin binlerce kopyası yapılarak kolayca kitlelere ulaşabilir ve sanatçının amacı özgün bir sanat ürünü ortaya koymak değil sadece etrafındaki dünyayı resmederek bir ürün ortaya koymaktır. Tüketim toplumunun öğelerini kullanarak bir anlamda topluma yine toplumun beğendiğini ve kabul ettiğini tekrar sunan pop-art bu özelliğiyle, postmodern olarak tanımlanan toplumsal yapıda ve sanatta öznelliğin ortadan kalkmasını da simgelemektedir. *“Pop- art’çılar fotoğraf sergilerinde, gösterilerinde ve tasarımlarında kitle iletişim araçlarından alınmış fotoğrafları, yazıları kullanmışlar, kolaj yapmışlar, tüketim toplumunun envanterini sunmuşlardır. Fetiş-nesnelerin imgelerinin sadece çağdaş insanın değil, sanatçının da*

⁶¹ Sözen, Tanyeli, s.84.

*gerçeği haline geldiğini anlatmışlar; insan iletişim araçları ilişkisini vurgulamışlardır. Bu ilişki ile, artık “sanatçı ve izleyici ortak bir deneyler dünyasına girmiş olurlar”*⁶²

Modern sanatın yaşama yön verme, mesaj iletme, tema gibi temel kaygılarının reddedilmesi pop art ürünlerin ortaya çıkmasıyla somut bir hal almıştır. Sanatçı ve izleyicinin ortak deneyler dünyası bu kopuşun eseridir. Bu noktada toplumun üstünde olma, hayata yön verme, soyutlama, özgünlük gibi kavramların varlığından söz etmek mümkün görünmemektedir. Pop- artın popüler olanı, beğenileni kopyalaması hem modern özgünlük dayatmasının hem de soyutlamanın postmodernizm tarafından reddedilmesi olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra kopya, yeniden üretim ve anlamlandırma (rekonstrüksiyon), pastiş, seri üretim, gibi kavramları içinde barındırmasıyla pop-art postmodern sanatın genel bir görünümü olarak tanımlanabilir.

2.2.6. Kiç

*“Özellikle, 20. yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelerde rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan Almanca asıllı bir sözcük. Türkçede yakın anlamlı olarak ‘rüküş’ sözcüğü ile karşılanabilir. Kiç, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır.”*⁶³ Demir ise kiçi biraz daha açarak tanımlamaktadır: *“Sanatsal değeri olmayan, göstermelik, bayağı, yoz, rüküş gibi tanımlamalar yüklenebilen kiç, estetik değeri pek bulunmayan, genel beğeni düzeyine indirgenmiş biçimlerin kullanıldığı, temel kaygı sanatsal bir yapıya sahip olmak yerine, sanatsal gibi gösterilen bir etkilemeyle yoğun olarak tüketilmek üzere yapılandırılmış ürünleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Kiç ürünlerde biçim, yalnızca kolay beğenilme ve yüzeysel bir etkileme yoluyla hızlı bir tüketilme özelliğine sahiptir denebilir.”*⁶⁴

Her iki tanıma da bakıldığında, modern sanatın biriciklik, özgünlük, saflık gibi özelliklerini taşımayan, hızlı tüketim özelliğiyle toplumun her tabakasına hitap eden ve ticari olan kiçin modern kalıplarca dışlanması görülmektedir. Oysa sanatın “ne olsa uyar” gibi genel kabulle her şeye kucak açtığı, herkesin sanat yapabileceğini ileri süren, özgünlüğün yerini artık pastişin aldığını düşünen postmodern bir anlayışta kiç, bu kadar

⁶² Mukadder Ç. Aydın, *Sanatta Eleştirelilik*, Beta Yayınları, İstanbul 2002, s.198.

⁶³ Sözen, Tanyeli, s.131.

⁶⁴ F. Gonca İlbeyi Demir, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, s.19.

itilip kakılmamaktadır. Şendur da tam bu noktaya temas ederek kiçin yeni konumuna dikkat çekmektedir. Pop-art ve postmodern anlayışla birlikte kiç, sanatın tamamen dışında olan veya adeta yüz kızartıcı bir eylem gibi görünen konumundan sıyrılarak daha kabul gören yeni yorumuna kavuşmuştur. Günümüzde kiç sanatın içerisinde yer alan doğal bir özellik olarak ele alınmaya başlanmıştır.⁶⁵

Özellikle çeşitlilik, pastiş, kitle kültürü, parçalılık, eklektizm gibi postmodernizmin ve postmodern sanat anlayışının özelliklerine dikkat çeken Demir, ‘her şeyi’ ‘herkes için’ sunan, kültürel farklılaşmaları yok sayan postmodernizmin aynı potada yeni bir kültürü, kiç kültürünü var ettiğini belirtmektedir.⁶⁶

Özellikle 1960 sonrasında ortaya çıkan ve postmodern sanat olarak tanımlanabilecek birçok tür ve ürün çeşitliliğine burada değinmeden, modern sanattan kopma noktalarına değinmek yoluyla postmodern sanat anlayışını betimlemeye çalıştık.

Sanatta eski ile yeninin buluşması, gündelik hayata dair konu ve ürünlerin sanat eserinin teması ve malzemesi olması, özgünlüğün ortadan kalkarak çoğulculuğun, pastişin, kiçin sanatsal üretimde yer bulması şeklinde ortaya çıkan postmodern sanat, sanatçının eserini ortaya koyarken kendine has yeni yollar denemesinin yanında daha önce benimsenmiş yöntemleri harmanlayarak kullanmasını da içermektedir. Artık herkesin sanatçı olarak kabul edilebileceği ve her ürünün sanat eseri mertebesinde değerlendirilebileceği postmodern çağda, sanat eserinin toplum tarafından anlaşılmasının sanatın değerini ortadan kaldırmayacağı gibi, ortaya çıkan ürünün anlamsızlığı veya zor anlaşılması da sanat eserini değersizleştirmemektedir. Sanatın geçmişle ilişki halinde olması, kendinden önceki tarz, üslup hatta ürünleri kullanması, çağdaşı veya eski ürünlerden kopyalama yapması, şimdiye kadar benimsenmiş tüm kuralları altüst eden bir ürün vermesi de sanatı sanat olmaktan çıkarmamaktadır. Bu durum kimilerine göre sanatın sonu kimilerine göre de sanatın ulaştığı son yüce noktadır.

⁶⁵ Gülseren Şendur, “Gerçekliğin Yeniden Sunumu Sürecinde Fotoğrafi ve Postmodernizm İlişkileri”, *Gazi Üniv. İletişim Fak. Dergisi – İletişim*, Sayı: 3, 1996/1, s.220.

⁶⁶ Demir, ss. 56 - 63.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA POSTMODERNİZM

3.1. SİNEMANIN SEYRİ

1877’de Muybridge’in 24 makineyle arka arkaya çektiği fotoğrafları basit bir düzenek yardımıyla perdeye yansıtması muhteşem bir görüntünün elde edilmesini sağlamasa da, o günün şartlarına göre önemli bir çaba olmanın yanında, hızlı bir teknik ve içerik büyümesi yaşayacak olan sinemanın başlangıç noktası olması açısından büyük bir adımdı. Edison’un 1888’de icat ettiği Kinetoscope’la ilk sesli görüntüyü filme aktarmayı başardığında, O’na bu imkanı tanıyan tabiki daha önce belli bir yol almış olan fotoğraf ve selüloit filmin varlığıydı. Dolayısıyla her iki girişimde de aslında teknolojinin öncesinde almış olduğu rol önemliydi ve sonrası için de Edison ve Muybridge’in çabaları çok önem arz etmekteydi.

Edison’un sesli kayıt yapan Kinetoscope’u bir heyecan ve ilgiyle karşılanırsa da, bu yeni mucizevi buluşun bazı eksikleri vardı. Kinetoscope’un kaydettiği görüntü makine içerisinden izlenebiliyordu. Bu da ancak bir kişinin izlemesine imkan tanıyordu. Şüphesiz bu özelliğiyle Kinetoscope makine endüstrisinde rekabet edebilse de sinema endüstrisinde başarı sağlayamazdı. Sinema dünyaya gözlerini açmıştı ve sürekli bir gayret içerisinde olan mucitlerin varlığı da düşünülünce Edison’un Kinetoscope’una alternatif ve daha kullanışlı bir makinenin icadı da kaçınılmazdı. 1895 yılında Luis Lumiere’in ortaya çıkardığı saniyede 16 kare sessiz kayıt yapan yeni makine, hem görüntüyü kaydetme hem de duvara yansıtma özelliğine sahipti. Kameranın en temel ve önemli özelliklerini barındıran bu yeni icada verilen isim ise günümüze kadar sinema literatürünün vazgeçilmez terimi olmuştur: Cinematograph. Lumiere’lerin Cinematograph’ı Fransa’da varlığını gösterdiğinde, Almanya’da Max Sklandanowsky, İngiltere’de William Freese Greene ilk hareketli resimlerle insanları buluşturmuş olsalar da sinema tarihinde ve o günün Avrupa’sında ticari zekaları ve pazarlama becerileriyle Lumiere’ler çok daha popüler olmuşlardır.

3. 1. 1. Endüstrileşme

Fransa’da Lumiere kardeşler, Amerika’da ise Edison yeni icatlarıyla para kazanmaya başladıklarında, sinemanın endüstri haline dönüşmesinin de ilk adımını atarlar. Lumiere’ler Aralık 1895’te Paris Grand Cafe’de ilk film gösterimlerini ücret

karşılığı yaptıklarında, Edison Kinetograph ve Kinetoscope'uyla tekli gösterim yapmaktadır ve kısa süre sonra bu şekilde sunum yapmanın işlevsel ve ticari olmadığına farkına varır. 1896 yılında Edison, Thomas Armat'ın icat ettiği Vitecscope adı verilen bir projeksiyon cihazını satın alarak çoklu gösterim yapmaya başlar. Bu yıllarda Edison'un tekli gösterime uygun icadının Lumiere'lerin icadı karşısında rekabet edememiş olması sinemanın televizyon gibi evlerde kullanılan bir araç olmak yerine salonlara taşınmasını sağlamış ve teknolojik ilerlemenin yanında ürün olarak da henüz ilk adımlarını atmış olan sinema bir endüstri halini almakta gecikmemiştir.

Lumiere'lerin ticari başarıya daha uygun olan icatları sayesinde ilk zamanlar Amerika'da Edison'a karşı üstünlük kurmuş olsalar da daha sonra Edison Manufacturing Company, American Mutoscope and Biograph Company of America ve Vitagraph Company of America gibi Amerikan şirketleri üstünlüğü ele geçirmeyi başarmıştır. Kinetoscope'un mucidi Edison, Amerika'da önemli ticari başarılar elde etmesine rağmen, D. W. Griffith, J. S. Blacton ve eski ortağı olan W. K. L. Dickson gibi bir çok kişiyle rekabet etmek zorunda kalmıştır. 1908 yılına gelindiğinde Amerika'da 5000'den fazla sinema salonu vardır ve film yapım, dağıtım, gösterim ağı kurulmuştur. Edison ve diğer girişimcilerin çabaları sonucunda atıkları sağlam temeller, Amerikan sinemasının ilerleyen zamanda endüstriyi ele geçirmesinde ve alternatifsiz tekel haline gelmesinde önemli rol oynamıştır.

Edison'un patent haklarına dayalı hukuk mücadelesiyle birlikte diğer girişimcilerin açtıkları ve on yıl süren 500'den fazla dava süreci sonrasında, 1909 yılında yapım şirketleri arasında kurulan Motion Picture Patents Company konsorsiyumuyla tekelleşme dönemini başlar. Başlangıçta sinema tekelini elinde bulunduran Patetnt Company içerisinde yer alan Griffith'in tekelden ayrılıp Amerika'daki ilk uzun metraj filmi çekmesi bağımsızların hukuk mücadelesiyle birleşince, asla bitmeyecek olan tekelleşmeye karşı en azından bazı başarılar elde edilir ve karşı bir güç oluşturulur.⁶⁷

Fransa'da Lumiere'lerin ilk olmanın verdiği avantajla gösterdikleri başarı kendilerine önemli kazançlar sağlasa da bu durum uzun sürmez. George Melies öykülü filmleriyle Lumiere'lerin karşısına önemli bir rakip olarak çıktı. Melies'in Star Film

⁶⁷ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, (Çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2008, ss.223 – 229.

Company'si, 1913 yılındaki iflasına kadar, Barcelona, Berlin ve New York'taki dağıtım şirketleri ve seri üretimiyle Lumiere'leri alt etmeyi başarır. Melies'in başarısı da Pathe Company tarafından gölgelenir. Film sektöründe Fransız egemenliğine önemli bir katkı sağlayan Pathe Company Lumiere'lerin patentini ve Melies Film Company'yi satın alır. Birçok üçüncü dünya ülkesinin yanında İtalya, Rusya, İspanya, İngiltere gibi ülkelerde yapım ve dağıtım şirketleriyle boy gösteren Pathe Company, Amerika'da da diğer şirketlerden iki kat fazla film dağıtmasına rağmen bir süre sonra Amerikan şirketleri karşısında gerilemekten kurtulamaz.

İngiltere'de ise R. W. Paul'un Kinetoscope ile başladığı film üretimi Cecil Hepworth ile devam etmiştir. Dış çekimler için oldukça elverişli olan İngilterenin güney sahillerinde yer alan Brighton, George A. Smith ve James Williamson gibi iki ismin stüdyolarıyla önemli bir merkez halini almış ve burada çekilen filmler "Brighton Okulu" filmleri diye adlandırılmıştır. George Smith, Melies'den önce *bindirmeyi* filminde kullanmış ve iki farklı çekim ölçeği arasında geçiş yaparak belki de ilk kurgu uygulamasını gerçekleştirmiştir. İngiliz sineması ilk yıllardaki başarılarına rağmen, endüstrileşmeye ayak uyduramaması ve parasal sıkıntı nedeniyle rekabet gücünün düşüklüğü sonrasında Amerikan ve Fransız sinemasına yenik düşmek zorunda kalmıştır.

İlk yıllarda Lumiere'lerin "Trenin Gara Girişi", "Bahçıvanın Sulanışı", "Kağıt Oyunu" gibi sabit kamerayla çekilen tek olayı görüntüleyen birkaç dakikalık filmlerin bir çok örneği yapılmış ve ilerleyen yıllarda bir öykü anlatmak ve bir olayı betimlemek amacıyla farklı çekimlerden oluşan 5-10 dakikalık filmler yapılmıştır. 1910 lu yıllara gelindiğinde ilk uzun metrajlı filmle birlikte sinemada, kurgu, film dili, çekim teknikleri de hızla gelişmeye devam etmiştir.⁶⁸

1895'te ilk üretim ve gösterimlere başlayan İtalyan sineması, 1905'te çekilen Roma'nın Fethi'yle ilk önemli ürününü verdi. 1910 yılında tam olarak şekillenmiş olan İtalyan sineması, 1912'de Enrico Guazzioni'nin Quo Vadis adlı uzun metraj filmiyle dünya sinemasında yer edindi. Bu film, Griffith'in Amerika'da ilk uzun metrajlı filmi çekmesinde de O'na fikir veren Avrupa sineması ürünlerinden birisi olmuştur. 1. Dünya savaşı sonrasında allak bullak olan Avrupa sineması içerisinde krizden en az etkilenen

⁶⁸ Nowell Smith Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabalacı Yayınevi, İstanbul 2003, s.30.

taraf olsa da özellikle 1920'li yılların ikinci yarısından itibaren Amerikan sinemasına karşı rekabet gücünü kaybetmiştir.

Amerika ve Fransa merkezli olarak ortaya çıkan ve hızla yayılan sinema eş zamanlı olarak Almanya'da da kendini göstermiştir. 1. Dünya savaşı kadar belli bir rekabet içerisinde geçen ve daha ilk yıllardan itibaren Avrupa ve Amerika arasında pazar mücadelesine sahne olan sinema endüstrisi, 1. Dünya savaşı sonrasında yaşanan bunalım sonucunda baskın bir Amerikan üstünlüğüne teslim olmuştur. Kısaca değindiğimiz sinemanın doğuş süreci, 1. Dünya savaşı sonrasına gelindiğinde tüm pazar mücadelesi, yüksek kazançlar, teknik olarak ve sinemasal anlatımdaki hızlı gelişmelere rağmen henüz yürümeye başlamıştır.

Bir sanat olarak sinema da diğer sanat dallarına benzer şekilde çeşitli tarihsel gelişme, disiplin ve yaklaşımların etkisiyle gelişimini sürdürmenin yanında, bir ürün olarak ekonomik boyutu da gözeterek daha fazla insana ulaşma, daha çok beğenilme, daha çok satışa ulaşma gibi kaygılarla şekillenip günümüze ulaşmıştır. Sinemanın ilk yıllarında uzun metraj çekimler, farklı kamera ölçeklerinin kullanılması, kesme – bindirme gibi kurgusal keşiflerde etken olan ekonomik kaygılar daha sonra sinemasal bakışın yönlenmesinde birçok noktada etkisini devam ettirmiştir.

3.1.2. Sinemasal Dil ve Anlatımın Gelişimi

Kinetoscope ve Sinematograph'ın icat edildiği ilk yıllarda, insanlığın teknolojik araç kullanarak görselliği yansıtmamasından anlaşılan tek şey fotoğraftı. Diğer tarafta ise gösterim kısmında birçok farklı sahne sunumları mevcuttu ve bunlar içerisinde en dikkat çekeniyti tiyatroydu. Dolayısıyla ilk hareketli resimler, fotoğraf çekmek veya bir sahnede sergilenen gösteriyi insanlara sunmak mantığıyla şekillenmiştir.

İlk film örnekleri her ne kadar yeni bir icadın halka tanıtılması ve gösterimlerden kazanç sağlanması amaçlı basit çekimlerden oluşsa da daha ilk adımlarda bile sinema 5. sanat olmaya aday olacak şekilde kurgu ve yoruma dayalı örneklerle sahiptir. Fred Ott'un aksırıyla başlayan hareketli resim serüveni, Trenin Gara Girişi, Limandan Çıkış, Bebeğin Yemeği gibi kısa süreli, gündelik hayattan karelerle izleyiciye ulaşmaya başladı. İlk örneklerde kamera mümkün olduğunca konunun uzağına konumlandırılarak genel çekimlerle kayıt yapılmıştır. Genelde gerçek olayların kaydedilmesinden oluşan ilk filmlerde az da olsa özel düzenlemeler mevcuttur. Örneğin Bahçıvanı Sulamak adlı

filmde bahçeyi sulamaya çalışan bahçıvanın hortumuna, yaramaz bir çocuk basarak suyun kesilmesine neden olur. Bahçıvan ne olduğunu anlamak için hortumu incelemeye başlar ve tam bahçıvan hortumun ağzına bakarken çocuk ayağını kaldırır ve bahçıvan sırlıslam olur. Daha sonra bahçıvan çocuğu kovalar ve yakaladıktan sonra döver. Burada olay filme alınması için kurgulanmıştır fakat kamera yine genel çekimdedir ve hareketsizdir. Kamera, fotoğraf çekiminde olduğu gibi veya bir insanın sahneyi izlediği gibi cepheye konumlandırılarak çekim yapılmaktadır.⁶⁹

İlk dönemin önemli üreticilerinden birisi de Georges Melies'dir. Bir tiyatrocu ve sihirbaz olan Melies, Lumiere'lerin Sinematograph'ını keşfettiğinde Lumiere'lerin aksine bu aygıtın gelecekte önemli bir gösterim aracı olacağı öngörüsünde bulunmuştur. Bu bakış açısı onun tiyatro ve illüzyon tecrübesiyle birleşince Melies, kurgunun ilk örneklerini veren yapımcılardan birisi olmuştur. Filmlerini stüdyosunda çeken Melies, tiyatro sahnesine benzer bir platform oluşturmuş ve bu platform önünde oynanan oyunu sabit kamera çekimleriyle filme aktarmıştır. Bu yönüyle diğerlerinden çok farkı olmayan Melies'nin farkı, filmlerinde kullandığı bindirmelerle ortaya çıkmaktadır. Tek Kişilik Orkestra (L'Homme Orchestre,1900) ve Müziksever (le Melomane, 1903) adlı filmleri, bir çekimin diğerinin üzerine eklenmesinden oluşmaktadır. Melies iki farklı görüntüyü sadece kamerayı durdurup tekrar kayda girerek elde etmemiş, aynı zamanda film birleştirme yani montaj yardımıyla da bindirme kullanmıştır. Böylelikle birbirinden farklı çekimlerin üst üste perdeye yansması yoluyla sihirbazlığını sinemaya aktaran Melies, sinemanın bu anlamda oldukça verimli ve müsait bir yapıya sahip olduğunu keşfetmiş ve kararma - açılma, aynı açıda çoklu pozlama yoluyla ekran bölme gibi efektleri sinemaya kazandırmıştır.

Melies'nin başyapıtı olarak değerlendirilen Aya Yolculuk, sinemasal anlatım açısından önemli öğelere sahip bir filmidir. Uzayda hareket eden kapsülün aya inişi uzaydan çekimle verilir, kapsülün inişiyle gülümseyen ay yüzeyi somurtmaya başlar. Bu görüntünün ardından kapsülün aya inişi bir de ay yüzeyinden gösterilir. Burada diğer çekime geçince olay kaldığı yerden değil biraz öncesinden gösterilerek örtüşmeli devinim örneği verilmiştir. Aynı yöntem Edwin S. Porter'in yönettiği Bowery'de İşler Böyle Yürür'de de kullanılmıştır. Fakat aynı dönemlerde Williamson yanan bir eve

⁶⁹ Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara 2008, s.208 – 209.

itfaiyecinin girişini verdikten sonra hemen ardından dış çekimde itfaiyecinin kurtardığı kişiyle camdan çıkışını gösterir. 1903'te Williamson uzak çekimde iki çocuğun kedi yavrusuna ilaç verişini uzak çekimle gösterdikten sonra, kedi yavrusunun kaşığı yalamasını daha yakın bir çekimle vererek Hasta Kedicik'i çekmiştir.

Aya Yolculuk'ta kullanılan diğer önemli özellik ise, ay yüzeyinde bilim adamlarının karşılaştıkları ve dostça görünmeyen uzaylıların yüzlerinin Fransız sömürgelerindeki yerlilere benzetilmesidir. Bunun nedeni de sömürgelerde Fransız'ları istemeyen yerli halkın varlığıdır. Kaşiflerin dünyaya dönüşünü anlatan çekimlerin bağlanması da günümüzdekine çok yakındır. Birinci çekimde kapsül aydan ayrılarak çerçevenin altından sahneyi terk eder. İkinci çekimde çerçevenin üstünden altına doğru hareket eder. Üçüncüsünde çerçevenin üstünden suya ve dördüncüsünde suyun yüzeyinden deniz yatağına doğru ilerler. Böylece aynı yönde hareket eden nesne yardımıyla zamansal ve mekansal ilişkinin kurulması amaçlanmıştır. Bu dönemde aynı yöntem Hepworth, James Williamson, Edison gibi bir çok kişi tarafından kullanılmıştır.⁷⁰

Edison'la birlikte çalışan Edwin S. Porter da film yapımıyla ilgili bir çok ilki gerçekleştirmiştir. Bir İtfaiyecinin Hayatı (1903) adlı filmde belgesel nitelikli anlatımla öykülü anlatımı bir arada kullanmıştır. Filmde gerçek bir yangın ortamında itfaiyecilerin kahramanca çalışmaları görülür. İtfaiyeciler çaresiz durumdaki bir anneyle çocuğunu yangından kurtarırlar. Porter gerilimi artırmak için, itfaiyecilerin çalışmalarının yanında, anne ile çocuğunun durumunu da göstererek farklı mekanlarda çekilen iki olayı birbirine bağlamıştır. Porter bu filmde nesnelerin perdedeki büyüklüğünü ayarlayarak hem farklı çekim ölçekleri kullanmak gibi bir yenilik ortaya koymuş hem de çekimlerin uzunluklarını ayarlayarak anlatımın etkisini kontrol etmiştir. Porter, 1903 yapımı Büyük Tren Soygunu'nda da Melies gibi sabit kamera yerine hareketli kamera kullanmış ve yine çekimlerin uzunluğunu değiştirerek, farklı çekimler arasındaki hareket algısını düzenlemiştir. Porter hareket algısını oluşturmak için, oyuncuların hareketi, kameranın hareketi ve çekimlerin birbirine bağlanmasıyla oluşan hareketi kullanmıştır. Porter, daha önce çektiği görüntüleri oyuncuların arkasındaki perdeye yansıtarak iki farklı görüntüyü aynı karede göstererek geriden gösterimi de ilk kez kullanan kişi olmuştur.⁷¹

⁷⁰ Geofrey, ss.37 – 39.

⁷¹ Kılıç, ss. 215 – 217.

Sinemanın ilk yıllarında kurgu ve çekim yöntemlerindeki gelişmeler sinemasal anlatıma çeşitli katkılar sağlasa da, bu tür denemeler aslında seyircinin beğenisini kazanmak amacıyla yapılan atraksiyonlardan ibaret kalmıştır. Sinemada anlatımın gelişmesini bu tür denemelerden kesin çizgilerle ayırt etmek mümkün olmasa da Griffith'in yaptığı filmlerdeki anlatımsal değişiklikler (her ne kadar Griffith'in uyguladığı bazı teknikler daha önce denenmiş olsa da) sinema tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Griffith, kendinden öncekilerin yaptığından farklı olarak kamerayı üçayak üzerinde hareket ettirerek ve üçayağın ileri –geri, sağ-sol hareketiyle kaydırma yöntemini kullanarak ortaya çıkardığı çekim ölçeklerinin yanında, değişik kesmeleri de anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla bilinçli bir şekilde kullanmıştır.

Griffith'in çektiği Lonedale Memuresi'nde (1911) hırsızlar bir telgraf memuresini (Balance Sweet) tehdit etmektedir. Korku içerisindeki memure telgraf çekmeye çalışırken Griffith, memurenin yakın çekimini vererek izleyicinin memurenin yüzündeki korku ifadesini daha iyi algılamasını amaçlamıştır. Yine ayrıntıları anlatmak için Lonedale Memuresi'nde bir yakın kesmeye başvurulur, genel çekimde memure hırsızlara tabancaya benzer bir şey doğrultur ve daha yakın çekime kesildiğinde bunun bir İngiliz anahtarı olduğu anlaşılır. Aynı filmin daha önceki sahnesinde, memure demiryolu bürosundan içeri girer ve başka bir odaya yönelir. Her çekimde oyuncu perdenin sağından çıkar ve solundan tekrar çerçeveye girer. Böylece aynı yöne ilerlediği vurgulanırken, hırsızlar içeri girdiğinde memureye ulaşmaları için ne kadar yol almaları gerektiği de seyirci tarafından bilinmektedir.⁷² Griffith'in kamerayı konumlandırmasıyla birlikte izleyici olayı farklı açılardan izlemenin yanında, sahnenin içerisine de girmiştir. Daha önce tiyatro izler gibi genel açıdan sahneyi gözetleyen seyirci, yakın çekimlerle sahnenin içerisine girmiş ve olayları yakından izlemeye başlamıştır. Tüm bunları sağlayan çekim esnasında kullanılan farklı yöntemlerin yanında, kurgu sırasında yapılan tercihlerdir. Artık Griffith'le birlikte anlatımın sağlanması çekim esnasındaki basit tercihlere değil, belli bir plan ve düşünce doğrultusunda yapılan daha karmaşık çekimlere ve kurguya bağlıdır. Daha önce baloncukla verilen geriye gidişler yerine Griffith, kurgu esnasında geçmişe dönük görüntüler vererek takvimsel anlatımın da dışına çıkmıştır. Griffith'in kendine has anlatımının ortaya çıktığı başka bir konu da oyuncunun baktığı görüntünün verilmesidir. Griffith bir pencereden bakan oyuncudan

⁷² Geofrey, ss.51 – 53.

oyuncunun gördüklerine kesme yaparak karakterin gördüklerini göstermeyi amaçlamıştır. Sinema sektörüne kazandırdığı kamera ölçekleri, kamera hareketleri, dekor, ışık, açılma-kararma, kurgu, oyunculuk, yönetmenlik gibi önemli unsurları, Bir Ulusun Doğuşu (1915) ve Hoşgörüsüzlük (1916) adlı başyapıtlarında oldukça etkili bir şekilde kullanarak sinemanın sanat oluşuna önemli bir katkı sağlamıştır.⁷³

Genel olarak, başlangıcından günümüze kadar baskın olan Amerikan Sineması'nı merkez alarak incelenen sinema tarihine bağlı kalarak özetlemeye çalıştığımız sinemasal dil ve anlatımın gelişmesinde Griffith çok önemli bir yere sahip olsa da Avrupa'daki gelişmeler de göz ardı edilmemelidir. Aynı dönemlerde daha çok Amerikan filmlerinin hakim olduğu İtalya, Fransa ve Almanya'da kamera boyu, açısı, çekim ölçeği, dekor, kurgu gibi konularda önemli gelişmeler ve denemeler ortaya çıkmış ve sinema sanat olduktan sonra Amerikan merkezli olmakla birlikte değişik ülke sinemalarının katkılarıyla sinemasal dil ve anlatımın gelişimi sürekli bir devinim içerisinde süregelmiştir.

3.2. SİNEMADA AKIMLAR

Sinemanın ilk yıllarındaki ürünlerin ne kadar sıradan ve üreticisinin yorumundan yoksun olduğu söylene de en azından kurmaca ve gerçeklik gibi iki temel ayrımı içinde barındırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sinemanın ilk ürünlerini sanatsal akım olarak belli kategorilere dâhil etmek mümkün olsa da, daha çok üzerinde durulan sinemanın gerçek anlamda sanatsal bir dil oluşundan sonra ortaya çıkan ürünlerdir. Sinema da sanatın doğası gereği, farklı tarz ve yeni anlatım biçimlerinin ortaya koyduğu ürünlerle gelişimini sürdürmenin yanında, diğer sanat dallarından da etkilenecek çeşitlenmiştir.

1920'li yıllarda, temelindeki endüstrileşme yapısının ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen Avrupa merkezli yıkımın etkisiyle Amerikan Sineması baskın hale gelmiş ve sinema, ekonomik kaygılarla şekillenmenin yanında, ortaya çıkan siyasal ve sosyal gelişmelerin etkisiyle yeni yaklaşım ve akımlar çerçevesinde ürün vermeye başlamıştır. Bu yeni yaklaşımların ilk aşamasını tetikleyen temel unsurlardan ikisi; Avrupa'nın yaşamakta olduğu sosyal ve siyasal çalkantılar süreci ve dünyayı işgal eden Amerikan sinemasına karşı bir başkaldırı çabası olarak ortaya çıkan Amerikan sinemasından farklılaşma eğilimleridir. Sosyal bunalımların sanatsal üretimi

⁷³ Kılıç, ss. 221 – 233.

yönlendirmesi ve Amerikan sinemasıyla rekabet edebilme çabası; sinemadaki yaklaşımların oluşmasını sağlayan konu - sanat - sanatçı ilişkisine sosyal ve ekonomik etkenleri de dâhil etmiştir. Bu noktada modernizmin ürünü olan sinemaya postmodern yansımaları ele almadan önce, sinema alanında ortaya çıkan çeşitli akımları aktarmaya çalışacağız.

3.2.1. Dışavurumcu Alman Sineması

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) Almanya’da izlenimciliğe, doğalcılığa ve gerçekçiliğe karşı doğan bir sanat akımıdır. İlk olarak resimde etkisini gösteren dışavurumculuk, daha sonra diğer sanat dallarına yansımış ve I. Dünya Savaşı sonrasında da sinemada kendini göstermiştir. Dışavurumculuğun genel özelliği sanatçının öznelliğini öne çıkarmasıdır. Sanatçı, dış gerçekliği yansıtmaya kaygısı yerine, ruhsal durumu, amaçları ve bireysel değerlendirmesine bağlı olarak işlediği konuyu deforme edebilme lüksüne sahiptir. Bu durumda sanatçının dış gerçekliği kendi içsel dürtüleri doğrultusunda bambaşka bir biçime dönüştürmesi, renkleri keskin karşıtlık oluşturacak şekilde kullanması söz konusudur.⁷⁴ Dışavurumcu filmlerde dekor, oyunculuk ve ışık bilinçli bir şekilde stilize edilmiştir. Kaba ve barbar görüntülere yer verilmesinin yanında biçimin içeriğe göre daha önemli olması dışavurumcu sinemanın diğer önemli özellikleridir.

Dışavurumculuk modern sanatın bir yaklaşım biçimi olarak, günün şartlarında özellikle orta sınıfın içinde bulunduğu bunalımın ve bu bunalımı hazırlayan ortaçağ uzantısı siyasal yapının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu dönem, Feodal Avrupa’dan miras kalan toprak ağalarının ve burjuvazinin desteğiyle liberal orta sınıfı baskı altına alan Bismarck Almanyasıdır. “Dışavurumculuk, bir yandan köhne kurumların yönlendirdiği bir kültüre karşı başkaldırma, bir yandan da topluma yöneltilmiş bir suçlamadır. Bu çağın insanı yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her türlü ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş korkusuna kapılmıştır.”⁷⁵ İnsanın ve toplumun bunalımında sanatçının ruhsal eğiliminin esere yansımaları ve temelde gerçekliğin deformasyonunun varlığı akımın etkisiyle ortaya çıkan ürünlerin genel özelliğini de zaten özetlemektedir. Başkaldırı, çığlık, isyan hatta delilik dışavurumcu yaklaşımın temel kavramları ve eserlerin genel özellikleri arasında sıralanabilir.

⁷⁴ Sözen, Tanyeli, s.76.

⁷⁵ Esin Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2003, s.62.

20. yüzyılın başlarında ilk olarak resimde ortaya çıkan ve sonrasında tüm sanat dallarında etkisini gösteren dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sinemada etkili olmaya başlamış ve 1920'li yılların sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. *“Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen dışavurumculukta, gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve ‘gerçek olmayan’ bu dünyada gezinen kameramanın aşırı üslubu dikkat çeken özelliklerdir. Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne, ölüm ve düşük yaşama ait nesneler eşlik etmektedir. Sonuçtaki etki ise, öfke, delilik ve akla yakın olmayan olağanüstü olaylara ait bir dünyanın, Hollywood orta sınıf alemine yönelmiş eleştirilerin etkisidir.”*⁷⁶

Dışavurumcu filmler, Birinci Dünya Savaşı’nı kaybeden tarafta yer alan ve Weimar Cumhuriyeti’nin belirsizliğinde varlığını sürdürmeye çalışan Almanya’da başlayıp Hitler döneminin ilk yılları boyunca devam etmiştir. Bu resme biraz daha baktığımızda detaylarda, belirsizlik içerisinde var olma savaşı veren bir ülkeye ait sefalet içerisinde yaşayan, psikolojisi alt üst olmuş, dünyaya ve içinde yaşadığı topluma şüpheyile yaklaşan insanları görmekteyiz. Bu manzarada ortaya çıkan eserin senaristi de yönetmeni de aynı toplum ve birey psikolojisine sahiptir ve “anlatım bilimcilere göre, tüm öykülerin arkasındaki itici güç olan ‘yoksunluk’ Weimar sinemasında neredeyse değişmez bir biçimde parçalanmış aileleri, kıskançlıkları, baskıcı baba figürlerini, kayıp anneleri konu alır ve bu durum genellikle ulaşılabilir ve arzu edilen bir nesnel tercihle düzelmez. Hala anımsanan bir düzine kadar film ele alındığında açıkça Oedipal senaryolar, babalarla oğulları arasında sonu gelmez çekişmeler, dostlar, kardeşler ya da arkadaşlar arasında kıskançlıklarla karşılaşılır. Kracuer’in belirttiği gibi, isyanı babaların yasasına boyun eğme izler; fakat öyle bir boyun eğiştir ki bu, asilere kendi gölgeleri, kendi izleri, kendi hayalet benleri musallat olur.”⁷⁷

Dr. Kaligari’nin Muayenehanesi ile başlayıp Golem, Hakiki, Kader, Mumyalar Müzesi, Faust, Dr. Mabuse gibi birçok örnekle devam eden Dışavurumcu Alman Sineması, bazı örnekleriyle Hollywood’a karşı ekonomik başarılar elde edebilmiş, Kammerspiel ve Sokak Filmleri’nde varlığını bir süre daha devam ettirdikten sonra Hitler döneminde tamamen son bulmuştur.

⁷⁶ Douglas Gomery, *Movie History: a Survey*, Wadsworth Publishing Company, California 1991, s. 125 – 126, Akt. Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, İstanbul 2002, s. 40.

⁷⁷ Geofrey, s.175.

3.2.2. Şairane Gerçekçilik (Realisme Poétique)

Dünya özellikle iki dünya savaşı arasında büyük bir bunalım içerisinde kalmıştır ve bu bunalım, dönemin sanat ürünlerinde de kendini göstermiştir. Şairane gerçeklik 1930'lu yılların başında Fransa'da bahsettiğimiz bunalımlı dönemde doğmuştur. Birinci Dünya savaşı sonrasında düzelmeyen ekonomik gidişat, siyasi çalkantılar toplumun psikolojik yapısını olumsuz etkilemiştir. Faşist liderlerin varlığı karşısında yükselen sosyalist söylemler ve giderek gerilen ilişkiler yeni bir dünya savaşının da habercisi gibidir. Bu şartlar altında ortaya çıkan akımın temel özelliği ismini oluşturan iki terimde mevcuttur. Şairane Gerçekçilik'in ortaya çıktığı dönem aynı zamanda sinemanın da bunalımda olduğu dönemdir. 1929 dünya ekonomik bunalımı sonrasında iflas eden yapım şirketlerinden boşalan yeri bağımsız yönetmenler doldurmaya çalışmıştır. Bu yönetmenler toplumsal ve politik konuları gerçekçi ve lirik bir dille anlatma yolunu seçmişlerdir. Gerçeklik filmin konusunu oluşturur yani filmde anlatılan ve anlatılmak istenen gerçekliktir. Şiirsellik ise görüntüyle verilir ve gerçekliğin sınırlarını çizer. Gerçeklik şiirsellikten etkilenir, hüznülüdür, durağandır, liriktir. Burada gerçekliğin psikolojik etkisini belirleyen şiirsel görüntüdür. Böylece ortaya çıkan şey gerçekliğin şiirsel anlatımı olmaktadır. *“Gerçekçi edebiyata ya da özgün senaryolara dayanan, konusu genelde işçi sınıfı çevrelerinde geçen şiirsel gerçekçi filmler, kötümser anlatıları, izbe mekanları ve Amerikan kara filmlerini andıran karanlık, kontrastlı bir görsellik içermekteydi.”*⁷⁸

Marcel Carne, Jean Vigo, Julien Duvivier gibi yönetmenler akımın en önemli temsilcileri arasında sayılmaktadır. Vigo'nun Hal ve Gidiş Sıfır (1933), Carne'nin Sisler Rıhtımı (1938) adlı filmleri akımın temel iki yapıtı olarak ele alınmaktadır.

Şiirsel Gerçekçi filmlerde görsellik durağan ve melankoliktir. Görselliği oluşturan sisli hava, deniz kenarının sessizliği, ıssız, sefil, loş ışıklı mekanlar gerçekliği şiirselleştirmektedir. Filmlerde toplumsal gerçeklikler, çarpıklıklar, insanların bunalımı ele alınıp eleştirilirken tüm bu sorunlardan kurtulamama umutsuzluğu da vurgulanmaktadır. Faşist ideolojilerin yayılımcı ve savaş yanlısı yaklaşımında adım adım savaşa yaklaşan bir Avrupa'da ortaya çıkan filmler, adeta yaklaşan savaşa karşı

⁷⁸ Geofrey, s.398.

uyarıcı nitelikte savaş karşıtı mesajlar içermektedir. Şairane Gerçeklik, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Yeni Dalga akımının öne çıkmasıyla son bulmuştur.

3.2.3. Fransız Avant – Garde Sineması

Avant –garde’in sözlük anlamındaki ‘öncü’ terimiyle ve sanatsal alanda ortaya çıkan yeni sıra dışı yaklaşımı ifade etmesi anlamıyla, Fransız avant - garde yaklaşımı örtüşme göstermektedir. Büyük ölçüde resim ve edebiyatta ortaya çıkan sanat akımlarından etkilenecek 1920’li yıllarda gelişen Fransız avant – garde sineması, deneysel tarzda ürün veren, ticari anlayış yerine sanatsal kaygı güden bir akımdır. Resim ve edebiyatta gelişen akımların sinemaya yansması sonucunda ortaya çıkan ürünlerde kimi zaman tek bir sanat akımının yansması kimi zaman da iki veya daha fazla akımın etkisini görmek mümkündür. Bu etkilenme sonucunda filmler genel yapı olarak birbirinden ayrılrsa da, deneysel olma özellikleri ve yeni anlatım biçimlerine yönelme arzusu ortaktır.

Fransız avant – garde sinemasını hazırlayan şartlar, Alman sinemasını dışavurumculuğa götüren şartlarla benzerdi: Savaş sonrasında ekonomik bunalımı, Hollywood işgali, iflas eden yapımcılar ve bu sayede yeni arayışlar için şartların müsait olması. Bu şartlar oluşurken, Fransız sineması ticari açıdan kayıplar yaşasa da ressamların, müzisyenlerin, mimarların ve edebiyatçıların sinemaya yönelmesi sonucunda, sinema daha çok sanatsal ürün vermeye başlamış ve Fransız sineması canlanırken, sanat filmleri, dergiler ve klüpler sayesinde sinema sanat kalıplarına bürünmüştür.

Fransız avant – garde sinemasını şekillendiren temel üç sanatsal yaklaşım, Empresyonizm, Sürrealizm ve Dadacılık’tır.

Empresyonizm (İzlenimcilik): 19. yüzyıl sanatında ortaya çıkan Empresyonizm, gerçekçi bir yaklaşım olmasına rağmen, gerçekliğin birebir yansıtılmasını değil sanatçı tarafından o anda görüldüğü gibi aktarılmasını benimsemektedir. Bu durumda insanın ve doğanın tüm çıplaklığıyla resmedilmesi ve çirkinliklerin resme yansması söz konusu değildir. Resimde ortaya çıkan ve diğer sanat dallarında da etkili olan Empresyonizm, modern sanat anlayışıyla ortadan kalkmış fakat sinemada yeniden gündeme gelmiştir.

Empresyonist etkiyle yapılan filmlerde, görsellik ışık ve kurguyla desteklenerek görülmeyen gerçeklik anlatılmaya çalışılmıştır. Örneğin karakterin psikolojisini

yansıtmak için durumu betimleyen çeşitli sembollere ve çevre tasvirlerine yer verilir. Işık – gölge ilişkisi, zaman kayması, gerçek hayal karmaşası, soyutun sembolleştirilmesi gibi anlatımı çeşitlendiren ve sıradanlıktan çıkaran unsurlar bu tür filmlerin diğer özellikleridir. Louis Delluc, Marchal L’Herbier, Germanie Dulac, Abel Gance ve aynı zamanda Yeni Dalgacı olan Jean Renoir Empresyonist film örnekleri ortaya koyan yönetmenlerdir.

Dadacılık: 1916 yılında ortaya çıkan Dadacılık’ın temel mantığı, var olan ve kabul gören tüm sanat anlayışlarını reddetmektir. Alışılmışın dışına çıkarak sadece dizgeyle sanata ulaşmaya çalışan dadacılık sözcüğün bilinen anlamını ve sözcük dizilimiyle oluşan klişe anlamı da yadsıtmaktadır. Fakat tüm meramını ifade ederken de yine geleneksel kalıpları kullanarak başlangıçta kendisiyle çelişmektedir. Aslında dadacıların yapmaya çalıştığı yeni bir sanatsal anlatım yaklaşımı ortaya koymaktan ziyade, savaşımlara, krizlere ve dolayısıyla insanlığın mahvına yol açtığını düşündükleri geleneksel kalıplara bir isyandır. Var olanı eleştirmek, toplumun dikkatini çarpık duruma yönlendirmek için kendilerine has bir yol denemişlerdir.

Dadacılık, sanatı figürden soyuta taşıyan önemli adımlardan birisidir ve dadacı sinema da nesnelerin alışılmış anlamının dışına çıkmayı ve toplumsal normları yıkmayı amaçlarken soyut öğeler kullanarak sinemada soyutun ilk adımlarını atmıştır. Daha çok dadacı resmin ve şiir anlayışının sinemaya yansımaları olarak tanımlanan Dadacı filmlerde birbiriyle ilişkisi olmayan nesneler bir arada yer alır, yine bir anlam oluşturmeyen görüntüler ve çekimler arka arkaya sıralanır. Rene Clair’in Perde Arası (1924), Jacques Feyder’in Atlantide (1921), Dreyer Jeanne’in D Arc’ın Tutkusu (1928) adlı yapıtları Dadacı film örnekleridir.

Sürrealizm (Gerçeküstücülük): Dadacılığın devamı olan Sürrealizmde, nesneler gerçekte var olmayacak düşsel bir kompozisyonda ele alınırlar. Amaç, var olan gerçekliği yıkmak ve tamamen hayal gücünün özgürlüğünde yeni bir anlatım dili oluşturmak ve görülmeyen gerçekliğe ulaşmaktır. Sürrealist yaklaşım genel olarak kentsoylu değerlere, geleneksel dini ve kültürel normlara ağır eleştirilerle kendi göstermiştir.

Sürrealist filmlere düşsel öğeler ve bilinçaltına vurgu yapan bir anlatım hakimdir. Olaylar arasında mantıksal bir bağ kurma veya zamanı anlaşılır biçimde

yansıtma kaygısı güdülmez. Bilinen nesneler, tamamen hayal ürünü, gerçeğe aykırı bir kompozisyon içerisinde ele alınır ve gerçekdışı olaylar simgesel öğeler olarak film içerisinde yer alır. Sürrealist yaklaşımın temelindeki bilinçaltıyla ilişkilendirilen düşsel görüntüler filmlerin de genel yapısını oluşturur ve nedensiz bir şekilde akla aykırı tamamen düşsel bir görsellik filmlere hakim olur. Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin birlikte yaptıkları ve Sürrealist Sinema'nın en iyi örneklerinden birisi olan Endülüs Köpeği, Bunuel ve Dali'nin rüyalarından yola çıkılarak yapılmış bir filmidir. Diğer sürrealist filmlerde de kurgu yoğun bir şekilde kullanılarak anlatım, tamamen mantık dışı görüntülerin sıralanmasıyla elde edilmeye çalışılır.

Bunuel'in yapıtlarının yanı sıra, Jean Cocteau'nun Şirin Kanı (1930), Man Ray'in Deniz Yıldızı (1928) ve Dadacı olarak da değerlendirilen Rene Clair'in Perde Arası (1924) gibi yapıtlar Sürrealist film örnekleri arasında yer alır.

3.2.4. Fransız Yeni Dalga Akımı (Nouvelle Vogue)

İkinci dünya savaşı sonrasında Fransa'da ortaya çıkan mevcut sinema yapısını ve Hollywood tarzını eleştiren bir sinema akımıdır. *“Fransız sineması savaş sırasında ve savaştan sonra sürekli olarak dünya sinemasında sahip olduğu pazarı kaybetmeye, Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlamıştı. Hollywood tarzı, starlı ve büyük bütçeli filmler yapmayı bu duruma bir çare olarak gören Fransız yapımcıları ise yanılmışlardı. Bu durum karşısında pahalı yapımlara girerek büyük riskler almak istemeyen yapımcılar, yeni, çoğu zaman ilk filmlerini çeken yönetmenlerle düşük bütçeli yapımlara yöneldiler. Böylece filmin iş yapmaması durumunda alınan risk de düşük olacaktı. Ayrıca bu filmlerin, Fransa'daki seyirci kitlesini Fransız sinemasına çekme gibi bir durumları da olabilirdi.”*⁷⁹ Bu durum Yeni Dalga'yı ortaya çıkartan sebeplerden birisidir. Akımın temellerinin atılması, Andre Bazin'in de yer aldığı bir grubun kurduğu “Le Cahiers de Cinema” adlı derginin eleştirel yaklaşımıyla olmuştur. François Truffaut, Jacques Rivette, Erich Rohmer ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin yer aldığı grubun temel fikirleri şöyleydi: *“İlk olarak filmlerin aynı bir romancının kitap yazması veya bestecinin bir müzik parçasını üretmesi gibi yorumlanması gerektiğine inanmışlardır. İkinci olarak, klasik Hollywood film yapımından farklı olarak yeni bir*

⁷⁹ Coşkun, s.167-168.

*sinema dilinin bulunması gerektiğini önermişlerdir.”*⁸⁰ Yeni Dalga’yı başlatan diğer etmenler ise; Fransa’da köklü bir sanat sineması anlayışının varlığı ve sinema eğitime önem verilmesi sonucunda yeniliklere hazır olan bir sinema izleyicisinin varlığıdır.

Yeni Dalga ürünlerinde; öyküler birbirini anlamlı bir biçimde izlemediği için film akışında her an her şey olabilir, beklenmedik sonlar seyirciyi şaşkınlığa uğratabilir. Kurgu son derece önemlidir ve oldukça etkin kullanılmıştır. Filmlerin kesin bir sonu olmaz, sonla birlikte olaylar kesin bir sonuca ulaşmaz. Yeni Dalga’cılar yönetmenin kendi yazdığı filmi çekerek kendisini en iyi şekilde ortaya koyacağını düşünmüşlerdir, böylece senarist – yönetmen ortaklığı ortadan kalkmıştır. Gençlerin sorunlarını ve toplumun sosyal değer yargılarını konu edinen Yeni Dalga sinemasında kadına yönelik ağır eleştiriler söz konusudur. Kadın ya cinselliğiyle erkeklerin sonunu hazırlayan ‘femme fatale’ dir ya da tüketici toplumuna hizmet ederek ailelerin sonunu hazırlayan kuklalardır. Filmlerde yaşama romantik ve doğal bir bakış, psikolojik güdüleme ve tesadüflik yer alır. Kahramanlar sürekli hareket halinde olup durup kalacakları bir evleri veya kullanacakları çok fazla eşyaları yoktur. Yeni Dalga akımında ürün veren önemli yönetmenler ve eserleri şunlardır: Claude Chabrol; Yakışıklı Serge (1958), Alain Resnais; Hiroşima Sevgilim (1959), François Truffaut; 400 Darbe (1959), Jean-Luc Godard; Serseri Aşıklar (1960).

3.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neo Realismo)

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sinemasının büyük bir sıkıntı içerisine girmesiyle Hollywood, pazarın büyük kısmını ele geçirmiştir. İtalya’da faşist rejimin iş başına gelmesinden bir süre sonra sinemanın gücü faşistler tarafından farkedilmiş, Hollywood filmlerine kısıtlama getirilmiş ve İtalyan sinemasına sansür uygulanmasının yanında önemli destekler de verilmiştir. Buna karşın Hollywood, İtalya kotasını aşabilmek için ortak yapım yoluna başvurmuş ve piyasanın yarısına bu yolla ulaşabilmiştir. Mussolini döneminde bir taraftan yeni sinemacılar yetiştirilirken bir taraftan da oldukça ideal stüdyolar yapılarak sinemaya yatırım yapılmıştır. Bu süreç, İkinci Dünya Savaşı’na kadar İtalyan sinemasının varlığını sürdürmesini, yeni yapımcı ve yönetmelerin doğmasını sağlamış ve sinemada yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

⁸⁰ Biryıldız, s. 90.

İkinci Dünya Savaşı, Nazi İşgali ve sonrasında müttefiklerin işgali, uzun bir dönem, ekonomik ve sosyal sarsıntılar İtalya için sıkıntılı bir dönemin özetidir. Faşizmin bitmesiyle, müttefik işgali gerçekleşmiş ve İtalya'nın özgürlüğü mücadelesi başlamıştır. İtalyanlar için oldukça sıkıntılı geçen bu dönem Yeni Gerçekçi sinemayı da olgunlaştıran yıllardır. Dönemin filmleri de şekillendikleri şartlar ve topluma uygun olarak konularını toplumsal hayatın gerçeklerinden seçmiştir.

Yeni Gerçekçi sinema belge niteliğinde yapımlar ortaya koymuştur. Filmler konusunu günlük gerçeklerden alır, hatta oyuncu seçimlerinde de gerçeklik söz konusudur. Profesyonel olmayan oyuncular, role uygun mesleklerden seçilmiştir ve oyunculukta doğaçlama tercih edilmiştir. Bu durumda oyuncudan rol yapması değil işini yapması beklenmiştir.⁸¹

Yeni Gerçekçi sinemanın diğer özellikleri şöyle sıralanabilir: Kamera sokağa taşınarak anti-stüdyo yaklaşımı benimsenmiş, çekim için özel bir ışıklandırma yerine doğal ışıktan faydalanılmıştır. Hikaye olgusu yerine olayın olduğu gibi kaydedilmesi benimsenmiştir ve seslerin sonradan filme eklenmesi tercih edilmiştir. Filmlerde son yoktur ve gelecek belirsizdir. Sade, düz bir kurgu tercih edilmiştir.

Roberto Rossellini; *Roma - Açık Şehir* (1945), *Almanya Sıfır Yılı* (1947) ve *Hemşeri* (1946), Luchino Visconti; *Tutku* (1942), *Yer Sarsılıyor* (1952), Vittoria de Sica; *Çocuklar Bize Bakıyor* (1943), *Kaldırım Çocukları* (1946), *Bisiklet Hırsızları* (1948) başlıca Yeni Gerçekçi yönetmen ve filmler olarak sıralanabilir.

3.2.6. İngiliz Belge Okulu

Belge veya sinemada gerçeklik Lumiere'lerin çektikleri basit ve amaçsız filmlerle başlar ve sinemanın gelişme sürecinde çeşitli yaklaşımların katkısıyla sinemanın iki temel yaklaşımından birisi haline gelir. Sinemanın sanat platformunda yerini almasıyla, başlangıçta basit olarak örnekleri verilen gerçekçi yaklaşım kuramsal bir yapıya ulaşmış hatta okul olmuştur. Sinema tarihinde John Grierson, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Paul Rotha, Vittoria de Sica gibi bir çok isim gerçekçi yaklaşımın temsilcileri olarak yer bulmuşlardır.

⁸¹ Çoşkun, s.147 – 148.

Grierson'un, modern dünyanın hızlı değişimi karşısında nasıl davranacağını bilemeyen ve yanlış kararlar veren insanın eğitilmesi gerektiğini düşünmesi ve bunu sağlamanın en doğru yolunun sinema olduğu kanısına varması İngiliz Belge Okulu'nun temel amacını oluşturmuştur. Grierson'un düşüncesi ilk etapta propagandadan farklı olsa da daha sonra Devlet denetiminde olan İmparatorluk Pazarlama Kurulu'nun (Empire Marketing Board) film birimine katılmasıyla İngiliz İmparatorluğu'nun etkinliğini artırmaya yönelik filmler yapmaya başlar. EMP içerisinde genç yönetmen adaylarından oluşan bir grup kuran Grierson, İngiliz Belge Okulu'nun temellerini de atmış olur.

Grierson'un film yapımına yönelik yaklaşımı Flaherty'nin lirik anlatımı ve Vertov'un sinema – gerçek kuramının etkisiyle şekillenmiştir. Vertov ve Flaherty etkisini öykülü belgesel filmlere yansıtan Grierson, İngiliz sinemasına önemli katkılarda bulunurken, temelleri daha önce atılan İngiliz Belge Okulu'nun da yayılmasını sağlamıştır.

1936 yılında İngiliz Belge Okulu'nun filmlerinde hakim olan nesnellikten kişisel yorum ve anlatıya doğru bir yönelme yer almaya başlamıştır. İngiltere'de belgesel filmciliğin gelişmesine önemli katkılar sağlayan ve sinemanın propaganda aracı olarak gücünü ortaya koyan İngiliz Belge Okulu 1937 yılında dağılmıştır.

3.2.7. Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği

1917 devrimiyle Rusya'da Çarlık rejiminin devrilmesi sosyalistler için önemli bir zafer olmanın yanında, sorunlarla dolu çok uluslu bir Rusya'yı devralma gibi bir yükü de beraberinde getirmiştir. Sorunları aşmanın yolu her şeyden önce devrimin halka anlatılmasına ve kabul görmesine bağlıdır. Bu noktada yeni rejim sinemanın propaganda gücünü kullanmayı tercih etmiş, bu doğrultuda açılan sinema okulları sayesinde Sovyet sineması şekillenmiş ve ajitasyon trenleriyle ülkenin en ücra köşelerine kadar propaganda içerikli filmler ulaştırılmıştır.

Yeni rejimle birlikte, 1919 yılında yapılan düzenlemeyle sosyal içerikli filmlere ağırlık verilmesi kararlaştırılmış ve bu tarihten sonra "Toplumsal Gerçeklik" Sovyet sanatının genel politikası haline gelmiştir. 1922 yılında Sovyet hükümeti dağınık durumda olan sinema komitelerini Goskino adlı yapı içerisinde toplamış ve Goskino,

1925 yılında Sovkino adıyla yapım, dağıtım, kiralama işini içeride ve dışarıda kontrol eden bir tröst halini almıştır.

İlk etapta ajitasyon amaçlı içerik değişiklikleri içeren ve biçim olarak Çarlık dönemi sinemasına bağlı kalan Sovyet sineması kurgu üzerine yeni çalışmalar yapılması ve kuramsal gelişmelerle gelişmiş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Sovyet sineması Avrupa ve Amerika’da olduğu gibi temelde ticari kaygılara dayanmaması nedeniyle sanatsal anlamda daha özgür bir yapıya sahip olsa da, Sovyet sinemasını özellikle içerik bağlamında sınırlayan bir yeni rejim gerçeğinin varlığı da unutulmamalıdır. Bu nedenle filmlerin içeriğinde eğlence unsuru yer alsa bile içeriği asıl olarak şekillendiren Sovyet hükümetinin belirlediği devrim çerçeveli konulardır. Fakat Sovyet hükümetinin sanatsal yaklaşımlara müdahale etmeme kararının, Sovyet sinemacılara geniş bir özgürlük alanı sunduğu ve bu sayede sinemada önemli gelişmelere imza atıldığı da göz ardı edilmemelidir. Eisenstein’in Korkunç İvan (1944), Grev (1924) ve bir başyapıt olarak kabul edilen Potemkin Zırhlısı (1925) adlı eserlerinin yanında, Pudovkin’in Ana (1926), Vertov’un Film Kameralı Adam (1929) adlı filmleri dönemin öne çıkan yapıtlarıdır.

Sovyet sinemasında Lev Kuleşov geliştirdiği kurgu kuramıyla ilk önemli sinemacı olarak kendini göstermiştir. Kuleşov boş kamerayla yaptığı deneyler sonucunda, yalnızca görüntülerin değişik biçimde sıralanmasıyla çok değişik duygu ve izlenimler oluşturulabileceğini ortaya koydu. Kuleşov’a göre yönetmenin malzemesi farklı çekimlerdi ve yönetmen bir duvar ustasının tuğlaları sırayla bağlaması gibi veya bir şairin sözcük dizimini düzenlemesi gibi görüntüleri arka arkaya belli bir amaçla bağlayarak filmini oluşturur. Burada anlamın oluşması yönetmenin sözcüklerini sıralamasına bağlıdır. Kuleşov’un ünlü montaj deneyinde, çorba kasesi, tabutta yatan ölü bir kadın ve oyun oynayan bir çocuk görüntülerinin arasına bir oyuncunun yakın yüz çekimini vermiştir. Deney sonucunda izleyiciler oyuncunun yüzündeki ifadenin değiştiğini düşünmüşlerdir. Böylece Kuleşov, sinemada montaj sahnesinin anlamının sahnenin içeriğiyle değil, bu montaj sahnelerinin yan yana konulmasıyla ortaya çıktığını ispatlamaya çalışmıştır.⁸²

Kuleşov’un öğrencisi olan Vsevolod Pudovkin’e göre de kurgu sinema sanatının temeli, bu yeni gerçekliğin yaratıcı ögesidir. Bir gerçeklik çekim yoluyla yeniden

⁸² Geofrey, s.202.

oluşturulur ve kurguyla bağlanır böylece gerçekliğin kendisinden farklı, perdeye yansıyan sinemasal gerçeklik ortaya çıkar.⁸³ Pudovkin'in yaklaşımında kurgu, anlatıyı değiştirmek için kullanılan bir öge değil anlatıyı destekleyen bir araçtır.

Sovyet sinemasının öncülerinden Dziga Vertov, Sinema – Göz adlı gerçekçi yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Vertov'a göre, kamera gözün yerine geçerek, dış gerçekliğe müdahalede bulunmadan olduğu gibi filme kaydetmelidir. Bu durumda oyunculuğu ve görseelliğe müdahale eden dekor, ışık gibi unsurları devreden çıkaran Vertov, kurguya ayrı bir önem verir. O'na göre kamerayı kullanan görmeyi, kurguyu yapan da düşünmeyi iyi bilmeli ve işçi sınıfına yeni bir bakış açısı kazandırmalıdır. Kamera insan gözüne oranla daha kusursuz bir görüntü yakalayıcıdır ve farklı görüntüler montaj yardımıyla bir araya getirilerek mükemmel görüntüye ulaşılır.

Toplumsal içerikli filmleriyle öne çıkan kurgu kuramcısı Sergei Eisenstein, Sovyet sinemasının diğer önemli bir yönetmenidir. Eisenstein'ın kurgu kuramı Pudovkin'in kurgu kuramına diyalektik karşıtlık içerisinde gelişmiştir. Eisenstein'ın kurgu anlayışında çekimlerin bağlanmasından çok çarpıştırılması söz konusudur. O'na göre kurgunun amacı eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, idealleri yaratmaktır. Eisenstein filmin parçalarını, diyalektik kurgunun işlenmemiş malzemesi olarak işe yarayabilsinler diye düzensiz ve tarafsız olarak ele aldı. Oyuncularını bile bireysel özelliklerine göre değil sunacağı tiplere uygunluklarına göre seçti. Bu diyalektik anlayışı çekimlere kadar genişletti. Çekimler, diyalektik olarak birbiriyle ilişki içerisindeyken, atraksiyon olarak tanımladığı tek bir çekimin temel öğeleri de yeni anlamlar üretmek için ilişki içerisindeydi. Bu anlayış doğrultusunda oluşturulan diyalektik çarpıcı kurguda A çekimi ile B çekimi tamamen yeni bir düşünce olan C çekimini oluşturur ve izleyici kurgunun bu içsel anlamını çözmesi gerekir. Eisenstein'ın kurgu anlayışı böylece, Pudovkin'in düz kurgu anlayışına karşı diyalektik çarpışma kurgusu olarak belirginleşir.⁸⁴

Sovyet Toplumsal Gerçekliği devrimin ilk yıllarında çekilen filmlerin içeriğinden ziyade yukarıda değindiğimiz kuramsal gelişmeler açısından önemlidir. Vertov gerçekçi yaklaşımları etkilerken, Eisenstein'ın kurgu kuramları dünya sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

⁸³ Çoşkun, s.52.

⁸⁴ Monaco, s.380 – 381.

3.2.8. Yeni Sinema (Sinema Novo)

1960'lı yıllarda Dünyayı etkisi altına alan Marksist Devrimci Rüzgar sinema dünyasında da yankı bulmuş ve bir çok ülkede sinema akımları ortaya çıkmıştır. Yeni Sinema da yabancı etkiden uzak ulusal film kültürünü oluşturmak amacıyla Brezilya'da ortaya çıkan bir akımdır.

Devrimci bir yaklaşımla emperyalist sömürü düzeninin ve toplumsal adaletsizliğin sonuçlarını kimi zaman gerçekliği kimi zaman yerel sembolleri kullanarak Brezilya Yeni Sinemasına Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ve Ruy Guerra gibi yönetmenler öncülük etmiştir. Geleneksel sinema kalıpları toplumsal öğelerle harmanlanarak yeni bir film dilinin oluşturulması amaçlanmış ve filmlerde renk, dekor gibi unsurlar yerel sembolik öğelerle desteklenmiştir. Yeni sinema devrimci özelliğinden dolayı 1964 ve 1968 yıllarında yapılan sağ darbeler karşısında varlığını daha fazla sürdürememiş ve 1970'lerin başında son bulmuştur.

3.2.9. Özgür Sinema (Free Cinema)

1956 yılında Lindsay Anderson, Karel Reizs ve Tony Richardson gibi isimlerin çıkardıkları dergide bir manifesto yayımlayarak, bir İngiliz belge hareketi olan Özgür Sinema hareketini başlatmışlardır. Yayımladıkları manifestoda, 'Biz bu davranışımızla özgürlüğe inandığımızı göstermeye çalışıyoruz' ifadesiyle amaçlarını açıklamışlar ve 'Özgür Sinema' başlığı altında ilk toplu gösterimlerini de aynı yıl yapmışlardır.

Yaklaşım, gerçeği kendi dramatik yapısı içerisinde ele alan stüdyo, oyuncu ve öykü üçlemesinden uzaklaşmayı ilke edinmiştir. "Özgür Sinemacılar, filmlerinde, çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir. Bu tutumları, 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında devam eder. 60'larda ise, yine aynı konuları ele almakla birlikte, filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında, kuşkusuz Fransız Yeni Dalgası vardır. Nitekim, Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerince İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılır"⁸⁵

⁸⁵ Coşkun, s.199-200.

3.2.10. Amerikan Deneysel Sineması

Deneysel sinema genel olarak sanatsal kaygılar güden ve alışıldık anlatım – içerik kalıplarının dışında yeni yollar arayan bir alandır. Deneysel sinemanın kesin çizgileri ve tanımlanmasını mümkün kılacak genel ve ortak özellikleri mevcut değildir. Zaten deneyselliği de buradan kaynaklanmaktadır veya deneysel olduğu için genel geçer sınırlara sahip değildir. Bu durumda sinemada yenilik arayan, yeni yollar deneyen ve yeni içerikler anlatan her çalışma deneysel kategoriye girebilir. Fransa’da Avant-Garde Sinema olarak gördüğümüz Deneysel Sinema, Amerika’da Underground (Yeraltı) Sineması, alternatif Sinema ve Bağımsız Sinema gibi çeşitli isimler almıştır. Fransız Avant – Garde Sinemasında gördüğümüz genel yapı, diğer ülkelerde de (Almanya, Amerika, Sovyetler v.b.) geçerli olmuş, deneysel sinema farklı akım ve yaklaşımlardan etkilenecek gelişmiştir.

Amerikan deneysel sineması 1920’lerde başlamış olsa da, gerçek şekillenmesi 1940’larda olmuştur. Maya Deren’in sürrealizmden etkilenecek ortaya koyduğu, psikoloji temelli düşlerle dolu deneysel çalışmalar Amerikan deneysel sinemasına zemin hazırlamıştır. Kenet Anger, Gregory Markopoulos, Robert Breer gibi Deren etrafında toplanan ve özellikle cesur konu seçimleriyle Avant – Garde örnekler sunan isimler Underground harekete giden sürece katkıda bulunmuşlardır.

1960’larda tam olarak şekillenen Underground sinema, Hollywood’un ticari anlayışı temelinde, kullanılan dile, biçimsel cilalamaya karşı olduğunu ortaya koymuştur. Kendi yapım şirketleri ve gösterim salonlarıyla Hollywood karşısında *bağımsız* olan Underground temsilcileri, sanatsal olarak da *deneysel* ürünler ortaya koymuşlardır. Eleştirel yaklaşımıyla Fransız Yeni Dalga Sineması’na yaklaşan Underground sinema, kendine has özellikle cinsellik konusunda uç konu seçimiyle dikkat çekmektedir. 1960’ların sonunda doruk noktasına ulaşan Amerikan deneysel sinemasının sinemaya yönelik genel bakışı, postmodern sanat anlayışıyla da örtüşmektedir. Eleştirmenin değerlendirmesinin önemi yoktur. Yönetmen filmi kendi istediği için ve kendi istediği şekilde çeker. Anlatımın, dilin, konunun sınırı yoktur herkes istediği denemeyi yapabilir. Amerikan deneysel sinemasının en önemli ve uç örneklerini veren yönetmen, pop-art konusunda da değindiğimiz Andy Warhol’dur. Warhol’un çalışmaları genel olarak ışık gölge kullanımına verilen ağırlık ve cinsellik

temasının yoğun kullanımıyla öne çıkmaktadır. Warhol, zaman kavramını sorguladığı üçer saatlik iki bölümden oluşan *Uyku'* da (1963), uyuyan bir adamı göstermektedir. Warhol aynı zamanda hareketsiz, durağan, sessiz filmleriyle sinemanın anlatım kalıplarını sorgularken seyirciyi de filme dâhil etmeye çalışmıştır. Warhol'un diğer bir ünlü filmi de *Chelsea Kızları'*dır (1966). İçerikleri birbiriyle bağlantısız yarım saatlik bölümlerden oluşan, renkli film sol perde, siyah-beyaz film sağ perde olmak üzere iki perdede gösterilen filmin süresi toplam yedi saattir. 1970'lerle birlikte Amerikan deneysel sineması Hollywood karşısında güç kaybetmeye başlamış, kimi başarılı deneysel çalışmaların yanında, ticari kaygılarla üretilen filmler olmuştur. Deneysel sinema bağımsız bir yapı olarak varlığını koruyamasa da Hollywood geleneğine yeni şeyler katmış ve bir çok ticari yapım içerisinde kendini hissettirmeye devam etmiştir.

19. yüzyılın sonlarında Muybridge, Edison, Lumiere'ler gibi bir çok mucit ve girişimcinin kimi zaman birbirinden habersiz kimi zaman birbirini etkileyen katkılarıyla doğan sinema, sanat yelpazesine dahil oluşunun ardından bir buçuk asrı, çeşitli yaklaşımların katkısıyla ve rekabet ortamı içerisinde serpilerek geçirip günümüze ulaşmıştır. Sinema'nın seyri farklı ülkelerde birbiriyle neredeyse eş zamanlı olarak başlamıştır. Bu başlangıç sürecinde sinemanın doğumu gerçekleşirken, kapitalizmin kurguladığı dünyada sinemanın yeni bir endüstri halini alması da uzun sürmemiştir. Endüstrileşme beraberinde şekillenen dünya, yeni siyasi yapıları, savaşları, bunalımları, iç ve dış çekişmeleri, dolaylı olarak halk kitlelerini etkileme ihtiyacını yani propagandanın gerekliliğini de beraberinde getirmiş ve böylece ticari rekabetle muhatap olan sinema, ulusal ve uluslar arası mücadelelerde de bir araç olmaya başlamıştır.

Sinema 7. sanat olma özelliğini her zaman korusa da; özellikle ekonomik kaygılar çoğunlukla sanatsal kaygının önünde olmuştur. Baskın kaygı ne olursa olsun, sinemanın tarihi de içinde yaşadığı gelişmeler çerçevesinde şekillenmiş ve kimi zaman sanatsal, kimi zaman ekonomik veya siyasi nedenlerle değişim ve gelişim sürecini yaşamıştır.

3.3 SİNEMA'DA POSTMODERN YANSIMALAR

Sinema, yeni bir dal olarak sanat yelpazesinde yerini almadan önce resim, heykel, mimari, müzik, tiyatro gibi sanat alanları çeşitli değişim süreçlerinden geçerek olgunlaşmışlardır. Sinema diğer sanatlara nazaran oldukça genç olsa da geride bıraktığı

yüzyılı, doğası gereği ve içinde bulunduğu sanatsal durumun itici gücüyle oldukça yoğun yaşamıştır. Diğer sanat dalları köklü bir tarihsel sürecin süzgecinden geçip çeşitli yaklaşım ve yorumların etkisiyle modernizme ulaştığında, sinema henüz doğmuştur. Sinema ilk ürünlerini sanatsal tanımlamanın dışında vermiş olsa da, sanat oluşunun temellerini bu ilk ürünlerle atmış ve modernizmin doğurduğu yeni sanat dalı olarak dünyanın yeniden şekillendiği büyük kaos döneminde ilk sanatsal ürünlerini vermiştir. Her ne kadar ticari girişimde diğerlerinden önde olduğu için alıcısına daha bağımlı olan sinema, diğer sanatlar gibi belli bir özgünlük anlayışına sahip olmuş ve aynı zamanda içinde bulunduğu toplumdan etkilenecek şekilde şekillenmiştir.

Estetik anlayış, öznellik kaygısı, idealist ve öncü yaklaşım, ardışık zamanlı anlatım biçimi, çözümleme ve doğruya ulaşma kaygıları gibi modernist kodların başlangıçtan itibaren sinemada var olduğu görülmektedir. Tüm bu karakteristik özelliklere rağmen literatürde sinemanın doğası gereği modernizmin sanat kalıplarına uymayan yanlarına da değinilmektedir. Örneğin sinema, modern anlayışın sanata temel olarak koyduğu saflık- yani sanata ait olmayan her şeyin sanattan çıkartılması- ilkesine dolaylı olarak soyut anlayışa karşı figürü kullanmış ve çoğulcu bir yapıya sahip olmuştur. Diğer yandan sinemada kurgunun varlığı da modern anlayışın sadelik, saflık ilkelerini ortadan kaldıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Yılmazın da ortaya koyduğu bu düşüncelerin devamında, sinemanın, modernizmin sürgüne gönderdiği figür, betimleme, öykü, resimleme gibi unsurların yeni yuvası olduğunu belirtilmektedir.⁸⁶ Anderson postmodern tartışmaların başında sinemanın yer almamasını açıklarken Michael Fried'dan yaptığı bir alıntıda sinemayı modernizmden çok daha köklü bir biçimde koparmaktadır: “*Sinema en deneysel biçimde bile modernist bir sanat değildir.*” Anderson bu ifadeyi şöyle açmaktadır: “*Burada Fried kısmen, diğer sanatlarla kıyaslanamayacak kadar çok öğeyi barındıran bir araç olan sinemanın, yapısı gereği, her sanatta görülen kendine özgü saflık arayışına girişememesini kast etmektedir.*”⁸⁷ Bu yaklaşımlara dayanılarak postmodernizmle birlikte anılan unsurların bir kısmının eskiden beri sinemada var olduğu ve sinemanın doğası gereği modernizmle çatışmaya meyilli olduğu söylenebilir.

⁸⁶ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.324 – 325.

⁸⁷ Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s.86.

1960'lı yıllar, modernizmin öngörülerinde yanıldığını gösteren ve modernizmin karşı karşıya kaldığı paradokslara karşı postmodern yaklaşımın filizlendiği yıllar olmuştur. İki dünya savaşını izleyen soğuk savaş, sonu gelmeyen ekonomik ve siyasal çalkantılar diğer taraftan tüketim kültürüyle birlikte farklılaşan birey ve toplum yapıları yeni bir dünyayı şekillendirirken sanatı da etkilemiştir. Sanatta soyutun yanına tekrar figürün geçmesi, geçmişten esinlenmelerin sanatta kabul görmesi, pastiş ve eklektik anlayışın öznelliğe kafa tutması sanatta postmodern tanımlamayı ortaya çıkarırken, postmodernin tam olarak ne olduğunun belirsizliği de günümüze kadar süregelmiştir. Sanatta postmodern yaklaşımların şekillenmesi, sinemada da 1980'lerden itibaren çok zamanlılık, metinler arasılık, pastiş, parçalı kurgu gibi postmodern olarak tanımlanan unsurlarla kendini göstermiştir.

Tıpkı postmodernizmi anlatmakta ve anlamakta zorlandığımız gibi, sinemanın özellikle 1980'ler sonrasında yaşamaya başladığı ve günümüzde iyice içerisine girdiği değişimi anlamlandırmakta da zorlanmaktayız. Dünyayı postmodern olarak tanımlarken kafamızda var olan ve bir türlü net cevaplar veremediğimiz soruları nasıl postmodernizm kâsesinde cevaplandırmış gibi yapmaktaysak, sanatta ve sinemada gördüğümüz, modernist kalıplarla karşılanmayan veya postmodern atmosferde ortaya çıktığını düşündüğümüz yenilikleri de yine *postmodernizm* kavramıyla anlamlandırma yolunu seçmekteyiz. Bu noktada belli postmodern kalıplar çerçevesinde sinemada postmodernizm varlığı ele alınmaktayken *modernizm - postmodernizm* ayrımında iç içe geçmiş, çeşitlenmiş ve belli bir kalıba tam olarak uymayan, yahut modern olarak tanımlanırken postmodern öğeler de içeren örneklerle rastlanmaktadır.

Tüm yönleriyle postmodern olarak tanımlanan filmlerin varlığına bakarak yahut çeşitli noktalarda postmodern kalıplarla örtüşen filmleri göz önünde bulundurarak konuya yaklaştığımızda, modernizmden kopuş olarak değerlendirilmekte olan postmodernizmin sinemaya etki ettiği gerçeğini görmekteyiz. Çalışmada ele alınacak yaklaşımlarla -şimdiye kadar yapılan çözümlemeler ışığında- sinemanın postmodern kalıplardan ne ölçüde etkilendiği ve bu etkilenenin sinema içerisinde ne şekilde ortaya çıktığı anlatılmaya çalışılacaktır.

3.3.1.Pastiş, Nostalji, Zamanın Ve Mekânın Yolculuğu

Modern sanat anlayışının özgünlük ilkesi, yapıta sanat değeri katan özelliklerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Modern ölçütler dikkate alındığında, sanatçının özgün bakış açısını yansıtmamasının bir eserin sanat olarak değerlendirilmesi için gerekli şartlardan birisi olduğu görülmektedir. Diğer yandan modernizmin idealist yaklaşımı ve evrensellik anlayışının da modern sanata nüfuz ettiği ve sanatın geçmişten koparak modern sanata yeni ve ilerici olana yönelmesi şeklinde yön verdiği görülmektedir. Sinema her ne kadar resim ve heykel gibi sanatlarla tanımlanan modern sanat anlayışı kalıplarına doğası gereği tam olarak uymasa da bazı modern kaygılara sahip olmuştur. Postmodern yaklaşımda ise modern sanatın özgünlük ve geçmişe sırt çevirme anlayışı, nostalji ve pastişle cevap bulmuş, bu karşı duruş postmodern olarak tanımlanan diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da eklettik yapıyı oluşturan unsurlardan birisi olmuştur.

Postmodern sanat anlayışı başta mimari olmak üzere tüm sanat dallarında geçmişe ait olan parçaların bu güne taşınması ve sanat eserinin bir parçası, bir ögesi olarak kullanılmasını olağan karşılamaktadır. Büyükdüvenci ve Öztürk Jameson'ın yaklaşımına dikkat çekerek biçimsel yeniliğin ve öznel bir tarzın mümkün olmadığı postmodern dünyada pastişin kaçınılmazlığını vurgulamaktadırlar.⁸⁸ Modernizmin sanat eseri kriterlerine ters düşen pastiş, postmodern yaklaşımın sahip çıktığı bir yoldur ve sinemada sıkça rastlanan bir durumdur. “*Body Heat (Sıcak Vücutlar)* adlı film; *The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar)* ya da *Double Indemnity* filmlerinin ‘uzak bir’ tekrarıdır. *Sıcak Vücutlar*’da, *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*’ın eski sahnelerinin imalı ve kaçamak çalıntıları pastişin özelliği olarak verilmektedir. Pastiş yapılan eski filmin çok iyi bilinen ve üzerinde yıllar geçtiği halde hala konuşulan ateşli sahneleri, *Sıcak Vücutlar*’da görülmektedir. *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*’da tamirci ve benzinlik sahibinin karısı arasındaki meşhur sahneler, *Sıcak Vücutlar*’da da avukat ve iş adamının karısı arasında geçmektedir. Aynı biçimde, genç ve güzel kadının, yakışıklı aşıyla birlikte, para sahibi ama yaşlı olan kocasını öldürme planı da *Sıcak Vücutlar*’da alıntılanmaktadır.”⁸⁹ Geçmişe dönük kopyalamalar postmodern olarak

⁸⁸ Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*, Ark Yayınları, Ankara 1997. s.26.

⁸⁹ Yamaner, s.63.

tanımlanan birçok filmde görülmektedir. Kimi filmde pastiş sadece filme geçmişten bir şeyler katma yani saf nostaljik bir yaklaşım ve basit görsel göndermeler olarak değerlendirilirken kimi zaman da daha net olarak yeni sanat eserini oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır.

Rıdvan Şentürk İndiana Jons filmlerindeki pastiş unsurlara değinirken, sadece pastiş unsurlara bakılarak bu filmlerin postmodern olarak değerlendirilemeyeceğini ve postmodern estetik için filmlerde pastiş unsurlarının varlığının değil, bu pastiş unsurlarının fonksiyonunun filmde ne amaçla kullanıldığının önemli olduğunu belirtmektedir. Şentürk İndiana Jons filmlerinde yer alan alıntılarının fonksiyonunu şöyle açıklamaktadır: *“Bu İndiana Jons filmlerinde pastiş unsurlar yalnızca, sahne oyununun hikayeye hakim olduğu ve gösterimin kendisinin, klasik – gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, hikayeye ve nedensel zaman akışına tabi olmadığı bir film çekebilmek için kullanıldılar. Şuur – dışı’na, iptidai sürece ve zevk ilkesine istinad eden figüratif – postmodern estetiğin ana vasfı ‘oyun’ ile ‘hikaye/metin’ arasındaki bu ilişkide kendini gösteriyor.”*⁹⁰ Burada pastişin filmin ana unsurunu oluşturmadığı, sadece anlatıma katkı sağlamak, oyunun hikayeye bağımlı olmaksızın ilerleyişini sağlamak amacıyla yapılan teknik alıntılardan ibaret olduğu görülmektedir.

Sinemada pastişin kullanımı, geçmişin eleştirisi veya bugünkü tarzın, sanatsal yaklaşımın ve sanatta öznelliğin eleştirisi olarak da, bir nevi *parodi* ve *ironi* olarak kendini göstermektedir. Jameson modern sanattaki parodinin yerine pastişini koyarken, pastişin parodiden ayrılan, yalınlaşan ve basitleşen yanına dikkat çekmektedir. *“Pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz, ‘nev-i şahsına münhasır’ bir biçem, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır. Pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir.”*⁹¹ Jameson’un dikkat çektiği gibi pastiş, modern sanatın dilsel imalar içeren tarafından uzakken, yöntem noktasında parodi ile benzeşmektedir. Parodinin eleştirel amacı yerine pastiş çok daha iyi niyetli yaklaşım taşımaktadır. Parodinin aksine pastiş *öncekini* farklı bir öz yüklemekten olduğu gibi almakta, yahut tamamen kendiliğinden koparıp yeni bir anlamın parçası haline getirmek için kullanılmaktadır.

⁹⁰ Şentürk, s.337 - 338.

⁹¹ Büyükdüvenci, Öztürk, s.27.

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde yer alan veya bazı filmlerin postmodern diye tanımlanmasına neden olan bir diğer özellik zaman ve mekandaki değişken yapıdır. Postmodern filmlerde sıkça rastlanan nostaljik yapı pastiş unsurların filme katılmasını sağlamakla kalmayıp, filmdeki zaman ve mekanın ani değişimlerine de yol açmaktadır. Postmodern anlayışın değerlendirmesi ve bakış açısına göre geçmiş ile bu gün arasında kesin bir sınır söz konusu değildir. Bu sınırsızlık durumunun yanı sıra bütünsel bir zaman ve mekan olgusundan bahsetmek de mümkün değildir. Her iki temel belirleyicinin üzerine kurulan zaman ve mekanın da bütünsel bir yapısının olması beklenemez. Postmodern durumdaki parçalanmışlık zaman ve mekanın tarihsellik düzlemini de ortadan kaldırmaktadır. Postmodernizme göre zamanın dünü ve yerin tarihe ait olan biçimi yoktur.

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde yer alan veya bazı filmlerin postmodern diye tanımlanmasına neden olan bir diğer özellik zaman ve mekandaki değişken yapıdır. Postmodern filmlerde sıkça rastlanan nostaljik yapı pastiş unsurların filme katılmasını sağlamakla kalmayıp, filmdeki zaman ve mekanın ani değişimlerine de yol açmaktadır. Postmodern anlayışın değerlendirmesi ve bakış açısına göre geçmiş ile bu gün arasında kesin bir sınır söz konusu değildir. Bu sınırsızlık durumunun yanı sıra bütünsel bir zaman ve mekan olgusundan bahsetmek de mümkün değildir. Her iki temel belirleyicinin üzerine kurulan zaman ve mekanın da bütünsel bir yapısının olması beklenemez. Postmodern durumdaki parçalanmışlık zaman ve mekanın tarihsellik düzlemini de ortadan kaldırmaktadır. Postmodernizme göre zamanın dünü ve yerin tarihe ait olan biçimi yoktur.

Jameson, Lacan'ın şizofreni kuramına dayanarak ortaya koyduğu pastiş ve nostalji hakkındaki fikirleri sonrasında, artık şimdiye odaklanmamızın kolay olmayacağı, kendimizi tarihsel düzlemde bir noktaya oturtma yetimizi kaybettiğimizi ve toplum olarak zaman mefhumuyla ilişki kuramayacağımız bir noktada bulunduğumuzu öne sürmektedir.⁹² Sarup'u bu sonuca ulaştıran şey ise tarih ve zaman kavramlarıdır: *"Lacan'a göre zamansallığın, insan zamanının, geçmişin, şimdinin, belleğin, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi hep dilin bir sonucudur. Dilin bir geçmişi ve geleceği olmasından, tümcenin zaman içerisinde devinmesinden ötürüdür ki, bize somut*

⁹² Sarup, 209.

*ve canlı görünen bir zaman deneyimimiz var. Gel gelelim dil eklemlenmesini bu biçimde bilmemesinden dolayı şizofrenin zamansal süreklilik deneyimi yoktur. Geçmişle çeşitli anlar dışında çok az bir bağlantısı bulunan şizofrenin ufkunda da gelecek diye bir şey yoktur.”*⁹³

Şizofreninin zaman kavramında geçmişi ve geleceği şimdileştirmesi, postmodern ürünün pastiş ve nostalji unsuruyla birleşerek postmodern zamanın filme yansması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada zamanın sorgulanması yatmaktadır. Zamanın dilin ortaya koyduğu bir mefhum ve insani bir kurgulama olarak gerçekte belirsiz bir yapıya sahip olması ve mekanın modern tanımlamanın dışında değişkenliğe sahip olması postmodern parçalanmayı ve birbiri içine geçmeyi doğurmaktadır. Postmodern yapıtlarda gördüğümüz de geçmişin ve geleceğin şimdide buluşması yahut geçmişin veya geleceğin olmamasıdır.

*“Jameson'a göre nostalji filmleri ‘yeniden yapım’ ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olarak anlaşılmamalıdır; aksine kişisizleştirilmiş görsel tuhaflıkların ve eksiksiz bir biçimde 20’li ve 30’lu yılların ‘bastırılmışın geri dönüşünü yansıtan metinler olarak okunmalıdır ve bu bağlamda kullanılmalıdır. Klasik nostalji filmi kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsıyıp, daha eski bir dönemin kayıp gerçekliğini yakalamaya ve yeniden kurmaya çalışır.”*⁹⁴ Postmodern film geçmişe yönelmeyi pastiş unsurlarla yansıtırken, geçmişi şimdiki zamana taşıyarak ele alır. Bu taşıma yoluyla, geçmişin öğelerini yeniden yapılandırıp şimdiye yerleştirerek postmodern sanatın başka bir özelliği olan reproduksiyonu kullanır.

Lucas’ın Yıldız Savaşları serisinde, dünyaya saldıran ve dünyayı yok etmeyi amaçlayan kötü uzaylıların karşısında kahramanca mücadele eden postmodern şövalyeler mevcuttur. Dünyayı kurtarma amacı ve şövalyelik Yıldız Savaşları’na geçmişin nostaljik bir yansımasıdır, bu tür formların artık geçmişte kalması ve kullanılmayan demode bir yapı olması, dünyayı kurtarma yaklaşımını Jameson’ın *ölü biçimler* tanımına sokmaktadır. Yıldız Savaşları’na yansıyan dünyayı kurtarma biçiminin yanı sıra filmde geçmişte kullanılan mekânların, çeşitli eşyaların ve silahların kullanılması geçmişin pastiş olarak yansımasından başka bir şey değildir.

⁹³ Sarup, s.209.

⁹⁴ Frederik Jameson, *Postmodernizm*, (Çev. Nuri Plümer), YKY Yayınları, İstanbul 1994, s.48 – 49, Akt. Ali Karadoğan, “Postmodern Sinema mı Film mi”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 3, 2005, s.148 – 149.

Zaman ve mekân arasındaki sınırların kalktığı filmlerden birisi Karel Reisz'in 'Fransız Teğmenin Kadını' adlı filmidir. Filmin başlangıcında yürüyen bir kadın görülür ve film seti aynı karede karşımıza çıkar. Set elemanı klaket tutar, filmin ismini söyler ve film başlar. Daha başlangıçta şimdiki zamanla geçmişte yaşayan kadının (Sarah) hikâyesi birbiri içine geçmiştir. Filmin devamında geçmişte yaşanan hikâye bugünün hikâyesiyle birleştirilerek verilir. Dünün mekânı bugünkü hikâyenin de geçtiği mekândır. Sahneler kesmelerle birbirine bağlanır, karakterler aynı şeyleri yaşar. Başka bir örnek olarak David Lynch'in Blue Velvet (Mavi Kadife) filmini gösterebiliriz. Mavi Kadife'de filmin anlattığı zamana uygun olmayan unsurların varlığı dikkat çeker. 1940'lara ait bir hastanede 1980'lerde kullanılan cihazların bulunması, 80'lere ait bir arabanın görülmesi v.s. Oysa filmin başlangıcında hikâyenin 40'larda geçtiği vurgulanmaktadır.

İster basit bir alıntılama ister top yekun bir kopyalama olsun işlev olarak içeriğe, biçime veya anlama katkı sağlasın, yahut eleştirel veya yadsıma unsuru olarak kendini göstere, öncekilerden alıntı olarak karşımıza çıkan pastişin ve pastişin beraberinde getirdiği geçmiş yansıtan nostalji filmlerin, postmodern sanatın ve devamında postmodern sinema ürünlerinin kimliğini oluşturan unsurlar arasında yerini aldığı görülmektedir. Pastiş yapılan zamanın şizofrenik yansıması da tarihsel öncelik sonralık algısını ortadan kaldırıp postmodern filmin temel özelliklerinden birisi olarak kendini göstermektedir. Şizofreni ile dün ve bu günün birleşmesi veya geçmişin şimdi olması geçmişin mekânlarının da pastişini beraberinde getirmektedir. Yani saf bir nostaljiden söz etmek mümkün değildir, yapılan şey geçmişin postmodern kopyasıdır. Nihai olarak karşımıza çıkan şey, geçmişin eleştirel yaklaşımını yansıtan parodiden ziyade, ölü biçimlere öykünme olan pastiş ve bu geçmişe ait tekrarın şimdikiymiş gibi gösterilmesidir.

3.3.2.Kurgu Ve Parçalanmış Hikâye

Modernizmde sanatı özellikle de heykel, resim ve mimariyi yönlendiren temel yaklaşım, biçimden içeriğe doğru bir yönelmedir. Biçimin içeriğe göre ikinci planda kalması durumu resim ve heykelde soyut sanat olarak kendini gösterirken, mimaride işlevselliği öne çıkarmıştır. Modern sanatın mimariye yansıması olan işlevsellik anlayışı, eserlerin biçimsel yönündeki düz sade yapıyı ve soğuk dış görüntüyü ortaya

çıkarmıştır. Modern mimariye göre asıl önemli olan mimari yapının amaca uygunluğudur. Bu değerlendirme çerçevesinde ortaya konan eserlerde görsellikteki düz ve gösterişsiz biçime karşın daha geniş ve kullanışlı iç mekanlar dikkat çekmektedir.

Mimari örneğinde olduğu gibi diğer modern sanatlarda da benzer kalıpların varlığı dikkat çekmektedir. Müzik, resim ve heykelde sadelik modern anlayışın çizdiği sınırlardan birisi olarak kendini göstermiştir. Modern sanatın sadelik kuralına göre sanat eseri, sanata ait olmayan veya sanat eserinin amacına, anlatımına, içeriğine katkı sağlamayan tüm unsurları dışarıda bırakmalıdır.⁹⁵ Modernizmin bu kalıpcı yaklaşımı karşısında, postmodernizmde müziğin, birbiriyle uyumsuz unsurları kabullenen melodi çeşitliliği, biçime önem veren ve farklı zamanların pastişlerini bir arada barındıran eklektik mimari anlayışı, resim ve heykelin figüre dayalı karmaşık ve aynı zamanda yüzeysel yapısı eserin oluşumunu tamamen farklı bir inşa tekniğine taşımaktadır.

Mimaride ürünü ortaya koyan malzemeler sinemanın inşasında temel olarak görüntü ve görüntüyü bütünleştiren kurgu olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema ürününün ortaya konmasında da modern – postmodern karşıtlığı söz konusudur. Modernist sinemanın kendi amacı doğrultusunda kullandığı malzeme, postmodern sinema ürününde özünü koruyarak farklı bir işleve bürünmektedir. Olayların ardışık bir düzende sıralandığı başlangıcı ve sonucu belli olan anlatım biçimi modernist sinemanın genel kurgu iskeletini oluşturmaktadır.⁹⁶ Modernist sinemada da postmodern sinemada da metni oluşturan dil öğelerinden birisi görüntüdür. Fakat ikisi arasındaki fark bu öğenin metin içerisindeki işlevi ve kullanıldığı yerdir.

Sinema ilk etapta diğer sanat dallarının genel ilkelerinin hareketli resimle kombine edilmesiyle ürün veren bir alan olarak düşünülmüştür. Bu yaklaşım sinemanın tiyatro, resim, edebiyat gibi sanat dallarından yoğun biçimde etkilenmesi sonucunu doğurmuştur.⁹⁷ Bahsettiğimiz etkileşim sinemanın kendine özgü bir dil oluşturmaya da geciktirmiştir. Fakat nesnelerin özünden ayrıştırılarak farklı kimliğe bürünmüş birer unsur şeklinde kaydedilmesi ve bu nesnelerin birleştirilerek yeni bir bütünün ortaya konulması -yani gerçeklikten kopartılmış yeni bir gerçeklik-, kamera ve kurgunun doğal

⁹⁵ Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s.325.

⁹⁶ Bu anlatım biçimi modernist edebiyattan sinemaya yansıma olarak da değerlendirilebilir. Çünkü modern edebiyatın anlatı yapısına baktığımızda yine başlangıcı ve sonu “belli” olan bir hikaye kurulumu söz konusudur.

⁹⁷ Şentürk, s.179.

sonucu olarak sinemanın içinde baştan beri bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak postmodern sinema içerisindeki hikayenin parçalanması işlevinde kurgunun etkisini tartışabilmek için, ilk olarak modern sinemada klasik öykülemeci anlatımda kurgunun işlevine değinilecektir.

Modernist sinemada görselliği oluşturan tüm unsurların birleşmesiyle oluşan çekim – sahne – sekans temel üçlemesini bütünleyen kurgu, sahneleri de birleştirerek hikayeyi başlatan ve bitiren öykülemeci anlatımı ortaya koymanın başat aracıdır. Kurgu, gerçekliği farklılaştırması sonucu ortaya çıkan soyutlama özelliğiyle il etapta modern anlayışa uygun görünmektedir. Bununla birlikte, sinemanın doğasında var olan figüratif yapı en başta modernist sanat anlayışıyla zıtlaşmakta ve kurgunun soyutlama fonksiyonunu değersizleştirmektedir. Sinemanın doğası gereği kullandığı objelerin fiziki gerçekliğine yönelmesi modernist anlayışın soyutlayıcı anlatımıyla çelişmektedir. Ancak kameranın kaydettiği figürün gerçekliğini kabul ettiğimiz kadar, ortaya konan filmin bütün olarak gerçeklikle örtüşme oranı da tartışılmaktadır. Bu tartışma noktasının içinde barındırdığı ikilem sinemayı başından itibaren biraz modern kalıba sokarken biraz da dışında tutmaktadır.

Satır arasında değindiğimiz örtüşme ve çatışma özelliğine rağmen modernist sinema çitasını belirleyen temel unsur başta da değindiğimiz ardışık anlatı yapısıdır. Görüntüyle kurgu arasındaki ilişkinin amacı bu yapıyı oluşturmaktır. Modern romancının ardışık sıralanmış, girişi ve finali açık olan yapıya ulaşmak için kullandığı kurgu sinemada da benzer bir yapıyı oluşturmak amacıyla kullanılan işlevsel bir malzemedir başka bir şey değildir. İster en küçük parçaların birleştirilme mantığı olarak isterse bütünsel yapının kurulması olarak incelensin, kurgu her iki durumda da anlamı ortaya koymak için kullanılan ana unsurlardan biridir. Bu şekilde kurgulanan sinema eserinde, olayların oluşu daha önce cereyan eden yahut gelecekte ortaya çıkacak olan bir nedene bağlıdır ve olayın kendisi de daha önceki olan veya daha sonra anlatılacak başka bir olayın sebebidir. Bu durumda vuku bulan her şeyin bir açıklaması, mantığı ve birbiriyle ilişkisi olmasının yanında, bütünsellik de bağlayıcı bir unsurdur. Yani açık uçlu bir olayın varlığı yahut filmde işlenen konudan bağımsız ve farklı bir mesaj içeren küçük ya da büyük bir unsurun filme dâhili söz konusu değildir. Ortaya çıkan farklı parçalardan oluşan ve bu parçaların birleştirilmesi sonucunda oluşan bütünsel bir anlatıdır. Kurgu paralel veya çapraz kurgu olarak gelişimini gösterirken, olaylar ne kadar parçalanırsa

parçalansın, anlatımın çeşitliliği ve karmaşıklığı ne kadar yoğunlaşırsa yoğunlaşsın ortaya konan eser bütün olarak bir klasik öyküleme örneğidir. Kurgunun gelişim sürecinde ortaya çıkan yeni denemeler, farklı anlatım biçimlerini ortaya koysa da modern kalıpların çerçevesinde kalan, iyi – kötü, doğru – yanlış, dinamik – pasif gibi ikili karşıtlıklar ve filmin finalinde ortaya çıkan nihai çözümler, anlatımın genel yapısına daima hâkim olmuştur.⁹⁸

Klasik öykülemeci anlatımda görüntü, öykülemeci metni ortaya koyacak şekilde kurgulanmaktadır. Sahne genel görüntüyle başlar, devamında dramatik anlatımı oluşturacak farklı çekim ölçekleri verilir ve yine genel sahneyle son bulur. Anlatımı bozacak dil kurallarına aykırı unsurlara yer verilmesi, klasik anlatımın kabul edebileceği bir şey değildir.

Klasik öykülemeci anlatımın haricinde modernist sinemada ortaya çıkan akımlara dikkat ettiğimizde, öykünün gerçekçi anlatımının daha çok soyuta kayması söz konusu olsa da öykünün varlığını sürdürdüğünü görürüz. Bu akımlarda filmin biçimsel değişimine ve anlatım farklılığına rağmen modern sanatın kalıpları hakimdir. Klasik anlatı kalıplarının dışına çıkan filmlerde kurgu; mesaj ileten ve ikili karşıtlıkları sunan filmi oluşturan unsurlardan biri olma özelliğini devam ettirmektedir.

Moden sinema, çağının çarpıklıklarını eleştirirken evrensel iyiyi dünyaya sunmayı ve dünyayı kötülüklerden arındırmayı filmlere konu etmiştir. Avant – garde, Sürrealizm veya Yeni Dalga klasik öykülemeci anlatımdan yeni bir sinema diline geçse de ortaya konan ürünün amacı ve dünyaya sunduğu şeyler modernizmin kaygılarıyla örtüşmektedir. *“Siska’ya göre sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır.”*⁹⁹

Postmodernizm ise kişisel biçimin yok olduğu, öznenin parçalandığı, büyük anlatıların son bulduğu bir dünyadan bahsetmekte ve sanatsal yaklaşımını buna göre kurmaktadır. Postmodern kodlarla şekillenen sanat içerisinde sinema da klasik modern

⁹⁸ Şentürk, s.190 – 191.

⁹⁹ Büyükdüvenci, Öztürk, s. 22.

ve modern sanat filmi kalıplarından farklılık göstermiştir. Bu farklılaşma sürecinde hikayenin yapısı, amacı, içeriği ve kurgunun filmdeki rolü de değişmiştir. Postmodern sinemada kurgunun işlevi ve öykünün yapısı postmodern sanat yaklaşımına göre şekillenerek modern sinemadan ayrılmıştır.

Kullanılan dilin ve gramerin aynı olmasına rağmen, postmodern sinemayı modern olandan farklı kılan şeyin amaç ve işlev olduğu dikkat çekmektedir. Postmodern filmlerde kurgu genel olarak Eisenstein veya Griffith'ten itibaren gelişen modern sinemadaki kurguyla teknik olarak bir farklılık göstermemektedir. Fakat modern sinemanın aksine postmodern yaklaşımda kurgunun kullanım amacı gerçekçi ve öykülemeci bir anlatım ortaya koymak, ikili karşıtlıkları sunmak, yahut sanatsal kaygılar taşıyan bir eseri ortaya koymak değildir. Kurgu ve öykü, postmodern yüzeyselliği barındıran ve gösterilenden çok gösterene önem veren bir yapıtı ortaya koymak amacıyla kullanılan araçlardır. Böylelikle yüzeysellik içeren ve biçimi anlama tercih eden yaptın dili parçalı bir dil olmakta ve öykü bütünsellikten uzaklaşmaktadır.

Rosenau'nun postmodernizmi anlatırken vurgu yaptığı parçalanma ve nedensellikten kopuş, sinemadaki postmodern eğilimin önemli bir yanını oluşturmaktadır.¹⁰⁰ Postmodern sinemada eser topluma yön veren, iyiyi doğruyu anlatmayı amaçlayan, yahut belli toplumsal kalıplara eleştirel gözle yaklaşan bir işleve sahip değildir. Yani postmodern film, modern sanatın çizdiği çerçeve içerisinde oluşan amaçlı bir yapıt değildir. Şüphesiz postmodern filmde anlatılanların varlığı inkar edilemez, fakat izleyiciye sunulanlar modernizmin ilerici, doğruya ulaştıran mesajları değil sadece gösteri özelliği taşıyan anlatılardır. Yani filmin kaygısı, izleyeni yönlendirmek değil sadece ona bir şeyler göstermek ve bu gösterimi kendince eğlenceli kılmaktır.

3.3.3.Şiddet – Cinsellik – Haz

Postmodernizm denince *Postyapısalcılık* ve *Psikanaliz* ile ilgili okumalarla *yapısöküm* ve *bilinçdışı* kavramları üzerinden *şizofrene* ulaşılır. Şiddet, cinsellik ve hazdan örülü şizofren, postmodernizmin ve postmodern filmlerdeki karakterlerin genel bir silueti olarak karşımıza çıkmaktadır. Şizofren karakter konusunda Bağcı şunları söylemektedir: “*Postmodernistin şizofrenik bilincinde çokluk, ayrışıklık, parçalılık hâkimdir, nesnel gerçek diye bir şey yoktur; yalnızca öznel kuruntulardan ve*

¹⁰⁰ Rosenau, 26.

*takıntılardan pekinlikle bahsedebiliriz.”*¹⁰¹ Dolayısıyla buradan yola çıkarsak şizofren karakter sonsuz, özgür ve başına buyruktur. Şizofren için arzu sınırsızdır ve istediği her şeyi yapma konusunda meşruiyetten bahsedilemez. Şizofren, modern ussallığın karşısında şuur dışılıkla ilintili postmodern bir duruştur. Şizofrenin arzu, haz, parçalanmışlık ve bunun devamında gelen cinsellik, şiddet, gerçek ile gerçek dışının karışması ve anlatının yüzeyselliği gibi özelliklerine postmodern olarak tanımlanan filmler içerisindeki karakterlerde rastlamak mümkündür.¹⁰²

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde şizofren; parçalanmış hikaye, geçmişin şimdileşmesi, iç içe geçmiş ve her an bambaşka, tahmin edilemeyen yönleri sapan hikayeler olarak kendini göstermektedir. Kadının cinselliğe indirgenen silik konumu, insanın cinselliğe ve şiddete yöneldiği haz dünyası şizofrenin diğer özellikleridir.

Şentürk, şuur dışı durumda kendini zevk ve arzulama ilkeleri çerçevesinde anlamlandırmaya yatkın genç kitleye hitap eden bilim – kurgu, macera, korku filmlerinin genel özelliklerine değinerek şizofren durumun bu filmlerde tezahürünü ortaya koymaktadır: *“Bu tür filmlerin baş aktörleri genellikle, herhangi bir çılgın, mistik, sapık bir fikre saplanıyorlar, kendi zevk ve arzuları tarafından esir alınıyor ve bazen kendi ihtiraslarının kurbanı oluyorlar. Başaktörler, bir hayal veya herhangi tehlikeli bir sır tarafından baştan çıkarılmalarına müsaade ediyorlar, genellikle gerçekliği, gerçek olmayandan ayırt edemiyorlar. Sonu gelmeyen aksiyon sahnelerinde sabit bir fikir tarafından esir alınan baş aktörler, baş döndürücü bir aksiyona, bir başka deyişle, gayesizce sırf kendi için olan davranışları gerçekleştirme düşkünü şizofren figürlere dönüşüyorlar.”*¹⁰³

Bu filmlerin genel özelliklerine bakıldığında gerçeklik ve akılcılığın saf dışı edildiği görülmektedir. Filmin hikâyeyi sonlandırma ve sonuç olarak izleyici aklında bir fikir bırakma kaygısı söz konusu değildir. Bu tür filmlerden bahsedilirken amaç veya amaçsızlık kavramları üzerinde durmak gereksiz görülmektedir, çünkü film sadece görsel öğelerin öne çıktığı, korku, haz, cinsellik gibi unsurları izleyene aktaran bir izlenceden başka bir şey değildir. Bu durum postmodernizmin sinemaya yansıması

¹⁰¹ Tolga Bağcı, “Evrensel Şizofreni: Postmodernizm”, Erişim Tarihi: 02.01.2011, <http://www.siyasetkahvesi.com/sayfa.php?ole=yazi&yzid=806>

¹⁰² Sarup, s.141 - 142.

¹⁰³ Şentürk, s.342 – 343.

olmanın yanı sıra postmodern yapıyı, postmodern insanın durumunu ve postmodern toplumun gidişatının genel şemasını yansıtan gösterge olarak dikkat çekmektedir.

Şizofren çerçevesinde filme yansıyan cinsellik ve şiddet filmin anlatısını ve içeriğini klasik modern sinemadan ve modern sanat sinemasından ayırmaktadır. Yüzeysellik, parçalanmışlık ve anlık gösteri gibi postmodern filmlerin genel özellikleriyle örtüşen cinsellik ve şiddet unsurları film içerisine yerleşmekte ve anlatıya katkısı olmasa da -kaldı ki postmodern filmin bir şeyi anlatmak gibi bir kaygısı zaten yoktur- filmin ana unsuru olarak filmde yer bulmaktadır. Örneğin Temel İçgüdü’de Catherine Tramell (Sharon Stone)’in işlediği suçlar ve sorgulanma süreci, Tramell’in kadınsı cazibesini sergilemesinin gölgesinde kalmaktadır. Bu noktada cinselliğin film anlatısı içerisinde yer alan bir dil unsuru olarak filmde yer alması normal karşılanabilir. Fakat izleyiciye sunulanın anlatıya katkıdan ziyade salt bir cinsellik olması ve daha çok akılda kalanın da bu cinselliğin olması dil fonksiyonunun önüne geçmektedir. Diğer taraftan cinsellik, filmde saf haliyle değil, Tramell’in hasta ruhunun ortaya koyduğu şiddetle yoğrularak yer almaktadır. Böylece cinsellik, hikayenin akışına ve anlatımına katkı sağlayan doğal bir unsurdan ziyade hikayeyi deforme eden normal cinsel öğelerin ötesinde bir fonksiyon yüklenmektedir.

Bu noktada Sarup’un dikkat çektiği, kitlesel sinemanın cinsellik imgeleri üzerine kurulması ve erkeğin arzusunun etki altına alınması, postmodern filmlerde cinselliğin ne denli önemli olduğunu ve toplumsal yapıdaki başat fonksiyonunu ortaya koyma bağlamında önemli bir tespit olarak dikkat çekmektedir.¹⁰⁴ Zira büyük anlatıların son bulduğu, her şeyin bir tekrardan ibaret olduğu, şizofrenin hakimiyetinde arzularını özgürleştiren bir postmodern yapıda cinselliğin filme yansımaları aynı zamanda postmodern toplumun durumunu da yansıtmaktadır. Yani kadının cinsellikle sınırlandırılmış bir çerçevede filme oturtulması ve erkeğin arzusunun bu öğeyi besleyen bir konumda olması, sinemanın nerede olduğunu belirlemekle birlikte, sinemayı yönlendiren unsurlardan birisi olan toplumun geldiği noktayı da ortaya koymaktadır.

Yamaner’in Mavi Kadife (Blue Velvet) filmindeki postmodern toplumun cinsellik profili ve postmodern filmlerdeki kadının iki farklı konumuna yönelik tespitleri yukarıda bahsettiğimiz noktalara vurgu yapmaktadır: “*Bu filmin sunduğu vahşi*

¹⁰⁴ Sarup, s.249.

cinsellik ve şiddet ileri postmodern periyodun hem korktuğu hem de içine itildiği özgürlük ve kendi kendini ifade etme biçimlerini yansıtmaktadır. Mavi Kadife ve bu türdeki diğer filmlerde kadınlar cinsel obje olarak görülmekte, cinsel ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadınlar saygın, orta sınıf ve evli olarak bir kategoride, saygınlığı olmayan ve seksüel olarak ikinci bir kategoride görülmektedir.”¹⁰⁵

Şizofren öğelerle yoğrulmuş filmlerde Şentürk’ün dikkat çektiği özelliklerden birisi de değişken görsellik nedeniyle şuurun sürekli bir başkalaşımın tahakkümünde olması ve gerçekliğin belirsizleşmesidir. Bu belirsizliği körükleyen unsur ise ani değişimlerin etkisiyle başkalaşan ve parçacıklara bölünmüş farklı hadiselerden oluşan hikâyedir. Bu tarz bilim-kurgu ve korku filmlerinde anlatı, tahmin edilemeyen olmadık yönler sapmakta ve yine beklenmedik bir anda tıpkı hayat gibi son bulmaktadır. Bir hikâyenin sonu diğer bir hikâyeye karışmakta ve aralarında her hangi bir ilişki aranamaz hale gelmektedir. Şentürk, bu iç içe geçmiş fakat bir bütüne hizmet etmekten çok paçalılığı göstermekten yana olan filmlerin postmodern estetik açısından önemini şöyle vurgulamaktadır: *“Bu filmlerde en önemli şey, gösterimin eleştirel karakteri değil yalnızca ihtiva ettiği yoğun anlardır. Postmodern estetik için, hikayenin gelişim çizgisinden ve hadiselerin doğrusal biçimdeki sıralanışlarından böyle yavaş veya yıldırım hızıyla sapsmaları, eğer filme, dil ve kural koyucu tali düzenden kaçma, her türlü akli esastan feragat etme imkanı veriyorsa, müsbet bir anlam ifade ediyor.”¹⁰⁶*

Benzer parçalanma ve yüzeysel anlatıya değinen Ali Karadoğan, Ucuz Roman ve Temel İçgüdü filmleriyle durumu somutlaştırmaktadır. Nedensel olay örgüsüne sahip ve geleneksel anlatı yapısının kullanıldığı Temel İçgüdü’de, filmin ele aldığı kurmaca gerçeklikle filmin kendisi arasındaki sınırın ortadan kalkması filmin ele aldığı noktaların derinliksiz bir şekilde işlenmesine neden olmaktadır. Catherine Tramell (Sharon Stone)’in işlediği cinayetlerin nedenlerinin tam olarak çözülmemesi ve soruşturmanın Nick ve Catherine arasında bir oyuna dönüşmesi filmin işlediği konuyu yüzeysel ve dağınık bir hale getirmektedir. Bu örneğin yanında, bir başka örnek de parçalanmış ve kimi zaman birbiriyle ilişkisi olmayan fakat mekânsal olarak kesişen olayların yine ardışık olmayan parçalı bir kurguyla aktarıldığı Ucuz Roman filmidir. Filmde Jesus (Samuel L. Jackson)’un kayıp çantayı bulmak için gittikleri evde sprite ve

¹⁰⁵ Güzin Yamaner, *Postmodernizm ve Sanat*, Alrı Yayınevi, Ankara 2007, s.65.

¹⁰⁶ Şentürk, s.345 – 346.

hamburger hakkında yaptığı konuyla ilgisiz konuşma ve Vincent Vega ile diyalogu, parçalanmış hikâyeler arasında karşımıza çıkan yüzeysellik örnekleridir.¹⁰⁷

3.3.4. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, her metnin başka bir metinle ilişki içerisinde olduğu, başka bir metinle anlam kazandığı hatta kendinden önceki bir veya birden çok metnin yeniden yazımı olarak ifade edilmektedir. Bu durumda her metnin başka metinlerden doğrudan alıntılarla şekillendiği veya dolaylı olarak diğer metinlerin anlamına dayanarak kendi kurgusunu ve anlatım yapısını oluşturarak şekillendiği sonucuna varılır. Böylece bir metinden alıntının yanında, anlam olarak başka bir metinle ilintili olma da metinlerarasılık çerçevesine girmektedir.

Metinlerarasılık edebiyatla ilgili çalışmalardan doğan, dolayısıyla daha çok yazınla ilgili çalışmalara dayanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin’le kastedilen daha çok edebi yazınsal ürünlerdir ve çoğunlukla metinlerarasılık bu zeminde ele alınmıştır. Buna rağmen metnin diğer sanatlarla da ilişkisinden ötürü sadece şiir ve düzyazıda değil sinema, tiyatro, resim gibi sanat dallarında da metinlerarasılıktan bahsetmek mümkündür.¹⁰⁸

Metinlerarasılıkta eser sahibinin anlam üzerindeki sonsuz hâkimiyeti veya anlamın müellife kökten bağlılığı ortadan kalkarak, okuyanın anlamlandırmaya yönelik geriye dönüşleri devreye girmektedir. Bu şekilde okuyucu, metnin anlamını metinle ilgili daha önce edindiği bilgilere ve bireysel yorumuna dayanarak ortaya koymakta veya bu noktada metnin anlamını müellifin başka metinlerle kurduğu doğrudan veya dolaylı ilişkiyle belirlemektedir. Böylece metinlerarasılığı belirleyen müellif ve eserinin diğer eser veya eserlerle ilişkisine, okuyucunun yahut sinemada seyircinin deneyimleri ve yorumları da eklenmektedir.

Postmodern filmlerin parçalı yapısı ve çoklu olay örgüsü metinlerarasılığın sinemaya yansıması olarak değerlendirilebilir. Postmodern sinemada pastişle filme yansıyan nostaljik geri dönüşler, hikayenin son bulmadan yeni bir hikaye içerisinde kaybolması veya bu filmlerin ardışık olmayan kurgusu film içerisinde gelişmekte olan

¹⁰⁷ Ali Karadoğan, “Postmodern Sinema mı Film mi”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 3, 2005, s.151 - 152.

¹⁰⁸ Yeliz Özyay, “Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine”, *Milli Folklor Dergisi*, 75, 2007, s.164-165.

olayları anlamlandırmada ve filmin bütünsel yapısını çözmede seyirciyi etken konuma oturtmaktadır. Aslında bu noktada klasik modern sinemada veya modern sanat sinemasında da sinemanın doğası gereği benzer metinlerarası ilişki süreciyle anlamlandırmanın mümkün olduğu söylenebilir. Örneğin, klasik kurgu mantığı bir sinema dilinin oluşmasını sağlamış ve böylece seyirci gördüğü iki resim arasında otomatik olarak ilişki kurmaya başlamıştır. Silahlı bir adam gösterilir, arkasından tren sesi duyulur. Daha önce izlediğimiz filmlere yönelik deneyimlerimiz bize bir süre sonra trenin haydutlar tarafından soyulacağı mesajını verir. Bu durumda yönetmen daha önce kullanılan bir yöntemle anlatımı şekillendirmektedir. Ve izleyici aktif olarak anlamlandırma sürecinde yer almaktadır. Bu basit teknik yapılandırma örneği yerine birçok sembolik ve söyleme dayalı metinlerarasılık durumunu modern sinemada görmek mümkündür. Fakat modern sinema eleştirel anlamı ortaya koymak için, kendi kalıplarında mesaj içeren, yeni bir şey söyleyen ve bir hikaye anlatan sanat eserini ortaya koyarken metinlerarasılığı kullanmaktadır. Filmin postmodernliğini belirleyen tarafı ise, metinlerarasılığın film içerisinde yer almasından ziyade metinlerarasılığın kullanım biçimidir. Postmodern filmlerde benzer sanatsal kaygı olarak veya anlamlandırma sürecinde bir öge olarak değil, kurgulanan oyunun bir parçası, yüzeyselliğin ve eğlencenin tamamlayıcısı olarak metinlerarasılığa rastlanmaktadır.

Şentürk, Ucuz Roman (Pulp Fiction), Büyük Hesaplaşma (Heat), Hız Tuzağı (Speed), Casino Royal (Casino) gibi filmlerde metinlerarasılığın kullanımını şöyle çözümlemektedir: *“Bu filmlerin yönetmenleri, her şeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı fikrinden hareket ederek yola çıktılar. Bu yönetmenler ve filmler birlik ve kıvama aldırış etmeksizin, kasıtlı olarak sinema tarihinin janrları, ahenk ve tarzlarından besleniyorlar. Bunlar daha çok biçimlerin, mevkilerin ve kültürel zümrelerin yan yana gösterime sunulmalarını ve muallakta bırakılmalarını tercih ediyorlar. Bu yönetmenler ve filmleri seyirciye, film kopyalarının arkasında, diğer filmlere göndermeler olduğunu, tekrardan inşa ve anlamı kontrol etmenin zevki ve metinlerarasılığa, sembolik olanla gerçek olan arasındaki dekonstrüktif sınır aşımına duyulan arzunun gizlendiğini haber veriyorlar”*¹⁰⁹ Böylece edebi metinlerde metinlerarasılığın intihal bağlamında modern zeminde eleştirisi yapılırken, postmodern

¹⁰⁹ Şentürk, s.126.

filmlerde metinlerarasılık sanatın sonu ve pastişin hakimiyetiyle postmodern bir olumlama düzleminde değerlendirilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
UCUZ ROMAN (PULP FICTION) ve KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY)
FİLMLERİNDE POSTMODERN UNSURLAR

4.1. UCUZ ROMAN (PULP FICTION)

4.1.1. Film künyesi

Yönetmen	: Quentin Tarantino
Yapımcı	: Lawrence Bender
Senaryo	: Quentin Tarantino, Roger Avary
Oyuncular	: John Travolta (Vincent Vega), Uma Thurman (Mia Wallace), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Bruce Willis (Butch Coolidge), Harvey Keitel (Winston), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Tim Roth (Pumpkin – Ringo), Amanda Plummer (Honey Bunny – Yolanda)

Yapım Yılı ve Ülkesi : 1994 – ABD

4.1.2. Film özeti

Filmin adını oluşturan ‘Pulp Fiction’ terimi 1930’lu yıllarda Amerika’da düşük fiyatlara satılan resimli, basit polisiye romanlara verilen isimdir. Bu ismi açıklamak için filmin başında ‘pulp’ sözcüğünün, ‘yumuşak nemli şekilsiz bir kütle’ ve ‘edebi değeri olmayan ve son halini almadan baskıya verilmiş dergi ya da kitap türü yayınlar’ şeklindeki sözlük anlamı verilmektedir.

Filmde birbirinden farklı üç hikâyeye üç farklı başlıkta anlatılmaktadır. Hikâyelerin hepsi birbiriyle temas etmez ve birbirlerini etkilemezler. Butch’un hikâyesi Honey Bunny ve Pumpkin’in hikâyesinden tamamen bağımsız gelişir. Honey Bunny ve Pumpkin’in hikâyesiyle Jules ve Vincent’inki tesadüfi bir karşılaşmanın haricinde önemli bir etkileşim içerisinde değildir.

Olaylar parçalı bir şekilde ardışık olmayan bir kurguyla aktarılmaktadır. Filmin başında Pumpkin ve Honey Bunny bir restoranda oturmaktadır ve ikili soygun yapmanın riskleri ve kolaylıkları üzerine epeyce bir süre kritik yaptıktan sonra

restorandaki müşterileri soymaya karar verirler. Silahlarını çekip klasik soygun bildirisini etraflarına duyuran ikili jeneriğin girmesiyle filmin sonuna kadar gözükmemek üzere film akışından çıkarlar. Aslında ardışık bir sıralama söz konusu olduğunda filmin ortalarında geçen bu hikâye, filmin başında ve sonunda iki bölüm olarak anlatılır.

Jenerik sonrasında, emrinde çalışanların isminden söz edildiğinde dahi korktuğu Marsellus'un iki adamı, Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) ve Vincent Vega (John Travolta)'nın Hollanda'da esrar içmenin kolaylığı ve Marsellus'un karısı Mia hakkındaki uzunca sohbetlerini izleriz. Bu sohbet sırasında Vincent ve Jules, içinde ne olduğunu seyircinin hiçbir zaman bilmediği, açıldığında ışık yayan bond çantayı almak için bir eve baskına gitmektedirler. Baskın yapılan evde, aslında suç işlemeye meyilli tiplere benzemeyen üç genç vardır. Vincent ve Jules çantayı aldıktan sonra gençlerin ikisini öldürürler.

Bir sonraki hikâye, Marsellus Wallace'la eski bir boksör olan Butch (Bruce Willis)'ın pazarlığıyla başlar. Marsellus Butch üzerine bir bahis oynar ve Butch maçı kaybetmesi gerekirken anlaşmaya uymaz. Vincent Vega, Marsellus Florida'dayken Mia'yla ilgilenmekle görevlidir. Vincent sürekli alışveriş yaptığı anlaşılan bir satıcıdan eroin alır. Daha sonra Marsellus'un emaneti olan Mia'yı evden alır ve birlikte dışarı çıkarlar. Gecenin sonunda, Vincent'in paltosunun cebine koyduğu eroini kokain zannederek burnuna çeken Mia, eroin satıcısının adrenalin iğnesiyle hayatta kalmayı başarır. Mia ve Vincent'in vedalaşmasından sonra, Butch'un yapacağı boks maçı öncesinde çocukluğuna dönüşü ve maçı kazandıktan sora mekândan kaçıışı görülür. Marsellus Butch'un mutlaka yakalanmasını ister ve Vincent bu işle görevlendirilir. Sevgilisiyle birlikte kaçmaya çalışan Butch, sevgilisinin eşyaları toparlarken evde unuttuğu babasından kalma saati almak için eve geri döner ve tuvalette kendisinden önce eve gitmiş olan Vincent'in cansız bedeniyle karşılaşır. Dönüş yolunda Marsellus'la karşılaşan Butch, arabasıyla önce Marsellus'a daha sonra da bir araca çarparak yaralanır. Marsellus kendine gelir ve Butch'u kovalamaya başlar. Bir elektronik eşya tamircisine giren Butch peşinden gelen Marsellus'u alt etmek üzereyken dükkân sahibi ikisini de rehin alır. Marsellus tecavüze uğrarken Butch kurtulur ve dükkândan çıkmak üzereyken Marsellus'u da kurtarmaya karar verir. Marsellus, Butch'un iyiliği karşısında onu serbest bırakır.

Butch'un hikâyesi bittikten sonra film Vincent ve Jules'in ev baskınında kaldığı yere döner. Evde gizlenen silahlı dördüncü genç ortaya çıkar ve ikiliye ateş eder. Fakat kurşunlar Vincent'la Jules'a isabet etmez. Jules bunun tanrının işi olduğunu söylerken Vincent söylediklerine pek kulak asmaz. Silahlı genci de öldüren ikili, Marvin adlı zenci genci yanlarına alarak evden çıkarlar. Arabada ilerlerken Vincent yanlışlıkla Marvin'i öldürür ve cesetle birlikte Jules'un arkadaşı Jimmy'nin evine sığınır. Marsellus'un gönderdiği adamın yardımıyla cesetten kurtulan ikili kahvaltı etmek için filmin başlangıcında görülen restorana giderler. Pumpkin ve Honey Bunny soyguna başladıklarında Vincent tuvalettedir. Pumpkin bond çantayı almaya çalışırken Jules onu etkisiz hale getirir. Daha önce evlerini bastıkları gençlerden birini öldürmeden önce okuduğu İncil'deki pasajı Pumpkin'e tekrar eden Jules devamında çektiği nutuktan sonra onun ve Honey Bunny'nin restorandan çıkmasına izin verir ve arkasından Vincent'la birlikte restoranı terk ederler. Böylece film başta gördüğümüz hikayenin devamıyla son bulur.

4.1.3. Postmodern unsurlar

Sıra dışı kurgusuyla zamanı parçalayarak aktaran, izleyiciye herhangi bir mesaj verme kaygısından uzak olan ve birbiriyle sebep –sonuç ilişkisi içerisinde önemli temaslar bulunmayan ama aynı zamanda iç içe geçmiş hikâyeleri işleyen Ucuz Roman postmodern filmlerin genel özellikleri arasında yer alan yüzeysellik, şizofren şiddet ve cinsellik unsurlarını bolca içeren bir yapıttır. Bu noktada filmin içerdiği postmodern unsurları tek tek ele alarak daha net bir tablo ortaya koymaya çalışacağız.

Yüzeysellik: Filmin başından itibaren konuşmalarda ve gelişen olaylarda bir yüzeysellik söz konusudur. Olaylar çoğu zaman izleyicinin merak etmeyeceği, klasik film kurgusunda ihtiyaç duyulmayan gereksiz olduğunu düşünebileceğimiz detaylara sahiptir. Alışık olduğumuz klasik filmlerde, filmin içerisinde o an için veya daha sonra önemli olan, içeriğin gelişmesini etkileyen belirleyici olaylara yer verilmektedir. Örneğin; toplu tabancaya mermi yerleştiren oyuncunun silaha kaç mermi koyduğu gösterilirse, silahın kullanıldığı sahnede mermi sayısı önemli olur. Yahut mermilerin yerleştirilmesi anlatımda pekiştirme amacıyla kullanılır ve silah film içerisinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Benzer şekilde, klasik filmlerde yahut modern diyebileceğimiz

film anlatımında diyaloglar olay örgüsüyle ilintilidir ve mutlaka gerekli olduğu için kullanılır.

Ucuz Roman genel yapısı itibariyle, iddiası olmayan yüzeysel bir oyunu aktarmaktadır. İzleyiciye aktarılan hikâyeler herhangi bir fikri savunmak, izleyiciye bir ders vermek amacıyla değildir. Ne Jules'un İncil'e yönelmesiyle tanrının gönderdiği işaretler, ne de klasik Amerikan kahramanlığının hafif alaycı sunumu bir propagandanın kamufle edilmesi amacını taşımamaktadır. Anlatılanlara benzer onlarca hikaye bir araya getirilse de, film ne varlığından bir şey kaybeder ne de farklı bir anlama bürünür. Anlatılanlar, insanlar izlesin diye filme aktarılmış parçacıklardır. İzlenen detaylar, dinlenen konuşmalar da aynı yüzeysel parçalı yapının ayrı birer yaması durumundadır.

Ucuz Roman'ın başlangıcında Pumpkin ve Honey Bunny soygun üzerine bir konuşma yapmaktadırlar. Modernizmin saflık ilkesiyle kurgulanmış filmlerin girişinde kullanılan özlü başlangıç diyaloglarıyla örtüşmeyen bir yüzeysellik ve gereksizlik söz konusudur bu konuşmalarda. İzlenen görüntülerde konuşulanlar, filmin içerisinde işlenecek bir konuyla ilintili değildir, özlü ve anlamlı bir diyalog da değildir, konuşulanlar izleyiciyi sıkabilecek ölçüde uzun, aksiyon içermeyen, dramatik bir etkiye sahip olmayan diyalog örneğidir adeta. *Pumpkin ve Honey Bunny, yapabilecekleri muhtemel soygunların riskleri, kazançları ve kolaylıkları üzerine bir süre konuşurlar ve Pumpkin restoran soymanın avantajlarından bir süre bahsettikten sonra bulundukları restoranı soymaya karar verirler.* Bir soygun için detaylı plan yapılmaz, anında karar verilir ve uygulamaya geçilir. Sonrası üzerine ve detaylarla ilgili konuşulmaz, önemli olan o andır. Tüm olacaklar o anda planlanır ve olur.

Jenerik sonrasında görüntüye giren Vincent Vega (John Travolta) ve Jules (Samuel L. Jackson) bir arabanın içerisinde sohbet ederek ilerlemektedirler. Jules "Hadi biraz da şu esrar kafelerinden bahset" der. Bunu üzerine Vincent Hollanda da esrar kullanmayla ilgili düzenlemelerden bahseder. İzleyici bu diyalogun öncesinin Amsterdam'la ilgili Vincent'in anlattıklarından oluştuğunu anlar. Fakat ne Amsterdam'da esrar kullanımı ve sinemada bira satılması, ne de Paris'teki hamburger terminolojisi asıl hikâyeye ilintilidir. Yüzeysel diyalog Marsellus'un karısı Mia (Uma Thurman) ile ilgili dedikodularla ve ayak masajı muhabbetiyle devam eder. Oysa asıl amaç patron Marsellus'a kazık atan iş ortaklarının evine baskın yapmaktır fakat

konuşulanların konuyla ilgisi yoktur. *Vincent ve Jules evin bulunduğu apartmana girerler, konuşmalarına devam ederek kapıya kadar varırlar. Jules Vincent’a saati sorar Vincent saatin tam 07:22 olduğunu söylediğinde Jules çok erken olduğunu söyler. Bir süre daha konuştuktan sonra eve girmeye karar verirler. Saatin niçin erken olduğu, ya da aradan geçen zamana bakıldığında erken kavramının havada kaldığı sorgulanmaz. Daha da önemlisi amaçsız ve öylesine söylenen bu ifade modern amaçlılıkla, sebep sonuç ilişkisiyle örtüşmeyen bir durumdur.*

Vincent eroin satıcısından bir miktar eroin aldıktan sonra aynı mekânda eroini kendisine şırınga etmesi detay görüntüler de kullanılarak ayrıntılı bir şekilde gösterilir. Vincent’in daha sonraki eylemlerinde, eroin almış olan Vincent’in arabasıyla Mia’nın evine doğru ilerlemesini gösteren kesmeleri saymazsak, eroin kullanmasına bağlı bir değişiklik yahut anormallik görülmez. Eroin kullanımının niçin gösterildiği belirsizdir. Yani klasik anlatıda eylemin başka bir eylemin sonucu veya kendisinden sonra olan eylemin sebebi gibi bir ilişki söz konusu olmasına rağmen, Ucuz Roman’da Vincent’in eroin kullanması önemli bir olay gibi vurgulanmasına rağmen bu detayın film akışına karakter betimlemesinden başka bir katkısı olmaz.

Jules’un çantayı almak için gittikleri evde hamburger üzerine yaptığı konuşma, eroin satıcısının eşiyle (Judy) diğer kadının piercing hakkındaki konuşmaları, Vincent ile eroin satıcısı arasında geçen diyalog veya Vincent ile Mia arasında restoranda geçen sonuca varılamayan öylesine konuşmalar film içerisine yayılmış yüzeysellik örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Film bittiğinde akılda kalan şey yüzeysel anlatımla sunulan olaylardır. Bir sonuç yoktur, sadece zamansal olarak iç içe geçmiş, olmuş bitmiş olaylar vardır.

Şizofren: Şiddete, cinselliğe, hazza meyyal yapısıyla bilinen şizofren, usallıktan sıyrılmış postmodern şuur dışılığı ve öznel davranışlarıyla Ucuz Roman’ı oluşturan ana unsurlar arasında yerini almıştır. Filmin başından itibaren şiddet karakterlerin hayatının bir parçası durumundadır. Cinsellik, küfürlü konuşmaların sıradanlaşmasından piercingin cinsellikteki fonksiyonuna oradan büyük reis Marsellus’un tecavüze uğramasına kadar geniş bir alana hâkimdir. Daha önce üzerinde durduğumuz yüzeysel iletişim durumu de şizofrenin bu başına buyruk halinin bir sonucudur.

Vincent ve Jules Amsterdam'da esrar kullanmanın rahat koşullarından bahsederken Jules orda olma arzusunu dile getirir. Vincent, eroin kullanmaktadır ve arabası onun için önemlidir. Mia kokainmandır. Bütün bu örnekler şizofrenin hayatında önemli olan haz unsurları olarak film içerisinde yer almaktadır.

Şizofren, başına buyruk kişiliktir. *Winston arabadaki ceset kalıntılarını temizlemelerini emreder bir üslupla söyleyince, Vincent, emir almaktan kesinlikle hoşlanmadığından bahseder.* Şizofrenin dış yönlendirmeye kapalı olan hareket mekanizmasını ortaya koymaktadır bu diyalog.

Düzenli bir hayatın sıkıcılığı, zamanın şizofrene ait olduğunu vurgularken, modernizmin düzenliliği, ideal olanı vurgulayan yaklaşımına da bir eleştiri mahiyetindedir adeta. Daha önce kirli işler çevirdiğinden ve artık bundan vazgeçtiğinden bahseden Jimmie artık evlidir ve düzenli bir hayata sahiptir. Fakat Jimmie, dominant karısı karşısında ezik bir pozisyonundadır. Aracı temizlemek için verdiği çarşafın düğün hediyesi olduğunu söyleyerek onların öneminden bahsetmesi alaycı bir ifadeyle cevap bulur. Jimmie'nin yatak odası zevksiz ve pek de iç açıcı olmayan ucuz bir şekilde döşenmiştir. Kısacası, evli ve düzenli bir hayata sahip olan bu adamın pek de cazip olamayan monoton bir hayatı vardır. Şizofrenin haz anlayışı, anlık yaşam biçimi, özgür hareket etme lüksü Jimmie'de olmayan özelliklerdir ve aslında bu durum oldukça sıkıcıdır. Eroin satıcısı ve Marsellus evlidir fakat bu evlilikler sıra dışıdır ve rutin evlilik durumundan çok farklı bir yapıya sahiptir.

Vincent ve Jules çantayı almak için eve girmeden önce aracın bagajından silahlarını alırken aslında böyle bir işte tüfek kullanmaları gerektiğinden bahsederler. Üzerinde konuşulan şey şiddetin daha da şiddetli olmasının gerekliliğinden başka bir şey değildir. Jules kanepeye uzanmış olan genci çok normal bir hareket yapar gibi öldürür ve diğer şahsı öldürmeden önce İncil'den bir bölümü okur. Jules işleyeceği cinayetin sebebini açıklamasına rağmen, okuduğu İncil pasajıyla en azından kendi vicdanında cinayeti meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Jules'un yaşadıklarını açıklarken dini argümanları öne çıkarması ve tanrısal işaretlerin de etkisiyle yaptığı kötü eylemlerden vazgeçmeyi düşünmesi modern akılcı anlayışla örtüşmeyen başka bir noktadır. Jules tövbekârlığın sınırındayken bile şiddet, hayatının normal bir parçası olarak devam etmektedir. Vincent, evde öldürdükleri gençler için ve arabada yanlışlıkla

vurduğu zenci için herhangi bir ahlaki sorgulama yapmaz. Zencinin vurulmasındaki sorun bir insanın ölmesi değil, polise yakalanma riski ve aracın berbat olmasıyla başlarına açılan beladır. Benzer şiddet unsurları şizofren kişiliklerin hayatının bir parçası olarak filmde yer alır. Şiddet kullanmak için herhangi bir sebep aranmaz, şiddetin gerekliliği sorgulanmaz sadece şiddet uygulanır. Hatta taksici Esmeralda bile, bir adam öldürmenin nasıl bir duygu olduğunu gözleri parıldayarak Butch’a sorar. En sade karakterlerden birisi dahi suç işlemeye, şiddete açık bir istekle yaklaşmaktadır.

Postmodern şizofren, düzenli, ahlaklı ideal bir kişilik değildir. Jules ve Vincent Mia’dan bahsederken temel konu cinselliktir ve diyalog içerisinde pornografik cinsel ifadeler sıkça kullanılır. Argo ifadeler konuşmanın doğal bir elemanı olarak sürüp gider.

Butch, yaptığı maç sonrasında, kendisini bekleyen sevgilisinin yanına gittikten kısa bir süre sonra konu cinselliğe varır. İçinde bulundukları zor duruma rağmen ikili cinselliği açık bir şekilde ifade etme isteği duyabilmektedirler. Ve Marsellus’un Butch’la birlikte tutuldukları dükkanda iki şizofrenin tecavüzüne uğraması filmdeki şizofren cinselliğin doruk noktasını oluşturur.

Şizofrenin cinsel obje seviyesine indirgediği kadınlar zayıf ve korunmaya muhtaç karakterlerdir. Film içerisinde gösterilen en etkin konumda olan Honey Bunyy bile çok zayıf bir karakterdir. Jimmie’nin yukarıda belirttiğimiz düzenli evliliğinde baskın olan karakter kadındır. Tıpkı Jimmie gibi karısı da postmodern şizofren yapının dışındadır fakat kadının etkisini gördüğümüz filmde kendisini göremeyiz.

Kabul edilmeyen bir pilot dizide rol almaktan başka herhangi bir varlığı görülmeyen Mia, kendisi olarak değil Marsellus’un karısı olarak anılır. Marsellus şehir dışındayken karısı Mia’yı Vincet’a emanet eder. Vincent tuvalette kendisini Mia’yla seks yapmamak için telkin etmeye çalışırken saf hatta aptal seviyesine indirgenen Mia, eroini kokain zannederek burnuna çeker ve Vincent’ın gözetimine rağmen başını belaya sokar. Butch’un sevgilisi olan Fabianne, çocuk ruhlu, korunmaya muhtaç bir karakter olmanın yanında, Butch için çok önemli olan saati yanına almayı unutacak kadar saf bir kişiliktir. Hatta Fabianne, hayatının akışını tamamen Butch’a emanet etmiştir. Butch’a sıkıntı olmak istemediğini söyler. Butch O’nu yanında götürmek istediğini söyleyince de bu karara uyar. Honey Bunny, elindeki silahı sadece insanlara doğrultacak kadar

kudret sahibidir, silahı kesinlikle ateşleyemez ve yine erkeklerin telkinleriyle silahını indirir.

Pastiş ve Nostalji: Artık yeni olanın, özgün üretimin mümkün olmadığı bir durumda eski biçemlere öykünme olarak sanatta yer alan pastiş, eskiye ait olanın şimdiye uyarlanması ve nostaljik göndermeler olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ucuz Roman” isminin yanı sıra müzikler, film afişi ve yazı karakterleri de geçmişten alıntılar olarak filmin kimliğinde yer almışlardır.

“Ucuz Roman” ismi yukarıda açıkladığımız gibi, 1930’larda basılan ve düşük fiyatlara satılan basit polisiye romanları tanımlamaktadır. Aslında bu tanım bile kendi içerisinde postmodern bir yüzeyselliği vurgulamakta ve Ucuz Roman filminin pastiş unsuru olarak yeni postmodern biçimine bürünmektedir. Filmin ismiyle birlikte afişi ve jenerikte kullanılan karakterler de aynı kaynağa ait olan özelliklerdir. Afiş, eski basım ucuz romanların kapağı gibi tasarlanmış ve jenerikte kullanılan yazı stili de aynı romanların kapağından alıntılanmıştır.

Vincent ile Mia’nın akşam yemeği sahnesinde kullanılan mekân, sahnedeki Elvis taklidiyle, Marilyn Monroe ve Mamie Van Doren kostümlü bayan garsonlarla, eski film afişleriyle tarihi popüler objelerin yeniden can bulduğu yerdir. Mekân sadece yemek yenilen, dans edilen işlevsel bir kodlamanın bugüne ait görüntüsünü yansıtmamanın aksine, eğlenceyi had safhaya çıkarmak için geçmişin fantastik kopyasını ortaya koyar. Mekân fikri, müşterilerin her birini farklı zamanlara taşıyan eski biçemlerin postmodern yüzeysellikte şimdiye taşınmasından oluşan çoklu bir zaman mekân kolajıdır. Nostaljinin zamanları birleştirmesi bununla sınırlı kalmaz. Film 1990’larda geçen olayları anlatmasına rağmen filmde kullanılan araçların 1960’lı yıllara ait olması ve bayan karakterlerin saç stillerinin zaman yolculuğunun örneklerini sunması diğer nostaljik unsurlar olarak filmde yer bulur.

Filmdeki diğer bir pastiş örneği ise Esmeralda’nın öldürmeyle ilgili merakıdır. Taksi şoförü Esmeralda’yı oynayan Angela Jones’in, 1991 yılında Red Braddock tarafından çekilen, *Curdled* adlı kısa filmde (1996’da 88 dakikalık uzun metraj versiyonu çekilmiştir) canlandığı karakter, öldürmenin nasıl bir şey olduğunu merak etmektedir. Tarantino bu filmdeki karakterden esinlenip aynı oyuncuyu aynı özelliklerle Ucuz Roman içerisine koymuştur. Diğer bir pastiş örneği ise Butch’a çocukluğunda

babasının saatini getiren Yüzbaşı Koons'un bahsettiği topçu Winocki, 1943 yapımı Air Force adlı filmdeki topçu Winocki'nin alıntısı olmasıdır. Film hakkında yazılanlar, yukarıda belirtilenlerin haricinde birçok alıntı ve göndermenin olduğunu belirtmektedir.¹¹⁰

Metinlerarasılık: Modernizmin anlamı yapıtın kendi içerisinde üretip sunması, yani anlamı ortaya koyan yegane gücün üretici olduğu yaklaşımının tersine postmodernizmin *metinlerarasılığı*, yani her metnin/filmin kendinden önceki metinlere gönderme yaparak veya o metinlerden alıntı yaparak anlam kazandığını ve bu anlamın okuyucunun/izleyicinin anlamlandırma sürecinde önceki bilgi ve deneyimlerini kullanması yoluyla ortaya çıktığını savunur.

Ucuz Roman'da *metinlerarasılık*la ilgili en önemli örnek Butch'un kullandığı samuray kılıcıdır. *Marsellus'la birlikte rehin alınan Butch, Marsellus tecavüze uğrarken bağlı olduğu yerden kurtularak dükkanın çıkışına gider. Tam bu anda erdem sahibi bir insan gibi davranmaya karar verir ve Marsellus'u kurtarmak için geri döner. Kendilerini rehin alan adamlara karşı kullanmak için dükkanda bir silah arayan Butch önce bir çekiç bulur, ardından klasik şizofren Amerikalının kullanabileceği beyzbol sopası ve motorlu el hızarı bulur fakat hepsinden vaz geçip son gördüğü samuray kılıcını alarak Marsellus'u bu kılıç yardımıyla kurtarır. Tam çekip gitmek üzereyken, düşmanını kurtarmak için geri dönen erdem sahibi Butch'un samuray kılıcını seçmesi, samuray kılıcına yüklenen sembolik anlamı akla getirir. Erdemli, adil, ilkeli ve gururlu savaşçıların kullandığı silah olma özelliğiyle sembolleşen samuray kılıcını kullanan Butch, şizofren kişiliklerin karşısına onlar gibi birisi olarak değil erdemli bir savaşçı olarak çıkar.*

Film isminden esinlendiği ucuz romanların içeriğiyle anlam kazanır. Söz konusu romanların edebi değeri olmayan ve son halini almadan baskıya verilmesi özelliği adeta filmi tanımlar niteliktedir. Filmdeki yüzeysellik, parçalı yapı ve filmin sanki bir şeyler eksikmiş gibi yahut film henüz bitmemiş gibi bir his uyandırması ucuz romanların sadece isminin değil genel özelliklerinin de filmin kimliğine işlendiğini ortaya koymaktadır.

¹¹⁰ *Ucuz Roman* (ty), Erişim Tarihi: 15 Aralık 2010, http://tr.wikipedia.org/wiki/Ucuz_Roman_%28film%29

Çeşitlilik ve Parçalılık: Genel olarak postmodern filmlerde metni düzenli bir yapı olarak ortaya koyma ve bu yapıya bağlı olarak başlangıcı – ortası – sonu olan bir anlam kurgulama kaygısına rastlanmaz. Ucuz Roman, aşağıda daha detaylı yer vereceğimiz parçalı anlatımı yanı sıra, modern kalıpların kesin sınırlarla tanımladığı iyi – kötü, doğru – yanlış, eski – yeni gibi ikili karşıtlıkları ve belli kalıplara hapsolmuş karakter biçimlerini parçalayıp çeşitlendirerek sunmaktadır.

Filmde öncelikle anlatımın kronolojik yapısı parçalanarak sunulur. Filmde anlatılan hikayelerin kronolojik sıralaması şöyledir: Vincent ve Jules’un çantayı almalarıyla başlayarak Vincent’ın arabada zenciye öldürmesi ve cesetten kurtulma macerasıyla devam eden bölüm, Pumpkin ve Honey Bunny’nin soygun macerası, Butch’la Marsellus’un pazarlığıyla başlayan Vincent’la Mia’nın hikayesi ve son olarak Butch’un hikayesi. Filmde zaman kavramı sürekli değişen, şimdinin geçmişle ve gelecekle iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Yani tarihsel bir akış, düz bir metin yerine zamanın postmodern bir parçalılığı görülür. Film, Pumpkin ve Honey Bunny’nin hikayesinin bir kısmıyla başlar, jenerik sonrasında Vincent ve Jules çantayı alır, daha sonra Marsellus’la Butch’un pazarlığı verilerek Vincent ve Mia’nın gecesine geçilir, çantayı alma bölümünün devamında gerçekleşen rehin öldürme ve cesetten kurtulma hikayesinden sonra Butch bölümü anlatılır ve son olarak Pumpkin’le Honey Bunny hikayesinin devamı verilir. Böylece nostaljik yapıyla içi içe geçen zaman, olayların kronolojik sırasının parçalanmasıyla da pekişerek postmodern bir yapıya bürünmüş olur.

Filmde karakterler klasik kalıplar içerisinde tanımlanmaz. *Herkesin korktuğu, büyük işler çeviren patron Marsellus, tek başına sokak ortasında elindeki kahve bardaklarıyla yürürken Butch’la karşılaşır.* Alışık olmadığımız bir durumdur bu. Normal olarak bir suç örgütünün lideri, yanında adamları olmadan dolaşmaz ve sürekli olarak kendi büyüklüğüne yaraşır mekanlarda ve yine kendine yaraşır bir işle meşgulken görülür. Vincent ve Jules’un çantayı geri almak için gittikleri evde gördüğümüz şahıslar da suç işleyen, karanlık işler yapan tiplere kalıplarının dışındadır. Oldukça tepkisiz, korkak ve saf görünen bu şahıslar, görüntüleriyle de suçlu profilinin dışında kalırlar. Hatta Vincent ve Jules’a ateş eden yani suça en yatkın olan karakter bile oldukça acemice ve panik halinde silah kullanmaktadır. Film bu özelliğiyle de, klasik kodlama kalıplarını parçalayarak birbirine zıt unsurları bir arada sunar.

Filmde Japon, Kolombiya, Amerika, Avrupa gibi farklı kùltùrlere ait unsurların herhangi bir kategorizeye tabi tutulmaksızın postmodern yüzeysellikle sunumu da çeşitliliğe verilecek diğér bir örnektir.

Ucuz Roman filmini, alt başlıklarda sıraladığımız postmodern sinemanın özellikleri çerçevesinde değerlendirmeye çalıştık. Filme genel olarak baktığımızda, yukarıda sıraladığımız postmodern unsurların yanına, göstergenin dilden biçime kaydığını yani anlamın, tabii ki eğer bir anlamdan bahsetmek doğru olursa, söz yerine görselliğe yüklendiğini ekleyebiliriz. Filmdeki yüzeyselliklere değinirken dikkat çekmeye çalıştığımız diyalogların yüzeyselliliği beraberinde bir anlamsızlığı da getirmektedir.

Karakterler sürekli konuşan, fakat konuşmalarıyla önemli bir konuya değinmeyen ve kendi aralarında da çoğunlukla etkili bir iletişim kuramayan kişilerdir. Dolayısıyla karakterler arasındaki diyalogların anlamsızlığı filmin sözel performansını da ortadan kaldırmaktadır. Söz anlamsız ve öylesine kullanıldığında anlatıcı görsellik olmaktadır. Filminden algılanan iletileri yani şiddetin yüzeysel hikâyesini yansıtan unsur genel olarak görüntüdür. Ucuz Roman, şiddet ve hazla iç içe olan karakterlerin söylediklerini duymadan izlendiğinde filmin, anlam bütünlüğünün belki de en az bozulduğu filmlerden birisi olduğu anlaşılır. Özellikle cinselliğe vurgu yapan diyaloglar ve birkaç detay konuşma haricinde, gösterge olarak kullanılan şey, silah, gangster, uyuşturucu ana unsurlarıyla örülen görüntüdür.

4.2. KAYIP OTOBAN (LOST HIGHWAY)

4.2.1. Film Künyesi

Yönetmen	: David Lynch
Yapımcı	: Mary Sweeney
Senaryo	: David Lynch, Barry Gifford
Oyuncular	: Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renee Madison / Alice Wakefield), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Loggia (Mr. Edyy / Dick Laurent),

Robert Blake (Mystery Man), Michael Massee (Andy),
Natasha Gragson Wanger (Sheila)

Yapım Yılı ve Ülkesi : 1997 – ABD

4.2.2. Film özeti

Filmin ilk sahnesi, devamını haber verircesine bir soru işaretiyle başlar. Fred Madison (Bill Pullman), evindeyken kapı çalar ve diafondaki ses “Dick Laurent öldü” der. Bir müzisyen olan Fred Madison karşı Renee’nin (Patricia Arquette) kendisini Andy ile aldattığından şüphelenmektedir. Bir süre sonra evlerinin önüne gizemli bir kişi tarafından kasetler bırakılmaya başlar. Bu videokasetlerinin içerisinde evlerinin içinden görüntüler vardır. Renee polisten yardım ister ve eve gelen iki dedektif olayın üzerinde çok fazla durmadan bazı sorular sorarlar ve evden ayrılırlar.

Renee ile birlikte bir partiye katılan Fred, burada Gizemli Adam’la (Robert Blake - Mystery Man) tanışır. Aslında adam, daha önce Fred’in karısına bahsettiği rüyada, karısının yüzünde gördüğü kişidir. Adam Fred’e, daha önce kendi evinde (Fred’in evinde) görüştüklerini ve şu anda da orada olduğunu söyler. Fred’e bir telefon uzatan adam evini aramasını söyler. Kendi evini arayan Fred, telefonda karşısındaki gizemli şahsın sesini duyar. Andy’ye adamın kim olduğunu sorar, O da Dick Laurent’in arkadaşı olduğunu söyler. Fred, Laurant’ın öldüğünden bahseder ve sonrasında Renee’yi de alarak eve gider. Yolda Fred, Renee’e Andy ile nasıl tanıştığını sorar. Renee, bir barda tanıştıklarını ve Andy’nin kendisine bir işten bahsettiğini söyler ve konuyu kapatır.

Ertesi sabah Fred evin önünde yine bir kaset bulur. Kasette, yatak odalarında Renee’nin parçalanmış cesedinin başında kendisini görür. Madison tutuklanır ve idama mahkum edilir. Hücreye konulan Fred’nin bir sabah yerinde olmadığı ve hücrede Pete Dayton’ın olduğu görülür. Pete serbest bırakılır ve Fred ortadan kaybolur.

Pete, Fred’in tam tersi özelliklere sahip bir karakterdir. Her şeyden önce Pete, Fred’in işi gibi prestijli ve havalı bir işte değil mütevazı bir araba tamircisinde çalışmaktadır. Fred varlıklı bir kişiyken, Pete orta halli bir ailenin çocuğudur. Fred’in cinsel iktidarsızlık gibi önemli bir problemine karşın Pete, kadınlarla oldukça iyi ilişkilere sahiptir. Fred’in hayatı eğlenceli ortamlarda geçse de oldukça sıkıcı ve içine

kapanıktır fakat Pete bir araba tamircisinde çalışmasına rağmen oldukça hareketli bir hayatı vardır. Belki de aralarındaki tek ortak nokta şizofren olduklarına ya da aslında aynı kişi olduklarına gönderme yapan baş ağrılarıdır.

Mr. Eddy (asıl adı Dick Launrant) araçlarını sürekli olarak Pete'e tamir ettirir. Bir gün Mr. Eddy ile birlikte tamirciye gelen Alice (Patricia Arquette – Renee'in sarışın hali) ile Pete arasında ateşli bir ilişki başlar. Mr. Eddy sevgilisyle Pete'in ilişkisi olduğunu fark eder ve Pete'i öldürmeye karar verir. Alice ile Pete uzaklara gitmek için Alice ile ilişkisi olan ve Mr. Eddy'nin pornografik fantezileri için kadınları tuzağa düşüren Andy'i soymaya karar verirler. Pete, Alice'e Andy ile nasıl tanıştıklarını sorar. Alice, Renee'nin Fred'e verdiği cevabı verir ve Andy ile Mr. Eddy'nin porno tuzağına nasıl düştüğünden bahseder. Pete, Alice'in porno yıldızı olduğunu öğrenmesine rağmen O'na karşı duyguları değişmez. Alice ile Andy birlikteyken Pete gizlice Andy'nin evine girer. Andy, Pete'e saldırdığı sırada kazayla ölür. Pete ve Alice, Andy'nin bazı eşyalarını ve arabasını satmak için, Fred'in partide tanıştığı Gizemli Adam'ın çöl ortasındaki kulübesine giderler. Gizemli Adam'ı kulübede bulamayınca arabanın önünde sevişmeye başlarlar. Sahnenin sonunda Alice, Pete'in kulağına "Asla bana sahip olamayacaksın" der ve kulübeye girer. Bu noktadan sonra Pete'in yerine Fred geçer.

Fred, ortaya çıkan Gizemli Adam'a, Alice'in nerede olduğunu sorar. Gizemli Adam, O'nun adının Alice değil Renee olduğunu söyler ve Fred'e adının ne olduğunu sorar. Fred hemen arabayla oradan uzaklaşır ve Dick Laurant ile Renee'nin birlikte olduğu otele (Kayıp Otoban Otel) gider ve Dick Laurant'ı yakalayıp Gizemli Adam'ın kulübesine getirir. Gizemli Adam'la birlikte Dick Laurant'ı öldürürler.

Polisler Andy'nin evinde olay yeri incelemesi yaparken daha önce Renee, Alice, Andy ve Dick Laurant'ın olduğu fotoğrafta Alice'in olmadığı görülür. Daha sonra Fred kendi evinin kapısına doğru ilerler ve diafonun düğmesine basıp "Dick Laurant öldü" der. Bu arada, Fred'i takip eden iki dedektifle Fred arasında kovalamaca başlar. Kovalamaca birçok polis aracının da eklenmesiyle, filmin başından itibaren ara ara görülen otobanda devam eder. Arabasıyla polislerden kaçan Fred'in yüzü filmdeki kimi karakterlere benzer garip şekiller almaya başlar ve otoban görüntüsüyle film son bulur.

4.2.3. Postmodern Unsurlar

Kayıp Otoban, daha çok anlamlandırmaya yönelik izleyici yorumlarına konu olmasıyla dikkat çeken, Lynch takipçileri tarafından özellikle üzerinde durulan filmlerden birisidir. Hikâyenin gerçek olan tarafı neresidir? Aslında Pete ve Alice diye birisi yok mudur? Olay sırası karışık mıdır? Karakterlerin bir kısmı Fred'in rüyalarındaki kişiler mi yoksa şizofrenin kurmacası mı? Buna benzer birçok soru ve bu sorulara verilen cevaplar uzayıp gitmektedir.

Aslında asıl sorulması gereken şey, filmin gerçeklik düzleminde bir çözümlemeyi amaçlayıp amaçlamadığıdır. Zaten açık olan nokta, bir gerçekliğin olmadığı ve şizofrenin hayalindeki olayların gerçekle yaşandığını zannettiğimiz olaylarla karıştığıdır. Freudyen bir bilinçaltı temelinde filmi tanımlayarak Gerçeküstü kategoriye yahut Femme Fatale örneğinden yola çıkarak Film Noir kategorisine sokmak mümkündür. Fakat burada asıl üzerinde duracağımız noktalar; şizofren gerçek ilişkisini ortaya koymakla birlikte, filmdeki postmodern parçalılığı, görselliği öne çıkaran anlatımı ve kesin çözümü anlatmayan belirsiz sonu vurgulamak olacaktır.

Şizofren ve Parçalanmış Gerçeklik: Kayıp Otoban'ın başlangıcından itibaren kurguyla vurgulanan sıra dışılık, anlatımı oluşturan tüm unsurların katkısıyla kuvvetlenmektedir. Fred'in psikolojik durumunu vurgulayan oyunculuk, özellikle diyaloglarda kendini göstermektedir. Fred ile karısı Renee arasındaki içtenlikten uzak yüzeysel iletişim ve Fred'in donuk bir ses tonuyla konuşması müziklerle de desteklenince daha ilk başta izleyicinin olağan dışı görüntüleri beklemesini sağlarken, diğer taraftan rasyonellikten uzak kurmaca bir oyunun varlığını da vurgulamaktadır.

Şizofrenin temel özellikleri arasında yer alan gerçekle gerçek olmayanın karışması ve zamanın şimdi, geçmiş ve gelecek arasında belirsiz bir konuma oturması filmin ana unsurlarından birisini oluşturmaktadır. Fred karısına rüyasından bahsederken rüya Fred'in karısının yüzünde gördüğü başka bir yüze verdiği tepkiyle birlikte gerçekle karışır. Görülen rüyanın devamı mıdır, yoksa rüyanın anlatıldığı anda yaşanan bir olay mıdır anlaşılmaz. Daha sonra yaşananlar bir mantığa oturtulmaya çalışıldığında, gerçeğin ne olduğu sorusu cevap bulamaz. Filmde görülenler, rüyaların ve şizofrene ait hayallerin gerçekle iç içe geçmiş halidir. Fred, filmin ana karakteri konumundadır ve tüm gerçek karmaşası Fred'in etrafında şekillenmektedir. Böyle bir durumda, "aslında

Fred gerçekte şunu yaptı” gibi kesin bir şey söylemeye imkan yoktur. Gerçek olan Fred’in bir şizofren olduğudur. İzleyici bir şizofrenin hayalleriyle karşı karşıya kalıp bunları çözümleme uğraşına girmekte hatta bir noktada şizofren konumuna oturmaktadır.

Fred’i biraz daha tanıdıktan sonra, gerçeklik ilişkisine dikkat çekmeye çalışacağız. Fred’in cinsel iktidarsızlığı karşısında bir kadından gördüğü teselli ve anlayışla karşılama durumu, cinselliğe olan düşkünlüğü ve kadını cinsel obje konumuna oturtması gibi özellikleri olan şizofren bilinçdışını tetiklemenin yanı sıra, aldatıldığını düşünen Fred’in paranoyasını da ateşlemektedir. Bu durum filmin bir bölümünde şizofrenin karısını öldürmesine yol açarken, diğer bölümde kadın karşısında cinselliğini kullanan fakat kadına sahip olamayan Pete karakterinde şizofrenin başka bir şekilde yenilmesiyle, Fred’in yeniden kendisi olarak ortaya çıkması ve bu defa erkeği öldürerek yok olmasıyla sonuçlanmıştır.

Filmi bir şizofrenin hayali ve gerçek ayrımını zorlayarak ikiye ayırabiliriz. Bu çözümleme doğruluk iddiasında olamayacağı gibi yanlış olarak da nitelendirilmesi mümkün olamaz. Gerçekte Fred, karısının kendisini aldattığından şüphelenen bir müzisyendir. Karısı Renee ise Fred’i Andy ve Dick Laurant’la aldatmaktadır. Gizemli Adam ise gerçekte Dick Laurant’ın bir arkadaşıdır fakat Fred’in bu adamla iletişimi tamamen hayallerine dayalıdır.

Fred gerçeğe dayalı şüphelerinin ve yukarıda bahsettiğimiz şizofren bilinç dışılığını tetikleyen unsurların etkisiyle karısını öldürür. Bu cinayeti işlerken de Fred, aynı şizofren gerçek dışı durumdadır. Cinayet sonrasında yakalanır, yargılanır ve idama mahkûm edilir.

Bundan sonraki olaylar Fred’in kafasında şekillenen düşlerden ibarettir. Aslında Fred hücreindedir ve yerine kendisinde olmayanlara sahip olan Pete’i koyar. Tüm eksilerini Alice olarak yeniden canlandırdığı Renee’de artıya çevirir. Andy’yi öldürür ve böylece ondan intikamını alır, Alice ile cinsel olarak sorun yaşamaz, Dick Laurant’tan kurtulup Alice’e tam olarak sahip olmak isterken bu defa Femme Fatale galip gelir ve kendisini kullandıktan sonra terk eder. Fred’in hayali Pete’den kendisine döner ve Dick Laurant’ı Gizemli Adam’la birlikte öldürür. Polislerden kaçış sahnesi, şizofrenin beyninde şekillenen kendi sonudur yani infaz.

Tüm bunlar aslında filmde anlatılanla alakası olmayan şeylerdir demek haksızlık olur. Çünkü bize anlatılan şizofrenin etrafında şekillenen olaylardır. Şizofrenin rüyaları, hayalleri, ve dış dünya birbiri içine girmiş durumda olduğundan gerçeğin ne olduğu sorgulanamaz. Gerçeklik ve hayal ayrımını zorlamadan sadece iki farklı dünyanın varlığına baktığımızda bile postmodern parçalılık dikkat çeker.

Eğer gerçek, yaşayıp hissettiklerimiz ise bu durumda rüyalar da hayaller de gerçeğin bir parçasıdır. Aksini iddia etmek en azından şizofrenin bilinç dışılığına karşı boş bir uğraştan başka bir şey olmaz. Filmin anlattığı şey şizofrenin yaşadıklarıdır. Şiddet, cinsellik, hayali karakterler ve olaylar bize sunulmaktadır. Bu durumda parçalanmış hikayeyi yerli yerine oturtmak çabası da boşuna bir uğraştır. Çünkü gördüğümüz şey şizofrenin parçaladığı gerçekliktir. Bu durumda parçaların yerini ve sırasını değiştirmek şizofren bilinç dışılığı ve şizofrenin gerçeklik algısını değiştirmez. Daha doğrusu postmodernin gerçeğe şizofren penceresinden bakışını değiştirmez. Zira modern yaklaşım çerçevesinde ele alırsak gerçek algılanan şeylerden ibaretse şizofrenin gerçeği filmde gördüklerimizdir. Postmodern bakış açısına göre veya postyapısalcılara göre, gerçek aslında algılayabildiğimiz çok ötesinde bir durumdur.¹¹¹

Nihai olarak film gerçek, rüya ve hayalin iç içe geçtiği, her şeyin mümkün olduğu ve bilmecelerle dolu bir rüya mantığıyla nesnel gerçeklikten uzaklaşır ve gerçekliği sorgular hale dönüşür. Ana karakterin bile farklı bir kimlikte hayat bularak kendi içerisinde parçalandığı ve bilinç dışının varlığıyla nesnel gerçeklik düzlemini allak bullak eden film, sadece bu genel özelliği dikkate alındığında bile postmodern tanımlamayı haklı çıkartır.

Yüzeysellik: Kayıp Otoban, şizofreni konu alan filmlerin ortak özelliklerini taşımaktadır. Filmde şiddet, aksiyon, cinsellikle örülmüş anlatı öne çıkmaktadır. Filmde özlü, derin anlamlı sözler yerine küfürlü, anlatımı kimi zaman desteklemeyen, iletişim işlevinden uzak konuşmalar yer almaktadır. Eve gelen dedektiflerin sorularında mantıklı ve amaçlı bir iletişim süreci görülmez. Olayın çözümüyle ilgisi olmadığı halde başka yatak odasının olup olmadığının ısrarla sorulması gibi tekrarlanan gereksiz sorular bu iletişimsizliği ortaya koymaktadır. Aynı sonucu olmayan diyaloglar, Fred ile Renee arasında çok bariz bir şekilde gelişmektedir. İkili evli olmasına rağmen iki yabancı

¹¹¹ Sadık Yalsızuçanlar, *Kayıp Otoban'da Bilinmeyenler*, 2008, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2010, <http://denizsuyukasesi.blogcu.com/kayip-otoban-da-bilinmeyenler/4235344>,

gibidirler. Kısa ve çoğu zaman devamı gelmeyen, karşılık bulmayan konuşmalar birer monolog örneği gibidir. Buna benzer birçok örnek filmin geneline yayılarak sözün yüzeyselliğini ortaya koymaktadır.

Anlatının parçalı yapısı, şizofrenin belirgin sıra dışılığı ve parçalanmış gerçeklik izleyiciyi filmin içine çekmekte ve bunun bir film olduğunu hissettirmektedir. İzleyiciye bir mesaj verme kaygısı gütmeyen filmin sonunda elde edilen şey; izleyicinin aklını kurcalayan parçalı anlatım ve görsel unsurlardan ibarettir.

Modern sinemada en uç kurguya ve anlatım öğelerine sahip soyut filmler bile bir eleştirelilik, tepki ve mesaj çerçevesinde ele alınmaktadır. Örneğin Luis Bunuel ve Salvador Dali'nin Endülüs Köpeği adlı filmleri, kurgusu ve bilinçaltını ortaya koymasıyla dikkat çeken Gerçeküstücü bir yapıttır. Kayıp Otoban da benzer yapısıyla Gerçeküstücü olarak değerlendirilebilir. Fakat aynı akım içerisine oturtulabilecek kadar birbirlerine benzer olmalarına rağmen, postmodern anlayış çerçevesinde değerlendirilen şizofren yapının Kayıp Otoban'da ortaya koyduğu önemli bir fark söz konusudur. Şizofrenin ele alındığı film, bilinçaltına göndermeler yapan soyut öğelerin yorumlanması gibi akılcı bir çerçeveye hitap etmekten uzaktır. Endülüs Köpeği'ndeki bilinçaltı, şizofrende bilinçdışına çıkar ki bu temel bir zıtlık olarak iki filmi birbirinden ayırtmakla kalmaz, Kayıp Otoban'ı akılcı yorumdan uzak yüzeysel bir anlatı düzlemine oturtur. Sonuçta elimizde kalan şeyler; şizofren bilinçdışına ait cinsellik, şiddet ve parçalanmış gerçeklikten oluşan yüzeyselliği olur.

SONUÇ

Çalışmamızda postmodern teorinin ne olduğunu, modernizmden kopuş noktalarını ve modern sanatın postmodern süreçte geçirdiği değişimi ortaya koyduktan sonra sinemanın doğuşundan itibaren modernizm temelli gelişimini ve 1970'lerden itibaren kazandığı postmodern unsurları tartışmaya çalıştık.

Modernizmin mitlerden, tanrısal düzenin tahakkümünden sıyrılarak aklın kılavuzluğunda ilerleyen özneye kurguladığı dünya belli bir noktada bunalım nöbetlerine tutulmuş ve bu noktada modernizm yaşanan olumsuzlukların sorumlusu olarak postmodernizm tarafından sorgulanmıştır. Görülen şu ki, postmodern teori modernizmin yanlışlarını belirleme noktasında gösterdiği refleksle hareket etmiş ve modernizmin bu yanlışlarına dayalı olarak hareketlerini kurgulamıştır.

Merkezinde modernizmin büyük anlatılarının yer aldığı eleştiri silsilesinden geriye kalan şeyin köklü bir reddetme olduğu görülmektedir. İki büyük dünya savaşı, ekonomik bunalımlar, sömürülen halklar, yaşam şartlarındaki keskin farklılıklar tam anlamıyla, tanrının hâkimiyetini kendi üzerine alarak insanlığı kurtarmayı amaçlayan öznenin düşlediği büyük anlatıların büyük günahları şeklinde değerlendirilmektedir. Postmodernizm bütün bu sorunlu gidişatı ortaya koyduktan sonra suçluyu tüm yönleriyle tanımlamakta ve onda olmayanların doğru olduğunu savunmaktadır. Böylece postmodern teori modernizmin dışladığı birçok öğeyi kabul etmekte ve kullanmaktadır. Nihai noktada modernizmin insanlığın ilerleyişi ve öznenin evreninin biricik efendisi olması ülküsü ve öngörüsüyle kurguladığı büyük anlatıların iflası tarihsel ilerlemeye, özgünlüğe, aklın kılavuzluğuna, nesnel gerçekliğe yönelik, postmodern yaklaşımın hiçliğe varan keskin şüpheciliğini ve reddini doğurmuştur. Bu topyekun başkaldırı sosyoloji, edebiyat, tarih, felsefe gibi bir çok disiplinde kendini göstermiş ve sanatta da değişik keskinliklerde ortaya çıkmıştır.

Postmodernizm olarak tanımlanan resme bakıldığında metinlerarasılık, tarihin sonu, nostalji, pastiş, eklektizm, yerellik, parçalılık gibi kavramların postmodernizm potasında buluşarak yeni bir yaklaşımın inşasını gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu kavramlar diğer disiplinlerde olduğu kadar sanatta da kendini göstermiş ve sanat alanında yaşanan modernizm eleştirisi postmodern teorinin doğuşunda önemli bir fonksiyonu yerine getirmiştir.

Sanatı postmodern gidişata sapmaya zorlayan iki sebebin varlığı dikkatimizi çekmektedir. Öncelikle modernizmin büyük anlatıları kendi doğruluklarını ve varlıklarını ortaya koyma çabasında sanatı bir araç olarak kullanma yolunu seçmiştir. Marksizm, kapitalizm, faşizm gibi modern ideolojilerin sanata müdahaleleri ve sanatı ideolojinin hizmetine kullanma girişimleri modern sanatın bunalıma girmesinin önemli sebeplerinden birisi olmuş ve sanatın postmodern olarak tanımlanan unsurlara kapı açmasına önayak olmuştur. İkinci olarak liberal ekonomik yapıda sanatın aristokratik platformun merdiveni ve pazara yönelik üretim alanı haline dönüşmesi postmodern yaklaşıma zemin hazırlamıştır. Bu iki temel sebebin yanına modern sanatın hayallerini süsleyen muhteşem dünyanın aksine savaşların, soykırımların, sömürülerin yaşandığı bir manzara koyulduğunda modern sanatın kendi amaçlarına ulaşamamasının getirdiği bunalımı anlamak daha kolay olmaktadır.

Modernizmin sanatçıyı yücelten ve sanat eserini sanatçının özgün bakış açısıyla üstün yeteneğine göre değerlendiren yaklaşımı postmodernizm tarafından bir kenara konulmuştur. Sanatçının öznel bakış açısıyla ortaya koyduğu yorumu yansıtan soyutun yerine yeniden figürün gelişi, sanatın toplumsal yapıyla buluşması, özgünlüğün yerini pastişin alması, yeni ve ilerici sanatsal yapının alt üst edilerek nostaljik unsurlarla eklektizmin sanatta yer bulması postmodern anlayışın genel özellikleri arasında sayılmaktadır. Mimaride ortaya çıkan postmodernizm diğer sanatlarda da kendini göstermeye başlamıştır. Postmodern teoriye göre tarihin sonuna geldiğinden artık ilerlemeci bir tarih anlayışının geçerliliğinin savunulması mümkün değildir. Bu durumda eski ve yeni, orijinal ve kopya, sanat ve kiç gibi ikili karşıtlıklardan söz etmek de mümkün değildir. Böylesi bir bitiş noktasında her şey sanat olabilir. Sanat üstün vasıflı sanatçıların insanlığın ilerleyişine ışık tutan eserlerinden ibaret olamayacağı gibi, sanat eserine anlam yüklenmek de gereksiz bir çabadır. Bu genel çerçeveye dayalı postmodern şekillenme belli çevrelerce kabul görmüş ve sanatta seri üretimle birlikte, toplumsallık, yüzeysel bakış gibi modern sanatın seçkinci yaklaşımının dışladığı unsurlar sanatla buluşmuştur.

Sanatın postmodern düzlemde yaşamakta olduğu değişim sürecinden sinema da nasibini almış ve diğer sanatlara benzer reflekslerle modern sinemadan sapmalar görülmüştür. Sinema modern bir sanat olarak doğmakla birlikte, çok öğeli oluşu ve kurgu, figür gibi modern sanatın saflık anlayışıyla örtüşmeyen özellikler taşıması

başlangıçta onun modern sanat anlayışından kısmen koptuğunu ortaya koymakta, hatta kimi değerlendirmeye göre modern olmaktan çok uzak kılmaktadır. Sinemanın modernizmin büyük anlatılarının yaşadığı bunalımlarda yeni arayışlara girişmesiyle ortaya çıkan akımlar bir yönüyle onu nesnel gerçekliğe ulaşma çabalarıyla hemhal olan modern bir sanat yaparken diğer taraftan bu arayışlar sinemayı postmodernizme taşıyan basamaklar olarak görülebilir. Örneğin, Hitler Almanya'sından kaçarak Amerika'ya yerleşen sinemacıların Amerikalı sinema üreticileriyle birlikte ortaya koydukları kara filmler postmodern anlayışın sinemadaki temelleri olarak kabul edilebilir. Kara filmlerle birlikte Nazizim'in mağdurları varoluşçu unsurları sinemayla buluşturmuş, Amerikalı sinemacılar da kapitalizmin krizinde toplumsal bir eleştiriye tutunmuşlardır. Bu tarfindan bakıldığında kara filmleri modern sinemanın nesnel gerçekliğe ulaşma çabasından ziyade iki büyük anlatının eleştirisi ve postmodernizme doğru atılan bir adım olarak kabul etmenin daha doğru olacağı düşünülebilir.

Hiçbir zaman modern kalıplardan daha yaygın kullanılsa da postmodern yaklaşım sinema tarihinin önemli bir kesitinde varlığını hissettirmiştir. Tarihin postmodern olarak tanımlanan kesitinin başlangıç yıllarına gelindiğinde modern ideolojilerin baskılara ve dünyanın yaşamakta olduğu sıkıntılara dayalı olarak akımdan akıma koşan sinemanın çözüm arayışları yerini postmodern yüzeyselliğe bırakmaya başlamıştır. Bir amaca hizmet etmeyen, izleyicisine doğruları anlatma çabası taşımayan ve dünyayı kaygısından uzak filmlerin içerisine pastiş, nostalji, parçalı kurgu, şiddet, haz gibi postmodern öğeler eklenmeye başladığında sinemanın postmodern tarafından söz edilmeye başlanmıştır.

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde görülen özelliklerden birisi kurgunun hikâyenin ardışık düzenini parçalamak için kullanılmasıdır. Modern anlatının başlangıç, ilerleme ve son şeklinde kurguladığı hikâye postmodern öğeler taşıyan filmlerde anlamı zorlaştıracak bir parçalı anlatıyla verilmekte hatta bazen birbiriyle ilişkisi olmayan parçalar film içerisinde yer almaktadır.

Geçmişin pastişinin film içerisinde kullanılması da diğer bir postmodern öğe olarak dikkat çekmektedir. Pastichele birlikte geçmişe ait olan bu günle birleşmekte zaman ve mekânın değişkenliğiyle tarihsellik ortadan kalkmaktadır. Pastiche parodinin eleştirel amacından çok uzak bir şekilde filmde yer almakta ve ölü bir biçim olarak geçmişe ait olduğunda düşündüğümüz parçalar şizofren bir zamansızlık algısıyla şimdileşmektedir.

Böylece kurguyla ardışık yapısı parçalanan hikâye pastiş unsurlarla zaman ve mekân düzlemini de kaybetmektedir.

Şizofren karakterin algısıyla allak bullak olan nesnel gerçeklik, sınırsız arzu, cinsellik ve şiddet postmodern filmlerin diğer bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Şizofren postmodern bir şuur dışılıkla modern akılcılığın karşısında durmaktadır. Postmodern parçalılığı, belirsizliği ve gerçeğin gerçek olmayanla iç içe geçmesini sağlayan şizofren, postmodern algının kurgulanmasında öne çıkan araçlardan birisi olarak görülmektedir.

Özellikle 1980’li yıllardan itibaren üretilen birçok sinema eserinin yukarıda belirtilen postmodern özellikleri barındırması sinemada postmodernizmin varlığını tartışmayı olanaklı kılmıştır. Zaten sinemanın etrafında yaşanan gelişmelerden bağımsız ürün vermesinin mümkün olmaması onu postmodern eğilime mecbur kılmaktadır. Dolayısıyla sinemanın hem iç dinamiklerinin gereği olarak hem de edilgen konumuyla postmodernizmden etkilendiği görülmektedir. Fakat asıl üzerinde tartışılmakta olan konu postmodern etkinin ne denli kapsamlı, belirgin ve tanımlanabilir olduğudur. Ele aldığımız örneklerde de görüldüğü gibi postmodern olarak tanımlanan her filmde postmodern öğeler aynı oranda yer almamaktadır. Karadoğan’ın belirttiği gibi bu filmlerde birbirinden farklı postmodern öğelerin yer alması postmodern çeşitliliğin sinemaya bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan bu çeşitli yapı keskin hatlarla ayrılan bir postmodern sinema yaklaşımını şu an için imkânsız kılmaktadır.¹¹² Yaşadığımız çağda hızla akan tarihsel kesitler birçok değişimi beraberinde getirmektedir. Bulunduğumuz noktadan uzaklaşıp geriye baktığımızda veya önümüzü görmemizi zorlaştıran sis perdesi aralandığında *“postmodern bir sinemadan söz edilebilir mi? Sinema ne oranda modernizmden kopmuştur? Modernizm devam etmekte midir?* Soruları çok daha net cevaplar bulacaktır. Ama şu an seçilebilen şey postmodern olarak tanımlanan unsurların kimi sinema eserlerinde yer aldığı fakat bizi postmodern sinema tanımına götüren kesin bir ayırımın söz konusu olmadığıdır.

¹¹² Karadoğan, s.158.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz, *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2004.
- Akay, Ali, *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002.
- Anderson, Perry, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2005.
- Aslan S., Yılmaz, A., “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, (Der. C. C. Aktan), *Moderniteden Postmoderniteye Değişim*, Çizgi Kitabevi, Konya 2003.
- Aydın, Mukadder Ç., *Sanatta Eleştirelilik*, Beta Yayınları, İstanbul 2002.
- Baudrillard, Jean, *Simulakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.
- Büyükdüvenci, Sabri, Öztürk, Semire Ruken, *Postmodernizm ve Sinema*, Ark Yayınları, Ankara 1997.
- Coşkun, Esin, *Dünya Sinemasında Akımlar*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2003.
- Demir, F. Gonca İlbeyi, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009.
- Featherstone, Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İst. 2005.
- Feyerabend, Paul, *Yönteme Karşı*, (Çev. Ertuğrul Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- Gellner, Ernest, *Postmodernizm İslam ve Us*, (Çev. B. Peker), Ümit Yayıncılık, Ankara 1994.
- Geofrey, Nowell Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, (Çev. Ahmet Fethi), Kabalacı Yayınevi, İstanbul 2003.

Gomery, Douglas, *Movie History: a Survey*, Wadsworth Publishing Company, California 1991, ss. 125 – 126.

Habermas, Jurgan, “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, *Modernite Versus Postmodernite*, (Çev. ve Der. Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara 2000.

Jameson, Frederik, *Postmodernizm*, (Çev. Nuri Plümer), YKY Yayınları, İstanbul 1994.

Karadoğan, Ali, “Postmodern Sinema mı Film mi”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Yıl 2005, Sayı 3.

Kılıç, Levend, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara 2008.

Kızılçelik, Sezgin, *Postmodernizm Dedikleri*, Saray Kitabevi, İzmir 1996.

Liotard, Jean François, *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara 2000.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur*, (Çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2008.

Nietzsche, Frederik, *Putların Alacakaranlığı*, (Çev. Hüseyin Kaytan), Akyüz Yayınevi, İstanbul 1991.

Özay, Yeliz, “Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine”, *Milli Folklor Dergisi*, 2007.

Rosenau, Pauline Marie, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1994.

Sarup, Madan, *Post – Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004.

Sözen, Metin, Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara 2002.

Şendur, Gülseren, “Gerçekliğin Yeniden Sunumu Sürecinde Fotoğrafi ve Postmodernizm İlişkileri”, *Gazi Üniv. İletişim Fak. Dergisi – İletişim*, Sayı: 3, 1996/1.

Şentürk, Rıdvan, *Postmodern Kaos ve Sinema*, İz Yayıncılık, İstanbul 2007.

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, (Çev. Hülya Tufan), İstanbul 1995.

Turan, Müslüm, “Özne ve İktidar”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (22), 2007.

Vaillancourt, Pauline M., *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*, Polity, Londra 1988.

Yamaner, Güzin, *Postmodernizm ve Sanat*, Algı Yayınevi, Ankara 2007.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara 2006.

Yılmaz, Mehmet, *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009.

Zijdervelt, Anton C., *Sahnelik Toplum- Sosyolojinin Yeniden Tanımlanması*, (Çev. Kadir Canatan), Pınar Yayınları, İst.2007.

İnternet Kaynakları:

Bağcı, Tolga, “Evrensel Şizofreni: Postmodernizm”, Erişim Tarihi: 02.01.2011, “<http://www.siyasetkahvesi.com/sayfa.php?ole=yazi&yzid=806>

Yalsızuçanlar, Sadık, *Kayıp Otoban'da Bilinmeyenler*, 2008, Erişim Tarihi: 15 Haziran 2010, <http://denizsuyukasesi.blogcu.com/kayip-otoban-da-bilinmeyenler/4235344>,

Gölçik, Oğuz, *Postmodern izm ve İdeoloji*, 2008, Erişim Tarihi: 09.06.2011

<http://www.nuveforum.net/307-siyasi-hareketler/46482-ideoloji-kavramlar/>

Ucuz Roman (ty), Erişim Tarihi: 15Aralık 2010,

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ucuz_Roman_%28film%29

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Zekeriya KAYA
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	İstanbul Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	MMC TV, Olay TV
İletişim	
E-Posta Adresi	zkaya@atauni.edu.tr