

POSTMODERNİZM ve POSTMODERN SİNEMAYA BİR ÖRNEK

Filiz AYDOĞAN*

Postmodernism and an Example of Postmodern Cinema

Broadly speaking, modernity is the product of the Enlightenment and has its roots in Plato's Theory of Idea and Descartes 'cogitos'. Postmodernism criticised the modern way of thinking. Postmodernism criticises the modern approach which views history as progressive thought and relies on the role of 'reason' to formulate fundamental principles upon which political decisions can be legitimated. It began to question the modern approach to architecture and this approach extended to other movements related to the modern such as the arts and later philosophy and also cinema. In this article, we will examine the Hızlı Koşucu of Ridley Scott which has traces of postmodernism.

Key words: *Modernizm, postmodern, cinema.*

19. yüzyılın sonlarıyla 20 yüzyılın başlarında sanatçılar değişen toplumsal ve ekonomik koşulların doğrultusunda, gelenekleri ve yerleşik kuralları reddeden resim, heykel ve binalar yaratıyorlardı. "Modern Sanat" olarak adlandırılan bu gelişme çeşitli akımları ve kavramları içeriyordu. Sanattaki bu gelişme en önce mimarlıkta kendini gösterdi. Eski üsluplara şiddetli bir tepkiyle karşı çıkan mimarlar, inşaatta devrim yaratan yeni gereçler kullanarak her türlü süslemeden arındırılmış, yalın ve işlevsel binalar yaptılar. Ama bu modern ve görkemli binalar, insana ve doğaya yabancı olduğu yolunda eleştiriler almaya başladı. Modern yapıların geleneksel kent dokusunu bozduğu ve çevre kültürünü yok ettiği öne sürüldü. 1972'de A.B.D.'de St. Luis'de 20 yıl önce tasarımı yapılmış olan

Pruittige Sitesi yıkıldı. İşte mimarlıkta da "modernizm sonrası" olarak adlandırılan "postmodern" dönemi başlatan olay bu oldu. Daha sonra Avrupa'da da bu tür yıkımlar gerçekleşti. Böylece mimarlıkta 1970'lerde başlayan postmodernizm, modern mimarideki; biçimleri yaratan işlevlerin zamanla değiştiğinde biçimlerin de onlarla birlikte ortadan kalkacağına olan anlayış» reddeder. Modern mimarinin bu bakış açısının doğal bir sonucu olarak da, tarihten biçim aktarmaları yapmak yadsınmaktadır. "Oysa postmodernizm mimari biçimlerin işlevlerinden bağımsız bir gerçeklikleri olduğunu öne sürmekte, dolayısıyla da, eski üslup ve dönemlerde görülen bazı biçimleri yeni yapılarda uygulamanın hiç de yanlış bir tutum olmadığını savunmaktadır. O halde, Modernistler için ana amaç olan özgün

* Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

yaratma, postmodern mimarlıkta pek bir anlam taşımamaktadır". Her biri kendine özgü bir yolda çalışan postmodern mimarlar arasında:İngiltere'de J.Stirling, A.B.D.'nde R.Venturi, C. Moore, İtalya'da A. Rossi, Almanya'da O. M. Ungers sayılabilir (Sözen, 1986: 136).

Mimarlıkla sınırlı kalmayan Postmodernizme, daha önceleri 1955-1960 yıllarında, A.B.D.'de Irvving Howe, Henry Levyin'in "Kitle Toplumu ve Postmodern Kurmaca", "Modernizm Nedir?" başlıklı makalelerinde rastlanmıştır. Yenilikçi enerjinin bir kenara bırakılması ve atılım, hareket kavramlarına ters düşen bir edebiyatın adıdır; postmodernizm (Sözer 1991-1992: -). Nostaljik bir tonla modern edebiyatın kalmağını bildiren bu akım kendisini tüm alanlara da taşımıştır.

Modern hareketin gittikçe marjinalleşen avant-garde sancılar çekmeye başlaması ve sürekli içine çekildiği kültürel-ticari ana akıma karşı verdiği direnişin artık inandırıcılığını yitirmesi nedeniyle bir çıkış yolu aranması yoluna gidildi. Bu çıkış yolu da, geçmişin yeniden istila edilmesinde bulundu, sanatçılar eski kuşağın taktiklerinin parodisini yaparken onları yeniden güçlendiriyorlardı. Postmodernizm, artık "toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içersinde modernizmin dürüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği, ama yerlerine yeni bir değer sisteminin de konmadığı geçiş döneminin zirvesi"ydi (Adair, 1993: 25-26).

Kökenleri Platon'un ideasına ve Descartes'ın cogitosuna kadar uzanan modernizm Aydınlanma'nın ürünüydü. Aydınlanmayla birlikte kartezyen yaklaşımda çağrıştıran realizm, bütün bir kül-

türe bir temel oluşturması için benimsemişti. İnsanın anlayışı, var olanın bilimsel açıdan incelenmesi anlamında; gerçeğin araştırılmasına dönüştürüldü. Bunun aracısı ise, Kant'ın saf akıl'ı oldu. Bu yolla anlaşılabilen her şey, bir yanılsama ya da boş inanç olarak bir kenara bırakıldı. Ama bir yandan bu yolla aydınlanan insanın "Cesur Yeni Dünya"sı gerçek olurken, diğer yandan insan bilgisinin doğası ve olanakları konusunda gittikçe artan bir kuşkuculuk da öne çıkmaya başlıyordu. Aslında Kant "Herşeyin en son taşıyıcısı olarak vazgeçilmez saydığımız koşulsuz zorunluluk, insan aklı için gerçek bir uçurumdur" diye yazdığı saf aklın sınırlarının farkındaydı. Çünkü şeylerin sınırsız karanlıkta kaybolup gittikleri uçurum ya da Abground, zorunlulukların sağlam temelinden çok anlamın kökeni olarak kabul edilmesi gereken şeydi. Bunun sonucunda Nietzsche, "Yalanların en büyüğü bilgi yalanıdır. İnsan şeylerin kendi içlerinde ne olduklarını bilmek isteyecektir; ama durun bir dakika, kendi içinde şey diye bir şey yoktur" diyerek nihilizmi ile aydınlanmaya ve ilerlemeye olan inancı sarsmaya çabalıyordu. Nietzsche'nin bu çabası, II. Dünya Savaşından sonraki yıllarda bir çok düşünürü aynı konuda eleştirmeye itti. Bu düşünürler; "dünyanın, kendi içinde olduğu durumda hiçbir biçimde doğru temsil edilmesinin mümkün olmadığını" belirtiyorlardı. Birçok görüş ayrılığının bulunmasına karşılık, bu tür bir nihilizm, postmodern durumun genel bir anlam içsel yitikliği ile kendini gösterdiğini, her türlü bilginin yorum olduğunu savunan Baudrillard, Lyotard, Derrida, Pemiola, Vattimo tarafından da paylaşılıyordu

Bu düşünürlerin tutumlarına göre; içinde yaşadığımız dünya artık yerel kökenli

etnik alanlardan ibaret değildir. Tersine çok çeşitli kökenlerden gelen parçalardan oluşan bir kalabalığa dönüşmüştür. Bu durum için sık sık "çoğulculuk" sözcüğü kullanılır. Toplumda çoğulculuk durumu, geleneksel yer kavramının çözülmesi ile birlikte gider. Yalnızca çok sayıda yer, mekansal tutarlılık ve nitelik açısından dağılmaya uğramakla kalmaz; bildirişimde medya insana "yerler eşzamanlılığı" deneyimini de yaşatır; bu da bir yere ait olma ve kimlik duygusunu sarsar. Bunun sonucunda, geçmiş kültürlerin lini oluşturan belli bir çerçeveyi koruma duygusu zayıflar. Daha önce anlamına gelirken; artık bugün kültür ayrı ayrı «biçimlerden ve anılardan oluşan bir topluluğu göstermektedir (Norberg-Shultz, 1993: 15-16).

Böyle bir akımın yani postmodernizmin olabilmesi için modern toplumların verilerinde olan "gelişmiş ya da gelişmekte olan" gibi terimlere de ihtiyaç kalmamıştır, postmodernizm bir Batı toplumuna girebildiği gibi Doğulu toplumlara da girebilmektedir. Modernizmin ortadan kalkması büyük söylemleri ortadan kaldırırken çevre-merkez kuramının da geçerliliğini yitirmeye başlamasını gerektirmiştir. Modern toplumlar sanayii toplumlarıdır ve burada bir kültür birikiminin ortaya çıktığı görülebilir. Bu toplumlarda bu nedenle yerleşik bir burjuvaziye gerek vardır. Ama postmodern ya da post-endüstriyel toplumlarda yerini kaybetmişlik hatta "yersiz-yurtsuzlaşma" söz konusudur. Her ne kadar Jean François Lydtard postmodernizmin en gelişmiş ülkelerde olduğunu söylemiş olsa da artık iletişim, bilgisayar, sibernetik gibi dallar tüm toplumları kapsamaktadır (Akay, 1991: 51).

Aynı şekilde sanat akımları da bu postmodern kültürün öğelerini taşımakta-

dır. "Batı'da olduğu gibi bilimsellik diğer metropollerde de anlatıyla ve efsaneyle iş görmektedir. Bilim kendi oyunun kurallarını meşrulaştırmak için kendi söyleminin meşrulaştırmasını (ki buna felsefe adı verilecektir) zorunlu kılacaktır". Söylemin meşrulaştırılması bir üst-söylem yaratmaktan başka bir şey değildir. Çünkü bu söylem "Aydınlığa" ait olan söylemin yok olduğunu gösterecektir. Yani, bir üst-dil kullanılarak söylem meşrulaştırılmış olacaktır. " Böylece de Aydınlık Çağın gerektirdiği tarih ve felsefe tarihi, halka aydınlık veren bir öncüler grubu, bilimsellik paradigması, sosyalizm vb. gibi söylemler ortadan kalkmaktadır. Tüm düşünce bir pragmatizm üzerine oturtulur. Homojen bir toplum yerine birbirine uymayan bir çok parçadan oluşan ayrışık bir toplum" oluşur. İşte bu toplum, postmodern toplumdur. Bu toplumda, kültürel sentezler köy-şehir ayrımı yok olmaya başlamaktadır. Sermaye devletin sınırlarından dışarı taşmaktadır. Artık postmodern toplumda bürokratların yerini bilgisayarlar almaktadır. Bu toplumda en önemli şey, bilgisayarların belleklerinde tuttukları bilgiye sahip olmaktır. Bu bilgilerin düzenlenmesiye, her çeşit uzmanın işidir. Bu şekilde oluşan bir postmodern toplumda karar verme mekanizmasında olanlar hakim sınıfları oluşturmaktadır. Siyasetçiler yerlerini şirket yöneticilerine ya da devleti işletme mekanizmasından bulunan kişilere bırakmaktadır. Bu durum yalnızca, Batı'da olduğu kadar gelişmekte olan ülkelerde de aynı biçimde yaşanmaktadır.

Artık bütüncü söylemlere dayanan işçi sınıfı ya da sınıflar arası mücadeleler yerlerini "moleküler devrimlere" bırakmıştır: 68'den beri marjinaler, kadın hakları, homoseksüellerin eylemleri vb. küçük mücadele birimlerini oluşturmaktadır. Belirli

dönemlerde bunların kristalleşip keşişmesiyle kollektif başkaldırı biçimleri doğmaktadır". Bu dönemde Michel Foucault'un deyimiyle, yeni bir "episteme" içine girilmektedir. Bu episteme içinde Derrida'nın yapıbozma kavramı, merkezin yer değiştirmesi, fark, tekillik gibi kavramlar vardır, fakat üretim güçlerinden ya da üretim güçleriyle üretim biçimi arasındaki çelişkidenden söz edilmez. Diyalektik kavramına ise, olumsuz bir kavram olarak rastlanır. Derrida'ya Nietzsche ve Freud'a gönderme yapmasına rağmen Marx'a neden gönderimde bulunmadığı sorulur. Derrida bu soruya; Marx'ın metninin önemsizliğinden değil; bu metnin zorluğu ve tarihi bağlamdaki önemli rolünün gözardı edilmesinin neden olduğu yanıtını verir. Burada Derrida; postmodernizmde büyük söylemlerin yok olduğunu ama küçük bir Marx okunuşunun mümkün olduğunu belirtmektedir. "Postmodern paradigma içinde Aydınlık Çağı'nın akıl ve öznelere mayınlanmış ve paramparça edilmiştir: Marcel Duchamp'ın ready-made'i, Hans Arp'ın kolajları ve Jean Tinguely'nin kendi kendini yıkıma sokan makinaları sanatın "da yeni bir tanımının yapılmasını gerektirmiştir. Bu tanım; tanımsızlığın tanımıdır.

Sanat nesnesinin kendi iç tutarlılığı bü-tüncü aklın döneminin nesnesi olarak yerini parçalanmaya bırakır. Özne de temsiliyetin krizinde imleyenin, gerçeğin bırakılacağı gibi, bırakılması gereken bir kavramdır ve eski modern paradigmaya aittir. Burada herhangi bir süreklilik söz konusu değildir. Çünkü post, avant gibi zamana ait eklerin zamandan çok mekana ait bir anlamı vardır. Jean François Lyotard ön (avant) ve sonra (post) ekleriyle kültürel tarihin dönem-selleştirilmesinin hiçbir işe yara-

mayacağını söyler. Ona göre, önce ve sonra şimdinin konumunu anlamsızlaştırmaktadır.

Lyotarda göre, postmodernizm modernizmin içindedir. Postmodernizm yeni bir kavram değildir "modernliğin yüklendiği bazı çizgilerin yeniden yazılmasıdır, teknik ve bilim tarafından tüm insanlığın özgürlüğe kavuşma projesinin meşruluğu üzerine kurulmuştur". Böylece, Lyotard görüntülerin şebekeleşmesi üzerine kurulu büyük bir süreçmiş gibi algılandığı Boudrillard'cı postmodernizm-den ayrılır (Akay, 1991: 152-154). Boudrillard'a göre, modernizm bitmiştir. Modernizm kendi bitişiyle birlikte, zaman fikrini de bitirmiştir. Artık zaman üzerine kurulu bir düşüncenin yerine; herşey baştan çıkarma (seduction) ve benzeşim (simulation) dünyası haline gelmiştir. Bu bakımdan postmodernizm, "tarihsizlik" ya da "posttarih"tir (Akay, 1991: 155).

Bütün bunların yanında postmodernizm, geçmiş yüzyılların sanatına karşı olan tutumumuzda son derece ilginç gelişmeler de getirdi. Eco ve Boudrillard tarafından ihmal edilen bu gelişmeleri şöyle sıralayabiliriz: Her dönemin otantik müziğinin artık anakronik piyano, org ve kemanlarla değil, gittikçe yaygınlaşan bir şekilde dönemin otantik aletleriyle çalınması, kayıt şirketlerinin müzik tarihinin en uç kişilerini ve eserlerini araştırmaya başlamaları, dünyadaki birçok müzik festivalinin birbirine benzeyen bir ruh içinde, az tanınmış "bel canto ve verisimo" bestecilerinin ihmal edilmiş eserlerine yer vererek onları tanıtmaları. Ayrıca 1910, 1920 ve 1930'ların edebiyat ürünlerinin yeniden yayınlanmaları, uzmanların klasik metinlerin daha otantik basımlarının oluşturulması konusunda birbirleriyle yarışmaları ve Joyce, Orwell, Lawrence ve diğerlerinin,

en ünlü romanlarının orjinal basımlarını bozan baskı hataları ve sansür müdahalesinden arınmış olarak basılması ayrıcalığı, 19 yy ve öncesinde az tanınan akademik ressamların müzelerde tek kişilik sergilere konu olmaları, yapımcıların bile kar etmeyi beklemediği Avrupa sanat filmlerine radikal ve beklenmedik derecede üretken bir avant-gardizmi araştırma hakkının bağışlanmasıyla; onlara artık müzik, edebiyat ve resimdeki deneysel cepheyle karşılaşma fırsatını tanımış olması, her kategoride ortaya çıkan; "Toplu Eserler" çılgınlığı. Kuşkusuz bu örnekler postmodernizmin arşiv ruhunun yansımalarıdır(Adair, 1983: 27-28).

Postmodern kültür ürünleri, yapılarındaki seçmecilik ve konularındaki karmaşa nedeniyle sonsuz çeşitlilik göstermektedir. Postmodern konunun temel özellikleri ve zaman ve uzamın postmodern yapılarda nasıl temsil edildiğini de görmek açısından sinemayı ele alalım. Bu, sinemanın fotoğrafla birlikte ilk büyük kültürel modernizm patlamasının oluşturduğu ortamda ortaya çıkmış bir sanat biçimi olmasının yanında, sinemanın bütün sanat biçimleri arasında "içice girmiş zaman ve uzam izleklerini öğretici yollarla ele alma açısından belki de en büyük sığaya sahip olmasından" dir. Zaman ve uzam içinde ileriye ve geriye doğru kesmeler yapabilmesi, imgelerin diziler biçimde kullanılabilmesi, son çözümlemede sınırlı bir uzamda derinliği olmayan bir sahneye yansıtılmış bir gösterim olsa da, sinemayı pek çok normal kısıtlamadan kurtarmaktadır.

Bu makalede postmodernizmin pek çok özelliğini taşıyan, Ridley Scott'un "Hızlı Koşucu"su adlı filmi ele alınacaktır. Birçokları tarafından türünün başarılı bir örneği olarak kabul edilen bu popüler

kurgubilim filmin öyküsü; "eşlemler" olarak adlandırılan ve genetik olarak üretilmiş olan küçük bir grup insanla ilgilidir. 2019 yılında Los Angeles'da geçen filmde eşlemler yaratıcılarıyla yüzleşmek için ciddi bir tehlike oluşturan eşlemlerin yakalaması ve yok etme çabalarını anlatıyor. Sıradan insanın sınırlarını aşan bir dayanıklılığa, zekaya sahip olan eşlemlerin aynı zamanda duyguları da vardır. Ama bunlar yerleşik düzene bir tehdit oluşturabilecekleri korkusuyla, yaratıcıları tarafından yaşamları, 4 yıllık bir süreyle sınırlandırılmıştır. Bu dört yıl içinde denetimden çıktıklarında ortadan kaldırılacak olan eşlemlerin sahip oldukları güç, onların ortadan kaldırılma işini zor ve tehlikeli hale getirmiştir. Eşlemler sadece birer taklit değil; ayırt edilemeyecek kadar insana benzeyen "eşüretimler"dir. Kısa ömürleri, üstün becerileri, esnek çalışma gücünün en üstün biçimiyle eşlemler mükemmel bir işçi örneğidir. "Ama çalışma yaşamlarının kısa kesileceği gözdağıyla karşı karşıya kalan bütün işçiler gibi eşlemler de 4 yıllık ömürlerinin getirdiği kısıtlamalardan pek de hoşnut değildirler. Yaratıcılarına dönmekten amaçları, kendilerini oluşturan üretken düzeneğin yüreğine sızarak, onları genetik bileşimlerini yeniden programlamaya ikna ederek ya da zorlayarak yaşamlarını uzatmanın yollarını bulmaya çalışmaktır". Eşlemlerin tasarımcısı Tyrell, aynı adlı çok büyük bir şirketler topluluğunun da başındadır ve eşlemlerin lideri Roy'a ömürlerinin kısalığı karşılığında yeterince ödüllendirildiğini söyler. Ne de olsa diğerlerinden daha fazla bir yoğunlukta yaşayan eşlemlere; "Tadını çıkarın bunun.... İki kat ferli yanan ateşin ömrü yarıya iner" der, Tyrell. Böylece eşlemler Jameson, Deleuze, Guattari ve diğerlerinin postmodern yaşam açısından çok önemli gördükleri şizofrenik ya-

şam telaşı içinde var olurlar. Eşlemler aynı zamanda kendilerine geniş bir deneyim birikimi kazandıran bir akılcılıkla uzamın bir ucundan diğerine hareket ederler. "Onların parsonası pek çok açıdan anlık küresel iletişim zamanına ve uzamına denk düşer".

Bu arada kaçan eşlemleri yakalama ve yok etme konusunda uzman olan hızlı koşucu Deckard, kaçak eşlemlerle ilgilenmek için Los Angeles'e çağrılır. Yetkililer tarafından bu görevi üstlenmesi dışında hiçbir seçeneğin tanınmadığı Deckard, "küçük adam" konumuna indirgenmeye katılmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle hem Deckard, hem de eşlemler toplumdaki egemen toplumsal güçle benzer bir ilişki içinde vardılar."Bu avlananla avcı arasında gizli bir sevgi ve anlayış bağı oluşturur. Film süresince bir eşlem,iki kez Deckard'ın hayatını kurtarıırken, Deckard da yenilerde yaratılmış daha da gelişmiş Rachel adında beşinci bir eşlemin hayatını kurtarır, sonunda ona aşık olur".

Los Angeles, sanayii sonrası çürümenin yaşattığı yıkık dökük tükenmiş manzaraları barındırmaktadır. "Sisler burğuçlanarak dönmekte, çöpler yığın yığın yükselmektedir Serseriler ve çöp gediklileri, çöplerin arasında başiboş dolaşır, bulabildikleri herşeyi çalarlar.Ana cadde seviyesindeki sahnelerin kargaşanın ve çürümenin üstünde, rüzgar gibi giden taşıtların, reklamların (sisli ve şiddetli yağmurlarla dolu gökyüzünde dönüp duran bir ışıklı reklam altın ülkemizde toprak satın almak için yeni fırsat'ı ilan eder) holdinglerin gücünü gösteren aşına imgelerin (Pan-Am, 2019'da şaşırtıcıdır ki faaliyettedir; Coca-Cola; Budweiser v.b.) oluşturduğu yüksek teknoloji dünyası ve Tyrell Şirketler Topluluğunun kentin bir bölümüne

egemen olan piramit biçimindeki heybetli binası yükselir" (Harvey, 1994: 73-74).

Şirketin ezici gücünü gösteren bu/ imgelelerden başka, kentin sokaklarında çeşit çeşit insanlarla doludur. Bir kent dili ortaya çıkmıştır: Almanca, İngilizce, Japonca, İspanyolca gibi bir çok dilin karışımından oluşan melez bir dildir bu. "Mimari tasarımlar, postmodern bir aşuredir...Yunan ve Roma sütunları, Maya, Çin, Doğu, Viktorya dönemi ve günümüz mimarisine özgü alışveriş merkezine yapılan göndermelerle birbirine girmiştir. Benzeşim heryeri kaplamıştır". İletilerin, işaretlerin, birbiriyle yarışan anlamların yarattığı kargaşa, cadde düzeyinde parçalanma ve belirsizlik koşullarını öylesine sergiler ki bütün bunlar postmodern estetikte belirlenen yönlerin çoğunu vurgular.

Eşlemlerin aranması da, onların gerçek bir tarihe sahip olmadığı düşüncesinden hareketle sorgulanır; çünkü eşlemler genetik açıdan tam bir yetişkin olarak tasarlanmış ve insanın toplumsallaşma deneyimlerinden yoksundurlar. Kendini güvenilir olarak tanımlamaya çalışan Rachel, ikna için bir annenin ve kendisi olduğunu iddia ettiği bir çocuğun fotoğrafını gösterir. Burada önemli olan doğrulanabildikleri ne olursa olsun, fotoğrafların artık gerçek bir tarihin kanıtları olarak yorumlanabilmesidir. Artık imge, gerçekliğin tanıtıdır, imgeler yorumlanabilir ve değiştirilerek kullanılabilir.

Filmin sonunda Deckard, eşlemlerin insanlar gibi olduğuna karar verir. Diğer eşlemler öldükten sonra, 4 yıl içinde ölmeye programlanmamış olan Rachel ile birlikte Los Angeles'ta hiç görülmeyen güneşin parladığı, orman ve dağlardan oluşan doğa parçasına kaçar. "Eşlem, öyle-

sine mükemmel bir benzeşime dönüşmüştür ki o ve insan, birlikte kendi geleceklerine doğru ilerleyebilirler; ikisi de ne kadar zamanları kaldığını merak etmeseler bile".

"Hızlı Koşucu" postmodern izleklerin, sinemanın hükmedebileceği tüm imgesel güçle araştırıldığı bir bilimkurgu filmidir. Çatışma, farklı zaman ölçeklerinde yaşayan, böylece de dünyayı farklı biçimde algılayan insanlar arasındadır. Eşlemlerin gerçek bir tarihi yoktur, ama belki tarih üretebilirler; tarih herkes için fotoğrafın oluşturduğu kanıtı indirgenmiştir. Filmin sonunda eşleme insan arasındaki fark öylesine algılanamaz hale gelir ki ikisi de aynı zaman ölçeğine geldikten sonra, birbirlerine aşık olabilirler. "Benzeşimin gücü heryeri sarmıştır. Deckard'la başkaldıran eşlemler arasındaki en güçlü toplumsal bağ-iki tarafın da egemen bir güç tarafından denetlenmesi, köleleştirilmesi- aralarında çok güçlü bir ezilmişler ittifakının oluşabileceği yolunda en ufak bir ipucunu

bile vermez". Tyrell'in gözleri çıkarılarak öldürülmesi ise, sınıfsal bir edimden çok, bireysel bir öfke edimidir. Filmin bitişi düpedüz bir "kaçış" sahnesidir. "Bu sahne eşlemlerin yazgısını olduğu kadar sanayileşmeden yoksun, çürümekte olan bir postmodern dünyanın terk edilmiş sokaklarında oturan, öfkeden için için kaynayan büyük insan kitlesinin içinde yaşadığı kasvetli koşulları da değişmeden öylece bırakır" (Harvey, 1994: 75-76).

Postmodernlik koşularının parlak bir biçimde sergilendiği bu filmde yerleşmiş görme biçimlerini değiştirmeye ya da aşmaya yönelik herhangi bir tavır sergilenmez. Postmodern sanat biçimleri ve kültürel üretim nesnelere doğaları gereği, "bilincinde olarak" imge yaratma sorununu kabul etmek zorundadırlar, bu nedenle sonuçta da kendi içlerine dönerler. Sanat biçiminin içinde, imgesi oluşturulmakta olan şey olmaktan kurtulmak zorlaşır (Harvey, 1994:82).

Kaynakça

- ADAIR, Gilbert 1983. **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**. İletişim Yayınları. İstanbul.
- AKAY, Ali(1991). **Konu-m-lar**. Bağlam Yayınları. İstanbul.
- HARVEY, David (1994). "Postmodern Sinemada Zaman ve Uzam". **Kuram**, Çev. Yurdanur Salman- Evren Eren. No:4.ss73-82.
- NORNBERG, C.-Shultz(1993). "Postmodernizmin İki Yüzü", **Kuram**, Çev. Ahsen Özsoy.. No:1, ss 14-20.
- SÖZEN, Uğur, Tanyeli (1986). **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Remzi Kitabevi. 1986.
- SÖZER, Onay. "Kültür ve Sanat Felsefesi Ders Notları" (Teksir. M.Ü. Basın Yayın Yüksekokulu Radyo- TV Doktora Programı. 1991-1992 Ders Yılı).

