

## SİNEMADA POSTMODERNİZM

**Dilek Özhan KOÇAK\***

### **Özet**

Belirli bir tarihsel dönemin ifadesi olan postmodernizmin, kültür ve sanat alanında olduğu gibi sinema alanında da varlığı tartışma konusu olsa da, toplumsal değişimi ifade etmek için kullanılan pek çok kavramdan biri olduğu aşikardır. Kültür ve sanat ürünlerinde görülen ve postmodernizm olarak ifade edilen kültürel ve estetik eğilim, kendini sinema alanında da görünür kılmış, artık yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımların ortadan kalktığından bahsedilmeye başlanmıştır. Bu çalışmanın amacı birkaç film özelinde, sinema da postmodernizmin göstergelerini inceleyerek, postmodernizmin sinemada varlığını sorgulamak olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, sinema, modernizm, pastiş, nostalji, auteur.

### **POSTMODERNISM IN CINEMA**

### **Abstract**

Postmodernism as an expression of a historical period became a critical subject both in the field of culture/art and cinema. However it has been one of the terms to express the social change. Postmodernism as a cultural and aesthetic trend which is visible in the cultural and artistic products became visible in cinema as well and from now on it was mention that the borders between high and popular culture was disappeared. The purpose of this study is, specifically through the help of a few films, to investigate the images of postmodernism and questionize the presence of postmodernism in the field of cinema.

**Key words:** Postmodernism, cinema, modernism, pastiche, nostalgie, auteur.

---

\* Arş. Gör. Dr. Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema.

## GİRİŞ

1960'lardan itibaren bir takım kuramcılar tarafından ortaya atılan yeni bir oluşumdan bahsedilmeye başlandı. Postmodernizm adı verilen bu oluşum, modernizmin üst-anlatılarının reddine ve evrensel ve tek olana karşı açtığı savaşa karşılık gelmekteydi. Bu radikal bir kopmanın gerçekleştiğine dair bir teoriydi ve kendini mimaride, sanatta ve daha birçok alanda belli etmeye başladı. 1970'li ve 1980'li yıllarda postmodernizm kelimesinin kullanımı, mimari, müzik, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında arttı. Yakın dönemlerde sinemada da, bu oluşumun izleri görülmeye başlandı. Postmodernizm, modernizmin üst-anlatılarının, beraberinde sinemada *auteur*, yani yaratıcı sinema kavramının reddini getiriyordu. Sinemada artık yaratıcı yazar kavramından uzaklaşmaya, “bireysel öznenin kaybolması” ile doğan *pastiche* denen uygulamadan bahsedilmeye başlandı.

Çalışmanın ilk bölümünde postmodernizm kavramının ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ve böyle bir terime neden gerek duyulduğundan söz edildikten sonra, ikinci bölümde postmodernizmin sanatta benimsediği tavır üzerinde durulacaktır. Üçüncü bölümde ise sinemada, *Kill Bill* (Bill'i Öldür), *Polis*, *Blue Velvet* (Mavi Kadife), *Blade Runner* (Bıçak Koşucusu) ve *Der Himmel Über Berlin* (Berlin Üzerinde Gökyüzü) filmleri özelinde postmodern göstergelerin izleri sürülecektir. Bu çalışma, kültürel üretim araçlarından biri olan sinemada postmodern ölçütlerin temsilini örneklerle ele almayı amaçlamaktadır.

### 1. Postmodernizm: Büyük Anlatıların Sonu

Aydınlanmanın insan aklına duyduğu inanç ve güven, Birinci Dünya savaşından sonra Batı medeniyetinin kalesi olan Avrupa'da gerçekleşen yıkımlar ve ölümlerle büyük bir sarsıntı geçirir; Aydınlanmanın “öteki”nin reddi anlamına gelen evrensel söylemlerine karşı şüphe duyulmaya başlanır. Postmodernizm genel anlamıyla modernizme karşı duyulan bir

teпки, modernizmden kopuş ve modernizmin ¼st-anlatılarının reddi anlamına gelmektedir. Yeni bir k¼lt¼rel oluşum olarak tanımlanan postmodernizm, modernizmin evrensel ve tek olanına karşı açılmış bir savaş olarak kabul edilir. Tartışmaların başlangıç noktası da buradan kaynaklanır. Postmodernizm, modernizmin her şeyi b¼y¼k anlatılarla açıklayabileceğini reddeder ve b¼y¼k anlatılara ve ¼st s¼ylemlere kuşkuyla bakar. Postmodernist kuramcılardan M. Foucault ve J. F. Lyotard, “her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayan bir ¼st-dil, ¼st-anlatı ve ¼st-teori fikrini” reddetmektedirler. Lyotard kısaca postmodernizmi “¼st-anlatılara inanmamak” olarak tanımlar. (Harvey, 1999: 60) Lyotard için modernliğin en belirgin g¼stergesi olan b¼y¼k anlatıların ¼k¼ř¼, k¼¼k anlatıların g¼n¼lk yaşamı çoğaltmayı ya da onu biçimlendirmesini engellemez. (Smart, 2000: 333) Buna g¼re Lyotard’ın temsil ettiği biçimde ele alınırsa postmodernlik, Aydınlanma’dan itibaren insanın ilerlemeye duyduğu inançtan bir sapmayı g¼sterir. Bilgiye y¼nelik olan heterojen g¼r¼řler postmodern bakış açısına g¼re kabul edilir. Bununla birlikte bilim de ayrıcalıklı konumunu yitirmiştir. (Giddens, 1994: 10)

Postmodernizm kelimesi ilk defa Federico de Onis tarafından 1930’lu yıllarda modernizme karşı bir tepkiyi ifade etmek için kullanılır. Terim, 1960’lı yıllarda da, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi postmodern edebiyatın ne olduğunu hakkında d¼ř¼nen edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılır. Yine aynı yıllarda, Rauschenberg, Cage, Burroughs, Bartelme ve Sontag gibi d¼nemin genç sanatçıları, yazarları ve eleştirmenleri tarafından y¼ksek modernizmin ¼tesindeki bir hareketi anlatmak için kullanıldığı yıllarda New York’ta pop¼ler olur. Postmodernizmin kelimesinin kullanımı, 1970’li ve 1980’li yıllarda, mimari, m¼zik, g¼rsel sanatlar ve sahne sanatlarında artar. Bell, Kristeva, Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson tarafından postmodernlik ilgi g¼rd¼ke, Amerika ve Avrupa’da pop¼lerlięi artarak yayılır. (Featherstone, 2005: 28 ve Huyssen, 2000: 209) Modern hareketin bittiği gibi radikal bir kopma iddiasına karşılık gelir postmodernizm

ve bu kopmayla artık resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda temsil biçimleri, sinemada *auteur* filmler ve modernist şiir artık modernist hareketin son ürünleri olarak sahnedirler. (Jameson, 1990: 59)

Jean Baudrillard'ın yeni toplumun, kültür, deneyim ve öznellik biçimleri yaratan radikal *semiurgy*'inin taklitler (simulations) ve suretler (simulacra) ürettiği bir postmodern toplum halinde mevcut bulunduğunu ileri sürmektedir. Lyotard “modernitenin büyük umutlarının sona erdiğine ve geçmişin totalleştirici toplumsal teorilerini ve devrimci siyasetini sürdürmenin olanaksızlığına işaret eden bir ‘postmodern durum’ betimlemesi” yapar. Jameson ise, postmodernizmi “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak yorumlar. Buna göre “çağımızın büyük anlatıları olarak totalleştirici Marksist teorileri desteklerken, postmodernizmin kendisini kapitalizmin yeni bir evresi içinde yer alan yalnızca kültürel bir mantık olarak göreceleştirir.” (Kellner, 2000: 368-369)

Toplumsal bir değişimin gerçekleştiği fikri ortak olsa da, bu değişim pek çok farklı biçimde ifade edilir. Örneğin, “sanayi sonrası”, “post-fordizm”, “öznenin evrimi” ve “postmodernizm” bunlardan bazılarıdır. (Hall, 1995: 106) Postmodern teriminin postmodernlik, postmodernite, postmodernleşme ve postmodernizm gibi pek çok farklı biçiminde kullanımı bir karışıklığa neden olmaktadır. Postmodernizm, çağdaş kültürde meydana gelen değişimlere dikkatimizi çektiği için geniş bir sanatsal pratikler, sosyal bilimler ve insan bilimleri disiplinlerinin ilgi alanına girer. (Featherstone, 2005: 34) Bir başka ifadeyle “...modernizm modernliğin kültürü ve postmodernizm de postmodernliğin kültürü”dür. (Featherstone, 2005: 29)

Buna karşılık postmodernlik özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır ve “klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçevelerden, büyük anlatılardan ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.” Postmodernlik,

“Aydınlanma’nın bu normalarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağılık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir ve bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler.” (Eagleton, 1999: 9)

Ancak postmodernin pek çok farklı biçimde kullanımında ortak olan *post*’un, moderne karşıt olana, modernin sonrasını, modernden bir kırılma ya da kopmayı ifade ettiği belirgindir. (Featherstone, 2005: 21) Modernlik kimi düşünceler için Rönesans’la birlikte ortaya çıkmıştır. 19. ve 20 yüzyılda bugün anladığımız içeriğe bürünen modernlik geleneksel olanın karşıtıdır ve toplumsal dünyanın zaman içinde iktisadi ve yönetsel olarak rasyonelleşmesi ve farklılaşmasına karşılık gelir. Bunlar modern kapitalist-endüstriyel devleti doğuran süreçlerdir. Buna karşılık postmodernlikten söz etmek, “kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek”tir. (Featherstone, 2005: 21-22)

Postmodernizm Rönesans’tan itibaren süregelen klasik mekân anlayışından uzaklaşmaya da karşılık gelmektedir. Bilindiği gibi Batlamyus tarzı haritaların 1400 dolaylarında İskenderiye’den Floransa’ya getirilmesi, klasik mekân anlayışının oluşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Rönesans’ta böylesi bir değişim geçiren mekân kavramı, Aydınlanma düşüncesinin kavramsal temellerini, mekânın fethedilebilir olması ve rasyonellik ölçütleriyle düzenlenmesi özellikleri ile atmış ve modernleşme projesinin önemli bir parçası olmuştur. (Harvey, 1999: 277) Mekân artık Tanrı’nın ne kadar büyük ve sonsuz olduğunu göstermek için değil, “insan”ın hâkimiyetini ve iradesini göstermek için düzenlenir. (Harvey, 1999: 279)

Klasik mekân anlayışı gelişerek 1. Dünya Savaşına kadar hâkim olur. Savaş mekân sahiplerinin yerlerinden edilmesine, sömürgeci idarelerin ellerine geçmesine yol açar. H. Lefebvre klasik mekân hissini modernizm devrinde kaybının altını çizer:

“Gerçek şudur ki, 1910’larda belirli bir mekân paramparça edildi. O sağduyunun, bilginin, sosyal etkinliklerin, politik gücün mekânıydı,... o zamana kadar gündelik konuşmada korunan bir mekândı,

aynı zamanda Yunan geleneği (Öklit, Mantık) temeli üzerinde ilerleyen Rönesans'tan doğan klasik perspektif ve geometrinin batı sanat ve felsefesinden dışarı doğru kent ve kasabanın biçiminde vücut bulan bir mekândı.” (Lefebvre, 1991: 25)

M. Foucault ise 1967 yılında verdiği bir konferansta şunları söyler: “Biz anındalığın devrindeyiz, üst üste gelmenin devrindeyiz, yakın ve uzağın, yan yanalığın, dağılmışlığın devri”. M. Foucault *heterotopia*'nın olanaklılığını bu temel üzerinde kuramsallaştırır: “*Heterotopia*, birbiriyle uyuşmayan bir dünyanın, yerin, tek bir gerçek mekânda üst üste gelme yeteneğidir” der. (Easthope, 2004: 129) M. Foucault'nun söylediklerini D. Harvey destekler gibidir: “Çok farklı dünyaların mekânları, neredeyse metaların süpermarkette bir araya gelişi ve her tür alt-kültürün çağdaş kentte yan yana gelişi gibi birbirinin üzerine yığılır.” (Harvey, 1999: 336) Mekânın parçalanmışlığı, birbiri üzerine yığılmışlığı ve homojen bir mekândan söz edilemeyeceği gerçeği, çağının tanığı olan kültür ürünlerinde, bu yazının konusu olan film örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır.

## 2. Postmodern Kültür, Postmodern Sanat

Postmodernizmin gerek sanatçılar, entelektüeller gerekse akademisyenler açısından çekici bir kavram olması yukarıda bahsettiğimiz pek çok toplumsal değişime karşılık gelmesinden ve “toplumdaki geniş grupların gündelik tecrübe ve kültürel pratiklerindeki değişimleri aydınlatmaya yaramasından” kaynaklanmaktadır. Örneğin Jameson ve Harvey postmoderni, kapitalist üretim tarzındaki dönüşümlerin bir “gölge-fenomeni ya da yan ürünü olarak” ele alırlar. Gerek Harvey gerekse Jameson, “ekonomik (altyapısal) dönüşümleri ve bunların nihai olarak belirlenmiş toplumsal, politik, kültürel (üstyapısal) sonuçları olarak sunulan şeyleri açıklamak için, yeniden inşa edilmemiş bir Marksizm'den” yararlanmaktadır. (Smart, 2000: 354)

Postmodern'i tanımlama girişimi, karşımıza “tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi”, “şizoid kültür”, “dışkı kültürü”, “gerçekliğin yerini imajların alması”, “simülasyonlar”,

“zincirinden boşalmış göstergeler” gibi ifadeler çıkarmaktadır. (Featherstone, 2005: 33) F. Jameson, postmodern kültürün iki boyutu üzerinde durur: “Gerçekliğin imajlara dönüşmesi ve zamanın bir dizi ebedi şimdiler halinde parçalanması.” (Featherstone, 2005: 25) Aslında postmodernizm bunlardan yalnızca biri değil, karşımıza çıkanların tamamıdır.

Postmodernizm, estetiğin günlük hayata girişi ve popüler kültürün yüksek sanatlar üzerinde yükselişini benimsemektedir. Sanatta, realizm ve pozitivizm gibi sanatsal temsillerin yerini parodi, nostalji, kiç ve pastiş alır. Derinlik yerini yüzeyselliğe bırakır, imge ile gerçek arasındaki sınırlar netliğini kaybeder. Lyotard, Baudrillard ve Derrida tarih duygusunun ve bugüne kadar değişmeden kalan anlamların silinmesinden, Batı felsefesi ve tarihin dayanağı olarak duran ilerleme, gelişme, Aydınlanma, rasyonalite ve gerçeklik gibi, Lyotard’ın büyük anlatılar olarak ifade ettiği şeylerin sona ermesinden söz ederler. (Hall, 1995: 111)

Sanat, mimari, müzik, sinema, tiyatro, edebiyatta görülen, postmodernizm olarak adlandırılan kültürel ve estetik eğilim, Batı’yı sürükleyen “politik reaksiyon dalgası”nın bir yansımasıdır. (Featherstone, 2005: 19) Sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırların yok olması, yüksek kültür ile kitle ya da popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımların ortadan kalkması, eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi, oyunculukların ve kültürün yüzeyselliği ve derinlikten yoksun olması, sanat üreticisinin özgünlük ya da dehasının artık önemini yitirmesi ve sanatın artık tekrardan ibaret olacağı, sanatsal olarak postmodernizmle ilişkilendirilir. (Featherstone, 2005: 28-29) Çağdaş sanat toplumsal gerçekliğin biçimi ile ilgilenmez. Bu bağlamda bakıldığında sanatlar, Baudrillard’ın deyimiyle bir temsil değil de bir taklit kültürü olan postmodern kültürün içinde olduğu durumu paylaşırlar. (Baumann, 2000: 142-143) Jameson, postmodern kültürü taklit ve şizofreniyle tanımlarken eleştiriliğini muhafaza etmektedir. (Tourraine, 2002: 214)

Postmodernizm tartışmalarının en başından itibaren “modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda yeni postmodern kültür biçimlerinin işaretleri olarak başladığına”

değindik. “Yüksek modernizmin ciddiyeti”yle karşılaştırıldığında postmodernizm Andy Warhol’un pop-art’ında, Las Vegas mimarisinde, yeraltı filmlerinde, *happening*’lerde sergilenen bir eklektizm ile somutlaşır. Postmodernist sanat, modernist sanatın “estetik talepkarlığı”yla karşılaştırıldığında bölük pörçüktür, eklektiktir, yüksek kültür ve popüler kültür biçimlerini karıştırır. Yüksek modernizmin ciddiyetinin karşısında ironi, pastiş, ticari tutum ve “dobra bir nihilizm” ile durur. Modernizm “yüksek sanat”ın yasası olurken, postmodernizm *anything goes*\* yollu bir “popülist estetik” sergiler. (Kellner, 2000: 368)

Postmodern sanatın eklektik yapısı, tüm sanat tarihindeki stilleri, biçimleri, ürünleri kayıtsızca kullanımından kaynaklanmaktadır. Çağdaş sanat temsil etme ile ilgili bir kaygı taşımaz; temsil yerine taklit eder. Sanat eserinin orada bir yerlerde gizli olan gerçeği bulup, ona sanatsal bir anlam yükleme gibi bir derdi yoktur. “Gerçekliğin otoritesinden kurtulan sanatsal imge”, sanat eseri, yaşamı reddetmektense, onu kendi içeriğine katar. Baudrillard’ın ifade ettiği gibi, “...ayrıcalıklı hiçbir nesne yoktur. Sanat eseri kendi uzamını kendi yaratır.” (Bauman, 2000: 149-150)

### 3. Postmodernizm ve Sinema

Postmodern söylemler 1960’larda mimari ve sanatta kendini belli ederken, 1970’lerden itibaren sinemada postmodernizmin etkileri hissedilmeye başlar. Postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleri genel olarak şöyle sıralanmıştır: “Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması...” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 23) Bununla birlikte “...vurgunun içerikten biçime kayması, sinemada klasik gerçekçi anlatının yerine görüntüye kayan bir temsil sinemasının önem kazanması; zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsolmesi, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmaya, öfkeyle ve

---

\* İng. Her şey mabuldür anlamındadır.



başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların sanatsal üretimlerde temsil edilmesi”. (Karadoğan, 2005: 143)

Modern sinema “yaratıcı sinema” ya da bir başka ifadeyle *auteur* sinemaya karşılık gelir. Modernist sinema, çağını sinema aracılığıyla sorgulayan ve bu sorgulamaya izleyenleri de dâhil eden sinemadır. Postmodern sinema ile modernist sinema arasındaki ortaklık dönemi sorgulayan bir tutuma sahip olmalarından kaynaklanır. Ancak postmodern sinema modernist sinemadan yaratıcı yazar kavramından kopmuş olmasıyla ayrılır; “postmodern sinemaya karakterini veren, farklı biçimlerde pastiş ya da tarz çokluğudur.” (Connor, 2001: 261) Modernist yaklaşım yazarı öne çıkarırken, postmodern yaklaşım metni ve okuru ön plana çıkarır. (Çelikkan, 2010: 792) Pastiche denen uygulamanın varlığını Jameson “bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek zor bulunur olması” ile açıklar. (Jameson, 1990: 76) Örneğin postmodern sinemanın örneklerinden *American Graffiti* (Amerikan Grafitisi), (1973), *Chinatown* (Çin Mahallesi) (1974) ve *Star Wars* (Yıldız Savaşları) (1977, 1980, 1983, 1999, 2002, 2005) bir tarihsel durumu değil de, bir dönemin kültürel deneyimini yeniden yaratmaya kalkan filmlerdir.

Film ve postmodernizm ile ilgili olan çözümlemesini Jameson “nostalji film” bağlamında ele alır. Ona göre “geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler” nostalji filmlerdir. Bu filmlerin çabası, yeni bir söylem oluşturarak günümüzü, yakın geçmişimizi ya da henüz hafızamıza dâhil olmayan daha uzak geçmişi “kuşatma” çabalarıdır. Nostalji filmi geçmişte temsil etmez; “geçmiş’e üslupçu çağrışım yoluyla görüntünün cilalı nitelikleriyle ‘geçmişlik’i, moda atıflarıyla da ‘1930’luk’ ya da ‘1950’lik’i vererek” yaklaşmaktadır. Böylece geçmiş uyarlanır, gönderme yapılan geçmiş ise bir süre sonra arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak silinir. (Jameson, 1990: 79) Geçmiş artık bambaşka bir geçmiş olarak vardır hafızalarda. Aslında bu tür filmlerin geçmişe duydukları hayranlığın temeli kendi şimdilerinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. (Jameson, 1990: 78) Postmodern sinema geçmişten ödünç aldığı motif ve imgelerle yüzeysel ve parçalanmış hikâyeler anlatır.

Postmodern sinemada “...modernist üsluplar postmodernist kodlar haline gelir”. (Jameson, 1990: 77)

“Üslup ideolojisinin çöküşü” ile birlikte postmodernist sanatçının başvurabileceği tek kaynak vardır artık; geçmiş: “Ölü üslupların taklidi, artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığıyla” konuşan sanatçı. (Jameson, 1990: 78) Postmodern sanatçı bir filozof edasıyla çalışır. Çünkü eserini ortaya çıkarırken belirli bir üslup ya da kuralın tahakkümü altında değildir; daha önceki üslupları metnine eklemesi nedeniyle yargılanmaz. (Lyotard, 1990: 57-58)

Yapıbozumculuk, 1960’lı yıllarda Jacques Derrida’nın Martin Heidegger’i yorumlaması ile başlar ve postmodern düşünce tarzlarında da kendini belli eder. Yapıbozumculuk, metinler hakkında düşünme ve onları okumaya yöneliktir ve yazarlar metinleri yaratma sürecinde daha önceden yaratılmış olan metinleri temel alıp, onlardan yararlanırlar. Metinlerin başka metinlerle kesişmesinden dolayı, kendine has, yeni bir metinlerarası örtü meydana gelir. Bir metnin içinde bir başka metnin erimesinden dolayı artık bir metin ele alındığında bir başka metin kendini yalnızca hissettir; metin bir başkası içinde inşa edilmiştir. Postmodern söylemin birincil biçimi olarak Derrida kolaj/montajı görür. (Harvey, 1999: 65, 67) Bu bağlamda metnin tek bir okumasından söz etmek mümkün değildir. İlerleme fikrini reddeden postmodernizm, dolayısıyla tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu da reddetmiş olur ve bu bağlamda tarihi yağmalamaktan ve tarihte ne bulursa onu yorumlayarak bugünde kullanmaktan çekinmez. (Harvey, 1999: 71) Örneğin Quentin Tarantino’nun filmlerinde kolaj/montaj üslubu belirgin olarak kullanılmıştır. Tarantino yalnızca Amerikan kültürüne değil, tüm dünya tarihine ait motifleri, imgeleri ya da formları çekinmeden anlatısında kullanmada ve bu formları yeni bir metnin içinde eriterek bambaşka bir metin yaratma konusunda öncüdür. Örneğin, bir intikam hikâyesi olan *Kill Bill(Bill’i Öldür)* (2003/2004) serisindeki intikam, bir Japon samuray kılıcı ile alınır. Bruce Lee’nin artık klişeleşmiş olan sarı-siyah kostümü bu defa Batılı sarışın bir kadına giydirilmiştir.

“Gelin”i oynayan Uma Thurman, bir yandan anne, diğey yandan Çin kültürünün önde gelen motiflerinden biri olan *Shaolin* Tapınağı’nda yetiştirilmiş bir dövüş sanatçısıdır. Aynı filmde yönetmen, *Western* filmlerinin kalıpları ve formlarını özgürce kullanmaktan çekinmez. *Kill Bill*’in tarihten ödünç aldığı pek çok metni kendi içinde eriterek artık yeni bir metin yarattığını söylemek yanlış olmaz. Artık çağdaş sinemada “saf” türler yerini “melez” türlere, filmlerdeki metinsel yapılar da yerini metinlerarasılığa bırakmaya başlamıştır. (Çelikcan, 2010: 762)

Benzer biçimde Onur Ünlü *Polis* (2006) filminde de kolaj/montaj üslubu kullanmaktan çekinmez. Robert de Niro’nun Martin Scorsese’nin *Taksi Şoförü* (1976) filminde canlandırdığı Travis Bickle karakteri, bu defa *Polis*’te üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan olduğu gibi karşımıza çıkar. *Taksi Şoförü*’nde Travis aynaya bakarak “You talkin’ me? \*” diye sorar aynadaki kendisine. *Polis*’te ise taksiden inen Travis, vitrin camındaki kendisine üç defa “Bana mı dedin?” diye soracaktır. Onur Ünlü filminde sinemanın “klasik mitleri”ni kullanırken, benzer biçimde *Casablanca* filminde olduğu gibi izleyicileri metinlerarası bir yolculuğa çıkarır. Nasıl *Casablanca* bir film değil birçok filmse, *Kill Bill* ve *Polis* de, pek çok filmde bir araya gelmiş yeni birer filmidir. Bu tür filmler Umberto Eco’nun dediğı gibi “tüm estetik kuramlara, tüm sinema kuramlarına karşı” varlıklarını kabul ettirirler. *Casablanca*’daki anlatısal öğelerin “neredeyse yerçekimine özgü bir güçle başıboş bir durumda yan yana” ve “sanat’ın düzenleyici edimiyle bir araya getirilmeksizin” dizilmeleri *Kill Bill* ve *Polis* için de geçerlidir. (Eco, 1993: 163-164)

*Polis*’te, Amerikan polisiye filmlerinde adeta bir peygamber gibi adaleti yerine getirmek için tek başına mücadele eden ve tüm polis teşkilatını karşısına alabilecek kadar idealist olan polis tiplmesi, bu defa Onur Ünlü’nün filminde ortaya çıkar. Film henüz en başından itibaren şiddet ve ölümün parodileştirilmiş bir biçimde sunulacağını izleyiciye vaat eder. Yönetmen bize kamerayı ve kendisini kasıtlı olarak hissettirmek ve izleyeceklerimizin yalnızca bir kurgu olduğunu fark ettirmek istercesine filmi başlatır. Polis karakteri Musa

---

\* İng. Bana mı dedin?

Rami'nin filmin en başında İzmitliler olarak bilinen suç örgütünün genç üyesini öldürülmesi, Rami'nin sonunun başlangıcı olacaktır. Başarılı, herkesin gözünde adeta bir kahraman olan Musa Rami'nin bir tek hatası inandığı, bağlandığı her şeyi kaybetmesine neden olacaktır. *Polis*'te en belirgin ve göze çarpan üst metin, sıradan ve sıra dışı olanın arasındaki sınırların silinmesi, ölümün hayat kadar normalleştirilmesidir: Musa Rami'nin doğum gününe az önce öldürdüğü İzmitlinin kanı bulaşmış olan bir gömlekle gelmesi ve bunun aile üyeleri, hatta çocuklar tarafından sıradan bir durum olarak karşılanması ve normalleştirilmesi; Rami'nin bir adamı döverken torununu çağırıp bir yumruk da onun vurmasını istemesi ve birlikte adamı ölü bir balık gibi suya atmaları; küçük bir çocuğun gözleri önünde annesinin intiharı ya da öldürülmesi; Rami'nin kızının ölümünden olağan bir vaka gibi bahsetmesi; romantik bir aşk sahnesi sırasında Rami'nin beyninde kocaman bir ur olduğundan, iki ay ömrü kaldığından söz etmesi ve ardından ağzından kanlar boşalması ve Funda'nın ona kusarak karşılık vermesi; evine geldiğinde az önce görüştüğü adamın kellesini masada bulmasıyla yaşadığı dehşetle, ardından gelen telefonda Funda'nın projesinden yüksek bir not aldığını söylediği sırada yaşadığı mutluluğun eşzamanlılığının yarattığı şizofrenik an, buna verilebilecek örneklerden birkaçıdır. Onur Ünlü sıradan olağanla, olağanüstü olanın, ölümle yaşamın ve şiddetle günlük hayatın birarada, gündelik hayatın rutiniymişçesine sunulması, postmodernizmin şizoit kültürünün bir göstergesi olarak okunabileceği gibi, sanatın estetik eğilimine ve onun temsil ettiği yüksek kültür'e bir saldırı olarak da okunabilir.

Terry Eagleton, postmodernizmin "oyuncul, parodik, popülist ruhuyla yüksek modernizmin yıldırıcı sofuluğunu mütevazılığa" zorladığından ve "böylelikle meta biçimini taklit ederken, pazarın yarattığı çok daha sakatlayıcı sofulukları perçinlemeyi" başardığından bahseder. Postmodernizmin, "yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkarıp serbest bırakmış ve bunların yerküre çapında homojenleşmesine yardımcı" olduğunu söyler. (1999: 43) *Polis*, herhangi bir üsluba ya da kurala bağlı olmamasıyla, üst-anlatıları olan reddiyesiyle, anlatım tarzıyla küresel kalıpları zorlamasına rağmen yerel unsurları da cesurca

kullanmasıyla (suç örgütünün İzmitli olması, Musa Rami'nin camiye gitmesi, sıradan bir orta sınıf evinde yaşaması, hasta olduğunu öğrendiğinde Allah'a sığınması, vs.) yıkıcı olduğu söylenebilir.

Gerek *Kill Bill* gerekse *Polis*, *auteur* sinemasından izlerin görünmediği filmlerdir. Her ikisinde de kişisel bir üsluba rastlamak zordur. Onlar, üretilmiş olanı bir araya getirerek ve oynayarak yıkıntılardan inşa edilmiş metinlerdir. *Post* olmaları da bundan kaynaklanır aslında. Postmodern sanatın eklektik yapısının dışavurumudurlar. Onlar, sanat tarihindeki üslupları, biçimleri kayıtsızca kullanmaktan çekinmezler. Yeni bir üslup yaratma ya da ilerleme kaygısı taşımamaktadırlar. Bu filmler bize tarihin durduğunu, anlamsız bir tarih sonrasını yaşadığımızı hissettirirler. Baudrillard'ın dediği gibi “postmodernite artakalanlarla yaşanabilecek bir noktaya erişme girişimi” ise, sinema bu girişiminde başarılı olmuştur. (Kellner, 2000: 377-78)

Jameson, “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu” adlı yazısında yeni sanatın eleştirel olup olmadığı konusuna değinir. Yeni sanatın, “eleştirel, yıkıcı, muhalif ve sorgulayıcı” olmadığından bahseder. Aksine pek çok sanat yapıtı gerçekliği imgenin içinde dönüştürerek eritmiştir. (Jameson, [http://people.virginia.edu/~jrw3k/enwr/106-7/readings/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://people.virginia.edu/~jrw3k/enwr/106-7/readings/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf)) Tania Modleski ise daha iyimser bir biçimde postmodern sanatçıyı modernist anlamda “muhalif” olarak nitelemek yerine “yıkıcı” olarak nitelemekte ve onu “kısmen hazzın hem burjuvazi hem de ayaktakımı tarafından taşlanıp bir canavar olarak yeniden yaratılmasından önce son görüldüğü yeri araştırmak için pop kültürü geçmişimize geri” döndürmekle övmüştür. (Modleski, 1998: 209) Gerçekten de çağdaş korku filmleri burjuva kültürünün değer verdiği pek çok şeye karşı topyekün bir saldırı gerçekleştirirler. (Modleski, 1998: 201-202) *Kill Bill* ve “şiddete meyalim vallahi dertten” sloganıyla *Polis* filmlerinde benzer bir şekilde kullanılan şiddet, Modleski'nin ifade ettiği gibi “burjuva değerlerine” topyekün bir saldırı olmasıyla muhalif olarak nitelendirilmese dahi, yıkıcı olduğu aşıkardır. “Sahte nezihlik denen şeyin yıkılması kuşkusuz

çağımızın en önemli edebi girişimlerinden biridir” der Lionel Trilling. (Modleski, 1998: 200) Gerçekten de korku filmleri gibi bu tür filmlerde rahatsızlık derecesinde kullanılan ve zaman zaman da parodileştirilen şiddet ve ölüm, burjuva kültürünün değer verdiği aile, ideoloji gibi pek çok şeye “topyekün bir saldırı”dır aslında. (Modleski, 1998: 201) Örneğin, “...uygunsuz olanla sıradan olanı karıştırma ve böylece ikisini ayıran sınırları sorgulama biçimi”yle postmodernist olarak nitelendirilen (Connor, 2001: 264) David Lynch’in *Mavi Kadife (Blue Velvet)* (1986) filminin öyküsü Lumberton adında fazlasıyla sıradan bir Amerikan kasabasında geçse de yaşananlar oldukça sıra dışıdır. Filmin başında sıradan insanların sıradan günlük hayatlarından bir kesit izleyeceğimiz hissi uyandırılrsa da, seyirci filmin kahramanlarından biri olan Jeffrey’in çok da sıra dışı bir şey, otların arasında kesik bir kulak bulmasıyla gerilir, rahatsız olmaya başlar. Jeffrey, hiçbir şeyin aslında görüldüğü gibi olmadığını fark eder ve öteki, “karanlık” Lumberton’daki maceraları başlar. Bu kesik kulak mutlu ve huzurlu Lumberton’dan, karanlık ve görünmez Lumberton’a geçişi sağlayan bir araçtır. Kulağın bulunması sırasında müzik değişir, atmosfer kararır; tüm bu göstergeler birbirine zıt iki farklı dünyanın varlığını hissettirir bize. Yüzeyde mutlu, herhangi bir sürprize rastlanmayan, rutin bir klasik Amerikan kasaba hayatı ve perdenin ardına gizlenmiş, dehşetin, sapıklığın kol gezdiği diğer bir Lumberton. Birinde çevresi geniş bahçeli, panjurlu ve aydınlık bir manzarayı oluşturmak için bir araya gelmiş evler, diğer tarafta kasvetli bir şehri tamamlayan gece kulüpleri, uyuşturucu, gizlice icra edilen sapkınlıklar ve suçlar bir karşıtlık oluşturur. David Lynch, filmin başında mutlu kasaba sokaklarını bize izletirken, birdenbire Jeffrey’in babasının otlar üzerine yığılıp kalması, hayatın uyumsuzluğunu ve gerçekliğini de gözler önüne serer. Jeffrey’in asıl amacı bulduğu kulağın esrarını çözmek değil, şiddetin, acımasızlığın olduğu “öteki” Lumberton’u tanımaktır artık. A. Easthope *Mavi Kadife*’nin “aydınlık ile karanlık, yüzeysellik ile derinlik arasında; gündüz vakti Lumberton’ının parlak, neşeli banliyö sokakları ile ve onun içinde, altında gizli olan diğer bir gece Lumberton’ı arasında benzer bir zıtlık” kurduğunu ve filmde “aynı fiziksel mekânda eşzamanlı bir şimdi

olarak kentın iki ahlaki boyutunu düşünmeye teşvik” edildiğimizi söyler. (Easthope, 2004: 129)

*Mavi Kadife*, aynı kasabanın iki farklı yüzünü bir araya getirir, N. Denzin’in ifade ettiğı gibi sıradan olanla uygunsuz olan arasında aslında beklendiğı gibi bir sınır olmadığı gösterilir. Film anlatımında kara film, gerilim, pornografi motiflerini işlemiştir. Tüm bunların yanında film aynı zamanda sıra dışı bir aşk filmidir. Jeffrey’in sıradan ve sıra dışı olan iki farklı dünyasının arasında bir kadın vardır.

Film, herhangi bir üsluba ya da bir üst metne bağılı olmadığını film boyunca farklı zamanlara ait olan imgeleri kullanmasıyla da gösterir. Örneğın güllerle açılan sahnede 1940’ların itfaiye arabası yavaşça ilerler. Birkaç dakika sonra 1960’ların, 1980’lerin giysi, teknoloji ve arabaları boy gösterir. Denzin, filmin “geçmişin ikonalarını” canlandırdığından, onlarla adeta alay ettiğinden, bir geçit töreni hazırlayarak bir açıdan onlara saygı gösterirken, bir açıdan da onları şimdiye yerleştirerek, bugün içinde erittiğinden bahseder. *Mavi Kadife* “bayağı olanı, gündelik olandan uzak tutan bariyerleri yıkmak üzere, sunulamaz olanı sunmak için” yeni yollar arar. (Connor, 2001: 264)

Baba iktidarı tüm diğeri Lynch filmlerinde olduğu gibi filmin başında ortadan kaldırılır. Babanın yok edilmesiyle Jeffrey’in artık kendi yolcuğuna çıkmaması için bir neden kalmamıştır. Bu yolculukta daha önceki hayatında görmediğı her türlü sapkın şeyle karşılaşacaktır. D. Harvey’in postmodern edebiyat için söylediklerini bir başka anlatı biçimi olan sinema, özelde de *Mavi Kadife* için de söylemek yanlış olmaz. Postmodern edebiyattaki temel karakterler, artık temel bir muammayı nasıl çözeceklerini düşünmek yerine, “Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?” gibi sorular sorarlar. (64) Jeffrey, bulduğu kulağın kime ait olduğu sorusunu “öteki” Lumberton’u tanımaya başlamasıyla birlikte unutmaya başlar. Onun için temel sorun artık kulağın sahibinin kim olduğu değil, bu öteki dünyanın bizatihi kendisidir. N. Denzin’in de ifade etmiş olduğu gibi Lynch *Mavi Kadife* ’yle birbirinden tamamıyla farklı iki dünyayı aynı anda sergiler. Film

boyunca olanaksız olan bu iki dünyayı birleştirmeye bir yerde kesiştirmeye çalışır. Derinlerde yatan, sadece televizyon ekranında görünen, gerçek olduğuna mutlu kasaba insanları tarafından asla inanılmayan karanlık dünyaların kapısını açmıştır bize Lynch.

Tıpkı buradaki televizyon ekranındaki gerçekliğin ayırt edilememesi gibi, gerçek ile sahtenin ya da kopyanın arasındaki farkın artık ayırt edilemezliği üzerine en tipik postmodern filmlerden biri Ridley Scott'un *Blade Runner*(*Bıçak Koşucusu*) (1982) filmidir. Postmodernizmin göstergelerinden bir diğeri de, teknolojinin gelişimiyle bağlantılı olarak artık imaj kopyalanmasının, imajın reproduksiyonun, benzeşinin (simulacrum) üretilebilmesidir. Benzeş, kopyalama o kadar mükemmeldir ki, orijinal ile kopya arasındaki farkı ayırt edebilmek neredeyse imkânsızdır. (Harvey, 1999: 323) *Blade Runner* bu imkânsızlığı göz önüne seren bir filmidir.

Film gelecekte, karanlık Los Angeles sokaklarında geçen bir bilimkurgu kara filmidir (future-noir). "*Bıçak Koşucusu*" adı verilen dedektif Deckard'ın görevi, insan olmak isteyen androidleri bulmak ve onları yok etmektir. Bu robotlar o kadar mükemmel tasarlanmışlar ki, onları insanlardan ayırt edebilmek mümkün değildir. Esnek üretimi artırmak için Tyrell Şirketi tarafından tasarlanan androidlerin ömürlerinin insan ömrü kadar uzatılması talepleri onların yok edilmesi gereğini doğurmuştur. Bu androidler Baudrillard'ın bahsettiği "suretler", nesnelerin ya da olayların temsilleri ya da kopyalarıdır. Toplumsal hayatın üzerinde egemenlik kuran bu suretlerin teknoloji sayesinde yeniden üretilebilirliğinin temelleri Endüstri Devrimi'nde atılmıştır. Üretimin mekânikleşmesiyle artık kopyalar da sonsuzca üretilebilir hale gelir. Bu durumda "suretlerin üçüncü düzeninde ne birincide olduğu gibi bir orijinalin sahtesinden oluşan bir dünyadayız, ne de ikinci de olduğu gibi saf bir seriler dünyasında". Artık bu dünyada modeller hüküm sürmektedir. (Kellner, 2000: 372-73) *Blade Runner*'daki bu androidler de artık gerçek olanın ayırt edilemeyeceği kadar üretilmiş, artık gerçek ile kopya, androidle, insan birbirinden ayırt edilemez olmuştur. Baudrillard'a göre, "gerçek"i önceleyen modeller olarak bu "taklitler", bir müddet sonra toplumsal düzene



egemen olmaya ve toplumu “hipergerçeklik” olarak oluşturmaya” başlarlar. (Kellner, 2000: 372 ve Baudrillard, 1998) *Blade Runner* da böylesi bir toplumsal düzeni gelecekteki bir toplumda sunmuştur.

Film Harvey’e göre “yaratıcı yıkıcı” imgelerle bezenmiştir. Neredeyse mükemmel olan robotlar yalnızca dört sene yaşamak için programlandıklarından bir tarihleri yoktur; genetik olarak yetişkin olarak doğduklarından insanların toplumsallaşma deneyiminden mahrum kalmışlardır. Bu dünyanın standartlaştırılmış insanları da, dünyaya doğal yöntemlerle doğarak gelmemişler, kendileri için belirlenmiş olan rolleri yerine getirebilmek için “kuluçka”dan çıkartılmışlardır. Robotlar tarihleri olduğunu hem kendilerine hem de başkalarına inandırabilmek için fotoğraflara sığınır.

Ridley Scott’un gelecekteki Los Angeles kenti postmodern kentlerin bir modeli olarak da boy gösterir. Devasa ekranlarda Asyalı kadının görüntüsüyle gösterilen reklamlar New York’un Times Meydanını, Mısır tapınakları gibi tasarlanan Tyrell Şirketi, Las Vegas sokaklarında eski tapınaklar ve binalar örnek alınarak yapılan kumarhaneleri anımsatmaktadır. Örneğin Tyrell şirketi binası eski Mısır piramitlerine ya da Aztek tapınaklarına benzemektedir. Her şey o kadar çok benzeşlerle doludur ki neyin gerçek, neyin sahte olduğu anlaşılabilir. Hatta film boyunca Deckard, rüyasında sürekli gördüğü bir *unicorn*(tek boynuzlu at) nedeniyle bir robot olduğundan şüphelenir ve insan olduğunu kendine inandırmak istercesine geçmişinin kanıtı olan fotoğraflarına bakar.

Modern estetik kalıpları ve *auteur* sinemanın kaçınılmaz reddinin bir itirafı olarak karşımıza çıkan Wim Wenders’in *Der Himmel Über Berlin (Berlin Üzerinde Gökyüzü)* (1987) filmi ise “bir hikâyeye aracılığıyla, izleyicide sanki kaplanmış, kolajlanmış gibi bize Berlin’i parça parça...masalımsı” (Münter, 2008: 414) bir anlatımla göstermiştir. Birbirinden bağımsız, parça parça pek çok hikâyenin anlatıldığı film, “bu zamanda kadar her şeyden önce hedefi fiziksel gerçekliği sunmak olarak görülen Kracauer’in kuramına bağlı” (Münter, 2008:

413) olan Wenders için de bir dönüm noktasıdır. Wenders bu filminde modernist sinemaya adeta veda etmiştir. Tıpkı filmde Yunan Homeros’undan farklı olarak dinleyici bulamayan Homeros karakteri gibi, *auteur* sinema da artık dinleyici, izleyici bulamamaktadır. Bu yorumda Wenders’in filmin sonunda yazdığı ithaf da etkili olmuştur. Film “tüm mükemmel melekler Yazujiro (Ozu), François (Traffaut) ve Andrzej’e (Tarkovski) ithaf edilmiştir.” (Münter, 2008: 420)

Film Berlin duvarının yıkıldığı dönemden hemen sonra Berlin’de çekilmiş, Berlin adeta bir aktör olarak filmin merkezinde yer almıştır. Filmin tümünde iki tür oyuncuya yer verilmiştir. Biri sonsuz bir şimdide ve anda yaşayan melekler, diğeri ise insanlardır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Tanrı kendini insanlardan uzaklaştırmış, insanlara bir şans daha verilmesine gerektiğine inanan melekler ise dünyanın en korkunç yeri olan Berlin’e sürülerek cezalandırılmışlardır. (Münter, 2008: 419) Sonsuza kadar gökyüzünden ya da cennetten dışlanmış olan melekler, bir çeşit arafta, dünya ile cennet arasında bir yerde sıkışıp kalmışlardır. Ne dünyada olup bitene etki edebilmekte ne de tarihin akışına müdahale edebilmektedirler. Bu ise, tüm insanlık tarihini bir çırpıda acılarıyla hissedebilen melekler için dayanılmaz bir hüznün ve acıya karşılık gelmektedir. Yukarıdan, tanrısal bir gözle izleyebildikleri Berlin’in paramparça olmuş mekânları, aynı zamanda birbirinden koparılmış, parçalanmış insanlarını da yansıtır. Metroda, ambulanda, otomobilde ve sokakta insanların düşüncelerini duyabilen melekler, birbirleriyle bağlantısını kaybetmiş, bütünlüğü olmayan hayatlar karşısında acı içindedirler. Mekânların parçalanmışlığını Berlin Duvarı yansıtırken, insanların parçalanmışlığını hikâyeye anlatıcısını, Homeros’u artık hiç kimsenin dinlememesi gösterir.

Meleklerin buluşmak için kütüphaneyi seçmeleri, tüm insanlığın sesini aynı anda duyabildikleri, tüm insan belleğinin depolandığı yer olmasından ileri gelmektedir. Georg Simmel harabeleri, hızla değişmekte olan dünyada sarsılmış olan kimliğimizin köklerini

bulmamıza yarayan mekânlar olarak nitelendirmiştir. Kütüphanelerin bugün insanlığın ortak kimliğinin ve belleğinin toplandığı modern harabeler olduğunu söylemek yanlış olmaz. Anıtlar yazılı kültürden önceki bellek taşıyıcıları ise, yazı da modern dönemin bellek taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Kütüphaneler ise, insanlığın ortak belleğinin toplandığı mekân olarak insanların önceden sahip olduğu ortaklığa vurgu yapmaktadır. Örneğin, yaşlı adam kütüphaneyi, artık tanıyamadığı bambaşka bir Berlin'i, eski fotoğraflara bakarak yeniden hatırlayabilmek için kullanır. Fakat fotoğraflara baktığında, 2. Dünya Savaşı'nda yıkıntıların olduğu görüntülerle karşılaşır. Parçalanmışlıkların başladığı anlara fotoğraflar kareleriyle geriye dönüşler olur. Homer adındaki bu yaşlı adam (Yunan Homeros'una gönderme) kendini hikâye anlatıcısı olarak insan belleğinin bir taşıyıcısı olarak görür. Eskiden etrafında olup onun hikâyelerini dinleyen insanların artık onun hikâyeleriyle ilgilenmemeleri, dinlememeleri ya da bu insanların onun bilmediği bir yerlere dağılmış olması Homer'ı üzer. Homeros insanların anlattıkları hikâyelerle, hikâye anlatıcı olabiliyordu. Walter Benjamin'in de söylediği gibi “Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan deneyimdir. Hikâyeyi yazıya geçirenler arasında en büyük olanlar, adı sanı bilinmeyen sayısız hikâyecinin anlattıklarına en sadık olanlardır”. (Benjamin, 1993: 78) Ama artık ne yazık ki insanların anlatacakları hikâyeler de yoktur. Homer artık ona ihtiyaç olmadığını düşünmesine rağmen, pes etmek istemez, çünkü ona göre insanlık masal anlatıcısını yitirirse çocukluğunu da yitirmiş demektir. Yaşlı adam şimdiki zamanın ve geleceğin dertlerinden ancak masal anlatılarak korunabileceğini söyler. Homer, eskiden oturup masal anlattığı *Potsdamerplatz*'daki kafeye gider ama gittiğinde gördüğü tek şey boş bir arazi olur; bir koltuğa çöküp, *Horatius*'un “iyi yürekli Homeros zaman zaman uyukluyor” (Borges, 1994: 99) dediği gibi, uyuklamaya başlar. Homeros karakteri Berlin'in kolektif hatırasını ve kendi zamanının mitlerini canlı tutan ve onları dinleyicilerine nesilden nesile aktarabilen “ölümsüz şair”in (...) ardındaki dünyayı sunmakta”dır aslında bize. (Münter, 2008: 420) Burada Benjamin'in söyledikleri anlam kazanıyor yeniden: “Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin,

hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor.” İnsanların artık anlatacak hikâyeleri olmaması konusunda şunları söylüyor Benjamin: “Bir şeyi layıkıyla hikâye edebilen insanlara gittikçe az rastlıyoruz artık...Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi”. (Benjamin, 1993: 77)

## SONUÇ

Televizyon ekranında karanlık ve bilinmeyene doğru adım atan bir çift ayak, Jeffrey’in evinin karanlık salonuna doğru merdivenlerden yavaşça inişi bizi neyin gerçek olduğu, neyin sadece bir görüntüden ibaret olduğu hakkında şüphede bırakır. Kötülüğün, karanlığın, cinayetin, sapıklığın sadece ekranlarda olmadığını, bize bir sokak ötesi kadar yakın olduğunu; reddedilen, görmezlikten gelinen “öteki”nin yanbaşıımızda var olduğunu göstermek ister bize Lynch *Blue Velvet* filmiyle. *Blade Runner* imajlar gibi insanların da artık röprodüksiyonun üretildiği bir dünyayı açar izleyiciyi ve sonuçlarının neler olabileceğini distopik bir anlatım biçimiyle gösterir. *Der Himmel Über Berlin* insanların parçalanmışlığına yapılan bir vurgudur. *Kill Bill* ve *Polis*’de fütursuzca kullanılan şiddet, yüksek sanat ve estetiğin sorgulanmasına karşılık gelir. Postmodern olan ya da postmodern sinema tartışmalı bir konu olsa da, film anlatısında postmodernizmin varlığı inkar edilemez. Filmlerde kullanılan kolaj/montaj, pastiş, nostalji gibi üslupların varlığı, bu filmlerin postmodern olarak nitelendirilmesindeki temel özelliklerden olmuştur. Bunun ötesinde filmlerin pek çoğunda kullanılan ve artık parodiye varacak kadar öne çıkarılan şiddetin ise yıkıcı bir üsluba karşılık geldiği açıktır.

## KAYNAKÇA

BAUMAN, Zygmunt (2000), **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,

- BAUDRILLARD, Jean (1998), **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları .
- BENNER-MÜNTER, Ruth (2008), “Hatıra Kenti: Berlin”, Çev. Sevda Koçaslan, **Sinematografik Kentler-Mekânlar, Hatıralar**, Arzular, Mehmet Öztürk (der.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 410-426.
- BENJAMIN, Walter(1993), **Son Bakışta Aşk**, Çev. Ahmet Doğukan v.d., Birinci Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- BORGES, Jorge Luis (1994), **Yedi Gece**, Çev. Celal Üster, Birinci Baskı, İstanbul: Can Yayınları,
- BÜYÜKDÜVENCİ Sabri- ÖZTÜRK Semire Ruken (der.) (1997), **Postmodernizm ve Sinema**, Birinci Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- CONNOR, Steven (2001). **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, Birinci Baskı, İstanbul: YKY
- ÇELİKCAN, Peyami (2001), “Metinlerarası Metinler ve Güldürü: G.O.R.A. Filmi Üzerine Bir Çözüm”, **Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu** (13-15 Mayıs 2010), Atatürk Üniversitesi İletişim, 761-766.
- EAGLETON, Terry (1999), **Postmodernizm Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- EASTHOPE, Anthony (2004), “Altmışlarda Sine-Kentler, Sinemada Ütopyen ve Distopyen Kent”, **Kentte Sinema Sinemada Kent**, Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (der.), İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi
- ECO, Umberto (1993), **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Adam Yayınları,
- FEATHERSTONE, Mike (2005), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- GIDDENS, Anthony (1994), **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- HALL, Stuart (1995), “Yeni Zamanların Anlamı”, **Yeni Zamanlar**, Stuart Hall ve Martin Jacques (der.), Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 105-127.
- HARVEY, David (1999), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İkinci Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- HUYSEN, Andres (2000), “Postmodernin Haritasını Yapmak”, Çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite, Der. Mehmet Küçük**, Ankara: Vadi Yayınları, 207-235.

- JAMESON, Frederic (1990), "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Necmi Zeka (Der.), **Postmodernizm**, Birinci Baskı, İstanbul: Kıyı Yayınları, 59-116.
- JAMESON, Frederic, "Postmodernism and Consumer Society", [http://people.virginia.edu/~jrw3k/enwr/106-7/readings/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://people.virginia.edu/~jrw3k/enwr/106-7/readings/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf)
- KARADOĞAN, Ali (2005), "Postmodern Sinema mı, Film mi?", İletişim: Araştırmaları, 3(1-2): 133-160.
- KELLNER, Douglas (2000), "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", ev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 367-404.
- LYOTARD, J.F. (1990), "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", ev. Dumrul Sabuncuoğlu, Necmi Zeka (der.), **Postmodernizm**, İstanbul: Kıyı Yayınları, 45-58.
- MODLESKI, Tania (1998), "Haz Terörü, ağdaş Korku Filmi ve Postmodern Kuram", Eğence İncelemeleri, Tania Modleski (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, ev. Nurdan Gürbilek, 197-209.
- SMART, Barry (2000), "Postmodern Toplum Teorisi", ev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 317-366.
- LEFEBRE, Henri (1991), **The Production fo Space**, ev. Donald Nicholın-Smith, Oxford: Blackwell,
- TOURAINÉ, Alain (2002), **Modernliğin Eleřtirisi**, ev. Hlyya Tufan, İstanbul: YKY.

