

2022, 9(1): 115-135

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2022.1.115135>

Makaleler (Tema)

SİNEMADA MODERNİZM VE POSTMODERNİZMİN İLERİ DÖNÜŞÜMÜ: KAÇIK PORN FİLMİNDE METAMODERN DUYGU YAPISI

Mehmet SARI¹

Öz

İroni ve kuşkuculuğa merkezî konum atfeden postmodernizmin çağdaş görsel kültür ve sanatı anlamlandırmada yetersiz kalmaya başlaması ve hegemonyasını kaybedişi yeni açıklayıcı çerçevelere ihtiyacı doğurmuştur. Metamodernizm, değişen duyarlılığı ve zamanın ruhunu işaret eden bir söylem olarak, modern ve postmodern, umut ve nihilizm, ironi ve içtenlik arasındaki salınımlarla karakterizedir. Bu çalışmada metamodernizmin sinema sanatındaki tezahürleri *Kaçık Porno* (Radu Jude, 2021) filmi üzerinden tartışılmıştır. Filmin modern ve postmodern sinematik anlatı stratejilerini girift biçimde kullanışı irdelenerek sinemada metamodern etkinin üretimi araştırılmıştır. İkilikler üzerinden ilerleyen film modernizmin amaçladığı umut ve ilerleme ile postmodernizmin kinik ve ironik yaklaşımı arasında salınımlar gösterir. Modernizmi ve postmodernizmi inkâr etmeden aşmaya çalışan metamodernizmin 'ileri dönüşüm' stratejisini uygular. Post-ironik, samimi ve karnavalesk nitelikleriyle metamodern duygu yapısını somutlaştırır.

¹ Mehmet SARI, Arş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0001-6473-3543, msari@istanbul.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 05.01.2022 | Makale Kabul Tarihi: 08.02.2022

Anahtar Kelimeler: Metamodernizm, modernizm, postmodernizm, duygu yapısı, sinema

THE UPCYCLING OF MODERNISM AND POSTMODERNISM IN CINEMA: THE METAMODERN STRUCTURE OF FEELING IN *BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN*

Abstract

Postmodernism, which puts irony and skepticism in a central position, has become inadequate in making sense of contemporary visual culture and art and has lost its hegemony, resulting in the need for new explanatory frameworks. Metamodernism, as a discourse pointing to transforming sensibility and the zeitgeist, is characterized by oscillations between modern and postmodern, hope and nihilism, and irony and sincerity. In this study, the manifestation of metamodernism in cinema has been discussed through *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Radu Jude, 2021). The production of the metamodern effect in cinema has been investigated by examining the intricate use of modern and postmodern cinematic narrative strategies. Moving through dualities, the film oscillates between hope and progress aimed by modernism and the cynical and ironic approach of postmodernism. It implements the ‘upcycling’ strategy of metamodernism, which tries to overcome modernism and postmodernism without denying them. It embodies the metamodern structure of feeling with its post-ironic, sincere and carnivalesque qualities.

Keywords: Metamodernizm, modernizm, postmodernizm, structure of feeling, cinema

Giriş

Postmodern zamanların ihtişamlı günlerinin geride kaldığı, kültür ve sanatta postmodernizmin etkilerinin azaldığı ve ‘post-postmodernizmin’ günümüzde hâkimiyet sürmeye başladığı pek çok ağızdan dile getirilir. Postmodern söylemin “değişen sosyal durumumuzu (bağlamı) tanımlamakta giderek daha beceriksiz ve işe yaramaz” hâle geldiği ve “postmodern bağlamların -konu çağdaş sanatları, kültürü, estetiği ve siyaseti anlamaya gelince- eleştirel değerlerini” kaybettiği iddia edilmektedir (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 16-17). Postmodern ironinin yarattığı kuşkucu yaklaşım ve beraberinde getirdiği kinizm savunma mekanizması olarak işlese de somut çözümler sunmaması ve umudu tümünden göz ardı etmesi nihayetinde nihilizme sebep olabilmektedir. Naiflik tuzağına düşmeden modernist iyimserliğin yapıcı ve umut verici yaklaşımı yeniden geçer akçe niteliği elde etmektedir. Metamodernizm adı verilen reaktif hareket ve

kavramlaştırma aracılığıyla günümüz kültür ve sanatında postmodern kinizmi geride bırakan ve daha çok umutla karakterize edilen yeni bir duygu yapısının (*structure of feeling*) yükselişe geçtiği iddia edilir.

İçinde bulunduğumuz post-postmodern dönemi betimlemeye çalışan aday kuramlardan biri olan metamodernizm ile gülünçlük ve ciddiyetin, ironi ve samimiyetin, müphemlik ve açık sözlülüğün bir arada var olabileceği öne sürülür. Metamodernizm, postmodernizmin ket vurduğu *insani yakınlığı* yeniden keşfetmeye çalışır. Postmodernizmin, modernizmin “kesinlik” anlayışına tepki olarak doğuşuna benzer şekilde metamodernizm insanların postmodernizmin “şüpheli” yaklaşımından usanmaya başladığında ortaya çıkmıştır (Dember, 2020). Van den Akker ve Vermeulen güncel metamodern duygu yapısının, modern ve postmodern duygu yapılarını “ile” (*with*) veya “içinde” (*among*) konumlandığını iddia ederek, edebiyat özelinde postmodern tekniklerin modernist gayelere (yani metamodernizme) dönüştürüldüğünü belirtir. Böylelikle geçmişe ait biçim, yöntem ve tekniklerin “ileri dönüştürülmesi” (*upcycling*) söz konusu olur.² Metamodernistler postmodernistlerin popüler ve yüksek kültür ürünlerini parodi veya pastiş yoluyla ‘geri dönüştürmelerinden’ (*recycling*) farklı olarak, postmodernistlerin “yıpranmış hassasiyetlerinin ve içini boşalttıkları pratiklerin ötesine geçmeye çalışırlar” ve “yeni pozisyonlar ve ufuklar” üretme gayretiyle hareket ederler (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 23-25).

Dember (2018), metamodern estetiğin yaratıcının amaçlamasıyla ortaya çıkarılabilir bir şey olmadığını vurgular. Postmodern ve modernist estetikte olduğu gibi sanat eserlerinde gözlemlenebilir bir durum olduğunu belirtir. Metamodernizm bağlamında değerlendirilen görsel, işitsel ve yazınsal kültür ürünleri geniş bir yelpazeye yayılmaktadır.³ MacDowell’in altını çizdiği üzere metamodernizm kavramının açıklayıcılığını güçlendirmek çağdaş eserlerin derinlemesine incelemesini gerekli kılar ve “sinematik metamodernizm” için henüz yeterince detay üretilmemiştir (MacDowell, 2021, s. 42).

Bu çalışmada, Romanya, Lüksemburg, Çek Cumhuriyeti, Hırvatistan, İsviçre ve İngiltere ortak yapımı olan, yönetmen Radu Jude’nin 2021 tarihli filmi *Kaçık Porno (Bad Luck Banging or Loony Porn [Babardeală cu bucluc sau porno balamuc])* metamodernizmin niteliklerine odaklanılarak ele alınmaktadır. Kültürel bir fenomen olarak zamanın ruhunu yansıttığı iddia edilen metamodernizmin sinemadaki izlerinin filmin analizi vasıtasıyla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. 2022 yılı, 94. Akademi Ödülleri’nde “Yabancı Dilde En İyi Film Dalı”nda Romanya’nın ulusal adayı olarak seçilen filme özgü anlatı ve stilin heterojenliği ilk bakışta postmodernist bir estetiğe sahip olduğu intibas uyandırır. Bununla birlikte, modernist Avrupa sanat sinemasının estetik ve tematik karakteristikleri ile oluşturduğu füzyon filmin sanatsal dışavurumunun farklı bir perspektiften ele alınmasını gerektirir. Çalışmada gösterilmesi amaçlandığı gibi, filmde Romanya’nın tartışmalı tarihsel olgularına, içinden geçmekte olduğu sürece, güncel polemiklerine ve dolaylı olarak evrensel fenomenlere kültürel bir duyarlılık olarak metamodern çerçeveden bakılır. Filme 2021 yılı Berlin Uluslararası Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü layık gören büyük jüri bir paragraflık bir gerekçelendirme kaleme almıştır.⁴

² Van den Akker ve Vermeulen’in makalesinin (2021) Türkçe çevirisinde çevirmen Aykut Dalak, yazarların çevrecilik alanından ödünç aldıkları “*upcycling*” teriminin karşılığı olarak “ileri dönüşüm”ü önerir. Çevirmen notunda belirtildiği üzere (Van den Akker & Vermeulen, 2021, s. 25) ileri dönüşüm, geri dönüşümden (*recycling*) farklı olarak “dönüşümü zor olan maddelerin çevre dostu hâline getirilerek tekrar üretilmesini kasteder.”

³ Birtakım örnekler vermek gerekirse, Childish Gambino’nun *This is America* video klibi, stand-up komedyeni Bo Burnham’ın *Inside* adlı özel gösterisi, Ben Lerner’in *22:04* (2014) romanı, televizyon komedisi *Community* (NBC, 2009-2014; Yahoo! Screen, 2015), Shia LeBeouf, Nastja Rönkkö ve Luke Turner’in performans sanatı çalışmaları, bilgisayar oyunu *The Last of Us* ve indie rock grubu Ben Folds Five’nin eserleri, vd. (Damiani, 2017; Drayton, 2021; Gibbons, 2020; Rustad ve Schwind, 2021; Schwarz, 2014; Radchenko, 2020; Dember, 2016).

⁴ 2021 yılı Berlin Film Festivali’nin uluslararası jürisi günümüz dünya sinemasının genç ve başarılı yönetmenlerinden oluşmaktadır: Ildikó Enyedi (Macaristan), Nadav Lapid (İsrail), Adina Pintilie (Romanya), Mohammad Rasoulof (İran), Gianfranco Rosi (İtalya) ve Jasmila Žbanić (Bosna Hersek).

Metinde, filmin kalıcı bir sanat eseri niteliğine sahip olduğu ve “şimdiki zamanın içeriği ve özünü, zihnini ve bedenini, değerlerini ve çiğ etini” beyazperdeye yansıttığından bahsediler. Jüriye göre zamanın ruhunu (*zeitgeist*) kışkırtan ve düelloya davet eden film toplumsal ve sinematik konvansiyonları sarsmaktadır. Filmin metamodernizm ile arasındaki bağı jürinin şu cümleleriyle işaret edilir: “Özenle hazırlandığı kadar delişmen, zeki ve çocuksu, geometrik ve enerjik, olabilecek en iyi şekilde müphem. Seyirciye saldırıyor, anlaşmazlığa sebep oluyor ve kimseye güvenlik mesafesi bırakmıyor” (“Awards & Honours...”, 2021).

Çalışmada öncelikle modernizm ve postmodernizme özgü niteliklere kısaca değinildikten sonra postmodernizm sonrası peyda olduğu iddia edilen zamanın ruhunu anlamlandırma çabaları ele alınmıştır. Ardından metamodernizmi meydana getiren özellikler ve neliğine dair iddialar tartışılmıştır. Çalışmada araştırma konusu olarak seçilen *Kaçık Porno* filmindeki modern ve postmodern sinematik anlatı unsurlar açığa çıkarılarak ve çatışan unsurlar arasındaki salınımlara odaklanılarak filmin bir sinematik metamodernizm örneği olup olmadığı araştırılmıştır.

Postmodernizmin Veraset ve İntikali

Metamodernizmi açıklamaya girişmek öncüllerinden kısaca bahsetmeyi lazım kılar.⁵ 1800’lü yılların sonundan 1970’lere kadar etkisini sürdüren modernizm aydınlanmanın ilkelerini temel alan, rasyonalizm ve pozitivizmin önemini vurgulayan ve büyük anlatılar, bilim, devrim, bireycilik ve ütopyacılık gibi değer ve ilkeleri savunan kültürel ve sanatsal bir akımdır. Geleneksel dinî, politik ve toplumsal fikirlerden bir kopuşu temsil eden modernizm ‘insan aklı’nı kerteriz alır ve bilgiyi sistematize etmeyi amaçlar. Modernist düşüncenin kesinlik arayışı ve ütopyacı vaatlerinin nihayetinde totalitarizme yol açma potansiyelinin oluşu, ardından gelen postmodernizmin ortaya koyduğu temel eleştirilerden biridir. Postmodernizmin ilkeleri arasında büyük anlatıların tasfiyesi, benliğin performatif doğasının vurgulanması ve anlamın müphemliği yer almaktadır. İroni, kinizm, yıkıcılık, anlaşılmaçlık ve fütursuzluk ile karakterize olan postmodernizm, modernizmin değerlerini ve hiyerarşik yapısını yapısöküme uğratar.

Postmodernizme dâhil edilebilecek eserler “otoriter meta-anlatıların başarısızlığına” dikkat çekerler ancak yerlerine herhangi bir alternatif sunmazlar (Quintero, 2020, s. 18). Modernizmin naifliğini kinik biçimde eleştirmekle birlikte pesimist bir öz-farkındalık sunarak gerçekliği işaret etmede sınıfta kalırlar. Postmodernizmi haritalandırmaya çalışan Fredric Jameson, geç kapitalizm dönemine vurgu yaparak kültürün ekonomiyle özdeş bir alanı kaplamaya başladığını söyler. Maddi ve maddi olmayan tüm nesne ve hizmetler birer metaya dönüşmüştür: “Modernizme amacını ve itici gücünü veren şey, hâlâ modernleşmemiş olanın, sanayi öncesi dönemin bıraktığı mirasın varlığını sürdürmesiyken, postmodernizm o mesafenin kapandığının, dünyada sermayenin doldurmadığı tek bir boşluk kalmadığının göstergesidir” (Anderson, 2009, s. 82). Bentley ve arkadaşları postmodern çağın sona erişine ilişkin üç temel neden ortaya koyarlar; ilk olarak “tamamen kronolojik anlamda, sonra belki 11 Eylül olayları temsili bir tarihsel dönüm noktası olarak görülebilir”, ikincisi, postmodernizmin “felsefi anlamda sınırlarına” geldiğini ve üçüncü olarak postmodernizmin “bir dizi kültürel pratik olarak amaçlarına ve araçlarına” ulaştığını iddia ederler (Bentley

⁵ Modernizm ve postmodernizmin her ikisi de geniş bir anlamsal varyasyona sahip ve mütemadi tanımlama çabalarına konu oldukları için çalışmanın sınırlılıkları gereği bu kavramların kültürel ve sanatsal anlamlarına odaklanılmıştır. Bununla birlikte hem modernizm hem de postmodernizm için net başlangıç ve bitiş tarihleri vermek ve aralarına kesin çizgiler çekmek problematik bir yaklaşım olacaktır.

vd., 2015, s. 14-15). Postmodernist yenilikçilik ana akım kültüre eklenmiştir ve güncel kültürel ve toplumsal değişimleri irdelemede yetersiz kalmaktadır.

Bu nedenlerden ve sonraki bölümde işaret edilen sorunlardan ötürü yeni bir yorumlayıcı paradigma ihtiyacı duyulmaya başlanmış ve postmodernizm üzerine çalışmalar yapan kuramcılar yeni bir kavram arayışına girmenin gerekliliğinden söz etmişlerdir. Örneğin Hutcheon 2002 yılında her ne kadar söylemsel stratejileri ve ideoloji eleştirisi devam etse de postmodern zamanların geride kaldığını iddia etmiştir. Semantik olarak anlamsız ve gülünç derecede yetersiz gördüğü “post-postmodernizm” terimi yerine yeni bir terim gerektiğini belirtmiştir (aktaran Vermeulen ve Van den Akker, 2010).⁶ Turner’in vurguladığı üzere postmodern ironi ve kinizmi olağan değerler olarak benimseyen 1980’ler ve 1990’lar jenerasyonu yoğun bir anlam arayışına girmişlerdir. “Samimi ve yapıcı ilerleme ve ifade” için duyulan özlem günümüzün egemen kültürel modunu şekillendirmektedir (Turner, 2015). Eshelman çağdaş edebiyat, sinema ve mimari örneklerini postmodernizm yardımıyla açıklamanın işe yaramayabileceğini iddia ederek, pek çok anlatı stratejisi ve motifi ile sanatsal yöntemin postmodern örüntülerden uzaklaşma gösterdiğini belirtir (Eshelman, 2008, s. x).⁷ Postmodernizmin miadının dolduğuna dair iddiaların temelinde ironik özdüşünümselliğin 1960’larda yenilikçi ve ilginç bulunurken yirmibirinci yüzyılda oyunbaz meta-kurmacaların içinin boşaldığı ve etkisizleştiği gösterilebilir (Alber ve Bell, 2019, s. 121).

Her ne kadar metamodernizmi bir ‘akım’ ya da ‘felsefe’ olarak nitelendirmek doğru görünmese de postmodernizm sonrası dünya ahvalini anlamlandırabilmek için ortaya konulan kavramlaştırmalar arasından öne sıyrıldığı aşikârdır. Metamodernizm hem postmodernizmin içinden hem de ona bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Metamodernizm, modernizm ve akabinde postmodernizmin halefi olmakla birlikte, ikisinin hem arasında hem de ötesinde konumlanır. Modernist samimiyet ve coşkuyu koşulsuz kabul etmediği gibi postmodernizmden bir kopuşu da işaret etmez. Postmodernizmin ironi ve nihilizmini ardında bırakıp insanlarla yeniden bağ kurabilmenin ve anlamlı bir şeyler söyleyebilmenin olanaklılığını iddia eder. Fredric Jameson’un postmodernizmi açıklarken kullandığı “tarihselliğin zayıflaması”, “yeni bir derinliksizlik” ve “duygulanımın silinmesi” betimlemelerine atfen Van den Akker ve Vermeulen (2021) metamodernizm bağlamında tarihselliğin, derinliğin ve duygulanımın yeniden değer kazanışını vurgular.

Metamodernizmi bir tez (modernizm), antitez (postmodernizm) ve sentez (metamodernizm) olarak Hegelci diyalektik bağlamında açıklamak olasıdır. Düzen, hakikat, akılcılık, evrensellik ve formüleştirmeye dayalı açıklama gibi modernist yaklaşımların karşı kutbunda görecelilik, çoğulculuk, yapısöküm, kinizm, ironi gibi postmodern nitelikler yer alır. Bir sentez olarak metamodernizm kutuplar arasında gel-git devinimiyle eşzamanlı olarak inşa etme ve yıkma eylemlerine ev sahipliği yapar. Modernizm ve postmodernizmi bir arada kullanarak aralarındaki çelişkileri bulmak, imkânsız olasılıklar yaratmak ve ikisinin de ötesinde görme biçimleri sunmak arayışındadır.

⁶ Postmodernizm sonrası hasıl olduğu iddia edilen yeni paradigma ve/veya estetik için üretilen terimlerden bazıları şunlardır; filozof ve sosyolog Gilles Lipovetsky’nin öne sürdüğü ‘hipermodernizm’ (*hypermodernism*), kültür eleştirmeni Alan Kirby’nin ‘dijimodernizm’i (*digimodernism*), kültür kuramcısı Robert Samuels’in önerdiği ‘otomodernizm’ (*automodernism*) ve sanat eleştirmeni ve küratör Nicholas Bourriaud’un öne sürdüğü ve diğerlerinin arasından öne çıkan ‘altermodernizm’dir (*altermodernism*) (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Bentley ve arkadaşlarına göre bu terimlerin bazıları dönemselleştirme yaparken pek çoğu postmodernizmin 21. yüzyılın ilk yıllarında eleştirel hâkimiyetini kabul ederek edebi ve kültürel eleştiride postmodernin ötesine geçmeyi önerirler (Bentley vd., 2015, s. 17).

⁷ Vermeulen ve Van den Akker (2010) sanat alanında metamodern stratejilerin izlenir sürülebileceği birtakım örnekler verir; Raoul Eshelman’ın ‘performatizm’i, Jörg Heiser’in ‘Romantik Kavramsalılık’ı ve James MacDowell’in ‘quirky sinema’sı.

Bir Duygu Yapısı Olarak Metamodernizmin Salınımları

Güncel bir kültürel fenomen hâline gelen metamodernizmi tartışan akademisyenler günümüzün düşünme, hissetme ve yaratma biçimlerini postmodernizm, postyapısalcılık veya yapısöküm gibi yaklaşımlar üzerinden değerlendirmenin artık mümkün olmadığını iddia ederler. Postmodernizme atfedilen ironi, ümitsizlik ve kinizm metamodernizmin yapıcı ve olumlu yaklaşımıyla bertaraf edilmeye çalışılır. Dünyayı anlamlandırmayı amaçlayan modernist arzu ile her şeye kuşkucu yaklaşan postmodernizmin füzyonu metamodernist tavrın bir özetidir.

Vermeulen ve Van den Akker 2010 yılında yayımladıkları “Notes on Metamodernism” makalesi ile içinden geçmekte olduğumuz zamanın ruhunu anlamlandırmaya çalışmıştır. Yazarlara göre küresel iklim değişikliği, finansal krizler, politik istikrarsızlıklar ve dijital devrim gibi gelişmeler postmodernizmin açıklayıcılığını yitirmesini beraberinde getirmiştir. Makalenin yayımlanmasını takiben metamodernizm terimi geniş bir akademisyen ve eleştirmen grubu tarafından benimsenmiş ve ‘milenyum sonrası’ (*postmillennial*) dönemin duygu yapısını ifade etmede sıkça kullanılır olmuştur.⁸

Yazarlar postmodernizmin güncel kültür ve sanatını inceleme ve açıklamada geçerliliğini yitirdiğini ve postmodernizm ve modernizmin önemli öğelerinin bir arada yer aldığı bir dönemde yaşadığımızı iddia ederler. Vurgulamaya çalıştıkları şey postmodernizmin ölümünden ziyade evrim geçiriyor oluşudur. Metamodernizmin ontolojik olarak modernizm ile postmodernizm arasında salındığını iddia eder ve metamodernizme özgü olan “modern bir coşku ile postmodern bir ironi, umut ile melankoli, saflık ile bilgiçlik, empati ile hissizlik, teklilik ile çoğulluk, bütünlük ve parçalanma, arılık ve müphemlik” arasındaki salınımlara dikkat çekerler (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Salınım (*oscillation*) ile kastedilen iki uç mefhum arasında gidip gelme durumudur; ortalarında sabitleme yoktur ve ikisinin de hükmü geçerlidir. Sayısız kutuplar arasındaki salınım modernizm ve postmodernizm arasında bir müzakereye yol açmaz: “Metamodern coşku ne zaman fanatizme yönelse, yerçekimi onu ironiye doğru; ironisi kayıtsızlığa doğru yöneldiği anda yerçekimi onu coşkunluğa doğru geri çeker” (Vermeulen ve Van den Akker, 2010). Metamodernist söylem “hiçbir ütopyik tasarım önermediğini, sırf hareket etmek için hareket ettiğini ve gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olasılığın peşinden gittiğini” teoride öne sürmektedir (Buçan, 2021, s. 293).

‘Meta’ ön eki “birlikte”, “arasında” ve “ötesinde” anlamlarını aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Vermeulen ve Van den Akker (2010) metamodernizmin “epistemolojik olarak (post)modernizm ile *birlikte*, ontolojik olarak (post)modernizm *arasında* ve tarihsel olarak (post)modernizmin *ötesinde*” konumlandırılması gerektiğini iddia ederler. Vermeulen (2012) vermiş olduğu bir röportajda ‘meta’nın bir uzlaşma veya dengeden ziyade, zaman zaman hararetli bir şekilde ileri ve geri, sağa ve sola “sürekli bir yeniden konumlandırmayı” imlediğinin altını çizer.

Dember’e göre ise (2018) salınım metamodernizmin temel karakteristik özelliği olmayıp metamodern kültürel yapıtlarda kullanılan pek çok yöntemden sadece biridir. Dember, metamodernizmin özünün, “modernist bakış açısının bilimsel indirgemeciliğine ve postmodern duyarlılığın ironik uzaklığına karşı hissedilen deneyimin

⁸ Vermeulen ve Van den Akker bir kültürel haritalama yapma niyetiyle “Notes on Metamodernism” web sitesi projesini hayata geçirmişlerdir (<https://www.metamodernism.com/>). Sitede 2009-2016 yılları arasında pek çok disiplinden metamodern kültürel ürünleri tartışan makaleler yayımlanmıştır. Benzer bir girişimi Greg Dember ve Linda Ceriello “What is Metamodern?” adlı web sitelerinde devam ettirmektedir (<https://whatismetamodern.com/>).

sağlamlığını korumak” olduğunu iddia eder. Dember’in (2020) metamodernizmin “ne olmadığına” dair vurguladığı özellikler metamodernizm hakkında çok şey anlatır. Temel niteliklerinden birisi modern ve postmodern ikilikler arasında salınım olmakla birlikte, metamodernizmin bu ikiliklerin herhangi bir çiftini aynı anda barındıran, ‘çoklu-perspektif’ bir niteliğe ve dolayısıyla müphem bir tavra sahip olduğu söylenemez. Postmodernizmin umut, coşkunluk, neşe gibi duygulara sırt çevirmesi metamodernizmin olumlu yaklaşımı önsel olarak benimsediği anlamına gelmemelidir. Postmodern kinizme açık olduğu kadar duygusal olarak olumlu ya da olumsuz kendini ifade etme söz konusudur. Metamodernizme ait olmayan bir diğer özellik ise ‘büyük anlatılara’ ilişkindir. Bilindiği üzere postmodernizm, evrensel geçerliliği olan büyük anlatılara şüpheyle yaklaşır. Metamodernizm ise bu anlatılara olan inanca açık kapı bırakmasına rağmen herhangi bir anlatıya inancı bir gereklilik olarak görmez. Buna ilaveten metamodernizmin kendisi de bir büyük anlatı değildir. Metamodern sanat eserlerinde oyunbaz bir tavır ve düzmece dünyalar yer alsa da metamodernizm yalan söylemenin gerekçelendirilmesine imkân tanımaz. Saldırgan bir tavır alıp akabinde “şaka yaptım” demek ya da açıkça yalan söyleyip bunu “sanat için” yaptığını iddia etmek metamodern değildir. İlaveten, kültürel bir duyarlılık olarak metamodernizm hakkında çalışmalar yapanlar kendilerini ‘metamodernistler’ olarak nitelendirmezler (Dember, 2020). Gibbons edebiyatta metamodern kurmacaların “est-etik bağlılık”larını şu şekilde açığa vurur: dünyayı mevcut hâliyle kabul etmeyi reddetmek ve okuyucuları eleştirel düşünmeye davet ederek dünyada olan bitenin birbiriyle olan bağlantısını ve bizzat kendilerinin müdahilliklerini sorgulatmak (Gibbons, 2015, s. 41). Metamodernizm net bir cevap arayışında değildir. Metamodernizm herhangi bir net cevabın olmadığına bilincinde olup, “peki şimdi ne yapabiliriz?” sorusunu sorar.

Vermeulen ve Van den Akker metamodernizm kavramlaştırmalarının bir manifesto, akım, toplumsal hareket, estetik veya biçimsel bir konum veya bir felsefe olmadığına altını çizer ve şu tanımlı yapar: “metamodernizm küresel kapitalizmin bugünkü düzeyine tekabül eden kültürel bir mantık olduğu kadar, postmodernin içinden çıkarak ona tepkisel olarak yaklaşan” bir duygu yapısıdır (Vermeulen ve Van den Akker, 2021, s. 20). Fredric Jameson ve David Harvey’in postmodernizm tanımlamaları ile aynı bağlamda, “yapısal” olarak tanımlanabilecek kadar geniş bir alana yayılmış, ancak belirli bir stratejiye indirgenemeyecek bir “duygu yapısı” olduğunu vurgularlar (Vermeulen ve Van den Akker, 2015). Diğer bir deyişle, metamodernizm denildiğinde genellikle kuramsal bir felsefi konumlanmadan ziyade estetik bir ilke etrafında oluşan duygusal deneyimden bahsedilmektedir (Shabanova, 2020, s. 124). Vermeulen ve Van den Akker bir şeyi ‘felsefe’ olarak tanımlamanın o şeye bir düşünce sistemi niteliği atfetmek, dolayısıyla sınırlara ve içsel bir mantığa bir sistem olarak değer biçmek anlamına geldiğini belirtir. Bir ‘akım’ veya ‘program’ olduğunu söylemek ise içinde bulunulan ortamı şekillendirme amacına ve belirli politikalara sahip oluşunu imler. Herhangi bir estetik “-izm” atfetmek ise kültürel ürünlerde tespit edilebilen bir tavır veya biçim oluşunu iddia eder. Bu sebeplerden ötürü yazarlara göre metamodernizm ne bir felsefe, düşünce sistemi, manifesto, ne de bir akımdır; yalnızca bir duygu yapısıdır (Vermeulen ve Van den Akker, 2015).

Williams açısından duygu yapısı (*structure of feeling*) “ortak bir kültür duygusunun kendine has karakteri ve niteliğidir” (Hitchcock, 2015, s. 329) ya da kendi deyişiyle “tarihsel olarak diğer belirli niteliklerden farklı olan ve bir nesil veya bir dönem duygusu veren belirli bir sosyal deneyim ve ilişki niteliğidir” (Williams’tan aktaran Buçan, 2021, s. 273). Duygu yapısının anlamı “zaman ve mekânın ortak bir deneyimini ifade etme yeteneğine sahip olan sanatta takip edilebilir” (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 22). Williams terimi açıklamanın zor oluşunu kabul eder ancak ‘duygunun, “dünya görüşü” ya da “ideoloji” gibi daha resmî kavramlardan farkını vurgulamak için seçildiğini belirtir (Williams, 2015, s. 23). Hitchcock’a göre (2015, s. 329):

Williams'ın duygu yapısı anlayışı genel anlamda belli kültürel bağlamlardaki bir halkın -ya da bir neslin- yaşadığı deneyimler anlamına gelir. Yaşanmış deneyim, 'resmî' kültür ile -yasalar, dinî öğretiler ve bir kültürün diğer resmî yanları- insanların kendi kültürel bağlamlarında yaşama yolları arasındaki etkileşimi kapsar. Duygu yapısı bir halka, özel bir 'yaşam duygusu' ve topluluk deneyimi aşıl原因an şeydir. Bir kültürün içindeki bireysel farklılıklara rağmen o kültürde paylaşılan belli kültürel ortaklıklar kümesini kapsar.

Williams yeni duygu yapılarını gözlemleyebilmek için edebiyatın uygun bir alan teşkil ettiğini belirtir. Sinemayı da buna dâhil etmek mümkündür, zira anlatıda yeni stillerin ve deneyimlerin görülebildiği alanlardan birisidir.⁹ Her ne kadar kavram Williams'ın düşünme biçiminin merkezinde yer alsa da kendisi hiçbir zaman kavramı sistematik şekilde geliştirmemiştir (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 21).

MacDowell'in (2017, s. 88) altını çizdiği üzere, postmodernizmi bir "çağ" olarak değil, bir çağa ait duygu yapılarından birisi olarak kavramsallaştırmak mümkün ise, son yıllarda ironi ile samimiyet arasındaki gerilimlerle görünürleşen yeni bir duygu yapısının varlığını tartışmak mümkündür. Yazar postmodernizm ile bir kıyaslama yaparak şunları söyler: "Postmodernin bir 'dönem'den ziyade sadece bir dönemin marjinlerine ait duygu yapısı olarak en iyi şekilde kavramsallaştırılabilmesi gibi, metamoderni çağdaş alanlarda dolaşan bir duygu yapısı olarak görmek de mantıklı olacaktır" (MacDowell, 2021, s. 45). Görsel kültür ürünlerinde metamodernizmin varlığını tartışabilmenin yolu spesifik örnekleri incelemekten geçer, zira Gay'in modernizmi irdelediği kitabında vurgulamasına benzer şekilde metamodernizmi de "örnekleme tanımlamaktan çok daha kolaydır" (Gay, 2017, s. 23).

Kaçık Porno Filminin Metamodernizm Bağlamında Analizi

Kaçık Porno, ana teması müstehcenliğin toplum tarafından algılanışı olmakla birlikte Romanya'nın faşizm etkisindeki geçmişinden Covid-19 pandemisini deneyimleyen günümüze kadar geniş bir tarihsel arka plana sahip, Rumen toplumunun genel mantalitesine hicivle yaklaşan ve biçim ve içerik olarak deneysel bir tutum sergileyen bir film. "Popüler Bir Film için Bir Taslak" alt başlığına sahip, üç bölümden oluşan filmin giriş jeneriği öncesinde yaklaşık üç dakikalık bir amatör porno videosu yer alır. Tarih öğretmeni Emilia Cilibiu (kısaltılmış adıyla Emi) ve kocasının yer aldığı bu videonun internete sızdıktan sonra öğrenci velilerinin tepkileri ve Emi'nin velilere karşı mücadelesi filmin ana konusunu oluşturur. "Tek Yönlü Sokak" başlıklı, 33 dakikalık ilk bölümde Emi'yi Bükreş'in cadde ve sokaklarında, dükkân, pazar ve marketlerinde takip ederiz. Sokaklar ve dükkânlardaki insanların gündelik konuşmaları, kameraya laf atmaları, birbirleriyle tartışan insanların mizansenleri anlatıya dâhil edilir. Emi kendisi hakkında okulda gerçekleştirilecek toplantı için gergindir ve kocasının videoyu kaldırmasına rağmen yeniden internete yüklenmesini engelleyemez. "Küçük Anekdotlar, Göstergeler ve Harikalar Sözlüğü" başlıklı, 26 dakikalık ikinci bölümde 'tarih'ten 'pornografi'ye, 'aile'den 'matematik'e pek çok ortak kavram çoğunlukla ironik (ve kimi zaman ofansif) bir yaklaşımla, kısa klipler, skeçler, arşiv görüntüleri ve fotoğraflar eşliğinde peşi sıra sunulur. "Praxis ve Kinayeler (Sitcom)" başlıklı üçüncü kısımda Emi'nin okul bahçesinde veliler, okul yetkilisi, din ve devlet görevlilerinden oluşan

⁹ Orr, postmodern yerine 'neo-modern' olarak tanımlamayı yeğlediği 1958-1978 yılları arasındaki dönemin sinemasının, "trajikomedî" ve "serinkanlı vahiy" olarak adlandırdığı iki farklı duygu yapısı ortaya çıkardığını belirtir. Williams'a referansla duygu yapılarının "metinde ve harekette biçimin ve duyarlılığın yeni bir kaynaşımını" doğurduğunu iddia eder (Orr, 1997, s. 27).

kalabalık bir topluluk karşısında kendisini savunması anlatılır. Filmin sonunda Emi hakkında verilecek karar oylamaya sunulur ve film üç farklı finale sahip şekilde sonlanır.

Kaçık Porno'nun öne çıkan nitelikleri parçalı ve deneysel kurgusu, geniş spektrumlu tematik yapısı ve bu temaları ele alışındaki delişmen üslubudur. Senarist-yönetmen Radu Jude sinematik yapı ve biçim konusunda deneysel bir tavır benimsemiştir.¹⁰ Film, tarih ve gerçeklik, ironi ve samimiyet, kinizm ve iyimserlik gibi ikilikler ile uğraşan, oyunbaz bir yapıttır. Filmin metamodern niteliklerini açığa çıkarmak için modernizm ve postmodernizm arasında gerçekleştirdiği salınımlara odaklanması gerekmektedir.

Kaçık Porno'nun öncelikli olarak postmodern mayası heterojen bir yapı arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Emi'nin porno görüntülerinin internetten kaldırılmasını engelleyemeyişi ve akabinde veliler ve yöneticiler tarafından sorguya çekilmesi hikâyesinin arasında yaklaşık yarım saatlik bir kolaj bölümü yer alır. Kolajda yer alan imgeler ve deyişlerin çarpıcılığı düşünülecek olursa kolajın önce ve sonrasına bir film hikâyesi yerleştirilmiş olduğu bile iddia edilebilir. Kolaj kısmını analiz etmeden önce filmin açılışında yer alan porno görüntülerini tartışmak elzemdir. Film, bu minvalde postmodernizmin cüretkârlığına sahiptir; kurmaca dâhilinde özel yaşam/kamusal yaşam ayrımını bulanıklaştırır ve pornografi gibi ekstrem bir türü anlatısının parçası hâline getirir.



Görsel 1. Emi ve eşinin amatör pornosundan bir kesit

Üç dakikalık video profesyonel porno oyuncularından tarafından canlandırılmıştır. Pornografi, sinema sanatı bağlamında düşünüldüğünde grotesk gerçekçiliğin en uç noktalarından biridir. Filmin konusu bağlamında, yatak odasında kayda alınan sevişme görüntülerinin anlatıya taşınması ve sansüresiz biçimde perdeye yansıtılması ilk bakışta postmodernist bir hareket olarak görülebilir. Mihail

Bakhtin'in karnaval kuramında açıkladığı, karnavalesk bir 'toplumsal tersine çevirme' işlevine ve kimlik, toplumsal cinsiyet, dil gibi hegemonik potansiyel taşıyan nosyonlara karşı çıkışa postmodern eserlerde rastlamak mümkündür (Nichols, 2001, s. 3). Tabu ve müstehcen olarak görülen 'bedensel alt katman'ı öven karnavalesk grotesk gerçekçilik filmde simüle edilmemiş cinsel birleşme ve diğer muhtelif şekillerde tezahür etmektedir.¹¹ Filmin sahip olduğu şok değeri (*shock value*) kolaj bölümündeki birtakım sahnelerle artırılır. "Oral Seks" maddesinde stüdyoda çekilen gerçek oral seks sahnesi gösterilirken "Pornografi" maddesinde siyah-beyaz ve sessiz bir porno filminden görüntüler aktarılmıştır.¹² "Am" (Rumence "Pizdă") maddesinde ressam Gustave Courbet'in *Dünyanın Merkezi (L'Origine du monde)* tablosunun gerçek bir kadınla canlandırması gerçekleştirilirken, "Sik" (Rumence "Pulă") maddesindeki penis görüntüsüne şu satırlar eşlik eder: "Eril düzenin

¹⁰ Radu Jude, akranı yönetmenler Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu, Cristian Mungiu ve Călin Peter Netzer ile birlikte Rumen Yeni Dalgası akımının önde gelen isimlerinden biridir. Akımın filmlerine genellikle gerçekçilik ve kara mizah tonları hâkimdir. Jude, diğer yönetmenler arasından yeni anlatı yolları üzerine çalışmalar yaparak, üretkenliğiyle ve deneyselliğe önem vermesiyle sıyrılmaktadır.

¹¹ Stam, sinemada radikal estetik yaklaşımları ele aldığı kitabında karnavaleskten şöyle söz eder: "Karnaval, Bakhtin tarafından teorileştirildiği haliyle asimetrik, heterojen ve melezlenmiş olanın lehine biçimsel uyumu ve birliği reddeden bir kanonik karşıtı estetik'i içerir. Karnavalın 'grotesk gerçekçilik'i, asil olanın groteskliğini ve 'kaba' olanın örtülü güzelliğini açığa vuran yeni bir tür sarsıcı, isyancı güzelliği konumlandırmak amacıyla geleneksel estetiği baş aşağı çevirerek daimi dönüşüm içinde olan bir bedeni abartır" (Stam, 2021, s. 84).

¹² "Oral Seks" sahnesine "çevrimiçi sözlükte en çok aratılan kelime" altyazısı eşlik ederken, "Pornografi" maddesinde kelimenin kökenine ilişkin tarihsel bilgi aktarılır.

tarihî yapısını algı ve idrakin bilinçdışı şemaları biçiminde somutlaştırdık.” “Video Chat” maddesinde bilgisayar karşısında masturbasyon yapan bir kadının görüntüleri yer alır. Bu tema ve görüntülerin daha ciddi olarak addedilen (ırkçılık, savaş, Rumen devrimi gibi) konularla peşi sıra yer alması vasıtasıyla müstehcenliğin sergilenmesinin toplum ahlaki söz konusu olduğunda diğer mühim sorunlara kıyasla ne derece zararlı olduğu sorusu kışkırtıcı bir biçimde sorulmuş olur. Bunların yanı sıra, filmin son bölümündeki tartışmada pornonun ahlak dışılığından yola çıkılsa da Holokost’un tarih dersi müfredatında yer alıp almaması gibi mevzulara değinilir. Statükoyu provoke eden, şok ve tahrik gibi içgüdüsel tepkileri harekete geçiren Dadaist (ve dolayısıyla modernist) bir tavır ile postmodern ‘schlock’ arasında gerçekleşen salınımların anlatıya eklenmesi filmin metamodernist niteliklerinden birini meydana getirir.¹³

Emi’nin Bükreş’te gezintiye çıktığı ilk bölümde Jude kamerayı reklam panoları, grafitiler, dükkân tabelaları, Sovyet döneminden kalma binalar ve metruk yapılara çevirir. Filmin çekildiği, Covid-19 pandemisinin yaygınlaştığı 2020 yılının ortalarında; şantiye alanları, halk pazarı, süpermarket, kitapçı gibi mekânlarda herkes cerrahi maske takarak dolaşmaktadır. Pandemi gibi herkesin eşitlendiği bir ortamda bile eşitsizlikler izleyicinin yüzüne çarpmaktadır. Rohmer’e göre “sinemanın modern karakteri fiziksel dünyayı olduğu hâliyle, ‘aptalca’ bayağılığı içinde gösterebilme yeteneğidir” (aktaran Kovács, 2010, s. 37).



Görsel 2. Emi Bükreş caddelerinde geziniyor

Nichols (2010, s. 196-197) modernist üsluba atfedilen bir diğer niteliğin ‘kuvvetli bir öznellik’ olgusu olduğunu iddia eder. Modernist yapıtlarda kendi öznelliklerine hapsolmuş, toplumla bağ kurmakta zorlanan ve bir tür yabancılaşma yaşayan karakterlerle sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Michelangelo Antonioni’nin ‘dekadans üçlemesi’ filmlerinde iletişimsizlik ve anlayışsızlık mevcut olup kentlerde gezinen, kimseyle yakınlık kurmadan oradan oraya savrulan karakter temsilieri yer almaktadır. Nichols’a göre Antonioni mekânsal kompozisyonlar (kentsel mimari, sokaklar, apartman daireleri) yoluyla insan eliyle yaratılanın insanlığa düşman oluşunu, bireyleri bir diğerinden izole ederek içten ilişkiler kurulmasına imkân tanımayışını öne sürmektedir (Nichols, 2010, s. 197). Emi’nin Bükreş sokaklarında bir flanöz (*flâneuse*) gibi dolanırken toplumdaki yalıtılmışlığı bu minvalde modernist bir göstergedir. Tüketim çılgınlığını hicvedici şekilde sıklıkla gösterilen reklam panoları ve dükkân tabelalarının oluşturduğu arka planın önünde bir figürandan hâllicedir. İçinde gezindiği kakofonik şehirde karşısına çıkan insanlarla düzgün iletişim kuramaz. Market ve eczanede

¹³ *Schlock*, herhangi bir üretim değeri olmayan ve kalitesiz ve ucuz olarak görülen kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılan bir terimdir.

insanlar arasındaki tartışmalarda gözlemci konumundadır, herhangi bir etkileşime girmez. Antonioni sineması için söylenen şu sözleri filmin ilk bölümü için belirtmek mümkündür:

“Antonioni’nin manzaraları oyuncularının oyunculuğundan daha anlamlı değildir. Oyuncuların oyunculuğu çeşitli duygusal durumları temsil etmemeleri anlamında kesinlikle ifadesizdir. Manzara da aynı anlamda ifadesizdir: ne gösterirse gösterebilir, çok sayıda farklı unsuru değil, daha ziyade duygusal bir anlamdan yoksunluğu artırana dek bir dizi küçük görsel unsuru gösterir ve sadece onların pratik insan ilişkilerinden yoksun katıksız estetik duygusunu, arka planın katıksız temsilinin kendine yeterli hale geldiği noktaya kadar korur” (Kovács, 2010, s. 162).

Ne var ki Jude, Antonioni’nin (veya Chantal Akerman gibi modernist sinemacıların) aksine hikâyesi ve ana karakterine modernist bir ciddiyetle yaklaşmaktan imtina eder. Bilinçli bir şekilde (neredeyse) amaçtan yoksun ve emprovize bir anlatı kurguladığı tercih ettiği söylenebilir. Bazı anlarda kamera Emi’yi takip etmeyi bırakır ve gündelik hayata odaklanır. AVM’den çıkan ve annelerinin elini tutan iki çocuğun konuşmalarına kulak kesiliriz. Pazar yerinde yaşlı bir kadın kameranın önüne atlayıp “Kukumuyu ye” der.

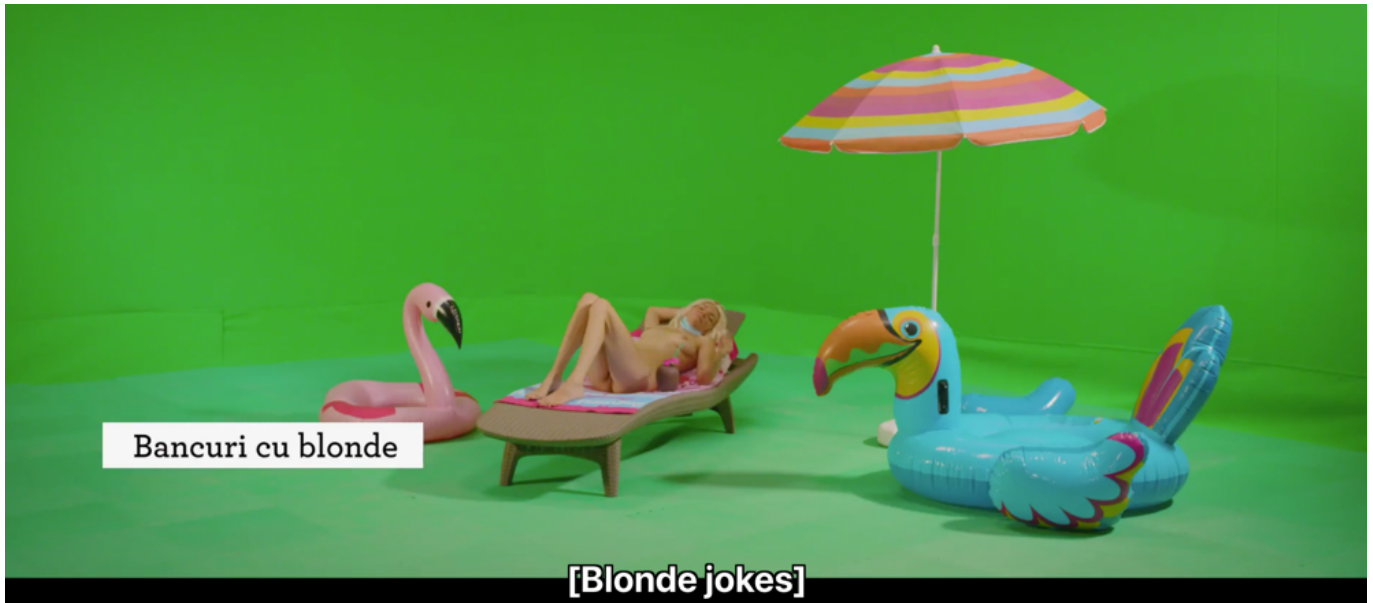


Görsel 3. Aniden kadraja giren yaşlı kadın küfrediyor

Kitap satıcısı, Emi’ye kitap tavsiyesinde bulunurken nedensiz yere gülmeye başlar. Kitap satıcısını canlandıran (ya da gerçekten bir kitapçı olan) oyuncunun rolden çıkması olduğu hâliyle filme eklenmiş gibidir. Bir yaya ile şoför yaya geçidi yüzünden tartışırlar ve şoför arabasını yayanın üzerine sürer. Ne kadarı kurmaca ne kadarı gerçek oldukları belirsiz olan ve anlatıya ne derece hizmet ettikleri şüphe uyandıran bu sahneler aracılığıyla izlediğimiz şeyin bir film oluşu hatırlatılır. Emi’nin özneliği ironik bir çerçeveye oturtulmuştur ve filmin metamodernist niteliklerinden bir diğeri de budur. Modernist anlatılara özgü yabancılaşma ve dünyanın büyüünün bozulması ile postmodernist sanatın temellerinde yatan ironi ve kinizm arasında salınım mevcuttur. Buçan’ın aktardığı üzere metamodernizm “modern ve postmodern arasındaki salınımla karakterize iken, metamodern öznelik temsili de doğal olarak birlik ile parçalanma, düzen ile düzensizlik, bağlantı ile bağlantısızlık, duygulanım ile duygusuzluk arasındaki salınımla” ön plana çıkmaktadır (Gibbons’tan aktaran Buçan, 2021, s. 279).

Filmin ikinci yarısı çoğunlukla Romanya'ya özgü kültürel, cinsel, dinî ve politik temaları işleyen ve A'dan Z'ye maddeler şeklinde cereyan eden bir kolaj bölümüdür. Kolaj, birbiriyle alakasız görünen öğeler ve materyallerin bir arada toplandığı bir tekniktir. Pop, filmin 'deneme film' (*essay film*) kategorisine yerleştirilebileceğini ve yönetmen Jude'nin bir ahlak felsefecisi gibi hareket ettiğini iddia eder. Sinemaya kişisel yaklaşımıyla, geniş bir yelpazeye yayılan meseleler hakkında kendi bakış açısını ve içgörülerini sunmakta ve izleyiciyi içinde yaşadığı dünya hakkında kendine özgü bakış açısını inşa etmesi için cesaretlendirmektedir (Pop, 2021, s. 186, 190).

Jude, deneysel yaklaşımı ve tarihi konuları ironik bir mesafelilik ile ele alışı vasıtasıyla postmodernizm ile flört eder. Postmodernizm bir "stil veya estetik" olarak sinema ile ilişkilendirildiğinde "öz bilinçli kinaye, anlatsal dengesizlik ve nostaljik geri kazanım ile öykünme [pastiş]" tarafından karakterize edilir (Stam, 2014, s. 309).¹⁴ Yukarıda bahsedilen seks hakkındaki maddeler ile birlikte izleyicinin duygularına hitap eden, son yıllarda Romanya'da ses getirmiş (sosyal medyada viral olan) videolar, canlandırmalar, mizansenler ve tarihi olayların gerçek görüntüleri bir arada yer alır. Örneğin "İrkçilik" maddesinde bir otobüs şoförünün ırkı yüzünden bir Roman kadını otobüse almaması ve sopayla dövmesinin görüntüleri yer almaktadır. "Tecavüz" maddesinde bir tarlada göğüs kısmından aşağısı gösterilen bir kadın görüntüsüne şu bilgi eşlik eder: "Ankete katılanların %55'i alkol veya uyuşturucu etkisi altındayken mağdurun kışkırtıcı giyinmesi veya birinin evine gelmeyi kabul etmesi gibi belirli durumlarda tecavüzün meşru olduğunu söylüyor." Postmodern eserlerde yüksek kültür ve popüler kültüre eş değer verilir; örneğin *Hamlet* oyunu ile *Friends* dizisine aynı eserde göndermede bulunulabilir. Filmde Rumen edebiyatının ünlü isimlerinden Eminescu, ülkenin milli kahramanı III. Ştefan, yakın dönem diktatörü Nikolay Çavuşesku gibi 'ciddi' figürler ile popüler televizyon programları, müzik klipleri ve skeçler peşi sıra gösterilir.



Görsel 4. "Sarışın fıkraları" başlığında canlandırılan fıkradan bir kesit

Filmde tarihsel olayların ele alınışı postmodernist alaycılık ve modernist ciddiyet arasında salınmaktadır. Örneğin "Rumen Devrimi" başlığında 1989 yılına ait silahlı çatışma arşiv görüntülerinin ardından "Romania

¹⁴ Stam, içi kof pastişe örnek olarak, "Sudan'daki kıtlık, Bosna'daki katliamlar, Bill Clinton ve Monica Lewinsky" gibi gündelik haberlerin "sırtkan mizahın trampelenleri hâline geldiği *The Daily Show*" gibi televizyon programlarını gösterir (Stam, 2014, s. 312). Bu örnek Jude'nin kolaj sekansındaki birbirinden kopuk görünen imgelerin art arda sıralanmasıyla görünürde örtüşse de bu çalışmada Jude'nin postmodern pastişin ötesine geçerek, bu imgeleri 'ileri dönüşüme' uğrattığı iddia edilmektedir.

Revoluție” (Rumen Devrimi) markalı şarap görüntüsü ekrana girer. “Rumen Ortodoks Kilisesi” başlığında bir katedral görüntüsüne şu altyazı eşlik eder: “Tüm diktatörlüklere yakın olan kilise en güvenilir kurumlardan biridir. 1989’da devrimciler ordunun kurşunlarından kaçmak için yer ararken Katedral kapılarını kapatmıştı.” Ardından bir grup rahibenin faşizan bir marş söylediği ve papazların onları dinlediği, cep telefonu ile çekilmiş bir video gösterilir. Nichols’un vurguladığı üzere postmodernist anlatılarda tarihe bir defter muamelesi yapılır, günümüzü ve geleceği şekillendirmesinden ziyade bir nostaljik bir oyun alanına dönüşür (Nichols, 2010, s. 206).



Görsel 5. Rahibeler faşizan bir marş söyleyerek papazı kutluyor (arşiv görüntüsü)

Pop’a göre filmin bu denemevari yapboz bölümü tipik bir postmodernist inşadır. Bununla birlikte, Pop yönetmenin Sergei Eisenstein’in yeni bir sinemasal ifade biçimi, hatta bir “bir dizi tema üzerine denemeler koleksiyonu” işlevi görebilecek bir “yeni sinema biçimi” yaratmayı amaçlayan projesini hayata geçirdiğini iddia eder. Ele aldığı terimleri kurgu yoluyla bağlamlara oturtur ve izleyicilerin düşünme sürecini provoke eder (Pop, 2021, s. 188). Dolayısıyla filmin bu yönüyle

modernist bir tavrı olduğunu iddia etmek mümkündür. Modernist sanata atfedilebilecek bir diğer nitelik ise biçimciliktir (*formalism*). Yapıtın kendisiyle diyaloga girdiği ve dikkatlerin yapıtın kendisine çekildiği anlarda, bir diğer deyişle kendine atfın (*self-referential*) ön plana çıktığı durumlarda biçimcilikten bahsedilebilir (Nichols, 2010, s. 196). Kolaj kısmındaki “Yakın Plan” maddesinde Emi elindeki aynasıyla kameraya gülümseyerek bakar. Görüntüye eşlik eden altyazıda Pier Paolo Pasolini’nin *The Gospel According to St. Matthew* (1964) filmi için oyuncu seçimi hakkında bir anekdot aktarılır. Bu sahnede kullanılan Brehtiyen yabancılaştırma efekti modernist sinema tekniklerinden birisidir. Diğer taraftan, filmin kurmaca bir eser oluşunun bu şekilde vurgulanması postmodern anlatı stratejilerine de dâhil edilebilir.



Görsel 6. “Yakın plan” başlığında Emi’yi canlandıran oyuncu

Jude, deneme film formatını kullanarak ne modernist sinemacılara (örneğin Jean-Luc Godard) özgü şekilde politik bir vaaz verme niyetindedir, ne de postmodernist bir kayıtsızlıkla imgeleri art arda sıralamaktadır.¹⁵ Van den Akker ve Vermeulen'in metamodern sanatçılar için belirttiği şekilde, Jude elindeki malzemeleri (postmodernist eserlerde olduğu gibi) "orijinalinden daha az saf ve kullanım değeri düşük" bir ürün ortaya çıkarmaya çalışmak yerine "maddeye değer kazandırarak onun orijinal biçimine sadık" kalmış ve bir 'ileri dönüşüm' stratejisi uygulamıştır (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 25). Yazarlar postmodernlerin popüler kültürü ve/veya klasik sanatı parodi ve pastiş yoluyla "geri dönüşüme" uğrattığını; metamodern sanatçı ve yazarların ise tarihin "çöplüğünden" beslenerek günümüzü işaret ettiklerini ve yeniden bir gelecek tasavvur ettiklerini vurgular. Postmodernlerin miadını doldurmuş duyarlılıkları ve pratiklerinin ötesine geçmeye gayret ederler (Van den Akker ve Vermeulen, 2021, s. 25).

Metamodernizmdeki salınımlar bir dengeleme yaratmadığı gibi fazla sayıda kutbun arasında bir sarkaç gibi hareket eder. Kayıtsızlık ve coşkunluk arasındaki salınımla karakterize olan metamodernist tavır kolaj bölümünün sonundaki "Zen" başlığında mumyalanmış bir kadavra görüntüsü ve ona eşlik eden altyazıyla özetlenmiştir: "Gerçek bir şairin aynı anda hem trajik hem de komik olması gerekir; insan yaşamı hem trajedi hem de komedi olarak düşünülmelidir."



Görsel 7. Bir durum komedisi anı: Porno video tableten izletilirken Emi doğrudan kameraya bakıyor

Filmin son bölümünde, okul yetkilisi ve öğrenci velileri okul bahçesinde, sosyal mesafeye riayet ederek ve maske takarak bir toplantı gerçekleştirirler. Toplantıda Emi'nin karşısında yer alanlar videonun sadece öğretmenin özel hayatına ait olmadığını, öğrencilerin zihinsel ve duygusal durumlarını etkilediğini savunurlar. Emi hakkında bir komisyon kurulup kurulmayacağına karar vermek için toplanmışlardır ancak toplantı bir süre sonra açık bir yargılamaya dönüşür. Emi videonun yetişkin sitelerinde yer aldığını, öğrencilerin videoya erişebilmesinin velilerin suçu olduğunu savunur. Ne videonun internette yayılması ne de öğrencilerin videoyu izlemesi Emi'nin suçu sayılacağı için veliler Emi'nin seks pozisyonlarının suç unsuru olarak gösterilmesi gibi absürt iddialarda bulunurlar. Çoklukla ironik, kara mizaha dayalı ve anlamdan yoksun bir tavır içerisindedirler. Dumitrescu'ya göre (2016) bu öğeler modernizm ve postmodernizme aittir. Karakterlerin alegorik doğaları (subay, din adamı, pilot vd.) postmodern anlatılarda karşılaşılan stratejilerden birisidir. Metamodernizme ait

¹⁵ Nichols'a göre (2010, s. 191) Jean-Luc Godard'ın filmlerini kolaj olarak tanımlayan eleştirmenler mevcuttur. Belgesel ve kurmaca türünde filmlerden kesitler, röportajlar, Godard'ın yorumlayıcı üst sesi, pek çok yazar ve filozoftan doğrudan alıntılar ile Godard'ın pek çok filminde karşılaşılmaktadır.

olan içtenlik, samimiyet, özgünlük ve anlam arayışı niteliklerini ise Emi'ye atfetmek mümkündür.¹⁶ Bazı velilerin de desteğiyle sağduyunun sesi olur. Böylelikle zıt konular arasında salınan bir tartışma ortamı resmedilmiştir. Film, postmodernizmin ironi ve kinizmden tamamıyla feragat etmeden iyimserlik ve samimiyet ile bir dengelenme yaratır. Ana karakter izleyicinin bağ kurabileceği bir karakter olup samimi ve gerçektir. Radchenko'nun altını çizdiği üzere metamodern karakterler şüpheli postmodern kahramanlara nazaran duygularıyla hareket ederler. İroniyle yaklaşmak veya şüphe duymak yerine hakikatin peşinden koşarlar. Amaçlarını gerçekleştirmek için iletişim kurma yolunu tercih ederler (Radchenko, 2020, s. 249).



Görsel 8. Maskesinde “*I Can't Breathe*” (“Nefes Alamıyorum”) yazan rahip Emi’yi savunuyor. Birkaç dakika sonra Holokost’un müfredattan çıkarılmasını talep edecek.

Abramson’un metamodernizmin temel ilkesi olarak gördüğü “bilgili saflık” (*informed naivete*), Emi’nin (ve genel olarak filmin) tavrını özetlemektedir: “iyimserliğinin safça olduğunu biliyor, ama yine de devam ediyor” (Abramson, 2018). Filmin ilk yarısında insanlarla iletişim kurmaktan kaçınan Emi son kısımda kendini savunmak için mücadele eder. Ana karakterin ya da yan karakterlerin söylediği çoğu ciddi şeyin hemen akabinde bir alay cümlesi duyulur. Bir veli ve Emi farklı konularda telefonundan uzun uzadıya metinler okur (veli ünlü bir sosyoloğun, Emi ise bir eğitim uzmanının eğitim sistemine ilişkin görüşlerini aktarır). Direkt alıntılar ile gerçekleştirilen metinlerarasılık (modern sinemaya özgü) Godardesk bir niteliktir. Ciddiyetle beyan edilen şeylerin hemen akabinde subay karakteri kadraj dışından ara sıra çizgi film karakteri Ağaçkakan Woody (Woody Woodpecker) taklidi ya da absürt bir kelime şakası yapar (örneğin Emi’nin “öğrencilere Hannah Arendt’i örnek gösterdim” demesinin üstüne “Hannah Montana” diye bağırır).¹⁷ Postmodern alaycı üslup ile modernist ciddiyet bir arada yer alır ve film bu özelliğiyle de günümüz toplumunun belirli özelliklerini ciddiyetle itham etmek ile nihilist bir şekilde hicvetmek arasında salınım gösterir.

Filmin sonunda okul komisyonuna iletilmek üzere Emi hakkında veliler arasında oylama yapılır ve film “Üç Muhtemel Son” başlığı altında üç farklı şekilde sonlanır. Metamodernizmin niteliklerinden biri olarak

¹⁶ İçtenlik ve samimiyete geri dönüş metamodernizmin niteliklerinden biri olarak gösterilir. Genellikle ‘Yeni Samimiyet’ (*New Sincerity*) olarak söz edilen bu duyarlılıktan kimi yerlerde “içtenliğe geri dönüş” olarak bahsedilir (Barbieri, 2020, s. 82).

¹⁷ Stam’e göre postmodern sanat ironik ve dönüşlü (*reflexive*) oluşu ile nitelendirilmektedir. Herhangi bir politik pozisyonun alınmadığı, her yere sinen ironik bir tavır söz konusudur (Stam, 2014, s. 311-312).

gösterilen “çok sayıda konumdan olayların eşzamanlı deneyimi ve canlandırılması” filmde vuku bulur (Turner, 2011). “Film bir şakaydı” alt başlığında velilerin çoğunluğu Emi’nin öğretmenliğe devam etmesi yönünde oy kullanırlar. Ancak birkaç veli bu duruma şiddetle karşı çıkar ve aralarından bir tanesi Emi ile kavgaya girer. “Sizi biraz tuttuk” alt başlığında yapılan oylamada sonuç Emi’nin aleyhindedir ve Emi istifa etmeyi kabul ederek bahçeden ayrılır. Filmin üçüncü ve son finalinde ise sonucun yine Emi’nin aleyhinde olması üzerine Emi çılgın atarak bir süper kahramana dönüşür. Velilerin üzerine ağ atarak bir araya toplar ve elindeki büyük boyuttaki dildoyu velilerin ağızlarına hiddetle sokup çıkarır.



Görsel 9. Üçüncü alternatif sonda bir süper kahramana dönüşen Emi

Filmin epilog kısmı metamodernizmin “sanki” zihniyetiyle (“*as if*” mindset) örtüşmektedir. Bu zihniyet yaratıcının imkânsız gibi görünen bir şeye mümkünmüş gibi yaklaşmasına izin verir. Barbieri’ye göre milenyum jenerasyonuna (Y kuşağı) geleceğe dair endişe hâkimdir ve “sürdürülebilir gelecek” hakkında umutsuzdurlar. Modernist zihniyet ilerlemeye odaklanır ve sürdürülebilirliğe ancak ilerleme yoluyla erişilebileceğine iyimser bir şekilde inanır. Postmodernist bir zihniyet insanların doğal ortamlarını ve kendilerini mahvediş ironisiyle günümüzü umutsuzluk ve kara mizah içeren bir distopya olarak resmeder. Metamodernist için ise her iki zihniyet de yaşamaya devam etmek için yeterli değildir ve bu nedenle “sanki” zihniyeti hem mevcut meselelerin postmodern kabulünü hem de modernist iyimserliği alır ve sanki her ikisi de yaşanabilir bir geleceğe ulaşmak için kullanılabilir gibi ilerler (Barbieri, 2020, s. 77-78). Emi’nin yargılanışı bağlamında adalet ve hakikat konusunda modernist bir iyimserliğe postmodernist temkinlilik ve kinizmin eşlik ettiği metamodernist bir tavır mevzubahistir. Tüm bu kaosun farkındalığıyla, cehaletin, önyargının, taraflılığın yarattığı umutsuzluk karşısında “sanki” olumlu bir değişim mümkünmüş gibi hareket edilir. Jude bu noktada insani duyguları harekete geçirmek için karnavalesk bir alaşağı etme tercihi güder.¹⁸ Filmin ilk bakışta alaycı, postmodernist bir sona sahip olduğu iddia edilebilir, ancak hikâyenin bitiminde olumlu-olumsuz tüm ihtimaller göz önünde bulundurulmuştur. Edebiyat alanında, metamodernist duyarlılığı taşıyan eserlerin taşıdığı zorluklar özellikle modernist iyimserlik ile postmodern kinizm arasındaki gerilimden kaynaklanır. Bir tarafta, nostalji ve duygusallık biçiminde “naifliği, gerçeklerden kaçışı ve

¹⁸ Hicken, güncel hip-hop müziğindeki metamodern eğilimlerin Bakhtinyen karnavalesk ile bağını vurgular. İnsanlar yakın bir zamana kadar ister modernizmin solgun naifliği ister postmodernizmin bitmez tükenmez ironisi olsun bir “ciddiyet”in hâkimiyeti altında kalmıştır. Karnavalesk nitelikler sergileyen müzisyenlerin mizahi yaklaşımı aracılığıyla mevcut kimliklerimizin ve toplumsal gerçekliklerimizin kırılabilirliğini tanınırılık kazandıran yeni bir tür kâhkaha ortaya çıkar. Bu kâhkaha postmodern ironinin kibrine sahip değildir, aksine müphemlik ve donukluk taşıyan metamodern bir kâhkahadır (Hicken, 2018, s. 59).

toplumsal çözülmeyi” benimsedikleri yönünde eleştiriler yer alır. Diğer tarafta ise küreselleşen dünyanın gerçeklerine karşı verdikleri muhtemel tek tepkinin nihilizm olduğu duygusu bulunur (Van der Merwe, 2017, s. 278). *Kaçık Porno* bu gerilimi anlatısına taşır; dünyanın ahvalindeki çirkinlikleri sergiler ama çözüm için açık kapı bırakır. Kadagishivili’nin altını çizdiği üzere metamodernizm, modernizmin umut vaadi ile postmodernizmin dışı vurduğu hüsrana arasında bir müzakereyi imler (Kadagishivili, 2014, s. 564). MacDowell, indie filmlerin postmodern kara komediyi benimseyişini ve izleyicileri pozitif enerji yayan filmleri izleyerek klişe bağımlısı ahmaklara dönüşmek ile karanlık tona sahip filmleri izleyerek ciddiyete sahip olmak arasında “korkunç bir seçime” maruz kalmaları görüşünü ele alır. MacDowell’a göre postironik/metamodern karakteristiğin faydalarından birisi “kasvetlilik” ve “olumluluk” ile “ciddiyet” ve “ahmaklık” arasındaki bu seçime yeniden yaklaşım sunmasıdır (MacDowell, 2017, s. 101). Böylelikle ironik-ama-samimi ton sayesinde beğeni kültürünün daha önce ironik indie filmler için iddia ettiği “elitist” tavrıdan da uzaklaşmış olur. Bu minvalde *Kaçık Porno* senkronik biçimde hem umut aşıl原因an hem de umutsuzlukla dolu bir filmidir.

Sonuç

Sinema sanatının özgün eserlerini ve güncel sinema pratiklerini anlamlandırmak ve tahlil etmek için modernizm ve postmodernizm tarihsel ve kültürel fenomenler olarak akademik tartışmalarda yaygın biçimde kullanılmaya devam etmektedir. Bu bağlamda modernist ve postmodernist sinema için pek çok anahtar kavram ve terim üretilmiştir; parçalanma, yabancılaşma, biçimcilik, özdüşünümsellik, metinlerarasılık, pastiş, parodi, kolaj vd. Bu yöntem ve stratejiler girift biçimde kullanıldıklarında ise modernizmin yorumlayıcı ‘yakın okuma’ları ya da postmodernizmin yapısökümcü eleştirileri yerine anlam yaratmak için farklı çerçevelendirmelerin gerekliliği peyda olmaktadır. Salt modernist ya da postmodernist olarak nitelendirilemeyecek filmleri anlamlandırmada güncel perspektifler yol gösterici olacaktır.

Metamodernizm kültürel kodları çözümlmek için nispeten yeni ve biçimlenmesi devam eden bir duyarlılıktır. Modernizm ve postmodernizmin mirasını sorgular ve onları inkâr etmeden aşmaya çalışır. Bu makale ile sinemadaki metamodernist açılımların ve böylelikle metamodernizm fenomeninin anlaşılmasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır.

Kaçık Porno hem biçimsel özellikleri açısından hem de konusu itibarıyla metamodernist estetiğin post-ironik ve samimi tavrına sahiptir. Postmodern ve modern sinemaya ait nitelikler arasındaki salınımları filmde tespit etmek mümkündür. Film, modernizm ile postmodernizm, ironi ile samimiyet, postmodern müphemlik ile modern kesinlik arasında salınımlar yaparak metamodern karakteristik sergilemektedir. Filmin ilk kısmının gerçekçiliği ile diğer bölümlerde öz-farkındalığın öne çıktığı mesafelilik arasında bir ikilik mevcuttur. Nihilizme temas eden tutumu ve uyumsuz anlatı stili ile politik doğruculuk ve iptal/linç kültürüne (*cancel culture*) karşı sergilediği duruşu kaynaştırarak postmodernist tavrı dürüstlük ve içtenlikle harmanlanmıştır. Dember’in (2020) metamodern estetiği genellemek için sinema, televizyon, müzik ve edebiyattan verdiği örneklerin uyandırdığı ortak çetrefilli ‘duygunun’ “oyunbaz bir ironi örgüsü ya da insan olmanın giriftliği üzerine utanmaz bir zevkle deneyler yapmak” olduğunu belirtmiştir. *Kaçık Porno* bu duygu yapısına kendine has bir şekilde maliktir.

Çalışmanın sınırlılıkları gereği Jude’nin deneysel girişimlerde bulunduğu diğer filmlerine (*I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians [Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari]*, 2018 ve *Uppercase*

Print [Tipografic Majuscu], 2020) değinilmemiştir. Bu bağlamda Jude'nin bilinçli bir şekilde 'metamodernizm' gayesi güden bir sanatçı olduğunu iddia etmek için farklı dayanaklara gerek duyulacaktır. Bununla birlikte, literatürdeki modern sinema ve postmodern sinema üzerine geniş külliyat ve metamodernizmin sinemadaki tezahürü üzerine kısıtlı çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, 'metamodernist sinema' henüz emekleme aşamasındadır. Bu çalışma ile sinematik metamodernizm üzerine yapılacak tartışmalar için bir kapı aralanması amaçlanmıştır.

Kaynaklar

- Abramson, S. (2018, 16 Nisan). On Metamodernism. *Medium*. Erişim https://medium.com/@Seth_Abramson/on-metamodernism-926fdc55bd6a
- Alber, J. ve Bell, A. (2019). The importance of being earnest again: Fact and fiction in contemporary narratives across media. *European Journal of English Studies*, 23 (2), 121-135. <https://doi.org/10.1080/13825577.2019.1640414>
- Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin kökenleri* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Awards & Honours 2021. (2021). Berlinale Archive. Erişim 27 Ekim 2021, <https://www.berlinale.de/en/archive-selection/archive-2021/awards-2021.html>
- Barbieri, G. (2020). The emerging metamodern sensibility in narrative: A case study of Things Left Forgotten and The Dai Gyakuten Saiban games. *Electronic Theses and Dissertations*, 1719. Erişim <https://digitalcommons.du.edu/etd/1719>
- Bentley, N., Hubble, N. ve Wilson, L. (2015). Introduction: Fiction of the 2000s political contexts, seeing the contemporary, and the end(s) of postmodernism. Nick Bentley, Nick Hubble ve Leigh Wilson (Der.), içinde, *The 2000s a decade of contemporary British fiction* (s. 1-26). UK: Bloomsbury.
- Buçan, N. (2021). Bir metamodernist uygulama olarak performatist fotoğraf ve öznenin dönüşü. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6 (12), 261-297. Erişim <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijjia/issue/65416/1008227>
- Damiani, J. (2017, 6 Aralık). Childish Gambino and the metamodern ennui: Why *Because the Internet* is the most significant album in recent memory. Erişim https://www.huffpost.com/entry/because-the-internet-chil_b_5485075
- Dember, G. (2016, 22 Nisan). The Ben Folds Five. Erişim <https://whatismetamodern.com/music/the-ben-folds-five-metamodernism/>
- Dember, G. (2018, 17 Nisan). After postmodernism: Eleven metamodern methods in the arts. Erişim <https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae>

- Dember, G. (2020, 20 Mayıs). What is metamodernism and why does it matter? *The Side View*. Erişim <https://thesideview.co/journal/what-is-metamodernism-and-why-does-it-matter/>
- Drayton, T. (2021, 2 Ağustos). 'Should I be joking in a time like this?' Bo Burnham's INSIDE as a metamodern response to crisis. Erişim <https://medium.com/what-is-metamodern/bo-burnhams-inside-as-a-metamodern-response-to-crisis-1cef26dfe8ae>
- Dumitrescu, A. E. (2016, 12 Nisan). What is metamodernism and why bother? Meditations on metamodernism as a period term and as a mode. *Electronic Book Review*. Erişim <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the end of postmodernism*. USA: The Davies Group Publishers.
- Gay, P. (2017). *Modernizm sapkınlığın cazibesi Baudelaire'den Beckett'e ve ötesine* (S. Erduman, Çev.). İstanbul: Everest.
- Gibbons, A. (2015). "Take that you intellectuals!" and "kaPOW!": Adam Thirlwell and the metamodernist future of style. *Studia Neophilologica*, 87, 29-43.
- Gibbons, A. (2020). Metamodernism, the anthropocene, and the resurgence of historicity: Ben Lerner's *10:04* and "the utopian glimmer of fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 62 (2), 137-151. <https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1784828>
- Hicken, S. (2018). Rapping in the clouds: Shifting identities and metamodern tendencies in internet hip-hop. Erişim <https://scholar.colorado.edu/concern/articles/jq085k57m>
- Hitchcock, L. A. (2015). *Kuramlar ve kuramcılar çağdaş düşüncede antik edebiyat* (S. Pekşen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Kadagishivili, D. (2014). Metamodernism as we perceive it (quick review). *European Scientific Journal*, 9 (10). Erişim <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/2400>
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- MacDowell, J. (2017). Quirky culture tone, sensibility, and structure of feeling. Geoff King (Der.), içinde, *A companion to American indie film* (s. 83-105). UK: John Wiley & Sons.
- MacDowell, J. (2021). Metamodern, quirky ve film eleştirisi. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 41-56). Ankara: Tün Kitap.
- Nichols, B. (2010). *Engaging cinema an introduction to film studies*. New York: W. W. Norton & Company.

- Nichols, C. (2001). Dialogizing postmodern carnival: David Foster Wallace's *Infinite Jest*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 43 (1), 3-16. <https://doi.org/10.1080/00111610109602168>
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (A. Bahçivan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Quintero, J. B. (2020). Post-postmodern cinema at the turn of the millennium: Paul Thomas Anderson's *Magnolia*. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 24, 1-21. <http://dx.doi.org/10.12795/REN.2020.i24.01>
- Pop, D. (2021). The Essay as mode of expression and the essayistic practices in Radu Jude's cinema. *Ekphrasis Images, Cinema, Theory, Media*, 26 (2), 174-192. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.26.12>
- Radchenko, S. (2020). Metamodern gaming: Literary analysis of *The Last of Us*. *Interlitteraria*, 25 (1), 246-259. <https://doi.org/10.12697/IL.2020.25.1.20>
- Rustad, G. C. ve Schwind, K. H. (2021). Artık güldürmeyen şaka: 'Metamodern sitkom'daki yansımalar. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 159-173). Ankara: Tün Kitap.
- Schwarz, A. A. (2014, 8 Nisan). On LaBeouf, Rönkkö & Turner's metamodern performance art. Erişim <http://www.metamodernism.com/2014/04/08/on-shia-labeoufs-metamodern-performance-art/>
- Shabanova, Y. O. (2020). Metamodernism man in the worldview dimension of new cultural paradigm. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 18, 121-131. <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i18.221402>
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (S. Salman ve Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Stam, R. (2021). *Yıkıcı film medya estetiğinde anahtar sözcükler* (O. Orhangazi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Turner, L. (2011). Metamodernist Manifesto. Erişim <http://www.metamodernism.org/>
- Turner, L. (2015, 12 Ocak). Metamodernism: A brief introduction. Erişim <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
- Van den Akker, R. ve Vermeulen, T. (2021). 2000'leri dönemselleştirmek ya da metamodernizmin ortaya çıkışı. Robin Van den Akker, Timotheus Vermeulen, Alison Gibbons (Der.), içinde, *Metamodernizm postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsallık ve derinlik* (Çev. Aykut Dalak) (s. 5-36). Ankara: Tün Kitap.
- Van der Merwe, J. (2017). *Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works* [Doktora tezi]. North-West University, Güney Afrika.
- Vermeulen, T. ve Van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2 (1). <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

Vermeulen, T. ve Van den Akker, R. (2015, 3 Haziran). Misunderstandings and clarifications. Erişim <https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>

Vermeulen, T. (2012). Interview by Cher Potter. *Thank Magazine*, 55. Erişim <https://tankmagazine.com/issue-55/talk/timotheus-vermeulen>

Williams, R. (2015). Structures of feeling. Devika Sharma, Frederik Tygstrup (Der.), içinde, *Structures of feeling affectivity and the study of culture* (s. 20-25). Berlin: Walter de Gruyter GmbH.