

## REHA ERDEM FİLMLERİNDE POSTMODERN YANSIMALAR: KOSMOS, ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR VE KOCA DÜNYA

### POSTMODERN REFLECTIONS IN REHA ERDEM'S FILMS: KOSMOS, SINGING WOMEN AND BIG BIG WORLD

**Sercan KULE**

Yıldız Teknik Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat ve Tasarım

[sercankule@gmail.com](mailto:sercankule@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6128-3046

**İsmail Erim GÜLAÇTI**

Yıldız Teknik Üniversitesi  
Sanat ve Tasarım Fakültesi  
Endüstri Ürünleri Tasarımı Anasanat Dalı

[gulacti@gmail.com](mailto:gulacti@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6786-479X

#### ÖZ

#### Geliş Tarihi:

15.08.2022

#### Kabul Tarihi:

25.03.2023

#### Yayın Tarihi:

31.03.2023

#### Anahtar Kelimeler

Postmodernizm,  
Postmodern Film,  
Göstergebilim,  
Reha Erdem,  
Modernizm

#### Keywords

Postmodernism,  
Postmodernist Film,  
Semiology,  
Reha Erdem,  
Modernism

Sinema, devamlı değişen, kendisine yenilikler katan ve hareket halinde bir sanattır. Bu değişimlerin temelinde toplumsal olaylar ve sanat akımları bulunmaktadır. Her değişimin sonuçları net olmamakla birlikte sinema anlayışını değiştiren olaylar da meydana gelmektedir. Sanattaki değişimlerin izlerine, sanatın bir kolu olan sinemada da rastlamak mümkündür.

Bu çalışma, postmodernizm ve postmodern sinemanın, Reha Erdem filmlerindeki etkisini, film örnekleriyle ele alarak göstergebilimsel film çözümlemesiyle ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Reha Erdem'in yönettiği *Kosmos*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ve *Koca Dünya* adlı filmler, göstergebilim temelinde çözümlenmektedir. Filmlerden görüntülerin seçilip anlamlandırma ve göstergeler temel alınarak göstergelerin yansıttıkları anlamlar çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmaktadır. İnceleme sonucunda bahsedilen filmlerin, sadece postmodern bir film ortaya koyulmak için mi yoksa postmodernizm ve sinemasının özünü anlayıp özelliklerinden uygun ve gerekli yerlerde yararlanmaya mı gidildiği ortaya koyulacaktır.

#### ABSTRACT

Cinema is constantly changing art that adds innovations to itself and is in motion. Social events and art movements are the basis of these changes. Although the results of each change are not clear, there are also events that change the understanding of cinema. It is possible to come across the traces of the changes in art in cinema which is a branch of art.

This study aims to reveal the effect of postmodernism and postmodern cinema on Reha Erdem's films by analyzing the film samples, through semiotic film analysis. The films *Kosmos*, *Singing Women* and *Big Big World*, directed by Reha Erdem, are analyzed on the basis of semiotics. The meaning reflected by the signs are tried to be analyzed and interpreted by selecting the images from the film and based on their interpretation and signs. As a result of the examination, it will be revealed whether the films mentioned are just for the purpose of producing a postmodern film or if they understand the essence of postmodernism and its cinema and make use of its features where appropriate and necessary.

DOI: <https://doi.org/10.30783/nevsosbilen.1162583>

Atf/Cite as: Kule, S. ve Gülaçtı, İ. E. (2023). Reha Erdem Filmlerinde Postmodern Yansımalar: Kosmos, Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Koca Dünya. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 13(1), 185-204.

## Giriş

Toplumun varlığını sürdürmesi ve bu sürdürülen varlığın oluşturduğu kültür, geçmişten günümüze kadar devam eden bir süreçtir. Bir anda var olmayan kültür, devamlı, mutlak, doğru olarak kalamaz durumdadır. Toplumsal olaylar, hareketler, keşifler günün toplumunu etkilediği gibi, kültürünü de etkiler. Bu etkilenmeler sonucu kültür hem toplumu temsil eden hem de onu aktaran bir özellik halini alır. Sanat da kültürle bir arada değerlendirebilen bir olgu olarak günden güne değişerek gelişerek ve aktararak devam etmektedir. Sanat için mutlak doğrulardan konuşabilmek doğru değildir çünkü sanat dendiği zaman bir de onun sanatçı kısmının da dâhil edilmesi gerekmektedir. Her sanatçının ya da bireyin, kendi değer yargıları, düşünüş biçimleri ve benliğinin olduğu ön kabulünden yola çıkarsak bu da bize tahmin edilemez şekilde birçok özgün eserin nasıl ortaya çıktıklarını açıklamada yardımcı olmaktadır.

Sanat akımlarını gözlemlediğimiz zaman, devamlı surette değişimlere uğradıkları görülmektedir. Bu nedenle de sanatta durağanlık yoktur. Toplumsal olaylar ve sanattaki değişimler sinemada da yer edinirler. İfade biçimleri, anlatı yapıları, kahramanların inşası ve teknik yönlerde değişimler gözlemlenir. Sanatın durağan olmaması durumunu, yönetmenlerin ilk filmleriyle son filmleri arasındaki değişimler, bu hareketin gözlenebilmesi adına örnek teşkil etmektedirler. Yönetmenler, içinde buldukları toplum ve kültürden etkilenirlerken sanatın da ilerlemesini bu değişime katarak eserlerine yansıtırlar.

Son dönem Türk Sineması'nda özgün eserler ortaya koyan yönetmenler dikkat çekmektedir. Bu yönetmenlerin hepsini bu çalışma bağlamında ele alabilmek mümkün olmamakla birlikte başka bir çalışma dâhilinde ele alınabileceğinin altını çizmek gerekmektedir. Bu yönetmenlerden biri olan Reha Erdem, hem ulusal hem de uluslararası alanda ödüllere sahip olması, filmlerindeki hikâyelerin çeşitliliği ve filmlerde gösterilen görüntülerin arkalarında yatan başka anlamlara sahip olup olmadıklarının merak uyandırması nedeniyle seçilmekte ve filmleri çalışma dâhilinde ele alınmaktadır. Postmodern sinema, modern sinema öğelerinden ayrılarak, filmlerde kullanılabilecek yeni anlatımlar ortaya koymaktadır. Bu anlatımlar, sinemanın belli kalıplarına sokulmuş ana karakterlerin, kendi film türüne sıkı sıkıya bağlı türlerin, düz bir kurgu - zaman anlayışının ve sadece iyi olanı ele alan hikâyelerin yerine sinema sanatına farklı yaklaşımlar getirmektedir. Bu farklı yaklaşımın uluslararası alandaki örneklerine rastlamak mümkünken, ulusal örneklerinin izini sürmek ve sonuçlarını ortaya koymak da önem taşımaktadır. Yapılan literatür taramalarında, bu konuda yabancı filmlerin incelendiği ve bu filmleri inceleyen hem ulusal hem uluslararası çalışmaların olduğu tespit edilmektedir. Bu konuda yerli filmler üzerine yapılan çalışmaların ise bir hayli az olduğu göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, postmodern sinemanın Reha Erdem'in filmlerinde mevcut olup olmadığına, mevcutsa postmodern sinemanın nasıl yansıtıldığına, postmodern sinema öğelerinden hangilerinin ve nasıl kullanıldığının sorularına yanıt aranmaktadır. Postmodern sinemanın anlaşılabilmesi için de hem modernizm hem de postmodernizm açıklanarak altyapı oluşturulur. Modernizm ile postmodernizm ifadelerinin açıklanması, postmodern sinemayı anlamlandırma ve bu vasıtayla filmlerdeki yansımaları görünür kılmada yol gösterici olacaktır. Bu sayede filmlerinin incelenmesiyle Reha Erdem filmlerinde postmodern unsurların irdelenmesi sağlanmaktadır.

Türkiye'nin güncel sinema kültüründe sanatsal kimliği ve getirdiği yaklaşımla öne çıkan yönetmenlerinden olan Reha Erdem 1960 İstanbul doğumludur. Üniversite Paris 8 Sinema Bölümü'nü bitirdikten sonra, aynı okulda Plastik Sanat alanında yüksek lisans yapar. Sinema filmleri dışında reklam filmi yönetmenliği ve İstanbul Devlet Tiyatroları için 1991 yılında Jean Ganet'in *Hizmetçiler* adlı oyununu konuk yönetmen olarak sahneye koyar. Reha Erdem'in on uzun metrajlı filmi bulunmaktadır. Bu çalışma başladığında, *Seni Buldum Ya* (2021) filmi henüz yayınlanmamıştır. Çalışmanın örnekleme, çalışmanın hazırlandığı tarihten geriye doğru gidildiğinde on yıllık bir süreçle sınırlandırılmaktadır. Bunun nedeni geriye kalan dokuz filmin dokuzunun çalışma kapsamında ele alınmasının araştırmanın kapsamına uygun olmaması, yayınlanma sınırlılığı, zaman ve böyle bir çalışmanın yer kısıtlaması olmadan ortaya konulması gerekliliği gibi durumlar ifade edilebilir. Bu ifadelere ek olarak çeşitli olaylarla değişen toplumlar gibi bu toplumların birer bireyi olan sanatçılar da düşünce ve sanat anlayışlarında değişimlere uğrayabilmektedir. Sanatçının görüşünü ve anlayışını ortaya koyabilmek adına tarih olarak en yakına bakmak güncel değinebilmesi açısından önemli işlev görecektir. Buradan hareketle de örnekleme, 2010-2020 yılları arasındaki filmlerinden vizyona girme tarihine dikkat edilerek belirlenmektedir. Reha Erdem'in bütün filmlerinin ulaşılabilirliği, getirilen zaman sınırlılığı ile birlikte örnekleme olarak seçilecek olan filmler için olasılıksal olmayan örnekleme yöntemlerinden monografik örnekleme kullanılmaktadır. Bu filmleri inceleyebilmek için de göstergebilimden yararlanılarak araştıma kapsamında araştırılacak olan modernizm, postmodernizm ve

postmodern sinema özelliklerine değinilir. Seçilen filmlerin sınırlandırılmasında ise, daha önce belirtilen on yıllık süreçte vizyona girme tarihi dikkate alınarak belirlenen dört adet filmi bulunmaktadır. Bu filmler de *Koca Dünya* (2016), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Jin* (2013) ve *Kosmos* (2009 yapım yılı, vizyona girme tarihi 16 Nisan 2010) şeklindedir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Jin* (2013) filmlerinin aynı yıla ait olması nedeniyle; *Şarkı Söyleyen Kadınlar* örnekleme dâhil edilerek *Koca Dünya* (2016) ve *Kosmos* (2009 yapım yılı, vizyona girme tarihi 16 Nisan 2010) filmleriyle birlikte üç film örneklem olarak ele alınır.

Sinema, diğer sanat dallarının aksine anlam üretimi ve yorumlanması sürecinde içerik üretebilmesi onu diğer sanat dallarına göre ön planda tutmaktadır. Sinema canlı ve çarpıcı bir betimleme göstererek bir ayna işlevi görür (Baudrillard, 2011: 72). Çalışmada, seçilen filmlerin ve filmlerdeki göstergeler vasıtasıyla postmodern yansımaların incelenmesi için göstergebilimden yararlanır. Bugünkü film kuramları ve eleştirileri açısından sinema göstergebilimi önemli bir etkiye sahiptir (Özden, 2014: 137). Filmin yapı taşı olarak sayılabilecek olan görüntüsel malzemelerin incelenmesi açısından göstergebilim, kullanışlı bir eleştirel yaklaşım durumundadır. Nesnel tutumu nedeniyle de filmlerin eleştirel bir tavırla değerlendirilmelerine yardımcı olan göstergebilim, sinemasal çözümlerinin nesnellik boyutunda önemli bir temel oluşturmaktadır. Sinemanın simgesel tarafının kabulü, nesnel eleştirinin de güvencede olmasına yol açar (Wollen, 2017: 136). Buradan hareketle de ilgili göstergelerin altı çizilerek incelenen konu doğrultusunda postmodern yansımaların varlıkları incelenebilmektedir. Daha sonrasında değinilecek olan postmodern yansımaların sinemasal öğelerinin karşılıklarının olup olmadığı yine bu yolla gerçekleşmektedir. Bu çözümler vasıtasıyla da inceleme bir tabana oturtulabilmektedir.

### **Modernizm'e Karşı Postmodernizm**

Modernizm, Rönesans ve Reform hareketleri ile ortaya çıkan resim, edebiyat, mimari gibi farklı alanları etkileyen bir dönemi kapsamaktadır (Çağlar & Dumlu, 2019: 1048-1049). Sanat tarihi açısından özel bir adlandırma olan modernist hareketin 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıktığı kabul edilir. Bu dönem, Ortaçağ'ın din eksenli düşünüş tarzı ve yaşam kalıpları yerini hümanizm temelinde akılcılık, bilginin evrenselliği, barış ve özgürlük kavramlarına bırakır. Modernizmin oluşması ve devamlılığında, fikri olarak Aydınlanma Çağı, politik olarak Fransız Devrimi ve ekonomik olarak da bilimsel devrim ışığında gerçekleşen Sanayi Devrimi belirleyici olur.

Hareket, kentleşme, yeni teknolojiler ve savaş gibi özellikler de dâhil olmak üzere ortaya çıkan endüstriyel dünyayı yansıtan yeni sanat, felsefe ve sosyal örgütlenme biçimlerinin yaratılma arzusunu yansıtır. Sanatçılar, modası geçmiş veya eskimiş olarak gördükleri geleneksel sanat biçimlerinden ayrılmaya çalışırlar. Bu yeni anlayış üzerine çalışmalar yapan en önemli düşünürler ise Jean Jack Rousseau, Descartes, Montesquie ve Kant'tır. Özünde insan aklına güven ve insan haklarına saygı olan modernizm, rasyonel-pozitivist eksende insanlığın akıl ve bilim temelinde ilerleyebileceğini iddia eder.

Postmodernizme geçmeden önce modernizm ve sinema ilişkisine de değinmek tam bu noktada konunun derinlemesine anlaşılması ve karşılaştırılabilmesi açısından yardımcı olacaktır. Bir anlayış olarak modern sinema 1940'larda ortaya çıkar (Kovacs, 2010: 21). 1980'lere kadar da devam eder. Ana akım sinema olarak görülebilen Hollywood filmleri yerine Avrupa sineması ve filmleri bu alanda önemli yer tutmaktadır. Modernizm, birçok ulusal sinemada farklı bir şekilde yansır. Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, Çekoslovak Yeni Dalgası, Polonya Sineması'nda farklı ulusal versiyonları mevcuttur. Bu versiyonların farklılıkları da karanlık karakterlerin varlığından, groteske, düz bir çizgide ilerlemeyen tarih anlatıcılığına kadar varmaktadır. Bunlarla birlikte modernist etkideki sinemanın genel sayılabilecek özellikleri de bulunmaktadır. Auteur kavramı bunlarından birisidir. İzlenen bir filmin izlerinden hareketle, bu izleri devamlı kullanan bir yönetmenin o filmi çektiğine dair bir anlayışı ifade eder. Kimi yaklaşımlarda, auteur olma şartı üç temele bağlanmaktadır. Bunlar, teknik yeterlilik, kişisellik ve içsel anlam olarak üçe indirgemektedir (Sarris, 1962: 562). Teknik yeterlilik, yönetmenin sinema dilini ve film yapım öğelerini kullanabilmesindeki yetkinliği ifade etmektedir. Kişisellik, yönetmenin yapmış olduğu bütün filmlere tarzının yansıtılmasıdır. İçsel anlam ise, yönetmenin anlamı ele alış ve ifade ediş şeklidir. Bu üç öge iç içe geçen daire şeklindedir. Dıştan içe doğru bu aşamaları geçen yönetmen, auteur unvanı hak etmektedir (Sarris, 1962: 563). Kısacası ilk olarak iyi bir teknisyen, sonrasında iyi bir biçimci ve en sonunda auteur olunabilir. Auteur düşünce, 1960'lar ve 1970'lerdeki sanat sinemasında egemen ideoloji ve uygulama haline gelir (Kovacs, 2010: 230). Bu düşüncede, yönetmenin statüsünün bir yapımcıdan ya da yazardan

daha üstün olduğu varsayılmaktadır. Bu dönemdeki filmlerin gerçek yaratıcısının yönetmen olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır.

Sinemada izlenen ilk filmler, kısa belgesellerdir ve haber niteliği taşımaktadırlar. İnsanlar sinemaya sadece film izleme deneyimi için değil, ülkesinden ve dünyadan haberleri hareketli görüntüleriyle birlikte izleyebilmek için de gitmekteydiler. Bu durum, sinemanın ülke yönetimlerince de kullanılıp onu propaganda aracı haline de getirir. Modernist sinemayla birlikte ise filmler politik araç görevlerinde taraf değiştirilerek eleştirel bir tavır taşımaktadırlar. Bu kısımda bu eleştirel tavrın, auteurlüğün ağır bastığı bu dönemdeki yönetmenlerin görüşlerinden bağımsız olamayacağını altı çizilmelidir. Yönetmen, sadece var olan bir metni yorumlamayıp metinden yeni bir anlamı ortaya koyandır (Wollen, 2017: 102). Toplumsal eleştiri ve siyasi mesajlar filmlerde ön plana çıkar. Modern filmlerde üç genel tematik çerçevenin yenilendiğinden bahsedilebilir. Bunlar; insanın çevreden kopukluğu, gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ya da yeniden tanımlanması ve yüzeydeki gerçekliğin ardındaki hiçlik fikrinin açıklanması olarak sıralanabilmektedir (Kovacs, 2010: 215). Sıralanan bu tema çerçeveleri, modern film döneminin öykü modellerini oluşturmaktadır. Bu öykü modelleriyle, sinemanın artık hükümetlerin aracı olarak değil, insanın kendini ifade edebilmesi için bir görev üstlendiği görülmektedir.

Eleştiriler ve mesajlar ise öz yansıtma yöntemiyle ifade edilir. Dördüncü duvarı yıkmak kavramıyla açıklanabilecek olan bu yöntemde karakter doğrudan kameraya bakarak izleyicisiyle konuşur. Mesajını ve anlatmak istediğini direkt ona söyler. Bu yöntemi kullanan bir filmde, izleyici tarafından mesajın direkt olarak alınması amaçlanır. Film yapımına dair izler görünür olur. Kamerayı, mikrofonu ya da ekipten birilerini görebiliriz.

John Orr, sinemanın modern düşüncesinin 1960'lardan bu yana değişmediğini öne sürerek postmodern sinemanın erken ve geç modernizmin bulduğu biçimsel aygıtları kullanmaya devam ettiğini öne sürmektedir (akt. Kovacs, 2010: 46). Bu ifadeden yola çıkarak sinema ve genel ifadeyle sanatı da dâhil edersek keskin bir sınır koymak son derece olanaksızdır. İfadelerin net anlaşılması adına kullanılan tarihleri hariç bırakırsak sanat ve sinemanın elbette kendisinden önce gelenden etkilenmesi, biçimsel öğelerini kullanması ve onu kendi içerisinde geliştirip kendisinden sonraki yapıtlara aktarması olağandır. Bu nedenle ki her ne kadar kavramları açıklarken tarihsel olarak zaman dilimleri içerisinde bahsediyor olsak da yapıtları tarihsel sınırlama içerisinde sokabilmek olanaksızdır.

Modernizm, etkisini İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürdüren bir fikir ve sanat akımıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yerini postmodern akıma bırakır. Postmodernizm ise modernizmin etkin olduğu dönem içerisinde ortaya çıkan önemli ve temel problemlere tepki olarak doğar. Modernizmin 21. yüzyıla kadar devam ettiği iddia edilirken modernizmin geç modernizme veya yüksek modernizme evrildiği de öne sürülmektedir. Postmodernizm, modernizme karşıttır ve temel varsayımlarını reddeder.

Postmodernizm, 20. yüzyılın ortaları ile sonlarına kadar felsefe, sanat, mimari ve eleştiride modernizmden bir ayrılışı işaret eden geniş bir harekettir. Terim daha genel olarak modernitenin ardından geldiği söylenen tarihi bir çağı ve bu dönemin eğilimlerini tanımlamak için kullanılır. Postmodernizm, genellikle Aydınlanma Çağı'ndaki rasyonaliteyi eleştiren ve bu düşüncenin politik-ekonomik gücü sürdürmedeki rolüne odaklanan modernizmle ilgili büyük anlatılar ve düşüncelerin tanımlamalarına karşı şüpheci, ironi ve reddetme tavrı içerisinde tanımlanır. Postmodern düşünürler sıklıkla bilgilerini ve değer sistemlerini olumsal ya da sosyal olarak koşullandırılmış olarak tanımlar ve onları politik, tarihsel ya da kültürel söylem ve hiyerarşilerin ürünleri olarak çerçeveler. Postmodern eleştirinin ortak hedefleri arasında nesnel gerçeklik, ahlak, insan doğası, akıl, bilim, dil ve sosyal ilerlemenin evrenselci fikirleri yer alır. Buna göre, postmodern düşünce genel olarak öz bilinç, epistemolojik ve ahlaki görecelik, çoğulculuk ve etik anlayışın bulunmaması eğilimleriyle örtüşüğünün çıkarımı yapılabilir.

Postmodernizm kabaca İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkarken 1960'lı yıllardan itibaren Fransa'da görülen teorik çalışmalar ve felsefi tartışmalarla birlikte postmodernizm, felsefi olarak da kendini ifade etmeye başlar. Postyapısalcı felsefe, postmodernizmin düşünsel felsefi arka planını doldurur. Postmodernizmin eleştirel yaklaşımları 1980'lerde ve 1990'larda popülerlik kazanır. Edebiyat, çağdaş sanat ve müzik gibi alanlardaki sanat akımlarının yanı sıra kültürel çalışmalar, bilim felsefesi, ekonomi, dilbilim, mimarlık, feminist teori ve edebiyat eleştirisi gibi çeşitli akademik ve teorik disiplinlerde de benimsenir. Postmodernizm genellikle yapısöküm, postyapısalcılık ve kurumsal eleştiri gibi düşünce okullarının yanı sıra Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault ve Fredric Jameson gibi düşünürlerle ilişkilendirilir. Bilgi, bilime ve sadece algısal bilgiye indirgenemez (Lyotard, 2013: 41). Modernist dönemdeki bilgi, sorgulanamaz ve kalıp haline gelir. Lyotard'ın

*Postmodern Durum* adlı kitabında da bu durumdaki bilginin ve bilgi temelli toplumsal hedeflerin sorunlar içerdiğini belirtilmektedir (Lyotard, 2013). Bu bilgi temelini üzerine inşa edilen büyük anlatıların tanımlandığı modernist öğretilerin karşısında edinilen bir kuşku hali, postmodernizmin yeni bir söz sahibi olarak konumlanmasına yardımcı olur. Bilginin kalıplığından söz ederken onun anlam karşılığına da baktığımızda postmodernizmde anlam tekil değildir. Derrida'nın ortaya attığı deconstruction -yapısökümcülük- üzerinden açıklanabilecek bu durum, bilgi ve gerçekliğin (ya da hepsini metinler olarak kabul ederek) özündeki sınırsız nitelermelerine iner. Mutlak doğruları reddederek, farklı bir bakış açısı geliştirmektedir. Bunu yapabilmek için de önce özü anlayıp sonrasında onu tekrar nitelermek gerekir. Postmodernizmin bir nevi rahibi olarak gösterilen fakat kendisini bir postmodernist olarak konumlandırmayan Baudrillard, postmodernizmi insanların kullandığı hiçbir şey ifade etmeyen bir deyim olarak nitelendirir ve onu bir kavram olarak dahi görmez (Baudrillard, 2011: 10). Diğer sanat dallarını kendisine dâhil eden postmodernizm, sanat dışında gerçeği de kendisine göre simule edebilmektedir. Gerçek yeniden kurgulanarak istenen şekilde yeniden üretilen simülasyonlar meydana gelir. Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* (Kıyamet, 1979) filmi yarım kalmış Vietnam Savaşı'nın bir uzantısı, bir tür bitirilmiş ve yüceltilmiş halidir (Baudrillard, 2011: 86). Bunu sağlayan ve bunun böyle aktarılmasını sağlayan taraf ise merkezîyetçiliktir. Merkezîyetçilik ve onu elinde tutmak isteyen bir anlayış mevcuttur. Bu anlayış, iktidar terimiyle konumlandırılabilir. İktidar her yerdedir ve her şeyi kapladığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir (Foucault, 1993: 99). Bu iktidar anlayışı, tek doğruyu, tek düşünceyi ve tek sanatsal anlayışı ifade eder. Sanat, tek bir çizgi üzerindedir ve neyin sanat olup olamayacağı da kurullarla bellidir. Postyapısalcılık olarak ele alınabilecek bir karşı çıkışı burada ifade etmek gerekmektedir. Bu ifade edişte dile getirebilecek ilk ifade çokluktur. Merkezîyetçiliğe ve birliğe karşı olan anlayış; çokluk ve çelişkilerle kendini ifade eder. Bu sayede alt kültür konuları da hikâyelerde yer edinir. Postmodernizmde de belirtildiği gibi alt kültür görünür olur. Tekil bir analitik çerçeveyi reddeden Foucault, modernliği farklı perspektiflerden analiz ederek modern toplum hakkında ve öznenin kuruluşu üzerine karşı bakış açısı geliştirir (akt. Best & Kellner, 2010: 59). Doğru, öznenen özneye değişir ve görecelidir. Metinlerarasılık ön plana çıkarak çoklu anlam ifadeleri görünür olur. *Apocalypse Now* filminde, aslının sonuçları göz ardı edilerek kabul ettirilen sonuç bir simülasyondur ve film bunu hem asıl olaydan yola çıkarak hem de aslını yok ederek sağlar. Bunu sağlayabilmesi için gereken araç ise gerçeklik yerine kullanılan görüntüler olan simülakrlardır. Simülakrlar, üç gruba ayrılmaktadır. İyimserlik, Tanrı'nın yarattığı ideal doğanın benzerini oluşturmaya amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulu olan doğal simülakrlar; evrensel boyutlara insana inanmayı hedefleyen, sürekli bir yayılma eğiliminde olan ve nerede başlayıp nerede bittiği belli olmayan enerjiyi özgürleştirme peşinde koşan simülakrlar; bilgi ve modelden oluşan toplu bir işlemsellik, hipergerçeklik ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrlar olarak ele alınmaktadır (Baudrillard, 2011: 161). Gerçek görüntülerden daha tatmin edici sonuçlar elde edilmek için üretilirler. Bu noktadan itibaren de hipergerçeklik başlamaktadır. Simülasyonlar sayesinde, gerçeklik değişmektedir. Deneyimler yerine, izlemek daha cazip hale gelmektedir. Bu izleme deneyimini de simülakrlar görünür kılar. Bütün gerçekliğin bağlı olduğu komutlar, kodlar, hücreler ve makineler bulunmaktadır. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasındaysa gerçek, modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır (Baudrillard, 2011: 164). İstenilen düzeyde gerçeklik yeniden üretilebilmektedir. Tam bu nokta, Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri* çalışmasını akla getirir. Çalışmada geçen eserin aura kavramını baz alırsak gerçeklik de aynı aura gibi o andadır. Gerçeklik, o anı kaybederek istenilen düzeyde, istenilen amaç uğruna değiştirilebilir hale gelir. Orijinaline gerek duymayan (Baudrillard, 2011: 138) eserler, artık kendi gerçekliklerine aittirler. Postmodernistler, öncülü gibi kalıplar etrafında dünyayı biçimlendirmek için değil hazır olandan hareketle onu tanıyıp benimsemek, anlamak ve ifade etmek üstüne yoğunlaşırlar. Temel düşünce bir dolayımı sağlayacak kavram yaratıp bütün farklı kültürel olgular dizisinde eklenilebilecek ve bu bütünü betimleyici olacak bir model inşa edebilmektir (Jameson & Stephanson 1991: 9). Tek bir doğru ya da sanatın mutlak tanımını reddeder, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımın kalkmasını benimserler. Modernizme getirilen eleştiri olarak modernizmin kendini gelenekten sıyırmak ve yeni bir düşünüş tarzına başlanması olanaklı ve zorunlu bir duruma sokarken aslında olanın gelenekten kopulmadığını tam tersi kendini tekrar ettiği belirtilir (Lyotard, 2010: 454). Bu nedenle postmodernizmin, kesin bir amaç doğrultusunda hareket ettiği söylenemese de modernizmi eleştirdiği kısımları gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

## Postmodernizm ve Sanat

Postmodernizm, modernizmdeki eğilimlerden doğan, bunlara tepki veren veya reddeden hareketleri tanımlar. Modernizmin ilkeleri olarak biçimsel saflık, ortalama gerçeklik, sanat sanat içindir düşüncesi, otantiklik, evrensellik, avangard gibi devrimci eğilimler gösterilebilir. Bununla birlikte, belki de çelişki olarak postmodernizmin karşı olduğu en önemli fikir, modernizm üzerinedir. Postmodern sanat olarak tanımlanabilmek için sanatsal unsur olarak metnin merkezde kullanımı, kolaj, sadeleştirme, kendine mal etme, performans sanatı, modern zaman bağlamında geçmiş tarzların ve temaların geri dönüşümü, güzel sanatlar ile yüksek sanat-alt sanat ve pop kültürü arasındaki engelleri kırmak gibi özellikleri bulunur. Postmodern sanatın en dikkat çekici özelliği endüstriyel malzemeler ve pop kültürü görselliği kullanımı yoluyla yüksek ve alt kültürü birleştirmesidir. Postmodern sanat, güzel veya yüksek sanat olarak algılanan ile genellikle alt veya kitsch sanat olarak görülenin arasındaki ayrımları bulanıklaştırması açısından dikkat çeker. Buna ek olarak yüksek sanatı alt sanatla bulanıklaştırma veya kaynaştırma kavramı modernizm sırasında denenir fakat postmodern çağın ortaya çıkışından sonra tamamen onaylanır (Felluga, 2011).

Postmodernizmin ifade ve anlatım çeşitliliğiyle ilgili dekonstrüksiyon, decollage, bricolage, assemblage gösterilmektedir (Kuş, 2019: 1006). Dekonstrüksiyon ya da yapısöküm, yazı ve anlam arasındaki ilişkiyi anlamaya yöneliktir. Öz olarak sanatı sanat yapan yapının kaldırılması, onu ayrıştırır ve merkezine iner. Decollage, var olana veya yeniden yapılan nesneye eklemeler yaparak ona yeni anlamlar kazandırmaktır. Bricolage, eski ve yeninin birleştirilip yeni bir nesne ortaya koyulmasıdır. Assemblage, doğal ve hazır malzeme parçalarının kullanılmasını tanımlamak için kullanılmaktadır.

Postmodernizm, sanatsal bağlamda ticarileşme, kitsch ve genel bir aşırılık estetiği unsurlarını ortaya koyar. Gotik, Rönesans ve Barok gibi geçmiş dönemlerden stilleri alırken bunlara karşılık gelen sanat akımlarındaki özgün kullanımlarını görmezden gelmek için onları karıştırır. Bu tür öğeler, genel olarak postmodern sanatı tanımlayan ortak özelliklerdir. Postmodern sanat, folklorik ve popüler kültürden mitolojiye, dine, tarihe, bilime, felsefeye, edebiyat ve sanat tarihine kadar çok çeşitli kültürel referansları ve materyalleri içerir. Postmodern sanatın meydan okuması ise günümüzün çeşitli ve kaotik kültüründe, en yetkin ve değerli sanatın, geçmişte ve günümüzde tüm düzeylerde tüm kültür yelpazesini en iyi ve en zengin şekilde kullanan sanat olacak olmasıdır (Mann, 2020).

Pop-art üzerinden bir okuma yapılacak olunursa, postmodernizmde herhangi bir tüketim ürününden sanat yapılır. Bununla da yetinilmeyip postmodern sanatçılar yapıtlarını müzelerle ya da sergilerle sınırlamak yerine akla gelebilecek her nesneye çalışmalarını geçirirler. Burada sanatın biricikliği sorgulanabilirken, unutulmamalıdır ki postmodernistlerin yok etmek istedikleri de tam olarak burasıdır.

Postmodernizmde farklı malzemelerin bir araya getirilmesi, kısmen ya da aynı kullanımları bricolage (yaptakçılık) özelliğini ortaya çıkarır. Bu özellik, bir sınıflandırma sorununa yol açar (Bal, 2015: 5). Ortaya çıkan ürünleri sadece mimari, şiir, müzik olarak yorumlamak olanaksızdır. Disiplinlerarasılık, bu olanaksızlığın önüne geçmek için ortaya çıkan bir kavramdır. Metinlerarasılık ile birlikte modernizmin derinlik kavramına karşı yüzey ve çoklu yüzeylere yönelir (Bal, 2015: 5).

Postmodernizmde özne durumuna da değinmek gerekir. Modernizmdeki kendini var kılmak yerine hayallerin peşinden giden bir özne ortaya konur. Bu durum, açık uçlu deneyimlerin peşinden gidilmesine benzetilmektedir (Mansfield, 2006: 212). Öznenin duygu durumları ise modern dönemdeki Aydınlanma ideallerinin gerçekleşmemiş olması sonucu keder, düş kırıklığı, panik ve korku olarak nitelendirilir (Bal, 2015: 8). Bilinmeyenden korku, devamlı bir var edilen düşman olgusu medya aracılığıyla körüklenir ve insanlık için güvenli bir yer olmadığının mesajı verilir.

Özne ve onun kendiliğinin kaybolduğu, özgünlüğün ve onun niteliğinin yeniden sergilendiği parodinin yerini farklı tarzları birleştirip oluşturulan pastiş alır. Sinemada parodi mizah amaçlıyken, pastiş mizah içermez. Modernist üsluplar postmodernist kodlar haline gelir ve pastiş boş bir parodi olarak tanımlanır (Jameson, 1994: 78).

Toparlanacak olursa postmodernizm modernizmin büyük anlatılarını reddeder, yüksek ve alt sanat biçimleri arasındaki sınırları kaldırır ve türün uzlaşmalarını çatışma, kolaj ve parçalamayla bozar. Postmodern sanat tüm sanatsal duruşların dengesiz ve samimiyezsiz olduğunu savunur. Bu nedenle, eleştiri ve revizyonun tersine çeviremeyecekleri konumda ironi, parodi ve mizah bulunur. Çoğulculuk ve çeşitlilik de eklenebilecek diğer tanımlayıcı özelliklerdir (Wood & Cole & Gealt, 1989: 323). Modernizmin dayattığı evrensellik, bu evrenselliği kendi sınırlarıyla belirlemesi, sanatın ruhuna ters düşer. Postmodernizm bu noktada bu mutlak doğruyu



reddederek onu sorgular. Kural tanımazlıktan yola çıkarak da postmodernizmi sadece modernizm sonrası dönem olarak nitelemek yerine sanatın kalıplara sokulamayacağını vurgulanışı olarak görmek gerekir.

Postmodernizmin temalarını ve fikirlerini sinema aracılığıyla dile getiren çalışmalar için postmodernist film tanımlaması kullanılır. Postmodernist film, ana akım anlatı yapısı ve temsilini yıkmaya çalışır ve izleyicinin farkındalığını askıya alması için sınırlar. Genel olarak bu tür filmler aynı zamanda yüksek ve alt sanat arasındaki kültürel ayrımı yıkarak geleneksel anlatı yapısına uymayan bir şey yaratmak amacıyla alışagelmış cinsiyet, ırk, sınıf, tür ve zaman tasvirlerini altüst eder.

Postmodernizm, farklı felsefelerin ve sanatsal tarzların karmaşık bir rol modelidir. Modernizme bir tepki olarak ortaya çıkar. Postmodernizm, birçok alanda modernizmin taraflılığını bırakma, direnme ve bunlardan ayrılma çabası içindedir. Postmodernizm, savaş veya devrimle değil, medya kültürü ile tanımlanan bir zamanda ortaya çıkar (Hopkins, 1995). Postmodernizm, modernizm gibi tarihin ve kültürün ana anlatıları ile öznenin benliğine inanmaz. Çelişki, parçalanma ve istikrarsızlıkla ilgilenir. Postmodernizm çoğunlukla hiyerarşilerin ve sınırların yıkılmasına odaklanır. Farklı zamanların ya da sanat tarzlarının karıştırılması, bu çalışmada daha önce de belirtildiği gibi pastiş olarak tanımlanır. Postmodernizm, anlamı tekil olarak görmez ve onu sonsuz görür. Postmodernizm, parçalanmış bir dünya, zaman ve sanat ortaya koyar.

### **Postmodernizm ve Sinema**

Montaj, sembolik imgeler, dışavurumculuk ve sürrealizm gibi özelliklerle olgunlaşan modernist filmin aksine postmodernist film, kendi alanındaki modernist çalışmalara ve onların eğilimlerine bir tepkidir. Postmodernist sinema, filmin anlam-üretim pratiklerini sorgulayan ve görünür kılan olarak ifade edilmektedir (Woods, 1999). Postmodernizm, modernist ve geleneksel anlatı tarafından görmezden gelinen eşikteki alanla ilgilenir. Anlam, genellikle yaratıcı bir şekilde boşluklar, geçişler ve kelimelerin, anların ve görüntülerin arasındaki çatışmalar yoluyla üretilir. Bir filmdeki diyalogların ya da kesmelerin arasındaki boşluklar en az diyalogların ve sahnelerin kendileri kadar anlam ifade ederler.

Postmodernist film, genellikle modernist sinema ve geleneksel anlatı sinemasından üç temel özellikte ayrılır. Bunlardan biri, pastiş kullanımınıdır. Bunun nedeni postmodern sinemacıların farklı türleri aynı filmde kullanmaya çalışmalarındandır. Eleştirel bir tavırla oluşturulan parodiler, alaycı yaklaşımla yeni anlamlar oluşturur. Pastiche ise sanatçının seçtiği öğelerden meydana getirilen bir taklit unsurunun öne çıktığı söylenebilir. Modernist sinemadaki yaratıcı yazar teorisi postmodern sinemada yer bulamaz. Bu durum eklektik ve farklı tarzların varlığına ve pastişe bağlanır (Arslantepe, 2018: 753). Yazarın ön planda olduğu modernist sinemanın aksine postmodern sinemada metin ve izleyici öne çıkmaktadır.

İkinci unsur, imgenin herhangi bir dış gerçeklikle değil, medyadaki diğer imgelerle olan yapısını ve ilişkisini vurgulayan metareferans ya da özyansıtımdır. Karakterler yoluyla izleyiciye filmin kurgu olduğunu hatırlatma durumudur. Kendini referans alan bir film, izleyiciye bunun bir film olduğunu hatırlatır. Yapay görünen bir görüntünün doğal olmayan görünümü vurgulayarak başarılıdır. Filmdeki karakter, olay örgüsü ve işaretlerle bu işlem gerçekleştirilir. Film karakteri, bulunduğu ortama yabancılaşır; izleyici gibi bunun bir kurmaca olduğunu, filmdeki bütün olayların sıralı gerçekleştiğinin farkına varır.

Meta referans için kullanılan bir başka teknik de filmin diğer kurgu eserlerine gönderme yaptığı ya da tartıştığı metinlerarasılıktır. Eserin, bir başka eserle ilişkilendirme durumudur. Pastiche, burada önemli bir işlev görür. Buna ek olarak postmodern film, ekranda görünenin inşa edildiği gerçeğini tekrar hatırlatmak için zamanı böldüğü ya da parçaladığı, düz zaman çizgisinin dışında gelişen hikâyeler anlatır. Postmodern sinemada kullanılan nostalji kavramı geçmişte temsil eden değil, geçmişte uyarlayan olarak belirtilir (Arslantepe, 2018:753). Bir nevi sinema tarihinden bulduklarını, kendi postmodern film atmosferine uyarlar. Postmodern filmlerde, zamanın an içinde kalarak geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanları birbirine katarak yeni bir zaman kavramı içerisinde kurgulanmasıyla zaman anlayışı ortaya çıkar. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman farklılıklarının belirsiz oluşu postmodernizmi belirleyenlerden biridir (Arslantepe, 2018: 755). Tarihten izler taşıyan bir film, günümüzden uzak bir gelecekte de geçiyor olabilmektedir. Bunu kullanan herhangi bir film hem geçmişe ve sinema tarihindeki durumlara bir selam yollar, hem de kullanılan bütün durumların taşıdığı anlamları kendi potasında eritip kullanabilir. Kendi kendini taklit edebilmekte olan sinema, kendi kendinden kopya çekebilme, kendi klasiklerini yeniden tekrar edip özgün mitlerini yeniden gündeme getirebilme, özgün sessiz filmlerden daha da kusursuz olabilen sessiz

filmler yapabilmektedir (Baudrillard, 2011: 72). Sinema, en iyiye ulaşabilmeyi hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda da diğer sanatlardan yararlanmasıyla birlikte kendi özünden de yararlanmayı ihmal etmeyerek onları da devamlı canlı tutma uğraşındadır.

Üçüncü bir unsur, yüksek kültür ile alt kültür olayları ve sanatsal stilleri arasında bir köprü kurar. Saygı ve pastişin kullanımı, kendi başına yüksek kültür ve alt kültür birleşmesinin sonucudur. Bundan dolayı, kullanım sırasında karakterlerin parodisi yapılan eserlerin önemine ve kültürel değerlerine ilişkin değer yargıları eşlik ederek atıfta bulunulan eserin yüksek mi yoksa alt kültür mü olarak kabul edildiğinin izleyici tarafından anlaşılmasını sağlar.

Son olarak film karakterlerin ahlak yapısında ya da başka türden çelişkiler, postmodernizmde önemli yer tutar. Herhangi bir postmodern film, fikirlerin çelişkileri ve bunların ifade edilmesine karşı çıkmaz. Geleneksel ve modern anlatı sinemasından farklı olarak kahramanlık olgusunda da değişimler yaşanır. Hem geleneksel sinemanın hem de yapımçı merkezli olan Hollywood'un film üretim pratiklerinde kahraman otoriter, ilgi çekici, güzel, yakışıklı, ataerkil, atılgan, lider ve idealist gibi sayılabilecek niteliklere sahiptir. Postmodern sinema ise kahramanı baştan ele alarak bu durumu değiştirir ve yeniden ortaya koyar. Hollywood'da 1950'lerde erkekler evcimen iken 1980'lerle birlikte ise hırslı, benmerkezci, eşlerinden daha duygulu ve çocuklarına daha iyi bakan babalar haline gelirler (Segal, 1992: 56). Kahraman tiplmesi postmodernizmin sinemada etkisinin görülmesiyle birlikte değişikliğe uğrar. Postmodernizmin özelliklerinden de olan güvensizlik, zaman-yer kaybı sonucu yorumlanabilecek şizofrenik, kaos ve zayıflık yeni kahramanın nitelikleridir. Kahramanlar için bir ideal ya da bir doğru yoktur. Bizden birileridirler (Erdemir, 2011: 36). Etrafımızda olan insanlardan farksızdırlar. Bu nedenle de geleneksel sinemadaki ideal kahraman imgesi yıkılır. Kahramanın niteliğinin değişmesi beraberinde anti-hero kavramını getirir. Anti-kahraman, bir hikâyede idealizm, cesaret ve ahlak gibi geleneksel kahraman niteliklerinden yoksun zaafı olan bir karakterdir. Anti kahramanlar bazen ahlaki olarak doğru eylemler gerçekleştirebilse bile, bu her zaman doğru nedenlerden dolayı değildir. Genellikle kişisel çıkar ya da geleneksel kodlara meydan okuyan şekillerde hareket ederler. Seyirci açısından da sempatiyle yaklaşılacak anti-kahraman karakterler, özgün bir profil ortaya koyarlar.

Şüphesiz ki başka bir çalışmada daha uzun ele alınabilecek olan Türk Sineması, çalışmanın kapsamı doğrultusunda bu noktada ele almak yararlı olacaktır. Böylece modernizmden postmodern sinemaya geçiş gibi Türk Sinema tarihindeki geçişleri görmek çalışmanın ilerleyen kısmı için yardımcı rol oynayacaktır.

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin 1914 yılındaki yıkılışının filme alınması Türk Sineması'nın ilk filmi kabul edilmektedir (Özön, 1968: 12). Buradan itibaren bir süre dünyadaki örnekleri gibi ülkemizde de sinema, olayları belgelemek ve haber servisi etmek üzerine rol oynar. Bu zaman diliminde yapılan kurmaca filmler de mevcuttur. Kurmaca ilk Türk filmi olarak kabul edilmekte olan Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe* (1917) de bunlardan biridir (Onaran, 1994: 14). Türk Sineması daha sonra, tiyatrocuların etkin olduğu Tiyatrocular Dönemi'ni ve sinema dilini öğrenmiş ve kendine has bir sinema ortamı oluşturan Sinemacılar Dönemi'ne geçiş yapar. 1960'lı yıllarla birlikte sinemacılar için nasıl anlatmak sorununun yerine neyin anlatılması gerektiği sorunu ortaya çıkar. Bu dönemdeki yönetmenler toplumsal konularla ilgilenmeye başlarlar. Türk Sineması'nda ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan filmler çekilir (Sim, 2019: 35). Köy-kent uyumsuzlukları, yabancılaşma, Türk kadınının konumlandırılması üzerine karşılaşılan sorunları konu edinen filmler yapılır. Bu dönemde Metin Erksan tarafından çekilen *Susuş Yaş* (1963) filmi Türk Sineması'nın kazandığı ilk uluslararası ödülü olan Berlin Altın Ayı'yı alır. Köy ortamında geçen film, köydeki tarlaların sulanması üzerine çıkan sorunları işlemektedir. Toplumsal sorunların sık sık yer aldığı bu dönemden sonra Karşıtlıklar Dönemi gelmektedir. Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Ömer Kavur, Tunç Okan gibi sinemacılar toplumsal sorunları mesele edindikleri siyasal eleştiriler de içeren gerçekçi filmler yapmaya devam ederler. Bir yandan da bu dönemde salonlardaki izleyici sayısı düşer. Bir nedeni dönemin sahip olduğu ekonomik sıkıntılarla birlikte, sokaklardaki ideolojik çatışmaların diğer nedeni de 1970'ten itibaren ulusal yayınlara geçen televizyon, sinema izleyicisine evinde daha çok filmi ekonomik ölçüde sunar (Sim, 2019: 80). Ailecek yapılan aktivitelerden olan sinemaya gitmek, artık yerini televizyona bırakırken sinemayı da erkek kitlesine bırakır. Hedef kitlenin değişmesiyle, sinemada erkek izleyiciler için cinsel öğelerin kullanıldığı filmlere yer verilir. Bu olumsuzluklara rağmen, Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1981) filmi, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alır. Film, 12 Eylül Darbesi sonrası sıkıyönetim dönemini ve bunun birlikte töre ve okumamış insanın durumunu yansıtır. 1980 dönemiyle birlikte cinsel içerikli filmler, yerini arabesk veya şarkıcı filmlerine bırakır. Bir önceki dönem ortaya çıkan sinemanın izleyici kaybetmesi, bunun neticesinde oluşan gelir kaybı gibi



konular üzerine gidilmektedir. Kültür Bakanlığı'nın film yapımını arttırmak adına desteklemesi ve Avrupa Konseyi'ne bağlı kuruluş Eurimages'ın destekleri sinemacılara yardımcı olur. Film festivalleriyle birlikte halkın sinemaya ilgisi tekrar kazandırılarak filmlerin salonlarda izleyicilerle buluşması sağlanır. Yeni Dönem Türkiye Sineması 2000'li yıllarla yozlaşan büyük kentler, ekonomik kriz, kimlik çatışmalarını konu edinir (Sim, 2019: 193). Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu, Ümit Ünal, Kutluğ Ataman ve Reha Erdem gibi yönetmenler bu dönemde kendi yollarını çizerek klasik hikâyeler ve kalıplar yerine kendi hikâyelerini sinemaya aktarma yoluna giderler.

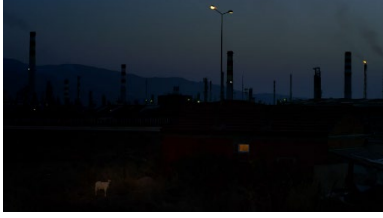
### Reha Erdem Filmlerinde Postmodern Yansımalar

#### Koca Dünya

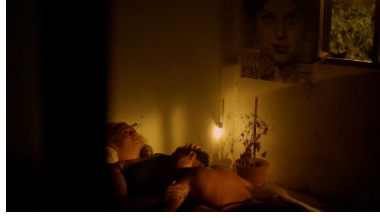
Türk yapımı olan ve Reha Erdem'in senarist ve yönetmenliğini yaptığı *Koca Dünya* filmi 2016 yılı yapımıdır. Film, 2016 yılında 73.Venedik Film Festivali'nin "Ufuklar" bölümünde Jüri Özel Ödülü'nü, 23. Altın Koza Film Festivali'nde en iyi film, en iyi görüntü yönetmeni, Film Yönetmenleri Derneği en iyi yönetmen ve Türkan Şoray umut veren genç kadın oyuncu ödülleri aldı. Ayrıca, 2017 yılında Ankara Film Festivali'nde Ulusal Yarışma bölümünde en iyi yönetmen ve en iyi ses tasarımını ödülleri de sahibi oldu.

Fabrikaları arka planda görebileceğimiz bir tamirhanede başlayan film bizi önce şehirle tanıştır. Yetim olduklarını ve yetimhane tarafından büyütüldükleri öğrenilen Ali ve Zuhal adında iki genç karakter vardır. Birbirlerini kardeş bellemelerine rağmen film içerisinde öğrenildiği kadarıyla ortada bir resmiyet veya belge yoktur. Zuhal, bu sırada başka bir ailenin yanında kalmaktadır. Kaldığı ailenin erkeğinin, Zuhal'i ikinci eş olarak düşündüğünü öğrenen Ali, aile bireylerini öldürür ve Zuhal'i de alarak kaçarlar. Şehirden uzaklaşıp doğaya sığınır. Ormanda yaşamaya başlayan ikili, bir yandan hayatta kalmaya bir yandan da geçinebilmek için para kazanmaya çalışırlar.

Bir önceki kısımda anlatılan ve hikâye için temel olabilecek bölüm, filmin açılış sekansını oluşturur. Hem hikâyenin hem de karakterlerin izleyici tarafında karşılığı olabilmesi adına önemlidir. Moderniteye veya modernist sinemaya zıt gelebilecek planların olduğu bu sekansta iyinin, güzelin, bütün hayatın dertsiz tasasız olmadığını, tam tersine kötü düşüncelere, yokluğa, yersizliğe ve yurtsuzluğa işaret etmektedir. Postmodern sinema güzelin dışında kalanların hikâyesini de yansıtır. Sadece güzelin anlatıldığı bir sinema değildir. Bu filmde de güzel evler, güzel planlanmış sokak ve caddeler, şık giyinmiş insanlar yoktur. Arka planında fabrika bacalarının dikkat çektiği, bir köşede kalmış tamirhane ve çalışanlarıyla başlar (bkz. Resim 1). Göstergeler, kullanıldıkları toplumdaki görünenlerin, nesnelere ve soyut kavramların görünür olmalarıdır (Lotman, 2012: 13). Bu göstergelerin ise ön planda ya da arka planından yatan anlamları bulunmaktadır. Postmodernizmde de yer alan anlamın çokluğu irdelenerek göstergelerin özüne inilir. Gösteren ve gösterilenden oluşan gösterge, anlam aktarıcı birleşimi belirtmek için, bir neden olacağından, bir gösteren ve bir gösterilenden veya bir işitme imgesiyle bir kavramın oluşumudur (Barthes, 2005: 48). Görüleceği üzere gösteren ve gösterilenden oluşan göstergeler, herhangi bir nesnenin ya da olgunun anlamına ve referansına ışık tutar. Bu sayede toplum, bu işaretler yoluyla nesnelere ve işitme imgelerini anlamlandırmaktadır (Kule, 2020: 17). Düzlemsel açıdan gösterenler anlatım düzlemindeyken gösterilenler ise içerik düzleminde yer alıp bu düzlemler de biçim ve töz şeklinde iki katmana sahiptirler. Biçim, dilbilim dışında kalan hiçbir ön şarta başvurmadan dilbilimin tümünü kapsayan, sade ve tutarlı bir şekilde betimleyeceği olgularken töz ise dilbilim dışı koşullara başvurmadan betimlenemeyecek dilsel hususların bütünüdür (Barthes, 2005: 48). Göstergebilim dizgeleri içerisinde cisimler, hareketler ya da görüntüler varlığın anlamlandırılmasında görev üstlenmeyen bir anlatım tözü içermekteyken şapkanın güneşten korunmaya, ekmeğin beslenmeye, şemsiyenin yağmurdan korunmayı sağladığı toplum tarafından, anlamlandırma nedeniyle türetilen kullanımlardır (Barthes, 2005: 49). Giysi bununla birlikte medeniyetin gelişmişliğini de temsil eden bir göstergedir. Bu açıklama temel alınarak yağmurluk sözcüğü bir göstere, y-a-ğ-m-u-r-l-u-k harflerinden meydana gelen yazılı ya da işitsel imge gösterenken akılda oluşturabildiği yağmurluk kavramı da gösterilendir.



**Resim 1:** "Koca Dünya" filminden kare



**Resim 2:** "Koca Dünya" filminden kare

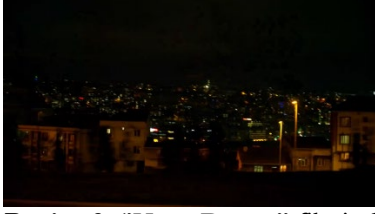
Saussure'ün dizisel ve dizimsel olmak üzere iki düzleme oturttuğu gösterge anlayışı mevcuttur (Erkman-Akerson: 2005:87). Filmdeki göstergelerin bir anlama sahip olabilecekleri düşünüldüğünde, dizisel ve dizimsel düzlem önemli bir yere sahiptir. Saussure, dilsel öğelerin kendine has değerlerini üreten iki düzlemde geliştiğini ve bu düzlemlerin zihinsel aktivitenin iki biçimine denk olduğunu belirtmektedir (akt. Barthes, 2005: 61). Dizisel düzlem, göstergeler arasından seçimlerin yapılmasıdır. Dizimsel düzlem ise göstergelerin anlam ifade edebilmesi için sıralanmasıdır. Dizisel düzlemdeki karşıtlıklar ve farklılıklar, seçilen göstergenin anlamını belirleyerek anlamı pekiştirmektedir. Karşıtlıklar kullanılarak dizisellik oluşturulmakta ve terimlerin düzenli bir şekilde birlikte kullanılarak ortaya çıkan anlam ise dizimselliği meydana getirmektedir. Çekim sırasında tercihe göre seçilen açılar, ışık, dekor gibi etmenler dizisel; bunların hepsinin anlamlı bir şekilde bütün oluşturması da dizimsellikte alakalıdır. Açılardan, sahnedeki dekora kadar olan kısımlarda tercihle seçilen her bir olgu amaca göre şekillenir. Amacı en iyi ortaya koyacak olanın seçimi diziselliklidir. Yöntemler dizimlerin etkin bir boyutunu oluşturmakta ve ortaya konan olgular bu yöntemlerle bir araya getirilirler (Fiske, 1996: 84). Bu kısımdaki karşıtlıklar; yeni-eski, iyi-kötü, güzel-çirkin, düzgün-eğri, iç-dış, temiz-kirlidir. Göstergelerin çözümlenmesi yolunda ise fabrika bacalarını gösteren iken göstergedeki yeri nesnedir ve şehir dışında olmasıyla medeniyetten uzaklığı, dışta olmayı, hor görülme de gösterilendir. Göstergebilim, dillerin, simgelerin ve normların gösterge oluşturacak şekilde bütününcü inceler (Guirand, 1994: 17). Göstergebilim, açık işaretlerin yanında toplumsal karşılığı olabilecek değerlerde tekrar dille karşılaşmaktadır. Görüntüler, davranışlar ve nesnelere anlama sahiptir; ama bunlar bağımsız olamayıp gösterge bütünlüğü içerisinde dille birleşmektedirler (Barthes, 2005: 28). Anlamlandırma kurulurken de düz ve yan anlamlarından yararlanır. Düz anlam, cismin zihinde oluşan yansımasıdır. Gösterge, belirli bir düz anlama sahiptir ve bu nedenle de gösteren ile karşılıklı bağlantılı olmalıdır. Yan anlamda ise, göstergenin seyirci açısından duygusal ve kültürel benliklerine dokunduğundaki etkileşim durumudur (Barthes, 2005: 50-51). Göstergenin nasıl ortaya konduyuyla ilgilidir. Sinemadaki bir izleyici, bu anlamlandırma konumu içerisinde görüntünün ilk anlamı sayılabilecek düz anlamı haricinde, kitlesel ve kültür bağlamındaki değerleriyle farklı yorumlamada bulunabilir. Düz anlam, anlatımda bir ifadeyi temsil etmektedirler. Yan anlam ise gösterge görevinin anlamına karşılık gelir. Görünür olmayan, ortaya konan anlam yan anlamdır. Çözümleme aşamasında düz anlam tek başına anlama karşılık gelemeyen yan anlam düz anlam vasıtasıyla anlamı ortaya koymaktadır. Sinema, kendi dilini kullanır. Bu dil içerisinde de görüntülerin ve seslerin beraber kullanılıp ortaya konulması sonucu anlamlar üretilir. Anlamların üretilmesi yolunda göstergelerden yararlanılarak anlam ifade edecek kodlar oluşturulur ve onlar vasıtasıyla aktarılır. Metz, mesajı seyirciye iletmek için beş sinemasal kodlamayı ortaya koymaktadır (akt. Monaco, 2005: 154). Bunlar görsel imge, konuşma, müzik, ses ve yazıdır. Bu beşlinin birleşerek anlatım aracı olan sinemada yer bulan kodlar ise üç türde toplanır. Sinemaya özgü kod, sahnenin ışıklandırmasıdır. Sinemaya ait olmayan kod, kitlesel anlam ya da göndermeye sahiptir. Diğer sanat dallarıyla etkileşim halinde kod ise sinemanın öbür sanat dallarıyla paylaştığı koddur. Kodların çözümlenmesiyle elde edilen göstergebilimsel eleştiri de gösteren kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel ve estetik anlamlara göre ifade edilenlerin çözümlendiği birinci düzey ve kodlar vasıtasıyla sunulan sinemasal tarzın incelendiği ikinci düzey olarak işler (Eberwein, 1990: 132). Filmler, anlamı ortaya koyan değerlendirme ölçütlerinin bulunmasıyla tüketimi son bulan nesne olmak yerine, anlamın filmi yapanların haricinde yeniden üretildiği bir duruma erişir (Özden, 2014: 140). Bu nedenle de filmlerin bir sonu olmaz. Zaman geçtikçe ya da her izlenişinde yeni anlamlar kazanmaya ve yaşamaya devam eder.

Türkan Şoray'ın posterini gördüğümüz bu sahne, postmodern sinemanın etkisinde kaldığı geçmişe bir gönderme niteliği taşır (bkz. Resim 2). Postmodern sinema, yeni ve eskiyi aynı potada eritir. Geçmişe de daima onu yererek değil, ona tekrar işlevsellik kazandırarak kullanır. Türkan Şoray'ın oynadığı karakterler yoluyla da metinlerarasılık çıkartılmaktadır. Cinsel birliktelik sonrası ve melankolik bir planda konumlandırılan bu poster yoluyla da Türkan

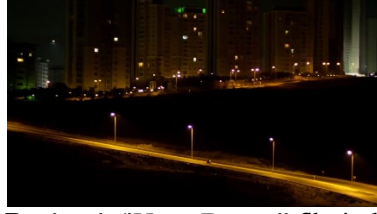
Şoray filmlerindeki aşkların, bekleyişlerin ve sevdalarına bir gönderme niteliği taşır. Günümüz ve geçmiş arasındaki sevgi olgusu karşılaştırılır.

Buradaki karşıtlıklar; hüznün-sevinç, birliktelik-yalnızlık, aydınlık-karanlık, yeni-eskidir. Göstergelerin çözümlenmesi yolunda, Türkan Şoray posterini gösteren, gösterge ise nesnedir. Bugün ve dünün sevdâ karşılaştırmaları, eskiye özlem ve ona saygı ise gösterilendir.

Ali, Zuhâl'in yanında kaldığı aileyi öldürüp oradan kardeşini de kurtararak motosikletiyle yollara koyulurlar. Yol boyunca önce çarpık kentleşmeyi ve dar sokakları, arkasından ise düzenli planlanmış rezidansları görürüz (bkz. Resim 3 & Resim 4). Ali ve Zuhâl o binaların yanında küçücüklerdir, yalnızdırlar ve kimseleri yoktur. Postmodernizm, yüksek kültür ve alt kültürü bir sayar. Onları aynı potada eritir. Buradaki bir sanat akımı ya da onun kültürü değildir. Burada olan farklı mahalle kültürlerinin altını çizmek, sadece doğru veya yanlış olarak değil olguyu gözler önüne sermek istenir.



**Resim 3:** "Koca Dünya" filminden kare



**Resim 4:** "Koca Dünya" filminden kare

Buradaki karşıtları; planlı-çarpık, yeni-eski, büyük-küçüktür. Çarpık kentleşme gösteren, gösterge olarak nesne ve düzensizlik, plansızlık ve eski olan gösterilendir. Rezidanslar gösteren, göstergesi nesne ve düzenli, büyüklükleri, modernlikleri gösterilendir.

Ali ve Zuhâl, şehirden ormana gelirler. Doğaya dönerler. Endüstrileşme ve onun beraberinde getirdiği fabrikalaşmayla birlikte buralarda çalışacak insana ihtiyaç duyulması, kırsaldan kente göçü artırır. Sinemada da bu hikâyelerden etkilenip önce şehre yeni gelen insanın zorluklarını daha sonrasında da şehir, şehir yaşamı ve şehirde yaşayan modern hikâyelerine odaklanır. Burada ise durum farklıdır. Belki bir suç işlenmesi sonucu doğaya sığınmaktadırlar, fakat burada sorgulanması gereken asıl soru şehir onları ne kadar kabul eder. Bu noktada da ormana dönüş, alışagelen sinema eksenindeki filmlerin tersi durumu doğurur. İki kardeşin, klasik anlatı yapısındaki filmlerdeki gibi modern evleri, iyi bir aile ve komşuları yoktur. Onların sahip oldukları ormanın ortasında derme çatma bir kulübeleri ve kaplumbağa, kurbağa, yılan komşularıdır (bkz. Resim 5).



**Resim 5:** "Koca Dünya" filminden kare

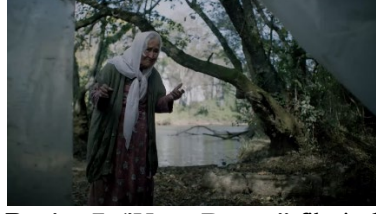
Kırsal-kent, aile-birey, çocukluk-azlık karşıtlıklardır. Göstergelerin çözümlenmesi yolunda, kulübe gösteren, gösterge ise nesnedir. Ev, umut, barınma ve ortam ise gösterilendir.

Postmodern sinemanın bir başka özelliği olarak parçalanmış zaman kavramından yukarıda bahsedilmiştir. Dün, bugün ve yarın kavramları keskinliğini yitirir. Ormandan kasabaya indikleri sahnede, Zuhâl boş bir dükkânın camından içerideki aynadan kendine bakar (bkz. Resim 6). Öncelikle bir camdan ve arkasından da aynadan geçen gerçekliği ve ona yansması, bir zaman bükülmesine işaret eder. Zuhâl, silik ve orada değil gibidir. Aynadaki Zuhâl'e baktığında dünkü, bugünkü ya da yarınki Zuhâl'i mi gördüğü muğlaktır. Bu sahneye paralel olarak, film

boyunca ormandaki sahnelerde iki defa göreceğimiz yaşlı bir kadın karakteri vardır (bkz. Resim 7). Yaşlı kadının, gerçeklik ve zaman algısı kayıptır. Ailesinden ayrı düşerek kendini ormanda bulur.



**Resim 6:** "Koca Dünya" filminden kare



**Resim 7:** "Koca Dünya" filminden kare

Buradaki karşıtlıklar, genç-yaşlı, sağlık-hastalık, gerçek-düşür. Camdaki yansıyan Zuhâl gösteren, gösterge ise insandır. Zamanın parçalanması ve gerçeklik kaybı ise gösterilendir. Yaşlı kadın gösteren, insan faktörü olarak gösterge ve zaman algısının olmaması ve kaybolmak gösterilendir.

Ali, film boyunca bir anti-hero izlenimi verir. Film anlatı yapılarından farklı bir görüntü ortaya koyar. Motosikletini sürerken güvenliği için kask takmaz (bkz. Resim 8). Klasik anlatı yapısındaki kahraman karakterleri günün sonunda dünyayı kurtarması, en iyisine sahip olması, idealist ve atılgan izlenim çizmeleri gerekir. Ali'nin ise kusurları vardır. Günlük hayatta olan ve karşılaşılan insan gibidir, bizdendir. Postmodern sinemadaki karakterlerin özelliklerinden biri olan zayıflık gösterir. Ormandaki kulübeden, kasabada bir eve geçmeyi; daha çok para kazanmayı ister. Fakat kendini panayırda tanıştığı kadının yanına gitmekten alıkoymaz. Biriktirdiği parayı çaldırır. Bununla birlikte, kardeşine de bakmaya, ona kıyafet ve yemek getirmeye de çalışır. Çelişki içerisindedir. Onun hikâyesi modern bir yükseliş hikâyesi değildir. Günlük hayattaki insanın hikâyesidir.



**Resim 8:** "Koca Dünya" filminden kare



**Resim 9:** "Koca Dünya" filminden kare

Hero – anti-hero, zengin-fakir, ev-kulübe, mükemmel-kusurlu buradaki karşıtlıklardır. Ali gösteren, gösterge ise insandır. Ali'nin temsil ettikleri ve yansıttıkları, onun hataları ise gösterilendir.

Filmin geçtiği zaman ve mekân belirsizdir. Orman sahnelerinde bu durum daha da kendini belli eder. Filmin sonlarına doğru olan ve bir rüya sekansını andıran kısım bunu destekler niteliktedir (bkz. Resim 9). Ali ve Zuhâl, diledikleri gibi doğayla bir olurlar. Koşarlar, atlayıp zıplarlar ve yüzerler. Zaman ve yer algısı parçalanmıştır. İlk kez bu kadar mutlu ve ait oldukları yerde ifadesi ortaya koyarlar. Parçalanmış zamanla birlikte parçalanmış mekân algısı da postmodern sinemanın kullandığı anlatım biçimlerindedir. Sinema da bir rüyanın perdeye yansımasıdır. Postmodern sinema da bunu izleyicisine tekrar hatırlatmak için bu tarz sekansları kullanmaktadır.

Buradaki karşıtlıklar, kadın-erkek, zaman-zamansız, gerçek-yapay, sevinç-üzüntüdür. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise doğa gösteren, gösterge ise nesnedir ve zaman ile mekânın parçalanması, aitlik, hissedilenler gösterilendir.

Zuhâl, sağlığını iyice kaybedip bayılınca; Ali, onu sırtlayarak hastaneye yetiştirmeye çalışır (bkz. Resim 10). Bu planın benzerini, Zeki Ökten'in yönettiği ve Yılmaz Güney'in senaryosu olan *Sürri* (1978) filminde görebiliriz. Filmde, Ankara'ya geldiklerinde Şivan hasta olan eşi Berivan'ı sırtında taşır (bkz. Resim 11). Bu iki plan arasındaki durum metinlerarasılıktır. Her iki planda da hasta olan bir karakter ve onun yoldaşı olarak hastasını taşıyan görülmektedir.





Resim 10: "Koca Dünya" filminden kare



Resim 11: "Sürü" filminden kare

Karşıtlıklar, sağlık-hastalık, kadın-erkek, çare-çaresizliktir. Göstergelerin çözümlenmesi bakımından, Zuhâl ve Ali gösteren, insan faktörü gösterge ve hastalık, çaresizlik gösterilendir. *Sürü* filmindeki plan ise, Berivan ve Şivan gösteren, gösterge ise nesnedir. Hastalık ve çaresizlik ise gösterilendir. Ali, Zuhâl'i hastaneye yetiştirir ama polisleri görmesi sonucu oradan kaçır. Kurallar ve hiyerarşi etrafında şekillenen modernizmin simgeselleştirilmesinin karşılığı görevliler üzerinden yapılarak kuralların postmodern sinemada yeri olmadığı çıkarımı yapılabilir. Polisler, hastaneden ayrılmayınca Ali'de Zuhâl'den haber alamaz. Daha önceden Zuhâl'in karşısına çıkan keçi, şimdi Ali'nin karşısındadır. Onun da Zuhâl gibi keçiye babası olarak seslenmesiyle film son bulur.

### Şarkı Söyleyen Kadınlar

Türk, Alman ve Fransız ortak yapımı olan ve Reha Erdem'in hem yönetmenliğini hem de senaristliğini yaptığı *Şarkı Söyleyen Kadınlar* 2013 yılında tamamlanır. Film ayrıca, 2014 yılında 25.Uluslararası Ankara Film Festivali'nde en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi sanat yönetmeni, en iyi ses tasarımı ve en iyi yardımcı kadın oyuncu ile yine 2014 yılında 33.İstanbul Uluslararası Film Festivali'nden en iyi kurgu ödülleri alır.

Filmin hikâyesi, İstanbul'un adalarından birisinde, potansiyel deprem tehlikesi nedeniyle adanın boşaltılmasına karar verilir. Büyük bir çoğunluk karara uyararak adayı terk ederken küçük bir grup bu karara uymaz ve adada kalır. Kalanlar için koşulların günden güne zorlaştığı ve arka planda adeta kıyamet atmosferinin olduğu adada, bir yandan yaşamaya bir yandan da kendilerini keşfetmeye çalışırlar.

Film, ormanın içinde yoluna devam etmeye çalışan Esmâ'yı göstererek başlar (bkz. Resim 12). Esmâ'nın üzerinde bir pelerin vardır ve çocuk hikâyelerinden olan *Kırmızı Başlıklı Kız* (Toshiyuki Hiruma ve Takashi Masunaga, 1995)'a benzer. Her iki kurgusal karakter de ormanda ilerlemeye, doğayı keşfetmeye ve hayvanlarla konuşmayı severler. Böylece film, bir metinlerarasılık sunarak ilk sahneden postmodernizm örneği ortaya koyar.



Resim 12: "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filminden kare



Resim 13: "Little Red Riding Hood / Kırmızı Başlıklı Kız" filminden kare

Bu kısımdaki karşıtlıklar; genç-yaşlı, heyecanlı-sıkıcı, doğa-kentleşmedir. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise Esmâ karakterinin üzerindeki pelerin gösteren iken gösterge olarak nesnedir ve Kırmızı Başlıklı Kız karakterine gönderme yapması, buradan hareketle de doğayı sevmeye, tanıma ve ona karşı merak gösterilendir.

Filmdeki karakterlerden devam edilecek olunursa da erkek karakterler varlıklarını sorgulayan, çaresiz, takıntılı, hastalıklı ve güçsüz çizilirler (bkz. Resim 14). Klasik sinema anlatısından farklı olarak onlar yollarını şaşırılmışlardır. Erkeklerden Adem, bununla birlikte eşini de aldatmaktadır. İdealleri, sosyal olmayı, topluma öncülük etmeyi ve onlara biçilen bir başka rol olan erkek evin parasını getirir özelliklerine sahip değildirlere. Kadın karakterler ise çalışan, yükü omuzlayan, yardım elini uzatan ve güzeli temsil edenlerdir (bkz. Resim 15).



**Resim 14:** "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filminden kare



**Resim 15:** "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filminden kare

Buradaki karşıtlıklar ise güçlü-zayıf, mutlu-üzgün, umutlu-umutsuz, takıntılı-rahattır. Adem karakteri gösteren, insan faktörü olarak ise göstergedir. Adem karakteri üzerinden erkek karakterlerin sahip oldukları çaresizlik, takıntılı olma durumu, toplum normlarına uymama gibi haller ise gösterilendir. Kadın karakterler gösteren, gösterge ise insandır ve güzelin temsili, lider olma, yol göstericilik ise gösterilen olarak göstergelerin çözümlenmesi yapılabilir. Postmodern sinemada, toplumda insanlara biçilen rollerin aksi ifade bulur. İnsan kendi haliyle filme alınır. Onu modernize etmek, postmodern sinema için yanlış bir yaklaşımdır ve bunu yıkmak ister.

Filmde ara ara Estonyalı Arvo Part'ın klasik müzik eserleri olan "Lamentate" ve "Psalom" duyulmaktadır. Postmodernizm, eski ve yeniği birleştirdiği gibi klasığı de modernle birleştirip ortaya yeni bir eser çıkartmaktadır. Diğer sanatlardan yararlanma sık başvurulan bir yöntemdir. Postmodernizmin özelliklerinden olan çoğulculuk, çok seslilik ve çok kültürlülük burada da yer almaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi postmodernizmde tek bir doğru, tek bir ses olamaz ve toplumda, sanatta, müzikte ve sinemada farklılıkların oluşturduğu çoğulculuk benimsenmektedir. Postmodernizm'de eklettik oluşumlar eserlerde bir araya getirilerek yeni ifadeler elde edilmektedir. Postmodern sanatın pastiş özelliği farklı sanat disiplinlerinin de bir araya getirilmesi olarak görülmektedir (Şahin, 2015: 112). Burada da klasik müzik eserleriyle filmin anlatı yapısını güçlendirmek ve görüntü ile sesin karşımı ortaya bir kompozisyon çıkartmak amaçlanır. Anlatı yapısından yararlandığı materyallerden biri de televizyondur. Televizyonda yer alan belgeselde, bir av sırasındaki leopar gösterilmektedir (bkz. Resim 16). Belgeseli izleyen karakterler, sinema salonlarında izleyen izleyici de aynı konumlandırma yapılabilir. Hem filmdeki belgeseli izleyen karakterler hem de filmi izleyen sinema salonundaki izleyiciler gözetleyen konumdadır. İzleyiciye bunun bir film olduğu hatırlatılır.



**Resim 16:** "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filminden kare



**Resim 17:** "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filminden kare

Gözetilen-gözetlenen, canlı-cansız, kurgu-gerçek buradaki karşıtlıklardır. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise televizyondaki belgesel gösteren, gösterge ise hayvandır. Gözetilenin sorgulanması üzerinden filmin ve gerçekliğin sorgulanması ise gösterilendir. Postmodern ifadelerinden olan çoğulculuk sadece toplumsal yaşantıyı kapsamaz. Sanat estetiğinde zıtlıklar, ayırım gözetmeksizin bir arada bulunarak farklılıkları üst üste koyabilmektedir (Bingöl, 2017: 75). Bu zıtlıklar hem eserin zenginleştirilmesi hem de yeni anlamlar ortaya koyarak eserin yorumlanabilecek farklı ifadelerine de odaklanmaktadır. Oluşturulan bu çoğulculuk, modernizm etkisindeki sinemada anlamın teklifinden izleyenini -yorumlayanını- kurtararak, onu düşünmeye iter.

Esmâ, anın farkındadır fakat gerçekliğe sahip değildir. Kahvehanedeki insanlar da onun küçükken havale geçirdiğinden bahsedip onu tuhaf bulurlar. Hayvanlarla ve doğayla konuşur. Doğanın sesi gibidir. İnsanlara yardım etmek ister. Esmâ, özgün bir karakterdir (bkz. Resim 17). Doğanın elçisi gibi rol üstlenerek etrafındakilerin yardımına koşmaya çalışır. Klasik karakter tasarımının aksine, güç, mevki ve para sahibi olmadan da bunun yapılabileceğini gösterir.



Karşıtlıklar ise aynılık-farklılık, tuhaf-sıradan, bencil-yardım severdir. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise Esmâ karakteri gösteren, gösterge ise insan ve onun farklılığı ve özgün karakteri gösterilendir. Filmin son sahnesinde Adem'in ölmesi sonucu, babası Mesut'un bunu Esmâ'dan bilmesi, kıyameti başlatır. Yangın başlar ve her yer alev içindedir. Ada, kutsal kitaplarda da ifade edilen mahşerin kendi versiyonunu yaşar. Mesut, Esmâ'yı aramasına rağmen bulamaz. Alevler diner ama Esmâ ortalıkta yoktur. Esmâ, doğayla bir olur.

## Kosmos

Türk ve Bulgar ortak yapımı olan *Kosmos*, Reha Erdem'in incelenen diğer iki filminde olduğu gibi senarist ve yönetmenliğini de kendisinin yaptığı bir diğer filmidir. Film, 2009 yılında tamamlanmasına rağmen 16 Nisan 2010 yılında Türkiye'de vizyona sokulabilir. Film, 46. Antalya Film Festivali'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni ve ses tasarımı dalında özel jüri ödülünü; 26. Hayfa Uluslararası Film Festivali'nde Altın Çapa ödülünü ve Türk Film Yazarları Derneği 2010 yılı ödülleri arasında en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi kurgu ve en iyi sanat yönetimi ödüllerini alır.

Sınır kasabasına bilinmeyen bir yerden kaçarcasına gelen *Kosmos*, nehrin sularına kapılmış küçük bir çocuğu kurtarır. Bu sayede *Kosmos*'un ünü kasabada yayılır. *Kosmos*, diğer insanlara benzemez. Uyurken veya yemek yerken görülmez. Çay ve şeker tüketir ve tek istediği aşktır. Aşkı devamlı arar durur.

Nehirden küçük çocuğun kurtarılmasıyla başlayan film, küçük çocuğun ablası olan Neptün'le *Kosmos*'un kuş sesleri çıkartarak selamlaşmalarıyla devam eder (bkz. Resim 18). Her ikisi de modern toplumun kültürel öğelerine uymaz; birbirlerinden çekinmezler ve yabancı olmalarına aldırış etmezler. Doğayı yansıtırlar. Toplumsal karakter tanımlarına zıt olan bu iki karakter, anti-hero karakter tanımı içerisinde hareket ederler. *Kosmos* karakteri hakkında Reha Erdem, işlevselliği olmayan ve bir nevi abuk subuk bir adam yorumunu getirir (Tabak & Turan, 2013). Buna ek olarak *Kosmos*'a kahvehanede iş verilir, o iş istemez, parayla işi yoktur, kimliği ya da nereden geldiği belli değildir. Onun bu tekinsizliğiyle birlikte mucize güçlerinin olması, kasaba halkının ona temkinli yaklaşmasına neden olur. Onun tek bir istediği vardır. Aşkı bulmayı amaçlar. Aşk yolunda bir yolcu olması kahvehanedekiler tarafından alaya alınır (bkz. Resim 19). Postmodernizm, birleştirici tarzı, toplumsal alanın farklılaşmış ve çoğul mahiyetini karanlığa gömerken politik açıdan uyumluluk ve homojenlik açıdan çoğulluğun, çeşitliliğin ve bireyselliğin bastırılmasını gerektiren ve indirgemeci olan Aydınlanma Dönemi'nin rasyonalist mitleri oldukları gerekçesiyle reddeder (Best & Kellner, 2010: 57). Buradaki ifadenin tekrar edilmesindeki fayda ise *Kosmos*'un toplumun yargılarına zıt olan davranışları ile kahvehanedekilerin çeşitlilik ve bireyselliği reddetmeleri üzerine davranışlarını birlikte ele alınacak olursa modernizm ve postmodernizmin arasındaki çatışmanın net görünüşüne ulaşılmaktadır.



Resim 18: "Kosmos" filminden kare

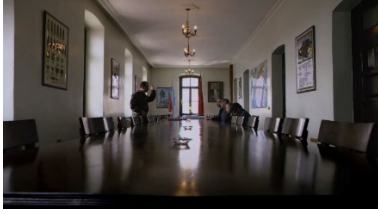


Resim 19: "Kosmos" filminden kare

Bu kısımdaki karşıtlıklar; tanıdık-yabancı, kadın-erkek, yaşam-ölüm, ciddi-uydurma, tekillik-çoğulluktur. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise Neptün karakteri gösteren, gösterge ise insandır ve onun çıkardığı kuş sesi, selam vermesi, *Kosmos*'u ötekileştirmemesi de gösterilendir. *Kosmos* gösteren, insan faktörü gösterilen iken, *Kosmos*'un erkeğin yapması gerektiği görülen iş ve para kazanma, önder olma, çoğunluktan taraf olma gibi özelliklerin olmaması üzerinden anti-hero kavramı da gösterilendir.

Filmde ana karakterin hikâyesi dışında, yolu kısmi olarak kesişen bir yan hikâye de vardır. Babaları ölen ve onu gömmeyen dört kardeşin, ölümün gerçek sebebini ve kardeşler arasında suçluyu arama mücadelesi; otoriteyi temsil eden devletin komutanına kadar ulaşır (bkz. Resim 20). Komutan ise onları başından gönderir ve daha önemli işleriyle uğraşır. Postmodern sinemanın anlatı yapısında, modern sinemanın anlatı yapısından farklı

olarak, düzeni koruyan, adaleti temsil eden otorite bu filmlerde işlevini yerine getirmez. Otorite çözüm üreten değil, işleri karmaşıklaştıran bir görüntüdür.



**Resim 20:** "Kosmos" filminden kare



**Resim 21:** "Kosmos" filminden kare

Düzen-başbozukluk, otorite-otoritesizlik, yaşam-ölüm bu kısmın karşıtlıklarıdır. Otoriteyi temsil eden komutan gösteren, gösterge ise insandır ve çözüm üretmemesi, görevini yerine getirmemesi de otoritenin işlevsizliği gösterilen olarak göstergelerin çözümlenmesi yapılır.

Sınır kasabasında geçen filmin, diğer bir hikâyesi de sınır kapısının açılmasını isteyenler ve istemeyenler arasındaki çatışmadır. Ticaretin artacağını, bu sayede geçinmek için para kazanılacağını savunan kapının açılmasını isteyenlerle güvenlik gibi endişeleri nedeniyle bunu istemeyenler arasındaki kavga sahnesine paralel, kurtların aralarındaki itişmeler gösterilir (bkz. Resim 21). İnsan ve hayvan arasındaki sınırın azaldığı ifadesi yapılarak insanın da doğadaki canlılar gibi içgüdülerine yenik düştüğü, ötekinin getirdiği bilinmezlik korkusuyla saldırganlaştığı vurgusu yapılmaktadır.

Karşıtlıkların ifadesi olarak tanıdık-yabancı, güven-güvensizlik, bilinç-bilinçsizliktir. Göstergelerin çözümlenmesi, kurtlar gösteren, gösterge ise hayvandır ve insanların doğadaki diğer canlılara göre medeni olması, çözüm üretilebilmesi yerine içgüdülerine yenik düşerek hareket etmesi onları diğer canlılardan ayırılmaz ve bilinçli kılmaması ise gösterilen olarak şekillenir.

Resim 22'de görülen ve günümüzde artık olmayan İnsanlık Anıtı heykeli, filmin diğer sanat dallarından da yararlanarak içine dâhil ettiği bir andır. Belirtildiği gibi postmodernizm, sadece tek bir sanat dalına odaklanmaz. Diğer sanat dallarıyla da etkileşim halindedir ve onları kendi eserine dâhil ederek kendi anlatısını güçlendirir. Bu heykel de filmin anlatı yapısıyla ortak bir yönde insanın içgüdülerine, bilinmezden korkmasına rağmen, insan olduğunu unutmadan barış için adım atabileceğini vurgular. Kosmos'un ötekileştirilmesi gibi heykelin de aynı kaderi paylaşması trajiktir.



**Resim 22:** "Kosmos" filminden kare

Öteki-taninan, savaş-barış, düşman-dost bu kısımdaki karşıtlıklardır. Göstergelerin çözümlenmesi olarak ise İnsanlık Heykeli gösteren, gösterge heykel iken, insanın diğer canlılardan farkının altının çizilmesi, düşmanlığa karşı barışın olabileceğini, ötekileştirmenin yerine dostluk adına şans verilebileceği ise gösterilendir.

Kosmos'un iyileştirici gücünün duyulması, kasaba halkının ondan medet ummasına yol açar. Bilime karşı doğadan, mucizelerden çözüm aranır. İyileştirdikleri arasından bir çocuğun bilinmeyen nedenden ölmesi ise okların Kosmos'a dönmesine neden olur. Kasabaya geldiği gibi buradan da koşarak ve ağlayarak kaçmasıyla film sonlanır. Filmlerde ses ve müzik kullanımı hakkında Erdem, farklı anlamların katılabilmesi hayal kurdurtabilme ve hissettirme alanının açılması üzerinden önemini iddia eder (Tabak & Turan, 2013). Filmin açılış sahnesinde kullanılan postrock müzik türündeki A Silver Mt. Zion grubunun "Stumble Then Rise On Some Awkward Morning" parçası bu sahnede de kullanılır. Ayrıca film içerisinde yöreden türkülerin de –Bu gala daşı gala-

kullanılması, farklı uçta sayılabilecek iki müzik türünün tek potada eritilmesi; farklı uçtaki türlerin bir yerde birleştirilmesi bakımından postmodernizmin tekrar vurgulandığı bir başka noktadır.

## Sonuç

Sinema bir yolculuktur. Bu yolculuk ise zaman geçtikçe ve insan değiştikçe son bulmamaktadır. Postmodernizm ekseninde bir sinemadan söz ederken dahi modernizmin etkisinin bitip bitmediği, postmodernizmin ne kadar nüfuz ettiği ve kurallarından bahsetmenin ne kadar doğru olduğu sorgulanabilmektedir. Postmodernizmin tanımlanmasının zorluğu, tek bir gerçeğe ya da genel geçer kurallara bağlanamamasındandır. Kuralsızlığın kural olduğu ve bu kuraldan bahsederken dahi bir nevi paradoks yarattığı postmodernizmin, sinema üzerindeki yansıması özelinde ise şimdiye baktığımızda etkileri gözlemlenebilmektedir.

Postmodernizm etkileri, sinemada da karşılığını bularak insanı olduğu gibi ele alır. Onu değiştirmez, olmadığı biri gibi gösterme çabasını kenara bırakır. Ele alınan filmlerdeki karakterlerin insandan ve onun zararlarından kaçan, doğaya sığınan, doğayla bütünleşen, diğerleri tarafından anlaşılamayan, istekleri alaya alınanların hikâyeleri olduğu dikkat çeker. Hiçbir karakter kusursuz değildir, zaafı ve pişmanlıkları vardır. Bunların üzerine gitseler de değiştirecek güçleri yoktur. Sahip oldukları yaşamın farkındadırlar. Postmodern sinema sadece ideal olanın, güzelin ve yakışıklının değil; kenarda kalanların ve ötekinin de sinemasıdır. Sinema tarihinden, akımlarından ve diğer kurmaca eserlerden de yararlanarak kendi anlatı yapısını güçlendirir. Bunu yaparken onları alaya almaz, tam tersine onlara da hakkını vererek ve adeta bir saygı duruşunda bulunarak onlara göndermelerde bulunur. Eski ve yeni arasında keskin çizgiler koymaz. Onları aynı potada eritir. Sinemayı sınırlamaz, onu kurallarla zincire vurmaz. Sinemayı özgür bırakmak ister. Üretilen filmlerin, hem içinde buldukları toplumdan hem de yönetmenin görüşlerinden kopuk olması ve etkilenmemesi beklenemez.

Çalışma ortaya konarken belli kısıtlamalara gidilmek zorunda kalınmıştır. Çalışmanın örnekleme, çalışmanın hazırlandığı tarihten geriye doğru gidildiğinde on yıllık bir süreçle sınırlandırılmaktadır. Bu çalışmada değinilen filmlerin dışında kalan filmlerin ele alınmasının araştırmanın kapsamına uygun olmaması, yayınlanma sınırlılığı, zaman ve böyle bir çalışmanın yer kısıtlaması olmadan ortaya konulması gerekliliği gibi durumlar ifade edilebilir. Buradan hareketle de örnekleme, 2010-2020 yılları arasındaki filmlerden vizyona girme tarihine dikkat edilerek belirlenmektedir. Bu kısıtlamalar ışığında sonraki çalışmalar kapsamında Reha Erdem'in yeni filmlerinin bu çalışmanın bıraktığı noktadan devam ederek incelenmesi mümkündür. Postmodern ifadelerin kapsam dışında kalan filmlerle birlikte yeni filmlerde de yer alıp almadığı incelenebilir. Reha Erdem döneminden diğer yönetmenlerin de filmlerinin incelenmesi postmodern anlatı ve sinema ilişkisini genişletmesi bakımından öneri olarak dile getirilebilir.

İncelenen filmler temelinde Reha Erdem filmlerinde postmodernist ifadeler ve postmodern sinema özellikleri göstergeler ve kodlar aracılığıyla filmlere yansımaktadır. Seçilen örneklemelerin göstergebilim kullanılarak çözümlenmesi, saptamaların ortaya koyulmasına olanak sağlamaktadır. Göstergebilim sayesinde, göstergeler ve kodlar meydana çıkarılmaktadır. Alt kültür ile üst kültür çatışmaları, zaman ve mekânın bulanıklaşması, metinlerarası göndermeler, anti-hero karakterle yansıtılan postmodern göstergeler, sinemanın tek bir doğrusunun olmadığına ifadesi olmakla birlikte, postmodern sinemanın varlığına işaret eden göstergeler olarak da yer almaktadırlar. Postmodernist ifadeler ve postmodern sinema özellikleri direkt ya da üstü kapalı kodlarla yer bulurlar. Filmler, sadece postmodern film yapılmak için yapılmayıp uygun ve gerekli yerlerde bu özelliklerden yararlanır. Yönetmen Reha Erdem, klasik anlatı ekseninde filmler yapmak yerine; insanı anlatarak onu olduğu gibi göstermek istediği ve bunu yaparken postmodernizm özelliklerinden yararlanmaktan çekinmediği göstergeler kullanmaktadır.

Sinema, görmenin arkasında yatan anlamın vurgulandığı sanatlardan bir tanesidir. Bu anlamların üretilmesinde kullanılan göstergeler ise bu üretimin ne kadar hassas ve önemli olduğunu gözler önüne sermektedir. İncelenen filmler sayesinde, sinema dilinin ve öğelerinin ifade gücünün etkinliği ortaya konmaktadır. Bir filmde gösterilen bir kare, amaçsızca orada yer almamaktadır. Sahip olduğu nitelermeler yoluyla yorum ve anlam üretirmeye başlar. Postmodern filmi anlayabilmek için tarihi, film akımlarını ve film türlerini de bilmek gerekmektedir. Ancak bu sayede izleyen tarafından değeri verilebilir. Postmodern dönem, teknolojinin gelişmesiyle hissedilir olmaktadır. Günümüzde teknolojiye ulaşılabilirlikle üretimin kolaylaştığı sinema; postmodernizmle de belli kalıpların, kuralların ve dayatmaların egemenliğinden çıkmaktadır. Parayı verenin düdüğü çaldığı bir sektörde, ne kadar

bunların gerçekleştiği ve gerçekleşeceği tartışmaya açık olsa da bir yerden de başlamayı unutmamak gerekmektedir.

### Kaynakça

- ARSLANTEPE, M. (2018). Modern ve postmodern dönemlerde görsel kültür ve postmodern filmler. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*, Vol 4/ Issue 13: 748-758.
- BAL, M. (2015). Postmodernizmin düşünce ve sanat dünyasında tanımı. *Mavi Atlas*, (4), 120-135.
- BARTHES, R. (2005). *Göstergebilimsel Seriwen* (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (6. Baskı) (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- BEST, S. & KELLNER, D. (2010). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- BİNGÖL, U. (2017). Postmodernizmde çok seslilik ve çok kültürlülük yanılığı. *DÜSBED*, Yıl: 9, Sayı: 19.
- ÇAĞLAR, N. & DURLU, A. (2019). Modernlik ve postmodernlik ekseninde Serseri Aşklar ve Mavi Kadife filmlerinin göstergebilimsel karşılaştırılması. *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 2.
- EBERWEIN, T. F. (1990). Yapısalcı eleştiri: Christian Metz. *Düşünceler* (Z. Özden, Çev.). Yıl:4, Sayı:4.
- ERDEM, R. (Yönetmen). (2009, Türkiye Vizyon Tarihi: 16.04.2010). Kosmos [Film]. Türkiye, Bulgaristan: Atlantik Film, Elmalma Marka İletişim, İmaj, KaBoAl Pictures.
- ERDEM, R. (Yönetmen). (2013). Şarkı Söyleyen Kadınlar [Film]. Türkiye, Almanya, Fransa: Atlantik Film, Bredok Filmproduction, KMBO.
- ERDEM, R. (Yönetmen). (2016). Koca Dünya [Film]. Türkiye: Atlantik Film, Maya Film, İmaj.
- ERDEMİR, F. (2011). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (35), s.21-40.
- ERKMAN-AKERSON, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- FELLUGA, D. (2011). General introduction to postmodernism. introductory guide to critical theory. Erişim Tarihi: 24.11.2020  
<http://www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/introduction.html>
- FISKE, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- FOUCAULT, M. (1993). *Cinselliğin Tarihi, Cilt:1* (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- GUIRAND, P. (1994). *Göstergebilim* (2. Baskı) (M. Yalçın, Çev.). İmge Kitabevi.
- HOPKINS, S. (1995). Generation pulp. *Youth Studies Australia*, Vol. 14, No. 3: 14-18.
- KOVACS, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Yayınevi.
- KULE, S. (2020). Var olmayan Yugoslavya Sineması: Vukovar, Jedna Prica. *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 2 (4).
- KUŞ, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil*, 60, s.1003-1010.
- LOTMAN, Y. M. (2012). *Sinemada Göstergebilimi* (3. Baskı) (O. Özügül, Çev.). Nirengi Yayınları.
- LYOTARD, J. F. (2010). Postmoderni tanımlamak (M. Bal, Çev.). Ç. Veysel, Z. Aşkın (Ed.), *Afşar Timuçin'e Armağan*. Etik Yayınları.
- LYOTARD, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.
- MANSFIELD, N. (2006). *Öznellik / Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları* (H. Çetinkaya, R. Durmaz, Çev.). ARA-lık Yayınları.

- MANN, J. *Art after post-modernism*. Erişim Tarihi: 24.11.2020  
<http://www.lastplace.com/EXHIBITS/LVAM/artafter.htm>
- MONACO, J. (2005). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı* (6. Baskı) (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayınları.
- JAMESON, F. & STEPHANSON, A. (1991). Postmodernizm üzerine bir konuşma (A. Doğukan, Çev.). *Defter Dergisi*, Sayı: 17. Metis Yayınları.
- JAMESON, F. (1994). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan, Çev.). N. Zeka (Ed.), *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*. Kıyı Yayınları.
- ONARAN, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Kitle Yayınevi.
- ÖZDEN, Z. (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (3. Baskı). İmge Kitabevi.
- ÖZÖN, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Bilgi Yayınevi.
- SARRIS, A. (1962). *Notes on the Auteur Theory in 1962*. Erişim Tarihi: 18.01.2022  
<https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>
- SEGAL, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler* (V. Ersoy, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- SİM, Ş. (2019). *Türk Sinema Tarihi Ders Notları*. 2019-20 AUZEF RTS Bölümü.
- ŞAHİN, H. (2015). Günümüz sanatında üslup karmaşası ve pastiş. *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı: 15.
- TABAK, Y. & TURAN, M. (2013, Ocak). Yönetmenlerle Buluşma 1: Reha Erdem ile Söyleşi. İstanbul Modern Sanat Müzesi. Erişim Tarihi: 24. 01. 2022 <https://youtu.be/7-oP4L2nYW0>
- WOOD, M. & COLE, B. & GEALT, A. (1989). *Art of the Western World: From Ancient Greece to Post-modernism*. Summit Books.
- WOODS, T. (1999). *Beginning Postmodernism*. Manchester University.
- WOLLEN, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (5. Baskı) (Z. Aracagök, B. Doğan, Çev.). Metis Yayınları.



## EXTENDED SUMMARY

The survival of the society and the culture created by this continued existence is a process that continues from the past to the present. Social events, movements, discoveries affect the society of the day as well as its culture. As a result of these influences, culture becomes a feature that both represents the society and conveys it. Art, as a phenomenon that can be evaluated together with culture, continues by changing, developing and transferring from day to day. It is not right to talk about absolute truths for art, because when it comes to art, the artist's part must also be included. Every artist or individual has their own value judgments, ways of thinking and self. This helps to produce many original works in an unpredictable way.

If we look at the cinema, which is one of the branches of art, it is seen that art movements are constantly moving forward. Social events and changes in art also take place in cinema. The state of art being unstable and the changes between the first and last films of the directors are examples for observing this movement. While the directors are influenced by the society and culture they live in, they reflect the progress of art to their works by adding to this change.

This study investigates how postmodern cinema is reflected in Reha Erdem's films. In order to understand postmodern cinema, an infrastructure is created by explaining both modernism and postmodernism. The explanation of the expressions of modernism and postmodernism, which is discussed in the first part of the study, will help to understand postmodern cinema and to observe this process reflected in the films. In this way, by examining the films, which is the next section, an answer is sought to how postmodern elements are reflected in Reha Erdem's films.

Within the scope of the study, the sample of the study is determined by paying attention to the release date of the films between the years 2010-2020. The reason for choosing this restriction is that it is possible to access the films in the range of years and that it is close to today's date in terms of this date range and the study can refer to the current. In this way, it will be possible to reach all of Reha Erdem's films within the framework of these limitations. In the limitation of the selected films, there are four films determined by considering the release date in the specified ten-year period. These films are *Big Big World* (2016), *Singing Women* (2013) and *Jin* (2013) and *Kosmos* (2009 production year, release date 16 April 2010). The three-year period between the construction years also provides the desired time interval in terms of the objectivity of the work. Since the films *Singing Women* (2013) and *Jin* (2013) belong to the same year; *Singing Women* is included in the sample and three movies are taken as samples, together with *Big Big World* (2016) and *Kosmos* (2009 production year, release date 16 April 2010). Monographic sampling method, one of the non-probability sampling methods, is used because all the films are known and the number is low. The selected films have both national-international festivals chances and postmodern examples in terms of the elements they contain.

Even when talking about a cinema on the axis of postmodernism, it can be questioned whether the influence of modernism is over, how much postmodernism has penetrated and how correct it is to talk about its rules. The difficulty in defining postmodernism is that it cannot be tied to a single truth or general rules. When we look now, it can be observed that postmodernism, where irregularity is a rule and creates a kind of paradox even when talking about this rule, has positive contributions to the cinema. Within the framework of the films examined, postmodernist expressions and postmodern cinematic features in Reha Erdem films are reflected in the films through signs and codes. The analysis of the selected samples using semiotics allows the determinations to be revealed. Thanks to semiotics, signs and codes are revealed. Subculture and high culture clashes, blurring of time and space, intertextual references, postmodern signs reflected with anti-hero characters are also the signs pointing to the existence of postmodern cinema, as well as being an expression of the fact that there is no single truth in cinema. Postmodernist expressions and postmodern cinematic features find their place in direct or implicit codes. Films are not only made to make postmodern films, but they make use of these features where appropriate and necessary. Instead of making films on the axis of classical narrative, the director uses signs that he wants to show the human being as he is by describing them and does not hesitate to take advantage of the features of postmodernism while doing this.