

## SİNEMADA POSTMODERN ARAYIŞLAR

Naci İSPİR\*  
Zekeriya KAYA\*\*

## THE SEARCHING ON POSTMODERN CINEMA

### ÖZET

Modern dünyada yaşanan sorunlar modernizmin sorgulanmasına yol açmış ve postmodernizm denen kopuş durumunu doğurmuştur. Birçok disiplinde modernizme yönelen bu eleştirel süreç, sanatı da etkilemiştir. Bu süreçte sinema da modern kalıpların dışında ürünler ortaya koymuştur. Sinemadaki postmodern eğilimlerin hangi bağlamlar üzerinden gerçekleştiğinin sorgulandığı çalışmada yöntem olarak literatür taraması ve -filmlerin çözümlenmesinde- içerik analizi seçilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Postmodern sinema, postmodernizm

### ABSTRACT

The problems experienced in modern life caused modernism to be questioned and created the separation called postmodernism. This critical process directed at modernism in several disciplines affected art as well. In this process, cinema too produced works excepting modern forms. In the study, examining in what contexts postmodern tendencies are realized, literature review and content analysis –in analyzing movies- are chosen as methodology.

**Keywords:** Post-modern cinema, postmodernism-

---

\* Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü  
naciispir@atauni.edu.tr

\*\* Okutman Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü  
zkaya@atauni.edu.tr

---

## GİRİŞ

Postmodernizm kavramı 1970'li yıllardan itibaren sinemanın da içinde bulunduğu sanat alanında tartışılmakta olan bir durumdur. İlk olarak sanat alanında kendinden söz ettiren postmodernizmin, sosyal bilimlerdeki bir çok disiplinin ilgi alanına girmektedir. Bu bağlamda bakıldığında postmodernizm, genel anlamda modernizm çerçevesinden taşan toplumsal devinimi çözümleme çabalarının çıkarımıdır.

Modernizmden köklü kopuş şeklinde de tanımlanan postmodernizm, sanat alanında modernizmin kurallarını sorgulama yoluna giderek sanatın yüce mevkiini sarsmıştır. Modern sanatın büyük anlatıların bir aracı olarak kullanılması ve liberal ekonominin gerekleri doğrultusunda sanatın metalaşması, postmodern yaklaşımın sanatta yer bulmasını kolaylaştırmıştır. Postmodern yaklaşımlar neticesinde çeşitli disiplinlerin kendi ekseninde ortaya koymaya çalıştığı postmodernizm çözümlerler sanat alanında da kendini göstermiş ve ilk olarak mimaride postmodernizmden bahsedilmeye başlanmıştır. Modern sanatın özgünlük, öncülük, tarihsel ilerlemecilik, yenilik ve soyut gibi kavramları, postmodern anlayışta nostalji, pastiş, eklektizm, toplumla kucaklaşma, figür, yüzeysellik ve parçalılık gibi terimlerle karşılık bulmaktadır. Tüm sanat dallarında modernizmden kopuşun varlığı çeşitli biçimlerde ortaya çıkar-

ken, sinema da modern sinemadan belli noktalarda koparak postmodern tanımına muhatap olan ürünler ortaya koymuştur. Çalışma içerisinde konunun detaylarına göz atıldığında, sinemada özellikle yüzeysellik, nostalji, pastiş, şizofren ve parçalı anlatı yapısı postmodern unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Postmodern olarak tanımlanan filmlerde rastladığımız kendi saplantılarında kaybolmuş karakterler, zaman zaman sonu olmayan hikayelerin varlığı, hikayenin parçalı anlatımı, eklektik unsurlar, geçmişe yönelme, şiddet – cinsellik ve hazzın öne çıkması gibi özellikler modern kalıpların ne şekilde yıkıldığını ortaya koymaktadır.

Çalışmamızda, modern bir sanat olarak doğan sinemada Mavi Kadife filmiyle başladığı bilinen postmodern etkilerin Ucuz Roman, Sıcak Vücutlar ve Fransız Teğmenin Kadını gibi filmlerden örnekler verilerek ne olduğu tartışılmaktadır. Postmodern olarak tanımlanan filmlerin taşıdığı ve modern sanat anlayışıyla örtüşmeyen çeşitli unsurlara dikkat çekilerek postmodernizmin sinemada ne şekilde ortaya çıktığına değinilmektedir. Böylelikle sanat adına yapılan her şeyi sanat olarak kabul etme eğiliminde olan postmodern sanat anlayışında sinemanın ne denli bir postmodern kopuş potansiyeliyle karşı karşıya olduğu konusunda önemli ipuçlarına ulaşılabileceği düşünülmektedir.

## 1. POSTMODERNİZME DOĞRU

Sinema, yeni bir dal olarak sanat yelpazesinde yerini almadan önce resim, heykel, mimari, müzik, tiyatro gibi sanat alanları çeşitli değişim süreçlerinden geçerek olgunlaşmışlardır. Sinema diğer sanatlara nazaran oldukça genç olsa da geride bıraktığı yüzyılı, doğası gereği ve içinde bulunduğu sanatsal durumun itici gücüyle oldukça yoğun yaşamıştır. Diğer sanat dalları köklü bir tarihsel sürecin süzgecinden geçip çeşitli yaklaşım ve yorumların etkisiyle modernizme ulaştığında, sinema henüz doğmuştur. Sinema ilk ürünlerini sanatsal tanımlamanın dışında vermiş olsa da, sanat oluşunun temellerini bu ilk ürünlerle atmış ve modernizmin doğurduğu yeni sanat dalı olarak dünyanın yeniden şekillendiği büyük kaos döneminde ilk sanatsal ürünlerini vermiştir. Her ne kadar ticari girişimde diğerlerinden önde olduğu için alıcısına daha bağımlı olan sinema, diğer sanatlar gibi belli bir özgünlük anlayışına sahip olmuş ve aynı zamanda içinde bulunduğu toplumdan etkilenerek şekillenmiştir.

Estetik anlayış, öznellik kaygısı, idealist ve öncü yaklaşım, ardışık zamanlı anlatım biçimi, çözümleme ve doğruya ulaşma kaygıları gibi modernist kodların başlangıçtan itibaren sinemada var olduğu görülmektedir. Tüm bu karakteristik özelliklere rağmen literatürde sinemanın doğası gereği modernizmin sanat kalıplarına uymayan yanlarına da değinilmektedir. Örne-

ğin sinema, modern anlayışın sanata temel olarak koyduğu saflık- yani sanata ait olmayan her şeyin sanattan çıkartılması- ilkesine dolaylı olarak soyut anlayışa karşı figürü kullanmış ve çoğulcu bir yapıya sahip olmuştur. Diğer yandan sinemada kurgunun varlığı da modern anlayışın sadelik, saflık ilkelerini ortadan kaldıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Yılmazın da ortaya koyduğu bu düşüncelerin devamında, sinemanın, modernizmin sürgüne gönderdiği figür, betimleme, öykü, resimleme gibi unsurların yeni yuvası olduğunu belirtilmektedir (Yılmaz, 2006:324-325). Anderson postmodern tartışmaların başında sinemanın yer almasını açıklarken Michael Fried'dan yaptığı bir alıntıda sinemayı modernizmden çok daha köklü bir biçimde koparmaktadır:

*“Sinema en deneysel biçimde bile modernist bir sanat değildir.”*

Anderson bu ifadeyi şöyle açıklamaktadır:

*“Burada Fried kısmen, diğer sanatlarla kıyaslanamayacak kadar çok ögeyi barındıran bir araç olan sinemanın, yapısı gereği, her sanatta görülen kendine özgü saflık arayışına girişmemesini kast etmektedir”* (Anderson, 2005:86).

Bu yaklaşımlara dayanarak postmodernizmle birlikte anılan unsurların bir kısmının eskiden beri sinemada var olduğu ve sinemanın doğası gereği modernizmle çatışmaya meyilli olduğu söylenebilir.

1960'lı yıllar, modernizmin öngörülerinde yanıldığını gösteren ve modernizmin karşı karşıya kaldığı paradokslara karşı postmodern yaklaşımın filizlendiği yıllar olmuştur. İki dünya savaşını izleyen soğuk savaş, sonuç almeyen ekonomik ve siyasal çalkantılar diğer taraftan tüketim kültürüyle birlikte farklılaşan birey ve toplum yapıları yeni bir dünyayı şekillendirirken sanatı da etkilemiştir (Şayan, 2002:86). Sanatta soyutun yanına tekrar figürün geçmesi, geçmişten esinlenmelerin sanatta kabul görmesi, pastiş ve eklektik anlayışın özneliğe kafa tutması sanatta postmodern tanımlamayı ortaya çıkarırken, postmodernin tam olarak ne olduğunun belirsizliği de günümüze kadar süregelmiştir. Sanatta postmodern yaklaşımların şekillenmesi, sinemada da 1980'lerden itibaren çok zamanlılık, metinler arasılık, pastiş, parçalı kurgu gibi postmodern olarak tanımlanan unsurlarla kendini göstermiştir.

Tıpkı postmodernizmi anlatmakta ve anlamakta zorlandığımız gibi, sinemanın özellikle 1980'ler sonrasında yaşamaya başladığı ve günümüzde iyice içerisine girdiği değişimi anlamlandırmakta da zorlanmaktayız. Dünyayı postmodern olarak tanımlarken kafamızda var olan ve bir türlü net cevaplar veremediğimiz soruları nasıl postmodernizm kâsesinde cevaplandırmış gibi yapmaktaysak, sanatta ve sinemada gördüğümüz, modernist kalıplarla karşılanmayan veya postmodern atmosferde ortaya çıktığını düşündü-

ğümüz yenilikleri de yine *postmodernizm* kavramıyla anlamlandırma yolunu seçmekteyiz. Bu noktada belli postmodern kalıplar çerçevesinde sinemada postmodernizm varlığı ele alınmaktayken *modernizm - postmodernizm* ayrımında iç içe geçmiş, çeşitlenmiş ve belli bir kalıba tam olarak uymayan, yahut modern olarak tanımlanırken postmodern öğeler de içeren örneklerle rastlanmaktadır.

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

### **1.1. Pastiş, Nostalji, Zaman ve Mekânın Yolculuğu**

Modern sanat anlayışının özgünlük ilkesi, yapıta sanat değeri katan özelliklerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Modern ölçütler dikkate alındığında, sanatçının özgün bakış açısını yansıtmamasının bir eserin sanat olarak değerlendirilmesi için gerekli şartlardan birisi olduğu görülmektedir. Diğer yandan modernizmin idealist

yaklaşımı ve evrensellik anlayışının da modern sanata nüfuz ettiği ve sanatın geçmişten koparak modern sanata yeni ve ilerici olana yönelmesi şeklinde yön verdiği görülmektedir. Sinema her ne kadar resim ve heykel gibi sanatlarla tanımlanan modern sanat anlayışı kalıplarına doğası gereği tam olarak uymasa da bazı modern kaygılara sahip olmuştur. Postmodern yaklaşımda ise modern sanatın özgünlük ve geçmişe sırt çevirme anlayışı, nostalji ve pastişle cevap bulmuş, bu karşı duruş postmodern olarak tanımlanan diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da eklektik yapıyı oluşturan unsurlardan birisi olmuştur.

Postmodern sanat anlayışı başta mimari olmak üzere tüm sanat dallarında geçmişe ait olan parçaların bu güne taşınması ve sanat eserinin bir parçası, bir ögesi olarak kullanılmasını olağan karşılamaktadır. Büyükdüvenci ve Öztürk Jameson'ın yaklaşımına dikkat çekerek biçimsel yeniliğin ve öznel bir tarzın mümkün olmadığı postmodern dünyada pastişin kaçınılmazlığını vurgulamaktadırlar (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997:26).

*Modernizmin sanat eseri kriterlerine ters düşen pastiş, postmodern yaklaşımın sahip çıktığı bir yoldur ve sinemada sıkça rastlanan bir durumdur.*

*“Body Heat (Sıcak Vücutlar) adlı film; The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) ya da Double Indemnity filmlerinin ‘uzak bir’ tekrarıdır. Sıcak Vücut-*

*lar’da, Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’ın eski sahnelerinin imalı ve kaçamak çalıntıları pastişin özelliği olarak verilmektedir. Pastışı yapılan eski filmin çok iyi bilinen ve üzerinde yıllar geçtiği halde hala konuşulan ateşli sahneleri, Sıcak Vücutlar’da görülmektedir. Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’da tamirci ve benzinlik sahibinin karısı arasındaki meşhur sahneler, Sıcak Vücutlar’da da avukat ve iş adamının karısı arasında geçmektedir. Aynı biçimde, genç ve güzel kadının, yakışıklı aşığıyla birlikte, para sahibi ama yaşlı olan kocasını öldürme planı da Sıcak Vücutlar’da alıntılanmaktadır” (Yamaner, 2007:63).*

Geçmişe dönük kopyalamalar postmodern olarak tanımlanan birçok filmde görülmektedir. Kimi filmde pastiş sadece filme geçmişten bir şeyler katma yani saf nostaljik bir yaklaşım ve basit görsel göndermeler olarak değerlendirilirken kimi zaman da daha net olarak yeni sanat eserini oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Rıdvan Şentürk İndiana Jons filmlerindeki pastiş unsurlara değinirken, sadece pastiş unsurlara bakılarak bu filmlerin postmodern olarak değerlendirilemeyeceğini ve postmodern estetik için filmlerde pastiş unsurlarının varlığının değil, bu pastiş unsurlarının fonksiyonunun filmde ne amaçla kullanıldığının önemli olduğunu belirtmektedir. Şentürk İndiana Jons filmlerinde yer alan alıntılarının fonksiyonunu şöyle açıklamaktadır:

“Bu *Indiana Jons* filmlerinde *pastiş* unsurlar yalnızca, sahne oyununun hikayeye hakim olduğu ve gösterimin kendisinin, klasik – gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, hikayeye ve nedensel zaman akışına tabi olmadığı bir film çekebilmek için kullanıldılar. *Şuur – dışı*’na, *iptidai sürece* ve *zevk ilkesine istinad eden figüratif – post-modern estetiğin ana vasfı ‘oyun’ ile ‘hikaye/metin’ arasındaki bu ilişkide kendini gösteriyor*” (Şentürk, 2007:337-338).

Burada *pastiş*in filmin ana unsurunu oluşturmadığı, sadece anlatıma katkı sağlamak ve oyunun hikâyeye bağımlı olmaksızın ilerleyişini sağlamak amacıyla yapılan teknik alıntılardan ibaret olduğu görülmektedir.

Sinemada *pastiş*in kullanımı, geçmişin eleştirisi veya bugünkü tarzın, sanatsal yaklaşımın ve sanatta öznelliğin eleştirisi olarak bir nevi *parodi* ve *ironi* olarak da kendini göstermektedir. Jameson modern sanattaki *parodi*nin yerine *pastişi* koyarken, *pastiş*in *parodiden* ayrılan, yalınlaşan ve basitleşen yanına dikkat çekmektedir.

“*Pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz, ‘nev-i şahsına münhasır’ bir biçem, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülere kopartılmıştır. Pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir*” (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997:26). Jameson’un dikkat çektiği gibi *pastiş*, modern sanatın dilsel imalar içeren tarafından uzakken, yöntem noktasında

*parodi* ile benzeşmektedir. *Parodinin* eleştirel amacı yerine *pastiş* çok daha iyi niyetli yaklaşım taşımaktadır. *Parodinin* aksine *pastiş öncekini* farklı bir öz yüklemeden olduğu gibi almakta, yahut tamamen kendiliğinden koparıp yeni bir anlamın parçası haline getirmek için kullanılmaktadır.

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

Jameson, Lacan’ın şizofreni kuramına dayanarak ortaya koyduğu *pastiş* ve nostalji hakkındaki fikirleri sonrasında, artık şimdiye odaklanmamızın kolay olmayacağı, kendimizi tarihsel düzlemde bir noktaya oturtma yetimizi kaybettiğimizi ve toplum olarak

zaman mefhumuyla ilişki kuramaya-  
cağımız bir noktada bulunduğumuzu  
öne sürmektedir. (Sarup, 2004:209).  
Sarup’u bu sonuca ulaştıran şey ise  
tarih ve zaman kavramlarıdır:

“Lacan’a göre zamansallığın, insan  
zamanının, geçmişin, şimdinin, belle-  
ğin, kişisel kimliğin sürekliliğinin de-  
neyimlenmesi hep dilin bir sonucudur.  
Dilin bir geçmişi ve geleceği olmasın-  
dan, tümcenin zaman içerisinde de-  
vinmesinden ötürüdür ki, bize somut  
ve canlı görünen bir zaman deneyimi-  
miz var. Gel gelelim dil eklemleme-  
sini bu biçimde bilmemesinden dolayı  
şizofrenin zamansal süreklilik dene-  
yimi yoktur. Geçmişle çeşitli anlar  
dışında çok az bir bağlantısı bulunan  
şizofrenin ufkunda da gelecek diye bir  
şey yoktur” (Sarup, 2004:209).

Şizofreninin zaman kavramında geç-  
mişi ve geleceği şimdileştirmesi, post-  
modern ürünün pastiş ve nostalji  
unsuruyla birleşerek postmodern za-  
manın filme yansımaları şeklinde karşı-  
mıza çıkmaktadır. Bu noktada zama-  
nın sorgulanması yatmaktadır. Zama-  
nın dilin ortaya koyduğu bir mefhum  
ve insani bir kurgulama olarak ger-  
çekte belirsiz bir yapıya sahip olması  
ve mekanın modern tanımlamanın dı-  
şında değişkenliğe sahip olması post-  
modern parçalanmayı ve birbiri içine  
geçmeyi doğurmaktadır. Postmodern  
yapıtlarda gördüğümüz de geçmişin  
ve geleceğin şimdide buluşması yahut  
geçmişin veya geleceğin olmamasıdır.  
“Jameson’a göre nostalji filmleri ‘ye-  
niden yapım’ ya da tarihsel filmlerin

yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin  
tutkulu dışavurumları olarak anlaşıl-  
mamalıdır; aksine kişiliksizleştirilmiş  
görsel tuhaflıkların ve eksiksiz bir bi-  
çimde 20’li ve 30’lu yılların “bastırıl-  
mışın geri dönüşünü yansıtan metinler  
olarak okunmalıdır ve bu bağlamda  
kullanılmalıdır. Klasik nostalji filmi  
kendi şimdiki zamanını tümüyle yad-  
sıyıp, daha eski bir dönemin kayıp  
gerçekliğini yakalamaya ve yeniden  
kurmaya çalışır” (Jameson, aktaran:  
Karadoğan, 2005:148-149).

Postmodern film geçmişe yönelmeyi  
pastiş unsurlarla yansıtırken, geçmiş  
şimdiki zamana taşıyarak ele alır. Bu ta-  
şıma yoluyla, geçmişin öğelerini yeni-  
den yapılandırıp şimdiye yerleştirerek  
postmodern sanatın başka bir özelliği  
olan reproduksiyonu kullanır.

Lucas’ın Yıldız Savaşları serisinde,  
dünyaya saldıran ve dünyayı yok et-  
meyi amaçlayan kötü uzaylıların kar-  
şısında kahramanca mücadele eden  
postmodern şövalyeler mevcuttur.  
Dünyayı kurtarma amacı ve şövalye-  
lik Yıldız Savaşları’na geçmişin nos-  
taljik bir yansımasıdır, bu tür form-  
ların artık geçmişte kalması ve kulla-  
nılmayan demode bir yapı olması,  
dünyayı kurtarma yaklaşımını Jame-  
son’ın *ölü biçemler* tanımına sokmak-  
tadır. Yıldız Savaşları’na yansıyan  
dünyayı kurtarma biçeminin yanı sıra  
filmde geçmişte kullanılan mekânlar-  
ın, çeşitli eşyaların ve silahların kul-  
lanılması geçmişin pastiş olarak  
yansımalarından başka bir şey değildir.  
Zaman ve mekân arasındaki sınırların

kalktığı filmlerden birisi Karel Reisz'in 'Fransız Teğmenin Kadını' adlı filmidir. Filmin başlangıcında yürüyen bir kadın görülür ve film seti aynı karede karşımıza çıkar. Set elemanı klatket tutar, filmin ismini söyler ve film başlar. Daha başlangıçta şimdiki zamanla geçmişte yaşayan kadının (Sarah) hikâyesi birbiri içine geçmiştir. Filmin devamında geçmişte yaşanan hikâyeye bugünün hikâyesiyle birleştirilerek verilir. Dünün mekânı bugünkü hikâyenin de geçtiği mekândır. Sahneler kesmelerle birbirine bağlanır, karakterler aynı şeyleri yaşar.

Başka bir örnek olarak David Lynch'in Blue Velvet (Mavi Kadife) filmini gösterebiliriz. Mavi Kadife'de filmin anlatıldığı zamana uygun olmayan unsurların varlığı dikkat çeker. 1940'lara ait bir hastanede 1980'lerde kullanılan cihazların bulunması, 80'lere ait bir arabanın görülmesi v.s. Oysa filmin başlangıcında hikâyenin 40'larda geçtiği vurgulanmaktadır.

İster basit bir alıntılama ister topyekun bir kopyalama olsun işlev olarak içeriğe, biçime veya anlama katkı sağlasın, yahut eleştirel veya yadsıma unsuru olarak kendini gösterebilir, öncekilerden alıntı olarak karşımıza çıkan pastişin ve pastişin beraberinde getirdiği geçmişi yansıtan nostalji filmlerin, postmodern sanatın ve devamında postmodern sinema ürünlerinin kimliğini oluşturan unsurlar arasında yerini aldığı görülmektedir. Pastiş yapılan zamanın şizofrenik yansıması da tarihsel öncelik sonralık algısını ortadan

kaldırıp postmodern filmin temel özelliklerinden birisi olarak kendini göstermektedir. Şizofreni ile dün ve bu günün birleşmesi veya geçmişin şimdi olması geçmişin mekânlarının da pastişini beraberinde getirmektedir. Yani saf bir nostaljiden söz etmek mümkün değildir, yapılan şey geçmişin postmodern kopyasıdır. Nihai olarak karşımıza çıkan şey, geçmişin eleştirel yaklaşımını yansıtan parodiden ziyade, ölü biçimlere öykünme olan pastiş ve bu geçmişe ait tekrarın şimdikiymiş gibi gösterilmesidir.

## 1.2.Kurgu ve Parçalanmış Hikâye

Modernizmde sanatı özellikle de heykel, resim ve mimariyi yönlendiren temel yaklaşım, biçimden içeriğe doğru bir yönelmedir. Biçimin içeriğe göre ikinci planda kalması durumu resim ve heykelde soyut sanat olarak kendini gösterirken, mimaride işlevselliği öne çıkarmıştır. Modern sanatın mimariye yansıması olan işlevsellik anlayışı, eserlerin biçimsel yönündeki düz sade yapıyı ve soğuk dış görüntüyü ortaya çıkarmıştır. Modern mimariye göre asıl önemli olan mimari yapının amaca uygunluğudur. Bu değerlendirme çerçevesinde ortaya konan eserlerde görsellikteki düz ve gösterişsiz biçime karşın daha geniş ve kullanışlı iç mekanlar dikkat çekmektedir.

Mimari örneğinde olduğu gibi diğer modern sanatlarda da benzer kalıpların varlığı dikkat çekmektedir. Müzik, resim ve heykelde sadelik modern an-



layışın çizdiği sınırlardan birisi olarak kendini göstermiştir. Modern sanatın sadelik kuralına göre sanat eseri, sanata ait olmayan veya sanat eserinin amacına, anlatımına, içeriğine katkı sağlamayan tüm unsurları dışarıda bırakmalıdır (Yılmaz, 2006:325). Modernizmin bu kalıpcı yaklaşımı karşısında, postmodernizmdeki müziğin birbiriyle uyumsuz unsurları kabullenilen melodi çeşitliliği, biçime önem veren ve farklı zamanların pastişlerini bir arada barındıran eklektik mimari anlayışı, resim ve heykelin figüre dayalı karmaşık ve aynı zamanda yüzeysel yapısı, eserin oluşumunu tamamen farklı bir inşa tekniğine taşımaktadır. Mimaride ürünü ortaya koyan malzemeler sinemanın inşasında temel olarak görüntü ve görüntüyü bütünleştiren kurgu olarak ortaya çıkmaktadır. Sinema ürününün ortaya konmasında da modern – postmodern karşıtlığı söz konusudur. Modernist sinemanın kendi amacı doğrultusunda kullandığı malzeme, postmodern sinema ürününde özünü koruyarak farklı bir işleve bürünmektedir. Olayların ardışık bir düzende sıralandığı başlangıç ve sonucu belli olan anlatım biçimi modernist sinemanın genel kurgu iskeletini oluşturmaktadır.<sup>1</sup> Modernist sinemada da postmodern sinemada da metni oluşturan dil öğelerinden birisi görüntüdür. Fakat ikisi arasındaki fark bu öğenin metin içerisindeki işlevi ve kullanıldığı yerdir.

Sinema ilk etapta diğer sanat dallarının genel ilkelerinin hareketli resimlerle kombine edilmesiyle ürün veren bir alan olarak düşünülmüştür. Bu yaklaşım sinemanın tiyatro, resim, edebiyat gibi sanat dallarından yoğun biçimde etkilenmesi sonucunu doğurmuştur (Şentürk, 2007:179). Bahsettiğimiz etkileşim sinemanın kendine özgü bir dil oluşturmamasını da geciktirmiştir. Fakat nesnelere özünden ayırıştırılarak farklı kimliğe bürünmüş birer unsur şeklinde kaydedilmesi ve bu nesnelere birleştirilerek yeni bir bütünü ortaya konulması -yani gerçeklikten kopartılmış yeni bir gerçeklik-, kamera ve kurgunun doğal sonucu olarak sinemanın içinde baştan beri bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak postmodern sinema içerisindeki hikayenin parçalanması işlevinde kurgunun etkisini tartışabilmek için, ilk olarak modern sinemada klasik öykülemeci anlatımda kurgunun işlevine değinilecektir.

Modernist sinemada görselliği oluşturan tüm unsurların birleşmesiyle oluşan çekim – sahne – sekans temel üçlemesini bütünleyen kurgu, sahneleri de birleştirerek hikayeyi başlatan ve bitiren öykülemeci anlatımı ortaya koymanın başat aracıdır. Kurgu, gerçekliği farklılaştırması sonucu ortaya çıkan soyutlama özelliğiyle il etapta modern anlayışa uygun görünmektedir. Bununla birlikte, sinemanın doğasında var olan figüratif yapı en başta

<sup>1</sup> Bu anlatım biçimi modernist edebiyattan sinemaya yansıma olarak da değerlendirilebilir. Çünkü modern edebiyatın anlatı yapısına baktığımızda yine başlangıç ve sonu “belli” olan bir hikaye kurulumu söz konusudur.

modernist sanat anlayışıyla zıtlaşmakta ve kurgunun soyutlama fonksiyonunu değersizleştirmektedir. Sinemanın doğası gereği kullandığı objelerin fiziki gerçekliğine yönelmesi modernist anlayışın soyutlayıcı anlatımıyla çelişmektedir. Ancak kameranın kaydettiği figürün gerçekliğini kabul ettiğimiz kadar, ortaya konan filmin bütün olarak gerçeklikle örtüşme oranı da tartışılmaktadır. Bu tartışma noktasının içinde barındırdığı ikilem sinemayı başından itibaren biraz modern kalıba sokarken biraz da dışında tutmaktadır.

Satır arasında değindiğimiz örtüşme ve çatışma özelliğine rağmen modernist sinema çitasını belirleyen temel unsur başta da değindiğimiz ardışık anlatı yapısıdır. Görüntüyle kurgu arasındaki ilişkinin amacı bu yapıyı oluşturmaktır. Modern romancının ardışık sıralanmış, girişi ve finali açık olan yapıya ulaşmak için kullandığı kurgu sinemada da benzer bir yapıyı oluşturmak amacıyla kullanılan işlevsel bir malzemedir başka bir şey değildir. İster en küçük parçaların birleştirilme mantığı olarak isterse bütünsel yapının kurulması olarak incelensin, kurgu her iki durumda da anlamı ortaya koymak için kullanılan ana unsurlardan biridir. Bu şekilde kurgulanan sinema eserinde, olayların oluşu daha önce cereyan eden yahut gelecekte ortaya çıkacak olan bir nedene bağlıdır ve olayın kendisi de daha önceki olan veya daha sonra anlatılacak başka bir

olayın sebebidir. Bu durumda vuku bulan her şeyin bir açıklaması, mantığı ve birbiriyle ilişkisi olmasının yanında, bütünsellik de bağlayıcı bir unsurdur. Yani açık uçlu bir olayın varlığı yahut filmde işlenen konudan bağımsız ve farklı bir mesaj içeren küçük ya da büyük bir unsurun filme dâhili söz konusu değildir. Ortaya çıkan farklı parçalardan oluşan ve bu parçaların birleştirilmesi sonucunda oluşan bütünsel bir anlatıdır. Kurgu paralel veya çapraz kurgu olarak gelişimini gösterirken, olaylar ne kadar parçalanırsa parçalansın, anlatımın çeşitliliği ve karmaşıklığı ne kadar yoğunlaşırsa yoğunlaşsın ortaya konan eser bütün olarak bir klasik öyküleme örneğidir. Kurgunun gelişim sürecinde ortaya çıkan yeni denemeler, farklı anlatım biçimlerini ortaya koysa da modern kalıpların çerçevesinde kalan, iyi – kötü, doğru – yanlış, dinamik – pasif gibi ikili karşıtlıklar ve filmin finalinde ortaya çıkan nihai çözümler, anlatımın genel yapısına daima hâkim olmuştur (Şentürk, 2007:190-191).

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

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

Modern sinema, çağının çarpıklıklarını eleştirirken evrensel iyiyi dünyaya sunmayı ve dünyayı kötülüklerden arındırmayı filmlere konu etmiştir. Avant – garde, Sürrealizm veya Yeni Dalga klasik öykülemeci anlatımdan yeni bir sinema diline geçse de ortaya konan ürünün amacı ve dünyaya sunduğu şeyler modernizmin kaygılarıyla örtüşmektedir.

*“Siska’ya göre sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle gösterenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır”* (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997:22).

Postmodernizm ise kişisel biçimin yok olduğu, öznenin parçalandığı, büyük anlatıların son bulduğu bir dün-

yadan bahsetmekte ve sanatsal yaklaşımını buna göre kurmaktadır. Postmodern kodlarla şekillenen sanat içerisinde sinema da klasik modern ve modern sanat filmi kalıplarından farklılık göstermiştir. Bu farklılaşma sürecinde hikayenin yapısı, amacı, içeriği ve kurgunun filmdeki rolü de değişmiştir. Postmodern sinemada kurgunun işlevi ve öykünün yapısı postmodern sanat yaklaşımına göre şekillenerek modern sinemadan ayrılmıştır. Kullanılan dilin ve gramerin aynı olmasına rağmen, postmodern sinemayı modern olandan farklı kılan şeyin amaç ve işlev olduğu dikkat çekmektedir. Postmodern filmlerde kurgu genel olarak Eisenstein veya Griffith’ten itibaren gelişen modern sinemadaki kurguyla teknik olarak bir farklılık göstermemektedir. Fakat modern sinemanın aksine postmodern yaklaşımda kurgunun kullanım amacı gerçekçi ve öykülemeci bir anlatım ortaya koymak, ikili karşıtlıkları sunmak, yahut sanatsal kaygılar taşıyan bir eseri ortaya koymak değildir. Kurgu ve öykü, postmodern yüzeyselliği barındıran ve gösterilenden çok gösterene önem veren bir yapıtı ortaya koymak amacıyla kullanılan araçlardır. Böylelikle yüzeysellik içeren ve biçimi anlama tercih eden yaptın dili parçalı bir dil olmakta ve öykü bütünsellikten uzaklaşmaktadır.

Rosenau’nun postmodernizmi anlatırken vurgu yaptığı parçalanma ve nedensellikten kopuş, sinemadaki postmodern eğilimin önemli bir yanını

oluşturmaktadır (Rosenau, 1994:26). Postmodern sinemada eser topluma yön veren, iyiyi doğruyu anlatmayı amaçlayan, yahut belli toplumsal kalıplara eleştirel gözle yaklaşan bir işleve sahip değildir. Yani postmodern film, modern sanatın çizdiği çerçevede içerisinde oluşan amaçlı bir yapıt değildir. Şüphesiz postmodern filmde anlatılanların varlığı inkar edilemez, fakat izleyiciye sunulanlar modernizmin ilerici, doğruya ulaştıran mesajları değil sadece gösteri özelliği taşıyan anlatılardır. Yani filmin kaygısı, izleyeni yönlendirmek değil sadece ona bir şeyler göstermek ve bu gösterimi kendince eğlenceli kılmaktır.

### 1.3. Şiddet – Cinsellik – Haz

Postmodernizm denince *Postyapısalcılık* ve *Psikanaliz* ile ilgili okumalarla yapıtsöküm ve bilinçdışı kavramları üzerinden *şizofrene* ulaşılır. Şiddet, cinsellik ve hazdan örülü şizofren, postmodernizmin ve postmodern filmlerdeki karakterlerin genel bir silueti olarak karşımıza çıkmaktadır. Şizofren karakter konusunda Bağcı şunları söylemektedir:

“Postmodernistin şizofrenik bilincinde çokluk, ayrışıklık, parçalılık hâkimdir; nesnel gerçek diye bir şey yoktur; yalnızca öznel kuruntulardan ve takıntulardan pekinlikle bahsedebiliriz” (Bağcı,2011).

Dolayısıyla buradan yola çıkarsak şizofren karakter sonsuz, özgür ve ba-

şına buyruktur. Şizofren için arzu sınırsızdır ve istediği her şeyi yapma konusunda meşruiyetten bahsedilemez. Şizofren, modern ussallığın karşısında şuur dışılıkla ilintili postmodern bir duruştur. Şizofrenin arzu, haz, parçalanmışlık ve bunun devamında gelen cinsellik, şiddet, gerçek ile gerçek dışının karışması ve anlatının yüzeyselliği gibi özelliklerine postmodern olarak tanımlanan filmler içerisindeki karakterlerde rastlamak mümkündür (Sarup, 2004:141-142).

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde şizofren; parçalanmış hikaye, geçmişin şimdileşmesi, iç içe geçmiş ve her an bambaşka, tahmin edilemeyen yönlere sapan hikayeler olarak kendini göstermektedir. Kadının cinselliğe indirgenen silik konumu, insanın cinselliğe ve şiddete yöneldiği haz dünyası şizofrenin diğer özellikleridir. Şentürk, şuur dışı durumda kendini zevk ve arzulama ilkeleri çerçevesinde anlamlandırmaya yatkın genç kitleye hitap eden bilim – kurgu, macera, korku filmlerinin genel özelliklerine değinirken şizofren durumun bu filmlerde tezahürünü şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Bu tür filmlerin baş aktörleri genellikle, herhangi bir çılgın, mistik, sapık bir fikre saplanıyorlar, kendi zevk ve arzuları tarafından esir alınıyor ve bazen kendi ihtiraslarının kurbanı oluyorlar. Başaktörler, bir hayal veya herhangi tehlikeli bir sır tarafından baştan çıkarılmalarına müsaade ediyorlar; genellikle gerçekliği, gerçek

*olmayandan ayırt edemiyorlar. Sonu gelmeyen aksiyon sahnelerinde sabit bir fikir tarafından esir alınan baş aktörler; baş döndürücü bir aksiyona, bir başka deyişle, gayesizce sırf kendi için olan davranışları gerçekleştirme düşkünü şizofren figürlere dönüşüyorlar”* (Şentürk, 2007:342-343).

Bu filmlerin genel özelliklerine bakıldığında gerçeklik ve akılcılığın saf dışı edildiği görülmektedir. Filmin hikâyeyi sonlandırma ve sonuç olarak izleyici aklında bir fikir bırakma kaygısı söz konusu değildir. Bu tür filmlerden bahsedilirken amaç veya amaçsızlık kavramları üzerinde durmak gereksiz görülmektedir. Çünkü film sadece görsel öğelerin öne çıktığı korku, haz ve cinsellik gibi unsurları izleyene aktaran bir izlenceden başka bir şey değildir. Bu durum postmodernizmin sinemaya yansımaları olmanın yanı sıra, postmodern yapıyı, postmodern insanın durumunu ve postmodern toplumun gidişatının genel şemasını yansıtan gösterge olarak da dikkat çekmektedir.

Şizofren çerçevesinde filme yansıyan cinsellik ve şiddet filmin anlatısını ve içeriğini klasik modern sinemadan ve modern sanat sinemasından ayırmaktadır. Yüzeysellik, parçalanmışlık ve anlık gösteri gibi postmodern filmlerin genel özellikleriyle örtüşen cinsellik ve şiddet unsurları film içerisine yerleşmekte ve anlatıya katkısı olmasa da -kaldı ki postmodern filmin bir şeyi anlatmak gibi bir kaygısı zaten yoktur- filmin ana unsuru olarak filmde

yer bulmaktadır. Örneğin Temel İçgüdü’de Catherine Tramell (Sharon Stone)’in işlediği suçlar ve sorgulanma süreci, Tramell’in kadınsı cazibesini sergilemesinin gölgesinde kalmaktadır. Bu noktada cinselliğin film antlısı içerisinde yer alan bir dil unsuru olarak filmde yer alması normal karşılanabilir. Fakat izleyiciye sunulmanın anlatıya katkıdan ziyade salt bir cinsellik olması ve daha çok akılda kalanın da bu cinselliğin olması dil fonksiyonunun önüne geçmektedir. Diğer taraftan cinsellik, filmde saf haliyle değil, Tramell’in hasta ruhunun ortaya koyduğu şiddetle yoğrulmuş olarak yer almaktadır. Böylece cinsellik, hikayenin akışına ve anlatımına katkı sağlayan doğal bir unsurdan ziyade hikâyeyi deforme eden normal cinsel öğelerin ötesinde bir fonksiyon yüklenmektedir.

Bu noktada Sarup’un dikkat çektiği, kitlesel sinemanın cinsellik imgeleri üzerine kurulması ve erkeğin arzusunun etki altına alınması, postmodern filmlerde cinselliğin ne denli önemli olduğunu ve toplumsal yapıdaki başat fonksiyonunu ortaya koyma bağlamında önemli bir tespit olarak dikkat çekmektedir (Sarup, 2004:249). Zira büyük anlatıların son bulunduğu, her şeyin bir tekrardan ibaret olduğu, şizofrenin hakimiyetinde arzularını özgürleştiren bir postmodern yapıda cinselliğin filme yansımaları aynı zamanda postmodern toplumun durumunu da yansıtmaktadır. Yani kadının cinsellikle sınırlandırılmış bir çerçe-

vede filme oturtulması ve erkeğin arzusunun bu öğeyi besleyen bir konumda olması, sinemanın nerede olduğunu belirlemekle birlikte, sinemayı yönlendiren unsurlardan birisi olan toplumun geldiği noktayı da ortaya koymaktadır.

Yamaner'in Mavi Kadife (Blue Velvet) filmindeki postmodern toplumun cinsellik profili ve postmodern filmlerdeki kadının iki farklı konumuna yönelik tespitleri yukarıda bahsettiğimiz noktalara vurgu yapmaktadır:

*"Bu filmin sunduğu vahşi cinsellik ve şiddet ileri postmodern periyodun hem korktuğu hem de içine itildiği özgülük ve kendi kendini ifade etme biçimlerini yansıtmaktadır. Mavi Kadife ve bu türdeki diğer filmlerde kadınlar cinsel obje olarak görülmekte, cinsel ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadınlar saygın, orta sınıf ve evli olarak bir kategoride, saygınlığı olmayan ve seksüel olarak ikinci bir kategoride görülmektedir"* (Yamaner, 2007:65).

Şizofren öğelerle yoğrulmuş filmlerde Şentürk'ün dikkat çektiği özelliklerden birisi de değişken görsellik nedeniyle şuurun sürekli bir başkalaşımın tahakkümünde olması ve gerçekliğin belirsizleşmesidir. Bu belirsizliği körükleyen unsur ise ani değişimlerin etkisiyle başkalaşan ve parçacıklara bölünmüş farklı hadiselerden oluşan hikâyedir. Bu tarz bilim-kurgu ve korku filmlerinde anlatı, tahmin edilemeyen olmadık yönler sapmakta ve yine beklenmedik bir anda tıpkı hayat

gibi son bulmaktadır. Bir hikâyenin sonu diğer bir hikâyeye karışmakta ve aralarında her hangi bir ilişki aranmaz hale gelmektedir. Şentürk, bu iç içe geçmiş fakat bir bütüne hizmet etmekten çok paçalılığı göstermekten yana olan filmlerin postmodern estetik açısından önemini şöyle vurgulamaktadır:

*"Bu filmlerde en önemli şey, gösterimin eleştirel karakteri değil yalnızca ihtiva ettiği yoğun anlardır. Postmodern estetik için, hikayenin gelişim çizgisinden ve hadiselerin doğrusal biçimdeki sıralanışlarından böyle yavaş veya yıldırım hızıyla sapmaları, eğer filme, dil ve kural koyucu tali düzenden kaçma, her türlü akli esastan feragat etme imkanı veriyorsa, müsbet bir anlam ifade ediyor"* (Şentürk, 2007:345-346).

Benzer parçalanma ve yüzeysel anlatıya değinen Ali Karadoğan, Ucuz Roman ve Temel İçgüdü filmleriyle durumu somutlaştırmaktadır. Neden- sel olay örgüsüne sahip ve geleneksel anlatı yapısının kullanıldığı Temel İçgüdü'de, filmin ele aldığı kurmaca gerçeklikle filmin kendisi arasındaki sınırın ortadan kalkması, filmin ele aldığı noktaların derinliksiz bir şekilde işlenmesine neden olmaktadır. Catherine Tramell'in (Sharon Stone) işlediği cinayetlerin nedenlerinin tam olarak çözülememesi ve soruşturmanın Nick ve Catherine arasında bir oyuna dönüşmesi filmin işlediği konuyu yüzeysel ve dağınık bir hale getirmektedir.

(Karadoğan, 2005:151-152).

Bu örneğin yanında, bir başka örnek de parçalanmış ve kimi zaman birbiriyle ilişkisi olmayan fakat mekânsal olarak kesişen olayların yine ardışık olmayan parçalı bir kurguyla aktarıldığı Ucuz Roman filmidir. Filmde Jesus (Samuel L. Jackson)'un kayıp çantayı bulmak için gittikleri evde sprite ve hamburger hakkında yaptığı konuyla ilgisiz konuşma ve Vincent Vega ile diyalogu, parçalanmış hikâyeler arasında karşımıza çıkan yüzeyellik örnekleridir.

#### 1.4 Metinlerarasılık

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

Metinlerarasılık edebiyatla ilgili çalışmalardan doğan, dolayısıyla daha çok yazınla ilgili çalışmalara dayanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin'le kastedilen daha çok edebi yazınsal ürünlerdir ve çoğunlukla metinlerarasılık bu zeminde ele alınmıştır. Buna rağmen metnin diğer sanat-

larla da ilişkisinden ötürü sadece şiir ve düzyazıda değil sinema, tiyatro, resim gibi sanat dallarında da metinlerarasılıktan bahsetmek mümkündür. (Özay, 2007:164-165).

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

Postmodern filmlerin parçalı yapısı ve çoklu olay örgüsü metinlerarasılığın sinemaya yansması olarak değerlendirilebilir. Postmodern sinemada pastişle filme yansıyan nostaljik geri dönüşler, hikayenin son bulmadan yeni bir hikaye içerisinde kaybolması veya bu filmlerin ardışık olmayan kurgusu film içerisinde gelişmekte olan olayları anlamlandırmada ve filmin bütünsel yapısını çözmeye seyirciyi etken konuma oturtmaktadır. Aslında bu noktada klasik modern sinemada veya modern sanat sinemasında da sinemanın doğası gereği benzer metinlerarası ilişki süreciyle anlan-

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

Şentürk, Ucuz Roman (Pulp Fiction), Büyük Hesaplaşma (Heat), Hız Tuzakı (Speed), Casino Royal (Casino) gibi filmlerde metinlerarasılığın kullanımını şöyle çözümlenmektedir:

*“Bu filmlerin yönetmenleri, her şeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı fikrinden hareket ederek yola çıktılar. Bu yönetmenler ve filmler birlik ve kıvama aldırış etmeksizin, kasıtlı olarak sinema tarihinin janrları, ahenk ve tarzlarından besleniyorlar. Bunlar daha çok biçimlerin, mevkilerin ve kültürel zümrelerin yan yana gösterime sunulmalarını ve muallakta bırakılmalarını tercih ediyorlar. Bu yönetmenler ve filmleri seyirciye, film kopyalarının arkasında, diğer filmlere göndermeler olduğunu, tekrardan inşa ve anlamı kontrol etmenin zevki ve metinlerarasılığa, sembolik olanla gerçek olan arasındaki dekonstrüktif sınır aşımına duyulan arzunun gizlendiğini haber veriyorlar”* (Şentürk, 2007:126).

Böylece edebi metinlerde metinlerarasılığın intihal bağlamında modern zeminde eleştirisi yapılırken, postmodern filmlerde metinlerarasılık sanatın sonu ve pastişin hakimiyetiyle postmodern bir olumlama düzleminde değerlendirilmektedir.

## SONUÇ

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



ması, başlangıçta onun modern sanat anlayışından kısmen koptuğunu ortaya koymakta, hatta kimi değerlendirmeye göre modern olmaktan çok uzak kılmaktadır.

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

Hiçbir zaman modern kalıplardan daha yaygın kullanılmasa da postmodern yaklaşım sinema tarihinin önemli bir kesitinde varlığını hissettirmiştir. Tarihin postmodern olarak tanımlanan kesitinin başlangıç yıllarına gelindiğinde modern ideolojilerin baskılara ve dünyanın yaşamakta olduğu sıkın-

tılara dayalı olarak akımdan akıma koşan sinemanın çözüm arayışları yerini, postmodern yüzeyselliğe bırakmaya başlamıştır. Bir amaca hizmet etmeyen, izleyicisine doğruları anlatma çabası taşımayan ve dünyayı yönlendirmek kaygısından uzak filmlerin içerisine pastiş, zaman ve mekan birliğinin olmadığı nostalji, sonu belirsiz bırakan parçalı kurgu, şizofren şiddet, haz gibi postmodern öğeler eklenmeye başladığında sinemanın postmodern tarafı ortaya çıkmaktadır.

Postmodern olarak tanımlanan filmlerde görülen özelliklerden birisi kurgunun hikâyenin ardışık düzenini parçalamak için kullanılmasıdır. Modern anlatının başlangıç, ilerleme ve son şeklinde kurguladığı hikâyeye postmodern öğeler taşıyan filmlerde anlamı zorlaştıracak bir parçalı anlatıyla verilmekte, hatta bazen birbiriyle ilişkisi olmayan parçalar film içerisinde yer almaktadır. Geçmişin pastişinin film içerisinde kullanılması da diğer bir postmodern öğe olarak dikkat çekmektedir. Pastişle birlikte geçmişe ait olan bu günle birleşmekte zaman ve mekânın değişkenliğiyle tarihsellik ortadan kalkmaktadır. Pastiş parodinin eleştirel amacından çok uzak bir şekilde filmde yer almakta ve ölü bir biçim olarak geçmişe ait olduğunu düşündüğümüz parçalar şizofren bir zamansızlık algısıyla şimdileşmektedir. Böylece kurguyla ardışık yapısı parçalanan hikâyeye pastiş unsurlarla zaman ve mekân düzlemini de kaybetmektedir.

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

Özellikle 1980'li yıllardan itibaren üretilen birçok sinema eserinin yukarıda belirtilen postmodern özellikleri barındırması sinemada postmodernizmin varlığını tartışmayı olanaklı kılmıştır. Zaten sinemanın etrafında yaşanan gelişmelerden bağımsız ürün vermesinin mümkün olmaması onu postmodern eğilime mecbur kılmaktadır. Dolayısıyla sinemanın hem iç dinamiklerinin gereği olarak hem de edilgen konumuyla postmodernizmden etkilendiği görülmektedir. Fakat asıl üzerinde tartışılmakta olan konu postmodern etkinin ne denli kapsamlı, belirgin ve tanımlanabilir olduğudur. Ele aldığımız örneklerde de görüldüğü gibi postmodern olarak tanımlanan her filmde postmodern öğeler ayrı ayrı oranlarda yer almaktadır. Postmodern filmlerde birbirinden farklı postmodern öğelerin yer alması postmodern çeşitliliğin sinemaya bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan bu çeşitli yapı keskin hatlarla ayrılan bir postmodern sinema yaklaşımını şu an için imkânsız kılmaktadır.

Yaşadığımız çağda hızla akan tarihsel kesitler birçok değişimi beraberinde getirmektedir. Bulduğumuz noktadan uzaklaşıp geriye baktığımızda veya önümüzü görmemizi zorlaştıran sis perdesi aralandığında “*postmodern bir sinemadan söz edilebilir mi? Sinema ne oranda modernizmden kopmuştur? Postmodern eğilimler ne gibi sonuçlar doğurmuştur?* Soruları çok daha net cevaplar bulacaktır. Ama şu an seçilebilen şey postmodern olarak tanımlanan unsurların kimi sinema eserlerinde yer aldığı fakat bizi postmodern sinema tanımına götüren kesin bir ayırımın söz konusu olmadığıdır.

## KAYNAKÇA

ANDERSON, Perry, (2005) *Postmodernitenin Kökenleri*, Çev., Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri, ÖZTÜRK, Semire Ruken, (1997), *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Ark Yayınları.

KARADOĞAN, Ali, (2005), “*Postmodern Sinema mı Film mi*”, İletişim Araştırmaları Dergisi, Sayı 3.

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

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

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

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

ŞAYLAN, Gencay, (2002), *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.

ŞENTÜRK, Rıdvan, (2007), *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Y

AMANER, Güzin, (2007), *Postmodernizm ve Sanat*, Ankara: Algı Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet, (2006), *Moder-nizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

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

