

Sinemada Performatizm ve Performatist Karakterler: Postmodernizm Sonrası Duygulanımın ve Anlamanın Yeniden İnşası Üzerine Bir İnceleme

Gökhan Gültekin¹ 

Gönderilme Tarihi/ Received: 20.06.2026
Kabul Tarihi/ Accepted: 23.07.2026

Öz

Bu makale, Alman kültür kuramcısı Raoul Eshelman tarafından geliştirilen “performatizm” kavramını sinema sanatı bağlamında ele almaktadır. Postmodernizmin ironi, parçalanma, anlam yokluğu ve değer rölativizmiyle örülü estetik eğilimine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan performatizm, sanatın yeniden duygulanım, samimiyet, bağlanma, mucize ve aşkın anlam üretebileceğini iddia eden bir paradigma olarak okunmaktadır. Çalışmada, Eshelman’ın ortaya koyduğu performatist çerçeve, niteliksel ve yorumbilimsel bir analizle, amaçlı olarak seçilen 5 örnek film (*Forrest Gump*, *Lola Rennt*, *The Idiots*, *American Beauty* ve *Amélie*) bağlamında tartışılmıştır. Her bir film; ‘çerçeve içi kapanma’, ‘kahraman tipolojisi’, ‘monist anlatım’, ‘alımlayıcı üzerindeki ikna mekanizmaları’ ve ‘teist anlatı mantığı’ kategorileri çerçevesinde çözümlenmiştir. Bulgular, performatist sinemanın yalnızca tematik bir tercih değil, tutarlı olarak biçim-içerik mimarisi sunan bir paradigma olduğunu ortaya koymaktadır. Performatist karakter, postmodern özneye damgasını vuran ironik mesafe ve parçalanmışlık yerine, monolitik bir kararlılığı, naif ama dönüştürücü bir sevgi kapasitesini ve etrafındaki dünyayı anlamla yeniden donatma misyonunu üstlenir. Sonuç olarak performatist filmler, postmodern ironinin sınırlarına ulaştığı bir kültürel uğrakta, ‘aşkınlığı’, ‘bağlantısallığı’ ve ‘duygulanımı’ yeniden kurgulamak gibi bir işleve sahip olabilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Performatizm, Raoul Eshelman, Performatist Sinema

¹ Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, cinegultekin@gmail.com

Performatism in Cinema and Performatist Characters: A Study on The Reconstruction of Affect and Meaning in Post-Postmodernism

Abstract

This article examines the concept of “performatism,” developed by the German cultural theorist Raoul Eshelman, within the context of cinematic art. Emerging as a reaction against the aesthetic tendencies of postmodernism—which are closely interwoven with irony, fragmentation, the absence of meaning, and value relativism—performatism is interpreted as a paradigm claiming that art can once again generate affect, sincerity, commitment, miracles, and transcendent meaning. Utilizing a qualitative and hermeneutic analysis based on Eshelman's performatist framework, this study discusses five purposively selected sample films: *Forrest Gump*, *Run Lola Run (Lola Rennt)*, *The Idiots*, *American Beauty*, and *Amélie*. Each film is analyzed through the categories of ‘double framing,’ ‘hero typology,’ ‘monist narrative,’ ‘mechanisms of persuasion on the recipient,’ and ‘theistic narrative logic.’ The findings reveal that performatist cinema is not merely a thematic preference but a paradigm that consistently offers a cohesive form-content architecture. Rather than embodying the ironic distance and fragmentation that mark the postmodern subject, the performatist character undertakes a monolithic determination, a naive yet transformative capacity for love, and a mission to reinvest the surrounding world with meaning. In conclusion, at a cultural juncture where postmodern irony has reached its limits, performatist films function to reconstruct ‘transcendence.’

Keywords: Performatism, Raoul Eshelman, Performatist Cinema

Giriş

20. yzyılın sonuna damgasını vuran postmodern duyarlılık, büyük anlatıların sonu (Lyotard, 2014), tarihin parçalanması, gerçekliğin simulakrlarla ikamesi (Baudrillard, 2024) ve ironinin egemen estetik tutum hline gelmesiyle nitelendirilmiştir. Sinemada bu durum; film anlatısını kendi üzerine kıvıran, türleri eklektik biçimde harmanlayan, karakterleri içsel paralanmışlıkla resmeden ve seyirciyle ironik mesafe ilişkisi kuran bir yapıya dönüşmüştür. Ne var ki 21. yüzyılın başlarından itibaren, hem akademik yazında hem de sanatsal pratikte postmodern ironinin mevcut sanat eserlerinde yeterli karşılığı bulmadığı savunulmaya başlanmıştır (Wallace, 1993; Kirby, 2009; Vermeulen & van den Akker, 2010). Bu tıkanıklığın aşılması için ortaya çıkan paradigmalardan biri, Alman kültür kuramcısı Raoul Eshelman tarafından geliştirilen 'performatizm' kavramıdır.

Eshelman (2000), postmodernizm sonrası sanatın merkezî bir özelliği olarak ironik tavrın terk edildiğini, sanatçıların ve film yapımcılarının yeniden duygulanım üretmek için karakterler kurguladıklarını ileri sürer. Bu bağlamda performatizm, sevmeye, mutlu olma, inanma, bağlanma, anlam tesis etme gibi duygulanımları seyircide yeniden canlandırmak amacıyla anlatıyı kasıtlı biçimde yapılandıran bir paradigmadır. Performatist eser, izleyiciyi ironik mesafeden çıkarıp özdeşleşmeye iter; karakteri tek anlamlı, monolitik ve sıklıkla naif bir faillike yerleştirir ve dünyayı yeniden büyülü kılma çabasını anlatısal bir gereklilik olarak üstlenir. Çalışmanın amacı, performatist bir film analizini, kavramın öncüsü Eshelman'ın ortaya koyduğu "performatist anlatı yapısı" lsnde gerçekleştirmek ve bu tür filmlerin yapısını ortaya koymaktır.

Türkçe literatürde Eshelman'ın literatüre kazandırdığı anlamıyla performatizm kavramını merkeze alan herhangi bir çalışmaya rastlanılamamaktadır. Sadece birkaç çalışmanın (Sarı, 2022; Koparan, 2025a; Koparan, 2025b) metamodernizm kavramı üzerinden film analizi yaptığı veya bu analizlerde Eshelman'a sadece atıfta bulunulduğu gözlemlenebilir. Dolayısıyla bu az sayıda çalışmada da kavram, genellikle metamodernizm tartışmalarının bir alt başlığı olarak kalmış ve özellikle sinemaya özgü bir analitik araç hline getirilmemiştir. Burada ortaya koyulan çalışmanın önemi, performatizmi temele alarak performatist bir film analizi gerçekleştiren ilk çalışma olmasından kaynaklanmaktadır. Bu amaç ve önem kapsamında kuramsal altyapıyı ortaya koymak adına, öncelikle postmodern sanattan kopuşun nasıl gerçekleştiği ve performatizm kavramının ne olduğu tartışılmaktadır. Daha sonra performatist sinema olgusu; anlatı yapısı, temel ögeleri ve filmlerden örneklerle açıklanmıştır. Kuramsal tartışmalardan sonra araştırmanın yöntemsel temeli ortaya koyulmuş ve örnekleme dâhil edilen filmler kapsamında performatist film analizi gerçekleştirilmiştir. Sonuç kısmında ise analize bağlı bir tartışma yapılmıştır.

1. Postmodern Sanattan Kopuş ve Performatizm

Performatizm kavramı her şeyden önce postmodernizmin karşısında duran, onu aşan bir anlayışla ortaya koyulmuştur. Postmodernizm, her şeyin şimdiki zamanda başladığını, geçmişin ve geleceğin de bu zaman içerisinde bir bütün olarak yer aldığını savunur. Dolayısıyla şimdiden başlayarak ileriye doğru giden zaman fikri postmodernizm için kabul görmemektedir (Akay, 1992, s. 26). Birbirinden ayrı düşünülmemeyen zaman ve mekân mefhumu da postmodernizm tarafından farklı algılanmaktadır. Nitekim modernizmin rasyonel, ölçülebilir, baskıcı, bilimsel ve hiyerarşik yapısı postmodernizm tarafından ters yüz edilir; belirsiz, göreceli ve keyfi bir olgu olarak algılanır (Karadoğan, 2005, s. 139). Terry Eagleton'ın (2020, s. 10) tanımlamasıyla postmodernizm, "yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların yanı sıra, sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezlessiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatı az ya da çok yansıtan kültürel üsluptur".

Postmodern sanat, estetiğin günlük hayata dâhil oluşunu kullanır; gerçeklik yerine parodiden, nostaljiden, kiç ve pastişten faydalanır. Derinliğin karşısına dikilerek yüzeysellikten dem vurur. Estetiğin günlük hayata girişi ve popüler kültürün yüksek sanatlar üzerinde yükselişini benimser (Hall, 2000, s. 111). Modernist sanatın estetiğe bağlılığını göz ardı eder, eklektik bir yapıya sahiptir, yüksek kültür ve popüler kültürü bir arada kullanır, parçalıdır. Gerçekliği sergilemekten kaçınarak ironi, pastiş ve nihilizmden dem vururken ticari kazancı da ön plana alır (Kellner, 2000, s. 368).

Ali Karadoğan, postmodernist sanatın özelliklerinin şu şekilde sıralanabileceğini savunur (2005, ss.142-143):

- Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinmesi,
- Her türlü eylem veya durumun sanatın alanına dâhil edilmesi,
- Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik ayrımın yok olması,
- Melez üslubun benimsenmesi,
- Parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeyselliği,
- Sanatçıya ve sanat eserine yönelik övgünün ortadan kalkması,
- İçerikten ziyade biçime önem verilmesi,
- Gerçekliğin imgelere dönüşerek bütün kültürel alanı işgal etmesi,
- Geçmiş ve gelecek zamanın şimdiki zaman içerisine sıkıştırılması,
- Pornografi, cinsellik ve arzusunun metalaşması,
- Eril kültürel düşünceleri savunan tüketim kültürünün yayılması,
- Endişe, yabancılaşma, öfke ve başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların temsil edilmesi.

Lyotard'a (2014: 57 - 58) göre, postmodernist bir sanatçı tıpkı bir filozof gibi hareket ederek, ortaya koyduğu eserinde önceden belirlenen kalıplara veya kurallara körü körüne bağlı kalmaz. Bu yüzden de sanatçının eseri sadece belirli bir kategori altında değerlendirilemez. Dolayısıyla sanatçı, kendi kurallarını ortaya çıkarmak üzere çaba harcar.

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak pek çok alanda olduğu gibi sanatta da yeni yönelimler ortaya çıkmıştır. Özellikle dijital teknolojiler insanların internet, telefon, tablet ve bloglar gibi küresel iletişim ağlarına daha bağımlı hâle geldiği bir 'dijital çağ'a geçişin önünü açmıştır. Niedzwiecki, teknoloji temelli olan bu yeni çağı "Dikizleme Kültürü Çağı" olarak tanımlarken; Youtube, Twitter, Facebook, Flickr, MySpace, bloglar ve chat odalarının bu çağın en temel aktörleri olduğunu vurgular (2019, ss. 8-11). Bu yeni çağda postmodern sanat anlayışından da kopuş kaçınılmaz olmuş, postmodernizmi aşan yeni kavramlara ve sanat anlayışlarına ihtiyaç duyulmuştur. Kirby'nin (2009, s. 2) de vurguladığı gibi, 1990'lardan sonra baskın kültürel, teknolojik ve sosyolojik değişimlere koşut şekilde, postmodernizm de yerini yeni bir kültürel paradigmaya; onun 'dijimodernizm' olarak adlandırdığı bir olguya bırakmaya başlamıştır. Ona göre bunun temel nedenleri arasında, metnin bilgisayarlaşması, metinsellikteki yeni biçim, sosyal ve çoklu yazarlık imkânları bulunmaktadır. Dijimodern bir metin; metne dâhil olma, fiziksel olarak metin oluşturma, içerik ekleme ve anlatımı şekillendirme imkânı verir. Postmodern metinden özellikle gerçek(lik) algısı ve ciddiyet noktalarında ayrılır. Tüm kültürel metinler bu açıdan ilerleme, rastlantısallık, geçicilik, yeniden tanımlanmış metin rolleri, gelişen yazarlık, elektronik dijitallik, akışkan metin sınırları, ciddi, görünür, gerçek ve yeni başlayan bir estetik gelişim konularında dijimodern metinlere evrilmektedir (Bonfiglioli, 2013: 248). Yine başka bir kavramsallaştırmada, postmodern çağa alternatif yeni bir eğilim arayışı ortaya çıkmıştır; "metamodernizm". Kirby'nin çalışmalarından esinlenerek derin değerlendirmeler yapan Vermeulen ve Van den Akker (2021, s. 43), özellikle 2000'lerden sonra metamodern sanat anlayışının ortaya çıktığını vurgular.

Bentley ve arkadaşları (2015, ss. 14-15), postmodernizmin felsefi anlamda sınırlı kaldığının, kültürel amaçlarını tamamladığının ve tam da bu dönemde vuku bulan 11 Eylül 2001 saldırılarının artık farklı bir çağa geçişte anahtar rol oynadığının altını çizer. Öte yandan 2000 sonrası teknolojinin gelişimi ve dijitalleşmeyle birlikte yaşanan dönüşüm, üzerine yoğun tartışmaların ve kabullerin gerçekleştiği postmodernizmi de etkilemiş, dönüştürmüştür. Postmodern sonrası eğilimi tanımlamak için farklı kavramlar ortaya çıkmıştır. Kirby, Hutcheon, Searle, Eshelman, Vermeulen ve Van den Akker gibi düşünürler; Post-postmodern, Dijimodern, Metamodern, Transmodern, Performatizm, Postkonstruktivizm, Otomodernizm, Altermodern gibi farklı kavramlar özelinde bu yeni dönemi tartışmaktadır. Bunlar arasında özellikle sanat ve estetik üzerine yoğunlaşması açısından performatizm, bu çalışma için oldukça önemli görülmektedir.

Performatizm, postmodernizmden farklı bir paradigmayı ortaya koyan en dikkat çekici yönelimlerden bir tanesidir. Özellikle kavramsal açıdan diğerlerinden net bir farklılık öne çıkmaktadır. Farklılığın kavramsal altyapısında ise biçimsel dönüşüm bulunmaktadır. Alman kültür kuramcısı Eshelman, postmodernizm sonrasındaki estetik dönüşümü belirginleştirmek amacıyla, postmodernizmde geri plana itilen öznenin mimarlık, edebiyat, film ve görsel sanatlarda yeniden ortaya çıkışını vurgular (Akt. Arslan Karabulut, 2026, s. 98).

Bu yeni yönelimi ise Performatizm kavramı üzerinden açıklamayı tercih eder. Performatizm, postmodernizmle radikal bir kopuşu temsil etmekle birlikte, bazı yönlerden onunla bağını sürdürmeye devam eder (Eshelman, 2002). Ona göre performatizm, kendinden öncekilerin bir devamı niteliğini vurgulayan 'post-', 'hiper-', 'meta-', 'diji-' öneki diğer kavramlardan ayrılır (Eshelman, 2024). Çünkü performatizm, modernin ya da postmodernin bir yeniden yorumlaması değildir (Eshelman, 2002). Performatizm ile bir aşma durumu ortaya konarak farklı bir çağa işaret edilmektedir. Biçim yoluyla farklılığa dikkat çeken performatizm terimi sanat, edebiyat, mimari, felsefe, film gibi alanlardaki yeni çağa gönderme yapar. Performatizm, anlatısal sanat eserlerinin; aşk, inanç, güzellik, transandans ve benzeri olumlu toplumsal etkileşim durumlarını deneyimlemek için, kurgusal koşullar yaratmak amacıyla, biçimsel araçlar kullandığını ima eder (Akt. Arslan Karabulut, 2026, s. 99). Biçimsellik üzerine yaptığı bu vurgu, estetik algıyı belirginleştirmeye çalışan bir eğilim olarak anlaşılmalıdır. Bu dürtüyle sanatçılar artık karakterlerini mutlu olmaya, sevmeye, inanmaya, yenilikleri deneyimlemeye ve aşkınlığa ulaşmaya biçimsel anlamda -estetik boyutu da hesaba katarak- hazırlar (Eshelmann, 2002).

Performatizmde inanç, bilgiden önce gelir. Ancak bu inanç yalnızca dinsel inançlara işaret etmez; daha ziyade kültürel bir dönüşümü ifade eder ve estetik bir inanç olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda, son yirmi yılda Batı kültüründe gerçekleşen değişim, biçimsel düzlemde inanca yönelen bir estetik dönüşüm niteliği taşır. Buna karşılık postmodernizmde her şey bir simülasyon olarak algılanır; kuşku ve ironi ön plandadır. Nitekim küreselleşme ve dijitalleşmeyle birlikte algı biçimleri değişmiş, özellikle olumlu yönde ilerleyen karşılıklı ilişkiler giderek daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Bu ilişkiler sanatçı ile okur-izleyici-dinleyici kitlesini yakınlaştırmış ve daha güçlü bir özdeşleşme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır (Arslan Karabulut, 2026, ss. 99-103).

Performatizm, her ne kadar Metamodernizm ile çoğu noktada birlikte anılsa da Eshelman, performatizmin "program olarak metamodernizmden yaklaşık on yıl önce formüle edildiğini" dile getirir. Ona göre metamodernizmin duygu yapısı temelinde farklılığını ortaya koyması, romantik dönüşüme vurgu yapması ve felsefesindeki kültürel-siyasi yaklaşım onu performatizmden ayırır. Nitekim performatizm, sanatı toplumsala veya siyasete bağlamaz; sanatın estetik yönü üzerinden yeni eğilimleri tanımlamaya çalışır. Performatist eserler biçim ve yöntem açısından bütünüyle heterojen olmasına rağmen düzensizliğin romantik bir estetiğinden ziyade klasik estetiğe daha fazla meyil göstermektedir. Bu yönüyle Eshelman, metamodernizmin "salınım" kavramı yerine performatizmin "sentez" kavramını ortaya koyar (2011, s. 227):

Postmodernizmden tarihsel ayrılışı tanımak için modernizm ve postmodernizm arasındaki bir "diyalektik salınım" figürü yerine eski güzel Hegelyen "sentez" terimini tercih ediyorum. Performatizm ve metamodernizm ortada yeni bir şey olduğuyla ilgili aynı fikirde olmalarına rağmen, bana öyle geliyor ki; metamodernizm her iki tarafı da çok fazla idare etmeye çalışıyor. Tarihsel gelişimin yeni bir evresiyle sonuçlanan diyalektik bir sentez ile veya durağan, her

ikisine de uyan tarihsel olmayan bir salınım ile muhatabız; ama ne o ne de öteki değilken her ikisiyle de uyum sağlayabilen diyalektik bir salınım ile değil.

Eshelman performatizmde, özellikle postmodernizmdeki düzensiz, parçalı, ironik ve “bayağı” görülen estetik anlayıştan uzaklaşır. Ona göre postmodernizmin düzensizlik ve ironi özelliğine karşın performatizm, düzen ve bütünlüğün peşinden gider. Böylece düzenli ve bütünlüklü bir sanat anlayışı benimsenmiş; sanatçılara dünyayı pozitif algılayacakları bir alan açılmış; okuyucu-dinleyici-izleyici için ise bütünlük, derinlik, hayat, düzen, inanç ve güzellik kavramları daha anlamlı hâle gelmiştir (Eshelman, 2011, s. 226). Bu yüzden Eshelman'a göre *Amelie* performatist bir film, Berlin'deki 'Estrel Hotel' ya da 'Kant Triangle' tipik performatist mimariyi yansıtır. Ingo Schulze, Michel Houellebecq ve Victor Pelevin'in eserleri de performatist edebiyat eserleridir (Akt. Arslan Karabulut, 2026, s. 102).

Sonuç itibarıyla performatizm, postmodernizme özgü ironik ve anlamsızlaştırıcı bakışın günümüzde giderek sıradanlaştığını belirterek, yeni kuşak sanatçıların bu yaklaşımı geride bırakıp daha yüksek estetik değer taşıyan bir anlayışa yöneldiğini ifade etmektedir (Leylak ve Güngör, 2024, s. 369). Bu yeni sanat anlayışının bir sanat dalı olarak sinemaya nasıl yansıdığını görmek de oldukça önemlidir.

2.Performatist Sinema

Performatist sanat, eserin alımlayıcısı konumundaki kişilere mutluluk, sevgi, umut ve samimiyet aşılar. Bu duyguların alımlayıcı tarafından benimsenmesi ya da kabul görmesi hâlinde, alımlayıcının kendi çevresine de aynı duyguları yansıtabileceği düşünülür. Bir eser, alımlayıcının inanç örüntüsünü değiştirdiğinde ve alımlayıcı, edindiği yeni inanç örüntüsünü gerçekliğe geri yansıtmaya başladığında başarılı olmuş sayılır (Eshelman, 2008, ss. 2-37). Bu durum, sinemanın ürünleri olan filmler ve dolayısıyla film anlatıları açısından oldukça önemli bir çıkış noktası sunmaktadır.

Performatizm kavramını tartışırken Eshelman, özellikle anlatı ve karakter tipolojisi üzerine yoğunlaşır. Performatist bir anlatı hem modern hem de postmodern anlatının özelliklerini farklı bir biçimde kullanır (Arslan Karabulut, 2026, s. 98). Özdeşleşmeye teşvik edecek şekilde, kahraman oldukça basit ve belirgin özellikler ile tasarlanır. Böylece çevresinden ayrılır.

Eshelman'ın (2008) ortaya koyduğu çerçeveden hareketle, performatist karakterin tipolojik özellikleri şu şekilde derlenebilir:

- a) Naif kararlılık: Karakter, dünyaya ilişkin temel bir inanca ya da arzusal yönelime sahiptir; bu yönelim ironik bir kuşku tarafından sürekli bozguna uğratılmaz.

- b) Mucize üreten faillik: Karakter, içinde bulunduğu dünyaya küçük ya da büyük mucizeler tasarlar ve bunları gerçekleştirir; bu jestler, çevresindeki kişilerin yaşamında dönüşüme yol açar.
- c) Çocuksu ya da arketipal duyumsal donanım: Karakter, sıklıkla bir çocuğun, bir aziz figürünün ya da arketipal bir kahramanın duyumsal dünyasıyla donatılmıştır; bu donanım onu sıradan akıl yürütmenin sınırlarının dışına taşır.
- d) Toplumsal bağlamdan kısmen kopuk konum: Karakter, sosyolojik determinasyonun aşırı yükü altında ezilmez; çevresine, ona belirli ölçüde dışsal kalan bir bakış açısıyla yaklaşır.

Bu özelliklerin birlikteliği, performatist karakteri klasik realist karakterlerden ve postmodern parçalı öznelerden net bir biçimde ayırır. Karakter; bir tip değil, bir mucizevi fail olarak işlev görür. Postmodern karakter, kendi gerçekliğini sorgulamakla meşgulken, performatist karakter, başkasının gerçekliğini değiştirmekle meşguldür. Bu basit fakat radikal yer değiştirme, performatist anlatının etik-estetik enerjisinin ana kaynağıdır.

Performatist anlatı çift katmanlı bir özdeşleşme sağlar. Alımlayıcının özdeşleşmeme ihtimali ortadan kalkar. Aşkın bir anlatı düzeyi belirlenir. Postmoderndeki gibi risk, ironi, gözlemcinin kandırılması ile uğraşılmaz. Bunlardan farklı olarak daha direkt, daha basit ve daha anlamlı bir anlatı belirir (Akt. Arslan Karabulut, 2026, s. 104). Eshelman'a göre performatist bir anlatı beş temel özellik etrafında örülür (2008): 'çift çerçeveleme yapısı', 'monist kahraman tipolojisi', 'teist anlatı mantığı', 'zorla ikna' ve 'çerçeve içi kapanma'.

Çift çerçeveleme yapısı, sanat eserinin "iç" ve "dış" olmak üzere iki katmanlı bir çerçeve sunduğunu vurgular. Dış çerçeve, eserin seyirci tarafından sanatsal ve kurgusal bir yapı olarak görünmesini sağlar; iç çerçeve ise bu yapının içinde, karakterin değer ve duygulanımının tartışmasız geçerli olduğu bir bölge yaratır. Postmodernizmin aksine, performatizm bu iç çerçevenin yapay olduğunu seyirciye sürekli hatırlatmak yerine, seyirciyi iç çerçeveye dâhil olmaya, karakterle aynı duyguları paylaşmaya zorlar (Eshelman, 2008, ss. 2-3).

Monist kahraman tipolojisi aracılığıyla Eshelman (2008, s. 5), performatist kahramanın tek anlamlı, kararlı, naif ya da bilinçli olarak basit bir yapıda olması gerektiğini aktarır. Öte yandan bu kahraman aptal, çocuksu, mistik veya otistik olabilir. Önemli olan, kahramanın iç dünyasının çelişkilerinden arındırılmış olmasıdır.

Teist anlatı mantığı, performatist eserin yapı özelliğine ilişkindir. Eshelman'a göre performatist anlatıda her zaman "tanrı-benzeri bir aracı" bulunur. Bu aracı, doğrudan bir tanrısal figür olabileceği gibi; mucize, tesadüf, kadercilik, koruyucu bir baba figürü ya da doğrudan kahramanın kendisi tarafından da temsil edilebilir. Ortak nokta, anlatı uzamında olayların 'kendiliğinden olmaması', bir müdahale sonucu vuku bulmasıdır. Bu tür bir anlatı mantığı,

postmodern rastlantı ve karmaşıklık estetiğinden köktenci bir kopuştur (Eshelman, 2002).

Zorla ikna kavramı, performatizmin alımlama kuramı boyutudur. Eshelman'a göre performatist eser, izleyiciyi seçim yapma özgürlüğüne bırakmaz; izleyici, anlatının ürettiği iç değerleri (sevgi, mutluluk, umut, bağlanma) kabul etmek zorunda kalır. Bu açıdan seyirciye özgür bir düşünme alanı bırakılmaz. Seyirci, eserin kurgusal dünyasına dâhil olmak zorunda bırakılır.

Çerçeve içi kapanma ilkesi ise performatist eserin karakteri ve seyirciyi belirli bir anlam ufkuna bağlamasıyla ilgilidir. Postmodern eser, çoğunlukla açık uçlu, çoklu yorumlara açık ve nihai anlamı askıya alan bir yapıya sahipken, performatist eser belirli bir anda kapanır; kahraman bir karara varır, dönüşümünü tamamlar, seyirciyle birlikte bir 'mucizevi durum'a ulaşır (Eshelman, 2008, s. 37).

Sinemada performatist işaret ve bütünsel, indirgenmiş karakter(ler) Eshelman (2002) için özellikle 1990'ların ortalarından sonra görünürlik kazanmıştır. Bu açıdan Eshelman Sam Mendes'in *American Beauty* (Amerikan Güzeli, 1999), Jim Jarmusch'un *Ghost Dog* (Hayalet Köpek, 1999), Lars von Trier'in Danimarka Dogma 95 filmi *The Idiots* (Aptallar, 1998), Tom Tykwer'in *Lola Rennt* (Koş Lola Koş, 1998), Saša Gedeon'un yönettiği *Návrat Idiota* (Budalanın Dönüşü, 1999) ve David Ondříček'in *Samotáři* (Yalnızlar, 2000) filmlerini örnek gösterir. Bu filmler, yönetmen tarafından yönlendirilen indirgenmiş bütünsel öznelerin yüceltilmesinden ve nesneye bağlı bütünsel işaretlerin performatist kullanımından güç almaktadır. Bu tarz filmlerde genellikle çevresindeki bağlamı aşan bir karakteri konu alan olay örgüleri gelişir.

Performatist bir filmde karakter aptal, naif, şaşkın, saf, basit, ciddi ve kahraman olabilir; ancak sonsuz derecede alaycı veya ironik değildir. Eshelman'ın postmodernizm sonrası sanatta gözlemlediği olgulardan biri de sanatçıların, yazarların, film yapımcılarının ve mimarların ironik tavrı beslemeyi bırakmaları ve sevmek, mutlu olmak, inanmak, bir şeyleri yeniden deneyimlemek, kısacası duygulanımı yeniden canlandırmak için karakterler oluşturarak onları harekete geçirmeleridir. 2001 yapımı *Amélie* adlı film, Eshelman'a göre performatizmi örnekleyen sinematografik yapımların başında gelir. Mucizevi küçük durumlar tasarlayarak insanların yaşamlarını değiştirebileceğini ve onları mutlu edebileceğini düşünen yalnız bir genç garson olan Amélie, etrafındaki insanlara etki ederek Tanrı benzeri bir rol üstlenir. Ortaya çıkan mutluluk, insanlar için oldukça gerçek bir duygulanımdır ve onların hayatlarını değiştirir. Eshelman, bu durumun "bağlantı" olarak adlandırılması gerektiğini düşünür (2002).

Performatist eser, izleyiciyi yalnız bir tüketici olarak değil, bir bağ kuran özne olarak konumlandırır. Bu nokta, Nicolas Bourriaud'nun (2002) "ilişkisel estetik" kavramıyla verimli bir biçimde yan yana okunabilir. Bourriaud, çağdaş sanat pratiğinin, izleyicinin sanat eseriyle tek başına karşılaşmasından çok, başka insanlarla, sanatçıyla, mekânla bağ kurmasına imkân tanıdığını öne sürmüştür.

Performatist sinema da benzer biçimde, seyirciyi karakterle, karakteri çevreyle ve nihayetinde seyirciyi kendi yaşam dünyasıyla yeniden bağ kurmaya çağırır. Bağlantısallığın bu yeniden değerlendirilmesi, postmodernizmin gözden düşürdüğü bir kategoriyi, ilişkiselliği yeniden gündeme getirir. Performatist eserin toplumda oluşturabileceği bağ, ironik bir mesafe değil, doğrudan duygulanımsal bir akıştır. Seyirci, karakterin mutluluğu üretişini izlerken, kendisinin de benzer bir üretim kapasitesine sahip olabileceği fikrine açılır. Böylece performatist eser başarılı sayılabilir.

Öznenin yeni, performatist kavramı, aptal veya zekâ seviyesi düşürülmüş kahramanların merkezi bir rol oynadığı *Amerikan Güzeli*, *Aptallar*, *Budalanın Dönüşü* ve *Yalnızlar* gibi filmlerde kendini gösterebilmektedir. *Amerikan Güzeli*'nde kahraman bilinçli olarak ergenlik dönemine geri döner; *Aptallar*'da komün üyeleri kasıtlı olarak zihinsel engelli kişiler gibi davranır; *Budalanın Dönüşü*'nde saf kahraman, naifliğini uzun süre bir psikiyatri kurumunda kalmasına borçludur; *Yalnızlar*'da esrar bağımlısı Jakub, günlük yaşamın önemli ayrıntılarını sürekli unuttur. Bu öznelere, çevrelerindeki sosyal bağlamdan kaynaklanan taleplere veya sorumluluklara karşı duyarsız, kendi kendine yeten bütünler olarak tasarlanmıştır.

Olay örgüsü açısından olasılıklar performatist filmlerde öznenin bir ayrıcalığıdır. Bu filmlerde amaç, en kötü şartlar altında bile özne bütünlüğünü korumaktır. *Koş Lola Koş* filminde bu durum açık bir biçimde görülür. Filmin kahramanı Lola, işleri yoluna koyana kadar başarısız bir para transferini üç kez tekrarlar. Üç olay örgüsü dizisinin her biri, sırasıyla birkaç saniyelik farkla başlayan ayrı bir kronotop olarak görünür. Lola'yı destekleyen bütünsel bir çözüm bulunana kadar hikayedeki zaman ve mekân ayarlanır. Lola'nın eylemlerinde postmodern bir serbestlik gözlemlenmez. Onun eylemleri kendi ve çevresini korumak üzerinedir. Performatist karakterlerin kendi çıkarları için zamanı, mekânı ve nedenselliği manipüle etme yeteneği Lola için de geçerlidir. Lola'nın üç kez koşarak hikâyenin yönünü değiştirmesine izin verilmesi, onun kararı gibi sunulur (Eshelman, 2002).

3.Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma paradigması içinde, yorumsamacı yaklaşımdan hareket etmiştir. Yorumsamacı yaklaşım, sinematografik metinleri anlam üreten bir bütün olarak ele almayı, eserin biçim, içerik ve alımlama düzeylerini birlikte okumayı önerir (Bordwell ve Thompson, 2010, ss. 46-48). Analizin doğası gereği, bulgular tek tek tekrarlanabilir ölçümler değil, gerekçelendirilmiş ve genellenemeyen yorumlardır.

Çalışmada, filmlerin estetik, anlatısal ve ideolojik kodlarını çözmek amacıyla 'metinsel analiz' yöntemi kullanılmıştır. Bu analiz, bir metni oluşturan öğeleri, bu öğelerin birbiriyle ilişkisini ve arka planda üretilen açık ya da örtük anlamları ortaya çıkarmayı amaçlayan nitel bir araştırma ve çözümleme yöntemidir. Böylece insanların kendi yaşantılarını ve dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını sorgulama noktasında önemlidir. Metinsel analiz, yazılı belgelerin yanı sıra

filmleri, görselleri, medya içeriklerini ve kültürel ürünleri de kapsar (McKee, 2003, s. 1). Analiz süreci, Eshelman'ın Performatizm teorisine bağlı olarak ortaya koyduğu 'performatist anlatı modeli' kapsamında geliştirdiği beş temel kavram rehberliğinde yürütülmüştür. Analiz sonucunda oluşturulan her bir kategori için, ilgili filmde gözlemlenen sahneler, anlatısal stratejiler ve karakter pratikleri sunulmuş; kategorinin kurucu özellikleriyle karşılaştırılmıştır. Örnekleme dâhil edilen filmler baştan sona kadar analize tabii tutulmuş olsalar da her bir filmde performatist nitelikleri belirgin biçimde sergileyen sahnelere değinilerek analiz ilerletilmiştir.

Eshelman'ın 'performatist anlatı modeli (2008, ss. 2-37)'nde yer verdiği ve bu çalışmanın da analiz kategorilerini oluşturan temel kavramlar şunlardır:

- a) Çift Çerçeveleme: Seyirciye yapay bir konstrüksiyon sunan dış çerçeve ile karakterin değerlerinin mutlaklaştığı iç çerçevenin gerilimi. Bu kavram kapsamında, filmin başında ve sonunda kurulan dış çerçevelerin, iç anlatıyla nasıl bir gerilim ve buluşma ilişkisi oluşturduğu incelenmiştir.
- b) Monist Kahraman: İç dünyası çelişkilerden arınmış, naif, çocuksu, saf ancak eylemlilik gücü yüksek tek anlamlı özne. Çalışmada bu kavram, merkezî karakterin iç tutarlılık, kararlılık ve tek anlamlılık üzerinden sorgulandığı kategoriyi oluşturmuştur.
- c) Teist Anlatı Mantığı: Olayların rastlantısal akışına müdahale eden kader, mucize veya Tanrı benzeri bir aracının varlığı. Böylece anlatı uzamında bir tasarımcı failin (mucize, kader, koruyucu figür ya da kahramanın kendisi) varlığı kategorize edilmiştir.
- d) Zorla İkna: İzleyicinin ironik mesafesini yıkarak onu kurgusal dünyanın içsel değerlerine (sevgi, inanç) inanmaya mecbur bırakma. Bu kavram aracılığıyla oluşturulan kategori altında, örnekleme dâhil edilen filmlerin seyirciyi belirli bir duygulanım rejimine bağlayan biçimsel ve anlatısal stratejileri ele alınmıştır.
- e) Çerçeve İçi Kapanma: Anlatının açık uçlu bırakılmayıp, mucizevi bir dönüşüm ve kesin bir kararla nihayete ermesi. Bu kavram, örneklemedeki filmlerin nasıl bir son (açık-kapalı) ile kapandığının ortaya koyulduğu kategoriyi oluşturmuştur.

Araştırma kapsamında cevabı aranan sorular ise şunlar olmuştur:

- Filmlerde, postmodern döneme özgü nihilizm, köksüzlük ve ironi mesafesi biçimsel ve anlatısal olarak nasıl aşılmakta; yerine performatist bir 'yeni samimiyet' ve 'estetik inanç' evreni nasıl inşa edilmektedir?
- Filmlerdeki mekânsal ve zamansal kurgu (çift çerçeveleme ve çerçeve içi kapanma), karakterleri ve izleyiciyi performatist bir bütünlüğe zorlamak için nasıl manipüle edilmektedir?
- Karakterlerin tipolojik yapıları (naiflik, saf eylemlilik, basitlik), postmodern parçalanmış özne anlayışını değiştirerek 'monist ve bütünsel bir özne' üretimi gerçekleştirmekte midir?

3.1. Evren ve rneklem

Araştırmanın evrenini postmodern sonrası dönemin (1990 sonrası) sinema ürünleri; örneklemine ise *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis), *Lola Rennt/Koş Lola Koş* (1998, Tom Tykwer), *The Idiots/Aptallar* (1998, Lars von Trier), *American Beauty/Amerikan Güzeli* (1999, Sam Mendes) ve *Amlie* (2001, Jean-Pierre Jeunet) oluşturmaktadır. Nitekim Eshelman'ın performatizm kavramını tartışırken *Forrest Gump* dışındaki filmleri örneklendirmesi de bu çalışmanın örneklemine belirlenmesinde önemli olmuştur. Örneklem seçiminde 'amaçlı örneklem' yöntemi kullanılmıştır.

Örnekleme dâhil edilen filmlerin şu kriterleri karşılaması önemlidir:

- a) Filmin postmodern dönem sonrası, yani 1990 sonrası bir tarihte üretilmiş olması,
- b) Filmin uluslararası eleştiri ve seyirci nezdinde belirli bir tanınırlışa sahip olması,
- c) Filmin merkezinde, n incelemede performatist nitelikler taşıdığı saptanan bir karakterin yer alması,
- d) Filmin, postmodernizmin aksine, kronolojik zamanı ve mekânı karaktere alan açacak şekilde bilinçli manipüle etmesi,
- e) Filmdeki karakter(ler)in sinik ve ironik olmayıp; sevgi, umut, mutluluk ve aşkınlık üretme motivasyonu taşıması.

4. Bulgular

Kategori bazlı yürütülen analizde; Eshelman'ın performatist anlatı kapsamında ortaya koyduğu kavramlar üzerinden, örnekleme dâhil edilen filmlere dair çeşitli bulgulara ulaşılmıştır.

4.1. Çift ereveleme

Eshelman, performatist eserin alımlayıcıya hem yapay bir dış ereve sunması hem de bu çerçevenin içinde karakter değerlerinin tartışmasız geçerli olduğu bir i bölge yaratması özelliğini önemser (2008, ss. 2-3). Postmodern eserden farklı olarak, dış çerçevenin yapaylığı, i çerçeveyi ironi amacıyla kullanmaktansa, onu estetik açıdan koruyacak bir yapıdadır. Dolayısıyla i ve dış ereve arasındaki gerilim, bir çeşit bağlantısallığa dönüşür.

Forrest Gump, performatizmin en temel biçimsel aracı olan çift çerçeveleme ilkesini sinematografik bir nesne yerleştirmesiyle kurar. Gökyüzünden süzülerek Forrest'in ayağının dibine düşen kuş tüyü, seyirciye bu hikâyenin yapay, dışarıdan kurgulanmış bir anlatı olduğunu ilan eden dış çerçevedir. Bu yapaylığın tam ortasında, Forrest'in bir otobüs durağında, elinde bir kutu çikolatayla bankta oturup yanındaki yabancılara hayatını anlatmaya başlamasıyla i ereve kurulur. Postmodernizmin aksine, film bu i çerçevenin yapaylığını seyirciye sürekli hatırlatarak yabancılaşma üretmek yerine, seyirciyi o banktaki anlatım evrenine yerleştirir. Amerika'nın Vietnam Savaşı, Ku Klux Klan, Watergate Skandalı ve Hippie akımı gibi en önemli tarihsel kırılma

anlarından bazılarını içeren bu dış dünya bağlamı, Forrest'ın iç çerçevedeki saf algısı, sarsılmaz ahlâkî bütünlüğü ve mutlak insani değerleri tarafından kuşatılarak yeniden anlamlandırılır. Böylece dış çerçevenin yapaylığıyla iç çerçevenin duygusal hakikati arasında güçlü bir sentez oluşturulur.

Amélie, çift çerçevelemeyi kullanan diğer filmidir. Açılışında, dış çerçevenin yapısına dair ilk ipucu öykü dışı anlatıcı aracılığıyla sunulur:

3 Eylül 1973'te saat 6'yı 28 dakika 32 saniye geçe, dakikada 14.670 kez kanat çırpabilen, mavi bir sinek Monmartre'da, St. Vincent sokağına kondu. (...) Yine aynı anda, 9'uncu bölgede Trudaine caddesi 28 numaranın 5'inci katında Eugene Coliere, en iyi arkadaşı Emile Maginot'nun cenazesinden döndükten sonra ismini adres defterinden sildi (...)

Bu giriş, anlatının istatistiksel, neredeyse Tanrısal bir gözden kurgulandığını seyirciye duyurur. Buna eşlik eden yoğun yeşil-kırmızı tonlar, fotografik filtreler, hızlandırılmış ve durdurulmuş çekimler, anlatının “gerçeğin temsili” değil, bilinçli olarak inşa edilmiş bir masal olduğunu destekler. Nitekim bu dış çerçeve, filmin iç çerçevesinde sunulan değerlerin (*Amélie*'nin saf iyilik üretme dürtüsü) “gerçek” olmadığını işaret etmekten ziyade, tüm bu hikâyenin sadece kurgusal bir aşamada mutlak halde düşünülmesi gerektiğini anımsatır. *Amélie*'nin Bretodeau'ya çocukluk kutusunu geri vermesi veya Lucien'i Collignon'dan koruma çabası gibi iç çerçeveye dâhil edilen eylemleri, ironi barındırmaz. Filmin son sekansında ise dış çerçeve ile iç çerçeve arasında bir çeşit “bağlantı” oluşturulur.

Lola Rennt çift çerçevelemeyi, anlatının çoklu döngüsel yapısı üzerinden kurar. Filmin açılışı, T. S. Eliot'tan ve Sepp Herberger'den ardışık iki epigrafla başlar:

“Aramaktan hiçbir zaman vazgeçmeyin; çünkü bunun sonunda, başladığınız yere tekrar dönecek ve orayı ilk defa görüyormuş gibi yeniden keşfedeceksiniz (Eliot).”

“Oyunun sonu, bir sonraki oyundan öncedir (Herberger).”

Bu açılışı “Biz kimiz?” sorusunun yöneltildiği felsefi bir dış ses konuşması, ardından bir polisin “Top yuvarlaktır, oyun 90 dakika sürer. Bu bir gerçektir, bundan sonrası sadece teoridir.” cümlesiyle havaya attığı topa başlayan oyun metaforu izler. Daha sonra Lola, Manni, Schuster, baba, Mike gibi karakterlerin kimler tarafından canlandırıldığı, hikâye başlamadan serimlenir. Bu çoklu açılış, izleyiciye anlatının bir “oyun” olduğunu, kurallarının önceden tanımlandığını ve karakterlerin oyunun figürleri olduğunu duyurur. Hikâyeye geçişte ise Lola karakterinin koştuğu bir animasyon sahnesi tasarlanmıştır. Bu son derece bilinçli yapaylık jesti, yönetmen Tykwer'ın dış çerçeveyi ironik bir mesafeye çevirmek yerine, iç çerçevede kurulan tek bir gerçeği; Lola'nın Manni'yi kurtarma kararlılığını korumak için kullandığını düşündürebilir. Öykü boyunca Lola'nın gerçekleştirdiği üç ayrı koşu, aslında üç ayrı iç çerçevedir; her seferinde

sokakta karşılaşılan figürlerin yaşamı farklı yörüngelere savrulur; ama Lola'nın iç dünyası değişmez. Üçüncü koşuda Lola'nın casinodaki bardakları kıran çılgınlığıyla fiziksel gerçekliği bükmesi, dış çerçevedeki "oyun" metaforunun iç çerçevedeki "inanç" eksenine nasıl bağlantılandığını göstermektedir. Film, animasyon geçişler, hızlı kesmeler ve bölünmüş ekran kullanımı gibi müdahalelerle dış çerçevenin yapaylığını korurken, iç çerçevedeki inanç ve sevgi gibi soyut kavramları yücelterek mutlaklaştırır.

The Idiots, çift çerçevelemeyi Dogma 95 manifestosunun belgesel estetiği ve filmin içine yerleştirilen röportaj kesitleri aracılığıyla kurar. Omuz kamerasının sallantılı çekimleri, doğal ışık, sıçramalı kesmeler ve gerçekçi yaklaşımla oluşturulan dış çerçeve, performatist bir yapaylık iddiasını destekler. Nitekim filmin yapaylığı, iç çerçevenin dış çerçeveye bağlantı kurmasıyla daha baskın hâle gelmektedir. Filmin içine serpiştirilen, karakterlerin doğrudan kameraya konuştuğu röportaj sekansları (Stoffer'ın kameraya bakarak komün hakkında konuşması, diğer üyelerin kendilerinden bahsetmesi vs.), izleyiciyi sürekli bir "anlatım içi anlatım" eksenine yerleştirir. Dolayısıyla seyirciye hikâyeyi aktaran sadece kamera veya kameranın görüntüsüne eşlik eden bir anlatıcı ses (öykü içi veya öykü dışı) değildir. İzleyicinin gözlerine bakarak hikâyeyi anlatan karakterler, öyküdeki komünün aptalı ortaya çıkarma eylemini mutlaklaştırır.

American Beauty, çift çerçevelemeyi kullanan bir diğer filmidir. Daha sonra adının Jane olduğu öğrenilen karakterin "Birinin babamı öldürmesini istiyorum" sözleriyle perdeye yansıyan ilk imgelerin ardından kısa bir kararma açılma gerçekleşir ve hikâye öleceğini ilan eden bir öykü içi anlatıcının sesiyle yeniden başlar. Açılış sahnesinde Lester'ın "Adım Lester Burnham. (...) Bir yıl içinde öleceğim" cümlesiyle anlatının nereye varacağı duyurulur. Bu iki görsel bağlantı, izleyiciye olayların hem trajik sonunu hem de etik gerilimini önceden açıklar; izleyici, anlatı zamanını ileri yönlü bir merak yapısı olarak değil, geriye dönük bir alan olarak deneyimler. Dolayısıyla dış çerçeve, Jane karakteri ve babası Lester arasındaki bağlantıyı da ölüm üzerinden ilişkilendiren, hikâyede gerçekleşecek nihai sonucu doğrudan seyirciye sunan bir yapıda oluşturulmuştur. Bu yapay açılış, klasik postmodern bir "öyküleyici güvensizlik" yaratmak yerine, iç çerçevedeki olayların; Lester'ın gençleşme arzusu, Ricky'nin imgelere atfettiği aşkın güzellik, Jane ve Ricky'nin saf yakınlığı vb. gibi mutlak değerlere daha fazla yoğunlaşılmasına zemin hazırlayacak niteliktedir. Nitekim iç çerçevedeki olaylara seyirciyi zihnen daha hazır hâle getirebilmek için dış çerçeve kullanılmış, nihai sonuç doğrudan dış çerçevede sunulmuştur. Final sekansındaki "poşet sahnesi" iç çerçevenin doruk noktasıdır: Ricky'nin rüzgârda dans eden plastik poşet kaydı, "bazen dünyada o kadar çok güzellik var ki kalbim bunu kaldırmayacak gibi hissediyorum" cümlesi eşliğinde tüm filmin estetik inancını taşır. Lester'ın ölümünden sonra bir dış ses olarak hikâyeyi anlatmaya devam etmesi, dış çerçeve ile iç çerçevenin son birleşme anıdır. Burada dış çerçevenin seyircide oluşturduğu 'Lester'ın zaten ölü olduğuna yönelik algı', iç çerçevedeki sevgiyi postmodern bir ironikleştirmeden tamamen kopararak yüceltir.

4.2. Monist Kahraman

Forrest Gump, Eshelman'ın (2008) "iç dünyası çelişkilerden arındırılmış, tek anlamlı, naif, çocuksu veya zekâ seviyesi bilinçli olarak indirgenmiş" şeklinde tanımladığı monist kahramanın sinema tarihindeki örneklerinden birini sunmaktadır. Filmin ana karakteri Forrest, Postmodern sinemanın endişe, yabancılaşma ve kopuşla biçimlenen, sürekli kendi kimliğini saptıran parçalanmış öznesinin tam karşısında durur. Konuşma tarzı, tutum ve davranışlarıyla aptal, naif, şaşkın veya komik olarak algılanabilir; ancak asla alaycı, sinik veya ironik değildir. Onun iç dünyasında ideolojik çelişkilere, hırslara ya da ikiyüzlü toplumsal maskelere yer bırakılmamıştır. O, çevresindeki kaotik sosyal bağlamın tüm yozlaştırıcı taleplerine karşı duyarsız, kendi kendine yeten, kapalı ve bütünsel bir özne olarak tasarlanmıştır. Şaşmaz ve sarsılmaz iradesi, değiştirilemeyen düşünce yapısı ve kendi içinden geldiği gibi yaşamıyla tek anlamlı yapısını korur. Naifliği ise asla onu zayıflatmaz; aksine ona dünyayı pozitif algılayacağı, seveceği, bağlanacağı ve dönüştürebileceği bir yer olarak algılamasına katkı sağlar. Bu yönüyle Forrest, muazzam bir performatist eylemlilik ve koruma gücüne kavuşturulmuş olur.

Amélie filmindeki Amélie Paulein karakteri, monist kahramanın arketipsel formu olarak düşünülebilir. Hikâyedeki pek çok karakterin özellikleri; nelerden hoşlanıp, nelerden hoşlanmadıklarını anlatan dış ses anlatıcı, Amélie'nin çocukluğunu da aktarır: "Aşırı korumacı bir baba, ölü bir anne, sosyal izolasyon (...)." Bu anlatıma eşlik eden oldukça basit olaylar, zevkler ve sevilmeyen durumların gösterildiği görüntülerle birlikte Amélie'nin genç bir kız olduğu ve olayların onun etrafında şekilleneceği sekansa geçilir. Yetişkin Amélie, bu travmatik geçmişe rağmen iç çelişkilerden arındırılmıştır. Böylece postmodern öznenin kayıtsızlık veya alaycılık özelliklerini onda görmek mümkün olmaz. Tek dürtüsü, başkalarına iyilik yapmaktır. Onun 'naif kararlılığı', Bretodeau'nun kutusunu yıllar sonra geri vermek için kurguladığı karmaşık; ama hep aynı yöne akan stratejilerde, Nino'nun fotoğraf albümüne yaklaşımında, hatta Collignon'a karşı yürüttüğü cezalandırma kampanyasında görülür. Nino ile buluşmayı sürekli ertelemesi gibi gecikmeler bile bir karakter çelişkisinden değil, onun naifliğinden kaynaklanır. Bu yönüyle Amélie karakterinin postmodern ve parçalı değil bütünsel ve monist bir özne olarak kurgulanmış olduğu düşünülebilir.

Lola Rennt filmindeki başkarakter Lola, iradesi ve amaca odaklı enerjisiyle monist kahramana uyumlu bir temsil sunar. Kırmızı saçları, kararlı koşusu, camları kıran çılgınlığı vs. onun iç dünyasının homojen yapısını görsel bir alegoriye dönüştürür. Hikâye boyunca Lola, üç ayrı koşunun her birinde tek bir hedefe, Manni'yi kurtarmaya odaklanmaktadır; o içsel olarak asla değişmez, sadece onu ve hikâyeyi çevreleyen dışsal koşullar değişir. Lola her seferinde aynı kararlılıkla koşmaya başlar. Maddi veya etik çelişkilerle defalarca yüzleşse bile, Lola'nın iradesinde ve kararlılığında herhangi bir değişim gerçekleşmez.

The Idiots'taki Karen ve Stoffer ikilisi, monist kahramanın bölünmüş ya da iki başlı versiyonudur. Stoffer, ironik bir önderdir; "içsel aptalı bulma" fikrini ideolojik

bir manifesto gibi taşır, hatta çıplak biçimde sokaklardaki mizahi jestleri zaman zaman kibirli, hatta tehditkâr bir performansa dönüşür. Bu nedenle Stoffer, saf bir monist kahraman değildir; öte yandan o, performatist anlatının “kuruluş” iradesini taşır. Filmin asıl monist öznesi, perde arkasındaki Karen'dir. Yaşadığı acı karşısındaki sessiz, çekingen, neredeyse görünmez yapısıyla, Stoffer'ın manifestosunu içselleştiren tek karakterdir. Filmin final sekansında, Karen'in bebeğinin cenazesinin ardından kendi ailesinin önünde bilinçli biçimde “aptal” gibi davranması, monist saflığının en ağır toplumsal cezasını da göğüsleyen bir eylemdir. Karen, iç çelişkilerinden ironi yoluyla değil, acının saflaştırıcı gücü yoluyla arınır. Bu açıdan o, Eshelman'ın (2008) tarif ettiği “aptal, çocuksu, mistik ya da otistik” olabilen monist kahramanın travmatik bir türü olarak düşünülebilir.

American Beauty, Lester Burnham'ı monist karakter olarak tasarlamıştır. Nitekim Lester, filmin başında parçalı, depresif, alaycı bir özne konumunda görünür. Agresif ve kendine yabancılaşmış yapısıyla aslında postmodern anlatıya uygundur. Ancak film, Angela'yı görmesiyle başlayan ergenleşme süreci aracılığıyla Lester'ı geriye doğru bir saflığa, bir tür çocuksu monistliğe taşır. İşinden istifa etmesi, spor yapması, esrar içmesi, hızlı yiyecek restoranında çalışması gibi yeni özellikleriyle Lester, çok katmanlı bir yapıdan tek anlamlı bir karaktere dönüştürülmüştür. Lester'ın iç çelişkilerden arınması, Angela ile yaşanan son sahnede, onun aslında bir bakire olduğunu öğrenmesiyle birlikte gelir: Lester arzusundan vazgeçer ve Angela'nın sadece yanağını okşar. Bu sinematik an, Lester'ın monist kahramana uygun bir etik yapıya ulaştığını gösterir.

4.3. Teist Anlatı

Eshelman'a göre (2002) performatist anlatıda olayların rastlantısal akışına müdahale eden bir “tanrı benzeri aracı” bulunur; bu aracı, doğrudan bir tanrısal figür olabileceği gibi mucize, kader, koruyucu bir baba figürü ya da kahramanın kendisi de olabilir.

Forrest Gump filmi, Forrest'ın Elvis Presley ile tanışması, Vietnam Savaşı'nda madalya alması, Apple'a erken dönem yatırım yapması, masa tenisi şampiyonluğu, ünlü bir karides şirketi kurması, eyaletler arası koşusu vb. gibi deneyimleri ve başarıları anlatı boyunca şans ile açıklanmaz. Anlatı, tüm bu olayların sadece Forrest'ın azmiyle değil, Tanrı'nın yardımıyla da gerçekleştiğine odaklanır. Tüm bu olaylar postmodern bir parçalanmışlık ve rastlantısallıktan ziyade, Forrest'ın monist saflığını korumak ve onu ödüllendirmek üzere bir araya getirilmiş, onun azmiyle ve Tanrı'nın yardımıyla oluşmuş şekilde sunulur. Filmdeki Teğmen Dan karakterinin rasyonel, kaderine öfkeli ve yabancılaşmış yapısına karşın Forrest, sürekli iyimserdir ve kadere inanır. Nitekim kasırga sahnesinde her şey yok olurken ve Dan, Tanrı'ya meydan okurken sadece onun ve Forrest'ın içinde olduğu karides teknesinin sağlam kalması da teist anlatı mantığına uygun, mucizevi bir tanrısal dokunuşu hatırlatır.

Am lie'de teist mantık, hem doğrudan tanrısal anlatıcı ses ( yk  dışı anlatıcı) hem de *Am lie*'nin bizzat kendisi tarafından temsil edilir.  yk  dışı anlatıcı, mikro olayları bir saniyenin kesirleri içinde planlamış bir bilinç gibi anlatır.  yk  dışı anlatıcı tarafından filmin başlangıcından itibaren devreye giren; olay, olgu, kişi veya durumlara yönelik ayrıntılı olarak yapılan betimlemeler, dünyanın rastlantısal değil, tasarlanmış olduğunu hatırlatır. Buna ek olarak *Am lie*, kendi mahallesinde küçük tasarımlar yapan bir “mucize üreticisi” olarak konumlanır: Babasının cüce heykelini posta yoluyla dünyaya gönderip babanın yeniden seyahat etmesini sağlaması, Madeline'in eski sevgilisinden gelmiş gibi görünen sahte aşk mektubunu yazması, Lucien'i koruma altına alması, Bretodeau'nun kutusunu yıllar sonra geri vermesi gibi eylemleri, dünyayı düzeltmeye yöneliktir. Tam da bu yönüyle Eshelman'ın (2002) “bağlantı” olarak adlandırdığı durumun burada görünür kılındığı söylenebilir: *Am lie*'nin “yapay” olarak ürettiği duygulanım, başkaları için “gerçek” bir mutluluk üretir. Böylece filmin teist mantığı, dünyanın tesadüfi değil, bir failin (*Am lie*) müdahalesiyle düzenli bir anlam evrenine kavuştuğu varsayımına dayanır.

Lola Rennt, teist mantığı iki alan üzerinden kurgular. Birincisinde, yönetmenin müdahalesi söz konusudur:    koşunun kurgusu, tekrar imkânı, geçmişe dönüş, yönetmenin dışsal bir tasarımcı olarak anlatıya fazlasıyla müdahale ettiğini gösterir. Yönetmen Tom Tykwer, pek çok anlatıdaki doğrusal ve tek sonuçlu hikâye akışının dışına çıkararak teist mantığa uygun bir anlatı ortaya koyabilmiştir. Filmdeki teist mantığın ikinci alanında bizzat Lola bulunur. Öyle ki Lola'nın camı kıran çığlığı, casinoda topu yönlendirir; bu, doğanın yasalarına yapılmış doğrudan bir müdahaledir. Sokakta karşılaştığı diğer karakterlerin yaşam yörüngeleri de Lola'nın yanlarından her geçişinde değişir. Anlatıda bunun en iyi örneklerinden biri sokakta defalarca yaşam döngüsü değişen kadının gösterilmesidir. Lola'nın ilk koşusunda kadın bir dilenci olarak görünür, ikincide piyango kazanmıştır, üçüncüde ise din değiştirir. Böylece Lola'nın anlatıdaki varlığının, yaşamı değiştirebilecek güçte bir enerji olarak algılanması mümkün hâle gelir. Özellikle Lola'nın son koşusuyla elde ettiği nihai başarısı, basit bir tesadüf değil, anlatının teist mantığının onayladığı bir mucize olarak tasarlanmıştış.

The Idiots ve *American Beauty* filmlerinde ise teist mantık net bir şekilde gözlemlenmez. *The Idiots*'da Dogma 95 estetiğinin gerçekçilik anlayışı, anlatıya müdahaleyi, tanrısal mucizeleri veya mucizevi karakterleri engellerken; *American Beauty*'nin ilk açılışında ana karakter Lester'in ölümünün öğrenilmesi, yaşama müdahale olmayacağını, bir şeylerin değişmeyeceğini ya da mucizelerin yaşanmayacağını aktarır. Dolayısıyla, *The Idiots*'daki komün ideolojisi karakterleri dönüştüren bir tasarımcı olarak işlev görse de teist anlatı mantığını doğrudan yansıtmaz. Yine *American Beauty*'de Ricky'nin poşet videosu,  l  kuş kompozisyonu, Jane'in pencerede çıplak görünmesi, Lester'in g l yaprakları arasında Angela hayalini görmesi gibi olay, olgu veya durumlar banliyö gerçekliğine yapılmış aşkın müdahalelerden fazlası değildir.

4.4. Zorla İkna

Performatist bir filmde, izleyici çeşitli seçimler yapmaktan ziyade, kendisine aktarılan sevgi, mutluluk, umut, bağlanma vs. değerleri neredeyse koşulsuz şekilde kabul etmeye yönlendirilir. Bu durum, izleyicinin ironik kaçış yollarını sistematik olarak kapatan, performatizme özgü zorla ikna özelliğiyle bağlantılandırılır. Seyirciye ikna olmaktan, karakterle özdeşleşmekten ve filmin hikâyesine dâhil olmaktan başka seçenek bırakılmaz.

Forrest Gump'ta zorla ikna için özellikle Forrest'in en sevdiği kişilerin hayatını kaybetmeleri karşısında yaşadığı duygular kullanılmıştır. Annesinin ölümü, en yakın dostu Bubba'yı Vietnam'da, kollarında kaybetmesi ve hayatının aşkı Jenny'nin trajik vedası karşısında Forrest'in saf, hilesiz ve samimi duygusal tepkileri, izleyiciyi anlatıyı yapısökümüne uğratma ya da serbestçe yorumlama alanından uzaklaştırır. Film, izleyiciyi seçim yapma özgürlüğünden mahrum bırakacak şekilde, anlatının ürettiği saf sevgi, umut, mutluluk ve bağlanma değerlerine inanmaya yönlendirir. Seyirci, Forrest'in dünyasıyla özdeşleşerek, anlatının temeline eklenen 'inanç' olgusuna yaklaştırılır.

Amélie'nin zorla ikna stratejisi, izleyicide oluşturulan yoğun duygulanım üzerinden işler. Nitekim filmdeki yoğun renklendirme ve bilgisayar desteğiyle zenginleştirilmiş mizansenler (*Amélie*'nin suya dönüşmesi, kalp ışıması vs.), hızlı kurgu ritmi ve sıcaklığı vurgulayan müzik (Yann Tiersen'in akordeon temaları), izleyiciye duygulanımsal bir alan sunar. Böylesi bir anlatı tasarımı, filmi izleyici için postmodern ironiden uzaklaştırmaya yönelik görünmektedir. *Amélie*'nin Nino'ya gönderdiği fotoğraf oyunu sahnesi, Bretodeau'nun ağladığı ya da Madeline'in mektubu okuduğu sahneler, aslında izleyicinin filmdeki karakter, durum, olgu ve olaylarla özdeşleşmesini sağlamaya yöneliktir. Öykü dışı anlatıcı, film boyunca seyirciye rehberlik ederken, aslında onun düşüncesini de yönlendirir ve özgür değerlendirme yapmasını kısıtlar. Böylece seyirci için *Amélie*'nin tutum ve davranışlarına katılmak daha da kolaylaşmaktadır.

Lola Rennt'te ritimsel ve müzikal yapı filmin zorla ikna hamlesinde başat rol oynayacak şekilde tasarlanmıştır. Film, baştan sona elektronik soundtracklar kullanır; bu tempolu müzikler ve ritimler, izleyicinin duygularını manipüle edecek ve izleyicide yoğun heyecan uyandıracak yetkede sayılabilir. Filmin müzikleri tarafından duygulanımsal bir uyarıma maruz bırakılan seyirci, Lola'nın koşusuna eşlik etmek zorunda kaldığı tempolu hikâye aktarımıyla da zihinsel olarak belirli bir zaman diliminin içerisine sıkıştırılır. Animasyon geçişler, split-screen kullanımı ve fotoğraf sekansları gibi hamleler anlatıyı analitik bir okuma için fazla hızlı kılarak seyirciyi kısıtlar. Üç koşunun her birinde Lola'nın "tekrar başlama" iradesi, izleyiciyi de aynı umut yörüngesine çeker. Üçüncü koşunun doruk noktasında, casinoda kırılan camlar ve rulet topunun beklenen sayıda durması, izleyicinin belki de hikâyeye odaklandığı, anlatıyla özdeşleşmekten kaçınmadığı en önemli filmsel an olarak değerlendirilebilir.

The Idiots ve *American Beauty* filmlerinde ise zorla ikna stratejisinin performatist anlatıdan beklenen ölçüde işlemediği söylenebilir. *The Idiots*, *Dogma* 95

estetiğine yaslanırken, izleyiciyi anlatıyla özdeşleşmekten alıkoyar; özellikle karakterlerin mizah performansları, izleyicinin nasıl bir duygu yaşayacağını bilemeyeceği türden sahnelerdir. Nitekim sadece Karen'in annesini kaybederken bile mizahi bir tavır takındığı sahnede, izleyici duygulanım yaşamaktan kendisini alıkoyamayabilir. Dolayısıyla bu sahnede izleyici, insandan beklenen ahlâkî öğretilerin de etkisiyle, Karen'in dünyasına dâhil olabilir. Bununla birlikte farklı bir estetik yapılanma kullansa da *American Beauty*'nin de henüz anlatının başında olmaları aktarması, zorla iknanın kullanılmadığını hatırlatır. Bunun dışında Lester'in iş yerinden istifa ettiği andaki konuşması, Carolyn'in mülk satarken kendi kendine ağlaması, Albay Fitts'in homofobik yapısının sunulması gibi çeşitli olaylar da izleyiciye bir çeşit ironi alanı bırakır. Buna karşın, filmin sonundaki uçuşan plastik poşet sahnesindeki müzik kullanımı ve görsel kompozisyon, sahneye katılımı zorunlu kılacak önemli bir zorla ikna anı sayılabilir.

4.5. Çerçeve İçi Kapanma

Eshelman'ın (2008, s. 37) çerçeve içi kapanma kavramı postmodern anlatının açık uçlu; net bir sona kavuşturulmayan ve hikâyenin seyirciye bir düşünme alanı bırakacak şekilde tamamlanması stratejisinin aksine, mucizevi bir dönüşüm ve olayların nihayete ulaşmış şekilde sonlanmasını vurgular.

Forrest Gump'ın çerçeve içi kapanmaya uygun tasarlandığı söylenebilir. Öyle ki Forrest, hikâyenin sonunda tam anlamıyla bir erginlenme yaşamış; Jenny ile evlenerek ve onun ölümünün ardından oğlu Jr. Forrest'ı tek başına büyütme kararlılığı göstererek kesin bir dönüşüme ulaşmıştır. Böylece kuş tüyünün Forrest'ın ayağının dibine düşmesiyle açılan anlatı, tüm varoluşsal ve duygusal soruları yanıtlamakta, hayatın karmaşasını çözecek mucizelere bağlamakta ve aynı kuş tüyünün Forrest'ın ayaklarının dibinden yeniden uçarak uzaklaşmasıyla kapanmaktadır.

Amélie, çerçeve içi kapanmayı, Amélie ve Nino'nun motosiklette Paris'i dolaşmasıyla bitirir; bu sekans, hiçbir belirsizlik bırakmaz. Amélie'nin yalnızlığı, mucizevi bir dönüşümle sevgiye evrilmiştir; bu dönüşüm, onun kararının sonucudur. Nino'ya kapıyı açar ve ona sevgisini gösterir. Öykü dışı anlatıcının sesi, tıpkı açılış sahnesinde olduğu gibi kapanışta da duyulur. Anlatıcı istatistiksel mikro olayları yeniden sıralamaya başlar: "28 Eylül 1997, saat tam on birde, Trone Fuarı'nda, korku tünelinin yanındaki dükkanda dondurma makinesi dondurma yapıyordu. (...) Aynı anda Sacre Coeur'ün bahçesinde, rahibeler tenis oynuyordu. Sıcaklık 24 derece, nem oranı 70 derece, hava basıncı ise 99 milibardı."

Lola Rennt filmindeki çerçeve içi kapanma, Lola'nın maddi kazanca ulaşmasıyla sağlanır. Üçüncü koşunun sonunda Lola'nın kazandığı 100.000 Mark, Manni'nin dilenciden geri aldığı 100.000 Markla buluşturulur; üstelik Lola elinde fazladan kazandığı parayı taşımaktadır. Sadece kayıp önlenmemiş, fazlalık üretilmiştir. Manni ve Lola'nın son sahnede sokak ortasında karşılaşması, hiçbir ironik askıda kalma içermeyen kesin bir buluşmadır. Üç farklı zamansal

döngünün varlığı, seyirciyi postmodern bir “çoklu olası gerçeklik” okumasına davet ediyor gibi görünse de film, sonuncu döngünün “gerçek” olduğunu aktarır. Kapanış, Lola’nın paraya kavuşması ve Manni’nin kurtuluşuyla sağlanır. Seyircinin zihninde herhangi bir soru işareti bırakılmaz.

The Idiots, çerçeve içi kapanmayı travmatik biçimde kurmaya çalışsa da bir netlik barındırmaz. Karen, annesini kaybettiği sırada, ailesinin yas tuttuğu anda mizah yaparak gerçek bir saflık jestini icra eder. Kocasının tokat atmasıyla son bulan bu sahne, klasik anlatının ‘mutlu son’ stratejisinden farklı şekilde, Dogma 95 estetiğine uygundur. Performatist bir çerçeve içi kapanmada anlatının mutlulukla veya iyilerin zaferiyle sonuçlanmasına gerek yoktur. Son, sadece kesin olmalıdır. Yine de anlatıda kesinliğin bulunduğu bir sondan söz etmek zordur.

American Beauty ise çerçeve içi kapanmayı ölümün etik bir bağışa dönüştürülmesi üzerinden kurar. Lester, Albay Fitts tarafından öldürülür; ama filmin asıl kapanışı bu ölüm değil, ölümün ardından gelen öykü içi anlatıcı olarak yine Lester’ın sesiyle gerçekleşir. Lester, ölüm anında gülümser; ardından sesi tekrar devreye girer:

Ölmeden önceki son saniyede tüm hayatın gözünün önünden geçmişti. (...) Sanırım başıma gelen şey için fena halde kızabilirdim; ama dünyada bunca güzellik varken kızgın kalmak oldukça zor. (...) Eminim neden bahsettiğim hakkında hiçbir fikriniz yok; ma merak etmeyin. Bir gün anlayacaksınız.

Bu söylem, aslında seyirciye de bir çeşit sesleniş olmakla birlikte, anlatının dış çerçevesini oluşturan ve filmin başında yine Lester’ın kendi ölümünü aktardığı söylemle örtüşür. Dolayısıyla dış çerçevenin ana teması olan ölüm, iç çerçevenin sevgi ve güzellik temalarının içine kapanır. Filmin açılışında Lester’ın yaşadığı kasabaya kuş bakışı açıyla süzülerek yaklaşan görüntünün, bu sefer kasabadan süzülerek uzaklaştığının gösterilmesiyle kapanış desteklenir. Böylece dış çerçeve ve iç çerçeve arasındaki açılış-kapanış ilişkisi, sadece Lester’ın söylemiyle değil, onun yaşadığı kasabanın görüntüsü aracılığıyla da sağlanmış olur.

Sonuç

Sinematografik bir yapının performatist olarak nitelendirilebilmesi için gereken anlatısal/biçimsel koşullar ile mekân ve zaman manipülasyonlarının işlevini net bir biçimde ortaya koyduğu söylenebilir. Analiz edilen filmlerin, postmodernizmin “metni kendi üzerine kapatma” ve seyirciyle “ironik mesafe” kurma eğilimini aşmak adına çift çerçeveleme mekanizmasını işlettiği saptanmıştır. *Amélie*’deki istatistiksel ve kaderci dış ses anlatıcı, *Forrest Gump*’ta gökyüzünden süzülen kuş tüyü, *Lola Rennt*’teki felsefi epigramlar ve animasyon geçişleri, *The Idiots*’taki Dogma 95’e özgü belgesel/röportaj kesitleri ve *American Beauty*’de Lester’ın öleceğini ilan eden retrospektif anlatım. Seyirciye gördüklerinin kurgusal bir yapı olduğunu aktaran, performatist dış

çerçevelerdir. Postmodern sinemanın aksine bu dış çerçeveler, yabancılaşma ya da parodi üretmek için değil; iç çerçevede inşa edilen saf insani değerleri, samimiyeti ve duygulanım evrenini korumak, onu mutlaklaştırmak adına işlev görür.

Mekânsal ve zamansal kurgu, Performatist yapıya uygun olarak, karaktere eylemlilik alanı açacak şekilde manipüle edilmektedir. Özellikle *Lola Rennt*'te aynı 20 dakikalık zaman diliminin üç kez tekrarlanarak plastik bir madde gibi anlatının bükülmesi ve *Amélie*'de renk filtreleriyle inşa edilen masalsı Paris atmosferi, izleyiciyi ve karakteri performatist bütünlük noktasında bir araya gelmeye zorlayan mekân-zaman manipülasyonunun önemli örnekleri sayılabilir.

Çalışma kapsamında “performatist karakterin postmodern parçalanmış öznenen tipolojik farkının” ve “monist/bütünsel özne üretim boyutunun” ne olduğu üzerine de odaklanılmıştır. Bu bağlamda çalışmada ortaya çıkan sonuçlardan biri de performatist anlatının iç dünyası çelişkilerden arındırılmış, naif, çocuksu veya zekâ seviyesi bilinçli olarak indirgenmiş monist kahramanlarının analiz edilen filmlerde görünür olmasıdır. Forrest Gump'ın şaşmaz ahlaki bütünlüğü ve naif iyimserliği, Amélie'nin başkalarının hayatına iyilik taşımaya programlanmış sarsılmaz kararlılığı, Lola'nın amaca odaklı mutlak iradesi, Karen'in acının yalınlığıyla kuşanmış saflığı ve Lester Burnham ile Ricky Fitts'in geriye doğru gerçekleştirdikleri aşkın bakış açıları; eylem ile inanç arasındaki boşluğu siler ve tüm bu karakterleri öznel bir yapıya büründürür. Onlar dünyayı anlamlandırmak için entelektüel şüpheyi düşmezler, aksine dünyayı pratik ve estetik bir biçimde dönüştürmeyi gaye edinirler.

Performatist yapıya uygunlukları yönünden ele alınan filmlerin, performatizmin alımlayıcı üzerindeki ikna mekanizmaları ve etik-estetik sonuçları açısından da önemli veriler sunduğu söylenebilir. Eshelman'ın teist anlatı mantığı olarak kavramsallaştırdığı, olayların rastlantısal akışına müdahale eden tasarımcı bir failin varlığı *Forrest Gump*'taki kasırga mucizesi, *Amélie*'nin mahalledeki mucize üreticiliği veya *Lola Rennt*'te doğa yasalarını büken kumar sahnesi gibi anlar, çağdaş insanın aşkınlık ve düzen arayışına sanatsal bir yanıt niteliğindedir. Bu anlatı mimarisi, seyirciye serbest yorumlama ya da ironik kaçış yolları bırakmayan bir zorla ikna stratejisiyle birleşir. *Lola Rennt*'teki yoğun elektronik müzik ritmi ve hızlı kurgu, *Amélie*'deki duygulanımsal görsel metaforlar ve Yann Tiersen melodileri, *Forrest Gump*'taki melodramatik kayıplar ve *American Beauty*'deki rüzgarda dans eden plastik poşet sekansı; izleyiciyi rasyonel mesafesinden kopararak anlatının ürettiği sevgi, umut ve bağlanma rejimine inanmaya mecbur bırakır. Nihayetinde, postmodernizmin ucu açık, anlamsızlığı askıda bırakan finallerine karşılık; bu filmler dış çerçevenin iç çerçeveye kusursuzca birleştiği kesin bir çerçeve içi kapanma sunarak izleyicide estetik bir inanç ve yeni bir samimiyet duygusu pekiştirebilir.

Amélie, *Forrest Gump* ve *Lola Rennt* filmlerinin; Eshelman'ın performatist eserin özellikleri arasında sıraladığı çerçeve içi kapanmaya, zorla iknaya, teist anlatı mantığına, monist kahramana ve çift çerçevelemeye uygun olarak

tasarlandığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte *American Beauty*'nin ve *The Idiots*'un ise zorla ikna ve teist mantığa uygun yapılandırılmadığı söylenbilir. Özellikle *The Idiots*, çerçeve içi kapanmayı da belirgin bir şekilde gerekletirmez. Dolayısıyla *American Beauty* ve *The Idiots*'u performatist sinemanın ürünleri olarak değil, performatizmin bazı özelliklerini bünyesinde barındıran filmler şeklinde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Sonuç olarak performatist sinema; postmodern ironinin ve anlamsızlığın sınırlarına ulaştığı 21. yüzyıl kültürel ikliminde, insanlığın kaybettiği duygulanımı, aknlığı, samimiyeti ve en önemlisi "birlikte var olma ve bağ kurma" ihtiyaını yeniden inşa eden estetik bir laboratuvar işlevi görebilmektedir. Bu bağlantısallık, izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp, perdede üretilen mutluluk ve inanç örüntüsünü kendi yaşam dünyasına geri yansıtmaya davet eden etik-estetik bir eiğe taşımaktadır. Çalışmada ele alınan filmler arasından *Forrest Gump*, *Lola Rennt* ve *Amlie* bu yeni etik-estetik duruma eşlik eden önemli örneklerdir.

Katkı Oranı ve Çıkar Çatışması Beyanı: %100

Etik Beyanı ve Finansal Destek: Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazım Sürecinde Üretken Yapay Zekâ ve Yapay Zekâ Destekli Teknolojilerin Kullanımı: Dil kullanımıyla ilgili kontrol ve düzeltmeler noktasında Google Gemini'den faydalanılmıştır.

Kaynakça

- Akay, A. (1992). Postmodern konumdaki filozoflar. *Defter*, 18, 22–30.
- Arslan Karabulut, M. (2026). *Postmodern sonrası estetik ve edebiyat*. Çizgi Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2024). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Bentley, N., Hubble, N., & Westerman, L. (2015). *The 2000s: A decade of contemporary British fiction*. Bloomsbury Academic.
- Bonfiglioli, C. (2013). Book review: Alan Kirby, Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture. *Discourse & Communication*, 7(2), 248–251. <https://doi.org/10.1177/1750481313477161a>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction* (9th editon). McGraw-Hill.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, Çev.). Les Presses du Réel. (Orijinal çalışma 1998 yılında yayımlanmıştır)
- Eagleton, T. (2020). *Postmodernizmin yanılsamaları* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Eshelman, R. (2000). Performatism, or the end of postmodernism. *Anthropoetics*, 6(2). <https://anthropoetics.ucla.edu/ap0802/perform/>
- Eshelman, R. (2002). Performatism, or what comes after postmodernism: New architecture in Berlin. *Artmargins*. <https://artmargins.com/performatism-or-what-comes-after-postmodernism-new-architecture-in-berlin/>
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or the end of postmodernism*. Aurora: The Davies Group Publishers.
- Eshelman, R. (2011). Performatist fotoğrafçılık üzerine notlar: Güzelliği deneyimlemek ve postmodernizm sonrası aşkınlık. İçinde R. van den Akker, T. Vermeulen, & A. Gibbons (Ed.), *Metamodernizm: Postmodernizm sonrası tarihsellik, duyuşsalılık ve derinlik* (A. Dalak, Çev., ss. 211–227). Tün Kitap.
- Eshelman, R. (2024). *What is performatism?* <https://performatism.de/What-is-Performatism>
- Hall, S. (2000). Yeni zamanların anlamı. İçinde S. Hall & M. Jacques (Der.), *Yeni zamanlar* (A. Yılmaz, Çev., ss. 105–127). Ayrıntı Yayınları.

- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi? *İletişim Araştırmaları*, 3(1-2), 133–160.
- Kellner, D. (2000). Toplumsal teori olarak postmodernizm: Bazı meydan okumalar ve sorunlar (M. Küçük, Çev.). İçinde M. Küçük (Der.), *Modernite versus postmodernite* (ss. 367–404). Vadi Yayınları.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*. Continuum.
- Koporan, E. (2025a). Dijital kültürün yeni his yapısı: Cunk on Earth belgeselini metamodernizm üzerinden okumak. 4. *BOYUT Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, (27), 40–59.
- Koparan, E. (2025b). Zıtlıklar arasında salınım: Her Şey Her Yerde Aynı Anda filminin incelemesi. İçinde Ü. Sarı & S. Çil (Ed.), *Dijital medya çağında iletişim çalışmaları* (ss. 42–90). Eğitim Yayınevi.
- Leylak, A., & Güngör, İ. (2024). Milo Rau oyunlarına metamodernizm açısından bakmak. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(159), 362–381.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern durum* (İ. Birkan, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Niedzwiecki, H. (2019). *Dikizleme günlüğü* (G. Gökçe, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sarı, M. (2022). Sinemada modernizm ve postmodernizmin ileri dönüşümü: Kaçık Porno filminde metamodern duygu yapısı. *Moment*, 9(1), 115–135.
- Van den Akker, R., Vermeulen, T., & Gibbons, A. (2021). *Metamodernizm: Postmodernizm sonrası tarihsellik duyusallık ve derinlik* (A. Dalak, Çev.). Tün Kitap.
- Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2(1), Makale 5677. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>
- Wallace, D. F. (1993). E unibus pluram: Television and U.S. fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 13(2), 151–194.

