

Postmodern Sinema mı Film mi?

Ali Karadoğan

Özet

Postmodernizm, sanatın pek çok alanında olduğu gibi sinemada da tartışılmış ve sinemayı nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Postmodernizm tartışmalarının hepsinde olduğu gibi sinema söz konusu olduğunda da postmodern sinemanın ne olduğu, hangi tarihsel dönemde hangi tarihsel ve sanatsal koşulların ürünü olduğu postmodernizmin karakterine uygun olarak hala belirsizliğini korumaktadır. Bu yazının amacı postmodern sinemanın temel karakteristiklerinin neler olduğu üzerinde durarak postmodern bir "sinemadan" mı yoksa "filmler" kümesinden mi söz etmemiz gerektiğidir. Bunun için postmodern olarak nitelenen bazı filmler karakterleri, anlatıları, mekân ve zaman kullanımları açısından incelenmiş ve ortaklıkların neler olduğu saptanmaya çalışılmıştır.

Conceptual Dilemma: Postmodern Cinema or Postmodern Film?

Abstract

Debates on postmodernism have been going on in cinema as well as in the other fields of art, and one of the important aspects at these debates is the influence of postmodernism upon cinema. However there is no consensus on these discussions, thus the discussion points related with what postmodern cinema means, which historical period has produced postmodern cinema and which historical and artistic conditions has shaped postmodern cinema remains ambitious like the ambiguity that is immanent to the concept of postmodernism itself. This paper is an attempt to settle an assumption whether it is suitable to prefer the concept of "postmodern cinema" or the concept of "a set of postmodern films", following essential characteristics of postmodern cinema. Therefore, this study elaborates films attributed as postmodern considering their main components such as characters, narrative, usage of time and space, and it attempts to specify widespread properties among these films.

Postmodern Sinema mı Film mi?

"Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır"

Walter Benjamin, Tarih Kavramı Üzerine IX Tez¹

Postmodernizmi tanımlamanın en kolay yolu herhâlde onu "çoğulluklar silsilesi" olarak adlandırmaktır. Postmodern (kendini böyle niteleyenlerin ya da böyle nitelenseler bile "aslında" böyle olmadıklarını söyleyenlerin oluşturduğu) literatürü -sosyoloji, edebiyat, tarih, sanat, sinema² gibi - elimize aldığımızda aralarında derin çelişkiler olduğunu görebiliyoruz. Aslında postmoderni tanımlamanın gelip dayandığı bu nokta onun en sorunlu tarafıdır. Sorunludur çünkü farklı tanımlar ve buna bağlı olarak farklı özellikler çoğul postmodernizmler doğurmaktadır. Bu da tanımlandığı iddia edilen "toplum-

• • • • •

¹ Walter Benjamin (1993). "Tarih Kavramı Üzerine." Pasajlar. İstanbul: YKY. 33-44.

² Sanatta Rauschenberg, Baselitz, Schnabel, Kiefer, Warhol; mimaride Jenks ve Venturi; tiyatrodta Artaud; yazında Barthes, Barthelme ve Pynchon; sinemada David Lynch; fotografta Sherman; felsefede Derida, Lyotard, Baudrillard; sosyolojide Denzin gibi.

sal durumun" gerçekliğini, karakterini belirsizleştirmekte ya da çok farklı biçimlerde tanımlanmasına yol açmaktadır. İçinde bulunduğumuz bu toplumsal durumu adlandırmakta kullanılan kavramlara bakarsak aslında bu durumu tanımlamanın ne kadar zor olduğu daha da belirginleşir; enformasyon toplumu, post-endüstriyel toplum, tüketim toplumu, medya toplumu, elektronik toplum, gösteri toplumu, *high-tech* toplum gibi adlandırmalar bu "çoğul dünya"yı tanımlamakta yetersiz kalan kavramlardır. Adlandırmalara baktığımızda bu "çoğul" durumun "tekil" bir adlandırmaya ve "bütüncül" bir karakteristikler kümesine nasıl dönüştürüleceği daha da belirsizleşmektedir. Bu aynı zamanda bu kavramı "büyük anlatılar"ın yokluğu ile eşdeğer görenlerin ve "toplumsalın her biçiminin yok olduğunu" varsayanların istemeyeceği bir şeydir. Ancak bütün bu adlandırmaların altında yatan temel varsayım açığa kavuşturulursa durumu adlandırmak daha kolay bir hale gelebilir; Jameson "bu tür kavramların kendilerini rahatlatacak biçimde, söz konusu yeni toplumsal formasyonun, klasik kapitalizm yasalarına -yani endüstriyel üretimin başatlığı ve sınıf savaşımının her yerdeliğine- artık uymadığını göstermek gibi bariz bir ideolojik misyonları vardır" diyerek aslında sorunun en azından bu yönünü açığa kavuşturmaktadır (31). Postmoderni tanımlarken en doğrusu da galiba buradan başlamak. Çünkü buradan başlamayan her tanım son noktayı koymadan bu noktaya dönmek zorunda kalacaktır. Postmodernizm tanımlamasının bu niteliği önemlidir. Ancak bu çabanın "büyük anlatıları" yeniden inşa etmek gibi bir anlamı yoktur. Vurgulanan şey, birleşik ve tutarlı bir postmodernizm kavramsallaştırmasının günümüzü anlamak açısından taşıdığı önemdir. Ancak bu çabanın kendisi de modernist bir çabadır. Fakat burada sadece bunu belirtmekle yetineceğiz; çünkü yazımız genel

anlamda postmodern durumun kültürel üretimle olan ilişkisine, özel olarak da postmodern filmler (ve sinema) üzerine odaklanacaktır.

Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde postmodern bir duruma ve postmodern sinemaya giden tarihsel yolun geçirdiği evrim gözden geçirilecek, konuyla ilişkili temel kavramlar açıklanacaktır. Postmodern sinemanın temel belirleyicilerinin anlatıldığı ikinci bölümde ise bu filmlerin anlatı yapıları, karakterleri, bu karakterlerin içinde hareket ettiği mekânlar, çevre ve film evreni içerisindeki temel dertleri tartışılacaktır.

Bu konuları tartışmaya geçmeden önce postmodernizmle ilgili bazı tartışmaları aktarmak, içinde dolaşacağımız sınırları belirlemek için bir gereklilik oluşturmaktadır. Günümüzde pek çok sanatsal, entelektüel alan için kullanılan postmodernizmi tanımlamaya genellikle onun modernizmle arasında var olan süreklilik/kopukluk tartışmasından başlanır.³ Postmodernizmin bir kopuş olduğu varsayımı örtük olarak pek çok teorisyen tarafından paylaşılır. J. F. Lyotard, J. Baudrillard, F. Jameson gibi teorisyenlerin yazdıklarının altında modernin belirgin bir şekilde terk edildiği, tayin edici görünümünden uzaklaşıldığı anlamında bir "kırılma"ya (Mike, 1996: 21) ilişkin bir bakış açısı vardır. Bu konunun daha iyi anlaşılması için her şeyden önce, modernite/postmodernite'den ve modernizm/postmodernizm'den ne anlaşıldığının kısaca açıklanması gerekmektedir.

"Gerçek"ten "İmge"ye Giden Yolda Postmodernizm

Genellikle Rönesansla ortaya çıktığı söylenen modernlik antikiteyle ilişkili olarak tanımlanır. 18. yüzyıl civarında Batı'da ortaya çıkan ve o zamandan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan özet bir terim olan (Sarup, 1995: 156) modernlik bugün geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konur ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içerir (Mike, 1996: 21-22).

Postmodernlik ise modernlikten sonra neyin geldiğini bildirir ve modernlikle birlikte ortaya çıktığı varsayılan toplumsal biçimlerin fiilen çözü-

• • • • •

3

Bu iki kavram arasındaki karşıtlık şu kavramlar arasında da kurulur; postmodernite-modernite, postmodernlik-modernlik, postmodernizm-modernizm

mesine gönderme yapar. Postmodernlikten bahsetmek kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal bütünlüğün ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliğini ya da modernlikten kopuşu ileri sürmek anlamına gelir. Baudrillard, Lyotard ve bir ölçüde de Jameson'un yazılarında sezilen bu düzen değişikliğidir.

Baudrillard, simulasyonların ve modellerin toplumsal dünyayı gerçek ve görünüş arasındaki ayrımın silinmesine yol açacak biçimde oluşturmaya başladığı üretimi bir toplumsal düzenden yeniden üretimi bir toplumsal düzene geçilmesinde yeni teknoloji ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynadığını vurgular. Baudrillard'ın anlatısı üretim ve endüstri kapitalizminin egemenliğindeki modernite çağının sona ermesi ve taklitler, hipergerçeklik, şiddetli bir iniflakla içe dönük çöküş ve yeni teknolojiler, kültür ve toplum biçimleri tarafından oluşturulan postendüstriyel postmodernite çağıyla ilgilidir (Baudrillard, 1998: 149-155; Kellner, 1993: 230). Baudrillard'a göre modern endüstri toplumunun anahtarı üretimken, postmodern toplumda "gerçek"i önceleyen modeller olarak "taklitler" toplumsal düzene egemen olmaya ve toplumu hipergerçeklik olarak oluşturmaya başlar. Baudrillard'ın taklit toplumuyla sonuçlanan ve tarihsel bir perspektif içerisinde ele aldığı bu suret düzeni onun toplumsal tasarımının da temelidir. Baudrillard'a göre suretler nesnelere ya da olayların temsilleri ya da kopyalarıdır; suret düzenleri ise suretler ve gerçek arasındaki ilişki bakımından görünüş düzenlerindeki çeşitli evreleri biçimlendirir. Suretlerin toplumsal hayat üzerindeki egemenliklerini tanımlayan Baudrillard Rönesans'ın suretlerin kurucu örgütlenmiş ilkesi olarak ilk defa ortaya çıktığını söyler. Rönesans hüner gerektiren işe fiyat biçen yapma ve demokratikleşmiş bir göstergeler dünyasını gündeme getirerek feodal ortaçağın sabit göstergeler ve toplumsal konum hiyerarşisiyle ilgisini kestiği zaman bu ilk suret düzeni ortaya çıkmıştır (aktaran Kellner, 1993: 232). Bu evrede suretler doğayı temsil eder ya da doğal haklara ve yasalara somutluk kazandırır ve bu evrede doğal değer yasası egemendir. İkinci suret düzeni ise, endüstri devrimi sırasında ortaya çıkmıştır; bu evrede sonsuz yeniden üretilebilirlik endüstrisi suretler ya da seriler biçiminde dünyaya sunulmuştur. Bu dönemde üretim mekanikleşir ve kitle nesnelere oluşun seriler imal edilir. Üretimin mekanikleşmiş olmasıyla eksiksiz kopyalar, montaj fabrika süreçleri ve otomasyon tarafından sonsuzca üretilebilirdi. Teknolojinin ve mekanik yeniden üretimin yeni bir gerçeklik oluştur-

maya başladığı bu noktada da “endüstriyel değer yasası” hakimdir. Suretlerin üçüncü düzeninde ise ne ikinci evrede olduğu gibi orijinali sahtesinden oluşan bir dünyadayızdır, ne de ikincide olduğu gibi saf bir seriler dünyasıdır. Bu aşama taklit modellerin dünyayı oluşturmaya başladığı “taklit” aşamasıdır. Burada yapısal değer yasası hâkimdir ve modeller her şeyden önce gelir (Kellner, 1993: 222).

Lyotard ise post-endüstriyel bir düzene doğru gidildiği öncülüne dayanarak postmodern durumdan söz eder. Lyotard daha çok toplumun bilgisayarlaşması ve bilgi üzerindeki etkilerini araştırarak anlatsal bilginin yerini dil oyunlarının, evrenselliğin yerini yerelliğin aldığını vurgular. Lyotard bu durumu postmodern durum olarak niteler.⁴

Jameson hem “estetik” hem de “politik”tir dediği (91) postmodernizmin tahlilini Ernest Mandel’in geç kapitalizm⁵ kavramı etrafında geliştirir. Jameson, postmodernizmi kapitalizmin bu “geç” evresinin kültürel mantığı olarak tanımlar (29). Bu anlamda Jameson’daki “kopuş” kapitalizmin geç/çok uluslu evresi içerisinde yer alır ve kültürel üretim ve biçimlerdeki radikal dönüşümleri ifade eden postmodernizm terimi bu kopuş/süreklilik mantığı çerçevesinde yeni deneyim ve öznellik tarzlarına ve yeni sanat biçimlerine (film, video gibi) göndermede bulunur. Üretim tarzı ve üretim ilişkilerinin değişmesi anlamında bir kopuştan bahsetmeyen Jameson, yaptığı dönemleştirmede Marks’ın tahlil ettiği dönemi kapitalizmin ilk evresi olarak niteler. Bu evrede piyasa kapitalizmi hâkimdir. İkinci evre 19. yüzyıldaki emperyalizmin ulusal sınırları yıktığı tekелci evredir. Üçüncü evre ise II. Dünya Savaşı sonundan itibaren çok uluslu sermayenin hâkimiyet kurduğu dönemdir. Bu evrede sermaye küresel bir nitelik kazanmıştır. Jameson’un bu üç dönemlendirmesine aynı zamanda üç kültürel biçimlenme eşlik eder. Piyasa kapitalizmi ger-

• • • • •

4

Ancak Lyotard daha sonra “Postmodernizmin yalnızca bir ruh halini ya da zihinsel durumu” gösterdiğini belirtmiştir. Bakınız Mike (1995).

5

Bu kavram ilk kez 1940’larda Adorno ve Horkheimer’in yazılarında görülür. Kimi zaman özgül bir içerik yüklenmeden “kapitalizmin en yeni, en son aşaması” anlamında kullanılırken, kimi zamanda belirli bir anlamda (tekелci aşama) kullanılır. Lucien Goldman 20. yüzyılda kapitalizmi betimlemek için “örgütlü kapitalizm” terimini kullanmış, Ernest Mandel ise rekabetçi ve tekелci aşamadan sonra kapitalizmin üçüncü aşaması olarak tanımlamıştır. Jameson’un kavramı kullanması da bu anlamdadır. Bakınız Koçak (1993).

çekçiliğin çerçevesini oluştururken, emperyalizm modernist kültür akımlarının gelişimine olanak sağlamıştır. Çok uluslu geç kapitalizm ise postmodernizmin gelişimine olanak tanımıştır (65-66).

Jameson bunlara aynı zamanda zamansal ve mekânsal bir gelişimin de eşlik ettiğini belirtir. Bu anlamda postmodern mekân türdeş ve soyut bir mekândır, parçalanmıştır (Jameson, 1994). Postmodernistler coğrafyayı hiper mekân olarak görürler. Postmodern hiper mekân icat edilebilir ve yanı sıra kolaylıkla yok olma emri alabilir ya da zihin jimnastiği yardımıyla salt düşünsel bir yapı tarafından genişletilebilir. Postmodern mekân ve coğrafya Jameson'a göre bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmaktadır (Zeka, 1994: 105). Postmodern mekân anlayışı normal biçimde kavranan coğrafi mekânın her cephesini sorgulayarak onu ters yüz eder ve zihinsel olarak oluşturulmuş bir ilişkiler kümesi olarak yeniden formüle eder. Bu yüzden hiçbir temsil gerçekten sahici değildir. Postmodern mekânın bu şekilde algılanışına modern zaman anlayışındaki değişiklik de eşlik eder. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insan faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir. Doğrusal zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Oysa zaman insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.

Kökenlerini çoğunlukla sanayileşmeden alan toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak için kullanılan modernleşme teriminin asıl vurgusu, iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkileri üstünedir. Modernleşme teorisi, endüstrileşme, bilim ve teknolojinin gelişimi, modern ulus devletin ortaya çıkması, kapitalist dünya piyasası, kentleşme gibi olgularla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin birliğidir (Berman, 1994: 12-13). Postmodernleşme ise genellikle modernleşmenin bu dinamiklerinin ortaya çıkardığı toplumsal yapıların ve olguların dönüşüme uğraması olarak kavranmaktadır. Örneğin modernleşme ile birlikte ortaya çıkan sınıfların (işçi) ve buna bağlı olarak toplumsal sonunun geldiği, üretimin postfordist bir anlamda yapılandığı, klasik sektörler arasında hizmete dayanan işgücünün baskınlaştığı ve kitle iletişim araçlarının gerçeğin temel belirleyicisi duruma geldiği bir zaman olarak tasavvur edilir.

Modernizm kavramı ise yüzyıl dönümünde ortaya çıkan ve yakın zamana kadar çeşitli sanatsal hareketlerle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilişkilidir. Modernizmin klasizme karşı bilinçli olarak geliştiğini, deneyimin ve yüzeydeki görünümün ardındaki gizli doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğildiğini söylemek mümkündür. Modernizmin temel özelliklerini Eugene Lunn şöyle sıralamaktadır;

1. Estetik özbilinçlilik ya da öz dönüşlülük (*self-reflexiveness*): Modern sanatçıların kendi araç ve malzemelerini kendi sanatlarındaki yaratma süreçlerine dikkati çekmek için kullanmaları anlamına gelen bu ilkeyi pek çok modernist romancı yazmakla ilgili sorunları yapıtlarına taşıyarak sanatlarının ayrılmaz bir parçası haline getirmişlerdir (Joyce-Ulysses gibi). Böylece modern sanatçılar, sanatı “dışsal” gerçeklik olduğu iddia edilen şeyin sadece saydam bir “yansıması” ya da “sunulması” olarak kabul etmekten kaçınmış olurlar ve kendi gerçekliklerini bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa vururlar (48).

2. Eşzamanlılık, bitişiklik ya da montaj: Pek çok modernist, sanatta anlatsal ya da zamansal yapı eşzamanlılığı, eğretileme mantığını ya da zaman zaman uzamsal form olarak adlandırılan şeyi, temel olan bir estetik düzenleme lehine zayıflatır ya da ortadan kaldırır. Ardışık ve birbirine eklenen zamana göre anlatım yerine modern romancılar geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği yoğunlaştıran psikolojik zamanın belirli bir anında yaşanan eşzamanlı deneyimi anlatırlar (Joyce, Woolf, özellikle Proust). Burada birlik önemlidir. Birlik modern görsel montajda olduğu gibi (Eisenstein) bitişen çeşitli perspektiflerden (gözün, duyguların, toplumsal sınıfın ya da kültürün) yaratılır. Geleneksel sanatın, belirli bir zaman içinde ardışık olarak sunulan bir olaydan bir duygu veya herhangi bir şeyden hareket etmesine karşılık, modern sanat, gözle görülür nedensel ilerlemeyi ve tamamlamayı amaçlamaz. Modernist sanat içinde farklı kişilerin çeşitli deneyimlerinin, geçmişteki ve şimdiki zamanlarının bitştirildiği uzaklıkların düz bir yüzey üzerinde de olsa korunduğu bir açık uçlu ve “sürekli sunum” içinde varolma amacındadır. Modernistler sanatı geçici ve geçişsel olan şimdiki zamana yerleştirirler (49).

3. Paradoks, çift anlamlılık ve belirsizlik: 19. yüzyıl sonunda sabit bir bakış açısı nosyonunun ve felsefi, bilimsel, dinsel diğer kesinliklerin zayıflamasına karşı durmak için modernistler dünyanın paradoksal çok yanlılığını keşfet-

mişler ve gerçekliği artık görelî perspektiflerden anlamak gerektiğini vurgulamışlardır (50). “Modern yazarlar her şeyi bilen ve güvenilir bir anlatıcı olma yerine, olaylara bakıştan ya tek ya da çoklu, ama hepsi sınırlı ve yanılabilir üstünlükler geliştirmişler,” böylece de “açık uçlu paradokslar, okura ya da izleyiciye bilinçli olarak tamamlanmamış eserin dışındaki çelişkileri nasıl çözeceklerini” ya da “çoklu perspektifleri geçici olarak nasıl sentezleştireceklerini” gösterecek tarzda planlanabilmiştir (51).

4. “İnsansızlaştırma” ve bütünleşmiş tekil özne ya da kişilik: Hem romantik hem de gerçekçi 19. yüzyıl edebiyatında tekil karakterler yüksek düzeyde yapılanmış kişilik özellikleriyle temsil edilir ve kendi bireyselliklerini bir toplumsal etkileşim yaşantısıyla geliştirirler. Bütünleşmiş insan karakteri davranış ya da ruhsal durumları betimleyerek ve dramatik diyalog yoluyla ortaya koymaya çalışırlar. Joyce, Faulkner ve Woolf için karakter tutarlı, tanımlanabilir, iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, bir ruhsal savaş alanı ya da çözümsüz bir bilmece ya da bir algılar ve duyular akışı için fırsat olarak görülür (51). Modernist bütünleşmiş kişilik tahayyülü burada Freudyen “yarık” özne üzerindeki vurgu lehine değişmiştir (Sarup, 1995: 157).

Postmodernizm, kapitalist kültürde özellikle de günümüzde sanatlarda gelişen harekete verilen addır. Postmodernizm terimi 1930'larda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kabul görmüş; ancak popülerlik kazanması 1960'larda New York'taki sanatçılar ve eleştirmenler tarafından kullanılmasıyla ve 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmesiyle mümkün olmuştur. Norman Denzin postmodernizmin aynı anda dört farklı şeyi içerdiğini belirtir. Bunlardan ilki, II. Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar gelen tarihsel bir dönemdir. Bu dönem Vietnam Savaşı'nı, 1970 ve 80'lerdeki küresel dünya ekonomik durgunluğunu, Avrupa'da ve Amerika'da tutucu politik rejimlerin yükselişini, solun başarısızlığa uğramasını ve dünyada ırkçılığın yükselişini içerir. İkinci tanım yeni bir mantığa, iletişimin yeni biçimlerine ve geç kapitalizmin çok kültürlü biçimine göndermede bulunur. Üçüncü tanımlama; görsel sanatlarda, mimaride, sinemada, popüler müzikte, klasik realist ve modernist formasyonların klişelerine karşı çıkan sosyal teorideki hareketleri vurgular. Dördüncü tanımlama ise pozitivism sonrası yorumlayıcı ve eleştirel olan bir toplumsal hakkındaki yazılara ve teorileştirmelere gönderme yapar. Postmodern teorileştirme görsel toplumla, onun

temsilleriyle, kültürel mantığıyla kişisel sorunların yeni biçimleriyle ve kamusal problemlerle ilgilenmektedir. Ancak postmodern toplum Denzin'in belirttiği gibi bir dizi ekonomik formasyondan daha fazla bir şeydir. Postmodern toplum sinematik bir toplumdur. Çağdaş toplumlarda artık gerçeklik parçalanmış ve sosyal bir üretim halini almıştır, buna bağlı olarak da toplum gösterilerin yapıldığı bir toplum haline gelmiştir. Denzin bu çağda kendimizi semboller denizinde sürüklenirken sinemasal bakışın ürettiği röntgenciler olarak bulmakta ve böyle tanımlamakta olduğumuzu ileri sürer (65). Bu aslında postmodern sinemanın üzerine oturduğu noktalardan biridir. Çağdaş dünyanın insanı "görsel flaneur"lere dönüşmüştür (Friedberg, 1995: 59). Postmodern sinema izleyicisi de bu niteliğiyle ön plana çıkmaktadır.

Postmodernizm temel olarak evrensel bilginin ve temelciliğin eleştirisiyle tanımlanır hale gelmiştir. Postmodern teorisyenler ortada tek bir us değil çeşitli uslar olduğundan ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımıza inanırlar (Lyotard, 1994; Sarup, 1995: 158). Pek çok yorumcu postmodernizmin "derinlik" değil ama "yüzey" üzerinde duran bir örnekçeyi benimsediklerine dikkat çekmektedir. Mekanik yeniden üretilebilirlik koşullarında sanatsal üretimin orijinallik değerinin ortadan kalkmasıyla bu düşüncenin yerini sanatın yalnızca "yineleme"ye dayalı bir etkinlik olmaktan öteye gidemeyeceği görüşü almıştır. Yazar "öldükten" sonra modern anlamda sanattan da geriye bir şey kalmamıştır. Postmodernizm aslında kendisini bu yokluk üzerine temellendirmiştir. Jameson bireysel öznenin ortadan kalktığı ve bunun sonucunda da kişisel biçimin varlığını yitirdiğini belirtir (44-46). Bu ise modern anlamda sanatın ve sanatçının yok olduğu anlamını taşır. Bu gelişme daha sonra açıklayacağımız pastişin bir sanatsal form olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Sanatsal olarak postmodernizm ile ilişkilendirilen özellikler arasında şunları saymak mümkündür; sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinmesi, bunun sonucunda da her şeyin sanat olabileceğine dair bir iddianın sanatsal alandaki temel ilke haline gelmesi ve her türlü faaliyetin sanatsal bir alan içerisinde kendine yer bulması; yüksek ve kitle kültürü / popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çökmesi; eklektik ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel "derinliksizliği"nin olumlanması; sanat üreticisinin özgün kişi-

liğinin/dehasının gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelemeden ibaret olduğu (aslında sanatın ve sanatçının öldüğü varsayımı); vurgunun içerikten biçime kayması, sinemada klasik gerçekçi anlatının yerine görüntüye kayan bir temsil sinemasının önem kazanması; gerçekliğin imgelere dönüşümü ve görüntülerin bütün bir kültürel alanı işgal etmesi, sanatın bu gerçek ve onun yeniden sunumuyla ilgilenmesi; zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsolması, geçmişin ve geleceğin şimdiki zaman içerisinde yoğunlaştırılarak yeni bir zaman anlayışı kurgulanması; açık pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmaya, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yaşantıların sanatsal üretimlerde temsil edilmesi.

Postmodern Sinema mı Film mi?

Peki postmodern film nedir? Kaynakları nelerdir? Postmodern film sadece bu “çağdaş dönemde” varolan toplumsal ilişkilerin yeni sanatsal formlar içerisinde temsil edilmesinden mi ibarettir yoksa sadece estetik bir kategori midir? Öncelikle bu bölümde -kısmen de olsa- bu sorulara yanıt verilme-ye çalışılacaktır.

Postmodern filmleri incelediğimizde ilk göze çarpan bazı özellikleri açısından bu filmlerin avangart ve sanat sineması ile akrabalık taşıdığı söylenebilir. Postmodern filmler, avangart⁶ filmlerin ritmden, egzantrik simge ve düşsel görüntülerden oluşan ve “zor anlaşılabilir” yapılarını anlaşılır hale getirmeye çalışan ama bunu yaparken de anlamın hemen elde edilmesine izin vermeyecek bir yapı taşımaktadır.⁷ Aynı şekilde sanat filmlerinin psikolojik

• • • • •

6

Sanatlarda yeni ve deneysel bir hareketi adlandırmakta kullanılan avangardı şöyle tanımlamak mümkündür: “Kabul edilen formların dışında kalan ya da bunlara karşı çıkan; genel geçer günlük standartlara ters düşen, ya da uygun olmadığı iddia edilen koşullarla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım” (Bawden'den aktaran Abisel, 1985: 152). Ancak avangart yaklaşım farklı perspektifleri barındırmaktadır. Bu nedenle yekpare bir avangart yaklaşımdan söz etmek olanaklı değildir. Örneğin içinde yaşadıkları toplumun eleştirisini rüya ya da rüya benzeri görüntü düzenlemeleriyle zaman ve mekânın mantığını bozarak gerçekleştiren sürrealistler avangart olduğu kadar, filmlerinde klasik anlatımı kullanan ve öyküye yer veren ama değişik ve ilginç kamera açıları kullanan yönetmenler de avangart sayılırlar.

7

Bu durum postmodern filmlerin tümünün böyle bir nitelik taşıdığı anlamına gelmemektedir. Bu filmler içerisinde Ridley Scott'ın *Bıçak Sırtı/Blade Runner* filmi gibi açıkça eleştirel bir nitelik taşıyanları da vardır.

sorunlar üzerine temellenen yapılarını filmin *diegesisi*⁸ içerisinde Ödipal süreçlerle bağlantılı olarak daha karmaşık hale getiren bu filmler, Hollywood'un üretim sistemi⁹ (yapım, dağıtım, gösterim) içerisinde gerçekleştirilmektedir. Bu anlamıyla postmodern filmler popüler sinemayla, avangart sinemanın ve sanat sinemasının melezleşmesinin ürünüdür. Postmodern sinemanın belirsizliklerle yüklü dili avangart sinemanın sembolik, metaforlar ve çağrışımlarla yüklü dilinin çok uzağında sayılmaz. Aralarındaki fark avangart sinemanın sanatsal bir program¹⁰ etrafında gerçekleştirdiğini postmodern sinemanın "sanat"ın ortadan kalktığına dair bir inançla ve her şeyin "sanat" olabileceğine dair bir ön kabulde gerçekleşmesidir. Postmodern sinema "yüksek" sanat ile daha "aşağı" sanat arasındaki ayrımın kalkması üzerine temellenmiş olan ve ekonomik olarak "küreselleşen" bir dünyanın kültürel anlamda da küreselleşmesini yönlendiren ideolojik bir uyuşmanın ürünüdür. Bu anlamıyla toplumsal, politik, kültürel ve de psikolojik bir karakter taşımasına rağmen kendisini daha çok "ideolojiler üstü" estetik bir kategori olarak dışa vurur. Postmodern filmlerin yaygınlığı bu perspektiften daha anlaşılır hale gelmektedir.

Avangart film sanatsal açıdan gelişkin bir forma sahip olmasına karşın, sinema tarihi boyunca popülerleşmemiştir;¹¹ fakat Theodore Adorno'nun dediği gibi "varolan toplumsal sistemle de hiçbir zaman uzlaşmamış ve 'bozuk' olan reel dünyayı haklılaştırmamıştır" (aktaran Öztürk, 1997: 26). Avangart

• • • • •

8

Diegesis terimi anlatıya göndermede bulunmak için kullanılır, anlatının içeriğidir. Hikâyenin içinde tanımlanan kurmaca dünya olup filmdeki her şeye göndermede bulunur. Gerçekte ekranda olup biten her şeydir; yani kurmaca gerçekliktir. Bakınız Hayward (1996).

9

Postmodern olarak adlandırılan filmlere baktığımızda bu filmlerin anadamar sayılabilecek kesiminin Hollywood'un yapım koşullarında ve Hollywood içerisinde çalışan yönetmenler tarafından gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Spielberg, Lukacs, Coppola, Verhoven gibi yönetmenler Hollywood sistemi içerisinde çalışan yönetmenlerdir. Ancak bunlardan başka farklı ülkelerde yapılmış filmler de vardır. Örneğin Beneix'in *Diva*'sı Fransa, Denys Arcand'ın *Montrealli İsa'sı* *Jésus de Montréal* Kanada, Peter Greenaway'ın *The Draughtsman's Contract* filmi İngiltere yapımıdır. Bunun dışında Spike Lee gibi bağımsız sayılabilecek bir sinemacının da filmi bu kategori içerisine girebilmektedir.

10

Örneğin 1920'lerdeki Germain Dulac, Jean Epstein gibi avangart yönetmenlerin sanatsal bir tepkileri vardı. Epstein "sanat simgesel değilse sanat değildir" diyerek gerçekçi sanata karşı çıkışını ifade eder. Epstein sinemayı da bu perspektifle değerlendirir ve onun avangart bir nitelik taşıması gerektiğini düşünür. 1960'ların avangardı ise sanatsal tepki aynı zamanda toplumsal ve politik bir tepkiye de dönüşmüştür. Çoğu zaman toplumsal sorunlarla ilişkili sanatsal bir manifesto eşliğinde geleneksel sanat anlayışına ve yerleşik politik düzene karşı çıkışı ifade eder. Godard'ın sineması bunun en iyi örneğidir.

sanatın Frankfurt Okulu üyelerince olumlanması da onun bu karakteriyle ilişkilidir. Frankfurt Okulu'nun üyeleri avangardı varolan toplumsal yapının yadsınmasının kültürel ürün yaratma stili sayarak her anlamıyla olumlamışlardır. Fakat fenomenleri eşitleyerek dünyayı homojenize eden ideolojiye karşı koymak için Adorno "negatif bir diyalektik" (Eagleton, 1996: 180) gerektiğini söyler. Adorno'ya göre bu negatif diyalektik "sanat"ta mevcuttur. Sanat farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur (180). Ancak bu sanat Adorno ve arkadaşlarının amansızca eleştirdikleri popüler sanat ya da kitle sanatı değildir. Avangart sanat kendisini kitle sanatından "kültür endüstrisi" içerisinde yer almayarak farklılaştıran, kendisini hayattan mesafeli tutan ve kitlelerin anlamak için özel çaba göstermelerini gerektiren ve Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" (1993) makalesinde kaybolduğunu belirttiği "aura"yı hâlâ koruyan, izleyicisiyle arasındaki mesafeyi kaybetmemiş bir sanattır. Bu anlamıyla "özgürleştirici" ve "reel dünyayı olumsuzlama olarak sanat"¹² (Slatter, 1989: 210) niteliksel olarak yüksek bir sanattır ve bu sanat ancak verili dünyaya, egemen ideolojiye yani "olumlama olarak sanat"¹³ (192) karşı koyarak var olmakta ve anlam kazanmaktadır.

Ancak "postmodern" bir nitelik taşıdığı söylenen bu "zaman"da "kültür endüstrisi" sanatın (bu bağlamda sinemanın ama özellikle avangart ve sanat sinemasının) "olumsuzlayıcı" niteliğine yeni bir anlam ve biçim atfederek sınırları aşındırmış; bu aşınmanın sonucunda popülerle kaynaşan (avan-

• • • • •

11

1920'lerde Avrupa'da ilk avangart filmler ticari sinemaya karşı iki farklı eleştirel bakış benimsemişlerdir. Bunlardan biri "Soyutlamacılık (*Abstraction*)" diğeri ise "Gerçeküstüçüktür (*Surrealism*)."¹¹ Hans Richter, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Wiking Eggeling gibi yönetmenler ilk gruba dahilken; Rene Clair, Man Ray, Luis Bunuel ve Salvador Dali gibi isimler ikinci grubu oluşturur. 1940'lar ve 50'ler boyunca ise Amerika'da Maya Deren, Keneth Anger, James Broughton, Sidney Peterson, Stan Brakhage gibi yönetmenler "düşsel sinema" (*visionary cinema*) adı altında bir araya gelirken; George ve Mike Kucar, Ken Jacobs, Jack Smith, Andy Warhol, John Waters gibi yönetmenler ise "trash" olarak adlandırılan bir başka avangart akımın öncülüğünü yaptılar. Bakınız Macdonald (1993).

12

Frankfurt Okulu üyeleri "Olumsuzlama olarak sanat" derken var olan burjuva sanatının ve dünya görüşünün olumsuzlanmasından bahseder. Olumsuzlama Okul'un estetiği içerisinde "savaşım"ın yerini tutar (Slatter, 1989: 210). Bu düşüncenin altında yatan şey ise "kültürün bütününe bir burjuva aldatmacası olduğu" fikridir (Jay, 1988: 259).

13

Frankfurt Okulu üyeleri "Olumlama olarak sanat" ile burjuva sanatını kasteder. Olumlama olarak sanatı Herbert Marcuse şöyle açıklar: "Olumlayıcı kültür ile uygarlığın üstünde olduğu da düşünülen bağımsız bir değer alanı olarak zihinsel ve ruhsal dünyanın uygarlığından gelişim çizgisi içerisinde ayrımlaşmaya yol açan burjuva kültür çağı anlaşılmalıdır" (aktaran Slatter, 1989: 190-191; Jay, 1988: 473).

gart/sanat sineması ve benzeri popüler olmayan sanatsal formlar) sanatsal formlar "tür"lerin sınırlarını silerek melez bir tür yaratmıştır. Postmodern filmler bu melez sanatsal yaklaşımın ürünüdür. Postmodern film olarak adlandırılan bu melez filmler avangardın eleştirel niteliğini törpüledikleri oranda "daha" postmoderndirler. Avangardın ve sanat sinemasının popülerleşmesinin önündeki en büyük engel olan "anlamanın çaba gerektirdiği" tezi bu filmlerin yapısı içerisinde ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Ancak yine de biçimsel olarak (anlatı yapısının kronolojik düzeninin bozulması ve nedensellik zincirinin kırılması, zamanın ve mekânın kesinliğinin ortadan kalkması gibi) varlığını sürdürmektedir. Bu anlaşılabilirlik/anlaşılmazlık durumu postmodern filmlerin karakteristik bir özelliğidir. Bu niteliğin ikili yapısı¹⁴ bir yandan gerçeğin "artık" çok anlamlı olan yapısını anlamayı sağlama yönünde bir işlev görürken diğer yandan da "istenmeyen" anlamları "muğlaklaştırarak" ideolojik bir işlev üstlenmektedir. Görünüşte estetik bir karakter taşıyan bu muğlaklaştırma filmsel anlamın izleyicinin reel yaşantısıyla çakışmasını engelleyen bir dolayımaya sahiptir.

Avangart sanat (ve sinema) modern dönemde kazandığı estetik, teorik ve politik-etik anlamdaki bağımsızlığını postmodern kültür içerisinde kaybetme eğilimindedir. Bu anlamda popüler ve anlaşılabilen bir form içerisinde kitlelerin güncel beklentilerini tatmin etmeye yönelik bir postmodern sinema genel bir eğilim haline geldiği oranda avangart sinemadan miras aldığı "görece" özerkliği yitirmektedir. Bu özellik geleneksel anlatı sinemasının kalıplarını kullandığı ölçüde daha da kaybolmaktadır.¹⁵

Postmodern filmlerin melez karakterini bütünleyen bir diğer özellik ise bu filmlerin kendilerini bir toplumsal boşluğun içerisine yerleştirmesidir. Avangart filmlerin politik motifli "karşı sineması"nın kendisini içerisine yer-

• • • • •

14

Bu yapı olaylara yaklaşımındaki yüzeyselliği nedeniyle bir yandan kolay anlamaya izin verirken diğer yandan metinlerarası niteliği ve güncel bir medya literatürü/"kültürü"yle ve çoğu zaman psikanalitik süreçlere gönderme yaparak kurulan kişiler arası ilişkilerle desteklendiği için bilinmezliğin sınırlarında kalmaktadır.

15

Modernist avangart geleneksel anlatı kalıplarını yıkan niteliğiyle kendini var etmiş, yeni estetik ve sanatsal formlar kullanarak eleştirel bir nitelik edinmiştir. Bu da ona verili sanatsal biçimler karşısında "görece" özerk bir özellik kazandırmıştır. Ancak postmodern filmler geleneksel anlatının formlarını tamamen terk etmezler (en azından hala erkek karakter anlatının temel eyleyeni ve verili ideolojinin taşıyıcısı durumundadır ve egemen bir filmsel üretim, dağıtım ve tüketim sistemi içerisinde yer alırlar). Bu nedenle de eleştirel ve "olumsuzlayıcı" olmaktan çok "olumlayıcı"dırlar.

leştirdiği toplumsal ve politik uzama karşın postmodern filmler Godard'ın "karşı sinemasına"¹⁶ nanik yaparcasına toplumsal bir boşluk içerisinde yüzerler. Bu boşluk içerisinde sanatı da, sinemayı da, filmi de, politikayı da, avangardı da, postmoderni de sorgulamanın anlamı yoktur. Postmodern olan biz-zat durumun kendisidir: Bir sorgulama halinin sorgulanamaması.

Bu sorgulanamazlık halinin sinema alanında sorgulanmasına Jameson'un yazılarıyla başlanmıştır. Jameson'un postmodernizme ilişkin olarak ele aldığı pastiş (*pastiche*), parodi (*parody*) ve şizofreni postmodern filmleri inceleyen her kuramcı tarafından bu filmleri açıklamakta kullanılmıştır. Jameson, bireysel öznenin ortadan kalktığı bir ortamda kişisel biçemin de yok olduğunu ve buna bağlı olarak da biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığını belirtir. Ona göre burada başvurulacak tek şey pastıştır (45-46). Pastiche ölü biçimlere öykünme demektir. Diğer yapıtların imgelerini ve epizodlarını parçalar halinde alarak kullanırken, onları yineler ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır. Hâlâ yaşayan ve etkili olan biçimleri gözden düşürmeyi ve onlarla alay etmeyi amaçlayan parodi ise modern sanat içerisinde verimli bir yaşam alanı bulmuştur. Ancak modern biçimlerin medya konuşmalarına indirgenen yanları içerisinde ortadan kalkmıştır. Jameson'un Lacan'dan alarak kullandığı şizofreni ise dili deneyimleyemeyen şimdiki, geçmişi ve geleceği bu deneyimsizlik yüzünden ebedi bir şimdilik içerisinde yoğunlaştıran kişilere göndermede bulunur. "Dili deneyimleyemeyen şizofren zamansal bir süreklilik deneyimine de sahip olamaz" (Sarup, 1995: 176). Lacan'ın imleyici zincir yani bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagratik imleyici dizilerde bir kırılma şeklinde tanımladığı şizofrenide anlam gösterenden gösterilene doğru hareketten kaynaklanır. Ancak zincirin halkaları kırıldığında ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan imleyici yığını biçiminde şizofren ile karşılaşırız (Jameson, 1994: 56).

Gerçekçi sinemanın anlatsal yapısından görüntüsel bir sinemaya doğru var olan bir kayışla karakterize olan postmodern sinemada modernist filmlerin ve sanatın anlamlandırma sürecine yönelik ilgisi postmodern sinemada sorgulanan gerçekliğin değişmez doğası üzerine yoğunlaşmaktadır. Jameson'un (1994) "nostalji filmleri", Denzin'in (1993) "geç nostaljiler" olarak ad-

• • • • •

16

Bakınız Wollen (2002).

landırdığı ve genel olarak postmodern sinema/filmleri içerisinde sayılan filmlerin ilk örneği George Lucas'ın *Amerikan Graffiti/American Graffiti* (1973) filmidir. Postmodern olarak adlandırılan filmler arasında şunları saymak mümkündür: *Konformist/II Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1971), *Çin Mahallesi/Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Yıldız Savaşları/Star Wars* (George Lukacs, 1977), *Yaratık/Alien* (Ridley Scott, 1979), *Diva* (Jean Jacques Beineix, 1980), *Sıcak Vucutlar/Body Heat* (Lawrance Kasdan, 1981), *Kayıp Hazine Avçıları/Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981), *İlk Dans İlk Aşk/Dirty Dancing* (Emile Ardoline, 1981), *Fransız Teğmenin Kadını/The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, 1981), *Bıçak Sırtı/Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Chan is Missing* (Wayne Wang, 1982), *The Draughtsman's Contract* (Peter Greenaway, 1983), *Venüs Deltası/Delta of Venus* (Zalman King, 1984), *Örümcek Kadının Öpücüğü/Kiss of the Spider Woman* (Hector Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *The Man Who Envied Women* (Yvonne Rainer, 1985), *Peggy Sue Evleniyor/Peggy Sue Got Married* (Francis Ford Coppola, 1986), *Blue Velvet/Mavi Kadife* (David Lynch, 1986), *Sinek/The Fly* (David Cronenberg, 1986), *Something Wild* (Jonathan Demme, 1986), *Robocop* (Paul Verhoven, 1987), *Berlin Üzerinde Gökyüzü/Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987), *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rosema, 1987), *Montreal'li İsa/İésus de Montréal* (Denys Arcand, 1989), *Kara Yağmur/Black Rain* (Ridley Scott, 1989), *Doğruyu Seç/Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989), *Özel Bir Kadın/Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Vahşi Duygular/Wild at Heart* (David Lynch, 1990), *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Gerçeği Arayış/Final Analysis* (Phil Joanou, 1992), *Consenting Adults* (Alan J. Pakula, 1992), *Temel İçgüdü/Basic Instinct* (Paul Verhoven, 1992), *Genç Bekar Bayan Aranıyor/Single, White, Female* (Barbet Schroeder, 1992), *İkiz Tepeler/Twin Peaks* (David Lynch, 1992), *Ucuz Roman/Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995), *Rezervuar Köpekleri/Reservoir* (Quentin Tarantino, 1995), *Kayıp Otopan/Lost Highway* (David Lynch, 1997)

Anne Friedberg zamansallığın karışımıyla betimlenen nostalji filmlerini, Jameson'ın, *Çin Mahallesi*, *Amerikan Graffiti* gibi geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler; *Yıldız Savaşları*, *Kayıp Hazine Avçıları* gibi geçmişten yeniden üretilmiş filmler ve *Sıcak Vucutlar* gibi günümüzde geçen ama geçmişçi çağırılan filmler olarak üçe ayırdığını söylemektedir. Jameson'a göre nostalji filmleri "yeniden yapım" ya da tarihsel filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin tutkulu dışavurumları olarak anlaşılmalıdır; aksine kişiliksiz-

leştirilmiş görsel tuhafılıkların ve eksiksiz bir biçimde 20'li ve 30'lu yılların "bastırılmışın geri dönüşü"nü yansıtan metinler olarak okunmalıdır ve bu bağlamda kullanılmalıdır. Klasik nostalji filmi kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsıyıp, daha eski bir dönemin kayıp gerçekliğini yakalamaya ve yeniden kurmaya çalışır (48-49).

Postmodern filmleri bu yaklaşımın dışında bir anlayışla da sınıflandırmak mümkündür. Örneğin Bert Olivier postmodern filmleri "birleştirici" türden ve "yıkıcı" (*transgressive*) türden filmler olarak iki kategoride sınıflandırır. Olivier'e göre birleştirici türden filmler postmodernizmin "yüzeysellik", "çoğulluk" gibi özelliklerini aşmayan, bu özellikleri sadece sunan filmlerdir. Yıkıcı türden filmler ise bu özellikleri sorunsallaştıran, sorgulayan filmlerdir. "Yıkıcı filmler biçemlerin, biçimlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, iletişimi, toplumsal cinsiyeti, sanat ve kültürün durumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı gerçekleştirir" (41). *Kayıp Hazine Avcıları, Çin Mahallesi, Sıcak Vücutlar, Yıldız Savaşları, Temel İçgüdü, Özel Bir Kadın, Robocop, Genç Bekar Bayan Aranıyor* gibi filmler birleştirici türden filmlerdir. *Diva, Montrealli İsa, Bıçak Sırtı, Mavi Kadife* gibi filmler ise yıkıcı nitelik taşıyan filmlerdir.

Olivier'in bu ayrımı filmlerin toplumda uyuşumsuz olarak oynadıkları rolü açıklamak konusunda yeterli olsa da filmlerin biçimsel özelliklerini dikkate almayan bir ayrımdır. Böyle bir ayrımla; sanat sinemasının, avangardın ve popüler ticari sinemanın melezleşmesinin bir ürünü olarak postmodern filmler üç kategoride sınıflandırılabilir: Sanatsal bir nitelik taşıyan ve yer yer avangart özellikler barındıran; zamanı ve mekânı sorunsallaştıran, buna bağlı olarak da anlatı yapısında kırılmalara ve iç içe geçmelere izin veren film kurmaca dünyasını bir tür oyun olarak inşa eden eleştirel tür. *Diva, Bıçak Sırtı, Berlin Üzerinde Gökyüzü, Fransız Teğmenin Kadını, Mavi Kadife, Thelma ve Louise* gibi filmleri bu tür içerisinde sayabiliriz; *Temel İçgüdü, Özel Bir Kadın, Örumcek Kadının Öpücüğü, Robocop, İlk Dans İlk Aşk* gibi filmler ise postmodern sinemanın ticari popüler örneklerini oluştururlar. Son kategori ise bu iki tür arasında yer alan ve her iki türün bazı niteliklerini taşıyan "karışık/melez" bir nitelik gösterir. Bu kategorinin öncülüğünü daha çok *Ucuz Roman, Rezervuar Köpekleri* gibi filmleriyle Quentin Tarantino yapmaktadır.

İlk iki tür arasındaki temel fark ilk kategoridekilerin gerek anlatılarının biçimsel olarak kuruluşuyla gerekse de bu anlatının temsil ettikleriyle bir karşı koyuşu ifade ediyor olmalarına karşın ikinci kategoridekilerin çoğunlukla geleneksel bir anlatı yapısına sahip olması -bu yapıyı sadece yer yer biçimsel olarak kırmaya çalışırlar ama fazla zorlamazlar- ve anlatının temsil ettiklerini onaylayan bir nitelik taşımasıdır. Üçüncü kategorideki filmler ise anlatının yapısıyla, anlatımın biçimiyle ilgili konuları sorunsallaştırırken, gerçekliğe ve dünyaya ilişkin sorunlar karşısında tepkisiz kalmaktadır.

“Yolları Çatallaşan Bahçe”: Postmodern Filmlerde Anlatı

Anlatılar öykü ve söylem olmak üzere iki kısımdan oluşur. Öykü; olaylar, karakterler ve eylemler zinciri boyunca işler, söylem ise kurmaca dünyanın mantığını orataya koyan olay örgüsünü, zaman kullanımını, içeriği ileten araçları kapsar (Chatman 1990: 9). Klasik anlatı sinemasında filmlerin öyküsü karakterleri ve onların yaşadıklarını kronolojik bir sıra düzeni içerisinde mekânsal ve zamansal özellikleriyle birlikte gösterir. Öykü belirli bir noktadan başlar ve bir diğer belirli noktada çözüme kavuşarak sona erer; bu anlamıyla biçimsel olarak kapalı bir yapıdır. Anlatının bu yapısı postmodern filmler içerisinde aşınmıştır. Örneğin *Fransız Teğmenin Kadını* filminde öykü durağan bir noktadan başlamaz. Kamera yürüyerek gelen bir kadını görüntüler bu sırada etrafta film çekim ekibi vardır, klaket tutularak filmin adı söylenir ve film başlar. Bu başlayan filmin; filmin içindeki ikinci film mi olduğu yoksa bizim seyrettiğimiz film mi olduğunu anlayamayız. Kamera zaten süregelen bir öyküyü kaydetmeye başlar. Sarah'nın öyküsü film başlamadan önce başlamıştır. Film bunu zaman ve mekânla oynayarak gerçekleştirir. Hem filmsel zaman hem de öykünün geçtiği zaman birbirine geçmiştir, hangisinin hangisi olduğu belli değildir. Film içerdiği iki ayrı öyküyü farklı, ancak zaman zaman da paralel olay örgüsü aracılığıyla aktarır. İki öykü arasındaki bağ, zaman ve mekânın sinematik tekniklerle birleştirilmesiyle sağlanır. Örneğin 20. yüzyılda geçen öyküde Mike düşen Anna'yı tutarken yumuşak bir kesmeyle (aynı kamera açısı korunarak) Charles'in Sarah'yı tutmasına geçilir. Filmin şimdisiyle geçmiş arasındaki bu geçişgenlik ilişkisi filmin anlatısının sıra düzenini de altüst eder. Belirli bir noktaya kadar kronolojik bir akışla giden film gerilimin çözülmesi noktasında bu düzeni yeniden alt üst eder.

Böylece nedensellik de ortadan kalkar; Mike (*Fransız Teğmenin Kadını* filmindeki 20. yüzyılda geçen öykünün erkek karakteri) Victorya Dönemi'nde geçen öykünün Sarah'sının kullandığı aynı mekânda Anna'ya "Sarah" diye seslenir. Bu sesleniş hem filmin içindeki iki öykünün birlikte son bulmasına hem de iki ayrı anlatının (çifte anlatı) kendi zamanlarını belirsizleştirmesine yol açar. Film Victorya Dönemi'ni ve modern dönemi sıkı sıkı birbirine bağlanmış iki öykü yardımıyla aktarırken çift uçlu bir parodi de yaratır. Böylece "iki tarihsel dönemi araştırmakla kalmaz aynı zamanda o dönemlerin (ve filmin) geleneklerini, retorik süreçlerini de sorgular" (Martin, 1997: 102). İki öykünün sonunu birleştiren film, çifte anlatının biçimsel açık uçluluğundan kurtulur ve filmin bütününe açık uçlu bir hale getirir.

Aynı şekilde *Ucuz Roman* filmi de olayların oluş sırasını değiştirerek anlatsal birliği kırar. Bu filmde olay örgüsü belirli bir gerilim üzerine oturtulmamıştır. Burada da izleyici filmi belirli bir konumdan izleyemez, merkezsizleşmiştir. Anlatının merkezi sürekli değişir; film tek bir anlatı çizgisi izliyormuş gibi görünmesine karşın filmde karakterlere göre biçimlenen farklı olay örgüleri vardır; filmin başında kafeyi soymaya kalkışan çiftin öyküsü, Boksör Butch'ın öyküsü, Marsellus Wallace'ın öyküsü ve Vincent Vega ile Jesus'un öyküsü. Bu öykülerin hepsi çakışmaz. Örneğin kafeyi soyan çiftle Butch hiç karşılaşmazlar. "Aslında filmin bu yapısı yeni değildir. Televizyon izleyicisi, Tarantino'nun anlatısında kullandığı Tv'nin dramatik biçimlendirmesine psikolojik açıdan uyduğundan dolayı buna alışıktır" (Dowell ve Fried, 1997: 92). İzleyici zaten her gün reklamlarla bölünen bir dizi öykü seyretmektedir.

Anlatı yapısı *Temel İcğüdü* gibi ticari popüler filmlerde ise geleneksel bir yapı gösterir. Bu filmde nedensel bir olay örgüsü vardır. Örneğin olay örgüsü bir cinayet kuşkusuyula ilişkilidir. Catherine Tramell (Sharon Stone) polisiye roman yazar. Ancak film içinde kurmacalarının gerçeğe dönüştüğü iması vardır. Filmin anlatsal gerçeği (*diegesis*) ile filmin kendisi arasındaki sınır ortadan kalkmıştır. Bu sınırın ortadan kalkması kurmacanın (filmin kendisinin) gerçekliğinin derinlemesine ele alınmasına engel oluşturmaktadır. Bu yüzden film ele aldığı olguları "yüzeyde" kalarak, "derinliksiz" bir biçimde işler. Ne cinayetin nedenleri tam olarak araştırılır ne de psikologlar olayların nedenleri üzerinde uzun uzadıya dururlar. Hatta cinayet soruşturması bir süre sonra sadece Nick ve Catherine arasında derinliği olmayan bir oyuna dönü-

şür. Bu yüzeysellik filmin şaşırtıcı, tutarsız, dağınık, sözde diyalogları aracılığıyla daha da belirgin hale gelir.

Aynı yüzeyde kalma durumunu *Ucuz Roman* filminde de görmek mümkündür. Örneğin Jesus'un (Samuel L. Jackson) kayıp çantayı bulmak için gittikleri (çantada ne olduğu belli değildir) gençlerin evinde hamburger ve *Sprite* üzerine yaptığı konuşmalar ve Vincent Vega ile girdiği diyalog bu yüzeyselliğin anlamsızlığa dönüştüğü sahnelerdir.

Bu filmlerin anlatısal özelliklerinin bir diğer yanı ise filmlerin "oyun" benzeri yapılarıdır. Bu "film içinde oyun" yapısı *Temel İçgüdü*'de belirgindir. Catherine ve Nick arasındaki soruşturma ilişkisi bir süre sonra her iki insanın da karşıdakinin iradesini sınıdığı bir oyuna dönüşür.

Bu oyun yapısı (farklı bir şekilde olsa da) *Mavi Kadife* filminde de görülür. Jeffrey ile Dorothy arasındaki ilişki bir oyun gibi başlar ve ilerler; Jeffrey'nin Dorothy'nin evine önce bir tamirci kılığında girmesi ve anahtarı çalması sonra ise eve gizlice girmesi ve Dorothy ile Frank'in gelmesi bir saklambaç oyunu gibidir. Sonrasında gerçekleşen olaylar da bu oyunu sürdürür. Jeffrey'nin saklandığı dolaptan kendisini seyrettiğini bilen Dorothy, Frank'in kendisine yaptıklarına "haz"la katlanır, öyle ki şiddetle karışık bu "haz" gösterisi bir nevi oyuna dönüşmüştür ve gerçek izlenimi vermenin ötesinde teatral bir yapı taşır. Bu teatralik *mise-en-scène* aracılığıyla kurulmuştur. Dorothy ve Frank'in, kendilerini seyreden Jeffrey'nin önünde gerçekleştirdikleri gizemli mazoşistik oyun, aynı zamanda Ödipal süreçlerle de ilgilidir. Örneğin Frank'in Dorothy'nin ve kendisinin ağzına Dorothy'nin elbisesinden kestiği mavi kadife parçayı tıktırması ve Frank'in dudaklarına ruj sürerek Jeffrey'i öpmesi bu sürecin ifadesidir. Denzin bu kadife parçasının gördüğü işlevin Frank'le Dorothy arasında göbek bağı oluşturmak olduğunu söyler (66). Frank'in "bebek mavi kadife istiyor" demesi de bunu güçlendirir.¹⁷

Postmodern film anlatılarının son bir özelliği ise klasik özdeşleşme mekanizmasını aşındırmasıdır. Stephen Heath'e göre, 19. yüzyıl "romanesk"inin ya da "aile romansı"nın versiyonları olan Hollywood anlatılarının işlevi; özdeşleşme süreci, anlatı sürekliliği ve son mekanizması aracılığıyla

• • • • •

17

Filmin feminist teoriler açısından bir değerlendirmesi için bakınız Elayton (1998).

“bireysel öznenin” tarihini hatırlamaktı (aktaran Modleski, 1998: 203). Postmodern filmler içerisinde aşınan bu yapı, anlatının sürekliliğini özdeşleşme mekanizmasını çeşitli biçimlerde kesintiye uğratarak klasik anlatıların “bireysel öznenin tarihini hatırlatması” işlevini şizofrenik bir anımsatmaya dönüştürür. Bu anlamda klasik anlatıların sağladığı narsistik özdeşleşme; postmodern filmlerin izleyiciyi ebedi bir şimdinin içinde tutan yapısında anti-narsistik bir özdeşleşmeye dönüşür. *Mavi Kadife*'de Frank'le Dorothy arasındaki “mazoşistik” Ödipal ilişkinin sergilendiği sahne, filmin bütün ana karakterlerini içermesine rağmen özdeşleşmeyi bir karakter üzerine yoğunlaştırılmaz ancak özdeşleşme karakterler arasında değişen bir perspektifle de ele alınmaz. Burada özdeşleşme süreci film içerisinde yeniden kurulur. Filmdeki bu sahne sinematik özdeşleşmenin bir eğretilmesi gibidir. Jeffrey seyirci konumundadır, filmin içindeki gösteriyi seyreder (Dorothy ile Frank arasındaki şaşırtıcı ilişki). Burada izleyici filmde çok Jeffrey aracılığıyla bir “konumla” (kendisinin konumuyla) özdeşleşir. Jeffrey'nin konumu aslında izleyicinin konumudur. Bu anlamda izleyici kendi konumunu “dikizleyen” dışardaki ikincil bir “dikizci”dir. Dikiz işlemi mizansen aracılığıyla “dikiz sürecine” yönelmiştir.

Temsiledilemez Olanın Temsili: Şiddetin ve Cinselliğin Dünyası

Postmodern filmlere baktığımızda filmlerin ele aldıkları ve temsil ettikleri olaylar, olgular arasında yoğunluklu olarak vahşi ve zaman zaman mazoşist bir cinsellik (*Mavi Kadife*, *Temel İçgüdü*), kadın düşmanlığına varacak ölçüde saldırgan bir cinsler arası ilişki (*Mavi Kadife*), geleneksel aile değerlerinin parodisi (*Mavi Kadife*), bastırılmış homoseksüel ilişki ve arzular, kastrasyon kompleksi, anne ve baba figürlerinin mücadelesi (*Mavi Kadife*, *Bıçak Sırtı*, *Vahşi Duygular*) gibi konular öne çıkmaktadır. *Mavi Kadife*'de Jeffrey'nin kesik kulağı bulmasından önce çimleri sulamakta olan adam (Jeffrey'nin babasıdır) bir böcek tarafından ısırılınca felç geçirir. Bu filmlerde şiddet her yerden gelebilir. Bu anda Darwinist bir bakış açısıyla doğadan kaynaklanan şiddet Frank ve Dorothy'nin ilişkisiyle daha sonra orta sınıf Amerikan evlerinin de bir özelliği olup çıkar. Bu anlamıyla şiddet sıradan bir şey olup hemen her yerde karşılaşılabılır bir durumdur. *Vahşi Duygular*'da Bobby, Lula'ya bir nevi şiddet uygulayarak onun cinsel arzularının uyanmasına yol açar. Bu sah-

nede Bobby fiziksel bir şiddet uygulamaz, sadece Lula'ya "seni istiyorum" der ve onu zorlar, ona sözel bir şiddet uygular. Sözel şiddetin sonucunda Lula cinsel olarak Bobby'i arzular ve istediğini söyler. Fakat Bobby onu reddeder. Şiddet sadece fiziksel bir olgu olarak ele alınmaz, sembolik olarak da işler. *Vahşi Duygular*'ın Sailor Ripley'i sevgilisine laf atan bir adamı döverek öldürür. Bir başkasını ise döver ve karısından özür dilemesi konusunda zorlar. Bu filmlerde şiddet çoğunlukla kadınlarla ilişkili olarak ortaya çıkan ve cinsellikle paralel olarak sunulan bir olgudur. Şiddetin toplumsal hiçbir nedeni yokmuş gibi davranılır: Kişisel, bireysel ve suçla ilişkilidir. Örneğin, Sailor Bobby ile birlikte soygun yaparken Bobby'nin kendi tüfeğinden çıkan kurşunla kafası kopar ve parçaları her yere dağılır bu arada içeride vurulan adamlardan birinin eli kopmuştur, elini aramaktadır, fakat eli bir köpek kapıp kaçar.

"Aynalar Kendini Yineler Aynalarda":¹⁸ Postmodern Filmlerde Karakterler

Bu filmlerin karakterleri genellikle orta ve alt sınıfları temsil ederler ve çoğunlukla da suçla ilişkili olarak tanımlanırlar. *Mavi Kadife*'nin Frank'i, *Vahşi Duygular*'ın Sailor Ripley'i hatta *Temel İçgüdü*'nün polisi Nick bile suçla ilişkili olarak tanımlanırlar. *Diva*'da postacı çocuk yasadışı bir iş yapar. Diva'nın sesi ni yasadışı bir yolla çoğaltır. Bu erkek karakterler *Mavi Kadife*'nin Frank'i gibi çoğunlukla güçsüz ve psikolojik sorunları olan kişilerdir. Pek çoğunun kurtulamadıkları bir geçmişleri vardır. Çoğu zaman eylemlerine bu geçmiş yön verir. *Vahşi Duygular*'da Sailor sevgilisinin babasının öldürülmesi olayına karışmıştır. *Temel İçgüdü*'nün polisi Nick ise geçmişte öldürdüğü turistlerden bir türlü kurtulamaz. Erkek karakterler genellikle bir tür erkeklik problemi ile karşı karşıyadır. Heteroseksüel beyaz erkeğin erilliğinin aşınmaya başladığı; kırılganlığa, duygusallığa ve bağımlılığa dönüştüğü bir problem olarak erkeklik bu filmlerin merkezinde yer alır. *Mavi Kadife* filminde hem Dorothy'ye şiddet uygulayan Frank hem de Dorothy tarafından tehdit edilen (Dorothy Jeffrey'i dolapta bulduğunda bıçakla tehdit edip çıplak soyar) Jeffrey er-

• • • • •

18

Hilmi Yavuz'un *Ayna Şiirleri* adlı kitabındaki "Yineleme Sonesi"nin "bir ayna kırılırken kırılan aynalarda/aynalar kendini yineler aynalarda" dizelerinden.

kekliğin geleneksel bir temsilinin içerisinde yer almazlar. *Ucuz Roman*'da ise erkekliğin geleneksel göstergeleri ile alay edilir ve erkeklik giderek saçma ve hatta patolojik bir biçimde sunulur (Dowel ve Fried, 1997: 95). Bu güçsüz erkek karakterler çoğunlukla kendilerini yatıştıran ve besleyen bir dış kaynağa, fetiş bir nesneye ihtiyaç duyarlar. Örneğin Sailor Ripley'in "kişisel özgürlüğümün, bireyciliğimin sembolü" dediği yılan derisi ceketini, *Mavi Kadife*'deki Frank'in *she wore blue velvet (mavi kadife)* şarkısını, *Diva*'da ise Jules için Diva'nın sesini, Butch'in ise babasından kalan ve erkekliğinin simgesi olan saati fetiş nesne saymak mümkündür.

Karakterlerin müziğe karşı aşırı bir ilgileri vardır. Hem Sailor hem Frank hem de Jules müziğe ilgi duyarlar. Bu filmlerde müzik genellikle nostaljik bir nitelik taşımaktadır. Çoğunlukla 50 ve 60'ların şarkılarına göndermede bulunurlar. Müzik konusundaki ilgi *Diva*'da farklı bir nitelik de taşımaktadır. Burada müzik popüler-kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki ayrımı sorun-sallaştırmaya hizmet eder. Görünüşte polisiye film kalıbına uyan postmodern bir klasik olan Beineix'nin *Diva*'sı yüksek ve düşük sanat arasındaki tarihsel ve türsel sınırları yok eder. Beineix, *Diva*'nın şarkılarının çoğaltılmasına karşı olduğunu açıkladığı ve konserin bir sanatçı için özel bir şey (bir nevi Benjamin'in "aura"sına sahip olması gerektiği) olduğunu söylemesinden hemen sonra mutfakta Jules'ün tost yapma sanatından bahseden arkadaşısını görüntüler: Aslında her şey sanat olabilir yeter ki insanlar tarafından gerçekleştirilsin.

"Teknolojik çoğaltmaya karşı direnen bir opera şarkıcısı, klasik müzik tutkunu bir postacı ve örgütlü suç dünyasının kirliliği arasında dolaşan entrikası ile bir yandan bütünüyle enformasyon toplumuna ilişkin olguları gündeme getiren" (Ulusay, 1993: 45) *Diva* postmodern sinemanın üzerinde durduğu temel konulardan birini ele alır: Özel alanla kamusal olan arasındaki sınırın silinmesiyle popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki sınır da ortadan kalkmıştır. Postmodern filmler bu sınırın silinmesini şiddet ve cinselliğe ilişkin sorunları özel alana taşıyarak gerçekleştirirler. Bu alanın kamusal olarak temsil edilemez olan özelliklerini gözler önüne sererler.

Mavi Kadife ve *Vahşi Duygular* gibi filmlerde kadın karakterler ya Dorothy gibi sadomazoşistik bir ilişki içerisinde ya da Sandy gibi masum ve mutlu bir evlilik düşü kuran kadınlar olarak gösterilirler. Kolej giysileri içeri-

sinde ve çoğunlukla okulunun önünde gösterilen Sandy, Dorothy'nin karşıtı gibidir. Dorothy'nin Jeffrey üzerinde etkin bir kontrolü varken Sandy çoğunlukla erkek bakışının nesnesi haline gelir. Örneğin Dorothy kendisine bakan Jeffrey'e "bana bakma" diyerek Jeffrey'nin bakışını yönlendirir.¹⁹ Ancak Sandy hiçbir zaman böyle etkin bir konum edinmez. *Vahşi Duygular*'daki Lula'da aynı şekilde davranır. Hep Sailor'ın ya da "tacizci" annesinin etkisi altındadır. Pasifliği ve irade yoksunluğu Bobby'nin onu kendisini istemesi konusunda zorladığı sahnede bütün çıplaklığıyla ortaya konur. *Bıçak Sırtı* filminde ise kadın olarak karşımıza kopya Rachel çıkmaktadır. Rachel aslında kadının sinemadaki geleneksel temsiline denk bir anlayışla temsil edilir. Rachel bir kimlik, ev ve tarih edinebilmek için bir erkeğin onayına ihtiyaç duyar. Bu anlamıyla denetlenen bir kadın figürüdür. Bu filmler genellikle şiddeti kadınlarla ilişkili olarak ele alırlar. Kadınlar filmlerde hem şiddetin hem de cinselliğin ortaya çıkış nedenidir. *Temel İçgüdü*'de kadın korkunun ve tehlikenin kaynağı olduğu kadar şiddet dolu bir cinsellikle de bitişik olarak tasavvur edilir.

"Öldü ama Ruhü Aramızda": Postmodern Filmlerde Mekân ve Çevre

Bu karakterler genellikle tipik küçük Amerikan kasabalarında yaşarlar. Bu kasabalar *Mavi Kadife*'de ve *Vahşi Duygular*'da olduğu gibi 1960'ların kasabalarını andırır: Görünüşte sessiz, sakin ve kendi halindedirler. Fakat bu kasabaların evlerinin içi şiddet barındırır. Yabancılaşmış, iletişim kurmakta zorlanan birey sığındığı ev ortamında kendine şiddet ve cinsellikle dolu bir dünya yaratmıştır. Dorothy'nin sadomazoşistik dünyası ve Lula'nın Sailor'la kaçtıkları kasabadaki otelde geçen hayatı cinsellikle doludur.

Bıçak Sırtı filminde ise mekân küçük bir kasaba değil, 2019 yılının Los Angeles şehridir. Her yerinden ateşler çıkan, yanan karanlık bir şehir görünümünde olan kentin her sokağı tehlike doludur. Öyle ki tehlikenin tek kaynağı artık insan değildir, "kopya" olarak adlandırılan yapay "insan"lar

• • • • •

19

Aynı şeyi Frank de Dorothy'ye yapar, Frank bunu iktidarsızlığını gizlemek ve kendi gücünü kanıtlamak için yaparken Dorothy'nin bunu yapması ile Jeffrey'nin güçsüzlüğü vurgulanmış olur.

yeni tehlikenin adıdır. Uzak Doğulu kızların gülümsediği ışıklı devasa *Coca Cola* reklam panoları, *Pan Am*, *Budweisser* reklamları hep bu kentin tanımlayıcılarıdır. Kent bir sanayi sonrası çürüme tablosu içinde gibidir. Boş antrepolar, terkedilmiş fabrikalar, yağmur suyuyla dolmuş yollar, puslu, sisli bir hava, dağ gibi yığılmış çöpler bu kent tablosunu tamamlar. İnsanlar yalnız başlarına devasa binalarda yaşarlar. Örneğin Kopyaları tasarlayan genetikçilerden biri olan Sebastian kocaman boş binada konuşan oyuncularıyla, *Tyrell* şirketinin sahibi de piramit benzeri kocaman bir binada kopya baykuşu ile yaşar. Film bir bütün olarak mekânların kullanımı konusunda geçmişe öykünür. Giuliana Bruno (2007) *Bıçak Sırtı* filminde Roma ve Yunan sütunlarının benzerlerinin şehre retro bir *mise-en-scène* sağladığını belirtmektedir. Bruno, ayrıca filmin klasik doğuya ait mitolojilere geri döndüğünü belirtir. Neon ışıklarda Çin ejderleri ve güçlü bir Mısır dekoru görülür. *Tyrell*'in şirket binası dev bir piramit biçiminde olup ofsinin içi de Mısır'a ait dekorlarla doludur. Deckard'ın oturduğu apartman ise eski Maya Uygarlığı'nı anımsatır. Bütün bu nostaljik dekor içerisinde insanlar yalnız ve birbirlerinden izole edilmiş bir biçimde yaşarlar. İnsanların büyük ve boş yerlerde yaşamaları *Diva*'da da karşımıza çıkar. Postacı çocuk 1960'ların filmlerinde görülen ve avantgard sanatçıların çalışma atölyelerini andıran hangar benzeri kocaman bir garajda yaşar. *Diva* olarak adlandırılan kadın kocaman bir evde yalnız başına, kendi sesini bile dinlemekten korkan bir ruh hali içinde yaşar.

“Yağmurda Kaybolan Gözyaşları”²⁰: Postmodern Filmlerde Tarih ve Gerçek

Bıçak Sırtı filmi gerçek ve tarih konularını sorunsallaştırır. “Köle emeği” koşullarına isyan eden dört kopya yaşam sürelerini uzatmak için bir mücadeleye girişirler. Ancak bu genetik olarak mümkün değildir. Kopyalar genetik olarak yaratılmış yetişkinlerdir, “insanların toplumsallaşma deneyiminden hiç geçmemişlerdir” (Harvey, 1997: 346). Bu nedenle de tarihleri yoktur. Kopyaların kendilerini insan gibi hissetmeleri için resimler aracılığıyla onlara bir tarih ve aile yaratılmıştır. “Fotograflar gerçek bir tarihin

• • • • •

20

Bıçak Sırtı filminde Kopya, Roy Deckard'a kendi yaşam deneyimini anlatırken bu tanımlamayı kullanır.

kanıtları olarak" (Harvey, 1997: 346) kullanılırlar; yani "imge gerçeğinin kanıtı haline gelmiştir". Diğerk standart zevk modellerinden farklı olarak üretilmiş, özel kopya Rachel Deckard'ın evinde gördüğü resimlere benzemeye çalışır; saçlarını aynı şekilde yapar. Harvey, Rachel'in filmin sonunda "emekli edilmekten" muaf tutulmasını Rachel'in "bir kimlik, ev ve tarih edinme konusundaki bu isteğine bağlar". Harvey, "Rachel gerçekten insani bir toplumun sembolik alanına ancak Ödipal figürün, yani babanın ezici gücünü kabullenerek girebilecektir" der (346). Buna karşın Roy baba figürünü, kendisini yaratan Tyrell'i öldürür ve Freud'cu sembolik düzeni alt üst eder. Aslında Roy'un aradığı, filmin sonunda Deckard'ın da itiraf ettiği hepimizin bir tarihi gereksindiğidir. Hepimiz nerden geldiğimizi, nereye gittiğimizi ve ne kadar yaşayacağımızı bilmek isteriz. Bir tarihimiz olsun isteriz. Burada, tarih ve gerçek; kurgulanan, yapılıp bozulan ve yeniden yaratılabilen bir şeydir. Ancak diğerk postmodern filmlerde tarih ve gerçeğin kuruluşu bu anlamıyla yer almaz. Daha çok nostaljik bir nitelik taşıyan, geçmişin kültürel ve mekânsal yeniden inşasını pastiş yoluyla gerçekleştirirler. Bunu yaparken de geçmiş zamanı filmin şimdiki zamanı içerisine çekerek iki zamanı içiçe geçirirler. Nostaljik olan ve pastiş yardımıyla gerçekleştirilen bu durumu *Mavi Kadife* gibi filmlerde görmek mümkündür. Film başladığında ilk görüntülenen beyaz çitlerin önündeki kırmızı güller ve 1950-60'lı yılları hatırlatan itfaiye arabası, Sandy'nin çiçekli kıyafetiyle okulunun önünde gösterilmesi 1950 ve 1960'ları filme taşıyan görüntülerdir. Aynı şekilde *Vahşi Duygular*'da 1950'lerin müziklerinin yoğun olarak kullanılması bu nostaljik bakışın bir başka örneğidir.

Sonuç

Postmodern olanı tanımlamanın problemlili/tartışmalı olduğu bir ortamda postmodern sinemadan söz etmek de aynı oranda tartışmalıdır. Ortak bir takım ilkelere, biçimsel özelliklere ve benzer tematik yapılara sahip "akraba" filmler kümesi olarak bir postmodern sinemadan söz etmek; bu filmlerin taşıdıkları "farklı" estetik, politik ve kültürel bakış açılarından dolayı olanaksız görünmektedir. Nitekim postmodern olarak tanımlanan filmlerden birinin taşıdığı özelliği bir diğerk olumsuzlamaktadır. Bu anlamda postmodernizm tartışmalarındaki çoğulluk sinemaya da yansımıştır. Filmlerin

çokluğu oranında bir postmodern "sinema" anlayışından söz etmek de "çoğul" bir hale gelmiştir. Sonuçta tüm bu nedenlerden ötürü postmodern sinemadan çok postmodern nitelikler taşıyan filmlerden bahsetmek daha doğru görünmektedir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1985). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi BYYO Yayınları.
- Baudrillard, Jean (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev., Oğuz Adanır. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993). *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.
- Berman, Marshal (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev., Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bruno, Giuliana (2007). "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner." <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Bruno/bladerunner.html>. Erişim tarihi: 9.12.2007.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- Denzin, Norman (1993). *Images of Postmodern Society, Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage Publication.
- Dowell, Pat ve John, Fried (1997). "Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman'ına İki Bakış." *Postmodernizm ve Sinema*. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. (derleyen ve çeviren). Ankara: Ark Yayınları. 85-99.
- Eagleton, Terry (1996). *İdeoloji*. Çev., Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elayton, Lynee (1998). "Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Bir Öyküsü." *25. Kare Sinema Dergisi*. 24: 23-35.
- Friedberg, Anne (1995). "Cinema and the Postmodern Condition." *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Linda Williams (der.). New Jersey: Rutgers University Press. 59-87.
- Harvey, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çev., Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, Susan (1996). *Key Concept in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Jameson, Fredrich (1994). *Postmodernizm*. Çev., Nuri Plümer. İstanbul: YKY.
- Jay, Martin (1988). *Diyalektik İmgelem*. Çev., Ünsal Oskay. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Kellner, Douglas (1993). "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar." *Modernite versus Postmodernite*. Mehmet Küçük (derleyen ve çeviren). İstanbul: Vadi Yayınları. 227-259.
- Koçak, Orhan (1993). "Postmodernizmin Sosyo-Ekonomik Bir Temeli Var mı?" *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*. 2/3: 117-124.
- Lunn, Eugene (1995). *Modernizm ve Marksizm*. Çev., Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Liotard, Jean-François (1994). *Postmodern Durum*. Çev., Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Macdonald, Scott (1993). *Avant-Garde Film: Motion Studies*. New York: Cambridge University Press.
- Martin, Joseph (1997). "Karel Reisz'in 'Fransız Teğmenin Kadını' Filmindeki Postmodernist Oyun." *Postmodernizm ve Sinema*. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. (derleyen ve çeviren). Ankara: Ark Yayınları. 101-117.

- Mike, Featherstone (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Modleski, Tania (1998). "Haz Terörü: Çağdaş Korku Filmleri ve Postmodern Kuram." *Eğlence İncelemeleri*. Tania Modleski (hazırlayan). İstanbul: Metis Yayınları. 197-210.
- Olivier, Bert (1997) "Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in 'Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler." *Postmodernizm ve Sinema*. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. (derleyen ve çeviren). Ankara: Ark Yayınları. 31-55.
- Öztürk, Mehmet. (1997). "Avant-garde Film Sanatından Postmodern Sinemaya." *Kare Sinema Dergisi*. 18: 25-30.
- Sarup, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev., A. Baki Güçlü. Ankara: Ark Yayınevi.
- Slatter, Phil (1989). *Frankfurt Okulu: Tarihi, Kökeni*. Çev., Ahmet Özden. İstanbul: BFS.
- Ulusay, Nejat (1993). "Auteur Kuram ve Jean Jacques Beineix." *Kare Sinema Dergisi*. 5: 42-48.
- Wollen, Peter (2002). "godard ve karşı sinema: 'doğru rüzgarı'". *Sinemasal*. 7: 13-20.
- Zeka, Necmi (der.) (1994). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.