

QUENTİN TARANTİNO SİNEMASINDA

POSTMODERN KAVRAMLAR

Vedat MUTLU

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2016

QUENTİN TARANTİNO SİNEMASINDA POSTMODERN KAVRAMLAR

Vedat MUTLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Vedat MUTLU'nun "Quentin Tarantino Sinemasında Postmodern Kavramlar" başlıklı tezi 02 Şubat 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Sibel ÇELİK NORMAN

Üye : Prof.Dr.E.Nezih ORHON

Üye : Yrd.Doç.Dr.Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Yüksek Lisans Tez Özü

QUENTIN TARANTINO SİNEMASINDA POSTMODERN KAVRAMLAR

Vedat MUTLU

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2016

Danışman: Yard. Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Modernlikten bir kopuş olarak değerlendirilen postmodernizm, 1980'lerden itibaren modernizm serüveninin bir parçası olan filmlerde karşılık bulmaya başlamıştır. Bu çalışma, postmodernizmin Quentin Tarantino filmlerine nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda postmodernizmi tanımlamak için kullanılan zaman ve mekân deneyiminde değişiklikler, temsilin reddi, öznenin tahribi, parçalanma, belirlenemezlik, evrensel doğrulara olan inancın yitirmesi, şizofreni, metinlerarasılık, yüzeysellik, pastiş, nostalji gibi kavramlarının Tarantino filmlerinde ne ölçüde karşılık bulunduğu araştırılmıştır. Filmlerde yer alan postmodern kavramlar ortaya konmakla beraber modern sinemanın birçok özelliğinin de devam ettiği görülmüştür. Bu nedenle filmlerin postmodern bir kopuş içerisinde olmasından ziyade postmodern unsurlar taşıyan bir yapıya sahip olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Pastic, Nostalji, Metinlerarasılık, Yüzeysellik

Abstract

POSTMODERN TERMS IN QUENTIN TARANTINO'S MOVIES

Vedat MUTLU

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, January 2016

Adviser: Asst. Prof. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN

Postmodernity, considered to be an escape from modernity, has been reciprocated in the movies which are generally considered to be a part of modernity adventure since the 1980s. This study reveals how postmodernity reflects to Quentin Tarantino's movies. Accordingly, it is studied how the concepts used to define postmodernity such as the changes in the experiences of time and space, the rejection of representation, the subversion of the subject, the fragmentation, the indeterminateness, the lost of belief in universal truth, schizophrenia, intertextuality, the absence of deepness, pastiche and nostalgia have been reciprocated in Tarantino's movies. In addition to having revealed the postmodern elements in the movies, it has also been seen that the features of modern movies have been proceeding. For this reason, beyond being just in a postmodern disengagement, it has been revealed that these movies have postmodern elements.

Key Words: Postmodernism, Pastiche, Nostalgia, Intertextuality, Superficiality

02/02/2016

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Vedat MUTLU



İçindekiler

Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Öz... ..	iii
Abstract	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Özgeçmiş.....	vi
Tablolar ve Resimler Listesi	ix
1. Giriş	1
1.1. Problem	1
1.2. Modernite ve Modernizm	2
1.3. Sinema ve Modernizm	14
1.4. Postmodernizm.....	30
1.4.1. Lyotard	37
1.4.2. Fredric Jameson	41
1.4.2.1.1. Öznenin ölümü	46
1.4.2.1.2. Nostalji modası	48
1.4.2.1.3. İmleyen zincirinin kopması ve şizofreni.....	49
1.4.3. Baudrillard	51
1.4.3.1.1. Simgesel değiş tokuş.....	53
1.4.3.1.2. Simülasyon kuramı	55
1.4.4. Derrida, Barthes ve postyapısalcılık	59
1.4.5. Metinlerarasılık ve üstkurmaca	63
1.4.6. Kitsch, pop art ve postmodern sanat	67
1.4.7. Tüketim toplumu	75
1.4.8. Eleştirel Kuram.....	77
1.4.9. Postmodern sinema	81
1.5. Amaç	94
1.6. Önem	94
1.7. Varsayımlar	94
1.8. Sınırlılıklar.....	94
2. Yöntem	95

2.1.	Araştırma Modeli	95
2.2.	Evren ve Örneklem	96
2.3.	Veriler ve Toplanması.....	96
3.	Bulgular ve Yorum.....	98
3.1.	Rezervuar Köpekleri	98
3.1.1.	Filmin yapım bilgileri	98
3.1.2.	Filmin özeti	98
3.1.3.	Filmde yer alan postmodern kavramlar	99
3.2.	Ucuz Roman	108
3.2.1.	Filmin yapım bilgileri	108
3.2.2.	Filmin özeti	109
3.2.3.	Filmde yer alan postmodern unsurlar	111
3.3.	Jackie Brown	123
3.3.1.	Filmin yapım bilgileri.....	123
3.3.2.	Filmin Özeti	123
3.3.3.	Filmde yer alan postmodern kavramlar	124
3.4.	Bill'i Öldür I-II	132
3.4.1.	Filmin yapım bilgileri.....	132
3.4.2.	Filmin Özeti	133
3.4.3.	Filmde yer alan postmodern kavramlar	133
3.5.	Ölüm Geçirmez	144
3.5.1.	Filmin yapım bilgileri.....	144
3.5.2.	Filmin özeti	145
3.5.3.	Ölüm Geçirmez'de yer alan postmodern kavramlar.....	146
3.6.	Sonuç	156

Tablolar ve Resimler Listesi

Tablo 1. Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik farklılıklar.....	33
Resim 1. City on Fire filminde soygun sonrası yaşanan çatışmadan bir kare.....	102
Resim 2. Rezervuar Köpekleri filminde soygun sonrası yaşanan çatışmadan bir kare	102
Resim 3. City on Fire filminde Nam Chow'un gizli polis olduğunun ortaya çıktığı sahne.....	103
Resim 4. Rezervuar Köpekleri filminde Mr Orange'ın gizli polis olduğunun ortaya çıktığı sahne.....	103
Resim 5. Franz, arabada ucuz roman okurken.....	114
Resim 6. Vincent tuvalette ucuz roman okurken.....	114
Resim 7. Mia'nın Anna Karina'ya benzerliği dikkat çekicidir.....	116
Resim 8. Jules tahsilat için gittiği evde hamburgerin çekiciliğine kapılır.....	119
Resim 9. Bucth kırmızı ışıkta beklerken arabasının önünden patronu Wallace geçer.....	122
Resim 10. Pam Grier, Jackie Brown'un açılış sahnesinde.....	126

Resim 11. Dustin Hoffman, <i>The Graduate</i> 'ın açılış sahnesinde.....	126
Resim 12. Ordell ve Louise ellerinde poşetler ile alışverişten gelirler.....	128
Resim 13. <i>Bill'i Öldür I</i> 'in açılışında kullanılan Shaw Scope logosunun Warner Bros logosu ile benzerliği dikkat çekicidir.....	134
Resim 14. İlk olarak <i>Bill'i Öldür I</i> 'in birinci bölümünde Vernita Green'i öldürdükten sonra görülen ölüm listesi <i>Kill Bill I</i> 'in son sahnesinde yazılmıştır.....	140
Resim 15. <i>Grindhouse</i> film afişi.....	148
Resim 16. Brigitte Bardot'un fotoğrafı, Julia ve Julia'nın oyuncuğu	151
Resim 17. Mike doğrudan kameraya bakıp seyirciye gülümser.....	153
Resim 18. <i>Ölüm Geçirmez</i> 'de Kim'in kullandığı Challenger.....	154
Resim 19. <i>Vanishing Point</i> 'de Kowalski'nin kullandığı Challenger.....	154

1. Giriş

1.1. Problem

Sanat yapıtı, içinde bulunduğu koşulların bir ürünü olarak insanın, insana, yaşama ve doğaya olan yaklaşımı ile birlikte üretilir. Bu doğrultuda, sanatın gerçeklik ile kurduğu ilişki sanat yapıtının belirleyicisi olmaktadır. 17. yüzyılda Batı Avrupa'da başlayan modernleşme süreci beraberinde köklü düşünsel, ekonomik, toplumsal değişimleri getirmiştir. İlk ortaya çıktığında teknik bir yenilik olarak algılanan fotoğraf ve sinema, gerçekliğin temsilinde yeni bir dönem açmıştır. Kısa zamanda filmin sanatsal yönü ortaya çıkmış ve sinema modernliğin başat kültürel üretim aracı haline gelmiştir. Modernizm, modern modern yaşamın kültürel alanında modernliği sorgularken, modern sanatın bir dalı olan sinemada modernist sanatın özelliklerini devam ettirmiştir. Batı ülkeleri İkinci Dünya Savaşı sonrası refah toplumu haline gelirken, 1960'larda radikal toplumsal ve kültürel hareketlere sahne olmuştur. Modern toplumsal yapılar ve pratikleri ile kültür ve düşünce tarzları bir kez daha sorgulanmıştır. 1960'ların radikal hareketleri başarısızlığa uğramasına karşın 1970'li ve 1980'li yıllarda bu hareketlerin sonucunda bir dizi toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşüm olarak kendisini göstermiştir (Best ve Kellner, 2011: 10). Modern olan hemen hemen her şey postmodern bir eleştiriye maruz kalmış ve modern toplumdan epistemolojik, metodolojik ve ontolojik bir kopuş yaşanmıştır. Postmodernizm olarak adlandırılan bu kopuş, zaman ve mekân deneyiminde değişiklikler, temsilin reddi, öznenin tahribi, parçalanma, belirlenemezlik, evrensel doğrulara olan inancın yitirilmesi, şizofreni, kültürel geleneğe karşı tavır, derinlik yokluğu gibi özellikler ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Modern sanatın sona erip ermediği ve postmodern estetiğin ne olduğu tartışma konusu olmuştur. Kültürel, politik ve düşünsel yapıda meydana gelen değişikliklerin görüldüğü bir alan da modernizm serüveninin bir parçası olan sinema olmuştur. Jameson'a göre; postmodernizmin varlığına ilişkin ilk

savlar 1960'ların başında yüz yıllık modern hareketin etkisini kaybettiği veya ortadan kalktığına yönelik görüşlere bağlanmaktadır. Bu savlar bağlamında resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, modernist şiir ve de sinemada auteur filmleri kendisini tüketmiş bir modernist dürtünün olgunluk ve son ürünleri olarak değerlendirilmektedir (Jameson, 1994: 59-60). Modernist sanatın özelliklerini devam ettiren sinemada modernlikten yaşanan kopuşla birlikte, 1980'lerden itibaren postmodernist sanat yapıtının özelliklerini taşıyan filmler yer almaya başlamıştır. Postmodernizmin temel özellikleri, modernizme olan karşıtlığında bulunduğu için çalışmada ilk olarak modernite ve modernizm kavramları ile modern sinema ele alınacaktır. Daha sonra postmodernizmin kavramsal çerçevesi çizilerek Jean François Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard gibi postmodern, Jacques Derrida ve Roland Barthes gibi postyapısalcı teorisyenlerin görüşlerine yer verilecektir. Postmodern sanat yapıtı ve postmodern sinema incelendikten sonra üçüncü bölümde örneklem alınan Quentin Tarantino filmlerinde yer alan postmodern kavramlar yapılan tartışmalar doğrultusunda çözümlenecek ve yorumlanacaktır.

1.2. Modernite ve Modernizm

Charles Harrison ve Paul Wood modernliğin dinamiğinde birbiri ile bağlantılı üç momentin bulunduğunu belirterek modernleşme, modernlik ve modernizm arasındaki kavramsal sınırları çizerler. Modernleşme "dünyanın kendisini daha önce yaptığından ayrı bir şekilde dışa vurmasını sağlayan bilimsel ve teknolojik gelişme süreçlerini belirtmektedir" (Harrison ve Wood, 2011: 152). Bu süreçte, başta Avrupa olmak üzere yeni, daha önce hiç görülmemiş biçimde tarihsel bir öncülden yoksun olarak eskinin yerini almıştır. Modernlik ise bu değişimlerin toplumsal ve kültürel durumlarına karşılık gelmektedir. Modernlik değişen durumlar karşısındaki bir deneyim biçimi, değişime karşı uyum ve değişimin farkındalığı anlamına gelmektedir.

Modernizm ise “modernlik ile sembiyotik bir ilişki içinde var olarak yeninin deneyimi üzerine kasıtlı bir düşünüm ve temsil sürecini ifade etmektedir” (Harrison ve Wood, 2011: 152).

Modernlik, 17. yüzyılda Batı Avrupa'da bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entelektüel dönüşümün öncülüğünde başlayan bir süreçtir. Modernlik, Aydınlanma'nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak kapitalist ve daha sonra da komünist endüstri toplumunun gelişmesiyle olgunluğa erişen tarihsel bir döneme tekabül eder. Modernizm ise; 20. yüzyılın başında olgunlaşan ve geriye bakıldığında Aydınlanma'yla analogik olarak postmodern bir "proje" ya da postmodern durumun, ilk belirtilerinin ortaya çıktığı bir evresi olarak görülebilen felsefi, edebi, sanatsal bir akımdır (Bauman, 2014: 15).

Giddens, modernliğin 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonrasında bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret ettiğini ifade eder (Giddens, 2012a: 9). Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları geleneksel toplumsal düzenin tamamından, daha önce görülmedik biçimde bir kopma yaratmıştır. Modernitenin getirdiği bu dönüşümler hem yaygınlık bakımından, hem de yoğunluk bakımından daha önce görülen değişimlerden çok daha etkili olmuştur. Küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulurken gündelik yaşamın en özel ve kişisel özellikleri değiştirilmiştir (Giddens, 2012a: 12).

Marshall Berman modern hayat ilişkin yaptığı değerlendirmede, doğa bilimlerinde gerçekleşen gelişmeler sonucunda evrene ve insana dair düşüncelerin değişmeye başladığını ifade eder. Bilimsel bilginin teknolojiye dönüşmesi ile başlayan sanayileşme, yaşamın tüm temposunu arttırmıştır. Milyonlarca insan doğal çevrelerinden koparılıp kentlere göç ettirilirken, yaşanan sınıf mücadeleleri ile yeni toplumsal yapı ve kurumlar ortaya çıkmıştır. Sanayileşmenin getirdiği hızlı ve

sarsıntılı kentleşme, birbirinden çok farklı insanları ve toplumları kitle iletişim araçları ile yapı ve işleyiş açısından bürokratik olarak tanımlanan ulus-devletler çatısı altında birbirine bağlamıştır. “Sürekli bir oluş halinde olan bu süreçlerin” modernleşme adı altında toplandığını ifade edilir (Berman, 2013: 28).

“Modern” kelimesi Latince “modernus” biçimiyle ilk defa beşinci yüzyılda, Hristiyanlığın resmiyet kazanması ile birlikte kendinden önceki Pagan geçmişten ayrılması için kullanılmıştır. Modern kelimesinin anlamı zaman içinde değişse de “modern” terimi hep, kendini “eski”den “yeni”ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir. Habermas, Rönesans ile sınırlanan modernlik kavramına karşı çıkarak modern teriminin Avrupa’da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antikçağ ile kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıktığını belirtir (Habermas, 1994: 31-32). Onuncu yüzyıldan sonra modern zamanlar anlamında “modernitas” (modern zamanlar) ve “moderni” (bugünün insanları) terimi yaygınlık kazanmıştır (Kumar, 2013: 88). 16. yüzyıldan itibaren avangardı belirtmek için kullanılan modern kavramı, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise “şimdi”den “tam şimdi” anlamına dönüşür ve “çağdaş” terimi ile karşılanmaya başlanır (Childs, 2010: 22).

Matei Calinescu, modernlik düşüncesini her ne kadar sekülerlik ile ilişkilendirse de modernliğin ana unsurunun tekrarlanmayan bir zaman duygusu olduğunu ileri sürer (Calinescu, 2013: 22). Modernliği anlayabilmek için modernliğin kendine özgü zaman kavrayışının bilinmesi gerekmektedir. Eskiler için dün, bugünü yineleyen bir unsur iken; modernler için bugün, dünü yadsımaktadır. “Modern çağ, tarihsel bir zaman hızlanmasına işaret edip bütün zamanları ve uzamları bir “burada ve şimdi” içinde üst üste yığar”(Paz, 1996: 16-17). Octavio Paz bu durumu “temelini geçmişte ya da

değişmez bir ilkede değil, değişimde arayan uygarlığımızın dramatik durumu” olarak ifade eder (Paz, 1996: 19).

17. yüzyılın ilk yarısında Avrupa düşüncesinde Galileo ve Descartes ile zihinsel bir devrim yaşanır. Galileo matematiğin diliyle yazılmış bir doğa düşüncesi ortaya koyarken, Descartes akıl, metod, düzen, cogito kavramları ile kavramlar üzerinden bilimin teminatı olan yeni dünya tasavvurunu şekillendirir. Bacon ise deneysel metodun gelişmesini sağlar (Russ, 2011: 134).

Descartes (1596-1650) “Yöntem Üzerine” adlı eseriyle yeniçağ felsefesinin kuruculuğunu yapar. Aristoteles mantığının yetersiz kaldığını düşünen Descartes, akli kullanmanın yolunun matematiksel yöntem olması gerektiğini düşünür. Doğru bilgiye ulaşmanın yolu düşüncüyü meydana getiren ana düşüncüyü bulup bu düşünceden doğru olan düşüncelere ulaşmaktır. Descartes doğru bilgiye ulaşmak için yıkma ve yeniden kurma sürecini uygular (Hançerlioğlu, 2012: 192). Descartes, düşüncüyü varlığın temelini koymak ile kalmaz aynı zamanda modernliğin temel unsurlarından “ego cogito” yani düşünen özneyi, bireyi keşfeder (Poyraz, 2008: 20). Descartes, kullandığı bu yöntemle analitik düşüncenin temelini oluşturmuştur. Descartes’a göre sadece matematiksel fizik ile betimlenebilen şeyler nesneldir. Bu yüzden Descartes, değerler, algılar ve yorumlar gibi bütün zihinsel dillerin bilgi üretim sürecinden uzak tutulması ile nesnel bilgiye ulaşılabilceğini düşünür (Hollinger, 2005: 42-43). Descartes böylece pozitif bilimlerin oluşması için gerekli yolu açmış olur.

Francis Bacon (1561-1626) *Novum Organon* adlı kitabında doğa ve akıl arasında deney yolu ile bir bağ kurulabileceğini ileri sürer. Bacon’a göre; doğaya egemen olmanın yolu bilmektir. Gerçek bilgiye ulaşmak için deneyle elde edilen bilginin tümevarım yöntemi ile kullanılması gerekmektedir (Poyraz, 2008: 22-23).

Yeni birey kavrayışına yönelik olarak toplum sözleşmesi ve modern politika teorisi ilk olarak Hobbes ile başlamıştır. Hobbes insan davranışlarını yeni gelişmekte olan fizik bilimi ile açıklamaya çalışırken oluşturduğu materyalizmin ve insanın karmaşık fiziki sistemler olduğu düşüncesinin sosyal bilimlerde derin etkisi olmuştur. Hobbes insan davranışlarını acıdan kaçma ve hazza yönelme motivasyonları çerçevesinde belirlerken, ortaya koyduğu düşünceler çevresinde modern iktisat ve psikolojiyi temellenmiştir (Hollinger, 2005: 38-40).

Akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması süreci olan modernlik, siyaset, din, aile, ekonomi ve sanat gibi toplumsal yaşam alanlarında giderek belirgin bir farklılaşmaya yol açmıştır (Touraine, 1994: 24). Hobsbawn'a göre; modernliğin kökeninde Batı Avrupa'nın yaşadığı ikiz devrim olan 1789 Fransız Devrimi ve 1848 Endüstri Devrimi vardır. Hobsbawn bu devrimleri sanayinin değil, kapitalist sanayinin gerçekleştirdiğini savunur. Bu bağlamda yaşananların özgürlük ve eşitliğin devrimi olmayıp burjuva liberal toplumunun devrimi olduğunu vurgular (Hobsbawn, 2013: 10). 19. yüzyıl ekonomisi İngiliz Endüstri Devrimi tarafından biçimlendirilirken, siyaseti ve ideolojisi de Fransız Devrimi tarafından şekillenmiştir. Endüstri devrimi geleneksel ekonomik ve toplumsal yapıları demiryolları ve fabrikalar ile değiştirirken; Fransız Devrimi modern dönemin amacının aklın rehberliğinde özgürlüğe kavuşmak olduğunu ilan edip modern kavramını dönüştürüp yeniden tanımlamıştır. Fransız Devrimi hukuk kuralları, siyasal sistem ve kurumları, bilimsel ve teknik örgütlenme modeli ile modernliğe karakteristik biçim ve bilincini kazandırırken; Britanya'da başlayan sanayi devrimi de modern dünyanın maddi altyapısını sağlamıştır (Hobsbawn, 2013: 62).

Tarıma dayalı, el zanaatları üretiminden fabrika ve makineleşmeye dayalı endüstriyel üretime geçiş ve Fransız Devrimi'nin siyasal etkilerinin görülmesi sosyolojinin kurulması için uygun koşulları yaratmıştır. Pozitivizm bilim ve olguların metafiziğin

ve spekülasyonun karşısında olması ile aydınlanma geleneğinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. 19. Yüzyılın başlarında Auguste Comte (1789-1857) sanayi toplumunun kökenini ve gelişimini açıklamaya yönelik toplumsal olguların incelenmesinde pozitif ampirik yöntemler kullanması ile sosyolojik pozitivizmin kurucu olarak kabul edilmektedir. Comte, bilimlerin evrimini ayrıntılı bir şekilde inceleyerek insanın düşüncesinin teolojik, metafizik ve pozitif olmak üzere üç ayrı aşamadan geçtiğini ileri sürmüştür (Swingewood, 1998: 49, 60, 63). Comte, doğa biliminin fiziksel dünyanın işleyişini açıklamasına benzer biçimde toplumsal dünyanın yasalarını açıklayabilecek bir toplum bilimi yaratmaya çalışmıştır. Comte doğal dünyanın yasalarının keşfedilmesinin olayları öngörme ve denetleme olanağı vermesi gibi toplumun da fiziksel dünyada olduğu gibi değişmez yasalara boyun eğdiğini ileri sürmüştür. Bu doğrultuda sosyolojinin toplumun incelenmesinde, fizik ya da kimyanın fiziksel dünyanın incelenmesinde kullandığı aynı kesin bilimsel yöntemleri kullanması gerektiğini düşünür. Comte sosyoloji için pozitif bir bilimin bakış açısını benimseyerek, bilimin yalnızca doğrudan deney yoluyla bilinebilen, gözlenebilir olgularla ilgilenmesi gerektiğini ileri sürer. (Giddens, 2012b: 45-46).

Hegel'e göre modernliğin en belirgin özelliği, kendi dışında başka hiçbir kaynağa başvurmadan kendisini meşrulaştırdığının fark edilmesini içeren bir bilinç biçimi ile doruğa ulaşmasıdır (Callinicos, 2013: 75-76). Hegel, Fransız Devrimi sonrasında Avrupa toplumlarında meydana gelen ciddi gerilimleri daha geniş bir örüntünün belli anları olarak yorumlamıştır. Hegel'e göre dünya tarihi, esas olarak art arda gelen toplumsal ve politik olayların içinde yer alan ve onları kapsayan çelişkilerin harekete geçirdiği bir diyalektik süreçtir (Callinicos, 2013: 129). Karl Marks ise; Fransız Devrimi sonrasında Avrupa toplumlarında ortaya çıkan gerilimlere faydacı felsefe ile yakın ilişki içinde olan ekonomi politiğini burjuva toplumunun sonlu karakterini vurgulayan Fransız sosyalist akımları ile birleştirerek yanıt vermiştir. Marks, ekonomi

politik ve sosyalizmi bir araya getiren tarihsel boyutu Hegelci diyalektik ile sağlamıştır (Giddens, 2009: 21). Marks *Komünist Parti Manifestosu*'nda "her tarih döneminde başat iktisadi üretim, değiş tokuş biçimi ile ondan zorunlu olarak çıkan toplumsal düzen o dönemin siyasal, düşünsel tarihin üzerine kurulduğu, bu tarihi açıklayabilecek temeli oluşturduğunu" belirterek insanlık tarihini, ezilen sınıflar ile egemen sınıflar arasındaki yaşanan mücadelelerinin tarihi olarak açıklamaktadır (Marks ve Engels, 2014: 48-49). Marks geliştirdiği toplumsal değişim teorisi ve ekonomik örgütlenme ile toplumsal, politik sistem arasındaki ilişkileri açığa çıkararak kapitalizmin taşıdığı iç çatışmalarının çözümü olarak sosyalizmin zorunlu olduğunu ileri sürmüştür. Marks'ın tarih teorisi toplumsal çatışmalar ve mücadelelere dayanmaktadır. Toplumda üretici güçler ve toplumsal ilişkiler arasında var olan çelişkiler ile tarihsel ilerleme gerçekleşmektedir. Marks, üretim tarzlarının daha üst toplumsal oluşumlara doğru gelişmesi ile kapitalizmden sosyalizme olan geçişe bilimsel bir temel kazandırır (Swingewood, 1998: 83-85). Marks, sanayi kapitalizmi ile birlikte emeğin köle emeği ya da serf emeğinden farklı olarak metalaştığını belirtir. İşçi, yaşamının biricik kaynağı olarak işgücünü kapitalist sınıfa satar ancak emeğinin karşılığında aldığı ücret kendi ürettiği metadan bir pay olarak verilmez kapitalistin hammadde ya da üretim araçları gibi satın aldığı herhangi bir meta olarak emeğin karşılığında verilir (Marks, 1976: 187-188). Emeği insanın özü olarak tanımlayan Marks insanın yabancılaşmasının somut bir şey olduğunu, kökenini emek ve değişimden aldığını ve çeşitli aşamalardan geçmiş bulunduğunu ortaya koyar. Marks, insanın emeğini para karşılığında satmasını "yaşamının aracı haline getirmek zorunda kaldığı, kendi öz doğasını yadsıması" olarak değerlendirir (Marks, 2011: 58). Bu durum insanın emeği ile üretimi arasındaki bağı koparır. Kapitalist sistemde bir işçi ne kadar çok üretimde bulunursa pazarda metanın değeri o kadar düşeceğinden işçi kendi emeğine yabancılaşmaktadır (Marks, 2011: 140).

19. yüzyılın ortalarında Batı uygarlığının tarihinde bir aşama olan modernlik ile estetik bir kavram olan modernlik arasında bir kopma yaşanmıştır. Modernlik, burjuva modernliği ve modernliğe tepki olarak doğan kültürel modernlik olarak iki ayrılmıştır. Burjuva modernlik düşüncesi, modern dönem içindeki ilerleme fikri, bilim ve teknolojiye duyulan güven, özgürlük ideali gibi unsurları büyük ölçüde korurken modernizm kavramı ise modern karşıtlarının entelektüel bir küçümsemesi haline dönüşür. Modern yazarların modernliğe yabancılaşması romantik hareketle başlamıştır. Orta sınıf değer yargılarını isyan, anarşi, kıyametçilik ve aristokratik sürgüne çıkmaya kadar farklı biçimlerde dışa vurmuşlardır. Bu yüzden kültürel modernizmi tanımlayan şey burjuva modernliğine kurulan karşılık üzerinde temellenir (Calinescu, 2013: 47-49). Modernliğin erken döneminde ortaya çıkan bu düşmanlık ile romantizmin tüm bilindik özelliklerini Aydınlanma'ya şekillendirir. Modernliğin önde gelen ilkeleri ile mücadeleye girerken "imgelem akla, yapıtı olan doğal olana, öznel nesnellığe, kendiliğindenlik planlamaya, düşsel olan somut olana karşı çıkmıştır". Romantizmin önemli bir özelliği modern öncesi toplumun, özellikle Ortaçağ'ın geçmişte kalmış yaşantı biçimlerini yeniden canlandırmasıdır. Modernlik geçmişten radikal bir kopuş, geleceğe doğru bir ilerleme olarak tanımlanabilirse; romantizm de gayri insani ve yaratıcılıktan uzak olan bir şimdiyi kaynakları geçmişte olacak şekilde eleştirme eğilimi ile tanımlanabilir (Kumar, 2013: 107). Habermas modernlik bilincinin, kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtararak, gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurduğunu ifade eder. Habermas modaya uygun olanın kısa zamanda modası geçse de modern olanın klasik ile olan gizli bağının sürdüğü belirtir. "Zamana karşı dayanan ne olursa olsun, daima bir klasik olarak değerlendirilir". Ancak modern bir yapıt, klasik olma gücünü artık geçmiş dönemin otoritesinden değil bir zamanlar gerçekten modern olmasından alır. Modernlik böylece kendine ait klasik olma ölçütleri yaratarak, modern ile klasik arasındaki ilişki sabit bir tarihsel referans noktasını yitirir (Habermas, 1994: 31-32).

Modernist metinler sık sık toplumsal, ruhsal ya da kişisel çöküş üzerine odaklanmıştır. 19. yüzyılda var olan bireysel ve toplumsal modeller konusunda yaygın bir hayal kırıklığı yaşanmıştır. Marks, Freud ve Darwin yerleşik, toplumsal, bireysel ve doğal kavramları yeniden yorumlamış, emperyalizm, alternatif kültürler, etik anlayışlar ve toplumsal yapıları yıkıma uğratmıştır. İşçi sınıfının durumu, makineleşme, savaşlar, yabancılık, umutsuzluk, kaos, anlamsızlık, bunalım ve Avrupa kültürünün büyüünün bozulması modernizmi şekillendirmiştir (Childs,2010: 30-31).

Marks'ın Komünist Manifestoda modern zamanlara yönelik yaptığı değindirme 19. yüzyıla hâkim olan atmosferini yansıtmaktadır:

Üretimde durmaksızın devrim yapılması, toplumsal konumların hepsinin sürekli sarsılması, sonsuz güvensizlik ile kıpırdanma, kentsoyluluk çağını önceki çağların hepsinden ayırıyor. Yerleşik, küflenmiş ilişkilerin hepsi, üstlerine sinmiş bir sürü eski, saygın tasarımla, görüşle birlikte çözülüyor, yeni kurulanların hepsi kemikleşmeden eskiyor. Katı, kalıcı olan ne varsa buharlaşıyor, kutsal olan ne varsa çiğneniyor, sonunda insanlar kendi yaşama koşullarını, karşılıklı bağlarını ayık gözlerle görmeye zorlanıyor (Marks, 2014: 75).

“Modern” sözcüğü ilk kez Baudelaire tarafından *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserde kullanılmıştır. Baudelaire moderniteyi “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz koşullara bağlı olan diğer yarısı” olarak tanımlamıştır (Baudelaire, 2013: 214). Baudelaire'e göre modernlik sanatın geçici, kaçak, olumsal yanını oluşturur, sanatın diğer yanı ise ebedi ve durağandır. Calinescu, Baudelaire'den sonra modernliğin kaçışan, sürekli değişen bilincinin, sanatın öteki yarısına galip gelmeyi başararak onun ebedi ve durağan yarısını ortadan kaldırdığını ifade eder. Gelenek artan bir şiddetle reddedilip, sanatsal imgelem yüzünü, daha

olmamış dünyayı araştırmaya yönelerek “asi avant-gardes” yolunu açmıştır (Calinescu, 2013: 12-13). Baudelaire ekonomik, toplumsal ve siyasal hayatın modernleşmesi ile sanatın modernleşmesi arasına sınır koyarak modernleşme ve modernizm arasındaki gerilimi önceden haber vermektedir (Artun, 2013: 10). Estetik modernlik ruhu ve disiplini Baudelaire’in yapıtlarında netlik kazanmıştır. Baudelaire’den sonra modernlik çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağlamıştır. “Estetik modernlik odak noktasını, değişik zaman bilincinde bulunan tutumlarda kendini gösterir”. Estetik modernliğin zaman bilinci kendini vanguard (önce) ve avangard metaforları aracılığı ile ortaya koyar. Avangardın ileri yönelik arayışları, belirsiz bir geleceğin sezgisi ve yenilik kültürü şimdinin yüceltilmesi anlamına gelmektedir. “Geçici, ele geçmeyen ve kısa olana yüklenen yeni değer ve dinamizmin göklere çıkarılması, lekelenmemiş, saf ve durağan bir şimdiye duyulan özlemi açığa vurur”. Habermas’a göre; bu durum, modernist karakterin geçmiş hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu açıklar. “Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur” (Habermas, 1994: 33)

Dönemin pozitivist ruhu kendisini 18. ve 19. yüzyılda gerçekçi roman türünde gösterirken, ne, nerede, ne zaman ve nasıl gibi sorulara dün-bugün-yarın zamansal sıralaması içinde çağın gerçeklik anlayışıyla örtüşen cevaplar verilmiştir (Ecevit, 2014: 17,22-23). Modernist akımın etkisi ile 19. yüzyılın ortalarında Aristoteles’ten beri süre gelen “mimetik” estetik anlayış, modernliğin getirdiği yabancılaşma ile değişime uğramış ve gerçeğe yabancılaşma olgusu 20. yüzyılının estetiğinin temel unsurlarından biri haline gelmiştir (Ecevit, 2014: 34). Kurmacada gerçeklikten modernist biçime geçiş Gustave Flaubert, Henry James, James Joyce, Dorothy Richardson, William Faulkner, Marcel Proust gibi bir dizi yazar tarafından

başlatılırken (Childs, 2010: 100), Kafka, Joyce gibi modernist yazarlar metinlerinden mimetik edebiyatın ana ilkesi olan olaylar zincirini ortadan kaldırmış ve geleneksel romanın ana temasını oluşturan yolculuk dıştan içe yönelmiştir (Ecevit, 2014: 42).

Proust tüm var oluşu bilincin içeriği haline getirir ve cisimler önemlerini içinde buldukları ruhsal ortamdan kazanır. Proust eserlerinde modern toplumların bütün görünümünü vermek ile beraber, “modern insanı tüm hevesleri, içgüdüleri, yetenekleri, otomatizmleri, mantıklı ve mantık dışı davranışlarıyla tüm bir ruhsal gereç” olarak tanımlar. Joyce *Ulysses* ile Proust tipi romanı devam ettirir. Joyce bir dizi olaylar yerine bir dizi düşünce ve çağrışımlar; bireysel kahramanın yerine bir dizi iç monolog kullanır. *Ulysses*'de vurgu, hareketin kesintisizliği üzerinedir (Hauser, 2006: 388).

[...] bütünleşmiş bir süreklilik duygusu, dağılmış bir dünyanın kaleidoskopla çekilmiş resminde, ya da herhangi bir yerde karşımıza çıkabilir. [...] burada vurgu bilinçlilik içeriğindeki eşzamanlılığında, geçmişin günümüzdeki varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerin pek şekillenememiş akıcılığında ruhun tek başına olduğu zamanki bağımsızlığında, mekân ve zamanının göreceliğinde; yani kısacası aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenip ayrılmasındaki olanaksızlıkta yer almaktadır” (Hauser, 2006: 389).

Modernliğin yeni zaman deneyimi her şeyden çok yaşanan anın farkında olunmasından kaynaklanır. Hauser'e göre, modern romanı eski romandan ayıran bu özellik, sinematografik etkilerin hemen tümünden sorumludur. Filmde konun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması,

zamanın standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır (Hauser, 2006: 388, 392-393).

Joyce öyküyü etkisiz kılmak için karakterlerin zihinlerini anlatının merkezine koyarken bilinç akışı tekniğini sezinleten bir biçimle okuyucuyu karakterlerinin bilincine davet eder. Anlatıların yorumu konusunda modernist roman gerçekçi romanın aksine belirsizliğe yer verir ve bu belirsizliğin anlamlandırılması konusunda okuyucunun daha üretken olmasını bekler (Childs, 2010: 100). Modernist metinde yaşanan bu devrimci dönüşümle roman, bir anti-roman haline gelir (Ecevit, 2014: 42). Dış gerçeklik ile yazı arasında yaşanan modernist ayrım Andre Gide'nin *Kalpazanlar* kitabında açıkça görülmektedir. Kalpazanlar kitabının ana kişilerinden birisi olan Edouard, Kalpazanlar adında bir kitap yazmaktadır. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (1963) adlı filmindeki gibi bir olanaksızlığın olurluğunu göstererek Kalpazanlar'ı bir karşı romana dönüştürür (Batur, 1995: 79).

Eugene Lunn bir bütün olarak modernizmdeki estetik form ve toplumsal perspektiflerin birleştirici özelliklerini dört başlık altında ortaya koymaktadır. Modern sanatçılar "özbilinçlilik" ya da "özdüşünümselliğe" sahip olarak eserlerinde kendi yaratma süreçlerine dikkat çekerler. Modernist eser kendi gerçekliğini bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa çıkartır. İkinci grupta "eşzamanlılık", "bitişiklik" ya da "montaj" ile gerçekleştirilmektedir. Film ve roman gibi çoğu modernist sanatta, anlatısal ya da zamansal yapı estetik düzenleme lehine zayıflatılır ya da ortadan kaldırılır. Ardışık ya da birbirine eklenen zamana göre anlatma yerine Proust, Joyce, Woolf gibi modern romancılar geçmiş, şimdi ve geleceği yoğunlaştıran, psikolojik zamanın belirli bir anında yaşanan eş zamanlı deneyimi araştırırlar. Modern görsel montajda ise Eisenstein ve Grosz bütünlüğü, bitişen çeşitli perspektiflerden oluştururlar. Üçüncü grupta ise paradoks, muğlaklık ve belirsizliktir. Modern yazarlar her şeyi bilen ve güvenilir bir anlatıcı olmak yerine, olaylara bakışta tek ya da

çoklu ama hepsi sınırlı ve yanılabilir üstünlükler geliştirmişlerdir. Açık uçlu paradokslar okura ya da izleyiciye bilinçli olarak tamamlanmamış eserin dışındaki çelişkileri nasıl çözeceklerini ya da çoklu perspektifleri nasıl sentezleyeceklerini gösterecek şekilde planlanır. Dördüncü estetik formu ise “insansızlaştırma” ya da “bütünleşmiş tekil öznenin çöküşü” oluşturur. Gerçekçi ve romantik romanda görülen karakterler yüksek düzeyde yapılandırılmış kişilik özellikleri ile temsil edilirken kendi bireyselliklerini toplumsal yaşam ile etkileşim içine girerek geliştirirler. Modernist edebiyatın karakterleri ise ruhsal bir arayış içinde tutarlı bir kişilikten uzak olarak yer alırlar. Modern resimde ise insan formu dışavurumcular tarafından çarpıtılır, kübistler tarafından ise ayrıştırılıp geometrik olarak tekrar sentezlenir ve nonfigüratif soyut sanatta bütünüyle ortadan kalkmaktadır” (Lunn, 2011: 55-60)

Bauman modernliğin, modernizm akımı ile bakışı kendine çevirerek, nihayetinde kendi imkânsızlığını açığa vuracak ve böylelikle postmodern yeniden değerlendirmeye yol açacak olan “kendinin farkında olma” meziyetini kazandığını ifade eder (Bauman: 2014: 15).

1.3. Sinema ve Modernizm

Bir sanat dalı olarak sinema, yalnızca yüz yıldan beri var olmasına karşın ortaya çıkışından sadece yirmi yıl sonra bütün dünyaya yayılmıştır. Sinema, kitlelerin başlıca eğlence aracı olduğu gibi propaganda, haberleşme ve bilimsel araştırma gibi birçok farklı amaçla kullanılmıştır. Sinemanın bir sanat dalı olması ile endüstriyel yapısı arasındaki uçurum, kimi zaman salt bir sanat filmi ile kimi zaman ise ticari bir film ile iç içe geçmiştir. Bu sebeple sinema sanat üretiminin endüstrileşmiş yollarını geliştiren endüstriyel bir sanat dalı olarak tanımlanır (Nowell-Smith, 2008: 13-14). Rudolf Arnheim ise sinemayı sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilen ama bu kullanımın zorunlu olmadığı bir araç olarak tanımlar (Arnheim, 1957: 15). Sinema 1895 yılında

ortaya çıktığında bir yenilik olarak algılanmıştır. İlk filmler bir kaç dakika uzunluğunda tek bir çekimdeki görüntülerden oluşmaktadır. 1905 yılına gelindiğinde ise kural olarak beş ile on dakika arası bir uzunluğa sahip olan filmlerde, bir öyküyü ve temayı anlatmak için değişik sahneler ve kamera açıları kullanılmaya başlanmıştır. 1910'lara gelindiğinde ise ilk uzun metrajlı filmler yapılmaya başlanmış ve anlatıyı ele almak için gelenekler oluşturulmaya başlanmıştır. Sinema, ortaya çıkışından yaklaşık yirmi yıl kadar kısa süre içinde bireysel bir gösterim aracı olmaktan çıkıp bir endüstri haline gelmiştir (Pearson, 2008: 30).

1826 yılda fotoğrafın bulunması sinemanın ilk habercisi olan bir dizi keşfin önemli bir aşamasını oluşturur. Fotoğrafın icadı, tekniğin olanakları ile görüntünün kaydedilmesi ve yeniden üretilmesinin yolunu açmıştır (Monaco, 2011: 72). Siegfried Kracauer, dönemin pozitivist ruhuna uygun olan fotoğrafın, kaydetme ve ifşa etme işlevleri ile doğuştan şanslı olduğunu ifade eder (Kracauer, 2015: 76).

Sinema eş zamanlı gerçekleştirilen birçok icat sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Amerika'da Thomas Alva Edison, George Eastman, Fransa'da Lumiere Kardeşler, Almanya'da Max Skladanowsky bu çalışmaların başını çekmiştir (Pearson, 2008: 31). Sinemanın ortaya çıkışında hareketli görüntüyü yakalamak ve yeniden gösterebilmek için yapılan bu araştırmalar belirleyici olmuştur. İlk dönem, fotoğraflar uzun pozlama süresi gerektirdiğinden, hareketli görüntülerin fotoğraflanması bu dönemin temel sorunsalını oluşturmuştur. Etienne-Jules Marey'in geliştirdiği cam üzerinde dönen bir film sayesinde on iki farklı görüntüyü kaydedebilen kamerası ile hareketli görüntünün kaydedilmesinde bir aşama oluşturmuştur. 1889'da George Eastman'ın film tabanında selüloidi kullanıp rulo filmi üretmesi ile beraber uzun film kuşaklarının yaratılması olanaklı olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2009: 441).

Kinetoskoplar, ekonomik bir başarı sağlayıp Amerika'nın ardından Avrupa'da hizmete girmiştir. Paris'te gösterime giren bir kinetoskop üzerinden Lumiere Kardeşler kendi icatlarını geliştirmeye çalışmışlardır. 1895'te patentini aldıkları gösterim makinasına Yunanca hareket ve yazmak anlamına gelen Kinema ve graphein kelimelerinin birleşimi *Cinematographe* adını vermişlerdir. Sinematograf ile hareketli görüntünün gösterimi çok daha pratik hale gelmiştir (Kılıç, 2008: 203-205). İlk kez 1895 yılında kendi fabrikalarından çıkan insanların yer aldığı bir film ile sinematograf izleyicileri ile buluşmuştur. Aynı yıl sabit bir kamera ile istasyona gelen treni ve yolcuların trenden inişini gösteren *Trenin Ciotat Garı'na Varışı* (*L'Arrive d'un train en gare de La Ciotat*) adlı elli saniyelik film ile sinematograf seyircilerin karşısına çıkmıştır (Pearson, 2008: 35).

Modern beğeni üzerine en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi yaratmıştır. İmgenin başta fotoğraf olmak üzere litografi ve gravür gibi baskı teknikleri ile çoğaltılması sanat yapıtının zaman içerisinde kazandığı "aura"sını yitirmesine neden olmuştur. 19. yüzyıl sanatının endüstriyel çağa uyarlaması 1829 yılında açtığı baskı atölyesi ile Goupil tarafından gerçekleştirilmiştir. Goupil, kendi tasarladığı ya da sipariş aldığı resim ve heykellerin litografi, gravür, fotogravür ve fotoğraf gibi tekniklerle çoğaltılmasını bir endüstriye ve uluslararası bir galeri ağına dönüştürmüştür (Artun, 2013: 71). Benjamin "*Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*" adlı makalesinde sanat eserinin ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir olduğunu ancak onun teknik araçlar ile yeniden üretilip çoğaltılmasının yeni bir olgu olduğunu belirtir. Yunanlıların dökme ve damgala yöntemleri kullanarak ürettikleri bronz yontular, çömlekler ve sikke paralar dışında kalan her şey biriciklik taşımaktadır. Orta çağlarda ahşap baskıya gravür ve oyma baskı eklenir ve 19. yüzyılın başlarında litografi tekniği ile grafik sanatı gündelik hayatı resimleme imkânına kavuşmuş olur. Benjamin'e göre fotoğrafın litografiyi aşması ile en önemli sanatsal işlevlerin insan

eline bağımlı olması son bulmuştur (Benjamin, 2012: 46-47). Benjamin, bir sanat eseri ne kadar kusursuz kopyalanırsa kopyalansın orijinal eserden bir ögesinin eksik kaldığını ifade eder. Benjamin bu ögeyi “sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradılığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı” olarak açıklamaktadır. Yeniden çoğaltılmış sanat eserinin aslının kusursuz bir kopyası olması durumunda bile “biricik varlığı belirleyen, eserin var olduğu zaman dilimi boyunca tabi kaldığı tarihten yoksun olduğunu” belirtir (Benjamin, 2012: 48). Benjamin mekanik yeniden üretim çağında sanat yapında yok olup giden bu şeyin sanat eserinin “aura”si olduğunu ifade eder.

Benjamin’e göre sanat yapıtının yeniden üretilmesi onu gelenek alanının dışına çıkartır. Eserin çok miktarda kopyasının yapılması ile biricikliğin yerini kopya alır. Çoğaltma işleminin bir diğer sonucu da izleyici ya da dinleyiciye kendi bulunduğu yerde çoğaltılmış sanat eserini takip etme imkânını sunmasıdır. Bu iki durum geleneğin “çatırdamasına yol açmaktadır” (Benjamin, 2012: 53). Benjamin’in makalesinde yer verdiği bir diğer kavram ise sanat eserinin aurası ile eşit derece önemli olan “kült” kavramıdır. Benjamin’e göre “sanat yapıtının gelenek içinde bağlarla bütünleşmesi, ifadesini kültte” bulmaktadır. En eski sanat eserlerinin kaynağı bir ritüele hizmet etmektedir. Başka bir deyişle “hakiki” sanat eserinin kendi aurasına atıfla var oluşu, o eserin törensel işlevinden ayrılamaz. “Hakiki sanat eserinin biricik değerinin temeli törende, ritüelde yani aslı kullanım değerinin gerçekleştiği yerde” bulunmaktadır. “Teknik araçlar ile yeniden üretim dünyada ilk kez sanat eserini, törene, ritüele bağımlı olma durumundan kurtarmaktadır”. Bu durum gün geçtikte sanat eserini yeniden üretime uygun şekilde tasarlanan bir sanat eseri niteliği kazandırmaktadır. Bu duruma örnek olarak fotoğrafı gösteren Benjamin, hangi baskının orijinal olduğunun bir öneminin kalmadığını, dolayısıyla sanatsal üretimin “hakikilik” ölçütüne bağımlılığının kalkması ile sanatın işlevinin de “kökten ve

tersine” değiştiğini belirtir. Benjamin’e göre “bundan böyle sanat eseri, törene ve ritiele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe yaslanmaya başlayacaktır” (Benjamin, 2012: 56-57).

Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık sinemanın zaman ve mekân sınırlarının akıcı oluşudur. Modernlik ile ortaya çıkan, temel ögesi “eşzamanlılık” olan yeni zaman kavramı, teknik film yöntemleri ile uyum içerisindedir. Zaman ve mekânın dram sanatlarına özgü kullanımı, filmde tüm nitelik ve işlevleri değişir. Mekân, durgunluğunu ve hareketsizliğini yitirip hareket kazanırken; “tarihine, şemasına ve gelişim olayına sahip akıcı, sınırsız ve bitmemiş bir öge halini alır”. Zamanın bu süreksizliği nedeni ile anlatının ileri ya da geriye dönük gelişmi herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketler ile tam bir özgürlük içerisindedir (Hauser, 2006: 390-391).

Sinema, gerçekliği güçlü ve inandırıcı biçimde sunma kapasitesi nedeniyle bir yandan devrimci bir biçime diğer yandan ise geleneksel değerlerin tutuculuğuna sahiptir. Sinema tarihinin gelişimi, filmin gerçekliği taklit etmesi ile filmin gerçekliği değiştirme gücü arasındaki diyalektiğin sonucunda görülen sanat ve endüstrinin gelişimidir. Monaco’ya göre film, c düzeyde politik olan doğasını sergilemektedir. “Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir. Mimetik olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da gerçekliği ve onun politikalarını yeniden üretir. İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir” (Monaco, 2002: 250-251).

Sinema estetiğinin ilk olarak ikiye bölünüşü Lumiere Kardeşler ve Georges Melies’nin filmleri arasında yaşanmıştır (Monaco, 2011: 271). Sinemaya fotoğraftan gelen Lumiere Kardeşler sinemayı, insan gözünün bir uzantısı olarak düşünerek nesnelere içinde buldukları ortamda kaydederek sinemada gerçekçi yaklaşımının öncüsü olarak

kabul edilmiştir (Kılıç, 2008: 211). Georges Melies ise sanatsal imgelemi dizginlerinden kurtararak biçimlendirme eğilimlerinin öncülüğü yapmıştır. Lumiere Kardeşler gündelik hayatı fotoğrafın yaptığına benzer şekilde *L'Arroseur arrose*, *Le Dejeuner de bebe*, *La Partie d'ecarte*, *L'Arrive d'un train* gibi birçok filmde görüntülemiştir. Filmlerinin çoğu bir hikâye anlatmaktan ziyade dünyayı salt sunma amacı ile kaydedilmiştir (Kracauer: 2015: 110-111).

Georges Melies Lumiere Kardeşler'in bu icadının teknik sınırlarını araştırmıştır. Tiyatro kökenli olan Melies tiyatronun temel öğeleri olan oyuncu, dekor ve makyaj gibi unsurlara kendi sinemasında yer vermiştir. Melies yaptığı denemeler sonucunda zincirleme, karartma ve bindirme gibi sinemaya özgü anlatım biçimlerini geliştirmiştir (Kılıç, 2008: 211). Filmin, gerçekliği yeniden üretme, değiştirme, çarpıtma gibi özelliklerini keşfeden Melies, sinemasal yanılsama biçiminin en iyi bilinen ilk dönem eserlerinden "*La Voyage dans la lune*" (Aya Seyahat, 1902) filmini yönetmiştir (Monaco, 2011: 271). Lumiere Kardeşlerden farklı olarak çekimlerini stüdyoda gerçekleştiren Melies, filmlerinde hareketi kamera için düzenleyip fantastik olayları teatral bir üslup ile oluşturmuştur (Pearson, 1996: 36).

Sinema ilk yıllarından itibaren yatırımcıların dikkatini çekmiştir. Para kazanılacak bir alan olarak görülen sinema kısa sürede yapım, dağıtım ve gösterim kolları ile endüstriyel bir hale gelmiştir. Stüdyo sistemi, sinemanın üç ana kolunu bir araya getirmiştir. Uzun süreli sözleşmelerle stüdyoya bağlanan yönetmen, senarist ve oyuncular stüdyonun merkezi olarak hazırladığı yıllık üretim planlarına bağlı kalarak film üretim sürecini gerçekleştirirler (Abisel, 2003: 94-95). Hollywood filmlerinde anlatıların daha iyi kurulması, yıldız sistemi, kullanılan dekor ve efektler Hollywood'un sinema sektöründe hâkimiyet kazanmasına neden olmuştur (Nowell-Smith, 2008: 19). Bu dönemde, sinema endüstrisinin kitlesel tüketime yönelik hazırladığı filmlerin dışında kalan filmler ise sanat sinemasının bir örneği olarak

değerlendirilirken, geniş kitlelere hitap eden, kolay anlaşılabilir ve önemli sorunlarla ilgilenmeyen filmler uzun bir süre basit bir eğlence aracı olarak görülüp incelenmeye değer bulunmamıştır. Tür filmleri eğlence endüstrisinin ürünleri olarak uzunca bir süre görmezden gelinmiştir. 1960'larda düşünce alanında yaşanan dönüşümlerle toplumsal yapı ve pratikler sorgulanmaya başlanmıştır, özellikle sosyal bilimler alanında düşünce biçimleri sorgulanmıştır. Fransa'da Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi düşünürler Andre Bazin'in öncülüğünde *Cahiers du Cinema* dergisi etrafında toplanmıştır (Bordwell ve Thompson, 2009: 461).

Sanatsal modernizme yönelik bütün tanımlamaların ortak noktası, kendi geleneksel biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirisi olarak kabul edilir. Andras Balint Kovacs'a göre (2007: 16) 1960'a kadar sinemasal bir gelenekten söz etmek mümkün değildir. 1920'lerin modernizmi ise sinemanın kendi sanatsal gelenekleri ve eleştirisi henüz oluşmadığı için sinemanın kendi üzerine bir düşünmesi olarak değerlendirilemez. Fransa'da Cahiers du Cinema hareketinin ortaya çıkışıyla birlikte sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarına sahip bir sanat dalı olduğu kabul edilmiştir. Alan Resnais'in *Hiroshima Mon Amour*(1959) filmi ile Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Eric Rohmer gibi Cahiers du Cinema düşünürleri, gelişiminin hala başında olan sinemanın klasik evresini geride bırakarak 20. yüzyılın diğer modernist sanat yapıtlarıyla aynı özelliklere sahip gerçek bir sinemanın başlayıp başlamadığını tartışmışlardır. *Hiroshima Mon Amour*, anlatı yapısı, geçmiş zaman ve şimdinin iç içe geçirilmesi, ana karakterlerin isimlerinin kullanımından kaçınılması, kameranın oradılığı (the presence of the camera) ve sinemasal imgelerin kullanımı gibi birçok yeniliği beraberinde getirip sinemanın kendi doğası üzerinde derin bir yorum yapılmasını sağlamıştır (Orr, 1997: 7-8).

İlk modern yönetmenler sinemanın sanatsal kullanım yollarını araştırmışlardır. Bu yönetmenler sinema modernleştirilmeye uygun bir sanat geleneği olmadığı için diğer güzel sanat alanlarındaki modernist hareketleri ona uygulamaya çalışmışlardır. Dışavurumculuk, Pure Sinema ve İzlenimcilik modernizmin sinemayı başlıca biçimlendirme yolları olmuştur. Alman dışavurumculuğu sinemasal olmayan sanat araçlarını sinemaya uygulayarak bu düşüncenin ilk örneklerini vermiştir. Alman Dışavurumculuğu böylece sinemayı modernizm ile ilişkilendiren ilk akım olmuştur. Dışavurumculuk ile sinema ilk kez görsel soyutlama kapasitesine sahip bir araç olarak kurumsallaşmıştır. Dışavurumculuk sonrasında gerçeküstücülük, kübizm ve diğer modern ve avangard akımlar sinemanın modern bir sanat biçimi olarak kurumsallaşmasında rol oynamışlardır (Kovacs, 2007: 16-18).

Sinema sanatı, yönetmenlerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yapmak için onlardan yararlanmaya başladığında gelişmeye başlamıştır (Arnheim, 1957: 35). Bazı yönetmenler sinema sanatını kendilerinden önceki yapıtları izleyerek başarılı şekilde kullanırken, bazıları ise sinemanın anlatım olanaklarını geliştirmek ve daha etkin kullanmak için yaratıcılıklarını ortaya koymuşlardır. Avangard yönetmenler ise daha radikal değişiklikler gerçekleştirerek filmsel öğelere yeni işlevler kazandırmış farklı temaları işleyerek sinema tarihindeki dönüm noktalarını oluşturmuşlardır (Abisel, 2003: 10).

Dışavurumculuk avangard bir hareket olarak 1910'dan başlayarak etkisini ilk olarak resim sonra tiyatro ve edebiyat alanında göstermiştir (Elsaesser, 2008: 175). Dışavurumculuk olarak adlandırılan tüm sanat dallarının ortak noktası dünyanın betimlenmesinde doğacı-olmayan (non-naturalist) biçimlerin tercih edilmesidir. Sanatçı, çevresindeki nesnel gerçeği bire bir yansıtma amacını taşımayıp dünyayı içsel deneyimler ve derin duygulanımların aracılığıyla betimleme eğilimi taşımaktadır.

Dışavurumcuların gerçekliği ayrı ve özel bir tarzda temsil etme eğilimi diğer sanat dalları gibi sinemaya da yansımıştır (Clarke, 2012: 61-62).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında ayakta kalabilmiş birkaç bağımsız şirketinden biri olan, Erich Pommer'in yönettiği Decla savaştan sonra çekilmiş ilk önemli filmler olan Fritz Lang'ın *Die Spinnen* (Örümcekler,1919) ile Carl Mayer ve Hans Janowitz'in senaryosunu yazıp Robert Wiene'nin yönettiği *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) filmlerini çekmiştir (Elsaesser, 2008: 175). Dışavurumcu stilde çekilen *Caligari*, Almanya ve diğer ülkelerde büyük başarı elde edip Almanya'nın avangard yönetmenlerinin büyük ölçüde endüstri içinde kalmasını sağlamıştır. Akımın ilk filmi olan *Caligari* aşırı stilizasyonu ile etkileyici bir dışavurumcu resim ya da ahşap baskıya benzemektedir. Stili sinematografiye ve kurguya dayanan Fransız İzlenimciliği'nin aksine Alman Dışavurumculuğu, yoğun olarak mizansene dayalıdır. Biçimler dışavurumcu amaçlar ile çarpıtılırken gerçekçi olmayan şekilde abartılır. Oyuncular ağır makyajlı olur, sarsıntılı ya da yavaşça hareket ederler. Mizansenin öğelerinin hepsi kompozisyonu oluşturmak için birbiri ile grafik olarak etkileşirler (Bordwell ve Thompson, 2009: 448). Leo Birinsky ve Paul Leni'nin "*Maxworks*" (Das Wachsfigurenkabinett, 1924), F.W. Murnau'nun "*Nosferatu*" (eine Symphonie des Gravens, 1922) ile "*Faust*" (1926) ve Fritz Lang'ın "*Die Nibelungen: Siegfried*"i (1924) ve "*Metropolis*" (1927) dönemin başlıca dışavurumcu filmlerini oluşturmaktadır (Clarke, 2012: 62).

Sinemanın bir araç olarak başlangıcından itibaren sanatçılar, yönetmenler ve düşünürler sinemanın "özü"nü yegâne ve ayırt edici özelliklerini aramışlardır. Bu duruma Jean Epstein ve diğer izlenimci yönetmenler sanat dalları tarafından bozulmamış "*saf sinema*"yı savunarak cevap vermiştir (Stam: 2014: 43). Fransız İzlenimciliği büyük ölçüde endüstri içinde kalmış bir diğer avangard stili oluşturmaktadır. İzlenimci yönetmenlerin çoğu yönetmenliğe büyük Fransız

şirketlerinde başlayıp daha sonra avangard filmlere yönelmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı Fransız Sineması'na büyük bir darbe vurmuştur. Savaş sonrası Hollywood yapımlarının işgaline uğrayan Fransız sinemasını tekrar canlandırmak için Abel Gance, Lois Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier ve Jean Epstein gibi genç yönetmenlere destekler sağlanmıştır. Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier, Epstein, sinemanın bağımsız bir modern sanat dalı olduğu düşünüp sinemanın "arı" bir şekilde kendisi olması gerektiğini düşünmüşlerdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 450). Kovacs'a göre erken modernizmin kendini yansıtıcı karakterinin bir örneğini saf sinema (pure cinema) anlayışı vermektedir. Sinemanın kendine özgü yanlarına yoğunlaşmış onu tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarından uzaklaştırarak bağımsız bir sanat dalı haline getirmek saf sinemanın başlıca hedefini oluşturmaktadır. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilişi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi katıksız sinemanın izlediği üç temel yolu oluşturmaktadır. Fransız İzlenimcileri de Alman Dışavurumcular gibi anlatıyı reddetmeyip sinemanın özünü soyut olanda aramazlar ancak, sinema onlara göre sadece olayları ve insan eylemlerini aktaran bir biçim de değildir. İnsanların ruhsal hallerini ve içsel dünyasını aktarma potansiyeli de vardır. Fransız İzlenimciliğinin modernist hareket içindeki belirleyici yanı, karakterin dışsal eylemlerini değil içsel görünümünün farklı temsil yollarını bulmasıdır. Fransız İzlenimciliği gerçekleştirdiği psikolojik temsil ile 1960'ların modernist dalgasının önemli bir eğilimini oluşturmaktadır (Kovacs, 2007: 18-20).

1920'lerin ortasında izlenimcilik gibi Fransa merkezli olarak ortaya çıkmış bulunan gerçeküstücülüğün temel kaygısı, gerçekçilik eksenli öykülere meydan okumak ve olağan/alışılmış olanı dönüştürmektir. Gerçeküstücü filmler bu özellikleri ile diğer filmlerden kolayca ayırt edilebilmektedirler (Clarke, 2012: 99). Rüya sekansları, psikolojik gelişmeler, bilinçdışı ve bilinçaltı süreçleri içsel gerçekliğin dışsal gerçeklikten üstün olduğu düşüncesi ile ekrana yansıtılır. "Gerçek üstü sinemacılar

göre kamera gerçekliği bir tür araftır; dışsal gerçeklikten sırf içsel dũnyayı kendi sũreklilięi içinde temsil etmek için yararlanılır” (Kracauer, 2015: 374, 377).

Gerekũstũcũler izleyicileri şok eden radikal bir hareket oluşturmuşlardır. Hareketin nde isimlerinden Andre Breton gerekũstũ sanatı aklın kontrolũnũn olmadığı, her tũrlũ estetik ve ahlaki kaygının ötesinde olan bilindişinin aktarımı olarak ifade etmiştir. Gerekũstũ sinema anlatıya ve nedenselliğe karşı olup eklektik bir stile sahiptir. Man Ray ve Salvador Dali gibi ressamlar ve Antonin Artaud gibi oyun yazarları “ehlileştirilmemiş arzuyu ya da fantastik veya hayret verici olanı sunma gũcũ ile sinemayı gerekũstũcũlũk için uygun bir araç olarak grmũřlerdir” (Bordwell ve Thompson, 2009: 451-452).

Gerekũstũcũlũk deneyimin resimde bırakmış olduğu etkinin bir benzeri de sinemada yaşanmıştır. “*Un Chien andalus*” (Endũlũs Köpeği, 1928) ve “*L’Age d’or*” (Altın ağ, 1930) filmlerinde Salvador Dali (1904-1989) ile işbirliği yapmış olan Bunuel, *Endũlũs Köpeği* ile gerekũstũ akımının en etkili filmini üretmiştir. Bunuel, *Endũlũs Köpeği*’nde yer alan göz kesme sahnesi ile “izleyicinin rahatına ve normatif vizyona” saldırırken şiirsel lirik film öfkeyle alt üst edilmiş, zaman ve mekanda kırılma yaratan kesmeler ile etkisizleştirilmiştir. Ana akım ya da avangard sessiz sinemaya darbe vurmaya amaçlayan anlamsız ara yazılar filmi sık sık kesintiye uğratmıştır (Rees, 2008: 128).

Sovyetik Montaj aslında, 1924-30 yılları arasında belli bir sinema yaklaşımının ideolojik ve biçimsel dinamiklerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Birinci Dũnya Savaşı ve sonrasında yaşanan devrim, yetersiz kaynakları en iyi biçimde kullanma çabası olarak yeni bir tũr görsel yaratıcılığın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Film üretiminin yoğun denetim altında olduğu ve her yönetmen için sınırlı sayıda makara verildiği bu dönemde (Clarke, 2012: 145) Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin gibi bir grup genç yönetmen ulusal bir sinema

hareketinin gelişmesi ile sonlanacak olan deneme niteliğindeki adımlar atmışlardır. Sovyet Montaj stili Kuleshov'un ders verdiği Devlet Sinema Okulu'nda hazırlanan "*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*" ile başlayıp Kuleshov'un sonraki filmi olan *The Death Ray* (1925) ile devam etmiştir. Eisenstein'ın ilk uzun metrajlı filmi *Strike ve Potemkin'in* 1925 yılında gösterime girip büyük başarı elde etmesi ile montaj stili dikkatleri çekmeye başlamıştır (Bordwell ve Thompson, 2009: 453-454). Montaj teorisyenleri çekilmiş görüntüleri bir montaj yapısının içine yerleştirmeden önce anlamı olmayan bir şey olarak görürler. Görüntüler ilişkisel olarak daha geniş bir sistemin parçası olarak kullanıldıkça anlam kazanır.

"Kuleshov için sinema sanatı kısmi görüntülerin analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanmaktadır. Sinemayı diğer sanatlardan ayıran şey montajın, bir bütünlüğü olmayan bölümlerin anlamlı, ritmik bir dizilim olarak organize edebilmesine olanak tanınmasıdır"(Stam, 2014: 49).

Kuleshov daha sonra "Kuleshov efekt" olarak adlandırılacak olan kurgunun tekil planlarının ötesine geçen his ve çağrışımlara neden olduğunu gösteren bir dizi deney gerçekleştirmiştir (Stam, 2014: 49).

Eisenstein ilk teorik eserinde sinematografik örgüyü çarpıcı montaj ile değiştirmeyi önerip ilk uzun metrajlı filmi *Grev*'de kitleleri, yıldız sistemine alternatif kahraman olarak ön plana çıkarmıştır. Eisenstein'a göre, film karesi montajın önemli bir birimini oluşturmaktadır. Çarpıcı montaj, film metnini yaratmada izleyicinin bir karşı tepki oluşturmasını sağlayan şoklar dizisidir. Eisenstein'ın montaj kavramı ile Kuleshov'un arasındaki temel farklılık Kuleshov'un sisteminde izleyice pasif bir alımlayıcı rolü verilirken, Eisenstein'ın montaj kavramında izleyici anlamı yaratmada aktif olarak rol oynamaktadır (Nussinova, 2008: 203). Sovyet anlatı filmleri karakter

psikolojisini önemsizleştirirken toplumsal güçleri anlatının merkezine almıştır. Toplumsal gruplar Eisenstein'ın filmlerinde olduğu gibi kolektif bir kahraman oluşturmuştur. Bireysel kişiliklerin önemsizleştirilmesine uygun biçimde filmlerde ya tanınmamış oyuncular ya da oyuncu olmayan kişiler yer almıştır. Hareket 1920'lerde Sovyetler Birliği'nin montaj stiline yönelik eleştirileri sonucunda etkisini kaybetmiştir (Bordwell ve Thompson, 2009: 453-454).

Yeni Gerçekçilik 1930'larda edebiyat ve figüratif sanatlar ile ilgili bir terim iken, Luchino Visconti'nin *Ossessione* (Tutku, 1943) filmine yönelik olarak kullanılması ile sinema alanında taşınmıştır. Yeni Gerçekçilik bir sanat okulu ya da akımı olmaktan çok dönemin sinemasında gerçekliğe bakışın ve yönelimin bir parçasıdır (Morandini, 2008: 411). Savaş sonrası dönemin toplumsal koşullarını ortaya koyan Roberto Rossellini'nin *Roma, citta aperta* (Roma Açık Şehir, 1945), *Paisa* (Köylü Kadın Paisa, 1946), *Germania, anno zero* (Almanya, Yıl Sıfır, 1947); Luchino Visconti'nin *La terra trema* (Yer Sarsılıyor, 1947); Vittorio De Sica'nın *Sciuscia* (Kaldırım Çocukları, 1946), *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları, 1948), *Miracolo a Milano* (Milano Mucizesi, 1950) ve Federico Fellini'nin *I Vitelloni* (Aylaklar, 1953) filmleri akımın en iyi bilinen örnekleridir. Yeni Gerçekçi filmler dış mekânlarda yarı profesyonel ya da amatör oyuncular kullanılarak çekilmiştir. Filmler genellikle çocuklara yoğunlaşp yoksul durumdaki işçi sınıfından insanları ya da köylüleri konu alan yalın hikâyelere sahiptir (Kolker, 2010: 18). Yeni Gerçekçiler profesyonel olmayan oyuncular, özensiz bir tekniği, politik amacı ve eğlenceden çok düşünceye yer vermesi ile Hollywood'un pürüzsüz ve birbirine bağlı profesyonel estetiğine, yaşam deneyimiyle yakından bağlantısı olan bir sinema ortaya koyarak karşı çıkmıştır (Monaco, 2011: 288). Yeni Gerçekçi filmler olayların bütünüünün bilgisini vermeyi reddeden bir anlatıma sahiptir. Bu durum özellikle filmlerin finallerinde açıktır. *Bisiklet Hırsızları*'nda bisiklet hala bulunamamıştır, işçi ve oğlunun geleceği belirsizdir. *Yer Sarsılıyor*'da ise balıkçıların

isyanı şimdilik başarısızla sonlanmıştı ancak bir sonraki isyanın nasıl sonuçlanacağı belli değildir. Yeni Gerçekçiliğin gündelik yaşama dayalı olay örgüsü klasik anlatı filmlerinin tersine açık uçlu bir eğilime sahiptir (Bordwell ve Thompson, 2009: 460). Kolker'e göre Gerçekçilik, Yeni Dalga'nın kurucusu olan Bazin'in eleştirisinin temelini oluşturmaktadır. Bazin, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında İtalya'da ortaya çıkmış olan Yeni Gerçekçilik ile kendi kuramını haklılaştırmıştır. Yeni gerçekçilik "Avrupa film yapımının geçmiş ve geleceğinin iç içe geçtiği ve birbirinden koptuğu ve modernizmin başladığı yerdir". Yeni Gerçekçilik geçmişin sinemasının iddialarını reddederken gerçekçiliğin anlamını yeniden düzenlemiş ve kendisini ortaya çıkacak olan sinemanın başlangıcı olarak ilan etmiştir (Kolker, 2010: 17-18).

1940'ların ortasında itibaren dünya sinemasında büyük bölümünde değişimler yaşanmaya başlanmıştır ve 1960'lardan itibaren dünyanın farklı birçok bölgesinde yaşanan gelişmeler ile modern sinema önceki dönemlerden bir kopuş yaşamıştır. Hollywood'un stüdyo sistemi düşen seyirci sayıları ile kriz yaşarken dağıtım, gösterim ve yapım aşamalarından oluşan zincir çökmüştür. Avrupa'da ise yaşanan en önemli olay 1958 ve 1959'da Claude Chabrol, François Truffaut ve Jean-Luc Goddard ve Alain Resnais'ın art arda gelen filmleri ile Fransız Yeni Dalgası'nın yükselişi olmuştur. Britanya'da "özgür sinema" hareketi başlarken, Almanya'da 1962 yılında "Oberhausen" manifestosu ile "Genç Alman Sineması" etkili olmaya başlamıştır. İtalya'da ise Yeni Gerçekçilik etkisini yitirirken Michelangelo Antonioni'nin "L'avventura" (1960) ve Federico Fellini'nin "La dolce vita" (1960) yaşanan değişimin göstergeleri olmuştur (Nowell-Smith, 2008: 525).

Fransa'da Cahiers du Cinema dergisinde örgütlenen Fransız Yeni Dalga'sı 1954 yılında yayınlanan "Une certaine tendance du cinema français" (Fransız Sinemasının Belirli Eğilimleri) makalesi ile manifestolarını ilan etmiştir. Truffaut makalede, "klasik Fransız edebiyatının öngörülebilir biçimde iyi donatılmış, iyi konuşulan ve stilistik

olarak formüle edilmiş filmlere dönüştüren nitelik geleneğini" eleştirmiştir. Truffaut, film yapmanın yaratıcı mizansende açık uçlu bir macera olması gerekirken nitelik geleneğini film yapımını senaryonun bire bir çevirisine indirgediği için eleştirir (Stam, 2014: 94-95). Cahiers du cinema Amerikan sinemasında Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray, Orson Welles gibi belirli yönetmenlerin, "auteur"lerin katı stüdyo formüllerine karşın sinemalarında kendi kişiliklerini yansıtip sanatsal bir nitelik oluşturduklarını ileri sürer (Bordwell ve Thompson, 2009: 461). Truffaut için yeni film, "yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因an tarz aracılığıyla onu yapan insana benzemelidir" (Stam, 2014: 95). Truffaut'nun bu düşüncesi daha sonra kendini ifade etme ya da kişisel günlük olarak film düşüncesi olarak Yeni Dalga'nın en küçük ortak paydasını oluşturacaktır (Kovacs, 2010, 183). Cahiers du cinema 1951 yılındaki ilk sayısından itibaren auteurizmin gelişmesinde temel araç olmuştur. 1954 ile 1957 yılları arasında Renoir, Luis Bunuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, Nicholas Ray ve Visconti ile röportajlar gerçekleştirilmiştir. Bazin, 1957 yılında yayınlanan "*La politique des auteurs*" (Politika Yazarları) adlı makalesinde auteurizmi "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" olarak tanımlamaktadır (Stam, 2014: 95-96).

1940 orta ve sonlarında belirginleşen İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin aksine Fransız Sineması, insan deneyimlerini gerçeğe belli ölçülerde bağlı kalarak yansıtmaya çalışmıştır. 1959 yılı, akımın ruhunu yansıtan önemli filmlerin gösterime girmesi ile Fransız Yeni Dalga'sı için dönüm noktasıdır. Truffaut'nun *Les quatre cents coups* (400 Darbe, 1959), Oacques Rivette'in *Paris nous appartient* (1960), Jean-Luc Godard'ın *A bout de souffle* (1960), Claude Chabrol'un *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge, 1958) ve *Les Cousins* (Kardeş Çocukları, 1959) önemli filmler arasındadır. Truffaut'nun 400 Darbe filmi Cannes Film Festivali'nde *Palme d'Or* ödülünü kazanarak dikkatlerin Yeni Dalga

üzerinde toplanmasını sağlamıştır (Clarke, 2012: 157-158). Yeni Dalga filmlerinin ortak özelliğini anaakım sinemanın kurallarına kayıtsız bir yaklaşım, daha serbest bir kurgu ve gevşek biçimde oluşturulmuş olan senaryolar olmuşturmuş (Graham, 2008: 652).

Klasik sinema ile modern sinema arasında görülen farklılaşmalardan biri de anlatı üzerinde gerçekleşir. Anlatı, belirli bir zaman ve mekân içinde olan neden sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri olarak tanımlanır. İnsanın dünyayı anlamasında temel bir rolü olan anlatılar (Bordwell ve Thompson, 2009: 75) büyük ölçüde Aristoteles'in Poetika adlı eserinde teorileştirdiği klasik dramatik yapıya dayanmaktadır. Aristoteles'e göre tragedya başı, sonu ve belirli bir uzunluğu bulunan eylemlerdir (1987: 22). Eylemler, anlatı içinde neden sonuç ilişkisi içinde tutarlı biçimde birbirini izler (1987: 30) ve öyküsü olmayan bir anlatı (tragedya) olamaz (1987: 24). Aristoteles'e göre tragedyanın amacı seyircide uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir ve *katharsis* yaşatmaktır (Aristoteles, 1987: 22). Klasik Hollywood sineması Aristoteles'in klasik dramatik yapısına dayanmaktadır. Belirli bir başı ve sonu olan öykü neden sonuç zincirine bağlı olay örgüsü ile aktarılır. Klasik anlatıya sahip filmler kendi nedensellikleri içinde çatışmayı çözen ve kapalı bir sona sahiptir. Klasik anlatı modelinde düzenin bozulması ile bir çatışma ortaya çıkar ancak en sonunda düzenin yeniden kurulumu gerilimi sonu erdirir. Bu bağlamda anlatı bir teselli kaynağını oluşturur. Lacancı bir yaklaşımla kaybolan nesnelere endişe kaynaklarıdır ve kayıp nesnelere yaşamın anlattığı ileri doğru harekete geçmektedir. Anlatının açılması için herhangi bir şeyin kaybolması ya da eksik olması gerekmektedir.

"Bu kayıp üzücü olmakla birlikte aynı zamanda da heyecan vericidir: Arzu bütünüyle sahip olamadığımız bir şey tarafından harekete geçirilir ve bu da anlatıdan aldığımız doyumun bir kaynağıdır. Gelgelelim o nesneye hiçbir zaman sahip olamazsak, heyecanımız dayanılmaz bir boyuta ulaşır ve

sonunda mutsuzluğa dönüşür; dolayısıyla nesnenin sonuçta bize geri verileceğinden, emin olmamız gerekir". Arzunun kayıp nesnesi ele geçirilerek düzen sağlanır ve heyecan doyurucu bir şekilde yatırılır (Eagleton, 2014: 193).

John Orr, Batı sinemasının gerçek modern harekete 1958 ile 1978 yılları arasında ulaştığını belirtir. Bu dönemin sinemasının belirgin iki özelliğinden birini Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olması oluştururken, diğer özelliğini ise klasik anlatıdan kesin çizgiler ile ayrılması oluşturur (Orr, 1997: 12).

Peter Wollen Godard'ın *Doğu Rüzgârları* (Le Vent d'est, 1970) filmi hakkında yazdığı makalesinde klasik anlatının yedi büyük günahına çağdaş anlatının yedi temel erdem ile karşılık verdiğini ileri sürer: Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, saydamlığa karşı öne çıkma, tekli anlatıma karşı çoklu anlatım, sona karşı açık uç, hoşlanmaya karşı rahatsız olma, kurmacaya karşı gerçek (Wollen, 2010: 113). Modern sinemayla ilgili yaygın bir düşünce, onun net bir başlangıcı ve sonu olan bir öyküyü anlatırken, onu izleyicinin anlamasını güçleştirecek şekilde izleyicinin imgelemine bırakmasıdır. Modern sanat sineması temel olarak anlatsal olmasına rağmen klasik anlatı sinemasının formülasyonları nadiren kullanılır ve klasik anlatının izleyiciye çekici gelebilecek, anlaşılması kolay olan öykü seçimine karşı modern sanat sineması isteksiz davranır (Kovacs,2010: 59).

1.4. Postmodernizm

Postmodernizm ile ilgili tartışmaların ortaya çıkması 1968 hareketinin başarısızlıkla sonuçlanması sonrası yaşanır. Marksist düşünürler kuramın temel öncüllerini sorgulayarak (Docherty, 2000: 11-12), teknoloji ve dolayısıyla iletişim alanında yaşanan değişim ve dönüşümler sonucunda postmodern bir toplumun kurulmakta

olduğunu ileri sürerler. Yeniçağın yeni kavramlar ve teorileri gerektiren bir toplumsal, kültürel formasyonu oluşturduğunu ifade ederler. Jean Baudrillard ve Jean François Lyotard yaşanan gelişimleri yeni enformasyon ve bilgi teknolojileri ile yorumlarken, Fredric Jameson ve David Harvey gibi neo-Marksist düşünürler süreci sermayenin yapısında meydana gelen değişimler ile birlikte kapitalizmin yeni bir aşaması olarak değerlendirmiştir (Best ve Kellner, 2011: 15).

Postmodern terimi ilk kez Arnold Toynbee tarafından 1939 yılında yayınlanan *A Study of History* adlı eserinde kullanılmıştır. Toynbee, tarihçilerin modern dönem olarak değerlendirdikleri dönemin 1850 ile 1875 yılları arasında sonra ererek modernizm sonrası bir döneme girildiğini ileri sürer. Toynbee'nin bu çalışması 19. yüzyılın sonuna ilişkin evrensel bir tarih kurma çabasının ürünüdür (Docherty, 2009: 8). Toynbee modern dönemden kopuşla birlikte savaşlar, toplumsal kargaşa ve devrim tarafından karakterize edilen postmodern dönemin başladığını ileri sürer. Toynbee modern dönemi istikrar, akılcılık ve ilerleme ile nitelendirirken, postmodern dönemi akılcılık ve aydınlanma düşüncesinin çöküşü sonucunda bir sorunlar dönemi olarak tanımlar (Best ve Kellner, 2011: 20). 1950'li yılların sonuna gelindiğinde Toynbee'nin terime verdiği anlamdan yola çıkan Harry Levin, postmodernizm terimini modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan "epigone"(taklitçi) bir edebiyatı tanımlamak için kullanmıştır (Levin'den aktaran Anderson, 2011: 23). Ihab Hassan da 1971 yılında postmodern kavramını modernizmin temel özelliklerini reddederek ya da radikalleştirerek, görsel sanatlar, müzik, teknoloji ve edebiyat gibi geniş bir alan içinde ele almıştır (Anderson, 2011: 30).

Ihab Hassan postmodernizm kavramının tanımlamasını yapabilmek için postmodernizmin modernizmden farklılıklarını içeren bir şema hazırlar. Hassan, Belagat, edebiyat kuramı, felsefe, antropoloji, psikanaliz, siyaset bilimi ve teoloji gibi birçok farklı alanı içeren tablonun ikili bölümlenmesinin temsil ettiği eğilimi

güvenilmez ve iki anlamlı kıldığını belirterek okuyucuyu uyarır. Tablonun postmodernizme ait sol kısmı belirsizlik eğilimine yönelir (Hassan, 2008: 274). Hassan bu durumun postmodernizmin tarihsel ve kuramsal tanımını düşünmeye sevk ettiğini belirterek postmodernizmin kendisini kuran ve gizleyen kavramsal sorunlarını tartışır. Postmodernizm sözcüğü, içinde kendi karşıtını barındırarak modernizmden üstün olmayı ve onu bastırma isteğini akla getirmektedir. Postmodernizm konusunda postyapısalcılık, modernizm ya da romantizm gibi kategorik ayrımlar anlamsal dayanıksızlığa sahiptir. Bu durum postmodernizm konusunda düşünürler tarafından pek açık olmayan bir fikir birliği sağlamaktadır. Bazı eleştirmenler postmodernizm yolu ile bazı olguları modernizm olarak adlandırırken bazıları ise, avangardizm ya da neoavangarizm diye tanımlayıp tartışmalara yol açabilmektedir. Hassan'a göre modernizm ve postmodernizm birbirinden kesin çizgiler ile ayrılamaz, tarih bakımından bir palimpsesttir. Bir yazar kendi hayatından yola çıkarak kolaylıkla modern ve postmodern eser üretebilir. Modernizm romantizme içerilmiş, romantizm aydınlanmaya, aydınlama ise rönesansa bağlıdır. Postmodernizmin dönemselleştirme tartışmaları ile ilgili olarak Hassan, bir "dönem" in genel olarak her şeyi ile bir dönem olmadığını belirterek dönemin diyakronik ve senkronik bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Postmodernizm de modernizm ya da romantizm gibi bu yapıya sahiptir. Bundan dolayı Kafka, Beckett, Borges gibi "en yaşlı" yazarlar bile postmodern olabilirler (Hassan, 2008: 267-271).

Tablo 1.1 Modernizm ile postmodernizm arasındaki şematik farklılıklar

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/ Dadaizm
Form (birleştirici kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Raslantı
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/ Kelam	Tükenme/ Sessizlik
Sanat Nesnesi/ Bitmiş Yapıt	Süreç/ Performans/ Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/ Bütünleşme	Yaratmayı Bozma/ Yapıbozum
Sentez	Antitez
Varlık	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/ Sınır	Metin/ Metinlerarası
Anlambilim	Belagat
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecaz-ı Mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/ Derinlik	Köksap/ Yüzey
Yorum/ Okuma	Yoruma Karşı/ Yanlış Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okurluk)	Yazılabilir (yazarlık)
Anlatı/ Büyük Tarih	Karşıanlatı/ Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Değişime Uğramış
Cinsel Organ/ Erkeklik Organına Değgin	Çok Biçimli/ Hünsa
Paranoya	Şizofreni
Köken/ Neden	Fark-Fark/ İz
Tanrı	Ruh-ül Kudüs
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Kaynak: Hassan, 2008: 273-274.

David Harvey postmodern durumu kapitalizmin geldiği bir aşamanın kültürel yansıması olarak değerlendirir. Harvey'e göre kapitalizmin esnek birikim dönemine geçmesi ile birlikte zaman ve mekânın yaşanışında ve algılanmasında değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin kültürel yansıması da postmodern durumu oluşturmaktadır (Harvey, 2012: 7). Harvey postmodern durumu 18. yüzyılda bilimsel bilginin ahlaki yargıdan ayrılarak estetik cevaplara farklılık kazandırmasına benzetir. 1960'ların sonunda başlayan aşırı sermaye birikimi zaman ve mekân deneyimini değiştirerek bilimsel ve ahlaki yarguların bağlantısını koparmış, imgeler anlatıya oranla daha üstün hale gelmiş, gelip geçicilik ve parçalanma ebedi hakikatler ve bütünsel politikalar karşısında öncelik kazanmıştır. Büyük anlatıların önemini kaybetmesi ile birlikte dünyayı anlama çabası maddi ve ekonomik temellendirmelerden özerk kültürel ve politik alanlara doğru değişmiştir (Harvey, 2012: 361- 362). Harvey ekonomik ve bunun sonucunda kültürel alanda yaşanan değişimleri postmodern durum olarak adlandırırsa da postmodernliği modernizmden tam bir kopuş olarak görmeyip onu, yüzeyde yer alan bir takım değişiklikler olarak tanımlar (Harvey, 2012: 7).

Habermas, Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ortaya koyduğu eleştirilerin ciddi bir tehlike içerdiğini kabul etmekle beraber modernliği tamamlanmamış bir proje olarak değerlendirir. Aydınlanma düşüncesi Kant tarafından geliştirilmiş olan "özne merkezli akıl"a dayanmaktadır. Bu kavram zihnin, tekil bakış açısından dünyayı bütünlük içinde kavramaya çalışan bireysel egoyu ayrıcalıklı kılarak hem doğa hem de toplum üzerinde tahakküm ve sömürü uygulanmasına yol açabilecek olan araçsal ve hesaba dayalı bir akıl kavramının doğması tehlikesini taşımaktadır. Habermas, özne merkezli aklın karşısına kendi "iletişimsel akıl" kavramını koyarak her şeyi bilen özne perspektifi eşitler arasındaki iletişimsel etkileşim yolu ile uzlaşmaya dayalı anlaşmaya tabi kılınır (Kumar, 2013: 207).

Habermas postmodernlik üzerine yapılan tartişmalarda Daniel Bell gibi muhazakar dūřünürleri kapitalist modernleşmenin olumsuz ekonomik ve toplumsal sonuşlarını kùltürel modernizme yüklemek ile suçlar. Neomuhafazakar öğreti çalışma, tüketim, elde etme ve hazza yönelik değişen tutumların ekonomik ve toplumsal nedenlerini ortaya koymak yerine toplumun modernleşmesi ile kùltürel gelişimi arasındaki bağlantıyı bulanıklaştırır. Bu sebeple “hazcılık, itaat eksikliği, narsisizm, statü ve başarı rekabetinden uzaklaşmayı” kùltür alanına atfeder. Habermas, Bell ve diğer muhafazakâr dūřünürlerin modernlik dürtüsünün tükendiğine yönelik iddaları avangardın hâlâ gelişiyor olması ve modernizmin hâlâ başat olması ile yanıtlar (Habermas, 2011: 1178- 1179).

Daniel Bell *Kapitalizmin Kùltürel çelişkileri*'nde (1976) modernizmin Batı kùltüründeki büyük bir yaratıcılık süreci oluşturduğunu ancak bunun bedeli olarak kùltürde tutarlılığın kaybolduğunu, ahlaki normlar ve kùltürel yargı fikrinin kendisinin çelişkili bir duruma geldiğini belirtir. Prostestan etiğinin yıpranması ile çalışma ve servet, sahip olduğu aşkınsal haklılık meşruiyetini yitirmiştir. Çalışmanın yerine “yaşam tarzı” toplum içinde arzulanan davranış için tatmin kaynağı olmuştur. Bell, piyasanın toplumsal yapı ve kùltür ile keşişen bir alan olduğunu, bu sebeple ekonominin kùltürün gösterdiği yaşam tarzlarını üretmeye yöneldiğini ifade eder. Kùltür alanı medyanın, yaydığı imgeler ile aile ve kilise gibi Ortodoks kurumlara saldırırken kapitalizmin rutinleştiğini ve modernizmin ise önemsizleştirildiğini belirtir. Modernizmin manifestolarının birbirine benzediği pop art resimlerinin kendinin sonsuz tekrarını ürettiğini ve modernist hareketin isyankâr, burjuva karşıtı tavrının postmodernizmde görüldüğünü öne sürerek modernizmin devamı olan postmodernizmi tüketim toplumunun kùltürü olarak değerlendirir (Bell, 2011: 1171- 1176).

Büyük ölçüde politik ya da ideolojik modernlik kavramı ile kültürel ya da estetik modernlik arasında ayırım yapmak mümkünken, postmodernite ve postmodernizm arasında tutarlı bir ayırım gerçekleştirebilecek bir gelenek bulunmamaktadır. Modernlik ile bir analogi kurularak bir ayırma gitmek mümkünse de postmodernlik fikri politik, ekonomik ve kültürel alanlar arasındaki ayırımı ortadan kaldırdığı ve yakından bağlantılı olduğu için böyle bir ayırımın gerçekleşmesini engellemektedir. (Kumar, 2013: 126-127, Eagleton, 2011: 10).

Postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak değerlendiren Fredric Jameson, postmodernizm modernizmin geldiği noktanın ötesine işaret ettiğini belirtir. Postmodernizm aydınlanma düşüncesi ve ilerleme fikri gibi modernizm ilkelerine şüphe ile yaklaşır. Postmodernizm, üzerinde uzlaşılan bir formülasyon barındırmayıp, birbirinden kopuk modernizm karşıtlığı üzerinde temellenmiş fikirlerden oluşmaktadır. Frederick Jameson'a göre postmodern olarak adlandırılabilir olan kültürel yapıtların bir listesi çıkarılacak olduğunda birbirinden bir hayli farklı üsluplar ve kültürel ürünlerin türdeş benzerliklerinin kendi aralarında değil de modernist estetikte karşı olan duruşlarında bulunduğu görülmektedir (Jameson, 2011: 101).

Andreas Huyssen postmodernizmi Batı toplumlarında yavaş yavaş ortaya çıkan bir kültürel dönüşüm olarak betimler. Toplumsal ve ekonomik sistemde köklü bir paradigma değişimi yaşanmasa da kültürün önemli bir bölümünde bir önceki dönemden ayrılan bir duyarlılıkta, pratiklerde ve söylemlerde değişim yaşanmaktadır (Huyssen, 2000: 207). Huyssen'ın belirttiği değişimlerden biri de mimaride görülmektedir. Modern mimari Bauhaus, Mies, Gropius, ve Le Corbusier'in bina programları ile cisimleşen modernist ütopya aydınlanma'nın getirdiği "rasyonel bir toplum için rasyonel bir tasarım" düşüncesine dayanmaktadır. Bir modernleşme miti haline gelen modern mimari toplumsal görüşünden mahrum kalarak iktidar ve temsil

mimarisi haline gelirken “modernist konut projeleri ise yabancılaşmanın ve insanlıktan çıkarmanın sembolleri haline gelmiştir” (Huysen, 2000: 212). Jencks, Jameson, Calinescu ve Hutcheon gibi birçok kuramcı, mimarının modernizme yönelik en net tepkiyi göstermesi ve postmodernist özellikleri en belirgin şekilde sergilemesinden ötürü postmodernizmi temsil ettiğini düşünür (Kumar, 2013: 132).

Bauman’a göre aydınlanma düşüncesinin iflas etmesinin nedenleri modern mimaride net bir şekilde görülmektedir. Modern mimari ile ismi özdeşleşmiş olan La Corbusier’ye göre plan, insanın mutluluğu için biricik, zorunlu ve yeterli koşuldur. Bilimsel olarak tanımlanabilir insan ihtiyaçları ile yaşam alanının açık, net ve şeffaf düzenlenişi arasındaki mükemmel uyuma dayanır. Bauman’ın “rasyonel mutluluk” olarak ifade ettiği bu durum, La Corbusier, Brazilya’nın modernleşmesinin sembolü olarak inşa edilen Brasilia şehrinde, kalabalığın, şaşırtıcı, kafa karıştırıcı ya da heyecanlandırıcı hiç bir şey olmaması ve planlanmış birkaç alan dışında insanların tesadüfen karşılaşmalarına bile olanak tanımayan şehrinin tekdüzeliğinin insanların patolojik sendrom yaşamasına neden olduğunu ileri sürer (Bauman, 2012: 45,48-49).

Charles Jencks *The New Paradigm in Architecture* adlı kitabında 1972 yılında Pruitt-Igeo toplu konutlarının yıkılması ile modernliğin sonra erdiğini ilan eder. Modernliğin ilerlemeci ideallerine göre tasarlanan Pruitt-Igeo toplu konutları insanların hayatlarını rasyonelleştirmeyi amaçlarken yaşam tarzlarına katı ve sistematik bir düzen dayatma girişiminde bulunmuştur. İnşa edildikten sadece yirmi yıl sonra yaşanmaz hale gelen Pruitt-Igeo toplu konutlarının yıkımı, Jencks tarafından modernizmin çöküşü postmodernizmin başlangıcı olarak görülmüştür (Morgan, 2006: 97).

1.4.1. Lyotard

Lyotard, batı felsefesine yönelik yaptığı bilgi kuramsal eleştiriler ile postmodern tartışmaların önemli bir kolunu oluşturur. Lyotard, Quebec Üniversitesi’ne hazırladığı

rapor olan *Postmodern Durum*'da gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu ortaya koymaya çalışır. Lyotard modern terimini, "kendisini bu tür Tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi bir büyük anlatıya açık başvurularda bulunan bir metasöyleme gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirlemek üzere" kullanırken, postmodernizmi metaanlatılara inanmazlık olarak tanımlar (Lyotard, 1997: 12). Lyotard postmodernlik kavramının bir dönem ya da tarihsel bir zaman sürecini tamamlamadığını ve modernitenin bitmesini haber vermek dışında bir ağırlığı olmadığını ifade eder. Ona göre bundan dolayı postmodernizm ile ilgili asıl sorulması gereken soru modernitenin nerede bittiğidir. Lyotard bu sorunun cevabı olarak "nihai çözümü" İkinci Dünya Savaşı'nda yeni teknolojilerin devreye girmesi ile sivil halkın sistematik olarak öldürüldüğü 1943 yılına dayandırır. Aydınlanma düşüncesinin temelinde yatan düşünce ve bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin ortak amacı insanlığın özgürleşmesidir. Lyotard'a göre 1943 yılı bu düşüncenin bittiği anı belirleyen tarihtir (Lyotard, 2002: 20-21).

Evrensel doğrulara duyulan güvensizlik postmodern dönemin en temel özelliğidir. Lyotard'a göre postmodernizmle birlikte bu evrensel açıklamalar gerçeklik iddiasını yitirmiştir. Çünkü evrensel doğrular gerçekten var olsalar bile dil oyunlarının sağladığı çoğulluktan dolayı tam olarak anlaşılabilirlik imkânsızdır (Rosenau, 2004: 26). Lyotard'ın dil ile ilgili ortaya koyduğu düşünceler Ludwig Wittgenstein dil oyunları teorisini ile şekillenmiştir (Şaylan, 2009: 344). Wittgenstein'in Lyotard tarafından başvurulan söz konusu anlayış ya da düşüncesine göre, dilsel anlamın temel ya da anahtar unsurları, en iyi sözgelimi satranç benzeri oyunları oynama faaliyetiyle benzerlik kurularak anlaşılabilir. Buna göre, dil alanı içinde, birçok farklı topluluk ve dolayısıyla insanların oynadıkları, birbirleriyle mukayese edilebilir olmayan birçok "dil oyunu" vardır. Wittgenstein'dan hareketle, herkesin tam tamına aynı kurallara

göre oynadığı tek bir dil oyununun bulunmadığını, farklı dil oyunları arasında sadece küçük kesişmeler veya daha doğrusu salt birtakım aile benzerlikleri bulunduğunu savunan Lyotard, çok daha önemlisi dilin çatışma ihtiva ettiğini, konuşmanın biraz da savaşmak olduğunu ileri sürer (Cevizci, 2005: 1276). Dil oyunu içindeki birey, işaretlere sürekli yeni anlamlar yükleyerek imgenin geniş bir temsil alanı kazanmasını sağlar. Lyotard bu düşüncelerden yola çıkarak bireyin benliğinin tıpkı bir gibi heterojen olduğunu ve her türlü bütünleşmeye yapısı gereği ters düştüğü sonucuna varır. Bu sonuç Lyotard'ı, birleştirici ya da bütünleştirici olma iddasını taşıyan yapıların bir kurgu olduğu varsayımına götürür. Gerçeklik öznenen özneye değişebilen bir çoğulculuğu yansıttığı için, bu yapı ve süreçlerin gerçekliği temsil etmesi olanaksızdır. Bundan dolayı büyük söylemlerin toplumu açıklama iddiası bir gerçeklik taşımamaktadır (Şaylan, 2009: 344- 345). Lyotard 18. yüzyıl Aydınlanması'nın ürünü olarak gördüğü Hegel'in tarihi, özgürlük ve özgürlük bilinci olarak görmesinin ve Marks'ın tarihi üretici güçlerin ve sınıf mücadelesinin gelişimi olarak değerlendirmesi gibi tüm tarihsel süreci tek bir yorumlayıcı dizge içine alma çabalarının postmodernizm ile terk edildiğini ve büyük anlatıların çöktüğünü ileri sürer (Callinicos, 2013: 18-19). Postmodern toplum bilimin genel özelliklerini Lyotard'ın düşüncelerinde görmek mümkündür. Aydınlanma'nın getirdiği evrensel doğrular yerini gelip geçiciliğe bırakırken toplum bilimi daha öznel ve mütevazı bir girişim haline gelir. Görecelik nesnelliğe tercih edilirken, parçalara ayırma bütünleşmeye tercih edilir ve doğa bilimlerini toplum bilimlerine uygulama çabaları reddedilir (Rosenau, 2004: 26-27).

Lyotard bilimsel bilgi ve süreçlerin kendilerinden çok onların meşruluk kazanma biçimlerine odaklanır. Lyotard modern bilimin en başta anlatıya dayanan meşruluk biçimlerini reddetmesi veya bastırması ile nitelendiğini belirtir. Lyotard'a göre modern olmayan toplumlarda anlatı, bir kültürün ya da kolektivitinin kendisini

meşrulaştırma aracı olarak işlev görür. Bu anlatılar söz konusu kültürde neyi söyleme ve yapma hakkının bulunduğu tanımlayıp hiçbir otorite kaynağı gerektirmeden kendi kendisinin meşruluğunu sağlarlar. Lyotard'a göre bu tür meşrulaştırma, bilimin 18. yüzyıldan beri mücadele ettiği bir durumdur. Lyotard Wittgenstein'dan ödünç aldığı dil oyunu kavramı ile bilimsel dilin toplumsal bağları oluşturan dilden farklı bir kullanıma sahip olduğunu belirtir. İlkel anlatı kendisini meşrulaştırmak için bir şeye ihtiyaç duymaz iken, bilimsel bilgi kendisini ispat etmek zorundadır. Lyotard bu noktada "bilimsel etkinliğin neden olması gerektiğini" ve "bilimsel bilgi kurumlarının toplum tarafından neden desteklenmesi gerektiği" sorusunu sorar. Bu durumda bilimin kaçınılmaz olarak reddettiği anlatıya geri dönüp kendisine meşruluk kazandırdığını belirtir (Connor, 2001: 42-44). Epistemolojiyi temellendirmeye yönelik çabalarda ve ilerleme fikrine olan güvende yaşanan sapmalar bizleri, bilinen bir geçmişi ve tahmin edilebilir bir geleceği olan varlıklar olarak tarihin içine yerleştirilen olaylar zincirinin ve büyük anlatının geçersiz kaldığı bir postmodern durum içine sokar (Giddens, 2012a: 10).

Lyotard Postmodern Durum'da enformasyon teknolojilerinin önemine değinip bilgisayar teknolojilerinde yaşanan gelişimin anlam ve önem açısından kitle iletişim araçları ile karşılaştırır. Lyotard'a göre bilgi postmodern dönemde piyasa koşullarına göre üretilir. Mübadele değeri için üretilen bilginin kullanıcıları ile olan ilişkisi metaların tüketicilerle olan ilişkisine giderek benzemektedir. Lyotard bu süreci "bilginin merkantilizasyonu" olarak adlandırır. Bilgi üretiminin ekonomideki yeri giderek artarak bu konu giderek uluslararası rekabete konu olmaktadır (Lyotard, 1994: 19-22). Bilgiyi kontrol etmenin politik gücü beraberinde getireceğini savunan Lyotard, bilginin şeffaflaşmasını ve insanların kullanımına açılmasını öne sürer (Lyotard, 1994: 23).

Lyotard postmodern estetiğe yönelik düşüncelerini temsil üzerine ifade eder. Modern estetiğin temsil edilebilenle kavranabilen arasındaki yüce ilişkiye göre gerçekleştiğini ve modern estetiğin yücenin estetiği olduğunu belirtir. Modern estetik temsil edilemeyen ancak kayıp içerikler olarak öne çıkmasına izin verirken, postmodern estetik modernde, temsilin kendisinde temsil edilemeyi öne çıkarmaktadır. Lyotard bu durumdan dolayı postmodern ressamı veya yazarı bir filozofa benzetir. Yazdığı metin veya eser ilke olarak önceden belirlenen kurallara göre yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre bu metin ya da eser, bilinen kategoriler uygulanarak yargılanamaz. Lyotard'a göre bu kurallar ve kategoriler sanat eserinin aradığı şeylerdir. Bundan dolayı sanatçı ya da yazar "ne yapılmış olması gerekiyorsa onun kurallarını dile getirmek üzere kuralsız çalışmaktadır. Eser ve metnin bir olay niteliğine sahip olması bu yüzden gereklidir" (Lyotard, 2011: 1190-1191).

1.4.2. Fredric Jameson

1960'larda radikal politikanın başarısızlığa uğraması Baudrillard, Deleuze ve Lyotard gibi düşünürleri yeni politika biçimleri geliştirmeye yöneltmiştir. Jameson'ın bu duruma verdiği tepki postmodernizmi kapitalizmin ekonomik sistemi ile bağlantılandırarak açıklamak olmuştur. Jameson, güncel bir Marksist teori oluşturabilmek için postyapısalcı ve postmodern teorilerin içgörülerini Marksizm ile birleştirmeye çalışmış ve postmodernizmi, kapitalizmin yeni bir aşaması olarak klasik Marksist terimlerle açıklayan ilk kişi olmuştur (Best ve Kellner, 2011: 221-223).

Jameson 1982 yılında Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde yaptığı bir konuşma metnini kaynak olarak kullanarak *Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı kitabında postmodernizmi kuramsallaştırmıştır. Jameson bu kitabı ile postmodernizmi kapitalizmin yapısında meydana gelen nesnel dönüşümlerin kültürel bir belirtisi olarak açıklamıştır. Jameson kuramsallaştırması ile postmodernizm, sadece estetik bir

kopuş ya da bilgi kuramsal bir kayma olarak değil, hâkim üretim sürecinde meydana gelen yeni bir aşamanın kültürel belirtisi olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Anderson, 2011: 81).

Jameson'a göre postmodernizm varlığına ilişkin ilk savlar 1960'ların başında yüz yıllık modern hareketin etkisini kaybettiği veya ortadan kalktığı yönelik görüşlere bağlanır. Bu savlar bağlamında resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, sinema da auteur filmleri ve modernist şiir ekolü kendisini tüketmiş bir modernist dürtünün olgunluk ve son ürünleri olarak değerlendirilir. Jameson'a göre bu modernistleri Andy Warhol ve popart, müzikte popüler ve klasik üslupların bir sentezini gerçekleştiren Phil Glass, Terry Riley ve John Cage, sinemada Godard ve edebiyatta Fransız Yeni Romanı ve metinsellik estetiğine dayanan yeni edebi eleştiri türü *écriture* takip eder (Jameson, 1994: 59-60).

Teknolojide yaşanan değişimler, iletişim sistemlerinin gelişmesi, sermayenin akışkanlık kazanması ile birlikte batılı ülkeler sanayi üretimini iş gücü maliyetinin az olduğu deniz aşırı bölgelere taşırlar. Hizmet sektörünün ekonomideki ağırlığı artar ve toplumsal yapıda değişiklikler meydana gelir (Jameson, 2011: 22). Jameson'a göre en temel değişiklik tüketim toplumu ile beraber insanların varoluş tarzlarında yaşanan değişimlerdir. Modernizmde arkaik çağlara ait "doğa" ya da "varoluş"un kalıntıları bulunabilirken, postmodern dönemle birlikte artık modernleşme tamamlanmış ve kapitalizm öncesinin son kalıntıları da yok olmuştur. Bu dönüşümle birlikte kültür değişken ve ikincil bir özellik almıştır. Kapitalizmin geldiği bu aşamada bütün maddi ve maddi olmayan hizmetler alınabilir ve satılabilir metalara dönüşür. Meta üretiminin kültürel üretimle bütünleştiği bu dönemde kültür ekonomi ile özdeş bir alanı kaplamaya başlar. Jameson'a göre modernizm, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebilirken, postmodernizm bir süreç olarak salt metalaşmanın tüketimidir. (Jameson, 2011: 10)

Jameson, tüm postmodernizmlerin ortak özelliğinin yüksek kültür ürünleri ile kitle kültürünün ticari ürünleri arasındaki sınırların ortadan kalkması olduğunu ifade eder. Kültür endüstrisinin küçümsenen, eleştirilen ürünlerinin alıntılandığını ve postmodernizmle birlikte kendine dâhil edildiğini belirtir (Jameson,2011:31). Bu durum estetik üretimin meta üretimi ile bütünleşmesinin bir sonucudur. Kapitalizmin sürekli yeni mallar üretilip tüketimi arttırmaya çalışması Jameson'a göre estetik ilerleme ve deneyciliğin giderek önem kazanmasına yol açmaktadır (Jameson, 2011: 33).

Anderson'a göre postmodernizmi Jameson'dan önce ele alan çalışmalar belirli bir alan üzerinde yoğunlaşmıştır. Lyotard, postmodernizmin izlerini bilim alanında ele alırken, Jencks mimaride, Fiedler ise edebiyatta bulmuşlardır. *Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği'*ni diğer çalışmalardan ayıran özellik Jameson'un postmodernizmi bütün sanat dallarını büyük ölçüde kapsayacak biçimde ele almasında bulunur (Anderson, 2011: 84-85). Jameson'a göre estetik üretimdeki değişikliklerin en dramatik olarak göze çarptığı ve teorik tartışmaların yoğun olarak yürütüldüğü alan mimari olmuştur. Mimaride yaşanan postmodernist tartışmalar ileri modernizme yönelik diğer sanat alanlarında yapılan tartışmalardan çok daha eleştirel olmuştur. Jameson'a göre mimarlık diğer sanat dallarından farklı olarak ekonomik sisteme daha fazla bağlı olduğundan kapitalizmde meydana gelen değişikliklerin okunması bağlamında postmoderniteye bakışın merkezinde yer alır (Jameson, 1994: 60). Anderson'a göre Jameson'ın mimariye verdiği önemin diğer nedeni mimarinin en sadesinden en gösterişlisine kadar biçimsel yelpazede dizginsiz bir yaratıcılığa sahne olmasıdır (Anderson, 2011: 85). Jameson, Venturi'nin *Las Vegas'tan Ders Almak* adlı kitabından yola çıkarak mimaride ve diğer sanat dallarında görülen postmodernizmlerin ortak noktasını yüksek kültür ile ticari kültür arasındaki sınırların kalkması ve eleştiri akımından Frankfurt Okulu'na kadar modernizmin bütün düşünürlerinin reddetmiş

olduğu kültür endüstrilerine ait olan formların ve içeriklerin izlerini taşıyan metinlerin üretilmesi olarak değerlendirir. “Postmodernizmler zevksizlik ve kitsch, televizyon dizileri, Reader’s Digest kültürünü, reklamları ve motelleri, gece şovlarını, ikinci sınıf Hollywood filmleri, hava alanlarında satılan ucuz baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanları ile sözde edebiyattan oluşan bayağı görölüm karşısında büyülenirler ve Joyce ya da Mahler gibi bunları yalnızca alıntılama kalmaz aynı zamanda kendi kapsamlarına dâhil ederler” (Jameson,2011: 30-31).

Jameson, Mandel’in *Geç Kapitalizm* adlı kitabında kullandığı dönemselleştirme teriminden yararlanarak çalışmasını temellendirir. Mandel her biri kendinden önceki gelişimi oluşturan üç temel dönem ileri sürer. Bu dönemler piyasa kapitalizmi, tekelci kapitalizm ve emperyalist dönemdir (kimilerine göre yanlış bir terimle post-endüstriyel dönem). Jameson bu son aşamayı çokuluslu kapitalizm olarak adlandırır (Jameson, 2011: 76). Jameson Kant’ın yüce üzerine yapmış olduğu analizinde ele aldığı estetik temsil sorununu yeniden gündeme getirir. Makine ile olan ilişkilerin ve teknolojinin gelişiminin bir birinden farklı dönemlerde farklı yansımalarının olduğunu ileri sürer. Modernliğin ilk zamanlarında makinelerin uyandırdığı heyecanın sanata ve estetiğe yansımalarından örnek veren Jameson, geç kapitalizm ile birlikte makine ile olan ilişkinin değiştiğini bu tür makinelerin artık üretim değil yeniden üretim makinaları olduğunu ifade eder. “Estetik temsil kapasitesinin üzerinde, fütürist anın eski ivme ve enerji yontularının eski makineler karşısındaki idolleştirici enerjiden öykümlerinden çok yeni geliştirilen her türlü yeniden üretim süreçleri ile karşı karşıyayız. Postmodernizmlerin daha zayıf üretimlerinde bu tür süreçlerin estetik yönden biçim bulmaları genellikle daha kolay bir şekilde yeniden üretme süreçleri üzerine anlatılara dönüşür”. Jameson’a göre film kameraları, video kayıt cihazları ve buna benzer benzeşimin üretimine ve yeniden üretimine ilişkin teknolojiyi kapsar. Jameson bu değişime örnek olarak Antonioni’nin modernist *Blow-*

*Up'*ından De Palma'nın postmodernist *Blowout'*una geçişi örnek verir (Jameson, 2011: 78-79).

Jameson, Van Gogh'un köylü ayakkabıları tablosu ile Andy Warhol'un *Elmas Tozu Ayakkabılar* adlı çalışmasını karşılaştırarak çağdaş kuram ve simulakrum kültüründe uzantısı bulunan derinlik yoksunluğu ve Lacan'ın şizofreni tanımını kullanarak postmodernliğin zamansal örgütlenmesini açıklar. Gerçeğin imgelere dönüştürülmesi ve zamanın sonsuz bir şimdiler dizisi içinde parçalanması postmodernizmlerin iki ayırıcı özelliğini oluşturur (Jameson, 2005: 31).

Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* tablosu dolaysızlığıyla alımlıyıcısına seslenmez iken ile Andy Warhol'un *Elmas Tozu Ayakkabılar* adlı çalışması Freudcu ve Marksçı anlamda bir fetiş ögesine dönüşür. Sanat kariyerine, ayakkabı modellerini resimleyen ticari bir ressam olarak başlayan Warhol bütün çalışmalarını metalaşma üzerine odaklanarak gerçekleştirir. Geç sermayeye geçişin meta fetişizmini ön plana çıkaran dev Coca-Cola şişesi ya da Campell Konserve ve Çorbaları afişi, güçlü ve eleştirel bir siyasal bildirim olması gerekirken yeni bir yavanlık veya derinlikten yoksunluğun, yeni bir yüzeyselliğin ifadesi olur. Jameson'a göre bu durum bütün postmodernizmlerin en bariz biçimsel özelliğini oluşturur (Jameson, 2011: 37-38). Jameson, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* tablosunu Warhol'un çalışmaları ile karşılaştırdıktan sonra Edvard Munch'un *Çılgılık* tablosunu ele alır. Jameson'a göre *Çılgılık*, modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifadesi ile kaygı çağı diye adlandırılan dönemin neredeyse sembolüdür. Warhol'un metalaşan insan figürleri ise Jameson'un "hislerin sönmesi" olarak adlandırdığı, yeni imgede tüm hislerin, duyguların ve tüm öznelliğin postmodern kültürde silinmesinin bir sembolüdür. Nesnelerin metalaşması için yapılan değerlendirmelerin tümü *Marilyn* ya da *Edie Sedgwick* gibi Warhol figürlerinde de görülür. *Marilyn*, metalaşarak kendi imgesine dönüşen bir yıldız haline gelir. (Jameson, 2011: 40). Jameson *Çılgılık'ta*

yer alan kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların artık postmodern dünyada yer almadığını ifade eder. Warhol figürleri, 1960'ların sonlarında tükeniş ve kendini yok etme ile ilgili uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin artık ileri modernizm çağında egemen olmuş köktenci yalıtılmışlık, yalnızlık, anomi ve kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi olmadığı ve kültürel patolojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişimin öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması olarak açıklar (Jameson, 2011: 51).

1.4.2.1.1. Öznenin ölümü

Jameson geç kapitalizm döneminde öznenin ölümünü ilan eder. Öznenin ölümü ile sanat yapıtının biricikliği ve büyük dehalar dönemi geride kalmıştır. Bu durum beraberinde ileri modernizme özgü benzersiz biçim anlayışı, ona eşlik eden politik öncü ya da avangard idealleri ortadan kaldırarak pastiş ortaya çıkaran durumu yaratır (Jameson, 2011: 52,55).

Kültürel Dönemeç adlı kitabında öznenin ölümünü iki farklı görüşe dayandırarak açıklar. Rekabetçi kapitalizm döneminde çekirdek ailenin ve burjuvazinin ortaya çıkması ile bireycilik ve öznelerden söz etmek mümkün iken, uluslararası şirketlerin egemen olduğu ve devletteki gibi iş dünyasında da var olan bürokrasiler ve demografik patlama çağında artık eski burjuva birey öznenin olmadığını belirtir (Jameson, 2005: 18). Postyapısalcı görüşe daha yakın olan açıklamada ise burjuva birey özne, geçmişe ait bir şey olarak değil de bir söylence olarak değerlendirilir ve burjuva birey öznenin zaten hiç var olmadığı ileri sürülür. Jameson kimsenin ifade edecek öznel dünyası ve biçemi olmayacağı için klasik modernizmin ideolojisinin iflas ettiğini ileri sürer. "Biçimsel yeniliğin olmadığı bir yerde geriye ölü biçimlere öykünmek, maskelerle ve düşsel müzelerdeki biçimlerin sesleri ile konuşmak kalmaktadır. Bu durum çağdaş ya da postmodernist sanatın yeni bir tarz içinde ifade edileceği

anlamına gelmektedir. Sanat ve estetiğin zorunlu başarısızlığı yenini aksayarak geçmişin içine hapsedilmesine yol açmaktadır”(Jameson, 2005: 18-19).

Bireysel öznenin kaybolması ve bunun biçimsel sonucu olarak kişisel üslubun giderek zor bulunuyor olması “pastiş” diye adlandırılan neredeyse evrensel bir uygulamayı ortaya çıkarmıştır (Jameson, 2011: 55). Ona göre pastiş, postmodernizmin en önemli özelliklerinden birisidir. Pastiş ve parodi, öykünme ya da diğer biçimlerin taklidi, aşırılması veya aşırı kullanılması ile ilişkilidir. Modern yazarların tümü eşsiz biçimlerin icadı ve üretimiyle tanındıklarından modern edebiyat parodi için çok zengin bir alan sunmaktadır. “Parodi bu üretilen biçimlerin eşsizliğini kendi yararına kullanmakta ve özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflikları ve ayrılıksılıklarının üzerine gitmektedir. Parodinin genel hedefi bu biçimsel aşırı kullanımların özel doğasını ve insanların normal biçimde konuşma ya da yazma biçimleri çerçevesinde aşırılıkları ve ayrılıksılıkları gülünç kılmaktır”. Bu yüzden parodinin ardından geriye büyük modernistlerin gülünç düşürülen biçemlerine zıt olan bir dilsel normun olduğu duygusu kalmaktadır. Jameson “peki insan artık ortak bir dilin, sıradan bir konuşmanın varlığına inanmaz ise ne olur” sorusunu sorar. Ona göre modern edebiyatın giderek fragmanlaşması ve özelleşmesi ile birçok biçem ve ifade tarzı ortaya çıkar. Bu durum modern sanatın ve modernizmin bir bütün olarak toplumsal yaşamdaki daha derin ve daha genel eğilimleri haber verir. Jameson bu durumda, modern biçemlerin ortaya çıkışından beri geçen süre içinde toplumun kendini parçalamaya başladığını, her grubun kendine özgü bir dille konuşmaya başladığını, her meslek grubunun kendine özel kod ya da ağız geliştirdiğini ve nihayetinde her bireyin ayrı bir dilsel ada oluşturduğunu ifade eder. Böylelikle de özel dillerin ve tuhaf biçemlerin artık gülünç kaçacağını ve parodiyi mümkün kılan ortak bir dil normunun ortadan kalkacağını öne sürer. Bu durum paradiyi olanaksızlaştırırken pastişin ortaya çıkmasını sağlar (Jameson, 2005: 15-17).

“Pastište paradi gibi kendine özgü bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastište paradinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri koparılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş boş bir paradidir, kör bir heykeldir” (Jameson, 2011: 56).

İleri modernizmlerin üslup ideolojisinin yıkılışı ile kültür üreticileri geçmişten, ölü biçimlerin öykünmesi, küresel bir kültürün düşsel müzesinde muhafaza edilen tüm maskeler ve seslerden sağlanan konuşma ile eserlerini üretirler. Bu durum mimarların “tarihsellik” olarak adlandırdıkları, geçmişin tüm biçimlerinin rastgele yağmalandığı ve rastgele üslupçu kinayelerin oluşturulduğu bir olguyla belirtilir. Kullanım değerinin hafızalardan silinecek kadar uzak kaldığı değişim değerinin genelleştirildiği bir toplumda Guy Debord’un ifadesi ile “görüntünün, metaların şeyleşmesinin nihai biçimini aldığı” toplumda Platon’cu anlamda benzeşim kültürü yaşama geçirilir (Jameson, 2011: 57). Jameson, klasik modernizmin biçimsel uygulamasını sağlayan biricik benliğin deneyim ve ideolojisinin bitmesinin sanat ve estetiği zorunlu bir başarısızlığa sürüklediğini, yeninin aksaması ve sanatın geçmişe hapsedilmesine neden olduğunu ileri sürer (Jameson, 2005: 18-19). Jameson bu durumu “nostalji modası” olarak değerlendirir.

1.4.2.1.2. Nostalji modası

Nostalji filmleri pastiş meselesini bütünüyle yeniden inşa eder. Nostalji filmleri kayıp bir geçmişini yeniden ele geçirmek için boşa yapılan bir çabanın kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarılmasıdır. George Lucas’ın *American Graffiti* (1973) ve onu izleyen birçok filmi artık büyüleyici bir hale gelmiş olan kayıp gerçekliği ele geçirmeye çalışır. Jameson’a göre Amerikalılar için arzusunun kayıp nesnesini 1950’lerin istikrar ve refah

dönemi ile birlikte henüz ortaya çıkmış rock-and-roll ve gençlik çetelerinin karşıt kültürel dürtüleri oluşturur. Polanski'nin *Chinatown*'u (1974) Amerika'nın 1930'larda var olan üslubuna yönelirken, Bertolucci *Konformist* (1970) ile İtalya'nın 1930'larda yer alan üslubunu kucaklar. Toplumsal, tarihsel ve varoluşsal bugün ile kendisine gönderme yapılsan geçmiş ile yüz yüze gelindiğinde postmodernist nostaljik sanat dili ile gerçek tarihselciliğin uyuşmadığı görülür. "Nostalji filmi hiç bir zaman tarihsel bir içeriğin bir tür eski modası geçmiş temsili ile ilgili değildi; bunun yerine geçmişe görüntünün cilalı imgeleriyle ve "1930'lı ya da 1950'li" gibi moda atıflarıyla "geçmişe ait olma"yı yansıtan stilistik çağrışımlar ile yaklaştı". Jameson bu durumu şimdiki zamanın nostalji tarzı ile sömürülmesi olarak ifade eder (Jameson, 2011: 58-59). Bugüne dair nostalji olarak isimlendirebileceğimiz bu durum "güncel gerçekliğin fark edilemez biçimde nostalji ile karıştığı, zayıf örtük bir biçimde yerini alan şey karşısında kendi özlemini çeken bir zaman" olarak açıklanabilir (Anderson, 2011: 86). Jameson'a göre nostalji filmleri kendi güncel deneyimlerimizin temsillerini giderek üretmez hale geldiğimiz postmodern dönemin bir sonucu olarak karşılık bulur.

1.4.2.1.3. *İmleyen zincirinin kopması ve şizofreni*

1970'lerin siyasal yenilgi sonuçlarından biri de öznenin umut ya da anı biçimindeki her türlü etkin tarih duygusunu yitirmesidir. Ne geçmişe karşı bir duyarlılık ne de geleceğe dair yüksek beklentiler kalmıştır (Anderson, 2011: 83). Jameson'a göre tarihsellikteki bu kriz sonucu özne ön- ve ard- gerilimlerini çok katlı zamansalda aktif bir şekilde yayma ve geçmişle geleceğini tutarlı bir yaşantı halinde örgütleme gücünü kaybeder ve böyle bir öznenin kültürel üretimleri parça yığınlarından, heterojenlikten ve şans eserinin pratiğinden başka bir sonuç vermez. Jameson anlamlı bir estetik model getirdiğini düşündüğü Lacan'ın şizofreni tanımını kullanarak postmodernliğin zamansal örgütlenmesini açıklar (Jameson, 1994: 85).

Jameson, Lacan'ın şizofreniyi gösteren zinciri yani, bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagramatik dizilerde yaşanan kırılma şeklindeki tanımlamasını kullanır. Lacan göstergeler zinciri kavramı ile Saussure'cu yapısalcılığın temel ilkesi olan anlamın gösteren ve gösterilen arasında sözcük ile kavram arasında nedensel bir ilişki olmadığını anlatır:

“Anlam gösterenden gösterilene hareketten ortaya çıkmaktadır. Bu bağlantı kopduğunda birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan göstergeler yığını biçiminde şizofreni ile karşılaşılır. Bu tür dilbilimsel işlev bozukluğu ile şizofreniğin ruhu arasındaki bağ iki düzlemli bir öneri aracılığıyla kavranabilir. Birincisi kişisel kimliğin kendisi, geçmiş ve gelecekle kişinin kendi şimdiki zamanının belli bir zamansal birleşimidir. İkinci olarak da bu tür bir zamansal birleşimin kendisi, zaman içinde yorumsamacı bir döngü içinde devinen dilin, tümcenin bir işlevidir. Tümcenin geçmişini geleceğini ve şimdiki zamanını birleştirmekte başarısız kalıyorsa kendi biyolojik deneyimimizi ya da ruhsal yaşamımızın geçmişini, geleceğini ve şimdiki zamanını birleştiremiyoruz demektir. Böylece gösteren zincirinin kopması ile şizofrenik, salt maddesel gösterenler başka bir deyiş ile zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz şimdiki zaman deneyimine indirgenir”(Jameson, 2011: 66-67).

Gösteren zincirinde yaşanan kopukluk ile bir birinden bağımsız gösterenler yığını halinde şizofreni ortaya çıkar. Kişisel kimlik şimdiki anda, geçmiş ve gelecek arasında belirli bir zamansal bütünsellik aracılığıyla kuruluyorsa ve cümlelerde aynı doğrultuda oluşturuluyorsa o zaman geçmiş ile şimdiki an ve geleceği cümle içinde bütünleştirememek kendi yaşam deneyimimizin ya da ruhsal hayatımızın geçmişini, şimdiki anını ve geleceğini bütünleştirme konusunda benzer bir yetersizliğe işaret

eder. Harvey bu durumun postmodernizm gösterilen yerine gösterenin, otoriteye dayanan bitmiş bir sanat nesnesi yerine katılım, performans, happening'in, kökler yerine yüzey görünümünün ortaya çıkması ile uyum içinde olduğunu belirtir. Gösteren zincirinde meydana gelen bu kopuş insan yaşantısını zaman içinde bir dizi arı an ve bağıntısız bir şimdiki an'a indirir. (Harvey, 2012: 70).

1.4.3. Baudrillard

Baudrillard, erken dönem çalışmalarında Marksist ekonomi politiği göstergebilim ile sentezleyerek tüketim toplumlarında nesnelere, göstergeler ve kodlar üzerine analizler gerçekleştirmiştir. 1968 olaylarının beklenen devrimci sonuçları getirmemesi üzerine *Üretimin Aynası* adlı eserinde Marksizmin keskin bir eleştirisini gerçekleştirirken, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı eserinde ise postmodern perspektifler sunarak modern teorinin temel dayanaklarını eleştirir (Best ve Kellner, 2011: 140). Baudrillard'a göre; hizmet ve iletişim sektörünün ekonomi içinde temel üretim biçimleri olan tarım ve endüstriyel üretime geçmesi işçi sınıfının refah düzeyinin artarak burjuvalaşmasına neden olmuş ve Marks'in üretim biçimi, üretim ilişkileri ve üretim araçları üzerine oturtulmuş olan tarihsel açıklamaları geçerliliğini yitirmiştir (Baudrillard, 2009 ve 2011a).

Baudrillard tüketim toplumundan yola çıkarak oluşturduğu simülasyon kuramında yapısal değer temel kavramlardan birini oluşturur. Baudrillard'a göre; *Teknik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* makalesi ile Benjamin, yeniden üretim ilkesinin temel içermelerini ortaya koyan ilk kişi olmuştur. Benjamin makalesinde yeniden üretimin üretim sürecini yok ettiğini ve ereklerini değiştirerek üretim ve ürünün statüsünde değişikliğe yol açtığını ifade eder (Baudrillard, 2011: 97). Benjamin sanayileşmiş kapitalist toplumlarda her üretim sürecinin arz-talep, emek, hammadde, dağıtım ve kâr gibi birçok unsurun birleşmesi sonucunda yapılan kazanç hesabı ile

üretildiğini ve sanat dışında hiçbir üretimin bu rasyonel hesaplamalar dışında olmadığını belirtir. Herhangi bir metanın alım satımında uyulacak kuralların kesinlik arz ettiğini, sadece sanat eserinin bu kuralların dışında tutulduğunu belirtir. Her metanın kullanım ve değerinden oluşan bir parasal karşılığı bulunurken sanat eserinin bu yöntem ile belirlenebilen bir karşılığı bulunmaz, bu nedenle de metalar kendi aralarında değiş tokuş edilebilirken sanat eseri bir başkası ile değiş tokuş edilemez. Sanat yapıtı diğer metalar gibi akılcı bir işleve değil simgesel bir işleve sahiptir ve bu yüzden simgesel değiş tokuş düzeninin bir parçasıdır (Adanır, 2010: 45-46). 20. Yüzyılda klasik üretkenlik geleneği ile ilgisi bulunmayan sanat, fotoğraf, sinema gibi alanlar moda, medya, reklâm ve haber iletişim ağları ile yeniden üretilerek simülaklar ve koda ait evreni oluşturur. “Benjamin ve daha sonrasında McLuhan Marks’ın göremediğini, gerçek mesajın yeniden üretim içinden geldiğini görmüşlerdir. Üretimin bir anlamı olmadığı ve toplumsal erekliğin seri üretimin içinde yitip gittiğini anlamışlardır. Tarih simülaklara yenilmiştir” (Baudrillard, 2011: 97-98). Baudrillard, sanat eserine özgü olan simgesel değerini moda, medya, reklâm ve haber iletişim ağları ile yeniden üretilerek tüm ticari alanlara yayıldığını belirtir. Tüketim toplumu ile beraber herhangi bir nesnenin değeri kullanım değeri ve değişim değerinden değil yapısal değerinden meydana gelir (Adanır, 2010: 46). Baudrillard’a göre tüketim sadece satın almaktan ibaret bir eylem değil, aynı zamanda harcama yapmak, çevreye zenginliği ya da tüketim gücünü göstermektir. Böylece satın alınan nesne değişim değerinin ötesine geçerek onu farklı kılan bir gösterge değer yüklenmiş olur. Tüketim böylece nesnenin eşdeğerlik ilkesi için değil, bir farklılık yaratma, meydan okuma ve simgesel değeri için gerçekleşir. Bu yüzden her satın alma eylemi farklı bir simgesel değer üretilmesini sağlayan hem ekonomik hem de ekonomi ötesi bir edim olarak değerlendirilebilir (Baudrillard, 2009: 130).

1.4.3.1.1. *Simgesel değiş tokuş*

Baudrillard M. Mauss'un ortaya koyduğu *Armağan Kuramı*'ndan yola çıkararak ilkel toplumlar ile modern toplumlar arasında bir bağlantı kurar. Baudrillard, Mauss'un metinlerinden yola çıkararak kapitalizmin evrensel niteliklere sahip simgesel düzeni tersine çevirmekten başka bir şey yapmamış olduğunu belirtir. İkel toplumların maddi ve manevi temel ilkesini vermek, almak ve çoğu ile iade etmek ilkesinin tkretim toplumları ile içeriğinin boşaltıldığını ne sürer (Adanır, 2010: 39-41).

Baudrillard (2009: 2) ilkel toplumlarda nesnelerin tkretim biçimi incelendiğinde bunun tkretim toplumlarında görüldüğü gibi bireysel bir gereksinimler ekonomisi ile ilişkisi olmayan, hiyerarşik yapı ve toplumsal prestij anlayışına bağlı bir yaşam biçimi olduğunu ifade eder. Baudrillard, bu tkretim biçiminin öncelikle yaşamsal zorunluluk ya da doğal hak denilen şeyler ile hiçbir ilişkisi bulunmayan kültürel bir dayatma olduğunu belirtir. Bu dayatmayı bir kurum olarak değerlendiren Baudrillard, mal ve nesnelerin üretilmesi ve değiş tokuş edilmesi gerektiğini söyler. Bu durumu Malinowski'nin Trobriand Adaları'nda yaşan insanlar üzerinde yaptığı çalışmadan yararlanarak açıklar. Adadaki insanlar nesnelere ekonomik işlev ve gösterge işlevi olmak üzere ikiye ayırmıştır:

Kula; bilezik, kolye, değişik süslerin zincirleme olarak elden ele dolaşıp, bağışlanarak bir toplumsal değerler ve statü sistemine yol açtığı simgesel bir değiş tokuş sistemidir.

Grimwali ise gündelik yaşamda ihtiyaç duyulan basit malların alım ve satımı demektir.

Baudrillard Trobriand halkının oluşturduğu bu ayırlama biçiminin modern toplumlar ile ortadan kalktığını belirtir ancak satın alma edimiyle yaptığımız seçimler, biriktirdiğimiz şeyler ve nesnelere kullanma ve tkretme biçimimizde hâlâ toplumsal yükümlülük mekanizmasının belirleyici olduğunu dile getirir. Bu toplumsal değerler

sistemi ve hiyerarşik yapıyla bütünleşmesinin temelinde bir farklılaşma ve prestij mekanizmasının bulunduğunu, kula ve potlaç ortadan kalksa bile miras bıraktığı bazı ilkelerin devam ettiğini vurgular. Baudrillard tüketim toplumu ile birlikte nesnelere sayısal ve olarak çoğalıp farklılaşması ile bu ilkelerin daha belirleyici bir hale geldiğini ifade eder. Nesnelere, gereksinimler ve kullanım değerleriyle ilişkilerinden çok simgesel değış tokuş değeri, sağladıkları toplumsal prestij ile ilişkili olmaktadır (Baudrillard, 2009: 2-3).

Baudrillard, nesnelere simgesel değerdan gösterge değere dönüştüğünü ve Thornstein Veblen'in çözümlemesini yaptığı gösteriş amaçlı tüketime hizmet ettiğini belirtir. Veblen, egemenlik altında yaşayan sınıfların en önemli görevinin üretmek ve aynı anda herkese efendisinin sahip olduğu yaşam standardını göstermek olduğunu belirtir. Kadınlar ve hizmetçiler üretim sürecini gerçekleştirdiği gibi efendileri adına aylaklık yapmaları, hiçbir iş yapmamaları ile de efendilerinin bu insanları besleyebilecek zenginlik ve güce sahip olduğunun göstergesi olur. Baudrillard'a göre de; nesnelere dünyası bu kurala dönüşen abartılı gereksizlik dayatmasından kaçamaz. Biblo, alet, aksesuar gibi yararsız, gereksiz ve işlevden yoksun olmaları ile sahiplerinin ait oldukları toplumsal kesim ve kimliğe göndermede bulunup simülakrın işlevini yerine getirirler. Nesnelere simülakrın işlevi işlevsel bir nesnenin yararsız ya da modağa uygun bir hale getirilmesi şeklinde olabileceği gibi değersiz ve işlevsiz bir nesneye akılcıl bir işlev yüklenmeye çalışılması şeklinde de olabileceğini ifade eder. Bu durumun en üç noktası olarak kendisine işlevsel bir özellik kazandırılmaya çalışılan ancak hiçbir şeye yaramayan aleti örnek verir. Önemli olan şeyin nesnenin sahip olduğu kişiye simgesel bir anlam, prestij verebilmesidir (Baudrillard, 2009: 4-5). Böylece satın alınan nesne, değışim değerinin ötesine geçerek onu farklı kılan bir gösterge değere yüklenmiş olur. Bu yüzden her satın alma eylemi farklı bir simgesel değere üretilmesini sağlayan hem ekonomik hem de ekonomi ötesi bir edim olarak

değerlendirilebilir (Baudrillard, 2009: 130). Tüketim, gösterge nesne tüketmek anlamına gelirken, gösterge nesne de geçmişe özgü ve şeyleştirilmiş bir kod görünümü kazandırılmış toplumsal bir ilişki biçimine benzemektedir (Baudrillard, 2009: 59). Baudrillard *Bir Gereksinimler İdeolojinin Ortaya Çıkması* adlı makalesinde tüketimin gereksinimler tarafından yönlendirilen bir eylem olmayıp anlam üretmek için gerçekleştirildiğini belirtir ve tüketimin gerçekleşmesini sağlayan dört farklı tüketim mantığı sıralar:

- 1- Kullanım değerinin işlevsel mantığı
- 2- Değişim değerinin ekonomik mantığı
- 3- Simgesel değiş tokuş mantığı
- 4- Gösterge değer mantığı

Kullanım değerinin işlevsel mantığına “*yararlılık*” mantığı,

Değişim değerinin ekonomik mantığına “*piyasa*” mantığı,

Simgesel değiş tokuş mantığına “*armağan*” mantığı,

Gösterge değer mantığına “*statü*” mantığı adını verir.

Nesneler boyun eğdikleri mantık doğrultusunda araç, meta, simge, gösterge statüsüne sahip olmaktadır (Baudrillard, 2009: 60).

1.4.3.1.2. Simülasyon kuramı

Baudrillard üretimci bir toplumsal düzenden yeniden üretimci bir toplumsal düzene geçişle birlikte simülasyonların gerçeklik ve görünümler arasındaki farkı ortadan kaldırdığını ileri sürmüştür (Baudrillard, 2013a). Baudrillard’ın 1970’lerde

yoğunlaşmaya başladığı simülasyon kavramı 1980'lerin başında bir kurama dönüşmüştür. Batı uygarlığı aydınlanma ve modernite ile hedef ve amaçlarını gerçekleştirdikten sonra maddi ilerlemesine karşın temel motivasyonunu yitirip simgesel bir boşluğa düşer. Batı uygarlığı ideolojik, felsefi, kültürel bir model olma özelliğini yitirdiği halde maddi anlamda sahip olduklarını korumak için simülasyon evreni ile bu tükenmişliği gizlemeye çalışır (Adanır, 2000: 39). Baudrillard toplumun bilgisayarlar, bilgi işlem teknolojileri ve medya kullanılarak kodlar ve modeller aracılığı ile üretimin yerini alarak örgütlendiği bir simülasyon çağına girildiğini ileri sürer. Modernlik kodları ve modelleri ile endüstri burjuvazisinin denetlediği bir üretim çağı ise postmodern simülasyonlar çağı modeller, kodlar ve sibernetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır (Best ve Kellner, 2011: 148). Son iki yüz yılda ortaya çıkan burjuva dünya görüşü ve onun alternatifi olarak tarih sahnesine çıkmış olan Marksist dünya görüşü ekseninde belirlenmiş olan gerçeklik ilkesi, 1960'lardan itibaren içeriğini, anlamını, önemini yitirmeye başlayıp insanların gündelik yaşamlarındaki davranışlarını belirleyemez hale gelir. Umutlarını ve geleceğe yönelik amaçlarını yitiren toplum mevcut sistemi yeniden üretmeye çalışır. Gerçekliğini yitiren bir toplumsal yaşam sanal teknolojiler yardımı ile toplumu gerçek bir yaşantı sürdürdüklerine inandırmaya çalışır. Gerçeklik ilkesini yitirmiş, hipergerçek haline gelmiş bir evrende politika, ekonomi ve kültürel yaşantı kaçınılmaz olarak bir yaşantı simülakrına dönüşür (Adanır, 2010: 51-54) Baudrillard kapitalist sistemde meydana gelen değişiklikler ile Marksist klasik değer yasasının yerine yapısal değer hakim olduğu ve gerçekliğin yerini imgenin aldığı öne sürer. Marks'ın yaptığı çözümlenmelerde maddi üretime özgü "klasik değer" mekanizması kullanım değeri ile değişim değerinden oluşur. Kullanım değeri ticari bir malın somut olarak ne işe yaradığını açıklarken, değişim değerini tüm ticari malların kendi aralarında değiş tokuş edilebilme özelliği olan eşdeğerlik yasasına göndermede bulunur. Kapitalist sistemin içinde meydana gelen değişim ile beraber değeri oluşturan bu iki görünüm

birbirinden koparılmıştır. Baudrillard'ın ifadesi ile "gönderenler sistemine özgü olan değer, yapısal değer oyunu adına yok edilmiştir. Göndergeler sisteminin yapısal değer ile dışlanması üretim anlamlama, duygusallık, töz, tarih gibi gönderen sistemleri ile yararlılık, ciddiyet türünden bir gösterge sahip tüm "gerçek" içerikler arasındaki bu eşdeğerlik -yani eşdeğerli olma, temsil etme biçimi- sona ermektedir". Bu durum, klasik değer ekonomisine son verip değeri sahip olabileceği en radikal hale olan yapısal değer haline getirir. Gösterge bir şeyi belirleme denilen "arkaik" bir zorunluluktan kurtularak belirsizlik sürecine uygun bir özgürlük aşamasına ulaşır ve simülasyon evrenin bir parçası haline gelir. Göstergenin bir şeyi belirtme zorunluluğundan kurtulması, göreceliğin kesinleştiği genel bir yer değiştirme biçimi olan simülasyon evreninde tüm göstergelerin yalnızca kendi aralarında değiş tokuş edilmeleri ve gerçek ile değiş tokuş edilmemeleri anlamına gelmektedir. (Baudrillard, 2011a: 11-12). Böylece ekonomi-politik sona ererken yerini gösterge ekonomi-politik alır ve gerçeklik evreninin yerine de simülasyon evreni geçer. Yapısal değer yasası toplumsal ve kültürel kodlar ile bütün toplumsal sınıflara yayılır. Kapitalizmin ideolojik ve maddi amaçlarını yitirmesi, oluşturulan kodlar ve gösterge değer ile simülasyon evreninde gizlenerek sistemin yeniden üretilmesini sağlar (Adanır, 2010: 48-49).

Baudrillard'a (2011a: 87) göre Rönesans'tan bu yana, değer yasasındaki değişmelere paralel olarak üç farklı simülakr düzeni ortaya çıkmıştır. Bunlar; doğal değer yasası tarafından belirlenen, Rönesans'tan sanayi devrimine kadarki klasik dönemi belirleyen biçim kopyalama, ticari değer yasası tarafından belirlenen sanayileşme dönemine egemen biçim üretim ve yapısal değer yasası tarafından belirlenen kodun etkili olduğu güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur. Birinci basamakta yer alan simülakr doğal değer yasası, ikinci basamakta yer alan simülakr ticari değer yasası, üçüncü basamaktaki simülakr ise yapısal değer yasası tarafından belirlenir.

Baudrillard'a göre gerçeklik, hipergerçekliğin içinde fotoğraf, video ve reklâm gibi bir kopyalama aracı ile yeniden çoğaltılması sayesinde kurulur. Gerçeklik araçtan araca aktarılırken giderek kaybolur ve ancak kendi yıkımı ile kendi kendinde olan bir gerçeklik haline gelir. Baudrillard'ın kayıp nesne fetişizmi olarak adlandırdığı bu durum ile gerçeklik, artık temsil nesnesi değil gerçekliğin kendi yıkımı ile güçlendiği bir hipergerçek haline gelir (Baudrillard, 2011b: 1069). Gerçek ya da hakikat ile ilişkisi kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı başlar. Simülasyon çağında taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçekten; her türlü düşsel ve gerçek ayırmadan yoksun bırakılmış, kendi kendini yenileyen, farklılık simülasyonu üretmekten başka bir işlevi olmayan bir hipergerçekten söz edilebilir (Baudrillard, 2013a: 15). Baudrillard simülasyonun ne olduğunun daha iyi anlaşılması için gizlemek ve simüle etmek arasındaki farklılık üzerinden hasta örneğini verir. Baudrillard'a göre gizlemek, sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmaktır. Simüle etmek ise sahip olunmayan bir şey sahipmiş gibi yapmaktır. Yani gizlemek bir varlığa göndermede bulunurken simüle etmek ise yokluğa göndermede bulunur. Hasta olmayan bir kişi hastaymış gibi taklit yapabilir ancak bir hastalığı simüle eden kişi hastalığın bütün belirtilerini gösteren kişidir. Baudrillard, gizlemek veya -miş gibi yapmanın gerçeklik ile gizlenen arasında her zaman bir fark bulunduğu için gerçeklik ilkesine zarar vermediğini ancak simülasyonun gerçek ile sahte, gerçek ile düşsel arasındaki farkı ortadan kaldırdığı için simüle eden kişinin nesnel bir şekilde hasta olup olmadığının hiçbir zaman bilinemeyeceğini ifade eder (Baudrillard, 2013a: 15). Baudrillard'a göre Disneyland bütün simülakr düzeninin kusursuz bir örneğini oluşturur. Amerika'nın küçük bir modelini oluşturan Disneyland, aslında gerçek bir ülke olan Amerika'dan daha çok Amerika'ya benzemektedir. Modelin gerçekliğe, gerçeklikten daha fazla benzemesi üçüncü basamak bir simülasyon olayının gizlenmesini sağlar. Disneyland Amerika'nın dev bir tema parkı olduğu gerçeğini gizlemeyi sağlamaktadır

(Baudrillard, 2013a: 28-29). Gerçekliğin egemen olduğu evrende biçim ve içeriği sahip olan göstergeler simülasyon evreninde içeriklerini yitirip birer görünüme dönüşürler. Sanayi kapitalizmi Sovyetler Birliği'nin kurulması ile Marksizm'e ait kimi arzu ve istekleri liberal düzen içinde gerçekleştirmiş ve proletarya elde ettiği refah düzeyi ile proleterliği yitirip burjuvalaşmıştır. Marks'ın döneminde çözümlenemeyen yer tutmayan hizmet ve iletişim sektörünün batı ekonomisinde sanayi ve tarımı geçerek ilk sıraya yükselmesi Baudrillard'a göre gerçekliğini yitirmiş bir üretim düzeyinde yaşandığının göstergesidir. Bugün Batı için temel sorun bir ütopyayı gerçekleştirmek değil sahip olduğu refah düzeyini korumaktır. Kitle iletişim araçları gerçekliği gizlemek için bir simülasyon evreni oluşturma görevi üstlenerek sistemin düzgün bir biçimde işlediğini kanıtlamaya çalışır (Adanır, 2000: 40-45).

1.4.4. Derrida, Barthes ve postyapısalcılık

Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlamasıyla başlayan "yapıbozumculuk" akımı postmodern düşüncenin bir diğer dayanağını sağlar. Derrida'nın çalışmaları Edmund Husserl'in fenomenoloji, Saussure'ün dilbilim, Levi-Strauss'un yapısalcılık ve Lacan'ın psikoanaliz üzerine yaptığı çalışmaların eleştirilerini içermektedir (Sarup, 2004: 51). Heidegger'in izinden giden Derrida, Batı felsefesine "mevcudiyet" metafiziğinin hâkim olduğunu düşünür. Saf varlık, aşkın gösterenin dilde temsil edilmesi yoluyla felsefe ve bilimle ilgili hakikati keşfedebilmekte ve açıklayabilmektedir. Dilin ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan sözmerkezci yapısı farklılık karşısında özdeşlik, yokluk karşısında varlık, dişil karşısında eril, doğa karşısında kültürü normatif bir hiyerarşi içinde üstün konuma getirmiştir (Hollinger, 2005: 165-166). Derrida, metafizik tarihini sadece Platon'dan Hegel'e değil aynı zamanda görünür sınırların dışında Sokrates öncesi düşünürlerden Heidegger'e kadarki bütün farklara karşın hakikatin kökenini hep logos'a atfeder ve ona göre hakikatin tarihi her zaman yazının aşığılanmasına neden olur. Derrida'ya göre bilim kavramı ya da bilimin bilimselliği

kavramı sesçil olmayan yazıya gittikçe daha geniş ölçüde başvurursa da konuşmaya dayalı bir sistemin içinde kalmıştır (Derrida, 2010: 9-10). Platon'dan bugüne sözün anlamı aktarmak için yazıdan daha güvenilir, dolaysız bir araç olduğu düşüncesini Derrida sözmerkezcilik olarak tanımlar (Moren, 2013: 200). Sözmerkezciliğe göre düşünce dilden bağımsız olarak bilinçte oluşur ve dil bu düşünceyi aktarma aracıdır. Ancak "gösteren aradan çekilmiş izlenimi verdiği için" düşüncenin dolaysız biçimde oluştuğu yanılığına varılır. Buna karşın, insanın özne olduğunun bilincine bile varması "ben"i, "ben olmayan"dan ayıran dil sayesinde gerçekleşir. Ben kavramı dilin oluşturduğu bir "metin"dir. Derrida bu sonuçtan "metnin dışında bir şey yoktur" çıkarımına ulaşır (Moren, 2013: 200-201). Derrida yapıbozum yöntemini Saussure'e uygular ve Saussure'ün de sözmerkezci olduğunu ortaya çıkarır. Derrida'ya göre Saussure batının sözmerkezci geleneğinin takipçisi olarak söze yazı karşısında öncelik tanır. Saussure, *Genel Bilim Dersleri*'nde dilin yazıya dar ve türeme bir işlev atfeder. Saussure'e göre yazı "birincil imleyenin imleyeni, kendine-mevcut sesin, anlamın temsilcisidir. Dil ve yazı Saussure'e göre iki ayrı gösterge sistemidir. Yazının biricik varlık sebebi sözü temsil etmesidir" (Derrida, 2010: 47). Derrida'ya göre anlam yapısalıcılığın ileri sürdüğü gibi gösteren ile gösterilen arasındaki belirli bir ilişkiden oluşmaz, gösteren doğrudan gösterilene bağlı değildir. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimlerde bulunmak için ya bir araya gelirler ya da bir birlerinden ayrılırlar. Derrida herhangi bir sözcüğün anlamına öğrenmek için bir sözlüğe bakıldığında gösterenin başka bir göstergeye göndermede bulunduğunu, gösterenlerin gösterilenler içinde sürekli dönüştüğünü ve bu yüzden kendinde gösteren olmayan "aşkın" bir gösterilene ulaşamayacağını ifade eder. Bu durumun herhangi bir gösterge okunduğunda anlam yeterince açık değildir çünkü anlam tek bir göstergeye dayanmayıp sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devam eder. Bu yüzden göstergebilim ileri sürdüğü gibi gösterge, gösteren ve gösterilen birbirine bağlayan türdeş bir yapı olarak ele alınamaz. Ayrıca dil zamansal bir süreç olduğu için

anlamın çoğu zaman cümle tamamlanana kadar ortaya çıkmaz, önceki ya da sonraki cümlede geçen gösterilenlere bağlı olarak anlamın oluşur ve her göstergenin anlamı oluşturmak için dışladığı sözcükler ile daha önce geçmiş olan sözcüklerin izleri de bulunur (Sarup, 2004: 52-55). Anlam bütün bir göstergeler zincirine yayıldığı için hiçbir zaman tümüyle bir göstergede yer almaz. Bir cümlenin anlamı diğer cümlelerde yer alan ve almayan göstergelerin varlık veya yokluğu üzerinden oluşacağı için anlam hiçbir zaman sabitlenmez (Eagleton, 2014: 139). Dilin bu dinamik yapısı anlamın istikrarsızlığına dikkat çekerken, dilin uzlaşım sal temsile dayalı anlam şemalarından koptuğunun bir göstergesi olur. Bu sebeple postyapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanımışlardır (Best ve Kellner, 2011: 37). Derrida yapıbozum adını verdiği bir yöntemle bir metni parçalanarak iç hiyerarşilerini ve ön varsayımlarını açığa çıkarır. Bir metnin yapıbozumcu okunması metnin çiftdeğerliliğini, körlüğünü ve sözmerkezciliğini keşfetmeye çalışarak metnin kusurlarını ve metafizik yapılarını sergiler (Rosenau, 2004: 176). Platon'dan günümüze sözün merkezde olduğu düşüncesi ve Heidegger'in öne sürdüğü "varlık"ın bütün gösterenleri gösteren "aşkın bir gösterilen" olduğu düşüncesi postyapısalcılıkla beraber aşım a uğrar (Sarup, 2004; 52). Aşkın gösterilenin yokluğu anlamın alanını sınırsız olarak genişletmiş ve modernitenin getirdiği tekliği, birliği ve bütünlüğü bozarak, özerk epistemik ve ahlaksal öznenin parçalanmasına neden olmuştur. Anlam artık yorum haline gelmiş ve temsil edilebilecek bir gerçeklik iddiası kalmamıştır. Yorumların çokluğu arasında hiçbir yorum nihai yorum olma iddiasını taşıyamaz ve "bir köken, hakikat aramanın yerini sınırsız bir yaratım zevki alır" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 21-22). Bu sebeple Derrida kolajı/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. Sanatın herhangi bir dalında metinler/imgeler sabit, tek anlamlı olamayacağı için gösterimlerin ve anlamların üretimine, sanatçı ile sanat yapıtının tüketicisi de katılarak sanatçının anlam üzerindeki dayatması ve sürekliliği olan bir anlatı sunması iktidarı

kırılmış olunur. Sanat yapıtının tüketicisi metnin tüketiminde daha özgür bir konum ede eder (Harvey, 2012: 67).

Kariyerinin ilk bölümünde yapısalcı olan Barthes, 1960'ların ortalarına kadar Saussure'ün "göstergelerin bilimi" olarak semiyoloji kavrayışını paylaşmıştır. Yapısalcı araştırmaları yoluyla nesnel olduğuna inandığı toplumsal fenomen ve yapıları açılma çabası içinde olan Barthes, edebiyatın temel disiplin olduğu iddiasıyla, edebi analiz yöntemlerini kullanmaya başlayarak postyapısalcılığa geçmiştir. Edebiyat eleştirisinin merkezinde son birkaç yüzyıldan beri yazarın bulunduğunu öne süren Barthes bu sebeple metinlerin yorumlanmasında tüm dikkatlerin yazarın niyetlerine, kastettiği anlamın açığa çıkarılması amacına yöneltilmiş olduğunu belirtir. Geçmişte yanlış yere vurgu yapıldığını öne süren Barthes, metnin kendisine yönelir. Ona göre yorumun veya edebi araştırmanın merkezinde, metni yazan kişinin değil de metnin kendisinin ve okuyucunun olması gerekir. Barthes, bu bağlamda 1960'lı yıllarda ve öncesinde, egemen yorum pratiğinin, yaygın edebi araştırma tarzının esas itibariyle bireycilik ideolojisini, kapitalizmle birlikte ortaya çıkan ve tek tek her insanı ya da kişiyi özerk bir varlık olarak gören modernist ideolojiyi yansıttığını savunarak "yazar efsanesini" yıkmaya çalışır (Cevizci, 2015: 1239-1240).

Roland Barthes "*Yazarın Ölümü*" adlı makalesinde modernliğin ürettiği bir kişi olan yazarın, "birey olarak insanın" önemini keşfedilmesi ile paralellik içinde önem kazandığını belirtir. Gerçeküstücülüğün beklenen anlamlar konusunda hayal kırıklığı yaratması ile yazar imgesinin kutsallığını yitirmesine yardımcı olmuştur. Aynı zamanda dilbilimin sözcülemenin her aşamasının boşluklar ile dolu bir süreç olduğunu ortaya koyması ile yazarın yıkımı için analitik bir araç sunulmuştur. Dil bilimsel açıdan yazar, yazı yazan kişiden daha fazlası değildir. Yazarın çekilmesi ile modern metin bir bütün olarak değişime uğrar ve metnin kodlarının çözüp anlama

ulaşma eylemi başka bir boyut kazanır. Bir metni bir yazar ile ele almak, o metni sınırlamak, kapatmak anlamına gelmektedir. Bu durumda eleştirmenlere dūřen Őey yazar tarafından oluşturulmuş kodu çözmektir. Ancak çoğul yazıda, odak noktasını kodların çözümlmesini değil “farklı kùltùrlerden gelen, birbiri ile diyalog kuran, kavga eden, birbirinin parodisini yapan çok sayıda yazı” oluşturur. “Bu çokluğun bir araya gelip toplandığı yer yazar değil okurun kendisidir. Okur bir yazıyı oluşturan tüm alıntıların kaybolmadan kaydedildiği yerdir. Bir metnin bütünlüğü kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur. Barthes’e göre, “okurun doğumunun bedeli yazarın ölümlü olacaktır” (Barthes, 2013: 61-68). Barthes'ın Balzac'ın Sarrasine adlı hikâyesini inceleyerek edebiyat eserinin artık istikrarlı bir nesne ya da sınırlı bir yapı muamelesi yapılamayacağını belirtir. Bu doğrultuda eleştirmenin dili de her türlü bilimsel nesnellik iddiasını bir yana bırakmaktadır. Barthes'a göre eleştiri açasından en karmaşık metinler okutan metinler değil, yazdıran metinlerdir. Bu metinler, eleştirmenleri kendilerini delik deşik etmeye, farklı söylemlere taşımaya, esere ters dūřen kendi yarı keyfi anlam oyunlarını üretmeye teşvik ederler. Böylelikle okur veya eleştirmen, tüketici durumundan üretici durumuna geçer (Eagleton, 2014: 148).

1.4.5. Metinlerarasılık ve üstkurmaca

1960'lardan itibaren yazın eleştirisi alanında Julia Kristeva ve Roland Barthes öncülüğünde gerçekleştirilen metin kuramlarında “metinlerarasılık” kavramı ortaya konmuştur. Metinlerin tarihe, yazara, yazarın psikolojisine bağlı olarak üretildiği dūřüncesi yerini, metnin ve anlamının büyük ölçüde daha önceki metinler ile iç içe geçmesi ile oluşturulduğu, çok sesli bir yapıya sahip olduğu dūřüncesine bırakmuştur. Yazarın kendisinden önce gelen yazardan yaptığı alıntılar yazarın bir işlevi olarak değil, tümüyle metnin yazınsallığının bir ölçütü olan metinlerarasılığına bağlı olarak ortaya konmaktadır. Postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en temel özellik onun metinlerarasılığa yani farklı alanlara aılabilir olma özelliğidir. Kristeva

postmodern eleştiri alanında bir metnin başka metinler ve söylemler ile kurduğu ilişkinin açık ve sürekli olduğunu belirterek, metnin çok sesliliğini ifade etmek için "metinlerarası" kavramını ortaya koyar. Barthes ve öğrencisi Kristeva metinlerarasılığı yazınsallığın ölçütü olarak değerlendirirler (Aktulum, 2000: 7-11).

Postmodernist yazar, metin ile okuyucu arasındaki modernist ilişkiyi köklü biçimde değiştirmektedir. Postmodern okur sahnenin merkezine yerleşerek daha önce bulunduğu konumundan daha aktif ve özerk bir konuma geçer. Postmodernizmde okur, artık eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne değil anlamın oluşturulmasında belirleyici bir konuma sahip bir roledir. Ancak burada belirtilmesi gereken postmodernist eserlerin okur odaklı yeni bir iktidar yarama çabası değil modern yazarın sahip olduğu iktidarın kırılarak anlamın metin ile okur arasındaki karşılıklı ilişkiden oluşturulmasıdır (Rosenau, 2004: 49-50). Postmodern metin çoğul, sonsuz sayıda yoruma elverecek şekilde açık ya da belirsiz bir yapıya sahiptir. Her okumada farklı bir anlam üretilebileceği için postmodern metin yeniden yazılabilir bir yapıya sahiptir (Rosenau, 2004: 62).

Barthes'e göre bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür. Her kelime, cümle ve metin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden üretilmesinden oluşur. Bu sebeple edebi "özgünlük", "ilk" edebi metin diye bir şey Barthes'a göre yoktur, bütün edebiyat "metinlerarasıdır". Dolayısıyla özgül bir yazı parçasının açık seçik tanımlanmış sınırları bulunmamakta, yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserler ile ilişki kurmaktadır. Postyapısalcılığın "yazı" veya "metinsellikten" ile açıkladığı şey, çoğunlukla yazının ve metnin burada kullanılan anlamıdır. Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş bir anlamda Barthes'ın kendisinin tabiriyle, "eser"den "metne" geçiş gerçekleşmiştir (Eagleton, 2014: 148-149).

Yapısökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulundurduğu takdirde bu göndermenin de bir başka metne göndermede bulunacağını ileri sürerler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinlerde başka metinlere gönderirler. Böylece metne ilişkin yorumlar çoğulluğu söz konusu olmakta, hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamamaktadır (Sarup, 2004: 82).

Metinlerarasılık kavramının, yaratıcısı ve kuramcısının Kristeva olduğu çoğunlukla kabul edilse de, kavram özünü Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'den alır. Söyleşim/söyleşimcilik (dialogisme) kavramı Bakhtin'in tüm çalışmalarının temel izleğini oluşturmaktadır. Tüm önemine karşın Bakhtin'in çalışmalarının tanınmaya başlaması, yaklaşık kırk yıl sonra Kristeva'nın, Bakhtin'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla yeni bir biçime girmesiyle gerçekleşmiştir. Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi Bakhtin'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çok seslilik değişmez bir yazınsal unsurdur. Bakhtin, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitlilik olduğunu, yapıtın başka yapıtlar ile olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgular ile sürekli alışveriş içinde olduğunu ileri sürer. Bu bakımdan Bakhtin'in benimsediği artsüremsel bakış açısı kendisinden etkilenecek metinlerarası kavramını ortaya koyan Kristeva, ardından Barthes, Riffaterre ve Genette'in benimsediği eşsüremsel bakış açısı ile büyük ölçüde çelişirken, her söylemin başka söylemler ile iç içe geçtiği, başka söylemler ile karışmayan bir söylemin bulunmadığı düşüncesi ortak bir görüş olarak kabul edilmektedir. Güncel, sözbilimsel ya da bilimsel olmak üzere hiçbir yazınsal söylem, daha önce söylenmiş olana yönelmeden oluşturulamayacağı düşüncesi benimsenir (Aktulum 1999:25-26). Yazar bu bağlantı sayesinde oluşturduğu metinde anlam çokluğu, çok seslilik yaratarak yeni bir anlamsal bütünlük oluşturur. Yazar, öncelikle metin ile kurduğu ilişkiyi bilinçli olarak okura fark ettirilmesi ile okur bir anlamda

yazarın bıraktığı izleri takip eder. Bu yönü ile metinlerarasılık, yazarın kurguladığı metnin önemli bir yapı taşını oluşturur. Günümüz edebiyat eleştirisinde Kristeva'nın düşüncelerinden hareket edilerek her metin bir başka metnin dönüşüme uğramış bir biçimi olarak değerlendirilir. Postmodern bağlamda yapılan göndergenin amaçlarından biri de okuru iz sürmeye yönetmek, metnin tüketicisi ile oyun oynamaktır (Ekiz, 2006: 33,37-38).

19. yüzyıl gerçekçi romanın içerik üzerine yoğunlaşan mimetik sanat anlayışı 20. yüzyılın başında modernistler tarafından bir yabancılaştırma estetiği kullanılarak "içerikten çok biçime, konu kurgulamaktan çok deneysel bir biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya" doğru değişmiştir. Yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan, postmodernizmin üstkurmaca tekniği ile kendisiyle ve dış dünyadan aldığı malzeme ile oynayan bir edebiyat anlayışına ulaşılmıştır (Ecevit, 2014: 71-72). Linda Hutcheon'ın da belirttiği gibi, kurmaca üzerine kurmaca, yani kendi anlatısı hakkında ve/veya dilsel kimliği hakkında açıklama ve yorum yapan bir anlatıdır. Hutcheon üstkurmaca ile narsist anlatı arasında bir bağlantı kurar. Bu bağlamda narsist anlatı kavramını kullanır ve bunu bir aşağılamadan ziyade tarif edici ve önerisel bağlamda kullanır. Narsist olarak tanımlanan bu noktada sanatçının kendisi değil anlatının kendisidir. Narsist anlatıyı tarif eden "kendini yansıtma", "kendi hakkında bilgi verme", "özdönüşümsel" ve "kendini referans etme", kendi kendini temsil gibi kavramları kullanır. Bu kavramların üstkurmaca anlatıda kullanıldığını belirtir (1986: 1). Hutcheon postmodernizm ile ilgili tartışmaların kökeninin romantik ve modernist dönemin özbilinçli olan yapısında aranması gerektiğini belirtir (1986: 3). Üstkurmada anlatıcı sık sık kendisinin bir kurgu olduğuna yönelik dolaylı veya doğrudan göndermelerde bulunmaktadır. Karakterler metnin tüketicisine de seslenerek alımlayıcıyı kurgunun bir parçası olarak eserin oluş sürecine dâhil edebilmektedirler (Ünal, 2008: 291). Üstkurmacanın en iyi örneklerinden birisini Italo

Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanı oluşturmaktadır. Calvino'nun Calvino'yu okuduğu, okurluk ve yazarlık üzerine olan roman, "Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanını okumaya başlamak üzeresin. Rahatla. Toparlan. Zihnindeki bütün düşünceleri kov gitsin. Seni çevreleyen dünya bırak belirsizlik içinde yok oluversin" cümleleri ile başlar (Calvino, 2014: 19). Yazar okuyucuya doğrudan seslenerek romanın kurgusunu metnin kendi kurgusunu üzerinden gerçekleştirir. Calvino İtalyan Kültür Enstitüsü'nde verdiği bir konferansta yapıtı hakkında şu tanımlamada bulunur: "Düzmece romanlar yazmaya girişmeyi, yani benim dışımda ve var olmayan bir yazar tarafından yazıldıklarını sandığım romanlar konusunu *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* kitabımda sonuna kadar irdeledim. Bu roman okumanın keyfine ilişkin bir romandır" (1984'den aktaran Calvino, 2014, s. 8). Ecevit'e göre gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplar ile üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine sanatsal yaratıcılığı hem biçim hem de içerik düzleminde odağa alıp onunla oyun oynar (Ecevit, 2014: 99). Üstkurmacada metnin öyküsünün, romanın kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu vurgulanır. Somut yaşam ile kurmaca metnin bir araya getirilmesi üst kurmaca düzlemin ana özelliğini oluşturmaktadır. Üstkurmaca metinde oyun, kurmaca ve gerçek kavramları kaygan bir zeminde sürekli yer değiştirir (Ecevit, 2014: 105).

1.4.6. Kitsch, pop art ve postmodern sanat

Baudelaire Salon yazılarında kitsch anlamına gelebilecek *Chic* ve *poncif* terime yer verir. *Chic* tabirini, "modele ya da doğaya başvurmadan yapılan resmi ifade etmek için" kullanılır. "Chic beyin belleğinden çok el belleğidir; çünkü karakterler ve formlar hakkında derin bir bellek gücüne" sahip olunmadan eserler üretilir. Baudelaire, *poncif* sözcüğünün anlamı, *chic*'e yakın olduğunu belirtir. "Uylaşımsal ve geleneksel olan her şey *chic* ve *poncif* alanına girer" (Baudelaire, 2014: 161-162).

Marchel Duchamps 1914 yılında seri üretilmiş bir şişe kurutucusunu sergileyerek endüstriyel üretim sürecini sanat alanına taşımıştır. Duchamps'ın imal edilmiş hazır nesnelere sanatçının el becerisi yerine kullanılması ile yaratıcı süreci bir sorunsala dönüştürmüştür (Bourriaud, 2004: 37,41). Duchamps sanat eserinden çok eseri oluşturan yaratıcı edimle ilgilenir. Sanat eserinin estetik düzlemde gerçekleştirilmesi kişisel yaratım sürecinin baskılanması ve sınırlandırılmasına neden olduğunu için Duchamps, sanatın estetik açısından değerlendirilmesi ya da analiz edilmesine karşı çıkar. Yaratıcılık bir bilinç meselesidir ve özel sanat eserinin toplumsal ölçüye göre şekillendirilmesi sanatı geleneksel nesnel bilince uygun davranmaya zorlamaktadır (Kuspit, 2006: 35-36). Duchamps'a göre; sanat eserlerini estetik olmayan bir biçimde ele almak demek onları sanat eseri olarak fark edilmeden önceki duruma, ham oldukları duruma geri göndermektir. Duchamps bu düşüncelerden yola çıkarak hazır nesnelere kullanır. Hazır nesnelere çift kimliği bulunmaktadır ve ruhun yaratıcı edimi sonrasında yüce sanat eserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevli ürünlerdir. Hazır nesneye "sanatın itibarı ve statüsü" verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygusu yaratır (Kuspit, 2006: 37-38). Duchamps böylece yaratma edimini bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmak olarak yeniden tanımlarken (Bourriaud, 2004: 41) sanat eserini ve yaratma edimini dokunaklı bir alaycılıkla bir hazır nesneye çevirir (Kuspit, 2006: 40).

Clement Greenberg'in 1939 yılında yayınladığı *Avangard ve Kitsch* adlı makalesinde kitsch'i kültürün endüstrileşmesi ve kentleşme ortaya çıkan modernizme ve avangarda karşıt bir estetik olarak değerlendirir:

"Sanayileşmiş Batı'da avangardın ortaya çıkışı ile eş zamanlı olarak ikinci bir kültürel fenomen belirdi: Almanların enfes bir şekilde kitsch adını verdikleri o şey: popüler, renkli baskılarıyla birlikte ticari sanat ve edebiyat, dergi kapakları, çizimler, reklamlar, kuşe ve ucuz romanlar çizgi romanlar,

Tin Pan Alley müziği, tap dansı, Hollywood filmleri vb" (Greenberg, 2011: 580-581).

"Kitsch, Batı Avrupa'da ve Amerika'da kitleleri kentlileştiren ve yaygın okuryazarlık denen şeyi ortaya koyan sanayi devriminin bir ürünüdür". Yeni kentli kitlelerin talebini karşılamak için sunulmuş bir ürün olan kitsch, "gerçek kültürün değerlerine karşı duyarsız olup, ancak belli bir kültürün sağlayabileceği farklılığa aç olanlar için düşünülmüş olan ersatz (ikame) bir kültürdür". Malzeme olarak gerçek kültürün alçaltılmış simülakrını kullanan kitsch mekanik olarak üretilmekte ve formüllere dayanır. Aldatıcı deneyimler ve sahte duygular olan kitsch moda göre değişmesine rağmen aslında hep aynı kalır. Mekanik olarak üretilir olduğu için üretim sisteminin bir parçası haline gelmiştir (Greenberg, 2011: 581).

Adorno'ya göre kültür endüstrisi toplumsal öznenin tüketimi için kitsch yaratmaktadır. Yüzyıl öncesinin popüler romanlarını, örneğin Cooper'ın romanlarını okuyan bir kişi, Hollywood'un bütün kalıplarının yeterince gelişmemiş ilk örnekleriyle karşılaşacaktır. Bazı değişmezlerden oluşmuş bir yapıya sahip olan kitsch'in amacı "hiçbir şeyin değişmeyeceğini insanların zihnine çakmaktır".

"Yüksek kültür "kendisini bir gölge gibi izleyen kitsch'i şiddetle yasaklamıştı. Ancak "tahakküm koşullarında kendisinin de artık kültür olamayacağını bulanık biçimde sezmekteydi ve kitsch de ona kendi alçalışını hatırlatıyordu" Bugün, egemenlerin bilincinin toplumun genel eğilimiyle örtüşmeye başladığı koşullarda, kültürle kitsch arasındaki gerilim de kaybolmaya başlamıştır. Kültür, tiksindiği karşıtıni çaresizce peşinden sürüklemiyor artık; tersine, onu kendi denetimine alıyor, insanlığın tümünü yönetirken, insanla kültür arasındaki kopukluğu da yönetiyor"(Adorno, 2005: 153).

Adorno kültür endüstrisinin en etkili araçlarından birisi olarak gördüğü sinema için filmlerin sanat olmaya ne kadar özenirse o kadar sahtelediğini belirterek sinemanın savunucularını kitsch'leşmiş bir içselliğin eleştirmenleri olarak görmektedir (Adorno, 2005: 159).

1945 ile 1965 yılları arasındaki dönemde Amerikan resim okulu kurulurken New York sanatsal üretimin uluslararası merkezi haline gelmiştir. Restany, Paris'ın geleneksel olarak sanat alanındaki konumu devam etmesine rağmen artık Paris merkezli "izm"lerin zamanın geçtiğini, Çağdaş sanatta egemenliğin Amerika'ya taşındığını ifade eder. Çağdaş sanatın en büyük akımlarından birisi olan "pop art"ın Avrupa kökenli bir terim yerine Anglosakson kökenli iki sözcüğün benimsenmesi bu durumun göstergesini oluşturur (Restany, 2002: 346-347) . Bu dönemde New York sanat çevresinde Leo Steinberg'in eleştirileri, Jasper Jones'ın soyut ekspresyonizmi ve Andy Warhol ile Roy Lichtenstein'in reklam ve çizgi romanlardan ürettikleri pop art ile Greenberg'in reddetmiş olduğu kitsch, low art, popüler kültür, kitle kültürü ve meta estetiği meşruluk kazanıp postmodernizmin temel diyalektiğini oluşturmuştur (Artun, 2012: 34-35).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında başta Amerika olmak üzere Batı Avrupa ülkeleri, yaşanan ekonomik gelişimler ile tüketim toplumu haline gelirken, tüketim kültürünün sanat alanındaki etkileri Pop art akımı olarak ortaya çıkar. Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Roy Liechtenstein gibi Pop art sanatçıları, her resmin manipüle edilmiş bir yüzey olduğu mottosundan yola çıkarak uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Soyut Dışavurumculuk'un karşısına reklâm, gazete ve çizgi romanlardan aldığı imgeleri koyarlar. Gündelik kullanım malzemelerini sistematik bir biçimde sanata sokan Warhol, 1964 yılında *Brillo Box* adlı çalışması ile sanat dünyasının öz imgesini derinden sarmıştır. Reklâm grafikeri olan Warhol grafik tasarımı sanat haline getirerek gündelik

kültürün nesnelere ile sanat arasındaki sınırı ortadan kaldırır (Saehrendt ve Kitti, 2012: 48). Bir tür reklâm estetiği olarak değerlendirilebilen pop art yüksek kültür ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmış ve izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarır. Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere olan Coca Cola şişelerinden, konserve kutularına, sigara paketlerinden, hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemeleri sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanır (Antmen, 2009: 161).

Pop sözcüğü ilk olarak 1955 yılında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki sanatçıların yapıtları için kullanılmıştır (Restany, 2002: 349). Greenberg'in popüler sanatlara ön yargı ile yaklaştığını belirten Alloway, popüler sanatı sanayi toplumlarının en dikkat çekici ve önemli başarılarından birisi olarak değerlendirir. Alloway, kültür tanımının değişerek Rönesans kuramının dayattığı güzel sanatlar sınırını aştığını ve giderek insan etkinliklerinin toplamına karşılık geldiğini belirterek "kitleler olarak üretilmiş sanatların reddedilmesinin, eleştirmenlerin sandığı gibi, kültürün bir savunulması değil kültüre yapılmış bir saldırı" olduğunu ileri sürer (Alloway, 2011: 757-759). Yüksek kültüre alternatif bir kültürü ifade eden "popüler kültür" kavramı kitsch için yapılan tartışmalarla aynı bağlamda anlam kazanmıştır (Artun, 2012: 36). Richard Hamilton'un 1956 yılında gerçekleştirdiği *Bugün Evleri Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Yapan Acaba Nedir?* adlı çalışması ilk pop art örneği olarak kabul edilmektedir. Richard Hamilton'un 1950'li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolajı, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunarken sonraki yıllarda pop art sanatçılarının ilgileneceği, sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler,

çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her konuyu içerir (Antmen, 2009: 158-160) Tüketim toplumuna ve kitlesel üretiminin sanat eserlerinin niteliklerinin kaybolmasına yönelik eleştirilerde bulunan Hamilton, popun kitle kültürünü olumlu olarak tanımlaması ile sanat karşıtı olduğunu belirtir. Hamilton popun, temelde toplumun değişen değerlerine yönelik inancın açıklanması olarak Fütürizme, Dadanın yıkıcı olduğu yerde yaratıcı olması ile de olumlu Dadaya olan benzerliğine dikkat çeker.

“Pop-Güzel-Sanat [...] kitlelerin kültürüne saygı duyan ve yirminci yüzyıl kent yaşamında sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürü tüketicisi ve ona potansiyel olarak katkıda bulunanlardan biri olduğuna inanan bir çapraz Fütürizm ve Dada döllemesidir”. (Hamilton, 2011: 785-786).

Tüketim kültürünün eleştiresini yapan Richard Hamilton’ın temsilcisi olduğu Pop Art’ın aksine Andy Warhol’un en önemli temsilcisi olduğu New York Pop Artı medya ve tasarım dünyanın estetiğini kullanmak ile kalmaz aynı zamanda tüketim toplumunun ideolojisini de benimser. Popüler kültürün anlam kazanması postmodern sanatın teorileştirilmesi ile bağlantılıdır (Artun, 2012: 36).

Arthur C. Danto’ya göre pop, sanatın felsefi hakikatini özbilince taşıyarak Batı sanatının büyük anlatısının sonunu imlemiştir. Danto, popun mimesis üzerinden anlamlandırılmış olan sanatı, gerçekliğin hayal edilebilecek en alt basamağına iten Platon’un öğretisini altüst ettiğini belirtir. Platon *Devlet* adlı kitabında sanatçıların yalnızca görüntünün görüntüsünü bildikleri için sanatçıları bilgidен yoksun olduğunu belirterek “yatağın gerçekliği” üzerine üç kip tanımlar: İdea ya da form olarak, bir marangozun yapabileceği bir şey olarak ve son olarak da formu taklit eden marangozu taklit eden ressamın yapabileceği şey olarak. 1960’lardan itibaren sanat dünyasında Rauschenberg, Oldenberg, George Segal gibi sanatçıların gerçek yatak

kullanması ile Danto'ya göre sanat ile gerçeklik arasındaki uçurum kapanmaya başlamıştır. Warhol'un *Brillo Kutusu*'nu kullanması ya da herhangi bir nesnenin kendisi olarak kullanılması ile bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan bir şey arasındaki farkı oluşturan şey nedir diye soran Danto, "insanın artık sanat ile gerçeklik arasındaki farkı salt görsel bağlamlarda kavrayamayacağını" belirtir. Böylece Warhol ve diğer Pop Art sanatçıları Platon'dan beri filozofların sanat üzerine yazmış olduğu hemen her şeyi değersiz kılar (Danto, 2014: 158-159. Baudrillard Pop Art türü çalışmaların güncel resimde hizmet edilen amaç konusundaki çelişkiler ve sorunların daha açık şekilde kavranmasına yardımcı olduğunu ifade eder. Warhol'un "tuval herhangi bir afiş ya da sandalye kadar sıradan bir nesnedir ve gerçekliğin bir aracıya ihtiyacı yoktur, önemli olan bu gerçekliği ait olduğu çevreden koparıp tuvale aktarmaktır" sözlerinden yola çıkarak sanat eserinin sıradan bir nesne olmaya çalışmadığını; böyle bir söylemin nesne ile sahip olduğu anlamı birbirine karıştırmak olduğunu dile getirir. Baudrillard, sandalyeyi sıradan bir şeye dönüştüren şeyin sandalyenin seri bir şekilde üretildiği bağlam olduğunu, sandalyenin tuvale taşınması ile sıradanlığına son verilmiş bir nesne olmasının yanı sıra tuvali de (kuramcıların sandıklarının tersine, bu imge sandalyenin kusursuz bir kopyası olabilir) sıradan bir nesne olmaktan kurtardığını belirtir. Nesnel bir çalışma düzenine sahip olan dünya ile öznel bir çalışma düzenine sahip sanat karşılıklı olarak anlam değiş tokuşunda bulunmaktadır. Baudrillard'a göre sanatın seri bir üretim biçimine sahip olmasının nedeni yalnızca dünya ile sanat arasındaki yapısal benzerlik olması değil aynı zamanda dünyanın bir makineyi andırıyor olmasıdır (Baudrillard, 2009: 125-126). Baudrillard'a göre tüm geleneksel sanatlarda simgesel ve dekoratif figüran rolü oynayan nesnelere Pop Art ile birlikte sanatsal figürasyonun doruğuna çıkmıştır. Baudrillard tüketimin mantığının sanatta temsil etmenin geleneksel yüce statüsünü yok ederek nesnenin imge üzerinde öz ve anlamlandırma ayrıcalığını kaybettiğini ifade eder (Baudrillard, 2013: 131). "Pop'a kadar tüm sanat "derinliği" bir dünya

görüşü üstüne kurulmuşken, Pop göstergelerin bu içkin düzeniyle türdeş, bu göstergelerin sanayisel ve seri halindeki üretimleriyle ve dolayısıyla tüm çevrenin yapay, kurulmuş düzeniyle türdeş olmak” istemektedir. Pop, nesnelere gerçek görünümlerine göre resmederken nesnelere tümüyle üretilmiş, montajdan yeni çıkmış olarak söylenebilir bir işlev görürler. Bu durum Baudrillard’a göre perspektifin, çağrışımların, tanıklığın ve yaratıcı edimin sona ermesine neden olur (Baudrillard, 2013: 131-132). Pop sanatçısı bu durumu bir boyun eğme ya da başkaldırı olarak görse de aslında yaptığı iş seri bir şekilde üretilen tüm diğer nesnelere benzerlik göstermektedir ve bu dünyayı egemenliği altına almış olan sistemle giderek daha uyumlu bir birliktelik sergilemektedir (Baudrillard, 2009: 128).

Bauman modernliğin başlangıcından itibaren sanatların “yüce”yi temsil etmenin yollarını aradığını ancak yücenin doğası itibariyle temsil edilmeyi reddeden bir şey olduğunu ve modern sanatçıların yüce arayışının da “nostaljik bir estetik” oluşturduğunu belirtir. Modern sanatın “tek hakikat”e ulaşma çabası ile güdüldüğü sürekli devrim dönemlerindeki ardıl atılımlarının hepsinin kendilerinden sonra hakikat peşinde koşanlara rehber olacağı ve yeni gerçeğin, yeni ilkelerin keşfi ile hareket ettiğini ileri sürer. Ancak çağdaş sanatların artık temsil ile ilgilenmediğini, sanat eserlerinin gerçeğin “orada bir yerde” saklandığını, bulunmayı ve kendisine sanatsal bir anlam yüklenmesini beklediğini varsaymamaktadır. Gerçeklik otoritesinden kurtulan sanatsal imge, sürekli bir anlam yaratımı telaşı içinde yaşamı reddetmek yerine kendi içeriğine katmaktadır. Bauman böyle bir dünya içerisinde hiçbir anlamın nihai olarak tanımlanamadığını, bir defa tanımlanan hiçbir anlamın ise ebediyen geçerli olmadığını ifade eder (Bauman, 2013: 157-159).

1.4.7. Tüketim toplumu

Geleneksel toplumlarda kimlik değişmez ve duran bir niteliği sahipken modernlik ile beraber kimlik devingen, çok katlı, özdeşimsel ve yeniliklere açık bir hale gelmiştir. Bununla birlikte modernitenin kimlik biçimleri aynı zamanda özünde değişmez ve sabit nitelikli özellikler de taşımaktadır. İnsan, Türk, Eskişehirli, öğrenci, muhafazakâr, gibi sınırları çizilmiş normlar ve roller kümesinden meydana gelmektedir. Modernliğin taşıdığı öz bilinçlilik insanın kendi kimliği üzerinde düşünmesini sağlar. Modernitede kimlik sorunu bireyin “kendi benliğini nasıl kurduğu, kavradığı, yorumladığı, kendine ve başkalarına nasıl sunduğu” üzerine yoğunlaşmaktadır. Postmodern çerçeveden bakıldığında modern toplumlarda görülen sürat, büyüme ve karmaşılaşmanın daha da arttığı görülür. Bu sürecin sonunda kimlik çok daha değişken ve kırılabilir bir hale gelmektedir. Frankfurt Okulu, Baudrillard, Jameson ve diğer postmodern kuramcılara göre özerk, kendini kuran özne; modern bireylerin, bir bireycilik kültürünün başarısı iken “rasyonelleşen, bürokratikleşen, dolayımlanan ve tüketicileşen bir kitle toplumu ile parçalanmaktadır (Kellner, 2012: 191-194). Lyotard toplumsal öznenin dil oyunlarının heterojenliği içinde kaybolduğunu öne sürerken (Lyotard, 1997: 32-33) Jameson rekabetçi kapitalizm döneminde var olan öznenin, kapitalizmde yaşanan dönüşüm ile birlikte ortadan kaybolduğunu ileri sürer. Postmodernlik ile tarihselliğin yaşadığı kriz, öznenin geçmiş ve geleceği tutarlı bir şekilde örgütlemesini engeller. Öznenin kültürel üretimleri, fragmanlar yığınlarına dönerek rastgele heterojenliğin, parçalanmışın ve rastlantısalın pratiğine dönüşür (Jameson, 2011:65-66 ve 2005: 18). Postmodern düşüncenin şimdiyi öne çıkarıp geçmiş ve gelecek ile olan bağı koparması sonucunda postmodern kimliğin oluşmasında moda ve tüketim kalıpları belirleyici olmaktadır.

Batı toplumlarında İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülen ekonomik büyüme ile 1960'lı yıllardan itibaren simgesel ürünlerin üretim ve tüketimlerinde yoğun bir artış

yaşanır. Adorno ve Horkheimer üretim alanına hâkim olan meta mantığının ve araçsal akılcılığın, tüketim alanında da bulunduğunu ileri sürer. Boş zaman kullanımı, sanat ve kültür alanı kültür endüstrisi tarafından biçimlendirilerek, kültürün yüksek amaçları ve değerleri üretim süreci ve piyasa mantığı tarafından biçimlendirilerek mübadele değerinin hizmetine girer (Featherstone, 2013: 39-40).

Baudrillard'ın, tüketim toplumundan yola çıkarak oluşturduğu simülasyon kuramında "yapısal değer yasası" kavramı merkezi bir role sahiptir. Yapısal değer, sanat eserini diğer metalden ayıran akılcı bir işlevden öte simgesel bir işleve göndermede bulunur. Kapitalizmin tüketim toplumu aşamasına geçmesi ile değişim değeri/kullanım değeri yasası yerini yapısal değer yasasına bırakmıştır. Eskiden kullanım değerine göre bir değişim değerine sahip olan nesnelere (Adanır, 2010: 45-46), reklâmlar, moda ve kitle iletişim araçları ile yaratılan bir kodlar düzeninde kullanım ve mübadele değerinden uzaklaşarak gösterge değere sahip olmaktadır. Bu yüzden her satın alma eylemi farklı bir simgesel değer üretilmesini sağlayan hem ekonomik hem de ekonomi ötesi bir edim olarak değerlendirilebilir (Baudrillard, 2009: 130). Böylece, tüketim toplumunda bütün nesnelere bir zamanların sanat eserleri gibi pazarlanmakta, satın alınan nesnelere tüketiciye toplumsal bir konum ve prestij sağlamaktadır (Adanır, 2010: 47).

Tüketim toplumu ile yaşanan dönüşümlerden bir de kent hayatında görülmektedir. Geçmişte kent, kendi sınırları içinde yoğunlaşan, yaşamsal öneme sahip sanayiler tarafından desteklenen ve nüfus için bir çekim merkezi olan yerlerdi (Gottdiener, 2005: 122). Harvey 1945'ten 1973 yılına kadar süren uzun ekonomik canlılık döneminin 1970'lerden sonra çöküşe geçtiğini, kapitalizmin bu yeni aşamasında Harvey'in esnek birikim olarak adlandırdığı yeni bir dönemin başladığını belirtir. Bu dönemde Batı ülkeleri sanayi üretimini uzak doğu ülkelere taşıyarak bir sanayisizleşme sürecine girmişlerdir. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişim ile Batı ülkelerinde sanayinin

ekonomide kapladığı yeri hizmet sektörü almaya başlamıştır (Harvey,2010: 146, 211). Bu değişimler ile birlikte kentlerin örgütlenme biçimleri, belirli bir coğrafya ile sınırlı olan kent merkezleri yerini çok merkezli bir yapıya bırakarak, çok merkezli metropol bir bölge haline gelmiştir. Banliyölerin gelişmesi, suç oranının artması, toplumsallaşmanın yaşanabileceği alanların kalmayışı ile alışveriş merkezleri postmodern kentin önemli bir izleği haline dönüşmüştür. Kent yaşamının deneyimlendiği Paris'in pasajlarından tümüyle kapalı ilk alışveriş merkezlerine geçiş 1950'lerin sonunda itibaren başlamıştır. Reklamlar ve moda tarafından teşvik edilen tüketim toplumu için alışveriş merkezleri sermayenin paraya dönüşmesi için tasarlanmış akılcı bir örgütlenme biçimini oluşturur. Alışveriş merkezlerinin mimari yapısı çoğu zaman küçük ölçekte bir kent merkezinin yeniden yaratılmasına dayanmaktadır. Los Angeles'ta yer alan Del Amos alışveriş merkezinin ortasında yer alan saat kulesi ve her saat başında çalan çan sistemi, Batı Avrupa'da yer alan bir Rönesans kent merkezini hatırlatmaktadır. Mark Gottdiener'e göre, bir gösterge olarak alışveriş merkezlerinin içerik tözünü tüketimcilik ideoloji oluştururken aynı zamanda tüketicilerin kendini gerçekleştirme işlevini de görürler (Gottdiener, 2005: 123-131,136-137).

1.4.8. Eleştirel Kuram

Kültür endüstrisi kavramı 1923 yılında Frankfurt am Main'de kurulan *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* düşünürleri tarafından oluşturulmuştur. Sonradan *Frankfurt Okulu* olarak anılmaya başlanan enstitü hem bir grup entelektüeli hem de özgül bir toplum teorisini belirtmek için kullanılmaktadır. Çekirdeğini Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno ve Erich Fromm'un oluşturduğu Frankfurt Okulu eleştirel toplum kuramına yönelik çalışmalar gerçekleştirmiştir (Slater, 1998: 9). 1930 yılında enstitünün yöneticiliğine geçen Max Horkheimer geleneksel kuram ile eleştirel kuramı birbirinden ayıran sınırı kuramın toplumsal yeniden üretime yardımcı

olup olmaması olarak çizer. Geleneksel kuram toplumun kendini yeniden ürettiği işleyiş süreçlerine bağlı iken eleştirel kuram, kendisini üretim mekanizmalarının ve mevcut işbölümünün dışına yerleştirerek kapitalist toplumun temel çelişkilerini bilinç düzeyine çıkararak ve mevcut toplumun kendi içkin eleştirisini oluşturmaktadır (Thebourn: 2006: 19-20).

Eleştirel Kuram, Batı toplumlarında kültür, ideoloji ve kitle iletişim araçlarının işlevlerine ilişkin çalışmalar gerçekleştirmiştir. Eleştirel kuramcılar hem yüksek kültürün hem de kitle kültürünün eleştirmenleri olarak uzmanlaşmış özellikle kültür kuramını aydınlanmanın diyalektiğine ilişkin yaptıkları çözümlerle ortaya koymuşlardır. Bir zamanlar “güzelliğin ve hakikatin sığınağı olan kültür, Aydınlanma’nın getirdiği araçsal aklın zaferi ile “ussallaşma, standartlaşma ve uyumluluğa” doğru boyun eğmektedir. “Böylelikle kültür bir zamanlar bireyselliği beslemekte iken şimdi uyumluluğu özendirmekte ve “bireyin sonuna” yol açan “tümüyle yönetilen toplumun” çok önemli bir parçası” olmaktadır (Kellner, 2010: 233).

Kültür Endüstrisi kavramı ilk kez 1947 yılında yayınlanmış olan *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta kullanılmıştır. Adorno ve Horkheimer kitabın taslağında kullandıkları kitle kültürü ifadesinin kitlelerin kendisinden kaynaklanan popüler sanatın çağdaş bir biçimi gibi yorumlanmasını engellemek için “kültür endüstrisi” kavramı ile değiştirdiklerini belirtir. “Kültür endüstrisinin tümcul etkisi” [...] aydınlanmanın yani doğanın teknik olarak egemenlik altına alınmasının, kitlesel aldatma haline geldiği ve bilinci ketleme aracına dönüştüğü bir aydınlanma karşıtlığıdır” (Adorno, 2010: 240, 249).

Almanya’da Hitlerin iktidara gelmesinden sonra çalışmalarını sürdürmek üzere Amerika’ya giden Adorno ve Horkheimer burada ileri düzeyde bir teknelci kapitalizm ve eşit ölçüde gelişmiş manipülatif popüler kültür ağı ile karşılaşmışlardır (Slater,

1998: 224). Kitle iletişim araçları toplumsal tahakkümün sürdürülmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Kitle iletişim araçlarının, endüstriyel üretimin bir sonucu olarak kültürü standartlaştırdığını ve ticari bir nitelik kazandırarak kitle kültürü haline getirip kapitalist üretim biçiminin devamlılığını sağladığını ileri sürerler.

“Endüstriyel kültürün ilkesi, bir yandan tüm tüketici gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan da bu gereksinimleri insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde düzenlemektir. Kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmaz, bunun da ötesinde, tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder”(Adorno, 2012: 75).

Adorno eğlenceli vakit geçirmeye hizmet eden her şeyin kültür endüstrisinden önce de bulunduğunu ancak eskiden hantalca gerçekleşen bu sürecin sanatın tüketim alanına dönüştürülmesi ile farklı bir hal aldığını belirtir. Kültür endüstrisi kültürün iki uzlaşmaz ögesi olan sanat ve eğlenceyi bir araya getirerek onu kendi bütünselliğine tabi kılmıştır (Adorno, 2012: 67).

Adorno’ya göre “eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreci ile yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kişilerin aradığı bir şeydir [...] Aynı zamanda mekanikleşme eğlence metalarını üretimini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey” yaşatmamaktadır. (Adorno, 2012: 68).

Sanat eserleri kendilerini dışsal amaçlardan kurtarmaya çalıştıkça yaratım sürecini örgütleyen ilkelere de bir o kadar tabi olmuşlardır. Adorno’ya göre maddi pratik ile

karşıtlık oluşturan bir özgürlük alanı olarak “tözleştirilen” burjuva sanatının saflığı alt sınıfın dışlanması ile oluşturulmuştur. “Sanat, burjuva sınıfının davasına, yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir”. Ancak “ciddi sanatın toplumsal vicdan azabı” olarak isimlendirdiği hafif sanat, bu özerk sanatı gölge gibi izlemiştir. Kültür endüstrisi hafif sanat ile ciddi sanatı birleştirerek bir uzlaşma sağlamakta, ciddi sanat ile hafif sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır (Adorno, 2012: 66-67). Kültür her şeye benzerlik bulaştırarak filmler, radyo ve dergiler ile bir sistem medyana getirir (Adorno, 2012: 47). Kültür endüstrisi eski ve bildik olanı yeni bir nitelik halinde kaynaştırarak kitleler tarafından tüketilmek üzere şekillendirilen ürünler haline getirir (Adorno, 2010: 240) ve insanlara kendi kültürlerinin modelini, genel ile tikelin sahte özdeşliğini sunar. Tekel koşullarında üretilmiş olan tüm kitle kültürü ürünlerinin özdeş olduğunu belirten (Adorno, 2012: 48) Adorno’ya göre; kültür endüstrisinin amacı “[...] tüketicinin iplerini elden bırakmama, tüketiciye bir an olsun direnişin mümkün olduğunu sezdirmeme gerekliliği”dir (Adorno, 2012: 53). Bu doğrultuda “yapımcılar hangi “plot”u seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazıma” (Adorno, 2012: 53) görevini yerine getirirler.

Adorno ve Horkheimer’ı takip eden Erich Fromm, Herbert Marcuse ve Jürgen Habermas gibi düşünürler kendi eleştirel toplum kuramlarında kültür endüstrilerine temel bir rol atfetmişlerdir. Fromm “*Özgürlükten Kaçış*” (1941) adlı kitabında kültür endüstrisi modeline reklamın, kitle kültürünün ve siyasal manipülasyonun eleştirisini yöneltir. Habermas “*Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*”nde (1962) kültür endüstrilerinin ortaya çıkması ile kamusal alanın çöktüğünü, kitle iletişim araçları tarafından şekillendirilen kamuoyunun kültür endüstrisi tarafından üretilen kültürün edilgen bir seyircisi haline dönüştüğünü söyler. Marcuse da “*Tek Boyutlu İnsan*”da

(1964) ticari radyo ve televizyonun gelişmiş endüstriyel toplumlarda bireyin çöküşüne ve otantik muhalif düşüncenin yok olduğunu ileri sürmüştür (Kellner, 2010: 238-239).

1.4.9. Postmodern sinema

Edebiyat alanında 1960'larda, mimaride 1970'lerin ortalarında, dans ve gösteri sanatlarında ise 1970'lerin sonunda etkisi görülmeye başlanan postmodernizm 1980'lerden itibaren sinemada etkili olmaya başlamıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 25). Modern sanatın sona erip ermediği, postmodern estetiğin ne olduğu tartışma açılmış, modern olan hemen hemen her şey postmodern bir eleştiriye maruz kalmıştır. Kültürel, politik ve düşünsel yapıda meydana gelen değişikliklerin görüldüğü bir alan da sinema olmuştur. Jameson'a göre postmodernizm varlığına ilişkin ilk savlar 1960'ların başında yüz yıllık modern hareketin etkisini kaybettiği veya ortadan kalktığı yönelik görüşlere bağlanır. Bu savlar bağlamında sinemada auteur filmleri kendisini tüketmiş bir modernist dürtünün olgunluk ve son ürünleri olarak değerlendirilir (Jameson, 1994: 59-60). Filmler tekniğin olanakları ile yeniden üretimi sağlayan bir kitle kültürü ortamı oldukları için belirli bir fiziksel ortamı dönüştürmeye çalışan bireysel sanatçının modernist anlatısının aşılmasında postmodernist teorisyenler için önemli bir izleği oluşturmuştur (Conner, 2001: 240).

Ian Aitken, Avrupa'daki radikal siyasi çözüme yönelik umutların azalmaya başlamasıyla birlikte 1980'lerin ortalarından itibaren siyasi modernizm ile Avrupa sanat sineması arasındaki sınırların belirsizleşip postmodern filmlerin ortaya çıkmaya başladığını belirtir. Aitken, 1980 ve 1990'ların Avrupa postmodern sineması ile Derrida, Lyotard ve Baudrillard gibi post yapısalçı ve postmodernist teorisyenler arasındaki bağların belirgin olmadığını vurgular. Aietken, Avrupa filmlerinin çok azının postmodern teorisyenlerden etkilendiğini, bu alanda görülen postmodernist filmlerin daha çok Amerika kökenli olduğunu belirtir. Postmodern filmlerin

postmodern felsefe ile bazı paralelliklerinin bulunduğunu belirten Aietken, postmodern sinemanın yüksek ve aşağı sanat arasındaki ayrımları kaldırdığını belirtir. Beğenin yerleşik kalıplarına karşı çıkıp türleri birbirine karıştırdığını, yönlendirici bir analiz yerine ironi, pastiş ve tarihsel belirsizlik kullandığını ifade eder (Aietken, 2015: 293-294).

Jameson, 20. yüzyılın modernist filmlerinin hepsinin kendi sanatsal doğasını sergileme ve araştırma süreci ile seçkinleştiğini belirtir. Modernist resim, müzik ve edebiyat gibi modernist film de stilistik kendine göndermelerle hem meta olarak konumunu sergilemekte hem de bu konuma karşı direnmektedir. Filmler “tarzın” işlenmesi ile pazar için üretilmiş birer ürün haline gelirken bireysel tarzın aşırı kullanımı ile bölünme ve uzmanlaşma mantığının hakim olduğu pazarda, ürün-metayı pazarın özümsemesine karşı korumuş olmaktadır. Jameson’a göre kişisel üslubun tarz üstündeki modernist vurgusu, hem gücünü hem de yabancılaşmış çaresizliğini göstermektedir (Connor, 2001: 260). Connor’a göre postmodernist kültür ve teoride yazar-yönetmen figürü yerine geçen şey tarzın mutlak yokluğu değil tarzın güçlü bir yaratıcı yazar kavramından ayrılmasıdır. Bu ayrımla beraber modern kültürün diğer alanlarında olduğu gibi modernist tarz ideolojisi çökmüş, bağlamsal olmaktan çıkarılmış, birbirinin karşısına çıkarılan, sırası değiştirilen ve yeniden üretilen birçok tarzın bir kültürüne yol açmıştır. Bu durum tarihsel köken duygusunun yitirilmesine sebep olmakta ve pastiş sanatında dolaşıma sadece bireysel tarzlar değil aynı zamanda yerinden edilmiş tarihler de girmektedir (Conner, 2001: 261). Andras Kovacs’da Conner’a benzer şekilde, auteurün’ün değişen rolü üzerinden postmodern sinemayı açıklar. Kovacs postmodern filmi “auteurün ölümü” olarak değerlendirir. Kovacs’a göre 1970’lerin ortasında yapılmış olan politik modernist filmler, postmodern filmlerin birçok özelliğini içerir. Dolayısıyla politik modernizmin mitsel eğilimine ait olan filmler ile modernist paradigmayı aşan filmler arasında ayırım

yapmak kolay değildir. Kovacs modernist filmler ile postmodernist filmler arasında ayırım yapmak için modernizmin iki temel ilkesi olan “stilin türdeşliği” ve “auteur yüklenen merkezi rol”ün kullanılabilmesini belirtir. Modernizm stiline türdeşliğini gerçekleştirmek için iki temel yolu bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi bir tür minimalizm iken diğeri geleneksel bir kültürel arka plana bir dizi dekoratif unsurun kullanılmasıdır.

“Modern bezemeciliğin durumu budur. Bu referans noktası olmadan, stilistik unsurların dekoratif çeşitliliği kendi kavramsal çerçevesini kaybeder ve eklektik hale gelir. Postmodern sinemada gözleyebileceğimiz bir özellik yalnızca stilistik unsurların çeşitliliği değil, aynı zamanda kültürel referans noktalarının çok sayıda oluşudur” (Kovacs, 2010: 405).

Modern dekoratif filmler genellikle auteurün kendi fantezi dünyası tarafından dönüştürülmüş yalnızca bir kültürel arka planı (tarihsel bir dönem ya da özel bir ulusal folklor) kullanır; oysa postmodern filmlerin fantezi dünyası farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getirir. Modern dekoratif filmlerde geleneksel bir kültürel arka plan tek bir auteur söylevinin çerçevesi olarak işlev görür, bu da auteurün anlatısının bir parçasıdır. Postmodern sinemada auteurün söylevinin kültürel alıntılarla ilişkisi yoktur, daha doğrusu auteurün söylevi kültürel bir alıntı haline gelir (Kovacs, 2010: 405-406). Kovacs, modern sinema ve postmodern sinema arasındaki farkları dekoratif unsurlar üzerinden açıkladıktan sonra modern auteur ile postmodern auteurün filmlerde yer alış biçimlerine dikkat çeker. Fellini, Wajda, Tarkovsky, Godard gibi modern auteurs soyut anlatı konumu ya da var olan kişi olarak yer alırken postmodern auteur anlatı içinde oynanan bir rol haline gelmektedir. Modern auteur her şeye hakim iken, postmodern auteur farklı roller içinde erimektedir (Kovacs, 2010: 406).

Metinde anlamın sadece yazar tarafından değil okuyucunun, izleyicinin aktif katılımı ile oluştuğu düşüncesi yazarın metin üzerindeki egemenliğini müphemleştirmiştir. Bir film ya da televizyon programı gerçeklikle olan ilişkisinden dolayı değil; diğer filmler, programlar ve metinlerarasındaki ilişki çerçevesinde anlamak mümkündür. Bu anlamda temsil belirli bir olaya karşı verilmiş bir cevap olarak, daha çok yeniden kodlamaya ve yeniden gösterime sunmaya dönüşmektedir (Şentürk, 2011: 130-131,137). Seyirciler, Rezervuar Köpekleri, Ucuz Roman gibi filmleri izlerken bu filmlerin daha önce izledikleri filmler ile bağlantısını kurarak, metnin kod açımını gerçekleştirirler. Postmodern metnin diğer metinler ile bağlantısının seyirci tarafından oluşturulması seyircinin bu süreçten keyif almasını sağlar. Hill ve Every'e göre Rezervuar Köpekleri ve Ucuz Roman filmlerinin başarısının anahtarı filmlerin toplumsalın temsili yerine popüler kültürün temsilini gerçekleştiriyor olmasıdır (Hill ve Every, 2003: 104). Pat Dowell'da benzer şekilde, Tarantino'nun başarısının "tüketici olmayı ortak yaşantı kılması" olduğunu belirtir (Dowell, 2014: 99). Pulp Fiction, Heat, Speed, The Rock, Casino, From Dusk Until Dawn gibi filmlerin yönetmenleri her şeyin daha önceden söylendiği ve yapıldığı fikrinden hareket etmektedir. Bu filmler birlik ve bütünlüğe aldırış etmeden kasıtlı olarak sinema tarihinin türleri, ahenk ve tarzlarından beslenmektedir. Bu yönetmenler ve filmler seyirciye, diğer filmlere göndermeler olduğunu, tekrar inşa ve anlamı kontrol etmenin zevki, metinlerarasılığa, sembolik olanla gerçek olan arasındaki dekonstrüktif sınır aşımına duyulan arzunun gizlendiğini haber vermektedir. Şentürk seyircinin anlamlandırma sürecine, modern filmlerde olduğu gibi eleştirel değil de dekonstrüktif ve oyun oynama biçiminde, sahne planlaması kamera açıları, sekanslar ve filmi diğer filmler ile karşılaştırma imkânına sahip olarak dâhil edildiğini vurgular (Şentürk, 2011: 139-140).

Bert Olivier bir filmin postmodern olup olmadığını anlamının bir yolu olarak derinlik, teklik yerine yüzeyselliklere, çokluğa bakılması gerektiğini belirtir. Özellikle mekânsal

nitelikte yan yana giden görüntüler ya da geçici imgeler postmodern filmin önemli bir özelliğini oluşturmaktadır. Modernist anlayışın getirdiği tek evrensel gerçeklik anlayışı postmodernizm ile birlikte yerini, çokluk ya da bilinemezliğe bırakmıştır. Postmodernizmin varlık bilimsel egemenliği, postmodern filmin derinlikli olmayan ya da yüzeyselliklere yer veren yapısı ile doğrudan ilişkilidir (Olivier, 2014: 37-40). Lyotard'ın ortaya koyduğu düşünceler ekseninde modern bilgi kuramı reddedilmiştir. Derin yapılar ya da temellere dönük bilgi kuramsal arayışın terk edilmesi ile birlikte geriye dillerin, insanların ya da kültür ürünlerinin şaşırtıcı bir çeşitliliği kalmıştır. Olivier bu bağlamda Verhoeven'in "Basic Instinct" (1992) filmini çözümleyerek filmin içindeki olayları bütünlüklü bir biçimde kavramanın olanaksız olduğunu, metnin filmde Catherine'nin Nick ile oynadığı gibi seyirci ile oyun oynadığını ortaya koyar (Olivier, 2014: 45,46,57-58). Robert Altman'ın *The Player* (Oyuncu, 1992) filminin açılış sahnesinde Walter Stuckel (Fred Ward) "Bugünlerde yapılan tüm filmler MTV tarzı. Kes. Kes. Kes. Touch of Evil filminin açılışı 6.5 dakikaydı" der. Stuckel'in bu yargısı 20. yüzyılın sonlarına doğru çekilen filmlerin giderek MTV kanalının fragmanlardan oluşan müzik videolarına benzediği düşüncesine dayanmaktadır. Postmodern filmin fragmanlı yapısı giderek artarken bu durumu ilk değerlendiren kişi Benjamin olmuştur. Benjamin, mekanik üretim çağının sanat eseri olarak filmi incelediği makalesinde, bir araç olarak filmin fragmanlı yapısını ortaya koymuştur (Booker, 2007: 1). Benjamin ilgili makalede sinema perdesiyle resmi karşılaştırır. Resim izleyiciyi derin bir düşünmeye davet edip kendini çağrışımların akışına bırakmaya izin verirken, aynı durumun film izleme sırasında oluşmadığını, belli bir sahneyi gördükten hemen sonra yerini başka bir sahnenin aldığını vurgular. "Görüntüleri izleyendeki çağrışımlar akışı, görüntülerdeki değişimle hemen kesintiye uğrar. Filmin, her şok etkisi gibi, ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle yaşanabilecek olan şok etkisi, işte bu konumu temel alır" (Benjamin, 2013: 74-75). Booker'a göre, Benjamin'in filmin birçok kopyası bulunduğu için orijinal olmadığı fikri, Baudrillard'ın simülasyon

kuramının ön izlerini taşımaktadır. Postmodern filmin sadece Amerika ile sınırlı bir alanda yaygın olmadığına göstergesi Almanya yapımı olan Tom Tywer'in *Lola Rennt* (Koş Lola Koş, 1998) filmidir. Koş Lola Koş hızlı çekim, yavaş çekim, ani pan, hızlı zoom, süper hızlı kesme, sıçramalı kesme, bölünmüş ekran, siyah beyaza dönme, animasyon kullanma gibi MTV müzik videolarında kullanılan tekniklere sahiptir. Filmin anlatısı herhangi bir müzik videosuna kolaylıkla uyabilecek olan, Lola'nın (Moritz Bleibtreu) sevgilisini kurtarmak için yirmi dakikada 100.000 mark bulmaya çalışması üzerine kuruludur. Her çabası başka bir şekilde sonuçlanan Lola filmde üç kez sevgilisini kurtarmaya çalışır. Her hareketin farklı sonuçlar doğurduğu bu üç bölümde örtük olarak Kaos teorisine yer verilir. Fragmanların giderek moda deneyim biçimini aldığı ve MTV estetiğine sahip olan Koş Lola Koş, postmodern dünyanın bir tasvirini yapmaktadır (Booker, 2007: 2-8).

Jameson, postmodern olarak tanımlanabilecek çeşitli kültürel yapıtların bir listesi çıkarıldığında, heterojen biçimde birbirinden farklı üsluplar ya da ürünler arasındaki "türdeş benzerlikler" in kendi aralarında değil, hepsinin bir şekilde karşı çıktıkları ve tepki gösterdikleri ortak bir ileri modernist dürtü ya da estetikte aramanın daha faydalı olacağını belirtir (Jameson: 2011, 101). Postmodern yapıtların ortak noktası olarak pastiş, nostalji, yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınırların kalkması, öznenin ölümü ve bunun sonucunda postmodern sanatın geçmişe hapsolmesini sıralar (Jameson, 2005: 14-19). Jameson, postmodern filme yönelik açıklamalarını bir pastiş uygulaması olan nostalji filmi ile ortaya koyar (Jameson, 2011: 58). Jameson'a göre nostalji filmleri kayıp bir geçmişini yeniden ele geçirmek için boşa yapılan bir çabanın kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarılmasıdır. Postmodern dönemin izlerini taşıyan bu filmler geçmişin imgelerini ve üsluplarını taklit ederek geçmişe duyulan bir özlemden çok daha önce kullanılan biçimlerin bir yeniden üretimini içermektedir (Jameson, 2011: 58-59). George Lucas'ın "*American Graffiti*" (1973) ve onu

izleyen birçok film artık büyüleyici bir hale gelmiş olan kayıp gerçekliği ele geçirmeye çalışmaktadır. Jameson'a göre Amerikalılar için arzunun kayıp nesnesini 1950'lerin istikrar ve refah dönemi ile birlikte henüz ortaya çıkmış rock-and-roll ve gençlik çetelerinin karşıt kültürel dürtülerini oluşturur. Polanski'nin "*Chinatown*"u (1974) Amerika'nın 1930'larda var olan üslubuna yönelirken Bertolucci "*Konformist*" (1970) ile İtalya'nın 1930'larda yer alan üslubunu kucaklar.

"Nostalji filmi hiç bir zaman tarihsel bir içeriğin bir tür eski modası geçmiş temsili ile ilgili değildi; bunun yerine geçmişe görüntünün cilalı imgeleriyle ve "1930'lı ya da 1950'li" gibi moda atıflarıyla "geçmişe ait olma"yı yansıtan stilistik çağrışımlar ile yaklaştı" (Jameson, 2011: 58-59).

Jameson, Lukacs'ın tarihsel roman üzerine yaptığı değerlendirmeden yararlanır. Lukacs, tarihsel romanı, muzaffer burjuvazinin yeni ortaya çıkan bir tarih duyumu ile feodal soyluluk gibi daha eski "tarihi konulardan" tümüyle ayrı bir zamansal anlatı içinde toplumsal yansımalarını dile getirme; kendi geçmişini ve kendi geleceğini yansıtabilme girişimleri olarak ortaya çıkmış bir biçimsel yenilik olarak değerlendirir. Jameson'a göre tarihsel roman 18. yüzyılın güçlü modern tarihsel duyumuna tekabül ederken bilim kurgu türü ise aynı biçimde postmodern dönemde tarihselciliğin geçirdiği krize tekabül etmektedir (Jameson, 2011: 388-399).

Jameson, şimdiki zamanın "nostalji tarzı ile sömürgeleştirilmesine "*Body Heat*" (1981) filmini örnek verir. James Cain'in "*Double Indennity*" (1944) filminin uzak bir refah toplumuna uyarlanmış bir yeniden yapımı olan *Body Heat* filmi için "şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve geçmişe ait olmanın ve gerçek tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işletmecisi olarak metinlerarası bir noktadayız" değerlendirmesinde bulunur (Jameson, 2011: 59). Jameson "şimdiki zamanın özlemi" olarak adlandırdığı bu durum ile şimdiki zaman estetik bir unsur,

yapay bir tarihsellik haline gelir. Jameson David Lynch'ın "*Blue Velvet*" (1986) filmi ile Jonathan Demme'in "*Something Wild*" (1986) filmlerini "kendi şimdiki zamanını tanımlamaya çalışan ve aynı zamanda bu girişimin başarısızlığını yansıtan" filmler olarak değerlendirir. "Klasik nostalji filmi kendi şimdiki zamanını tümüyle yadsırken özgül kuşaksal geçmiş ile ilgili imgeler karşısında taş kesilip büyülenerek, tarihsel yönden kendi eksikliğini gösterdi. 1986 yapımı olan iki filmde bir yandan tümüyle yeni bir biçimin; tarihselcilik tarzının öncülüğü yaparken diğer yönden de alegorik karmaşaların içinde bunun sona erişini ve başka bir şey için şimdi açılmış olan uzamı gösteriyorlar" (Jameson, 2011: 403-404). David Lynch'ın "*Blue Velvet*" (1986) filminde ise anlaşılamayan bir felaket kasaba üstüne çökmüş gibidir. Kesik kulağın bulunması ile dış gerçeklikten koparılmış olan kasaba tehdit altına girmiştir. Jameson bu nedenle tarihin filmde, söylene biçiminde olmasa ideolojik olarak cennet ve düş üzerinden Amerikalı olmanın istisnalılığı taşıyarak yer aldığını belirtir. *Blue Velvet*, 60'ların üzerine bir kavrayışta bulunmak için sunduğu gerçek, parçalanmış bedenlerin, grotesk ve dehşet verici tablolarına karşın, kötülük korkunç olmaktan çok iğrendiricidir. Kötülük son aşamada bir imge olarak, ellili yılların benzeşimsel canlandırılması, kendi içinde benzeşim olarak kendini genelleştirmiştir (Jameson, 401-402).

Yirminci yüzyılın başat sanat formu olan filmler, modern dönem boyunca estetiğin ideolojik yönden başat paradigması olarak kalmış tüm sanatlar içinde yeniliklerin en zengin biçimde yer aldığı bir uzamı oluşturmuşlardır. Jameson'a göre filmler modern ile olan ilişkilerini "kesik kesik, çok farklı zamanlarda birbirini izleyen, geçici olmaya mahkum iki ayrı kişilik aracılığıyla sürdürebilmiştir". Filmler postmodern dönemle birlikte başatlığını yitirmiş ve "diğer sanat ya da mediumdan ödünç alınan malzeme, form, teknoloji ve hatta tematlere giderek artan bir bağımlılığa" sahip olmuşlardır (Jameson, 2011: 120-122). Jameson'a göre meta üretimi ile estetik üretimin bütünleştiği

günümüzde bir tür estetik popülizme sahip olan postmodern filmler yüksek kültür ürünleri ile kitle kültürü arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır (Jameson, 2011: 30-31). Bireysel özenin kaybolması sonucunda kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi “pastiş”i ortaya çıkarmıştır (Jameson, 2011: 55). Baudrillard Sanat Komplosu’nda sanatın kendi tarihi ve kalıntılarını geri dönüştürerek hayatta kalmaya çalıştığını ileri sürer. Günümüz sanatı uzak ya da yakın geçmişe hatta bugüne ait olan formları ve eserleri oyuncu, kitsch bir yolla kendine mal etmeye başlamıştır. Baudrillard’a göre Temel İçgüdü, Sailor ve Lula, Barton Fink göndermeler ile dolu geveze filmler “virtüozluğu, özel efektleri, megalomanca klişelerin aşırı kullanımı kendilerini içeriden yıktıkları için haklarında bir eleştiriye yer bırakmazlar” (Baudrillard, 2012: 28-29).

Üstkurmaca postmodern filmlerin bir diğer ortak noktasını oluşturmaktadır. Dış gerçekliğin bir temsili yerine filmler kendilerine yönelerek kendi kurmaca yapılarını konu edinirler. Oyuncu filminde Tim Robbins ünlü bir Hollywood yapımcısını canlandırmaktadır. Hollywood’un stüdyo sistemini gözler önüne seren film, açılış sahnesini, Touch of Evil’in altı buçuk dakika süren planından daha uzun tutarak filmlerin fragmanlaşmasını eleştirir. Karel Reisz’in yönettiği The French Lieutenant’s Women (Fransız Teğmenin Kadını, 1981), üst kurmaca yapının en başarılı şekilde sinemaya aktarıldığı filmlerden birisini oluşturur. John Fowles’in aynı adı taşıyan romanından uyarlanan film kendisine bir başka filmi konu alır. Fransız Teğmenin Kadını merkeze kendi aracını alarak filmin biçiminin sorgulanmasını sağlar. Filmin anlatısı 1979’da çekilen bir filmde Viktorya dönemi âşıklerini oynayan kadın ve erkek oyuncu arasındaki aşkı anlatmaktadır. Harold Pinter’in senaryolaştırdığı, Karel Reisz’in yönettiği film, Viktorya dönemindeki ve bugünkü aşk ilişkisini içerecek biçimde söylemsel bir karşılaşmayı oyunsallaştırır. İki öykünün birleştiği ve üst kurmacanın doruğa çıktığı an filmin sonunda gerçekleşir. Viktorya döneminde geçen

filmin son sahnesinin çekilmekte olduğu evde verilen partide Mike, Anna'ya filmdeki ismi olan Sarah diye hitap ederek aslında âşık olduğu kişinin kurmaca karakter Sarah olduğunu anlaşılr. Partiden önce çekilen son sahnede film, Victorya dönemi âşıkları için mutlu son ile biterken çağdaş âşıkların birlikteliği mutlu son ile bitmemektedir (Martin, 2014: 113,115,123).

Keith Booker, "*Charlie and Chocolate Factory*"nin (Charlie'nin Çikolata Fabrikası, 2005) geç kapitalist dünyayı anlatan, postmodern filmin bir örneği olarak değerlendirir. Tim Burton'ın yönettiği filmde şehirdeki tek işveren konumundaki çikolata fabrikası bütün işçilerini çıkarır ve yerlerine Kenya'dan getirilen Oompa Loompaları işe alır. Geç kapitalist toplumunda yaşanan sanayisizleşmeye filmde yer verilirken, Oompa Loompalar üçüncü dünyanın ucuz işgücünü temsil etmektedirler. Beş şanslı çocuğun, insanlara uzun zaman önce insanlara kapatılan fabrikayı dolaşma hakkı kazanması filmin öyküsünü oluşturur. Postmodern filmin bir özelliği olan gerçek hayatın temsili yerine Charlie'nin Çikolata Fabrikası Baudrillard'ın teorileştirdiği bir hipergerçeklikte geçmektedir. Çikolata fabrikası Disneyland'ın bir kopyası olarak filmde yer alırken bütün üretim sürecinin yerini gerçek hayatta karşılığı olmayan simülakrlar almıştır. Şizofrenik zaman algısı ile tarihsellikten kopan postmodern filmler sürekli bir şimdi içinde geçmektedir. Değişimin temposunun artması bugünün gelecek ile bağlantısının kopmasına neden olarak, 1950'lerden itibaren büyük anlatıların sorgulanmasına yol açmıştır. Charlie'nin Çikolata Fabrikası postmodern filmin bir özelliği olarak zamansız, tarih dışı bir yapıya sahiptir (Booker, 2007: X- XV).

David Harvey "*Postmodernliğin Durumu*" adlı kitabında postmodern zaman ve mekan deneyimlerini üzerinden "*Blade Runner*" (Bıçak Sırtı, 1982) ve "*Himmel über Berlin*" (Arzunun Kanatları, 1987) filmlerini inceler ve çözümlemesinde imgenin gerçekliğin yerini alması, benzeş ile gerçek arasındaki sınırların kalkması, tarihselliğin yitirilişi, postmodern mimari, şizofrenik zaman, yüksek teknoloji ve tüketim kültürü, esnek iş

gücü ve üretim süreçlerinin ademi merkezileşmesi, parçalanma ve gelip geçicilik gibi kavramlara ulaşır (2012: 342-358). David Harvey'e göre postmodern kültürel nesnelere, tasarımlarındaki eklektizm ve konularının anarşisi dolayısıyla çeşitlilik gösterirler. Harvey sinemanın fotoğrafla birlikte kültürel modernizm döneminde ortaya çıkmış bir sanat türü olmasına ve zaman-mekân temalarını ele almak için en güçlü kapasiteye sahip olduğuna dikkat çeker (2012: 342). Blade Runner, esnek üretim ve zaman-mekân sıkışması bağlamına yerleştirilmiş postmodernist temaların, sinemanın elindeki bütün hayali olanaklar kullanılarak ele alındığı bir bilimkurgu filmidir. Blade Runner genetik olarak imal edilmiş "kopya" olarak adlandırılan bir grup insanın verdiği özgürlük mücadelesini konu alır. Esnek üretim koşullarına uyum sağlayacak biçimde üretilmiş olan kopyalar dört yıllık çalışma sürelerinin ardından yok edilmektedirler. Bir insanın gerçek insan ya da kopya olduğu ancak bir test ile ortaya çıkarılabilmektedir. Gerçek ile benzeş arasında neredeyse fark bulunmamaktadır. Blade Runner, 2019 yılı Los Angeles şehrinde geçmektedir. Kentin mimarisi mısır piramitleri benzeri yapılar ile Yunan ve Roma sütunlarının iç içe geçtiği postmodern mimarinin eklektik yapısına uygun biçime sahiptir. Her yer postmodern bir kargaşa içinde ve benzeşler ile doludur. Kopyaların tasarımcısı Tyrell, kopyalara yaşamlarının azlığını telafi edecekleri bir avantaja sahip olduklarını söyler. Kopyalar, inanılmaz bir yoğunlukta yaşadıkları için dört yıla sınırlı tutulan hayatları; Jameson, Deleuze, Guattari'nin postmodern yaşamın merkezinde yer aldığını düşündükleri zamanın, şizofrenik koşuşması içinde geçmektedir. Filmde fotoğraf gerçek tarih olarak algılanmakta, yeniden üretebilir olan imgeler gerçekliğin ve hakikatin kanıtlarını oluşturmaktadırlar (Harvey, 2012: 342-346).

Himmel über Berlin filmi ise sonsuz zaman içerisinde yaşayan melekler ile kendi toplumsal zamanlarında yaşayan insanları birleştirir. Film, Blade Runner'ı baştan sona kavrayan parçalanmışlık duygusuna sahiptir. Zaman, mekân ve tarih arasındaki

ilişkiler sorunu dolaysız biçimde ortaya konulurken; fotoğrafta ortaya çıkan imge ile bir hikayenin gerçek zaman içinde anlatılması arasındaki karşıtlık sorunu anlatının merkezinde yer alır. Filmin ilk bölümünde bir çift melek, Berlin'i her şeyi tek renk gören gözlerinden inceler. Melekler ebedi bir şimdinin içinde ve sonsuz bir mekanda hareket edebilmektedirler. Zaman ve mekanın özel bir biçimdeki organizasyonu bireysel kimliklerin içinde örüldüğü çerçeve olarak görülür. Bölünmüş mekanlar imgesi, kolaj ve montaj tarzıyla birbirinin üzerine yerleştirilir. Filmde eski bir melek olarak yer alan Peter Falk film çekimi için Berlin'e gelir. Columbo dizisinde Komiser Columbo'yu canlandıran Falk'un bu rolüne Himmel über Berlin'de birkaç kez doğrudan göndermede bulunulur. Bir sahnede şapka üstüne şapka dener; söylediğine göre amacı kalabalıkta tanınmadan dolaşabilmek ve arzuladığı anonimliğe kavuşmaktır. Giydiği şapkalar, Cindy Sherman'ın fotoğraflarının insanı maskeleyesine çok benzer biçimde, neredeyse karakter masklarına dönüşür (Harvey, 2012: 348-351).

"Bu peyzaj yüksek postmodernist sanatın, örneğin Pfeil (1988: 384) tarafından tanımlanan bütün özellikleri taşır. "Bütünlüğü olan bir metinle değil, belirgin bir kişilik ve duyarlılığın varlığıyla hiç değil, kim olduğunu bilmediğiniz, yerleştiremeyeceğiniz dillerden dökülen heterojen söylemlerin kesikli alanıyla karşı karşıyasınızdır. Bu kaos, tam da her şeyi çatısı altına alan mitik bir çerçeve içinde kapsamadığı ya da özümsemediği ölçüde yüksek modernizmin klasik metinlerinden ayrılır. " Dile getirilen şeyin niteliği "gizli bir alaycılık taşır, kayıtsızdır, kişisel değildir, arka planda kalmayı yeğler"; bütün bunlar "izleyicinin geleneksel katılımının olanaklarını" kaldırmaya yöneliktir" (Pfeil, 1988'den aktaran Harvey, 2012, s. 351).

Melek olan Damiel'in tarihi yoktur. Marion ise köklerinden kopmuştur. Marion'ın tarihi "birkaç fotoğraf ve günümüzde hem evlerde hem de müzelerde tarih duygusunu temellendiren birkaç bellek nesnesine indirgenmiştir" (2012: 356). İmge ile öykü arasında film boyunca gerilim devam eder. Bu gerilimin içinde büyük bir sorun yer almaktadır: "Tek renkli bir parçalanma ve gelip geçicilikten örülmüş postmodern dünyada mekan ve zaman estetiklerini nasıl ele almalı?" (Harvey, 2012: 356-357). Harvey, Blade Runner ve Himmel über Berlin filmleri arasında bulunan benzerlikleri, son yıllarda zaman ve mekan sıkışmasının kültürel biçimler alanında bir gösterim krizi yarattığını ve bunun Cindy Sherman'ın fotoğrafları, Italo Calvino ya da Pynchon'un romanlarına kadar yoğun bir estetik kaygının konusu olduğunu öne sürerek açıklar (Harvey, 2012: 357).

Büyükdüvenci ve Öztürk "*Postmodernizm ve Sinema*" adlı kitabın giriş yazısında postmodernist filmlerin genel özelliklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Büyükdüvenci ve Öztürk modern sinemanın kendisine birey ve bireye dair evrensel sorunları konu ettiğini belirterek, postmodern dünyada bu sorunların anlamsız kaldığını ve öykülerin küçüldüğünü belirtir. Öznenin tahrip olması ile auteursler tarihe karışırken sadece şimdiki zamanı deneyimleyebilen bireylerin, geçmiş ile olan sınırları silinmiştir. Tüketim kültürünün temsili en üst düzeye çıkarken cinsellik metalaşmıştır. Filmlerde kullanılan malzemeler bağlamlarından koparılarak kolaj biçiminde yeniden kullanılarak, anlamlı bir bütünlüğün oluşmadığı metinler üretilmiştir. Büyükdüvenci ve Öztürk' e göre postmodernizm olarak adlandırılan bu durum estetik üretim ile kitsch el ele vermiştir. Bu, her şeyin bir oyun olduğu metinlerarası bir düzlemdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 34).

1.5. Amaç

1980'lerden itibaren sinemada etkisini gösteren postmodernizm, Quentin Tarantino filmlerinde hangi kavramlar ile yer aldığına ortaya konduğu çalışmada aşağıda yer alan sorulara yanıt aranmıştır.

1. Postmodernizmin karakteristik özellikleri nelerdir?
2. Bu postmodernizm sinema sanatında hangi kavramlar ile yer almaktadır?
3. Örnekleme alınan Rezervuar Köpekleri, Ucuz Roman, Jackie Brown, Bill'i Öldür I-II ve Ölüm Geçirmez filmlerde yer alan postmodern kavramlar nelerdir?

1.6. Önem

Postmodernizm 1980'lerden itibaren sinema sanatında etkisini göstermeye başlamıştır. Gerçekleştirilen çalışma ile postmodern kavramların Quentin Tarantino filmlerinde nasıl yer aldığını ortaya koymak çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.7. Varsayımlar

Çalışmanın varsayımı şunlardır.

- 1- Modernite ile modernizm arasında yapılmış olan kavramsal ayrımlar postmodernite ve postmodernizm arasında bulunmamaktadır.
- 2- Quentin Tarantino filmleri postmodern kavramlar içermektedir.

1.8. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Quentin Tarantino'nun örnekleme alınan Rezervuar Köpekleri, Ucuz Roman, Jackie Brown, Bill'i Öldür I-II ve Ölüm Geçirmez filmleri ile sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma betimleyici bir durum analizini içermektedir. Nitel analiz yöntemlerinden birisi olan betimsel analiz, ilgi duyulan konu ya da etkinliklerin bir betimlemesini, tasvirini yapmayı amaçlayan araştırmalardır. Bu araştırma tipinde çalışılan olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikleri tasvir edilir. Betimsel araştırma, araştırma konusu hakkında veri toplamak ve genel bir bakış açısı kazanmak için uygun araştırma yöntemidir. Betimlemek bir araştırmamanın tek amacı olabileceği gibi, araştırmalar hem betimleme hem de açıklama amacı taşıyabilir. Bu doğrultuda araştırmada nicel ya da nitel veri toplama tekniklerinin hangisinin kullanılacağı araştırmamanın amacına bağlıdır (Şavran, 2011: 119-121). Betimsel analiz, verilerin sınıflandırılması, özetlenmesi ve sonuçlara ulaşılması sürecini içerir. Betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler daha önceden araştırmacı tarafından belirlenmiş başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularına göre düzenlenebileceği gibi veri toplama aşamalarında elde edilen ön bilgiler ışığında da düzenlenebilir. Veri kaynaklarından alıntı yapılması, çalışmanın güvenilirliği ve sağlamlığı açısından fayda sağlar. Böylece çalışmada ortaya konulan önemli görüşler yansıtılmış olur. Betimsel analiz yönteminin amacı elde edilen ham durumdaki verileri, okuyucunun anlayacağı ve daha sonra isterse kullanacağı şekle sokmaktır. Bundan dolayı verilerin önce mantıki bir sıraya konulması gerekir. Daha sonra da yapılan betimlemeler yorumlanır ve sonuçlar ortaya konulur. Bu yöntemde veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirlerine anlatım olarak çok yakındır (Altunışık, 2005: 257-258, Yıldırım ve Şimşek, 2000: 156).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Quentin Tarantino'nun bu araştırma sürecinde gösterime girmiş bulunan tüm filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklem belirleme yöntemi olarak "amaçlı örneklem" seçilmiştir. Erdoğan (2003: 179), amaçlı örnekleme "önceden belirlenmiş ve tanımlanmış amaca uygun birimler inceleme için seçilir" şeklinde tanımlamaktadır. Örnekleme alınan Tarantino filmleri çalışmanın amacına uygun nitelik taşıyan, postmodern kavramlar taşıyan filmler oldukları için seçilmiştir (Roberta Garrett: 2007, Keith Brook: 2007, Pat Dowell: 2014, John Fried: 2014, Seçil Büker: 2014). Örneklemede yer alan filmler:

- Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)
- Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)
- Jackie Brown, 1997
- Bill'i Öldür I-II (Kill Bill Volume I-II, 2003-2004)
- Ölüm Geçirmez (Death Proof, 2007)

2.3. Veriler ve Toplanması

Çalışmanın amacı olan Quentin Tarantino filmlerindeki postmodern kavramların ortaya konması, nitel veri toplama teknikleri kullanılarak betimleyici bir durum analizi ile gerçekleştirilecektir. Bu doğrultuda modernizmden bir kopuş olarak değerlendirilen postmodernizmi açıklamak için kullanılan kavramlar ve temalar, Quentin Tarantino filmlerinde aranan özellikleri belirlemede ölçüt olarak kullanılmıştır. Yapılan bu tartışmalar sonucunda postmodernizmi tanımlamak için kullanılan temaların;

- Büyük anlatıların etkisini kaybetmesi
- Anlamın yitirilmesi
- Derinlik yokluğu ve Yüzeysellik
- Öznenin Yitimi
- Pastiş
- Nostalji
- Şizofreni
- Gündelik yaşam ile estetik sınırların ortadan kalkması
- Pop art
- Kitsch
- Üstkurmaca
- Metinleraraslık
- Kültürün metalaşması
- Estetik üretim ile meta üretiminin bütünleşmesi
- Tüketim kültürünün yüceltilmesi, olduğu belirlenmiştir.

Quentin Tarantino'nun örnekleme alınan beş filmi (*Rezervuar Köpekleri*, *Ucuz Roman*, *Jackie Brown*, *Bill'i Öldür*, *Ölüm Geçirmez*) izlenerek çalışmanın amacı doğrultusunda, yukarıda belirtilen kavramlar ve temalar ile çözümlenip yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Rezervuar Köpekleri

3.1.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen:	Quentin Tarantino
Senarist:	Quentin Tarantino
Yapım Yılı:	1992
Oyuncular:	Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Randy Brooks, Kirk Baltz, Eddie Bunker, Quentin Tarantino, Robert Ruth
Yapımcı:	Lawrence Bender

3.1.2. Filmin özeti

Reservoir Köpekleri filmi başarısız bir soygun girişimini konular. Yaşlı Coe, elmas toptancısını soymayı planlamaktadır. Soygun için 6 kişiye ihtiyacı vardır. Ekibi kurmak için ilk olarak uzun zamandır beraber iş yaptığı Larry'e soygunda yer almasını teklif eder. Daha sonra, hapisten yeni çıkmış olan Vic Vega ekibe dâhil edilir. Coe, ekibin geri kalanını da topladıktan sonra soygun için hazırlıklara başlanır. Buluşma yeri olarak kullanacakları depoda Coe, planın ayrıntılarını anlatır ve yakalanmaları olasılığına karşın polislin eline bilgi geçmemesi için ekipte yer alan kişilere kod adı olarak renk isimleri verilir. Kimsenin kendisi hakkında bilgi paylaşmamasını ister. Soygundan sonra buluşma yerine ilk olarak Mr White ve yaralı

halde Mr Orange ve Mr Pink gelir. Mr Pink kendilerine polislerin tuzak kurduğunu, aralarında bir muhbirin yer aldığını düşündüğünü belirtir. Daha sonra depoya Mr Blonde, arabasının bagajında bir polis memuru ile gelir. Muhbirin kim olduğunu öğrenmek için polise işkence yapmaya başlarlar. Mr Blonde polis ile depoda yalnız kalınca polisi yakmaya çalışır. Bu sırada kan kaybından bayılmış olan Mr Orange, Mr Blonde'ü öldürür. Mr Orange'ın gizli polis olduğu ortaya çıkar ve polislerin Coe'yu yakalamak için deponun dışında beklediği öğrenilir. Daha sonra Eddie ve ardından Coe gelir. Eddie'nin gelmesi ile Mr Brown'un öldüğü, Mr Blue'nun ise kayıp olduğu anlaşılır. Coe, muhbirin Mr Orange olduğunu söyler ancak Mr White, Mr Orange'ın yaralanmasından kendisini sorumlu hissettiği için Mr Orange'ın muhbir olduğuna inanmaz. Coe, Mr Orange'ı öldürmek ister; White karşı çıkar ve Eddie, Coe ve Mr White birbirlerine ateş ederler. Eddie ve Coe ölür, Mr White yaralanır. Mr Pink saklandığı yerden çıkar ve kaçar. Ölmek üzere olan Mr Orange, Mr White'a köstebeğin kendisi olduğunu söyler. Mr White Mr Orange'ı, polisler de Mr White'ı öldürür.

3.1.3. Filmde yer alan postmodern kavramlar

Tarantino, Yeni Dalga ve özellikle Godard sinemasına ilgi duyar. James Monaco'nun, Godard sinemasını tanımlamak için yaptığı listede popüler kültürün gücü, Amerikan kültürü, B filmi, kara film, geçicilik, kafeler, sonu gelmeyen konuşmalar (Monaco, 2006: 109) gibi başlıklar, Tarantino sinemasında sıklıkla kullanılan unsurlardır. Monaco'nun hazırladığı bu liste, Godard ile Tarantino sinemasında yer alan birçok ortak noktayı ortaya koyar. Ancak Godard'ın filmlerindeki tüketim kültürü ve kapitalizme yönelik ironik tavrı Tarantino filmlerinde yer almaz. James Naremore'un ifadesi ile Tarantino, Marks olmadan izleyicilerin eline Coca Cola şişesini tutuşturur (Naremore, 2008: 218). Kitle kültürüne yönelik eleştirel bir tutumu bulunmayan Tarantino, ucuz romanlar, fastfood restoranları, hamburgerler, milkshakeler, biftekler, donutlar, popüler şarkılar ve filmler, televizyon ve şov dünyasının tanınmış yıldızları

gibi Amerikan tüketim kültürünün bir çok ögesini filmlerinde tüketim kültürünün yeniden üretimini sağlayacak şekilde kullanır.

Postmodern dönemle birlikte toplumsal kuramcılar, psikanalistler ve dil bilimciler bireyciliğin ve kişisel kimliğin geçmişe ait bir şey olduğunu, “birey özne”nin öldüğünü ifade ederler. Kişisel biçem ileri modernizmlerin temel dayanak noktasını oluştururken, öznenin ölümü ile büyük dehalar dönemi sona ermiştir. Jameson’a göre; rekabetçi kapitalizmin klasik döneminde çekirdek ailenin ve burjuvazinin egemen bir toplumsal sınıf olarak ortaya çıktığı dönemde bireycilik ve özne bireylerden söz etmek mümkünken, uluslararası şirket kapitalizmi döneminde eski burjuva birey öznenen söz etmek mümkün değildir. Derrida’nın geliştirmiş olduğu daha radikal olan postyapısalcı dil anlayışına göre ise bireysel özne zaten hiçbir zaman var olmamıştır. Jameson bireysel bir üslubun olmadığı günümüzde daha önce yapılmış eserlere öykünmek dışında yapılabilecek bir şey kalmadığını öne sürer. Sanatçılar artık yapıtlarını geçmişteki yapıtlara öykünerek oluştururlar (Jameson, 2011: 52, 55). Tarantino da ilk filmi olan Rezervuar Köpekleri’nden itibaren sinemasını, filmler arası bir bağlam oluşturur. Modernist eserlerin biricik biçem arayışı yerini film tarihi içinde yapılan bir kolaja bırakmıştır. Bu anlayışın bir yansıması olarak Tarantino, Rezervuar Köpekleri’nin anlatısını Hong Kong’lu yönetmen Lingo Lam’ı “*Lung Fu Fong Wan*”a (City on Fire, 1987) dayandırır. Yeni Dalga’nın sinemaya getirdiği birçok yenilik ve arayış, Tarantino ile Amerikan seyircisine uyarlanmıştır. Michael Rennett, Sigfried Kracauer’un *Caligari’dan Hitler’e* kitabında Alman dışavurumcuları ile Almanya’nın 1920’ler ve 1930’lardaki politik durumu arasındaki bağlantıyı kurması gibi, 1940’lar ve 1950’lerde İtalya’da ortaya çıkan yeni gerçekçilik hareketin de benzer şekilde işsizlik ve Mussolini’nin faşist rejimi sonrası işçi sınıfının durumunu yansıttığını dile getirir. Rennett, bugün Tarantino gibi yönetmenlerin başarılı olmasını dönemin eklektik kültürüne bağlar. Rennett’e göre bu dönem ortaya çıkan yönetmenler, endüstriyel

üretimde görülen bir değişimin yansımasıdır. Bu da Fransız Yeni Dalgası'nın getirdiği yenilik arayışlarının benzeridir (Rennett, 2012: 405-406). Rezervuar Köpekleri, sanat yapıtının geçmişe hapsediği postmodern dönemin izlerini taşımaktadır. Yeni bir eserin ancak geçmiş dönem yapıtlarına öykünerek oluşturulabileceğini düşüncesini Tarantino, "izlediğim her film beni bir şey çalmaya teşvik ediyor" diyerek doğrular (Vries, 2010: 149).

City on Fire'da bir suç örgütünü çökertmek için polis olan Ko Chow (Yun Fat Chow) Tim Roth gibi örgüte sokulur. Örgütün lideri Nam, Coe gibi kuyumcu soygunu planlamaktadır. Soygun sırasında alarmı çaldığı düşünölen kadın, Mr Blonde gibi Joe tarafından cezalandırılmak için öldürölür. Polisten kaçarken arabaları Mr Brown'un kullandığı araba gibi kaza yapar. Gizli polis Chow ve Fu yaya olarak kaçarken polis ile çatışmaya girerler. Chow tehlike anında Fu'yu kurtarmak isterken vurulur ve Mr Orange gibi istemeden birini vurur. Mr White ile Mr Orange arasında yaşananlara benzer bir yakınlaşma Gizli polis Chow ile Fu arasında yaşanır. Soygun sonrasında buluşma yeri olan depoya gelindiğinde Eddie gibi Nam dikkat çekmemesi için arabanın kaldırılmasını söyler. Nam, tuzak kurulduğunu Chow'un muhbir olduğunu söyler. Nam, Chow'u vurmak istediğinde Mr White gibi kendini Chow'dan sorumlu hisseder ve Chow'u öldürmek isteyen Nam'a silahını doğrultur. Patron Nam ölür. Ağır yaralı olan Chow ölmeden önce Fu'ya polis olduğunu itiraf eder. Fu silahını Chow'a doğrultur ancak Chow Fu onu vurmaktan ölür. Sanat yapıtının biricikliğini yitirdiği postmodern dönemde, Tarantino Rezervuar Köpekleri'nin anlatısını City on Fire üzerine kurar. City on Fire filminin sadece senaryosundan değil sahne ve çekimlerinden de birçok pastiş öğesini Reservoir Dogs'da kullanır. Steven Connor'a göre; postmodernist kültür ve teoride yazar-yönetmen figürü yerine geçen şey tarzın mutlak yokluğu değil tarzın güçlü bir yaratıcı yazar kavramından ayrılmasıdır (Conner, 2001: 261).



Resim 1. City on Fire'da soygun sonrası yaşanan çatışmadan bir kare.

Kaynak: Ram, 1987.



Resim 2. Rezervuar Köpekleri filminde soygun sonrası yaşanan çatışmadan bir kare.

Kaynak: Tarantino, 1992.



Resim 3. City on Fire filminde Nam Chow'un gizli polis olduğunun ortaya çıktığı sahne.

Kaynak: Ram, 1987.



Resim 4. Revertuar Köpekleri filminde Mr Orange'ın gizli polis olduğunun ortaya çıktığı sahne.

Kaynak: Tarantino, 1992.

Tarantino bu görüşü doğrulayacak şekilde Reservoir Dogs'u birçok farklı filmde gerçekleştirdiği pastiş ile oluşturur. Bunlardan birisi de Joseph Sargent'in 1974 yılında yönettiği "*Taking of Pelham One Two Three*" filmidir. Bir suç filmi olan Taking of Pelham One Two Three'de Mr Green, Mr Blue, Mr Grey ve Mr Brown'dan oluşan ekip bir yeraltı trenini kaçırarak fidye ister. Kendileri hakkında bilgi vermemek için birbirlerine, kod adları olan renkler ile hitap ederler. Mr Green kaçırdıkları trenin makinisti ile konuşurken daha önce yaptığı iş ve bulunduğu yeri ağzından çıkarır, ekibin başı olan Mr Blue araya girerek "bütün hayatını öğrenmesine gerek yok değil mi?" diyerek Mr Green'i uyarır. Mr Green'in hatasından ders alan Coe isimlerin dağıtıldığı toplantıda Taking of Pelham One Two Three'de Mr Blue'nun geçmişleri hakkında yaptığı uyarıyı tekrar eder.

Coe: Kendiniz hakkında da hiçbir şey söylemeyeceksiniz. Nerelerde bulduğunuz, neler yaptığınız veya St. Petersburg'da nasıl banka soyduğunuz.

Metinler arası bir yapı içinde gerçekleştirilen alıntılarda Tarantino'nun karakterleri, öykündükleri durum veya karaktere cevap verir. Tarantino Bill'i Öldür filminde bu tekniği tekrar kullanır.

Tarantino Rezervuar Köpekleri'ni filmler arası bir yapıda oluştururken parodinin alaycı yapısından uzak bir şekilde daha önce yapılmış olan filmlere öykünür. Parodi, üretilen biçimlerin eşsizliğini kendi yararına kullanıp özgün olanı gülünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflikları ve ayrıksılıklarının üzerine giderken; Tarantino, sanatın hapsediği geçmişten aldıkları ile yeni bir eser ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu nedenle City on Fire ya da Taking of Pelham One Two Three filmlerinden alınan öğeleri, izleyicilerin bilip bilmemesi bir önem taşımamaktadır.

Andras Kovacs, auteure yüklenen role göre filmlerin modern veya postmodern olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Fellini, Wajda, Tarkovsky, Godard gibi modern auteurs ya soyut anlatı konumu ya da işlevi olarak veya var olan bir kişi olarak ortaya çıkarken, postmodern auteur anlatı içinde oynanan bir rol haline gelmiştir. Modern auteur her şeye hâkimken, postmodern auteur farklı roller içinde erir (Kovacs, 2010: 406). Yönetmenlik kariyerine başlamadan önce oyunculuk eğitimi almış olan Tarantino, Rezervuar Köpekleri'nde Mr Brown karakteri ile yer almıştır. Mr Brown soygundan hemen sonra depoya dahi ulaşmadan ölür. Rezervuar Köpekleri'nde "Like Virgin" şarkısının sözlerini yorumladığı bölüm dışında önemli bir rolü bulunmamaktadır. Bu durum Tarantino ile birçok ortak noktası olan Godard'ın "A Bout de Souffle" (Serseri Âşıklar, 1960) filmini akla getirmektedir. Serseri Âşıklar filminde kanun kaçağı olan Michel'in polisler tarafından yakalanması, yoldan geçmekte olan Godard'ın Michel'i polislere ihbar etmesi ile gerçekleşir. Serseri Âşıklar, Michel'in polisler tarafından öldürülmesi ile sonlanır. Bu sahne, filmin başrol oyuncusunu ölüme gönderen auteurün gücünü gösterirken, Reservoir Dogs'da Tarantino'nun canlandırdığı Mr Brown, türsel gelenekler doğrultusunda ilk ölen kişinin en güçsüz kişi olması gibi henüz filmin başında ölür. Her şeye hâkim modern auteur yerini farklı rollerin içinde eriyen postmodern auteure bırakmıştır.

Rezervuar Köpekleri'nde yer alan bir diğer postmodern kavram parçalı yapı ve yüzeyselliktir. Tanrıyı merkeze alan düşünce yapısı modernite ile yerini insanı merkeze alan düşünüş biçimine bırakmıştır. Postmodernizm, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek kavramını reddeder; pozivitizmin kesinlikleri yerini merkezlessiz, parçalı bir yapıya bırakmıştır. Sanatın gerçeklik ile kurduğu ilişkinin değişmesi, sanat yapıtları ve estetiğın de değişmesi sonucu doğurur. Bir sanat yapıtı olarak Rezervuar Köpekleri postmodernist düşüncenin parçalı, yüzeysel, merkezlessiz yapısına sahiptir. Film Mr White, Mr Blonde ve Mr Orange olmak üzere üç ayrı

bölümden ve filmin öyküsü ile doğrudan bağlantısı olmayan, yaklaşık yedi dakika uzunluğunda kahvaltı sahnesinden oluşur. Anlatı, soygun sonrası buluşma ve soygun öncesi yapılan planların flashbackler ile paralel şekilde anlatılması üzerine kurulur. Sırası ile Mr White, Mr Blonde ve Mr Orange karakterlerine odaklanıp flashbackler ile soygundan öncesine gidilir. Filmin açılış sahnesi olan kahvaltıdan sonra jenerik başlar, jenerikten sonraki ilk sahnede Mr Orange Mr White'ın kullandığı arabada kanlar içinde can çekişmekteyken görülür. Bir şeylerin ters gittiği anlaşılır ancak gerekli bilgiler henüz izleyiciye verilmemiştir. Mr White, Mr Orange'ı depoya götürür ve Mr Pink ile hastaneye gitme konusunda tartışma başlar. Mr White bölümünde, flashback ile Coe'nun ofisinde Mr White'ı kabul ettiği sahneye dönülür. Coe, Mr White'a elmas soygununu anlatır. Tekrar şimdiki zamana depoya dönülür ve Mr Blonde polislerden kaçarken yanına bir polis memuru almıştır, polis işkence yapılmak üzere arabanın bagajından çıkarılır ve Mr Blonde bölümü başlar. Flashback ile Mr Blonde'un hapisten çıkıp Coe'nun ofisine geldiği sahneye dönülür. Tekrar depoya dönülür. Mr Orange, polis memuruna işkence eden Mr Blonde'u öldürür ve Mr Orange bölümü başlar. Yine flashback ile soygun öncesine gidilir. Mr Orange amiri ile yemek yemektedir. Coe, ekibe Mr Orange'ı kabul etmiştir. Flashback içinde flashback yapılarak amirinin Mr Orange'ı köstebek olma konusunda eğittiği sahneye dönülür. Bu sahneyi Mr Orange'ın Mr White ile tanıştırıldığı bir diğer flashback izler ve depoya geri dönülür. Filmin bu parçalı yapısı ve soygun sahnesi içermeyen bir soygun filmi olması filmin merkezisiz yapısını pekiştirir.

Rezervuar Köpekleri 1992 yılında gösterime girdiği zaman polis memurunun kulağının kesildiği işkence sahnesi büyük tepki çekmiştir. Mr Blonde, depoda polis memuru ile yalnız kaldığında usturası ile memurun kulağını keser ancak seyirci Mr Blonde'un vücudundan kulağın kesildiğini görmez. Filmin acımasız katili Mr Blonde'un depoda polis memuru ile yalnız kalması, seyircide Mr Blonde'un polise

zarar vereceği beklentisini doğurur. Mr Blonde, depoda bulunan radyoyu açar ve Stealers Wheel'in "*Stuck in the Middle with You*" arkısı çalmaya başlar. Mr Blonde arkı eşliğinde dans eder ancak türsel gelenekler göz önünde bulundurulduğunda, doruk noktasına çıkan gerilimin çalmaya başlayan arkı ve dans eden Mr Blonde ile düşmesi gerekmektedir. Ancak gösteren ile gösterilenin birbirinden koparak, anlamın sabitlenmesi engellenir. İşkence sahnesinde ses ile görüntü arasındaki bağlantı kopar. Seyirciyi etkileyen Şey doğrudan görülmeyen kulağın kesimi değil imleyen zincirinin kopmasıdır.

Richard Hamilton'ın "*Bu günün Evlerini Bu Denli Cazip Kılan Ne Nedir*" (1956) adlı kolaj çalışması kendisinden sonra yapılacak olan pop art çalışmalarının sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her konuyu içermesi (Antmen, 2009: 158) gibi Mr Orange'ın evi de Tarantino'nun bundan sonraki filmlerinde kullanacağı pop art öğelerinin ipuçlarını taşımaktadır. Mr Orange'ın duvarında "*Kamikaze Cowboy*" ve "*À bout de Souffle*" filminin yeniden çekiminde Richard Gere'in okuduğu "*Silver Surfer*"ın posterleri durmaktadır. Marvel Comics'in bir karakteri olan Silver Surfer dünyanın yok olmasını engellemek için efendisi "Galactus"'a ihanet etmiřtir¹. Mr Orange'ın Mr White'a yapacağı ihanetin habercisi olarak, metinlerarası biçimde Mr Orange'ın odası yer alır. Silver Surfer posterini Pulp Fiction'da Vincent'ın okuyacağı Modesty Blaise'in haberciliğini yapmaktadır. Mr Orange'ın masasında konserve kutusu, Marlboro paketi, Guns&Ammo ve Sports dergileri, mısır gevreği, donut, kola, hamburger kutuları ile Fantastik Dörtlü izgi romanın oyuncakları bulunur. Mr Orange amirine Coe'nin eşklini tarif ederken polis olarak teknik tanımlamalar ile değil sıradan bir

¹ (http://marvel.com/universe/Silver_Surfer Erişim Tarihi: 06.05.2015)

Amerikalı tüketici gibi Coe'nin Fantastik Dörtlü çizgi romanında yer alan The Thing'e benzediğini söyleyerek tarif eder.

Modern söylemde hakikatin kaynağının özne olması ve modern sinemanın bireyi ve bireyin sorunlarını konu etmesi postmodern dönemle birlikte geçerliliğini yitirmiştir. Kahvaltı sahnesi ve filmin diğer kısımlarında Godard'ın filmlerindeki gibi uzun diyaloglar bulunur. Mr Brown'u canlandıran Tarantino, Madonna'nın "*Like a Virgin*" şarkısının gerçek anlamını anlatırken bahşiş verme, popüler şarkılar ve diziler hakkında karakterler uzun uzun konuşurlar. Büker, Godard ve Tarantino'nun "ucuz malzemeyi" ustalıkla sunduğunu belirtirken; Godard'ın karakterlerinin bu diyaloglar ile varoluşçuluğa göndermede bulunduğunu belirtir (Büker, 2014: 11). Modern sinema, Büker'in belirttiği gibi bireye dair evrensel sorunlara yer verirken; postmodern sinema yüksek sanat ile kitle kültürünün buluştuğu, farklılıkların saydamlaştığı, sınırların ve kuralların aşıldığı, şiddet, cinsellik, arzu ve zevkin gösterildiği bir estetik biçime sahiptir. Kahvaltı sahnesinde yedi dakika boyunca popüler şarkılar ve bahşiş verme üzerine konuşulur. Karakterlere yönelen ancak onları tanıtmayan, hikâyeyi güçlendirmeyen, film ile doğrudan bağlantısı olmayan bir sahne olarak postmodern sanat yapısının parçalı yapısı ve anlamın yüzeyselliğini göstermektedir.

3.2. Ucuz Roman

3.2.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen:	Quentin Tarantino
Senaryo:	Quentin Tarantino, Roger Avary
Oyuncular:	Tim Roth, Amanda Plummer, John Travolta, Samuel L. Jackson, Phil LaMarr, Frank Whaley, Burr

Steers, Bruce Willis, Ving Rhames, Paul Calderon,
Bronagh Gallagher, Rosanna Arquette, Eric Stoltz,
Uma Thurman

Yapım Yılı: 1994

Yapımcı: Lawrence Bender, Danny DeVito, Richard N.
Gladstein, Stacey Sher, Bob Weinstein, Harvey
Weinstein

3.2.2. Filmin özeti

Ucuz Roman filmi kimi zaman kesişen üç ayrı öyküden oluşmaktadır. Filmin, “Vincent Vega ve Marsellus Wallace’ın Karısı” adlı ilk bölümünde Vincent patronu, mafya babası Marsellus Wallace’ın (Ving Rhames) sevgilisi Mia’yı (Uma Thurman) yemeğe götürür. “Altın Saat” bölümünde Wallace boksör olan Buchth’a (Bruce Willis) şike yapması için baskı yapar. Buchth maçı satmaz ve Wallace ile başı derde girer. Son bölüm olan “The Bonnie Situation” da Vincent ile Wallace’ın işlerini halletmeye giden Jules ölmekten son anda kurtulur ve bu durumu Tanrı’nın bir işareti olarak görerek işi bırakmaya karar verir.

Wallace’ın çantasını almak için girdikleri apartmanda Vincent, Jules ile konuşurken Mia’ya ayak masajı yaptığı için Wallace’ın birini sakat bıraktığını öğrenir. Vincent, Wallace’ın çantasını alır ve Jules, İncil’den bir bölüm okuduktan sonra evde bulunanlardan birini öldürür. Ardından “Vincent Vega ve Marsellus Wallace’ın Karısı” adlı bölüm başlar. Wallace maçı satması için barda Buchth’la konuşurken Jules ve Vincent üzerlerinde t-şort ve şort olmak üzere gelirler. Wallace Buchth’la konuşurken bara otururlar ve barmen Vincet’a Mia ile daha önce tanışıp tanışmadığı sorar. Vincent’in Wallace’ın sevgilisi ile yemeğe çıkma konusunda gerginliği artar.

Barmen'e Wallace'ın sevgilisi ile yakınlaşacak kadar aptal olmadığını bütün yemek boyunca sadece Mia'nın yanında oturup gecenin bitmesini bekleyeceğini söyler. Wallace ile konuşması biten Buchth sigara almak için barmene doğru gelir ve Vincent ile karşılaşmış olurlar. Vincent, eroin aldıktan sonra Mia'yı almaya gider ve Mia, Vincent'ı Jack Rabbit Slim's adlı restorana götürür. Vincent ayak masajı ve sonrasında Wallace'ın gösterdiği tepkinin gerçek olup olmadığını Mia'ya sorar ve gerçek olmadığını öğrenir. Mia'nın ısrarı ile restoranda düzenlenen dans yarışmasına katılırlar ve ellerinde ödül ile eve gelirler. Vincent tuvalette iken Mia, Vincent'ın paltosunun cebinde eroin bulur, kullanır ve aşırı dozdan komaya girer. Vincent bir içki içip gitmeyi planlarken yerde Mia'yı bulur ve panik halinde eroini aldığı uyuşturucu satıcısının evine götürür. Uyuşturucu satıcının verdiği adrenalin iğnesini Mia'nın kalbine saplayan Vincent Mia'yı ölümden döndürür.

“Altın Saat” bölümünde Buchth'un çocukluğuna dönülür, saatin önemi anlatılır. Buchth'un babası askerdir ancak eve dönmeyi başaramamıştır. Babasının askerlik arkadaşı Buchth'a aile yadigârı saati verir ve saatin hikâyesini anlatır. Buchth'un büyük büyük babasından kalma saati babası Vietman'da esir düşünce anüsünde saklar. Buchth'un babası dizanteriden ölünce silah arkadaşına saati Buchth'a ulaştırmak üzere emanet eder ve askerlik arkadaşı babasının emaneti olan saati Buchth'a verir.

Wallace ile şike konusunda anlaşan Buchth beşinci raundda yenilmesi gerekirken rakibini yener ve Wallace'dan kaçmaya başlar. Sevgilisi ile bir otel odasında buluşurlar ancak Buchth'un sevgilisi aile yadigârı saati almayı unutmuştur. Buchth saati almak için hayatını tehlikeye atar ve evine geri döner. Evde onu bekleyen Vincent'ın silahını mutfakta bulur ve tuvaletten çıkan Vincent'ı öldürür. Araba ile evden uzaklaşırken önünden Wallace geçer. Buchth Wallace'a araba ile çarpar ancak kendisi de kaza anında yaralanır. Wallace'dan kaçarken bir dükkâna girer. Dükkân sahibi Buchth ve Wallace'ı alıkoyarak dükkânın bodrum katına indirir. Dükkân sahibi ve arkadaşı Wallace'a

tecavüz eder. Buçth bir yolunu bulup kaçmayı başarır ancak Wallace'ı o halde bırakmaz, geri dönerek Wallace'ı kurtarır. Wallace, kendisini tecavüzcülerden kurtaran Buçth'u şehri terk etmesi koşulu ile affeder.

"The Bonnie Situation" adlı son bölümünde Jules ve Vincent'in çantayı aldığı sahneye geri dönülür. Jules cinayet işlemeden önce İncil'den bir bölüm tekrar ederken banyoda saklanmış bir kişi daha olduğunu görülür. Arkadaşı öldürülünce banyodan çıkar ve Vincent ve Jules'e doğru altı el ateş eder ancak kurşunlar Vincent ve Jules'a isabet etmez. Jules bu durumu Tanrı'nın bir mucizesi olarak değerlendirir. Evde öldürmedikleri tek kişi olan Marvin'i alıp arabaya binerler. Arabada Vincent Marvin'i yanlışlıkla başından vurur. Her yer kan içinde kalır. Polislere yakalanmak için Jules'ın bir arkadaşı olan Jimmie'nin (Quentine Tarantino) evine giderler. Jimmie sevgilisi işten eve gelmek üzere olduğu için tedirgin olur. Marvin'in cesedini almak ve suç delillerini kaldırmak üzere Wallace, Wolf'u (Harvey Keitel) görevlendirir. Wolf'un yönlendirmesiyle araba ve cesetten kurtulan Vincent ve Jules üzerlerinde Jimmie'den aldıkları t-short ve şortla kahvaltı yapmak için bir restorasyona giderler o sırada Pumpkin (Tim Ruth) ve Honey Bunny (Amanda Plummer) soygun hakkında konuşmaktadırlar. Vincent tuvaletteyken Pumpkin ve Honey Bunny restoranı soymaya başlarlar. Pumpkin Jules'dan çantayı almak ister ancak Jules gördüğünü düşündüğü mucizenin etkisi ile Pumpkin ve Honey Bunny'i öldürmez ve gitmelerine izin verir.

3.2.3. Filmde yer alan postmodern unsurlar

Tarantino'nun yönettiği ikinci film olan Ucuz Roman'ın anlatı yapısı ve biçemi Rezervuar Köpekleri ile birçok ortak özellik taşır. Tarantino'nun sinemasında Brian De Palma, Terry Gilliam, Sergio Leone, Hitchcock gibi birçok yönetmenin izi bulunur ancak en fazla etkisi görülen yönetmen Jean-Luc Godard olmuştur. Tarantino,

Godard'ın filmlerinde, filmler ve film tarihi hakkında yorum yapmasını, filmin formuyla oynamasını özgürleştirici bulduğunu ifade eder (Smith, 2010: 136). Godard, filmlerini oluştururken tür filmlerinin bir dizi kişisel çeşitlemesini gerçekleştirmiş, yerleşik anlatı geleneklerini aşmaya çalışmıştır. Serseri Âşıklar filminde gangster, Kadın Kadındır filminde müzikal film geleneğini aşındırması gibi Tarantino da Pulp Fiction filminde hazır iletileri, biçimleri nesnelere bir araya getirip tür geleneklerinin dışına çıkarmıştır. Rezervuar Köpekleri kullandığı pastiş, filmler arası yapı, yüzeysellik, parçalı yapı, popüler kültür, doğrusal olmayan anlatı yapısı gibi birçok kavram Ucuz Roman filminde de kullanılmıştır.

Filmin orijinal ismi olan "Pulp Fiction" Godard'ın "*Bande à part*" (Çete, 1964) filminden gelmektedir. Rezervuar Köpekleri gibi bir soygunu konu alan filmde Arthur (Claude Brasseur) ve Franz (Sami Frey) Odile'in (Anna Karina) çalıştığı evi soymayı planlamaktadır. Çete'nin senaryosu B filmi senaryolarına benzer, daha önce onlarca kez işlenmiş bir öyküye sahiptir. Modern sanatçılar, yazarlar, yönetmenlerin eserlerinde, genellikle kullanmakta oldukları araçlara, kendi sanatlarındaki yaratma süreçlerine dikkat çekerler (Lunn, 2011, 55). Godard, modernist estetiğin bir formu olan özdüşünümselliğe (self-reflexiveness) sahiptir. Film yaratım sürecini konu alan "*Le Mepris*" (Nefret, 1963) filmi özdüşünümsellik üzerine kurulmuştur. Godard'ın filmlerinde sıklıkla karşılaşılan özdüşünümsellik Çete filminde Arthur ile ifade edilir. Soygundan önce Arthur "b sınıfı kötü filmlerdeki geleneği sürdürmek için hava kararınca kadar bekleyeceklerini" söyleyerek film yaratım sürecine ve film tarihine göndermede bulunur. Godard, bu sahne ile Hollywood sinemasının türsel geleneklerini, birbirinin benzeri senaryoları türün gelenekleri doğrultusunda tekrar tekrar formüle edilmesini eleştirir. Çete'de b-sınıfı sayılabilecek bir senaryo ele alınır ancak tür gelenekleri bozuma uğratılır. Filmin bir film olduğu vurgusu hatta B sınıfı benzeri bir film olduğu vurgusu yapılır. Çete filmi, dış sesin "benim hikâyem burada

sona eriyor ucuz romanlarda olduğu gibi” cümlesi ile sonlanır. Modernizm, yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olarak içerikten çok biçime önem vermiş, konu kurgulamak yerine deneysel biçimcilik ile yapı kurmaya çalışmıştır (Ecevit, 2014: 71). Tarantino’nun belirttiği gibi Godard’ın film tarihi hakkında yorum yapması, filmin formuyla oynaması modern estetiğin bir ürünü iken; postmodern estetiğin bir ürünü olan Ucuz Roman, film tarihinden alınan parçaların bir araya getirilmesinden oluşur.

Godard, Çete filmini “Monogram Pictures” a adanmıştır yazısı ile metinlerarası olarak başlatır. Monogram Pictures 1930’lar ve 1950’ler arasında B sınıfı filmlerin üretildiği bir stüdyodur. Godard, filmini “Monogram Pictures” a adayarak Amerikan filmlerine olan hayranlığını gösterirken; Tarantino kendi film şirketine “A Band Apart” ismini koyarak Godard’a olan hayranlığını gösterir. Ucuz Roman filminin başta adı olmak üzere, Çete filminden birçok alıntı bulunur. Çete’de arabaya her bindiğinde ya Arthur ya da Franz eline ucuz roman alır, bazen de bu kitaplardan bir bölüm okur. Franz’ın ucuz romanlara olan düşkünlüğü Ucuz Roman’da Vincent üzerinden gerçekleşir. Pumpkin ve Honey Bunny restoranı soyarken ve Butch’un evinde beklerken tuvalette ucuz roman okur. Bande à part’ta ucuz roman sadece arabada okunurken, Pulp Fiction’da ucuz roman sadece tuvalette okunmaktadır. Bir diğer pastiş kullanımı, Godard’ın Serseri Aşklar filminde basılı metin ile olay örgüsünü anlatması ile Tarantino’nun radyoyu kullanması ile gerçekleşir. Serseri Aşklar’da, Michel’in polis tarafından takibi ve Michel’in okuduğu gazeteler üzerinden gerçekleşir. Film boyunca Michel aldığı gazete ile olaylar hakkında seyirciyi bilgilendirir. Michel’in kimliği, evli olduğu gibi bilgiler ile polislerin elde ettiği ipuçları gazeteler ile verilir. Miss Patricia Franchini’nin (Jean Seberg) girdiği bir dükkânın vitrininde “Le filet se resserre autour de Michel Poiccard” (Michel Poiccard giderek sıkışıyor) yazısı yazar. Godard’ın yazılı metni kullanarak yaptığını, Tarantino Pulp Fiction’da sesi kullanarak yapar.



Resim 5. Franz arabada ucuz roman okurken.

Kaynak: Godard, 1964.



Resim 6. Vincent tuvalette ucuz roman okurken.

Kaynak: Tarantino, 1994.

Rezervuar Köpekleri filminde soygunun gösterilmemesi gibi Tarantino Butch'un büyük maçını göstermez. Butch, soyunma odasından ringe gitmek için çıkar ve Serseri Aşıklar'da Michel hakkında bilgilerin gazetelerden öğrenilmesi gibi maçta yaşananları, Esmarelda'nın taksisindeki radyo yayınından takip edilir. Tarihi maçı beşinci raunda yenilmesi gereken Butch'un kazandığı, maçın bitiminde hızlıca (kaçmak için) ringi terk ettiği, rakibinin maçta hayatını kaybettiği radyo yayını kullanılarak aktarılır. Radyonun bir diğer benzer kullanımı "Altın Saat" adlı bölümde gerçekleşir. Butch, aile yadigârı saati almak için evine yaklaşırken bir radyodan Jack Rabbit Slim's adlı restoranın düzenlediği dans yarışmasında kavga çıktığı, birilerinin ödülü çaldığı haberi ile duyulur. Oysa Mia ve Vincent'in dans sahnesinden sonra Mia'nın elinde ödül olmak üzere Vincent ile eve girerken görülür. Tarantino, kendilerine özgü stilleri ile Mia ve Vincent'in yarışmayı kazandığını düşündürürken kör alanda yaşanan bu olay radyo haberi kullanılarak aktarılır.

Godard, eski eşi olan Anna Karina ile "*Vivre sa vie*" (Hayatını Yaşamak 1962) "*Le petit soldat*" 1963 (Küçük Asker, 1963), "*Band a part*" (Çete, 1964), "*Pierrot le fou*" (Çılgın Pierrot, 1965) ve "*Alphaville*" (1965) ve "*Made in U.S.A*" (1966) gibi birçok yapımda beraber çalışmıştır. Anna Karina, birçok farklı meslekte çalıştıktan sonra Godard'ın filmlerinde yer almasıyla birlikte meşhur olup ismi Godard filmleri ile özdeşleşmiştir. Tarantino, Mia karakterini oluştururken Anna Karina'dan esinlenmiştir. Mia saçları, sigarası ve duruşu ile Hayatını Yaşamak'tan çıkmış gibidir. Hayatını Yaşamak'ta Nana'nın, Çete'de ise Odile'in dans etmesi gibi Mia'da Vincent ile sözleri Fransız bir çiftin birlikteliğini anlatan, Chuck Berry'nin "You Never Can Tell" şarkısı eşliğinde dans ederler.



Resim 7. Mia'nın Anna Karina'ya benzerliği dikkat çekicidir.

Kaynak: Tarantino, 1994

Godard, filmleri endüstriyel bitmiş ürünler olarak görmez. Godard, filmler üzerinde denemeler yapar, başı sonu belli klasik anlatı filmi yerine soruların sorulduğu cevapların arandığı, kişisel filmler yapmıştır. Filmleri, gerçekliği temsil etme iddiası taşımaz. Filmin bir film olduğu hatta filme benzer bir şey olduğu izleyiciye vurgulanır. "*Une Femme Mariée*"de (Evlü Bir Kadın,1964) "1964 yılında çekilmiş bir filmin parçaları", "*Masculin Feminin*"de (Erkek Dişı,1966) "15 tam sahne", "*Weekend*"de (Haftasonu, 1967) "evrende başıboş dolaşan bir film" açıklamaları ile filmleri hakkında yorum yapar. Godard'ın kendi filmleri üzerine yaptığı yorumların bir örneği Pulp Fiction'da taksi sahnesinde gerçekleşir. Bucth'un kaçmak için bindiği taksiden dışarısı siyah beyaz olarak görülür. Buna benzer bir başka uygulama Mia'nın Vincent ile restorana geldiği araba çekimlerinde bulunur. Mia, Vincent'a dar kafalı olma dedikten sonra eli ile havaya dikkörtgen çizerek bir filmin içinde olunduğunun vurgusu yapılır. Filmin kendi hakkında yorum yaptığı diğer sahne Jules ile Vincent'ın çantayı almak için girdikleri apartmanın koridor sahnesidir. Ayak masajı hakkında yapılan uzun bir

tartışmanın ardından Jules Vincent'e "haydi karakterlerimize bürünelim" der. Godard, yaratıcı bir auteur olarak klasik anlatı kalıplarının dışına çıkmaya çalışırken Tarantino, sinemanın geçmişinde bulduğu parçalar ile arayışını gerçekleştirir.

Ucuz Roman kimi zaman kesişen üç ayrı öyküden oluşur. Film, The Bonnie Situation ile açılır, Vincent Vega ve Marsellus Wallace'ın Karısı ile devam eder. Altın Saat bölümü verildikten sonra The Bonnie Situation bölümüne tekrar geçilir. Filmin başrol oyuncusu John Travolta, ikinci öykünün başında öldürülür ancak The Bonnie Situation adlı üçüncü öyküde tekrar seyircinin karşısına çıkar. Ucuz Roman birbiri ile bağlantısız, parçalı ve yüzeysel bir yapı sergileyerek anlamın yitirildiği, derinliksizliğin hâkim estetik biçim olduğu, postmodern dönemin izlerini taşır.

Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silindiği, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımların azaldığı postmodern dönemde sanat yapıtı yüzeysellik ve derinliksizlikle betimlenir. Pulp Fiction'da diyalogların birçoğu popüler, gündelik hayata dairdir. Diyaloglar çağdaş anlatıda kullanıldığı gibi karakterlerin ruhsal durumlarını, psikolojilerini yansıtmak ya da belirli bir düşünceye yoğunlaşmak amacı ile kullanılmaz. Vincent ve Jules, Wallace'ın çantasını almaya gittikleri sırada A.B.D ile Avrupa ülkeleri arasındaki gündelik hayata dair farklılıklar konuşulur. Vincent Amsterdam'da barlarda esrar içmenin serbest olduğu, sinemada film izlerken cam bardakta bira içilebildiği hatta Paris'teki McDonalds'larda bile bira satıldığını, ancak metrik sistemdeki farklılıktan dolayı hamburgerlerin isimlerinde küçük değişiklikler olabileceğini anlatır. Vincent'in Amerika ile Avrupa arasında vurguladığı farklılıkların tamamı metaların tüketimi üzerinedir. Piyasaların ve kültürün küreselleşmesi, öznenin ölümü ile sahip olunan yegâne kimlik "tüketici kimliği" olmuştur, artık ülkeler arasındaki farklılıklar kültürler üzerine değil tüketim biçimlerine yönelik olarak gerçekleştirilir. Jules'ın Vincent ile Wallace'ın çantasını almak için gittikleri evdeki diyalogu bir fastfood reklamını andırır.

Jules: Ne yiyorsunuz?

Brett: Hamburger.

Jules: Hamburger! Her besleyici kahvaltının temeli. Ne çeşit hamburgermiş bakayım?

Brett: Çizburger.

Jules: Yok, yok, yok. Nereden aldınız onları? McDonald's'tan mı, Wendy's'den mi, Jack-in-the-Box'tan mı, nereden?

Brett: Büyük Kahuna Burgerleri'nden.

Jules: Büyük Kahuna Burgerleri. Şu Havai'li burgerci. Oldukça lezzetli burgerler yapıyorlarmış diye duydum. Kendim hiç yemedim ama. Nasıllar?

Brett: İyi.

Jules: Sizinkilerden bir ısırık alsam sorun olur mu? Bu seninki değil mi?

Brett: Evet.

Jules: Lezzetli burgermiş. Vincent, sen hiç Büyük Kahuna Burger'i yedin mi? Bir ısırık ister misin? Bayağı lezzetli. Eğer burger seviyorsan, bir ara dene.



Resim 8. Jules tahsilat için gittiği evde hamburgerin çekiciliğine kapılır.

Kaynak: Tarantino, 1994.

Jules'ın Brett ile diyalogu estetik üretimle meta üretiminin iç içe geçtiği bir dönemi yansıtır biçimde reklamlara benzemektedir. Çantayı alıp herkesi öldürmek için gittikleri evde Jules, kahvaltıda yenilen hamburger üzerine konuşur, besleyiciliğinden bahseder, nereden alındığını öğrenir ve tadına bakar. Hamburgerin kahvaltıda bile yenebilecek kadar besleyici olduğu, yoğun lezzetin dolayı sizi öldürmek için eve gelen davetsiz misafirlerin bu tada kayıtsız kalamayacağı anlatılır. Yaklaşık 3 dakika süren diyalogda Jules sadece hamburgerler üzerine konuşur. Bir başka sahnede Mia ve Vincent Jack Rabbit Slim's de 5 dolarlık milk shake siparişi verir.

Mia: [...] ve şu beş dolarlık shake'den

Vincent: Az önce beş dolarlık bir shake mi sipariş ettin?

Sadece bir shake. Süt ve dondurmadan yapıma.

Mia: En son duyduğumda öyleydi.

Vincent: Beş dolar öyle mi? İçine viski falan koydurmuyorsun, değil mi?

Budy: Hayır.

Vincent: Bir sorayım dedim. Bir fırt çekebilir miyim? Beş dolarlık sütlü buzun nasıl bir tadı olduğunu öğrenmek istiyorum. Lanet olsun, bu s.....min milk shake'i çok iyiymiş.

Mia: Demiştım.

Vincent: Beş dolar eder mi bilmem ama oldukça lezizmiş.

Sanatın reklam estetiği haline dönüştüğü postmodern durumda, diyaloglar birbirinden ve öyküden kopup bağlantısız hale gelir. Suç dünyasının karakterleri tüketim toplumun sıradan tüketicisine dönüşür. Hayata dair yaşanmışlıklar tüketim ve hazza indirgenir.

Tarantino, bir popüler kültür müzesi olarak düzenlediği Jack Rabbit Slim's postmodern dünyanın bir örneğini oluşturur. *"Machine Gun Kelly"* (1958), *"Road Racers"* (1959), *"Rock All The Night"* (1957), *"The Young Racers"* (1963), *"Motorcycle Gang"* (1957), *"Daddy-O"* (1958), *"Sorority Girl"* (1957), *"Dragstrip Girl"* (1957), *"Attack of the 50 Foot Woman"* (1958) filmlerinin afişleri, *"Toast of the Town"* (1948-1971) adlı komedi şovu ile tanınan Ed Sullivan ve Philip Morris'in sigara reklamları ile özdeşleşmiş Johnny Roventini, James Dean, Marilyn Monroe gibi popüler kültürün ikonları Jack Rabbit Slim's de yer alır. Jack Rabbit Slim's, zamandan ve coğrafyadan bağımsız olan iletleri eş zamanlıymış gibi yan yana koyarak veren bir televizyona benzer. İmgeler, anlamlı bir bütün oluşturmaktan uzak olarak üst üste yığılmıştır. 1940'ların, 1950'lerin televizyon ve şov dünyasının ünlüleri Jack Rabbit Slim's de şifozrenik bir zaman algısı ile ebedi bir şimdide yan yana gelirler. Chrysler arabasından yapılmış masada Mia ve Vincent, yemek olarak Douglas Sirk, Durwar

Kirby, Martin ve Lewis ya da Amos ve Andy siparişi verirler. Jack Rabbit Slim's menüsü ve film tarihi birer tüketim nesnesi haline gelmiş gösterilenlerin yerine gösterenlerin geçtiği bir postmodern dünya kurmuştur. Mia ve Vincent'a servis yapan garson Budy, Rezervuar Köpekleri'nde bahiş vermeyi reddederek bahşış ile ilgili tartışmayı başlatan Mr Pink rolündeki Steve Buscemi'dir. Modernist sanatçılar, alıntılarını bir tarihsel bağlamdan başka bir tarihsel bağlama taşıyarak gerçekleştirirken; Tarantino Mr Pink rolündeki Steve Buscemi'yi, filmdeki bağlamından kopararak garson Budy olarak yer verir. Jameson'un pastiş olarak tanımladığı postmodern alıntı, bağlamından koparılıp alıntıya keyfi biçimde yeni içerik yüklenir.

Pulp Fiction'ın sinema tarihi içindeki yolculuğu, Kiss me Deadly filminin meşhur çanta sahnesi ile devam eder. Vincent, patronu Wallace'ın çantasını kontrol etmek için açar. Çantasının içinden Vincent'ın yüzüne ışık yayılır. Bir diğer alıntılanan sahne ise Alfred Hitchcock'un "*Psych*" (Sapık, 1960) filminde Marion'un paralar ile kaçarken trafikte patronu, Marion'ın arabasının önünden geçmesidir. Budy, saati alıp Wallace'a yakalanmamanın tadını çıkarırken trafik ışıklarında arabasının önünden geçen Wallace'a yakalanır. Bir başka sahne ise "*Taxi Driver*" (Taksi Şöförü, 1976) filminden alıntılanır. Budy'un, maç sonu bindiği Esmeralda'nın taksisi ile De Niro'nun taksisi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Budy, genel planda binadan çöp tenekesine atlarken gösterilir, aşağıda Esmeralda'nın taksisi beklemektedir. Sonraki planda taksi "*Battle of Titans*"ın gösterimde olduğu bir sinemanın önünden hızla yola çıkar. Bir sonraki planda araç içi görüntü verilir. Taksinin içerisinden dışarıya siyah beyaz olarak görülür. Ucuz Roman'ın oluşturduğu filmler arası yapı, filmin kendisi hakkında yorum yapması ile üstkurmaca bir nitelik kazanır.



Resim 9. Bucth kırmızı ışıktta beklerken arabasının önünden Wallace geçer.

Kaynakça: Tarantino, 1994.

Godard filmlerinde, hem diğer filmlerden hem de resim ve edebiyattan doğrudan ve dolaylı olarak birçok alıntıya yer vermiştir. Godard'ın sineması geliştikçe yaptığı alıntılar ve göndermeler "eklektizmin" bir işareti olmak yerine, filmlerin içinde yapısal ve anlamlı öğeler olarak kendi özerkliklerini ilan etmeye başlamıştır. Bu süreçte Godard filmlerini yapılandıran alıntılarının anlamlarını bilmeden anlamak neredeyse imkânsızdır (Wollen, 2010: 120). Buna karşın Ucuz Roman'ı anlamak için filmde kullanılan göndermeler ve pastişlerin anlamını bilmek gerekmemektedir. Bütün bu alıntılardan habersiz olan bir seyirci için filmin anlamında eksilme gerçekleşmez. Bu durum, bir göstergeler derlemesi olan Ucuz Roman'da, postmodern bir metin bağlamında anlamın sabitlenemeyişini göstermektedir.

3.3. Jackie Brown

3.3.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen:	Quentin Tarantino
Senaryo:	Quentin Tarantino (Rum Punch romanından uyarlama)
Yapım Yılı:	1997
Oyuncular:	Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Foster, Robert De Niro, Bridget Fonda,
Yapımcı:	Lawrence Bender

3.3.2. Filmin Özeti

Silah kaçakçısı olan Beaumont alkollü araba kullanırken polisler yakalanır. Ordell, polisler ile işbirliği yapmasından şüphelendiği Beaumont'u on bin dolar kefalet bedelini ödeyerek hapishaneden çıkarır ve arabasının bagajında öldürür. Bir hava yolu firmasında hostes olarak çalışmakta olan Jackie Brown üzerinde elli bin dolar ve bir miktar uyuşturucu ile yakalanır. Mahkemeye çıkarılan Brown için on bin dolar kefalet bedelli belirlenir. Ordell, Beaumont için kefalet senedi hazırlayan kefalet memuru Max'a bir kez daha gider; yüzde on rüşvet bedeli olan ve Beaumont için hazırladığı senedi Brown'a aktarır. Max hapishaneden Brown'u alıp, evine bırakmayı teklif eder. Brown, Max'dan Beaumont'un öldürüldüğünü öğrenir ve sıranın kendisine geldiğini düşünerek Max'ın silahını çalar. Ordell, Brown'u öldürmek için eve gelir ancak Brown polisler ile iş birliği yapmayı hapishaneye girdiği takdirde Ordell'den iki yüz bin dolar alması konusunda anlaşılır. Ancak Ordell'in parası Meksika'dadır. Ertesi gün kendisini yakalayan Los Angeles Polis Departmanı'ndan Mark Dargus ve Ray Nicolet

ile görüşmeye gider ve Ordell'ı silahlar ile suçüstü yakalamak için polisler ile anlaşma yapar. Brown, polisler ile görüşmeye gittiğini Ordell'a anlatır. Brown'un planına göre polisler para ile değil Ordell ile ilgilenmektedir. Bu yüzden paranın eskiden olduğu gibi Amerika'ya getirmesi için sorun yoktur. Brown aynı anda polisi ve Ordell'ı idare ederken, kefaret memuru Max'ı da yüzde on komisyon karşılığında plana dâhil eder. Max'ın yardımı ile Ordell'ın beş yüz bin dolarını ele geçirir ve Ordell'ı polislere öldürterek kendini aklar.

3.3.3. Filmde yer alan postmodern kavramlar

Hollywood'da 1970'lerden itibaren siyahi istismarı (blaxploitation) filmleri yer almaya başlamıştır. Siyahi seyirciler için üretilen blaxploitation filmler konuları, karakterleri, kahramanları ve hikâyeleri ile siyahileri merkeze alır. Yoğun cinsellik ve şiddet içeren bu filmlerde siyah getto romantikleştirilirken; beyazlar ile çatışma halinde olan siyah kahramanlar yüceltilir. Dedektif, gangster filmleri blaxploitation filmlerin temel türlerini oluşturur (Pines, 2008: 570-571). Jackie Brown karakterini canlandıran Pam Grier "*The Big Bird Cage*" (1972), "*Coffy*" (1973), "*Foxy Brown*" (1974), "*Sheba Baby*" (1975) ve "*Bucktown*" (1975) gibi birçok blaxploitation filminde rol almıştır. Tarantino, Coffy ve Foxy Brown filmlerine gönderme yaparak Pam Grier'e "Brown" ismini vermiştir. Coffy filminin anlatısı Grier'ı merkeze alır. Grier, bir blaxploitation filmde ender görülen şekilde, arzu nesnesi ve erkeksi cinsiyet kalıplarına sahip olmadan, kendine güveni ve zekâsı ile erkekler ile mücadele eden bir kadını canlandırır. Tarantino, Pam Grier'ı Jackie Brown olarak değil; Coffy ve Foxy Brown filmlerinin güçlü, kendinden emin, zeki kadını olarak, metinlerarası biçimde Jackie Brown'da yer verir. Jameson, tüm postmodernizmlerin ortak özelliğinin yüksek kültür ürünleri ile kitle kültürünün ticari ürünleri arasındaki sınırların ortadan kalkması olduğunu ifade eder. Kültür endüstrisinin küçümsenen, eleştirilen ürünlerinin alıntıldığını postmodernizmle birlikte kendine dâhil edildiğini belirtir (Jameson, 2011: 31).

Tarantino, pop art sanatçılarının gündelik hayata özgü tüketim nesnelarini sanat eserine dönüştürmesi gibi film tarihinde siyahi sömürü filmleri olarak yer almış, blaxploitation film türünü Jackie Brown filmi için yüzey olarak kullanır. 1980'lerden itibaren etkisini yitiren blaxploitation, postmodern mimarinin geçmiş dönem üsluplarını yağmalaması gibi Tarantino tarafından 1970'lerden geri getirilir. Tarantino sadece 1970'lerin türünü değil aynı zamanda müziklerini de kullanarak nostalji yaratır. Jameson'a göre nostalji filmleri, kayıp bir geçmişini yeniden ele geçirmek için boşta yapılan bir çabanın kollektif ve toplumsal bir düzleme aktarılmasıdır. Postmodern dönemin izlerini taşıyan bu filmler, geçişin imgelerini ve üsluplarını taklit ederek geçmişte duyulan bir özlemden çok daha önce kullanılan biçimlerin bir yeniden üretimini içermektedir (Jameson, 2011: 58-59). Delfonics, Roy Ayers, Bill Withers'ın şarkıları ile beraber bir kısmı İstanbul'da geçen "*Vampyros Lesbos*" (1971) filmi ile "*Across The 101th Street*" (1972) filminde yer alan müzikler kullanılmıştır.

Filmin açılış sahnesinde Pam Grier, hava alanının yürüyen bandında doksan saniye boyunca bel planda gösterilir. Pam Grier hostes kıyafetinin içinde, kendinden emin tavırları ile dururken jenerik yazıları çerçevenin sol köşesinde yer alır. Bu sahne The Graduate (1967) filminin açılış sahnesi ile aynıdır. Mike Nichols'un yönettiği filmde, Dustin Hoffman uçaktan iner ve yürüyen bandda yaklaşık doksan saniye boyunca bel planda yer alırken jenerik çerçevenin solunda verilir. Tarantino'nun film tarihindeki yolculuğu, The Graduate filmi ile sınırlı kalmaz. Jackie Brown'un açılış sahnesinde bir başka blaxploitation filmi "*Across The 101th Street*"'in açılış sahnesinde kullanılan, film ile aynı adı taşıyan şarkı çalar. Jameson'a göre; biçimsel yeniliğin olmadığı bir yerde geriye ölü biçimlere öykünmek dışında bir seçenek kalmaz. Sanat ve estetiğin bu zorunlu başarısızlığı yeninin aksayarak geçmişin içine hapsedilmesine yol açar (Jameson, 2005: 18-19). Jameson'un düşüncesi ile paralele biçimde Tarantino, filmin ilk sahnesini iki ayrı filmde yaptığı pastiş ile oluşturur.



Resim 10. Pam Grier, Jackie Brown'un açılış sahnesi.

Kaynak: Tarantino, 1997.



Resim 11. Dustin Hoffman, The Graduate'ın açılış sahnesi.

Kaynak: Nichols, 1967.

Sanat yapıtının “aura”sını yitirdiği, biricikliğin, özgünlüğün olmadığı postmodern dönemde Tarantino filmlerini, kendi yaptığı önceki filmleri de buna dâhil olmak üzere, daha önce yapılmış olan filmlere öykünerek oluşturmaktadır. Bu durum Pam Grier ve Robert De Niro’nun canlandırdığı Brown ve Louis Gara karakterlerinde de görölür. Reservoir Dogs filminde Mr White, Mr Blonde, Mr Pink ve Eddie’nin Pam Grier hakkında konuştukları bir sahne bulunmaktadır.

“*Get Christie Love*” (1974-1975) dizisinde Christie’yi kimin canlandırdığını hatırlayamazlar. Get Christie Love dizisi, Pam Grier’un oynadığı Coffy (1973), Foxy Brown (1974) senaryosundan esinlenmiş başrolünde Teresa Graves’in yer aldığını bir televizyon dizisidir². Mr Pink, Christie Love’u Pam Grier’in canlandırdığını söyler. Mr Orange ise “Christie Love’ın, Pam Grier’sız bir Pam Grier tv şovu gibiydi” der ancak kimin oynadığını hatırlayamazlar. Benzer bir durum Louis Gara karakteri üzerinden De Niro’nun yer aldığı filmlerdeki rollerine yönelik yaşanır. Ordell, Meleni’nin öldürölmesi ve başarısız takas sonrasında De Niro’nun “*Godfather*” (Baba, 1974), “*Mean Streets*” (Arka Sokaklar, 1973), “*Once Upon a Time in America*” (Bir Zamanlar Amerika, 1984) gibi filmlerdeki rollerine gönderme yaparak “Sana ne oldu böyle dostum? Sen eskiden işe yarardın” der.

Modernliğin oluşturduğu kategorik ayrımlar, postmoderizmle birlikte aşınmaya başlamıştır. Postmodern filmin, beğenin yerleşik kalıplarına karşı çıkmak için kullandığı yöntemlerden birisi de biçimleri ve türleri birbirine karıştırmaktır. Bu durum türler arasındaki sınırların ortadan kalkıp, melez bir hal almasında açıkça görölmemektedir. Bu süreçte türsel gelenekler ve ikonografik göstergeler, uzlaşımsal görevlerini yerine getiremez duruma gelir. Jackie Brown filmi de Pulp Fiction filminde Jules ve Vincent’in tüketim üzerine yaptıkları diyaloglara benzer şekilde, postmodern

² (https://en.wikipedia.org/wiki/Get_Christie_Love! Erişim Tarihi: 06.05.2015)

tüketim toplumuna yönelik birçok ögeyi içermektedir. Baudrillard'a göre; tüketim toplumuna geçiş ile birlikte tüketim, kullanım değeri üzerinden değil göstergelerin tüketimi olarak gerçekleşmektedir. Baudrillard'ın yapısal değer sistemi olarak isimlendirdiği, bu değişim ile tüketim bütün toplumsal katmanlara kitle iletişim araçları, reklamlar, moda ile yayıldığı bir simülasyona dönüşmüştür. Televizyon, ürettiği enformasyon ve imajlarla gerçekliği ortadan kaldırırken, her şey reklamlar tarafından kullanılarak, anlamsızlaşır. Ordell, Louis'i alışverişe götürür ve ellerinde poşetler ile eve gelirler. Meleni "birileri alışverişe mi gitmiş" diye sorar. Ordell biraz alışveriş yaptıklarını, Louis'in serseri gibi görünmesini istemediği söyler. Bir suç filmi olan Jackie Brown'da silah kaçakçısı Ordell'ın, yanında çalıştığı Louis'i alışverişe götürmesi tüketim toplumunda imajlara verilen önemin göstergesi olarak yer alırken suç filmi karakterlerinin türsel aşımını gerçekleştirir. Film boyunca değişik kıyafetler ile görünen Ordell, ikinci sınıf bir silah kaçakçısından çok, modayı takip eden bir girişimciyi andırır. Ordell'ın beyaz renk eşyalar ile dekore edilmiş "Ikea" evi,



Resim 12. Ordell ve Louise ellerinde poşetler ile alışverişten gelirler.

Kaynak: Tarantino, 1997.

uyuşturucu kullanıp, metresi ve suç ortağı ile takıldığı bir evden çok beyaz yakalı bir orta sınıf Amerikalı'nın evine benzemektedir.

Baudrillard'a göre gerçekliğin yitirildiği bir toplumsal sistemde, gerçeklik teknoloji yardımı ile yanılısamadan, simülasyondan oluşur. Jackie Brown, Baudrillard'ın belirttiği kapitalizmin bu aşamasında nesnelere kullanım değeri yerine yapısal değerin hakim olduğu ve gerçekliğin yerini imgenin aldığı bir simülasyon evreninde geçmektedir.

Brown'un, Ordell'in beş yüz bin dolarını alışveriş merkezinde teslim edeceği sahneyi farklı karakterlerin gözünden tekrar görürüz. Ordell'i yakalatmak için polisler ile anlaşılan Brown'u, polisler çanta takasının yapılacağı kafeterya kısmında beklemektedirler. Brown'ın Ordell ile yaptığı anlaşmaya göre ise para bir elbise kabininde Melani ve Louis'e verilecektir. Brown ise kefaret memuru Max'ın yardımı ile parayı alıp Ordell'i polislere yakalatmayı amaçlamaktadır. İlk olarak çantaların takası Brown'un gözünden aktarılır. Bir elbise beğenen Brown denemek için kabine girer. Kabinde iken çantanın içindeki paraları çıkarıp Melanie'ye vereceği çantaya, ağırlık yapması için kitaplar koyar. Melanie'ye kitapların olduğu çantayı verir ve paraları kabinde bırakarak polislerin olduğu buluşma noktasına gider. Polisler Melanie'nin kendisine saldırdığını ve paraları alıp kaçığını söyler; aynı olay bu kez Louis ve Melani'nin perspektifinden tekrar verilir. Louis, Melanie'yi çekiştirerek Brown'un bulunduğu mağazaya gelir. Tam bu sırada Brown satış görevlisine elbiseyi beğendiği söyleyerek kabine gider. Brown'un arkasından çantayı almak için Melanie kabine gider. Louise, Melanie'yi beklerken Max'ı görür. Max, Louise selam verir. Bu sırada Melanie kabinde hızla çıkar ve Louis Melanie ile alışveriş merkezinden çıkar. Çanta takasını üçüncü kez Max'ın gözünden görürüz. Max, elbiselerin arasında oyalanırken kendi sırasının gelmesini beklemektedir. Bu sırada satış görevlisinin bu elbise size çok yakıştı dediği duyulur ve aynı olaylar sırası ile Max'ın bakış açısı ile

verilir. Louis, Melanie'yi çekiştirirken görülür. Melanie çantayı almak için kabine girer. Max ile Louis göz göze gelirler ve Melanie hızla dışarı çıkar. Melani'nin arkasından kabinden telaş ile Brown çıkar. Brown çıktıktan kısa bir süre sonra Max kabine girer ve içinde Ordell'ın paraları olan çantayı alır. Aynı olay üç kere verilirken her seferinde olaya dair ek bilgiler eklenir ve en son herkesi izlemiş olan Max'ın gözünden olay tekrar yaşanır. Postmodern durumun evrensel ve tanımlanabilir gerçekliğin olmadığı yönündeki düşünüş biçiminin sonucunda gerçeklik, üç farklı karakterin gözünden tekrar yaratılır. Her perspektif elde ettiği olgular ile gerçeğe ulaştığını düşünür. Louise ve Melanie takası başarı ile gerçekleştirmiş hatta Melanie fazladan bir deste parayı kendine ayırmış, polisler Jackie'nin panik halinde durumu ve ifadesinin tutarlılığından saldırıya uğradığını düşünmüş, Max ise herşeyin planlandığı gibi gittiğini görmüştür. Ancak en fazla bilgiye sahip olan Max bile Brown'un planında nasıl bir role sahip olduğunu; Brown'un kendisini kullanıp kullanmadığını anlayamaz bu nedenle filmin sonunda, Jackie'nin kendisi ile gelme teklifini kabul edemez.

Takas yeri olarak seçilen Kaliforniya'daki "Del Amo" alışveriş merkezinin dünyanın en büyük alışveriş merkezi olduğu filmde yazılı olarak belirtilir. Baudrillard'ın tüketim toplumlarının kalbi olarak nitelendirdiği bu hiperalanlar Baudrillard'a göre; geleceğin biçimlenmesinde bir model görevi görecektir. "Hipermarketler tüketim merkezi olmalarının ötesinde bir anlama sahiptir. Hipermarketlerde sergilenen nesnelere özgün bir gerçeklikten yoksundurlar, diğer bir deyişle önemli olan geleceğe özgü toplumsal ilişki modelini andıran diziler, daireler ve seyirlik şeyler şeklinde düzenlenmeleridir (Baudrillard, 2013: 115). İkinci sınıf bir silah kaçakçısının yardımcısı olmak için bile nesnelere yapısal değerlerinin farkında olması gerektiğini bilmeyen Louis, Del Amos'da para çantasını Melenie'den aldıktan sonra mağazadan nasıl çıkacağını bulamaz. Dünyanın en geniş kapalı alanına sahip alışveriş merkezinde

hangi yönden geldiğini bulamayan Louis ile Melanie dalga geçmeye başlar. Melanie'nin göstermesi ile çıkışı bulur ancak bu seferde otoparkta aracını park ettiği yeri bulamaz. Bütün ürünlerin, vitrinlerin, mağazaların birbirine benzediği bu hiperalandaki yaşaması için gerekli bilgilere sahip olmayan Louise bir an önce polislerden uzaklaşması gerekirken otoparkta kaybolur ve kendisi ile dalga geçmeye devam eden Melenie'yi öldürür. Baudrillard hipermarketleri Disneyland gibi gerçekliğin bir modeli olan, sentetik bir yerleşim bölgesi olarak görür. Çağa ayak uyduramayan Louise sonunda Ordell tarafından öldürülür. Modern sinemanın başlıca mekânı olan kentler, sokaklar ve mimari yapılar, modern hayatın akışkanlığının, iletişimsizliğin, yabancılaşmasının deneyimlendiği alanları oluşturmuştur. Jackie Brown filminde ise anlatının merkezinde, postmodern tüketim çağının kutsal mekânı olan Dünya'nın en büyük alışveriş merkezinde yapılan takas yer almaktadır. Artık karakterler kentin sokaklarında "flanör"lüğü değil alışveriş merkezinde tüketimi deneyimlemektedir.

Ordell ile Louis, televizyonda silah tanıtımı yapan "*Chicks Who Love Guns*" programını izlerken Louis'e görüntünün gerçekliğin yerini aldığını dile getirir.

Ordell: Sana bir şey söyleyeyim mi? Bu, bir filmde görüldüğü anda, her pisliğin bunu isteyeceğinden eminim. Çok ciddiym. Şu Hong Kong filmleri çıktığında [...]bu dünyadaki her siyah bir A.45 almak istiyordu. Ve bir tane de değil iki tane istiyorlardı. Çünkü onlar katil olmak istiyorlar. Ama bu filmlerin onlara öğretmedikleri bir şey var. A.45'lerin sürekli sıkışma sorunu var. Şimdi de müşterilerimi 9 mm 2'ye yöneltmeye çalışıyorum. Çünkü neredeyse aynı işi görüyor ve sıkışma sorunu yok. Ama şu pislikleri bilirsin. Onlara bir şeyi anlatamazsın ki. A.45 istiyorlar çünkü katilin elinde de A.45 vardı.

Baudrillard'a göre gerçeğin yitirildiği bir toplumsal sistemde, gerçeklik teknoloji yardımı ile yanılmadan, simülasyondan oluşur. Televizyonda yer alan imgeler, görüntüler bir taklit, suret ya da parodi değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçeği oluşturur. Görüntüler, gerçek ile sahte ve gerçek ile düşsel arasındaki farkı yok ederek gerçeğin yerini alır. Chicks Who Love Guns adlı silahların tanıtıldığı programda sıra A.45 silahına geldiğinde Ordell, Hong Kong filmlerinde kullanıldıktan sonra herkesin A.45 model silah istediğini ancak A.45'in filmlerde görüldüğü gibi çalışmadığını, tutukluk yaptığını müşterilerine anlatmaya çalıştığında müşterilerin hayatta kalıp kalmamalarını belirleyecek olan silahların arızaları ile değil filmlerde yer alması, popüler olması ile ilgilendiklerini söyler. Silahlar televizyonda yer aldığı kadar gerçektir, etkilidir. Aynı durum Tech9 silahının tanıtımında da bulunur. Tech9'un Amerikan suç dünyasında en çok tercih edilen en popüler silahı olduğu ifade edilerek reklamları yapılır.

3.4. Bill'i Öldür I-II

3.4.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen:	Quentin Tarantino
Senaryo:	Quentin Tarantino, Uma Thurman
Yapım Yılı:	2003, 2004
Oyuncular:	Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox, Daryl Hannah, David Carradine, Sonny Chiba, Chia-Hui Liu, Chiaki Kuriyama
Yapımcı:	Lawrence Bender

3.4.2. Filmin Özeti

Bir suikast timinin üyesi olan Beatrix (Uma Thurman) hamile olduğunu öğrenince ekipten gizlice ayrılp, sıradan bir insan olarak hayatını sürdürmeye başlar. Ekibin lideri Bill (David Carradine) Beatrix'in izini bulur ve evleneceği kiliseye timin diğer üyeleri ile baskın düzenler. Beatrix dışında kilisede bulunan herkes ölürken Beatrix ağır yaralanıp komaya girer. Yıllar sonra komadan çıkan Beatrix çocuğunu öldüren eski arkadaşları ve sevgilisi olan Bill'den intikam almaya ant içer. Ekipte yer alan herkesi tek tek öldürüp en son Bill'e ulaşan Beatrix, öldürmek için gittiği Bill'in evinde, öldüğünü sandığı çocuğu ile karşılaşır. Beatrix'in çocuğuna kavuşması intikam isteğini azaltmaz, Beatrix'in Bill'i öldürüp çocuğuna kavuşması ile film sonlanır.

3.4.3. Filmde yer alan postmodern kavramlar

Sanatın biricikliğini yitirdiği, biçimsel bir yeniliğin ancak daha önceki eserlere öykünerek oluşturulabildiği postmodern dönemde Tarantino, filmlerini daha önce yapılmış filmler üzerine kurar. Daha önce denenmiş türlerin bir kolajını gerçekleştirerek filmlerinde melez bir yapı sergiler. Tarantino'nun ilk filmi; Reservoir Dogs'un Hong Kong'lu yönetmen Ringo Lamb'in City on Fire filmi ile başta senaryosu ve çekim teknikleri olmak üzere birçok ortak noktası bulunur. İkinci filmi olan Pulp Fiction ise başta Yeni Dalga olmak üzere film tarihinde yolculuk yapılmasına yetecek kadar çok pastiş ve metinlerarasılık içerir. Jackie Brown filminde ise siyahi sömürü filmleri ile kendi sinemasını birleştirir. Bill'i Öldür doğrusal olmayan anlatım, parçalı yapı, pastiş, türler arasılık, popüler kültür, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların kaldırılması ve postmodern kimlik politikalarının yansımaları içerir. Tüm postmodernizmlerin ortak özelliğini, kültür ürünleri ile kitle kültürünün ticari ürünleri arasındaki sınırların ortadan kalkması oluşturur. Kültür endüstrisinin

küçümsenen, eleştirilen ürünleri postmodernizmle birlikte alıntılanarak, sanat yapıtına dâhil edilir (Jameson, 2011: 31). Kill Bill, Kung Fu, Spaghetti Western ve Japon intikam filmlerinin türsel özelliklerini taşımaktadır. 1960'larda Hong Kong ve Tayvan'da Shaw Brothers ve MP&IC (Motion Pictures ve MP&IC General Investment Company) tarafından çekilmeye başlanan dövüş sanatları filmleri kısa zamanda Uzak Doğu'da popülerlik kazanıp dünyanın birçok noktasına ihraç edilmiştir. 70'lerin ortalarından itibaren düşüşe geçen filmlerin yerini, John Woo'un öncülük ettiği eski dövüş savaşları filmlerinin modernize hali olan kahraman filmlerine almıştır (Cheuk-To, 2008: 808). Kill Bill'in açılışında Miramax'ın logosundan sonra "Shaw Scope" logosu yer almaktadır. 1920'lerden beri film yapan Shaw Kardeşler, 1957 yılında Hong Kong'da dönemin en büyük stüdyo kompleksini kurup Uzak Doğu sinemasına MP&IC (Motion Pictures ve MP&IC General Investment Company) ile uzun süre hâkim olmuştur. Birçok farklı türde yüzlerce film üreten Shaw Brothers dönemin birçok popüler dövüş sanatı filmine imza atmıştır (Cheuk-To, 2008: 804-805). Shaw Scope'un logosu açık şekilde "Warner Bros" logosunun bir taklitidir.



Resim 13. Bill'i Öldür I'in açılışında kullanılan Shaw Scope logosunun Warner Bros logosu ile benzerliği dikkat çekicidir.

Kaynak: Tarantino, 2003.

Uzak Doğu'nun en büyük stüdyosunun logosunun Warner Bros logosu ile benzerliği Hollywood sineması izleyicisi için kitsch bir görünüm sergiler. Shaw Scope'un logosundan sonra "İntikam soğuk yenilen bir yemektir" yazısı ekranda belirir. Bir inkam filmi için klişe sayılabilecek cümleye "Eski bir Klingo atasözü" açıklaması eşlik eder. Klingolar, "*Star Trek: Next Generation*" (Uzay Yolu, Gelecek Nesil) televizyon dizisinde yer alan bir halktır. Tarantino, farklı toplumda kullanılan bu atasözüne referans olarak Uzay Yolu dizisini göstererek filmin popüler kültür ile kurduğu ilişkiyi ön plana çıkarır. Tarantino, bir tür olarak çoğu zaman incelenmeye değer görülmeyen dövüş sanatları filmleri ile "*Death Proof*" da (Ölüm Geçirmez, 2007) "grindhouse", Jackie Brown'da "blaxploitation" türü ile kurduğu ilişkinin bir benzerini kurar. Gündelik hayatın, popülerin estetik üretim sürecine dâhil edildiği postmodernizmde; bu anlayışın bir çıktısı olarak sanatsal olarak bir değeri bulunmayan ticari ve sömürü sinemasının geçmişte kalan türleri Bill'i Öldür'de yeniden üretir.

"Ölümcül Engerek Suikast Timi" (Deadly Viper Assassination Squad) "Cotton Mouth" (O-Ren), "Copperhead" (Veranita Green), "Black Mamba" (Beatrix), "California Mountain Snake" (Elle) ve "Sidewinder"dan (Budd) oluşmaktadır. Ölümcül Engerek Suikast Timi'nin başında ise Bill bulunmaktadır. Ekibin Bill ile harekete geçmesi Charlie'nin Melekleri dizisini hatırlatmaktadır. Beatrix ile Elle Budd'ın karavanı içinde dövüşürken bölünmüş ekran kullanımı Charlie'nin Melekleri'nde kullanılan bir tekniktir. Tarantino, Ölümcül Engerek Suikast Timi ile Pulp Fiction filmi arasında bağlantı kurar. Mia Vincent ile Jack Slims'de yemek yerken bir grup gizli ajanı konu alan "Tilki Gücü 5" adlı televizyon dizinin pilot bölümünde yer aldığını anlatır. Grubun üyelerinden Japon olanı Kung Fu, siyahi olanı patlayıcı, Fransız olanın sex, kendisinin ise bıçaklar konusunda uzman olduğunu söyler. Ancak dizi beğenilmediği için pilot bölümle sınırlı kalmıştır. Gerek ekibin gerek üyelerinin isimleri Mia'nın da bahsettiği gibi bir televizyon dizisinden alınmış gibi durmaktadır.

Tarantino Ölümcül Engerek Suikast Timi ile bilinçli olarak “kitsch”in yüksek sanat karşı ironik eleştirisinden yararlanır (Calinescu, 2013: 256). Tarantino, Bill’i Öldür’de dövüş sanatları filmlerinin birçok klişesini kullanır. Beatrix Bill’i “beş noktalı avuç patlayan yürek tekniği” ile öldürür, O-Ren Beatrix’in kılıcı ile can verirken “gerçekten Hattiro Hanzo’ymuş” der. Amerika, Çin ve Japonya’da dövüş sanatları filmleri ile ismi özdeşleşmiş olan David Carradin, Gordon Liu ve Sonny Chiba Bill’i Öldür’de rol alırlar. Gerçekliğin olmadığı bir dünyada postmodernizm sanatın gerçekliği ortaya koyma düşüncesini reddeder. Tarantino, Bill’i Öldür’de gerçek yaşam hakkında bir filmi değil filmler hakkında bir filmi ortaya koyar. Kill Bill II’nin açılışında siyah beyaz olan görüntüde üstü açık bir arabanın içinde Beatrix yer alır. Beatrix ilk filmde başına gelenleri anlatır. Film noir’in femme fatal kadınına hatırlatır şekilde “komadan uyandığımda film afişlerinde yazdığı gibi kendimi intikamın kükreyen ateşi içinde buldum, herkesi öldürdüm bundan da kanlı bir tatmin duydum der” der. Bu sahne ile filmin kurmaca yapısı ortaya konur. Beatrix’in seyirci ile konuşması, hissettiklerini film afişi ile tarif etmesi, postmodern metnin üstkurmaca yanını oluşturur. Beatrix bir film karakteri olduğunu, bir filmin içinde olduğunu seyirciye belirtir. Modernist filmlerin bir özelliği olan özdeşünümsellik Godard’ın sıklıkla kullandığı kavramlardan birini oluşturur. Klasik anlatı filmlerinde seyircinin olay örgüsü ile özdeşleşmesi ve haz alması Godard tarafından engellenmeye çalışılan bir durumdur. Godard kurmaca karşı gerçeklik karşıtlığını kurar. Seyircinin özdeşleşmesini engellemek için filmlerin bir film olduğunu vurgulayarak, filmlerin kurmaca yapılarını ifşa eder. Tarantino ise Beatrix’in film tanıtımı yaptığı sahnede filmin daha önce çekilmiş olan filmler ile bağlantısını ortaya koyarak seyirciden bu bağlantıları takip etmesini isteyerek bir nevi oyuna seyirciyi davet eder. Filmin kurmaca yapısını ortaya koyarak, modern sinemanın özellikleri olan yabancılaştırma yaratmak, özdeşleşmeyi, eğlenceyi, haz almayı engellemek, seyirciyi düşünmeye sevk etmek gibi amaçlar taşımaz. Ayrıca daha önce belirtildiği gibi Godard’ın alıntılarını bilmemek

filmi anlamayı neredeyse imkânsız hale getirirken Bill'i Öldür'i izleyen seyircinin, daha önce hiç Star Wars ya da dövüş sanatları filmi izlememiş olması filmi anlamasına engel değildir. Postyapısalcı bakış açısıyla, anlamın sabitlenmediği, yüzer-gezer olduğu postmodern durumda bütün bu göstergelerin ne anlama geldiğini bilmeyen herhangi bir seyirci için filmin anlamında hiçbir değişiklik olmaz.

Postmodernizm, modernliğin getirdiği sınıflandırmaları aşımaya uğratıp sınırlar arasındaki ayrımları bulanıklaştırmıştır. Türler arasında görülen bu tür yaklaşma ve türsel uzlaşılarda yaşanan köklü değişiklikler düşünsel ve ekonomik alanda meydana gelen değişikliklerin filmlere olan yansımaları oluşturur. Kapitalist sistemde meydana gelen değişiklikler, ulus devletlerin küreselleşme ile gücünün zayıflaması, uluslararası şirketlerin kapitalist sisteme egemen olması Jameson'a göre postmodernizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Jameson, 2005: 18). Finans ve enformasyon alanında yaşanan gelişmeler ile hizmet sektörünün giderek artan payı klasik sınıf politikasının yerini dağınık bir "kimlik politikaları" tartışmalarına bırakmıştır (Eagleton, 2011: 9) O-Ren'in kökeni adlı üçüncü bölüm bu bağlamda dikkat çekicidir. O-Ren Tokyo'da bulunan Amerikan üssünde dünyaya gelmiştir. Yarı Çinli, yarı Japon olan bir Amerikan vatandaşıdır. O-Ren Japonya'daki Yakuza örgütlerine karşı verdiği savaşı kazanıp Tokyo yeraltı dünyasının başına geçer. O-Ren'in sağ kolu olan Sofie Fatale ise yarı Fransız yarı Japon'dur. Zaferi kutlamak için toplanan konseyde Patron Tanaka huzursuzlanır ve "Neyi kutlayacağız şerefli konseyimizin sapkınlığını mı? Japon, Çinli ve Amerikalı melezin birini lider olarak kabul ederek bu konseye yaptığımız sapkınlığı mı kutlayacağız" der. O-Ren, Patron Tanaka'nın kafasını bir kılıç darbesi ile bedeninden ayırıp konseye, "Amerikan ya da Çinli kökenimi olumsuz biçimde gündeme getirecek kişinin kellesini koparırım" der. Geleneksellikleri ile bilinen Yakuza örgütünün başına melez birinin geçmesi postmodern kimlik politikalarının bir yansıması olarak Kill Bill'de yer alır. Patron

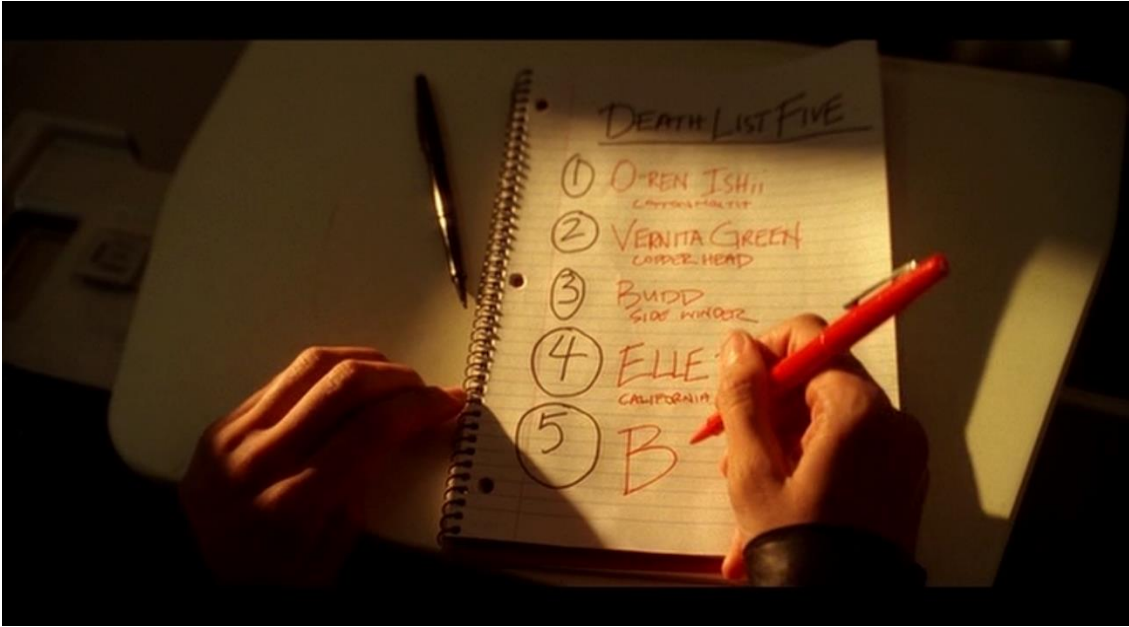
Tanaka, aydınlanmanın tek tipleştirici yapısını temsil ederken O-Ren ve yarı Fransız yarı Japon sağ kolu, Sofie postmodernizmin çoğulculuğunu temsil etmektedir. Benzer bir sahne O-Ren ile Beatrix Mavi Yaprak Evi'nin avlusunda dövüşürken yaşanır. O-Ren Beatrix'i aşağılamak için "aptal beyaz kız samuray kılıçları ile oynamayı seviyor" der. Daha önce kökenini olumsuz biçimde gündeme getirecek kişiyi öldüren O-Ren dövüş sırasında Beatrix'ten alay ettiği için özür diler ancak daha önce olduğu gibi kökene yönelik yapılan eleştiri ölüm ile cezalandırılır.

Kill Bill türler arası, melez bir yapı sergiler. Dövüş sahneleri ile Kung Fu filmlerinin, intikam teması ile Japon intikam filmlerinin, müzik ve ikonografisi ile spaghetti western filmlerinin öğelerine sahiptir. Tür filmleri, olay örgüsünün kavranışını hızlandırmak için ikonografiden yararlanır. Zaman içinde uzlaşım haline gelmiş olan görsel kodlar, gereksiz sözel ve görsel ifadeleri ortadan kaldırarak anlatımda tasarruf sağlar. Karakterin giydiği kovboy çizmesi ya da taşıdığı bir kılıç karakterleri tanıtmakta kostümler, nesnelere, aletler, mekânsal düzenlemeler gibi ikonografik araçlarla basit bir imgelemenin ötesinde filmin çok daha geniş toplumsal, siyasal ve kültürel temalar ile bağlantı kurmasını sağlamaktadır (Abisel, 1995: 61-62). Beatrix Mavi Yaprak evine gittiğinde üzerinde Bruce Lee'nin "Game of Death" (1978) filminde giydiği kostüm bulunmaktadır. Hong Kong asıllı Kung Fu ustası olan Bruce Lee birçok dövüş sanatları filmlerinde rol alıp ismi dövüş sanatları ile özdeşleşmiştir. Beatrix O-Ren'in yakuzaları ile dövüşürken silah olarak bir samuray gibi kılıcını kullanır. Oysa giydiği kıyafet doğrudan Bruce Lee ve Kung Fu filmlerine göndermede bulunur. Türsel uzlaşımlar göz önünde bulundurulduğunda Beatrix'in ya Kung Fu yapması ya da samuray gibi giyinmesi gerekmektedir. Aynı durum Beatrix'in Budd'ı yakalamak için gittiği El Paso, Teksas'da yaşanır. Tarantino, vahşi batı ile özdeşleşmiş olan Teksas'ta spaghetti western türünün ikonografisinden yararlanır. Giysiler, silahlar, içkiler, çöl hatta Budd'ın Beatrix'i tuzağa düşürmek için çalıyormuş gibi yaptığı müzik

aleti türün geleneksel ikonografisini oluşturur. Budd'ı öldürmek için gelen Beatrix'in ayağında türün uzlaşımına uygun, John Wayne'i hatırlatan, işlemeli bir bot bulunmaktadır. Ancak Beatrix, türün geleneklerine ters düşecek biçimde silah olarak tüfek ya da tabanca değil kılıç taşımaktadır. Budd'ın karavanında Elle ile dövüşürken yine silah olarak kılıç tercih edilir. Böylece yapısalcı anlamda gösteren ile gösterilen arasındaki bağ kopar, gösterge herhangi bir şeyin yerini tutma yükümlülüğünden kurtulur.

Benjaminin "Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" adlı makalesinde belirttiği gibi teknolojik yeniden üretim olanaklarını kullanan film, sanat yapıtının biriciklik, aşkınlık, kalıcılık gibi özelliklerini geçicilik, seri üretim ve anonimliğe bırakır. Bill'i Öldür'de imgeler yalnızca birbirine gönderme yapar. Arka planda yer alan anlatı, başıboş gezinen imgeleri bir arada tutmak için göstermelik bir çatı oluşturur. Sinemayı taklit eden televizyon estetiği, Ucuz Roman ve Bill'i Öldür filmlerine hâkimdir. Kesintisiz yayın yapan televizyonun programlar, kanallar ve reklamlar ile parçalara bölünmüş merkezlessiz yapısı Bill'i Öldür'ün fragmanlardan oluşan yapısı içinde karşılık bulur. Bill'i Öldür'de geçmiş ile şimdi, Reservoir Dogs ve Pulp Fiction filmlerinin anlatı yapısına benzer biçimde iç içe geçer. Sonuçların nedenlerden önce yer aldığı anlatılarda geçmiş bugünün içinde yer alır. Filmin açılış sahnesi, Bill'in Beatrix'i kilisede vurmadan hemen önce yaşananlardır. Beatrix'in vurulması ile birinci bölüm başlar. Tarantino filmi başlıklar altında bölümlere ayırmıştır. "Chapter One" başlığının altında "2" sayısı bulunur, iki sayısı Beatrix'in ikinci kurbanını ifade eder. Ancak birinci kurban ile ilgili bir şey henüz bilinmemektedir. Beatrix'in Vernita Green'i öldürmesi ile ikinci bölüm başlar ve kilise baskının hemen sonrasına yani dört yıl öncesine tekrar dönülür. Polis, Beatrix'in yaşadığını anlar ve Beatrix hastaneye kaldırılır. Komadan çıkan Beatrix, ulaşılması en kolay kişi olduğu için listede bir numara olan O-Ren Ishii'nin peşine düşer. Üçüncü

bölümde O-Ren'in çocukluğu ve yakuza patronluğuna yükselmesi anlatılır. Dördüncü bölümde Hattori Hanzo kılıcı almak için Okinawa'ya Hanzo'nun yanı gidilir. Beşinci ve son bölümde ise listedeki ilk kişi olan O-Ren Beatrix tarafından öldürülür. Kill Bill II altıncı bölümden başlar. Dört yıl öncesine tekrar dönülür ancak bu kez Kilisede katliamın hemen öncesine gidilir. Nikâh provası yapılırken Bill kiliseye gelir ardından Deadly Viper Assassination Squad'ın üyeleri gelerek kilisede bulunanları öldürür. Yedinci bölümde Budd'ın peşine düşen Beatrix vurularak diri diri gömülür. Sekizinci bölümde yıllar öncesine Beatrix'in Pai Mei'n öğrencisi olduğu zamana dönülür. Dokuzuncu bölümde tekrar bugüne gelinir. On ayrı bölümden oluşan Bill'i Öldür bir müzik kanalında yayınlanan haftanın "top 10"i listesine benzer. Her bölüm diğer bölümler tarafından kesilir, anlatı ve imgeler tutarlı bir bütünlülük oluşturamaz.



Resim 14. İlk olarak Bill'i Öldür I'in birinci bölümünde Vernita Green'i öldürdükten sonra görülen ölüm listesi, Kill Bill I'in son sahnesinde yazılmıştır.

Kaynak: Tarantino, 2003.

Tarantino sinemasında en çok karşılığını bulan kavram pastiştir. Tarantino, daha önce işlenmiş konular ya da çekimlerden birçok öğeyi kendi sinemasına dâhil ederek yeni bir eser ortaya koyar. İlk filmi olan Reservoir Dogs senaryosunu City on Fire filmine dayandırmıştır. Senaryo dışında da birçok plan City on Fire'dan Reservoir Dogs filmine aktarılmıştır. Tekniğin olanakları ile sanat yapıtının yeniden üretildiği çağda sanat eserinin aurası ya da biricikliğine yönelik tartışmalar postmodernizmle birlikte geride kalır. Yeni bir sanat eseri ancak daha önceki eserlere pastiş ile öykünerek oluşturulur (Jameson, 2011: 55). Tarantino bir Japon intikam filmi olan "*Lady Snowblood*" (1973) filmini merkeze alarak Kill Bill filmini oluşturmuştur. Toshiya Fujita'nın yönettiği başrolünü Meiko Kaji'nin oynadığı film, Shurayukihime adında bir mangaya dayanmaktadır. Yuki (Meiko Kaji) tecavüze uğrayan annesinin intikamını almaya çalışır. Yuki'nin annesi Kashima, kocasını öldürüp kendisine tecavüz eden dört kişiden intikam almak isterken listedeki ilk kişiyi öldürdükten sonra yakalanır ve müebbet hapse çarptırılır. İntikamını alabilmek için bir yol bulur. Gardiyanlar ile sevişerek hamile kalır. Yuki'nin zorlu doğumu sonrasında, hücre arkadaşlarına başına gelenleri ve Yuki'yi, intikamını alması için doğurduğunu anlatıp ölür. Yuki sekiz yaşında iken dövüş sanatları hocasına emanet edilir. Yirmi yaşına kadar eğitim alan Yuki annesinin intikamını almak için annesine saldıranların peşine düşer. İntikam listesinde yer alan herkesi öldürerek annesinin intikamını alır. Lady Snowblood filminde kullanılan mekânlar, diyaloglar, karakterler, dövüş sahneleri, mangalar, şiddetin estetize edilmesi gibi birçok unsur Kill Bill filminde yer alır. İki film de doğrusal olmayan anlatı yapısına sahiptir ve bölümlere ayrılmıştır. Geçmiş ile bugün arasında yapılan yolculuklarda kilisenin işlevini hapisane almaktadır. Anlatıda birçok kez hapisanede doğum anının sonrasında ya da öncesine dönülerek eksik olan parçalar tamamlanır. Kurbanlar öldürüldükçe geçmişe dönülerek anlatıya yeni bir parça eklenir.

Lady Snowblood, Kill Bill gibi doğrusal olmayan anlatı yapısına sahiptir. Açılış sahnesinde 1874 yılı Japonya'sında bir hapisshanede Yuki'nin doğumunun hemen sonrası yer alır. Lady Snowblood filminde Yuki'nin doğumu ile Kill Bill'de kilise ve nikâh töreni aynı işleve sahiptir. Anlatıda birçok kez doğum anının sonrasına ya da öncesine dönülerek eksik olan parçalar tamamlanır. Doğum sonrasında bugüne dönülür ve Yuki intikam listesinde yer alan dört kişiden biri olan mafya lideri Shibayama Genzo'yu öldürür. Yuki, listede yer alan ilk kişiyi öldürdükten sonra geçmişe, annesinin saldırıya uğradığı ana dönülür. Yuki'nin annesi Kashima ile kocası saldırıya uğrar ve kocası gözleri önünde öldürülür. Kocasını öldürüp kendisine tecavüz edenlerden intikam almaya yemin eden Kashima, Tokuichi'yi yatakta sevişmeden hemen önce öldürür. Kashima'nın yaşadıkları ile O-Ren'in hikâyesi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. O-Ren 9 yaşındayken ailesi gözlerinin önünde, acımasız bir yakuza olan Matsumoto tarafından öldürülür. O-Ren intikam almaya yemin eder. On bir yaşındaki iken pedofili olan Matsumoto'yu yatakta sevişmeden önce öldürür. Kashima'nın geçmişi manga ile anlatılmıştır ve filmin ilerleyen bölümünde bir flashback sahnesi daha manga kullanılarak anlatılır. Tarantino O-Ren'in nasıl katile dönüştüğü ve yakuza örgütünün başına geçtiğini Lady Snowblood filminde olduğu gibi manga kullanılarak gösterir.

Yuki listede iki numara olan Yuki Takemura'yı ararken Takemura'nın kızı Kabue ile tanışır. Olacak olanlardan habersiz olan Kabue'ye "eğer bir şey olursa, Tokyo'ya gitmelisin. Tajireli Okuke seni bana ulaştırır" diyerek Kabue'nin, babasının intikamı almak istemesi halinde intikamını alması için gerekli fırsatı tanır. Benzer bir sahne Beatrix Vernita Green'i öldürdüğünde yaşanır. Beatrix annesinin ölümüne tanık olan Nikki'ye "Bunu senin önünde yapmayı ben istemedim. Yine de özür dilerim. [...]Büyüdüğün zaman hala kızgın olduğunu hissedersen, bekliyor olacağım" der. Lady Snowblood'da yer alan Takemura'nın karakterinin Kill Bill'deki karşılığı

Budd'dır. Takemura'nın hayatı yaşanan olaylardan sonra istediği gibi gitmez. Genzo, Kitahama Okono, Gishiro suç dünyasının önemli kişileri olarak yaşamlarını sürdürürken Takemura, Budd gibi kendisini içkiye verip bir köşeye çekilmiştir. Yuki'nin Takemura'yı öldürmeden önce söyledikleri ile O-Ren'in Matsumoto'yı öldürmeden önce söyledikleri benzerdir.

O-Ren: Bana bak Matsumoto. Yüzüme iyice bak. Tanıdık geliyor muyum, öldürdüğün birine benziyor muyum?

Yuki: Yüzüme dikkatli bak. Bu yüz sana birini hatırlatmıyor mu? Tecavüz ettiğin birini.

Takemura Yuki'ye "Hatalıydım. Beni onlar zorladı. Bugün bile unutmayı başaramadım. Bağışla beni" der. Bill Budd'ı Beatrix hakkında uyarmak için Budd'ın çölün ortasında yer alan karavanına gider. Budd Bill'in yardım teklifini reddederken söyledikleri aslında Takemura'ya verilmiş metinlerarası bir cevaptır.

Budd: Mesuliyetten kaçmam, cezam için pazarlık yapmam.

Bill: Geçmiş unutamaz mıyız?

Budd: O kadın intikamı, biz ise ölmeyi hak ediyoruz.

Yuki intikam listesinde yer alan tek kadın olan Kitahama'nun peşine düşer. Okono Kitahama'ya ulaşmak için Kitahama'nın onlarca üniformalı adamını, Beatrix'in O-Ren'in takım elbiseli yakuzalarını öldürdüğü gibi kılıcı ile öldürür. Yuki'nin kestiği her uzuvdan kanlar fışkırır, oluk oluk kan akar. Tarantino'nun da benimsediği bu yöntem O-Ren'in konsey toplantısında ve Mavi Yaprak evindeki kıyımda kullanılır. Kitahama'nın evi ve Lady Snowblood'un son bölüm olan "Zevk Evi ve Son Cehennem" deki balo salonu ile Kill Bill I'in son bölümü olan "Mavi Yaprak evinde

Hesaplaşmak” da kullanılan mekânlar birbirine benzer. Yuki’nin büyük patron olan Gishiro’yu öldürdükten sonra karların üzerinde saldırıya uğradığı Japon bahçesi O-Ren ile Beatrix’in dövüştüğü Mavi Yaprak Evi’nin bahçesi ve havanın karlı oluşu dikkat çekicidir. Yuki düşmanları ile dövüşürken kullanılan yakın plan göz çekimlerine Kill Bill’de sıklıkla rastlanır. Beatrix ile Yuki arasında bulunan bir diğer ortak nokta ikisinin de hayatlarının bir kısmında dövüş sanatlarını öğrenebilmek için uzun bir eğitime tabi tutulmalarıdır. Bill’i Öldür, Lady Snowblood’ın yeniden çekimi olmamasına rağmen anlatı, mekân ve çekim teknikleri ile filmin büyük bir kısmı Tarantino tarafından alıntılanmıştır.

3.5. Ölüm Geçirmez

3.5.1. Filmin yapım bilgileri

Yönetmen:	Quentin Tarantino
Senaryo:	Quentin Tarantino
Yapım Yılı:	2007
Oyuncular:	Kurt Russell, Zoe Bell, Rosario Dawson, Vanessa Ferlito, Sydney Tamiia Poitier, Tracie Thoms, Jordan Ladd, Rose McGowan, Jordan Ladd, Mary Elizabeth Winstead, Quentin Tarantino
Yapımcı:	Lawrence Bender

3.5.2. Filmin özeti

Ölüm Geçirmez, birbirinden bağımsız iki bölümden oluşur. Filmin ilk kısmında Arlene (Butterfly), Junge Julie ve Shanna haftasonunu göl evinde geçirmeyi planlamaktadırlar. Eve gitmeden önce bir bara, eğlenmeye giderler. Bar da gruba Lanna Frank'da katılır. Burada kendilerini gizlice takip etmiş olan Dublör Mike ile tanışır. Mike barda tanışmış olduğu Pam'ı evine bırakmayı teklif eder. Bar kapanırken hep beraber dışarı çıkarlar. Arlene, Junge Julie, Shanna ve Lanna Frank arabalarına binerler ve göl evine doğru yola çıkarlar. Mike dublörlük yaptığı için arabası kazalar için özel olarak tasarlanmıştır. Sadece sürücü için koltuk bulunmaktadır. Pam'ı çekimlerde kamerayı sabitlediği yere oturtur ve yola çıkarlar. Mike Arlene, Junge Julie, Shanna'nın peşinden gitmeyi planlar ancak arabada Pam bulunmaktadır. Arabayı ani manevralar yaparak kullanır ve Pam'ın araba içinde aldığı darbeler ile ölmesine neden olur. Lanna, Frank'ın kullandığı arabayı geçer ve u dönüşü yaparak kadınların arabasına doğru, hızla çarpar. Arlene, Junge Julie, Shanna Lanna Frank ölürken Mike birkaç küçük kırık ile hastaneye kaldırılır ve filmin birinci kısmı sona erer. Filmin ikinci kısmı bir marketin otoparkında başlar. Mike, Kim, Abernathy, Zeo'nin içinde bulunduğu arabayı uzaktan izlemektedir. Dublör olan Zeo ve Kim bir film çekimi için Tennessee'de bulunmaktadır. Avustralyalı olan Zeo'nun Amerika'da yapmak istediği şeylerden biri, Vanishing Point filminde yer alan 1970 model bir Dodge Challenger'ı kullanmaktır. Zoe bir gazete ilanından aradığı arabayı bulur. Deneme sürüşü yapma bahanesi ile Kim, Abernathy, Zeo arabayı sürmeye başlar. Zoe arabanın üstünde dublörlere has "gemi direği" oyununu oynarken Mike'ın araba ile saldırısına uğrarlar. Zorlu bir kovalamacanın ardından; Kim Mike'ı silahı ile yaralar ve av ile avcı yer değiştirir. Kim, Abernathy, Zeo kaçmaya çalışan Mike'ı yakalar ve bilincini yitirene kadar döver.

3.5.3. Ölüm Geçirmez'de yer alan postmodern kavramlar

Baudrillard'a göre ne geçmişi ne de kurucu bir gerçekliği olan Amerika, modernliğin özgün bir versiyonunu oluşturur. Zamanla ilgili bir ilk birikimi olmadığı için sürekli bir güncellik içindedir. Hakikat ilkesinin yüzyıllar içinde oluşan birikiminin yokluğu, göstergelerin taklit içindeki bir güncellikte yaşamasına yol açmıştır. Kendine ait tarihi ve geçmişi olmayan Amerika, göçün açtığı coğrafi ve zihinsel kopukluk sayesinde sinemayı kullanarak Amerikan rüyasını oluşturmuş ve bu ütopyaya kendisinden başkalarının da inanmasını sağlamıştır (Baudrillard, 2006: 92-93). Baudrillard, çölleri ve kentleri ile bütün bir Amerika'nın sinemasal olduğunu ifade eder. Avrupa'da bir İtalyan veya Hollanda müzesinden çıktıktan sonra, kentin müzedeki resimlere bakılarak yapılmış olduğu duygusuna benzer bir duygunun Amerika için geçerli olduğunu, Amerika'nın gizemini anlamak için kentten ekrana değil ekrandan kente gitmek gerektiğini düşünür. Ölüm Geçirmez filminin ikinci bölümünde, Abernathy film çekimi için Amerika'ya gelmiş olan Avusturalyalı Zoe'ye, ilk olarak Amerika'da ne yapmak istediğini sorar.

Kim: Pekâlâ Zoé, ilk ne yapmak istediğini düşündün mü?

Zoe: Bir anda oldu. Tam olarak ne yapmak istediğimi biliyorum.

Kim: Öyle mi? Neymiş peki?

Zoe: Bana göre Detroit'in yapılı arabalarını kullanmadıkça Amerika'da olmamın bir manası yok.

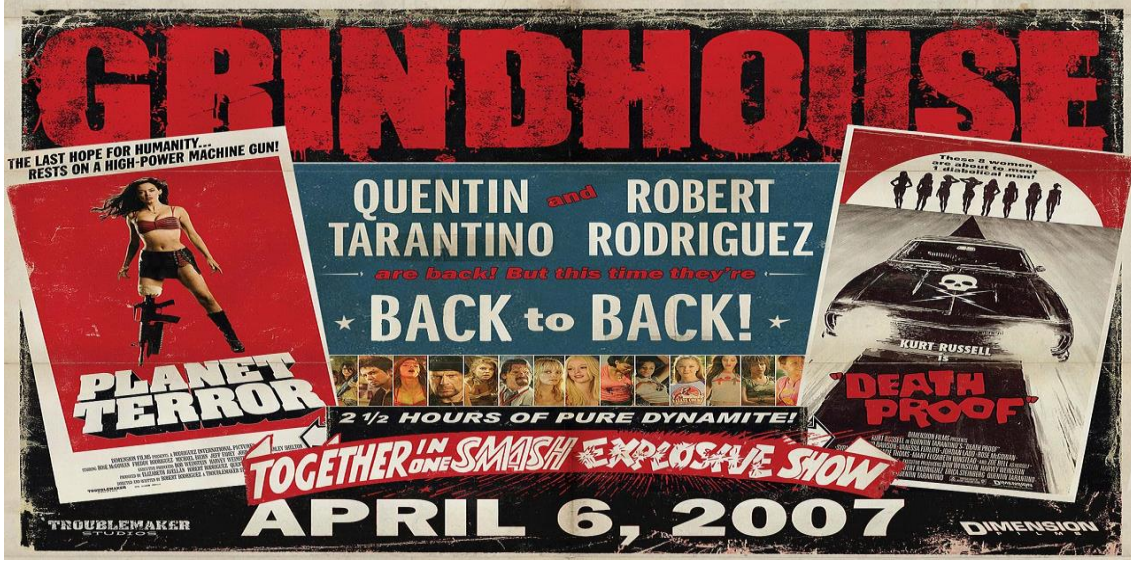
[...] Dodge Challenger sürmek istiyorum. İnanılmaz derecede istiyorum [...] Sadece bu değil. Aynı zamanda 1970 model [...] 440 beygir motora sahip olmalı [...] 1970 model beyaz bir Dodge Challenger diyorum!

Kim: Kowalski!

Zoe: Vanishing Point'deki Kowalski. Dostum, tam bir klasik araba.

Zoe, "Vanishing Point nedir" diye soran Abernathy'e "şu ana kadarki yapılmış en iyi Amerikan filmlerinden biri" cevabını verir. En sevdiği filmlerin "*Dirty Mary*", "*Crazy Larry*" ve "*Gone in 60 Seconds*" gibi araba filmleri olduğunu söyler. Amerika'ya Baudrillard'ın vurguladığı biçimde filmlerden bakan Zoe için Amerika'da olmak, Detroit'in yapılı arabalarını kullanma fırsatına sahip olmaktır. Ancak Zoe herhangi bir Amerikan arabasını değil "*Vanishing Point*" (Ölüm Noktası, 1971) filminde kullanılan 1970 model beyaz Challenger'ı kullanmayı istemektedir. Baudrillard bu durumu imgenin dördüncü aşaması olarak sınıflar. Gerçekliğin yitirilmesi ile imge, kendi kendinin simülakrı haline gelir. Bu durumda imge artık görüntü değil simülasyon düzenine ait bir şeydir. Bir şeyleri gizleyen ilk ilki gösterge aşamasından "gösterilecek bir şeyin kalmadığı gizleyen göstergeler aşamasını" geçiş ile simülasyon ve simülakrlar çağına girilmiş olunur. Bu hipergerçeklikte, nostalji kavramı asıl anlamına gerçeğin gerçekliğini yitirmesi ile kavuşmuştur (Baudrillard, 2013: 20-21). Postmodern öznenin, deneyimlerini giderek temsil edemez hale gelmesi, nostalji filmlerin ortaya çıkışı için uygun olan koşulları yaratır. Jameson'un şimdiki zamanın nostalji tarzı ile sömürülmesi olarak ifade ettiği bu durum ile gerçek tarihin yerini estetik tarzların aldığı metinlerarası bir yapıt ortaya çıkar (Jameson, 2011: 59). Bu durum geçmiş dönemin usluplarının, türlerinin kullanılmasında görülür. Ölüm Geçirmez filmi Robert Rodriguez yönettiği "*Planet Terror*" (2007) filmi ile birlikte "*Grindhouse*" adı altında gösterime girmiştir. Grindhouse'lar; Amerika'da 1960'lar ve 1970'lerde çok düşük fiyata iki üç filminin bir arada gösterildiği, büyük stüdyoların gösterim zinciri dışında olan sinema salonlarına verilen isimdir. Teknik olarak çok düşük kaliteye sahip olan ve daha çok, şiddet, cinsel sapkınlık, anormallik gibi konuları işleyen filmler zamanla gösterildikleri yerden isimlerini alarak grindhouse türünü oluşturmuşlardır

(Church, 2011:19). Kültür endüstrisinin en Kitsch ürünleri arasında değerlendirilen Grindhouselar, Tarantino'nun 1970'lere yönelik nostaljisinin devamı niteliğindedir.



Resim 15. Grindhouse film afişi.

Kaynak: Tarantino ve Rodriguez, 2007.

Ölüm Geçirmez birbiri ile Mike dışında bağ bulunmayan iki hikâyeden oluşur. Türler arası bir yapıya sahip olan filmin ilk kısmı korku, ikinci kısmı ise aksiyon türüne daha yakındır. Film müzikleri olarak da 1970'leri tercih eden Tarantino, *"Italia a Mano Armata"* (1976), *"L'uccello Dalle Piume di Cristallo"* (1970) ve *"Blow Out"* (Patlama,1981) filmlerinden müziklere de yer vermiştir. Ölüm Geçirmez, Bill'i Öldür I'in açılışında kullanılan Keith Mansfield'in *"Funky Fanfare"* şarkısı ve *"Our Feature Presentation"* yazısı ile açılır ve Jack Nitzsche'nin *"Last Race"* şarkısı çalmaya başlar. *"Dimension Pictures"* sunar yazısına motor sesleri eklenerek filmin *"car action"* filmleri ile olan bağlantı vurgulanır. Ekranda çok kısa bir süre için Quentin Tarantino's Thunder Bolt yazar ve filmin aslı ismi olan Ölüm Geçirmez ekranda yer alır. *"Thunder Bolt"* ismi yıldırım anlamına gelmektedir, aynı zamanda araba markası olan Chrysler'in bir modelidir. Shanna'nın kullandığı araba ile Mike'ın hızla ilerleyen arabasının görüntüleri paralel biçimde verilir. Shanna'nın kullandığı araba düz bir yolda yavaşça

ilerlerken kadraji Arlene'nin ojeli ayakları, güneş gözlüğü ve halhalı oluşturur. Mike'ın kıvrımlı yolları hızla aşan arabasında, kadraja hâkim olan şey kaputta yer alan kafatası şeklindeki çıkartmadır. Paralel kurgu, tehlikenin hızla yaklaştığını hissettirirken bu sırada çalmakta olan "Last Race" (son yarış) adlı şarkı hem yaşanacak olayların işaretini önceden verir hem de filmin car action filmleri ile olan bağlantısını pekiştirir.

Tarantino, istendik bir kitsch yaratmak için grindhouse filmlerinin estetiğini kullanmaya çalışır. Kamera Arlene'nin ojeli ayaklarını yakın planda yer verirken, evinde olan Julia'nın ayakları, bacakları, saçları ve kalçası yakın planda verilir. Shanna ve Arlene, Julia'nın evinin önüne gelirler. Dışarı bakmakta olan Julia'nın kalçası tekrar yakın planda görüldükten sonra kamera Shanna'ya çok hızlı bir zoom in yapar, çerçeveye almayı başaramaz ancak sola çevrinme hareketiyle figürü çerçeveye yerleştirir. Tuvaleti kullanmak için merdivenlerden çıkan Arlene'nin, ayak ve bacakları yakın planda verilir ve ani bir cut ile müzik kesilir "The City of Austin, Texas" yazısı belirir. Görüntü tam dört kez takılır ve aynı kare yinelenir, filmde teknik bir sorun, sıçrama olduğuna dair bir his yaratılır. Eleştirmenlerin dikkate almadığı grindhouse filmlerinin estetik ve biçimsel özellikleri ile teknik yetersizlikleri Tarantino'nun yönetmenliğinde, Ölüm Geçirmez filminde yeniden üretilir. Tarantino'nun Jackie Brown filminde, blaxploitation film türü kullanması gibi Ölüm Geçirmez'de görmezden gelinen, üçüncü sınıf filmler olan grindHouse filmlerinin geleneklerine yer verilerek istendik bir kitsch yaratır. Tarantino, kültür endüstrisinin küçümsenen, eleştirilen ürünlerini alıntılar ve kendine dâhil eder. Ölüm Geçirmez'in ilk kısmına grindhouse filmlerinin estetiği ve biçimsel özellikleri hâkim iken filmin ikinci bölümünde "Vanishing Point" ve "Dirty Mary Crazy Larry" gibi "car chase", "action" filmlerin türsel özellikleri görülür.

Julia, Vanishing Point filminde yer alan “*Super Soul*”(Cleavon Little) gibi yerel bir radyoda diskjokeydir. Ayrıca Pulp Fiction filminde Jules’ın tadına baktığı Big Kahuna Burgerleri’nin reklam yüzüdür. Bu yüzden yol kenarlarında Julia’nın reklam panoları bulunur ve Julia, Shanna ve Arlene, Julia’nın panosunu her gördüklerinde törensel bir biçimde, coşku ile bağırırlar. Julia’nın kendi evinde olduğu sahnede Julia, Brigitte Bardot’un “*The Night Heaven Fell*” (1958) filminden alınmış yaklaşık gerçek bir insan boyundaki fotoğrafın altında, Brigitte Bardot ile aynı pozu vererek uzanır. Kamera sağa tilt yapar ve kadraja “Julia şeklinde” bir oyuncak girer. Böylece kadrajda Brigitte Bardot, Brigitte Bardot gibi uzanan Julia ve Julia gibi olan oyuncak aynı anda yer alır. Baudrillard’a göre yeniden canlandırma bunalımından kurtulmak için gerçeğin salt tekrarlar içine hapsedilmesi gerekmektedir. Baudrillard’a göre burada amaçlanan şey gerçeğin etrafını boşaltmak, içerdiği tüm psikoloji ve öznelliğin söküp alınarak, kendisini salt nesnellüğün ellerine teslim etmektir. Baudrillard, buradaki nesnellikle salt bakışa ait bir nesnellikten bahseder. “Nihayet nesnesinden kurtulmuş olan nesnellik bundan sonra kendisini tarayan bakışın akliselimini yitirmiş düzeneği haline gelir” (Baudrillard, 2011a: 129). Baudrillard’ın “erotik fotoğrafta yer alan ikizler” örneği Julia ve Brigitte Bardot arasında kurmak mümkündür. “Birinin güzelliği diğerininki tarafından aynı anda yenilediğinden nereye bakacağınızı bilemez hale gelirsiniz. Bakış birinden ötekine gidip geldiğinden, her türlü bakış otomatik olarak bu gidip gelme süreci tarafından belirlenmektedir. Hem özgün bir cinayet hem de istisnai bir ayartılma biçimi. Çünkü nesne burada kendi kendini sonsuz sayıda çoğaltma şeklinde bir engelle karşılaşır”(Baudrillard, 2011a: 130). “Bu durumda gerçeğin tanımı bile eşdeğerli bir yeniden üretimi sağlanabilen şeye dönüşmüştür. Bu yeniden üretilebilirlik süreci sonucunda, gerçek yalnızca yeniden üretilebilir bir şey değil aynı zamanda her zaman önceden zaten üretilmiş şey, yani hipergerçekliğe

dönüşmektedir” (Baudrillard, 2011: 131).



Resim 16. Brigitte Bardot’un fotoğrafı, Julia ve Julia’nın oyuncuğu aynı karede yer alır.

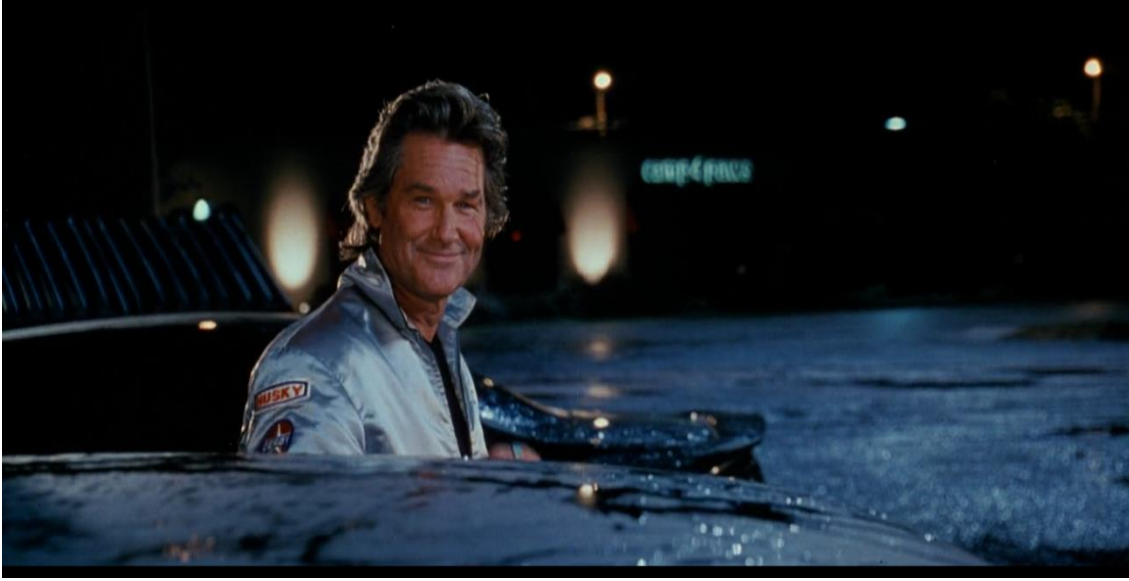
Kaynak: Tarantino, 2007.

Julia’nın yer aldığı reklam panoları gerçeğin, reklam, fotoğraf gibi bir yeniden üretim aracına yaptırılan kusursuz bir kopyası ile çöküşüne yol açmaktadır. Araçtan araca taşınan gerçeklik böylelikle yok olurken gerçek, yalnızca kendi kendisi için var olmaya başlamakta, bir tür yitirilmiş nesne fetişizmi haline gelmektedir. Bu aşamada nesne, bir yeniden üretim nesnesi değil yadsımanın ve ritüelleşmiş bir kendini yok etmenin bir biçimi olan hipergerçektir (Baudrillard, 2011a: 128). Benzer bir durumu filmin ikinci bölümünde Abernathy Challenger’ın, arabanın sahibini ikna etmeye çalışırken yaşanır. Abernathy, arabanın karşılığında rehin olarak Lee’yi bırakmak ister. Araç sahibini ikna etmek için de Lee’nin dergide yer alan fotoğrafını gösterir. Gerçekliğin yeniden üretilmiş hali olan fotoğraf Lee’nin kendisinden daha ikna edici olur (Baudrillard, 2011a: 128) ve Challenger’ı kullanmak için izini alırlar.

Filmin ilk kısmı, Mike’ın Death Proof (ölüm geçirmez) adını verdiği aracı ile Julia, Shanna, Arlene ve Lanna Frank’ın bulunduğu bulunduğu araca çarpması ile sona erer. Mike koltuğu olmayan arabasına aldığı Pam’ı, türsel geleneklerin dışında bir şekilde

öldürür. Arabasını ani manevralar yaparak kullanır, tutunacak bir yeri olamayan Pam aldığı darbeler sonrasında hayatını kaybeder. Mike arabasını ters yöne geçirip farları kapalı bir şekilde Julia, Shanna, Arlene ve Lanna Frank'ın bulunduğu aracı beklemeye başlar. Kadınların bulunduğu aracı karşıdan görünce, büyük bir hızla arabasını üzerlerine doğru sürer; iki araç çarpışmak üzere iken Mike arabasının farları yakar ve arabalar büyük bir hız ile çarpışır. Julia, Shanna, Arlene ve Lanna Frank'ın vücudu parçalara ayrılması yavaşlatılmış biçimde gösterilir. Tarantino çarpışmayı, Mike'ın farları açan butonu çektiği andan itibaren dört farklı şekilde tekrar verir. Kazanın tekrarı her seferinde araçta bulunan başka bir kişiyi merkeze alarak gösterilir. Çarpışma hipergerçeklikte tekrar tekrar yaşanır. Farı açmak için kullanılan buton, simülasyonun "başlat tuşu" görevini görmektedir. Mike buton'a her bastığında simülasyon yeni çarpışma simülakr'ı yaratılır. Çarpışma anı tekrar yaşanabildiği gibi görüntü hızı da yavaşlatılabilmektedir. Julia'nın kopan bacağı, Shanna'nın camdan fırlayışı, Arlene'in başını parçalayan tekerlek ağır çekimde verilir. Görüntüler bir kaza anından çok laboratuvarında gerçekleştirilen kaza simülasyonlarına benzemektedir. Sonraki sahne hastanede geçer. Polislerin konuşmasından, hafif yaralanan Mike dışında herkesin öldüğü öğrenilir ve filmin ikinci kısmı başlar.

Tarantino sinemasında yinelenen temalardan birisi de filmler hakkındaki filmlerdir. Gerçekliğin yitirilmesi ile sanat eserinin gerçek ile kurduğu ilişki zorunlu bir değişime uğrar. Bu değişim ile sanat yapıtı zorunlu olarak kendine dönerek üstkurmaca bir nitelik kazanır. Ecevit'e (2014: 98) göre üstkurmaca, iç ya da dış dünyayı anlatmaktan ziyade objektifi kendine çevirir ve kendi kurmaca dünyasının nasıl oluşturulduğunu seyirciye aktarır. Seyirci ile kurgu sorunlarını tartışır. İki bölümün de ortak noktası olan Mike, dublördür. Mike, arabasının filmler için özel olarak yapıldığını, bu sayede en tehlikeli sahnelerin bile yara alınmadan çekildiğini, Pam'a anlatır. Koltuğu olmayan Ölüm Geçirmez adını verdiği arabasına binmesi için Pam'ı ikna eden Mike, Pam



Resim 17. Mike doğrudan kameraya bakıp seyirciye gülümser.

Kaynak: Tarantino, 2007.

arabaya binince doğrudan seyirciye bakıp gülümser. Mike'ın bakışı kurgunun yapaylığını açığa çıkarır. Mike dışında herkesin ölmesi ile ilk bölüm sona erer. Filmin ikinci bölümü renkli olarak başlar, siyah beyaza döner ve tekrar renkli hale geri dönerek seyirciye bir film izlediğin belirtir. Modernist yapıtların, bir yabancılaştırma estetiği olarak kullandığı bu öğeler, postmodernizmle birlikte yapıtın kendisi ile oynadığı bir oyuna dönmüştür. Filmin ikinci kısmında rol alan Abernathy, Lee, Kim ve Zoe bir film setinde çalışmaktadırlar. Abernathy makyöz, Lee oyuncu, Kim ve Zoe ise Mike gibi dublördür. Zoe Bell gerçek hayattada dublördür ve filmde kendini canlandırır. Baudrillard'ın ifadesi ile günümüzde gerçekliğin bizzat kendisi hipergerçekçi bir görünüm kazanmıştır. Filmlerde yer aldığı sahnelerin bir benzeri olan "gemi direği" olarak adlandırdığı bir oyunu oynamak için Kim'i ikna eder. Zoe arabaya bağladığı kemerleri tutarak Kim'in kullandığı arabanın kaputuna çıkar.



Resim 18. Ölüm Geçirmez’de Kim’in kullandığı Challenger.

Kaynak: Tarantino, 2007.



Resim 19. Vanishing Point’de Kowalski’nin kullandığı Challenger.

Kaynak: Sarafian, 1971

Dublörler filmlerde gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm, “simülakr”lar oluşturur. Zoe, Vanishing Point filminde yer alan Dodge Challenger’ı kullanarak; Baudrillard’ın kullandığı anlamda, Vanishing Point filminin nostaljisini yapmak istemektedir. Kim Challenger’ı, Vanishing Point’te ki Kowalski gibi hızla kullanırken kendilerini takip eden Mike’ın saldırısına uğrarlar. Saldırıya uğradıkları andan itibaren Abernathy ve Zoe’nin oynadıkları oyun gerçekliğe, yani “gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkisi olmayıp, yalnızca kendi kendinin simülakrı olan bir imgeye dönüşür” (Baudrillard, 2013: 20). Kim, Vanishing Point’de yer alan 1970 model, 440 beygir gücüne sahip beyaz Challenger’ı, Kowalski’nin polislerden kaçarken kullandığı gibi Mike’tan kaçarken kullanır. Zoe ise birçok filmde yer aldığı şekilde tehlikeli bir aksiyon sahnesinde yer alır.

3.6. Sonuç

Bu çalışmada modernizmden bir kopuş olarak değerlendirilen postmodernizmin sanat alanında ve Tarantino sinemasında görülen karşılıkları ortaya konmuştur. Modernizmin serüvenin bir parçası olan sinemada, postmodernizmin etkisi 1980'lerden sonra görülmeye başlanmıştır. Edebiyat ve mimaride görülen postmodern yansımalar filmlerde yer almaya başlamıştır. Sanat ve daha belirleyici olarak sinemada yaşanan bu değişimleri açıklamak ve ortaya koymak için postmodernizmi ortaya çıkararak gelişmeler ve bu gelişmelerin düşünce ve sanat alanına yansımaları belirli kişi ve gelişmeler doğrultusunda ele alınmıştır. Yaşanan iki dünya savaşı, gerçekleştirilen soykırımlar, işçi sınıfının devrimci gücünü yitirmesi modernliğin dayandığı Aydınlanma düşüncesinin sorgulanmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika ve onu takip eden Batı Avrupa ülkeleri yaşanan ekonomik gelişmeler ile tüketim toplumuna dönüşmüştür. İletişim teknolojilerinde yaşanan dönüşüm ile hizmet sektörünün payı sanayi üretimini geçmiş, işçi sınıfının yaşam koşullarının iyileşmesi ile işçi sınıfı devrimci gücünü yitirip toplumsal sistem ile bütünleşmiştir. Bu süreci Eleştirel Kuram düşünürlerince "kültür endüstrisi" olarak adlandırılan kitle kültürü ürünlerinin yaygınlık kazanması ile açıklarken, Baudrillard her şeyin yerini benzeşlerin aldığı simülasyon kuramı ile Jameson ise kapitalizmin yeni bir aşaması olarak açıklamıştır. 1960'ların sonunda radikal kültürel, politik hareketler etkinlik kazanmış, bir toplumsal devrim gerçekleştirilemese de bu dönemin bir ürünü sonucu olarak modernliğin bütün alanları eleştiriye uğramıştır. Bu dönemde aynı zamanda, ekonomik ve askeri hegemonyasını ilan eden Amerika'da resim okulu kurulmuş ve New York çağdaş sanatın uluslararası merkezi haline gelmiştir.

Postmodernist kopuş ilk olarak modern mimariye karşı başlamış ve 1980'lerden itibaren sinemada etkisi görülmeye başlanmıştır. Anlatının parçalandığı, anlamın yerini yüzeyselliğe bıraktığı, sanatın dünyaya dair gerçekliği anlatmak yerine kendine

dönüp oyun haline geldiği postmodern filmlerde metinlerarasılık, pastiş, nostalji ve yüzeysellik temel estetik formlar haline gelmiştir. Ancak modernlikle ilişkili birçok estetik formun, Tarantino filmlerde de yer aldığı görülmüştür. Bu bağlamda Tarantino filmleri, modernlikten köklü bir kopuştan ziyade modernlikte yaşanan bir değişim ile örtüşmektedir. Modernizme özgü kavramlar olan öznenin tahribi, özdüşünümsellik, kurmaca yapının ifşa edilmesi, montaj, eşzamanlılık Tarantino'nun filmlerinde de yer almakta kimi zaman bu kavramlar iç içe geçebilmektedir. Bu durum İhap Hassan'ın postmodernizm ile düşünceleri ile paralellik içindedir. Hassan modernizm ve romantizm gibi postmodernizmin de diyakronik ve senkronik bir yapıya sahip olduğunu ayrıca postmodernizm ve modernizm arasındaki sınırlar geçişli olduğunu için her sanatçının biraz modern biraz postmodern olduğunu belirtir (Hassan, 2008: 270-271). Bu bağlamda bir yönetmenin postmodern bir filmi olabileceği gibi modern bir filmi olabileceğini ya da bir filmin aynı anda hem postmodern hem de modern kavramları bir arada taşıyabileceğini belirtmek gerekmektedir. Ayrıca dışavurumculuk ya da gerçeküstücülük hareketi gibi ilke ve prensipleri olmayan postmodernizme, filmlerde bilinçli olarak yer verilip verilmediği belirsizdir. Her ne kadar bu durumun, postmodernizmin belirsiz olan yapısından kaynakladığı ileri sürülse de postmodernizmi tanımlamanın aynı zamanda modernliğin kategorik bir sınıflamasına tabii olduğu gerçeğini değiştirmez. Post eki, modern düşünme biçimini içinde barındıran bir ardışıklığa işaret ederek kendini dönemselleştirmektedir. Bu yüzden Tarantino filmlerinde yer alan ancak modern sinemada karşılığı olmayan kavramları ortaya koymak iki izm arasındaki farklılıkların belirlenmesinde uygulanacak bir yol olabilir. Böyle bir ayrıma gidildiği takdirde ortaya çıkan sonuç gündelik hayat pratikleri ile sanatın sınırlarının belirsizleşmesi, meta estetiğinin kültürel yaratım sürecine sızması, tüketim kültürünün yüceltilmesi olacaktır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık
- Adanır, O. (2000). *Baudrillard'ın Simülayon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Adanır, O. (2010). *Baudrillard*. (Ed: D. Önder). İstanbul: Say Yayınları.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia*. (Çev: O. Koçak ve A. Doğukan). İstanbul: Metis.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalıcı.
- Adorno, T. W. (2010). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek. Kitle İletişim Kuramları*. (Ed: E. Mutlu). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Aietken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları Eleştirel Analiz*. (Çev: Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2. baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Alloway, L. (2011). *Sanat ve Kitle Medyası. Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 757-759.t
- Altun, R. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı* (4. baskı). Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Anderson, P. (2011). *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çev: E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayın

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. (Çev: A. Ece, N. K. Sevil, E. Gökteke). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2006). *Amerika*. (Çev: Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (Çev: O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011a). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev: O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2011b). Simülasyonun Hiper-gerçekliği. *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 1069-1071.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*. (Çev: E. Gen ve I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013a). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev: O. Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

- Baudrillard, J. (2013b). *Tüketim Toplumu*. (Çev: H. Deliceçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme*. (Çev: A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (2011). Modernizm ve Kapitalizmin. *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 1171-1176.
- Bender, L. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (1992). *Rezervuar Köpekleri* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc.
- Bender, L. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Ucuz Roman* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Miramax, A Band Apart.
- Bender, L. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (1997). *Jackie Brown* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Miramax, A Band Apart.
- Bender, L. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (2003). *Bill'i Öldür I* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Miramax, A Band Apart.
- Bender, L. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (2004). *Bill'i Öldür II* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Miramax, A Band Apart.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (Çev: O. Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bernstein, J. M. (2012). Araçsal Akıl ve Kültür Endüstrisi. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: what is new in film and why it makes us feel so strange*. Westport: Praeger.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*. (Çev: N. Saybaşıllı). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Büker, S. (2014). Sunuş. *Postmodernizm ve Sinema*. (Ed: S. Büyükdüvenci, ve S. R. Öztürk). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 9-12.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema. *Postmodernizm ve Sinema*. (Ed: S. Büyükdüvenci, ve S. R. Öztürk). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 13-36
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Callinicos, A. (2013). *Toplum Kuramı*. (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Calvino, I. (2014). *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*. (E. Y. Cendey). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe Tarihi*, (6. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Cheuk-To, L. (2008). Hong Kong'da Popüler Sinema. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). Ankara: Kabalcı Yayınevi, ss. 801-808.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (Çev: S. Savran). Ankara: Sitare Yayınları.
- Church, D. (2011) From Exhibition to Genre: The Case of Grind-House Films. *Cinema Journal*, 50 (4).
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev: Ç. E. Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Connor, S. (2001). *Post-modernist Kültür*. (Çev: D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (2010). *Gramatoloji*. (Çev: İ. Birkan). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev: Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dochherty, T. D. (2000). *Postmodernist Burjuva Liberalizmi*. (Çev: Y. Alogan). İstanbul: Mavi Ada Yayıncılık.
- Dowell, P. (2014). Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman'ına İki Bakış. *Postmodernizm ve Sinema*. (Ed: S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 97-104.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ekiz, T. (2006). *Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık*. Ankara: Çankaya Üniversitesi Yayınevi.
- Elsaesser, T. (2008). Almanya: Weimar Yılları. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss. 169-185.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yolu ile Bir Giriş*. (Çev: B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2003). *Pozitivist Metodoloji*. Ankara: Erk Yayınevi.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Garrett, R. (2007). *Postmodern Chick Flicks The Return of the Woman's Film*. Newyork: Palgrave Macmillan.
- Giddens, A. (2012a). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev: E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2012b). *Sosyoloji*. (Çev: H. Özel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. (2009). *Kapitalizm ve Sosyal Teori*. (Çev: Ü. Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. (Çev: E. Cengiz, H. Gül, A. Nur). İstanbul: İmge Kitabevi.

- Gönç, T. (2011). Araştırmada Yöntem ve Tekniklerin Seçimi. *Sosyolojide Araştırma Yöntem ve Teknikleri*. (Ed: N. Suğur). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, ss. 180-127.
- Graham, T. (2008). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, ss. 651-662.
- Greenberg, C. (2011). Avangart ve Kitsch. *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 577-587.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. *Postmodernizm*. (Ed: N. Zeka). İstanbul: Kıyı Yayınları, ss. 31-44.
- Hamilton, R. (2011). Halis Sanat İçin Popu Deneyin. *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 785-786.
- Hançerlioğlu, O. (2012). *Düşünce Tarihi* (18. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). II. Giriş. *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 151-155.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. (2008). "Bir Postmodernizm Tanımına Doğru". *Modernizmden Postmodernizme Hece Dergisi Özel Sayısı*. Ankara: Hece Basın Yayın, ss. 267-277.
- Hill, V. ve Every, P. (2003). *Postmodernism and the Cinema. The Routledge Companion to Postmodernism*. (Ed: S. Sim). Cornwall: Routledge Companion, ss. 101-111.
- Hobsbawm, E. (2013). *Devrim Çağı*. (Çev: B. S. Şener). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*.(Çev: A. Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Hutcheon, L. (1986). *Narcissistic Narrative The Meta Fiction Paradox*. Ontario: Wilfrid University Press.
- Huyssen, A. (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak. *Modernite Versus Postmodernite*. (Ed: M. Küçük). Ankara: Vadi Yayınları, ss. 207-235.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. *Postmodernizm*. (Ed: N. Zeka). İstanbul: Kıyı Yayınları, ss. 59-116.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (Çev: K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (Çev: N. Plümer ve A. Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kellner, D. (2010). Kültür Endüstrileri. *Kitle İletişim Kuramları*. (Ed: E. Mutlu). Ankara: Ütopya Yayınevi, 233-239.
- Kellner, D. (2012). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15, 191-224.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovacks, A. B. (2007). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması*. (Çev: E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev: Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (Çev: M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lyotard, F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev: A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Lyotard, F. (2002). Postmoderne Dönüş. *Modernizmin Serüveni*. (Ed: E. Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, ss. 20-21.
- Lyotard, F. (2011). "Postmodernizm Nedir". *Sanat ve Kuram*. (Ed: C. Harrison ve P. Wood). İstanbul: Küre Yayınları, ss. 1185-1191.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev: Y. Alogan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Marks, K. (1976). Ücretli Emek ve Sermeye. *Marx Engels Seçme Yapıtlar I*. (Ed: Sol Yayınları). Ankara: Sol Yayınları, ss. 184-212.
- Marks, K. (2011). *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. (Çev: K. Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Marks, K. ve Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto*. (Çev: K. Kavas). İstanbul: İthaki.
- Martin, J. (2014). Karel Reisz'in Fransız Teğmenin Kadını Filmindeki Postmodernist Oyun. *Postmodernizm ve Sinema*. (Ed: S. Büyükdüvenci, ve S. R. Öztürk). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 113-131.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (24. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Morandini, M. (2008). Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 406-415.
- Morgan, D. (2006). Postmodernizm ve Mimari. *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. (Ed: S. Sim). Ankara: Babil Yayıncılık, ss. 93-106.
- Naremore, J. (2008). *More Than Night Film Noir In Its Contexts*. California: University of California Press Berkeley and Los Angeles.
- Nowell-Smith, G. (2008). Giriş. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 13-21.
- Nowell-Smith, G. (2008). Modern Sinema Giriş. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 525-527.
- Nussinova, N. (2008). Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 197-209.
- Oliver, B. (2014). Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'ın Temel İçgüdü'sündeki Yezeysellikler. *Postmodernizm ve Sinema*. (Ed: S. Büyükdüvenci, ve S. R. Öztürk). Ankara: Dipnot Yayınları, ss. 37-59.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev: A. Bahçivan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Paz, O. (1996). *Çamurdan Doğanlar*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Pearson, R. (2008). Sinemanın İlk Dönemi. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 30-41.
- Rees, A. L. (2008). Sinema ve Avangard. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 123-134.

- Rennett, M. (2012). Quentin Tarantino and the Director as DJ. *The Journal of Popular Culture*, 45 (2).
- Restany, P. (2002). Pop Art. *Modernizmin Serüveni*. (Ed: E. Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, ss. 346-347.
- Pines, J. (2008). Amerikan Sinemasında Siyah Varlığı. *Dünya Sinema Tarihi*. (Ed: G. Nowell-Smith). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, ss. 563-576.
- Rosenau, P. M. (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev: T. Birkan) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Russ, J. (2011). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*. (Çev: Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Poyraz, H. (2008). Modernitenin İki Efendisi: Descartes ve Bacon. *Modernizmden Postmodernizme Hece Dergisi Özel Sayısı*. Ankara: Hece Basın Yayın, ss. 17-25.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev: A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu*. (Çev: A. Özden). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Smith, G. (2010). "Emin Ellerde Olduğunuzu Bilmelisiniz". *Quentin Tarantino*. (Ed: G. Peary). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss.122-141.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev: S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. (Çev: O. Akinhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm* (4. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema* (2. baskı). İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

Tarantino, Q. (Yapımcı), Tarantino, Q. (Yönetmen). (2007). *Ölüm Geçirmez* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri. Dimension Films, Trouble Maker Studios.

Therborn, G. (2006). Frankfurt Okulu. *Frankfurt Okulu*. (Ed: H. E. Bağce). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Touraine, A. (1994). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev: H. Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünal, H. (2008). Postmodern Araç, Kavram ve Stratejiler. *Modernizmden Postmodernizme Hece Dergisi Özel Sayısı*. Ankara: Hece Basın Yayın, ss. 291.

Vries, H. (2010). Quentin Tarantino: Kargaşa Ustası. *Quentin Tarantino*. (Ed: G. Peary). İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 141-151.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgârları. *Sanat Sineması Üzerine*. (Ed: E. Karadoğan). Ankara: De Ki Basım Yayım, ss. 113-124.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

https://en.wikipedia.org/wiki/Get_Christie_Love! (Erişim Tarihi: 06.05.2015)

http://marvel.com/universe/Silver_Surfer (Erişim Tarihi: 06.05.2015)