

**POSTMODERN SİNEMADA FİMLERARASILIK KAVRAMI
BAĞLAMINDA MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ**

BURAK EKMEKÇİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ EVREN GÜNEVİ USLU**

DÜZCE, 2023

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

POSTMODERN SİNEMADA FİMLERARASILIK KAVRAMI
BAĞLAMINDA MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Burak EKMEKÇİ tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda **YÜKSEK TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Evren GÜNEVİ USLU

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Dr. Öğr. Üyesi Evren GÜNEVİ USLU

Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ

Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdullah MERT

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 14/09/2023

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

14 Eylül 2023

Burak EKMEKÇİ

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Evren GÜNEVİ USLU'ya en içten dileklerimle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılarını esirgemeyen çok değerli Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ ve Dr. Öğr. Üyesi Abdullah MERT hocalarıma da şükranlarımı sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve çalışma arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

14 Eylül 2023

Burak EKMEKÇİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Tablo LİSTESİ	vi
Görsel LİSTESİ	vii
ÖZET	xii
ABSTRACT	xiii
1. GİRİŞ	1
2. MR. NOBODY FİLMİ BİLGİLERİ VE ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	3
2.1. FİLMİN KÜNYESİ	3
2.2. FİLMİN ÖZETİ	4
2.3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ	5
3. POSTMODERN SİNEMA	7
3.1. POSTMODERNİZM KAVRAMI	12
3.2. POSTMODERNİZMİN SİNEMAYA YANSIMASI	21
3.2.1. Postmodern Sinemanın Özellikleri	25
3.2.2. Postmodern Sinemanın Anlatım Yöntemleri	32
3.3. POSTMODERN SİNEMADA FİMLERARASILIK	35
3.3.1. Edebi Yazında Metinlerarasılık	36
3.3.2. Sinemada Metinlerarasılık	40
3.3.3. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık	42
3.3.4. Postmodern Sinemada Filmlerarasılık	45
3.4. FİMLERARASILIK TEORİSİNİN YÖNTEMLERİ	48
3.4.1. Parodi	50
3.4.2. Pastiş	53
3.4.3. Alıntı	58
3.4.4. Gönderme	60
3.4.5. Anırtırma	63
4. MR. NOBODY FİLMİNİN FİMLERARASILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ	65
4.1. PARODİ AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ	65
4.2. PASTİŞ AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ	65
4.3. ALINTI AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ	71
4.4. GÖNDERME AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ	73
4.5. ANIŞTIRMA AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ	77
5. SONUÇ	86
6. KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ	98

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1.....	5
--------------	---



GÖRSEL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Görsel 1.....	66
Görsel 2.....	66
Görsel 3.....	66
Görsel 4.....	66
Görsel 5.....	66
Görsel 6.....	66
Görsel 7.....	66
Görsel 8.....	66
Görsel 9.....	67
Görsel 10.....	67
Görsel 11.....	67
Görsel 12.....	67
Görsel 13.....	67
Görsel 14.....	67
Görsel 15.....	67
Görsel 16.....	67
Görsel 17.....	68
Görsel 18.....	68
Görsel 19.....	68
Görsel 20.....	68
Görsel 21.....	69
Görsel 22.....	69
Görsel 23.....	69
Görsel 24.....	69

Görsel 25.....	69
Görsel 26.....	69
Görsel 27.....	70
Görsel 28.....	70
Görsel 29.....	70
Görsel 30.....	70
Görsel 31.....	70
Görsel 32.....	70
Görsel 33.....	71
Görsel 34.....	71
Görsel 35.....	71
Görsel 36.....	71
Görsel 37.....	71
Görsel 38.....	71
Görsel 39.....	72
Görsel 40.....	72
Görsel 41.....	72
Görsel 42.....	72
Görsel 43.....	72
Görsel 44.....	72
Görsel 45.....	73
Görsel 46.....	73
Görsel 47.....	73
Görsel 48.....	73
Görsel 49.....	74
Görsel 50.....	74

Görsel 51.....	74
Görsel 52.....	74
Görsel 53.....	74
Görsel 54.....	74
Görsel 55.....	74
Görsel 56.....	74
Görsel 57.....	75
Görsel 58.....	75
Görsel 59.....	75
Görsel 60.....	75
Görsel 61.....	75
Görsel 62.....	75
Görsel 63.....	76
Görsel 64.....	76
Görsel 65.....	76
Görsel 66.....	76
Görsel 67.....	76
Görsel 68.....	76
Görsel 69.....	77
Görsel 70.....	77
Görsel 71.....	77
Görsel 72.....	77
Görsel 73.....	78
Görsel 74.....	78
Görsel 75.....	78
Görsel 76.....	78

Görsel 77.....	78
Görsel 78.....	78
Görsel 79.....	79
Görsel 80.....	79
Görsel 81.....	79
Görsel 82.....	79
Görsel 83.....	79
Görsel 84.....	79
Görsel 85.....	80
Görsel 86.....	80
Görsel 87.....	80
Görsel 88.....	80
Görsel 89.....	81
Görsel 90.....	81
Görsel 91.....	81
Görsel 92.....	81
Görsel 93.....	81
Görsel 94.....	81
Görsel 95.....	81
Görsel 96.....	81
Görsel 97.....	82
Görsel 98.....	82
Görsel 99.....	82
Görsel 100.....	82
Görsel 101.....	82
Görsel 102.....	82

Görsel 103.....	83
Görsel 104.....	83
Görsel 105.....	83
Görsel 106.....	83
Görsel 107.....	83
Görsel 108.....	83
Görsel 109.....	84
Görsel 110.....	84
Görsel 111.....	84
Görsel 112.....	84
Görsel 113.....	84
Görsel 114.....	84
Görsel 115.....	85
Görsel 116.....	85
Görsel 117.....	85
Görsel 118.....	85
Görsel 119.....	85
Görsel 120.....	85
Görsel 121.....	85
Görsel 122.....	85

ÖZET

POSTMODERN SİNEMADA FİMLERARASILIK KAVRAMI BAĞLAMINDA MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Burak EKMEKÇİ

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Evren GÜNEVİ USLU

Eylül 2023, 97 sayfa

Postmodernizmin temelinde yatan kendisinden öncekiyle olan ilişkisi, sinemada da kendini yoğun bir biçimde göstermektedir. Sinema alanında postmodernizm, metinlerarasılık ve filmlerarasılık kavramlarıyla ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmada öncelikle postmodernizm tanımlanarak metinlerarasılık ve filmlerarasılık kavramlarına ulaşılmıştır. Bu kavramlar sinema çerçevesinde incelenmiş ve aralarındaki bağ “Mr. Nobody” filmi üzerinden değerlendirilmiştir. “Mr. Nobody” filmi ile benzerliği olan filmler filmlerarasılık kavramının “parodi, pastiş, gönderme, alıntı, anırtırma” yöntemleriyle incelenerek; örnek filmin bu filmlerle olan bağlantıları kategorize edilmiştir. Bu kategorize işlemi benzerlik olan filmleri sahne sahne görselleriyle yan yana konularak benzerlikleri ortaya çıkarılmış ve metinsel olarak sahneler arası bağlantılar ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Filmlerarasılık, Metinlerarasılık, Postmodernizm.

ABSTRACT

ANALYSIS OF MR. NOBODY IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF INTERMOVIES IN POSTMODERN CINEMA

Burak EKMEKÇİ

Düzce University

Graduate School, Department of Cinema and Television

Master Thesis

Supervisor: Assoc Prof. Evren GÜNEVİ USLU

September 2023, 97 pages

The relationship with its predecessor, which lies at the basis of postmodernism, also manifests itself intensely in cinema. In the field of cinema, postmodernism comes to the fore with the concepts of intertextuality and intermovies. In this study, firstly, postmodernism is defined and the concepts of intertextuality and intermovies are introduced. These concepts are examined within the framework of cinema and the connection between them is evaluated through the film "Mr. Nobody". Films that have similarities with the film "Mr. Nobody" were examined with the methods of "parody, pastiche, reference, quotation, allusion" of the concept of intermovies and the connections of the sample film with these films were categorized. This categorization process revealed the similarities by placing the similar films side by side with their scene-by-scene visuals and textual connections between scenes were revealed.

Keywords: Intermovies, Intertextuality, Postmodernism.

1. GİRİŞ

Postmodernizm, 20. yüzyıldaki doğuşundan günümüze dek her alandaki sanatı ve sanat eserlerini etkilemiştir. Postmodernizm, modernizmin devamı gibi gözüke de aynı zamanda modernizm eleştirisi ve karşıtlığını da barındırmaktadır. Postmodernizmin kendinden önceki ile sıkı sıkıya bağı metinlerarasılık kavramıyla olan bağı ortaya çıkarmıştır. Kendinden önce üretilen eserlerin kopyalanıp modernist bir üslupla günümüze uyarlanması postmodernizm ve metinlerarasılık kavramını grift bir hale getirmiştir.

Metinlerarasılık kavramı, sanatın başladığı tarihlerden günümüze kadar uzun bir serüvene sahiptir. İlk sanat eserleri ortaya konulduğu zamanlarda, yeni üretilcek eserler için bu ilk eserler birer referans olmuştur. Zamanla eserler arttıkça sanatın çeşitliliği de artmıştır. Metinlerarasılık kavramı önceleri daha çok edebiyat yani yazın üzerindeki eserlerin birbirleriyle olan bağlantıları üzerine kavramlaştırılmıştır, fakat farklı sanat dallarının birbirleriyle olan ilişkileriyle tekrar şekillenmiştir. Zamanla çeşitli sanat dalları birbirlerine birer referans kaynağı oluşturmuştur. Örneğin edebiyattan feyz alınıp tiyatro eserlerinin yaratılması yada tarihi bir resmin sinema filminin bir sahnesinde canlandırılması gibi sanatlar arası referanslar oluşmuştur.

Sanatın yıllar içindeki gelişimiyle postmodernizm dönemine gelindiğinde metinlerarasılık kavramı daha yoğun bir anlam kazanmıştır. Postmodernizm kendinden öncekiyle fazlasıyla bağı olan bir kavram olduğu için metinlerarasılık kavramı da burada kendine ön sırada yer bulmuştur. Postmodernizmin yoğun olarak etkilediği sanatlardan biri de kuşkusuz ki sinemadır. Metinlerarasılık kavramındaki, her üretilen eser bir öncekini örnek alırcasına farklı veya benzer konularla yeniden yaratılma durumu sinemada da kendini göstermektedir.

Sinema, kendinden önce üretilmiş olan sanat eserlerine, özellikle filmlere güçlü bir bağı ile bağlıdır. Metinlerarası bu bağı sinemada filmlerin birbirleriyle bağı tanımlayan filmlerarasılık kavramına ulaştırır. Filmlerin başka filmlerle olan bağları sinemanın ilk çağlarından günümüze kadar üretilen filmlerde kendisini sıklıkla göstermektedir. İlk üretilen diğer sanat eserlerinin birer referans oluşturma hali, sinemanın ilk eserlerinde de

bir referans noktası olmuştur. İlk çekilen film den itibaren sırasıyla üretilen tüm filmler bir öncekini kısmen veya yoğun bir biçimde örnek almıştır. Zamanla farklı türler; belgesel, korku, komedi, dram vs. türler oluşsa da bir önceki film sonraki filmler için her zaman bir kılavuz ve ilham kaynağı oluşturmıştır. Böylece filmler birbirinden referanslar olarak sinema tarihini oluşturmıştır. Postmodernizm ile sinemada eskiyle olan bu bağ, daha yoğun bir biçimde modernist bir dille kendini göstermiştir.

Bahsedilen bu konu doğrultusunda bu çalışmada, “Mr. Nobody” filmi filmlerarasılık bağlamında incelemeye tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda hazırlanan tez çalışmasının birinci bölümünde postmodernizm ve postmodern sinemanın özelliklerine yer verilerek, postmodern sinemanın anlatım yöntemleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde metinlerarasılık ve postmodern sinemada filmlerarasılık kavramı detaylı biçimde ele alınmış, filmlerarasılık yöntemleri analiz edilmiştir. Çalışmanın son bölümü olan “*Mr. Nobody Filminin Filmlerarasılık Açısından Analizi*” başlığında ise filmlerarasılık kavramı birinci ve ikinci bölümde ele alınan teorik araştırmalar çerçevesinde değerlendirilmiştir.

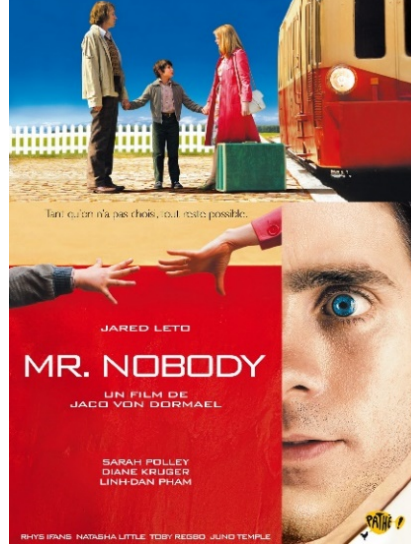
Çalışmanın amacı “Mr. Nobody” filmi filmlerarasılık kavramı çerçevesinde değerlendirerek diğer filmlerle olan bağlarını tespit edip postmodern sinemanın bir örneği olarak ortaya koymaktır. Bu doğrultuda araştırma yöntemi olarak görsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmada filmlerarasılık kavramı çerçevesinde incelenen “Mr. Nobody” filmi parodi, pastiş, alıntı, gönderme, ve anıştırma olmak üzere 5 ana başlık üzerinden incelenmiştir.

Bu çalışmada “Mr. Nobody” filmi filmlerarasılık çerçevesinde kendinden önce çekilen 13 film ile kategorize edilmiştir. “Toto Le Herós (1991), Le Huitième Jour (1996), 2001 A Space Odyssey (1968), Solyaris (1972), Zerkalo (1975), The Passenger (1975), E.T. The Extra-Terrestrial (1982), Europa (1991), Los Amantes Del Círculo Polar (1998), Requiem For A Dream (2000), Eternal Sunshine Of The Spotless Mind (2004), La Science Des Rêves (2006) ve Le Scaphandre Et Le Papillon (2007)” filmleriyle *Mr. Nobody* filmi arasındaki ilişki detaylarıyla incelenmiştir. Kamera açıları, oyuncu seçimi, olay örgüsü, görsel anlatım dili, kurgu dili, hikayelerin benzerlikleri sahne sahne incelenmiş, yan yana görseller konularak ortaya çıkarılmış ve metinsel açıklamalarla benzerlikler detaylı olarak açıklanmıştır.

2. MR. NOBODY FİLMİ BİLGİLERİ VE ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

2.1. FİLMİN KÜNYESİ



Yapım Yılı: 2009

Film Süresi: 141 dk, 157 dk (Yönetmenin Kurgusu)

Senaryo: Jaco Van Dormael

Yapımcı: Philippe Godeau

Görüntü Yönetmeni: Christophe Beaucarne

Kurgu: Susan Shipton, Matyas Veress

Sanat Yönetmeni: Stéphane Taillasson

Müzik: Pierre Van Dormael

Oyuncular: Jared Leto, Diane Kruger, Sarah Polley, Linh-Dan Pham, Rhys Ifans, Natasha Little, Toby Regbo, Thomas Bryne, Juno Temple...

2.2. FİLMİN ÖZETİ

Mr. Nobody filmi 2009 yılında Jaco Van Dormael tarafından yazılıp yönetilmiş postmodern bir filmidir. Filmin postmodern olma sebeplerinden en önemlisi, kendisinden önce çekilmiş olan filmlerle olan bağları ve referanslarıdır. Günümüz sinemasının görsel teknolojik unsurlarının bolca kullanılması ve anlatım-kurgu tekniği açısından da kompleks bir yapıya sahip olması, filmi günümüz sinemasına ait hissettirse de kendisinden önce çekilmiş filmlerden bolca ilhamlar alarak, benzer öğeleri ve olayları barındırır. Hatta daha da ileri giderek sahnelerin birebir kopyaları tekrar oluşturularak filmde kullanılması, *Mr. Nobody* filminin dolu dolu bir postmodern sinema eseri olmasını sağlamıştır.

Filmde ana karakter olan Nemo (Mr. Nobody) 118 yaşındadır ve dünyadaki son ölümlü olarak ölüm döşeğindedir. Yanına gelen psikiyatrist ve gazeteci ile konuşmaları sonrasında geçmiş zamandaki anılarını hatırlamaya başlar. Çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik anıları parça parça ve birbirinden bağlantısız farklı hikâyeler olarak ortaya çıkar. Birbiriyle giderek tutarsızlaşmaya başlayan bu anılar, gerçek ve hayal arasında ikilemde sürüklenmeye başlar. Nemo'nun anlattığı hikâyelerde, çocukken anne ve babası ayrılır. Kimi anılarında annesini tercih ettiği bir hayatı anlatırken, bazen de babasını tercih edip kurduğu hayatı anlatmaktadır. Film bu ikilemin dışında, çocukluk aşkları olan Anna, Elise ve Jean ile kurduğu farklı hayatları da aktarır. Farklı ebeveyn seçimleri ve farklı aşk seçimleriyle dolu birbirinden bağımsız birçok tercih varyasyonu hayatları vardır Nemo'nun. Hangisi gerçek hangisi hayal bunun ikilemi sürekli sürmektedir. 118 yaşındaki Nemo artık ölmek üzeredir ama onu dinleyen gazeteci anlattığı hangi hikâyenin gerçek hangisinin hayal olduğu hakkında sorularını şiddetlendirerek Nemo'nun üzerine gider. Fakat bütün bu düşünceler, hayatlar, tercihler Nemo'nun dokuz yaşındayken anne ve babası ayrıldığında, onlar arasında seçim yapma anında zihninden geçenlerden öte bir şey değildir, hatta 118 yaşındaki Nemo bile... O seçim anına tekrar gidilir, Nemo annesi veya babasını seçtiğinde olacak bütün her şeyi zihninde görüp yaşamıştır. Bilmediği, tercih edemeyeceği bir kader seçmek ister kendisine. Ne annesini ne de babasını seçer bu sefer, başka bir yöne koşarak uzaklaşır onlardan, kendisine yeni bir yol yaratır. Ormanda, yerden bir çınar ağacı yaprağı alır ve rüzgâra doğru üfler yaprağı, yaprak rüzgârın bilinmezliğine kapılıp gider. Savrulan bu yaprak Nemo'nun yetişkin zamanında bir an'a ulaşır ve Anna ile tanışmasına vesile olur. 118 yaşındaki Nemo son nefesini verirken Anna'nın ismini sayıklar ve ölür. Zaman geri akmaya başlar, herşey geri sarılmaya başlar,

tüm hatıralar, hayaller vs. ve film biter.

2.3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Görsel analizinin temelinde ‘hedef görselin nesnel ölçülebilir ve doğrulanabilir bir açıklamasını yapabilmek’ yatmaktadır (Koçak, 2006). İçerik analizleri meta-analiz, meta-sentez (tematik içerik analizi) ve betimsel içerik analizi olarak üçe ayrılır (Çalık ve Sözbilir, 2014). Bu çalışma kapsamında filmlerarasılık yöntemlerine göre *Mr. Nobody* filmi farklı tarihlerde yazılıp yönetilmiş filmlerle kıyaslanmıştır. Bu amaçla çalışmada görsel içerik analizi yöntemi ile *Mr. Nobody*’den önce yayınlanan filmler tercih edilmiştir. Araştırma kapsamına dâhil edilen filmlerin görsel analiz yöntemiyle ‘Alıntı, Gönderme, Anırtırma, Parodi ve Pastiş’ kavramları temelinde *Mr. Nobody* ile benzerlikleri ortaya konulmuştur. Bu açıklamalar doğrultusunda bu araştırmada; *Toto Le Herós* (Kahraman Toto/1991), *Le Huitième Jour* (Sekizinci Gün/1996), *2001 A Space Odyssey* (2001: Bir Uzay Macerası/1968), *Solyaris* (Solaris/1972), *Zerkalo* (Ayna/1975), *The Passenger* (Yolcu/1975), *E.T. The Extra-Terrestrial* (E.T./1982), *Europa* (Avrupa/1991), *Los Amantes Del Circulo Polar* (Kutup Çizgisi Aşıkları/1998), *Requiem For A Dream* (Bir Rüya İçin Ağıt/2000), *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* (Sil Baştan/2004), *La Science Des Rêves* (Rüya Bilmecesi/2006) ve *Le Scaphandre Et Le Papillon* (Kelebek ve Dalgıç/2007) filmleri amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Yapılan seçim araştırılması hedeflenen konu hakkında en detaylı bilgiyi verebilecek filmlerin seçimi doğrultusunda yapılmıştır. Belirlenen tüm çalışmalar sahne düzeyinde ele alınarak eğilimlerinin ve araştırma sonuçlarının tanımlayıcı bir boyutta değerlendirilmesi sağlanmıştır. Çalışma kapsamında ele alınacak filmler tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1

	Film Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
1	Toto Le Herós	1991	Jaco Van Dormael
2	Le Huitième Jour	1996	Jaco Van Dormael
3	2001 A Space Odyssey	1968	Stanley Kubrick
4	Solyaris	1972	Andrei Tarkovski
5	Zerkalo	1975	Andrei Tarkovski

6	The Passenger	1975	Michelangelo Antonioni
7	E.T. The Extra-Terrestrial	1982	Steven Spielberg
8	Europa	1991	Lars Von Trier
9	Los Amantes Del Círculo Polar	1998	Julio Medem
10	Requiem For A Dream	2000	Darren Aronofsky
11	Eternal Sunshine Of The Spotless Mind	2004	Michel Gondry
12	La Science Des Rêves	2006	Michel Gondry
13	Le Scaphandre Et Le Papillon	2007	Julian Schnabel



3. POSTMODERN SİNEMA

Sinema, insanlığın dünya gezegeni üzerinde kurduğu uygarlığın aynası, kalıtı olarak en genç sanat dallarından biri olarak kabul edilir (Ufuk, 2021). Sinema filmleri her dönemi kültürel olarak etkiledikleri gibi, dönemin kültüründen de etkilenmektedirler. Ulusal sinemalar, üzerinde kök saldıkların toplumların gerçeğini yansıtır, toplumun renklerini taşır; bu nedenle ulusal sinemalar birbirinden farklı geleneksel özelliklere sahiptirler. Her ne kadar Hollywood, endüstriyel olarak dünya sineması üzerinde belli bir güce sahipse de uluslar var oldukça ulusal sinemalar da var olacak, kendi renkleriyle dünyaya tanıklık etmeyi sürdüreceklerdir (Önbayrak, 2016, s. 187-203).

Sinema hem tanıktır, hem kâhindir hem de rüya satıcısıdır. Sinemanın, çağına tanıklık etmesi işlevi yanında geleceği öngörmesi de önem taşımakta, aynı zamanda başlangıcından beri insanlara bir hayal, bir rüya, bir hikâye anlatmaktadır. İnsanlık, hikâyeleri hep sevmiştir; önceleri sözlü kültürde masal anlatıcıları uzun masallar anlatırken, sonraları insanlar radyo aracı sayesinde Ertesi Yarın kuşağında radyo tiyatroları ya da sesli kitaplar, hikâyeler dinlemeyi de sevmiş, bu programların müdavimleri oluşmuş, ancak sinemayla birlikte insanlar hikâyeyi görerek, içine girerek yaşamayı hepsinden çok benimsemiş, sinema ile seyirci arasında farklı bir ilişki gelişmiştir. Karanlık sinema salonunda, motor çalışmaya başladığında, gündelik hayat gerçekliğine dair sorunlar, sıkıntılar dışarıda kalır (Gürbüz, 2014). Seyircinin yaşadığı katharsis, geçmiş sözlü kültürün hikâye anlatıcılığıyla da tiyatro gibi sahne sanatlarıyla da kıyaslanamaz. Sinema, seyirciyi her yönden kuşatır ve bu kuşatıcı, sürükleyici gücü, sinemasının etkisini belirler. Son teknolojik gelişmelerle birlikte film yapım süreçleri, sinema salonları, aygıtlar ve mecralar biçim değiştirirse, sinemanın gücü kalıcıdır (Akbulut, 2014, s. 1-16).

Sinemanın doğuşundan beri gerçeklikle mücadelesi hep var olagelmıştır. Lumière Kardeşlerin çektikleri *Trenin Gara Girişi* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat/1896) filmi ilk kez seyircilere gösterildiğinde seyircilerin panikle kaçtığı iddia edilir (Özgen, 2020). Söz konusu film, bir belge, canlı görüntünün kaydı anlamına da gelmektedir. Oysa sinema hızla kurguya yönelecektir. Georges Méliès'in *Aya Seyahat* (Le Voyage dans la lune/1902) filmi kurgunun ustalıkla uygulandığı ilk filmlerden biridir. Bu eğilim, sonraki yüzyıllarda da devam edecektir; sinema hem yaşadığı çağın kaydını tutmaya devam edecek hem de hikâye anlatıcılığını muazzam seviyelerde sürdürecektir. Sinemanın

gerçek dünyayla ilişkisine farklı bir açıdan yaklaşmıştır: “İnsan var olduğu günden bu yana gerçek dünyanın benzerini inşa etmeye çalışmaktadır. André Bazin’e göre bu tümüyle ruh bilimsel bir istektir. İnsan ölümsüzlüğün ardında olduğu için gerçeğin benzerini yaratmaya çaba göstermektedir” (Büker, 2012, s. 13). Dolayısıyla sinemanın gerçekliği yeniden inşa etme uğraşının felsefi ve ontolojik olarak ölümsüzlük arayışıyla ilgisi olduğu gibi, aynı zamanda yaşanan gerçek zamanda ölümü unutmak istemekle de ilişkisi bulunmaktadır (Gültekin, 2020, s. 704-721).

İnsan, doğumundan itibaren hiç ölmeyeceği yanılgısı üzerine bir yaşam kurar. İnsanın yarattığı yapıtlar da böyledir. İnsanlık, kurduğu uygarlıkların, devletlerin asla sönüp gitmeyeceğine, yıkılmayacağına dair kesin bir inanç taşımaktaydı. Modernizme dönük pozitivist inanç da benzer bir kanı taşımaktadır. Sonsuza dek sürecek gibi görülen modern çağ, zamanla ve çok hızlı bir biçimde çağının gerisine düşer. Modern çağın seri üretim biçimi tüketim kültürüyle ilgilidir. Tüketim, yeni üretilen ürünün hızlı bir şekilde eskimesini ve eskinin yerine, yeniden tüketilmesi için yeni bir ürünün konmasını gerektirir. Bu durum ‘Post-Endüstriyelleşme’ olarak tanımlanır (Yamaner, 2007, s. 18). Post-Endüstriyelleşme sürecinde her şey gibi insan bedeni, hatta insan zihni ve duyguları da metalaştırılır. İnsan yaratımının en üst düzeyde ifadesi olan sanatın da metalaştığı bir dönemde, seri tüketim ve ‘kullan-at’ kültürü, giderek sistemin kendisinin de sürdürülemez, işlemez hale gelmesine ve kronik krizine yol açar (De Pascalis, 2017, s. 3-6).

1970’li yılların sonlarına gelindiğinde, iki yüzyılı aşkın bir zamandır ekonomik ve politik düzenle birlikte toplumsal hayatın ve ideolojilerin temelini belirleyen modernizmin sonu tartışmaları başlamış, yeni döneme dair post-modernizm kavramı konuşulur olmuştur. Hatta 1990 sonrası çok konuşulan isimlerden Fukuyama daha ileri giderek tarihin sonunu ilan etmiştir (Fukuyama, 1993, s. 13-52). Genel olarak üst anlatıların ve modern aklın sonu biçiminde görülmeye başlayan bu gelişmeler aslında önce teorik planda değil, bizzat sistemin krizinden doğmuştur. 20. yüzyılda yaşanan dünya savaşları ve takip eden teknolojik gelişmeler insanlığı giderek bir tüketim toplumuna dönüştürmüştür. Söz konusu teknolojik devrim kitle iletişiminde çığır açsa da madalyonun diğer yüzünde savaşların yarattığı yıkıcı etkiyle birlikte insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar kendine, başkalarına ve doğaya yabancılaşma gerçeğini yaşamıştır (Ecevit, 2009, s. 57). Dolayısıyla iki dünya savaşının toplumlar açısından yarattığı büyük yıkım, modernizmin doğrusal bir çizgide bilimin eşliğinde sürekli ilerlemeyle gelişeceği

fikrine vurulan en büyük darbe olmuştur. Öte yandan 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren devrim niteliğindeki teknolojik gelişmelerin hızla artışı, insanlığı eski değer yargılarıyla bağlarını zayıflatarak tüketime yönlendirmiş, modernizmin ideolojik esasını oluşturan Aydınlanma düşüncesinin temelleri sarsılmıştır (Aslan, 2011, s. 10-26). Akılcılık, sekülerlik, doğrusal ve sürekli ilerleme, bilimsellik, özgürlük, eşitlik, demokrasi gibi ideallere olan kitlesel inanç zaafa uğramaya başlamış, bu süreç modernizmin savaş açtığı akımların da dünya genelinde güçlenmesiyle sonuçlanmıştır (Çelik, 2020, s. 435-462).

Genel olarak ‘modernizm sonrası’ olarak tanımlanan postmodernizm kavramının orijin noktası, dünya savaşlarının yarattığı yıkım ve sonrası gelişmeler olsa da toplumların yaşadıkları güvensizlik nedeniyle modernizmin akılcı ve Aydınlanmacı düşüncesinden uzaklaşmaları, insanlığın dünyaya geçmişten farklı bir pencereden bakmaya başladıkları bir döneme kapı aralamıştır. İnsanlık, burjuva devrimlerinin simgesi olan Rönesans döneminden itibaren ilerlemeci, düzenleyici ve akılcı bir düzen kurmuş, sürekli gelişen bilim ve teknolojiyle ve Aydınlanma düşüncesiyle bu inancını perçinlemiştir (Koçak, 2012, s. 65-86). Ancak aşırılıklar çağı olarak da anılan yirminci yüzyılda bu doğrusal ve iyimser gidişat kesintiye uğramıştır, modernizm insanlığı aydınlatmak bir yana, içinden çıkılması güç yıkımlar ve trajedilerle karşı karşıya bırakmıştır. Geleceğe dönük güven, sadece toplumda değil aydınlar da yerini şüpheciliğe, belirsizliğe ve güvensizliğe bırakmıştır. Liberalizm, komünizm gibi modern kurucu ideolojilere karşı eleştirel yaklaşımlar, modern ütopyaların da mümkün olmadığını ortaya koymuştur. Ortaya çıkışından itibaren modernizme karşı eleştirel yaklaşımlar bu süreçte tekrar gündeme gelmiştir (Wayne, 2017). Bu eleştirilerden ilk akla geleni kapitalist modernizmin erken eleştirmeni J. J. Rousseau’dur. Genel olarak Fransız Burjuva Devrimi’yle birlikte anılan bir siyaset bilimci olarak anılsa da en önemli özelliği yükselen yeni dünyanın ilk eleştirmeni olmasıdır. Rousseau, modernizmin doruğu olarak bilinen Aydınlanma döneminde yaşamıştır. Feodalizmin ve aristokrasinin kalıtı olan kurumlarla yüzyıllardır mücadele eden burjuvazi, iktisadi ve politik gücünü pekiştirmiştir (Murray vd., 2015). Rousseau’nun eleştirel düşüncesinin en önemli kısmı kapitalizmin yükselmesiyle hız kazanan meta değişimine ve bağlı olarak yaşanan değerler aşınmasına yöneliktir. Thompson (1997), yaşanan değer aşımını şöyle açıklar:

“Her ne pahasına olursa olsun zenginleşmek istenirse, fazilet ne olur? Eski devlet adamları hep faziletten, ahlaktan bahsederlerdi; bizimkiler yalnız ticaretten,

paradan bahsediyorlar. Kimisi size filan memlekette bir insanın, Cezayir’de kaç paraya satılırsa o kadar değeri olduğunu söyler; kimisi de bu hesabı ileri götürerek, bazı memleketlerde insan değerinin hiç, yahut hiçten aşağı olduğu neticesine varır. İnsanlara hayvan sürüleri gibi değer biçiyorlar... Para ile her şey satın alınır, ama ahlak ve vatandaş satın alınmaz”

Rousseau, aynı zamanda Aydınlanma dönemini en iyi tahlil eden aydınlardan biridir, dönemin ‘aydınlanmış despotizm’ine de yapıtlarında dikkat çeker: “İhtiyacın doğurduğu kral tahtlarını ilim ve sanatlar tahkim etmiştir” (Thompson, 1997, s. 32).

19. yüzyılda Romantizm akımı da aklın soğuk mantık önermeleriyle düzenlenmiş yenedünya ve onun öznesi modern insana duygu’nun gücüyle seslenmişlerdir. Modernitenin öncüsü kapitalizmin özellikle sanayi devrimiyle birlikte insanları hapsettiği fabrika, okul, hapisane, tımarhane gibi Foucault’un çalışmalarında ele aldığı ‘büyük kapatılma’, romantizmin de temel eleştirilerinden biridir. Modern toplumun zor ya da rıza yoluyla insanları hapsettiği kalıpları ve monotonlaştırıcı, tektipleştirici rolleri yıkarak, insanı doğasına uygun bir yaşamda özgürleştirmek, romantizmin hedeflerinden biridir. Her ne kadar romantizm bağrında hayatın ve yüce duyguların coşkusu da taşısa, uzun ve acılı yüzyıl, modernizme ilişkin derin bir melankoli yaratmıştır. Çağın romantik eserlerinde bu melankoli net olarak hissedilir. M. Löwy ve R. Sayre’in kaleme aldıkları *İsyen ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* kitabında modernizme duyulan öfkeye eşlik eden melankoli duygusu, kapsamlı olarak açılmıştır (Löwyve Sayre, 2007, s. 34).

Günümüz eleştirel yaklaşımlarına halen damgasını vurmaya devam eden Marx’ı da kapitalist modernizme dönük ekonomi-politik eleştirileriyle modern toplum ve Aydınlanma düşüncesinin çeşitli açılardan değerlendiren cephede anmak gerekmektedir. Marx, çağının öncü düşünürlerinden biri olarak modernizmi ekonomik, politik ve ideolojik olarak kapsamlı bir eleştiriye tabi tutmuş, modern kapitalizmin insanlığı içine düşürdüğü varoluşsal sorunları analiz ederek çözüm önerileri sunmaya çalışmıştır. Marx’a göre yabancılaşma modern kapitalist toplumların en önemli sorunlarından biridir ve kendinden önceki toplumlarda görülmedik ölçüde derinleşmiştir. Marx’ın yabancılaşma teorisinin açılımında emek bölümü olgusu mihenk taşı konumundadır.

Dünya üzerinde giderek artmakta olan nüfusun ihtiyaçları sürekli artmakta, bunun üzerine eklenen artı değer ve kâr hırsı emek bölümünü eşitsizlik ve sömürü üzerinden

asimetrik bir konuma yerleştirmektedir. Önceleri toplum nüfusunun fiziki güç ve gereksinimlerine dayalı olarak gelişen emek bölümü, daha sonraları artı değer olgusu nedeniyle sömürü ilişkilerinin devamı olarak gelişme göstermiştir (Marx ve Engels, 1970, s. 51). Marx'a göre yabancılaşma sadece emek süreçlerinde değil, insan yaşamının tüm alanlarında görülmektedir. Toplum, kapitalist sömürü nedeniyle giderek kendi türüne ve varlığına, bedenine dahi yabancılaşmış, insan gerçeği sadece hayatta kalma uğraşı vermekle bu yabancılaşmayı bilince çıkarmaktan uzaklaşmıştır. İlerleyen dönemde Frankfurt Okulu modernizme dönük Marksist eleştirel yaklaşımın güncellenmesi anlamında önemli bir işlev üstlenmektedir. Öte yandan Nietzsche'nin ortaya koyduğu felsefik yaklaşımlar da modernizmin kutsalı ve Tanrı'yı öldürdüğünü iddia ederek, insan ve insan iradesi temelli eleştiriler yapmış, düşünceleri toplum üzerinde etkili olmuştur (Enzensberger, 2009).

Kısacası 20. yüzyıl boyunca modernizm ve onun temel düşünsel esasını oluşturan ve Aydınlanma felsefesine dönük eleştiriler süregelmiştir. Ancak hiçbir düşünsel akımın, tarihte bir anda ve öncüllerinden ontolojik olarak bağımsız gelişmeyeceği gerçeğinden hareketle, yukarıda anılan eleştirel ekollerin tümünün henüz modernizmin içinden yapıldığını belirtmek de mümkündür. 20. yüzyılın son yarısında gelişme ve yaygınlık gösteren postmodernizm akımı, işte modernliğin içinden yapılan bu eleştirel düşünsel ortamdan doğmuş, süreç postmodernizmin akıl ve bilime dayanan modern ilerlemeci düşüncenin pratikte son bulduğunu ilan etmesiyle sonuçlanmıştır (Yıldız, 2005).

Postmodernizmin geçtiğimiz yüzyıla dönük itiraz ve açılımları sanat, edebiyat, felsefe, sosyoloji, mimari gibi pek çok farklı alanda yansımaları bulsa da, bu çalışma postmodernizmin sinemaya yansımalarını odağına alacaktır. Modernizm sonrası olarak adlandırılan bu yeni dönem, her geçen gün artarak gelişen dijitalleşmeyle birlikte sinemanın içerik, yapım ve gösterim süreçlerini doğrudan etkilemeye başlamıştır. Modernizm sonrası çağ günümüzde dijitalleşme ve onun kültürel biçimiyle yeniden anlamlandırılmakta, sinemanın evreni de her geçen gün genişleyerek farklı tartışmalara konu olmaktadır. Bu tartışmaların en günceli kuşkusuz 'post-sinema' kavramı etrafında gelişmektedir (Pravadelli, 2017, s. 227-248).

Shane Denson ve Julia Leyda'ya göre dijitalleşmeyle birlikte çok daha fazla oranda artan içerikler ve teknik imkânlar yeni bir sinema biçimini ortaya koyarken seyir kültürü açısından da farklı izleme pratikleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla post-sinema yeni medya ve teknolojiyle iç içedir. Yeni teknolojik gelişmelerle birlikte film anlatılarından tutalım

da film yapım ve gösterim süreçlerine kadar değişen sinema, dönemin ruhuna ve sorunlarına göre de değişmektedir. Ancak bütün bunlara rağmen post-sinemaya yeni ya da modernizm sonrası sinema demek tam anlamıyla doğru bir tanım değildir. Çünkü post-sinema tamamen yoktan var olmamıştır, aksine post-sinema geçmişten günümüze kalan kültürel formlarla günümüz sinemasının bir parçası haline gelmiş, sinemayı yeniden şekillendirmiştir (Denson ve Leyda, 2021, s. 14).

3.1. POSTMODERNİZM KAVRAMI

Öncelikle sözcüğün etimolojik kökenine bakıldığında ‘Post’ ön eki ve ‘modern’ sözcüklerinin birleşmesinden oluştuğu görülmektedir ve kullanımı ‘modernizm sonrası’ anlamıyla yaygınlık kazanmıştır. ‘Post’ ön eki, önüne geldiği kelimedenden ‘sonra gelen’ anlamında kullanılmaktaysa da ‘karşıt’ ya da ‘alternatif’ olma anlamları daha güçlüdür. Post ön eki ile hem bir devamlılık hem de önemli bir değişim vurgulanmaktadır. ‘Modern’ sözcüğünün anlamı ise çağdaş, ilerici, yenicidir. Türkçede postmodernizm sözcüğünün anlamına gelince, “Modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı” şeklinde ifade edilmektedir. Sözcüğün Latince kökeni olan “modernus” sözcüğü ise “hemen, şimdi” anlamlarına gelen “modo” sözcüğünden türemiştir. Sözcük, ilk kez M. S. 5. yüzyılda Hristiyanlığı milat kabul ederek öncesini ile sonrasını kapsayan tarihi süreçleri belirlemek için kullanılmaktadır. Ancak sonraları bu ‘öncelik-sonralık’, ‘eski-yeni’ biçiminde bir ayrıma dönüşmüş, sözcük bu anlamda kullanılmaya başlanmış ve günümüze kadar da bu anlamı süregelmıştır. Modern sözcüğü ‘yeni’ anlamına gelirken, sözcüğe eklenen ‘post’ eki ise ‘yeni sonrası’ anlamına gelmekte; böylece modern sonrası anlamıyla kullanılmaktadır (Çetişli, 2008, s. 153).

Postmodernizm kavramı günümüzde sıklıkla kullanılan bir kavram haline geldiyse de tarihçesi çok daha gerilere uzanmaktadır. Stuart Sim’in görüşüne göre, “postmodern” sözcüğünün belgelerde rastlanabilen ilk haline 1870’li yıllarda rastlanmaktadır. Takip eden yıllarda ise dönemsel olarak yer yer olumlu, yer yer de olumsuz anlamlar yüklenerek kullanıldığı görülmekteyse de 20. yüzyılın ikinci yarısında, ‘Modernizme tepki’ şeklindeki son anlamıyla yaygınlaşmaya başlamıştır (Sim, 2006, s. 10). Federico de Onis tarafından kaleme alınan 1934 tarihli *Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericana* adlı yapıtında postmodernizm, modernizm karşıtı oluşan tepkinin ifadesi olarak anılır. 1942 yılında ise A. Toynbee’nin *Anthology of Contemporary Latin*

American Poetry yani Türkçesiyle Çağdaş Latin Amerika Şiiri Antolojisi eserinde de kavramın kullanıldığı görülecektir. Toynbee, söz konusu kitabında postmodernizm kavramıyla Batı uygarlıklarına gönderme yapar. Sanayi devrimiyle birlikte gelişen, diğer ülkeleri ekonomik ve kültürel olarak hegemonyası altına alan bu ülkelerin gelinen aşamada güçlerini kaybettiğini ve Batı dışındaki kültürlerin yükselişe geçtiğini ifade eder. Postmodernizm kavramı, hem ekonomik ve kültürel plandaki yeni dönüşümleri tanımlar hem de bu dönüşümlerin habercisidir. Ancak yeni kullanılan bu kavram henüz yaygın çok kabul görmemiştir ve bu nedenle çok yaygınlaşmamıştır. Bu dönem aynı zamanda ön-postmodernizm dönemidir (Demirkol, 2008, s. 113).

Postmodernizm kavramı 1950'li yıllara gelindiğinde neredeyse hayatın her alanında yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kavramın içerdiği eleştirel ve şüpheci yaklaşım, geçmişin yüzde yüz güvenilir kabul edilen değer yargıları ve dogmalarına olan inancı sarsmış, doğal olarak bu dönemin gerçeği belirsizlik, görelilik, güvensizlik, tedirginlikle bütünleşmiştir. Postmodernizm kavramı giderek bütüncül olarak her alanda yeni olanı tanımlayarak siyasal, ekonomik, sanatsal değişimleri çözümlemeye, nitelemeye kullanılan bir kavram haline almıştır. Bunun yanı sıra insan davranışlarını anlamada da başvurulmuş bir kavram haline almıştır. Yamaner'e göre toplumun her türlü etkinliğiyle ilişkilendirilerek açıklanan bu kavram artık sorunlu bir kavramdır. Çünkü sözcüğün yaygın bir şekilde kullanımı zamanla kelimenin gerçekte neyi nitelediğini ya da neye karşılık geldiğini saptamakta zorluklar yaratmaya başlamıştır. Böylece postmodernizm kelimesi, anlam itibarıyla modern ötesi ya da modern sonrası gibi anlamlara gelmişse de kelimenin karşılığı hakkında halen bir uzlaşının olduğunu belirtmek doğru olmaz (Yamaner, 2007, s. 13).

Postmodernizm kelimesinin toplumlar arasındaki ekonomik ve kültürel ayrımları tanımlamaktan uzaklaşıp sıfat niteliğine büründüğünü, karmaşanın bu durumdan kaynakladığı da düşünülmektedir. Bu kelime diğer taraftan bir bütünsellik içermeyerek parçalanmışlık ve farklılığı vurguladığı gibi eşitlikten de bahsetmekte ancak bu yeni postmodern çağda her şeyin geçici olduğu ve en başta bu geçiciliğin kabul edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Dolayısıyla postmodernistler ve postmodern kültürel içerikler bu ortam içinde ortaya çıkmaktadır. Önceleri mimaride görülen bu anlayış giderek kültürel alanda, edebiyatta, edebiyat eleştirilerinde, resimde ve sinemada da karşılığını bulmuştur (Rigel vd., 2005, s. 96-97).

Postmodernizm kavramı aynı zamanda bir döneme gönderme yapar. Bu dönem

açıkça ilerici, aydınlıkçı ve devrimci olarak tanımlanan modernizmin çöküşünün ilan edildiği dönemdir. Çünkü insanlık tarihinin modern dönemi önemli toplumsal-ekonomik bunalımların, sarsıcı insanlık dramlarının yaşandığı bir dönem halini almıştır ve sanatın, sanatçının yaşananları eleştirmesi, sorgulaması ya da umutsuzluğu ile modernizmin temel değerlerine, modern dünyanın kalıcılığına ve güvenilirliğine dair inanç sarsılmıştır. Eski dünya artık yoktur ve yeni dünya ise belirsizdir. Postmodernizm kavramının içeriği tartışılırken yaşanan karmaşa ve bir tanıma ulaşmadaki güçlük, aslında tam olarak bu gerçeklikten kaynaklıdır. Postmodernist dönem, kendisinden önceki modern dünyanın kurallarından, kesin doğrularından, sarsılmaz değerlerinden ve gelecek tasarımlarından yoksundur. Dolayısıyla postmodernizmin ‘modern sonrası’ anlamı –yani ne olmadığı- üzerinde uzlaşılan en basit tanım olsa da, ne olduğu ve tanımın kapsamı hakkında hâlâ tartışmalar sürmektedir. Öte yandan postmodernizm döneminde sanat alanında modernizmin dayattığı tek anlamlılık ve yaratıcının otoritesi (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 6) sarsılmış, sanata, sanatçıya olan inanç da yitirilmiştir. Modern dönem sanat yapıtları ne kadar geniş bir yelpazeye yayılsa da aslında kendini tekrar eden bir doğrusallık içinde üretilmektedir. Diğer taraftan modern sanat, okuru pasifleştirmiş, dışsallaştırmıştır. Postmodernizm ise “İlerleme, gelişme, söylenene inanmayan, yenilik peşinde koşma zorunluluğundan, kuralların baskısından kurtulmak peşindedir.” Çünkü günümüz yenedünyası bireyi genel olarak aşırılık eğilimine sürüklemektedir (Aktulum, 2008, s. 2).

Postmodern içerikler, öncülleri gibi sürekli, kuralcı ve tek katmanlı değildir; aksine süreksiz, kuralsız, deneyselliğe/yeni biçimlere açık ve çok yönlüdür. Postmodern kültürde üretilen sanatsal içerikler anlam ve düzene duyulan akılcıl ihtiyaca meydan okuduğu gibi yeni bir duyarlılığı da ortaya çıkarır. Modernizme karşı ortaya çıkan, onun eleştirisi üzerine kurulan bu yeni kültür modernizme karşı alternatif nitelikte eserler yaratmaya çalışan bir akımdır. Bu nedenle postmodern sanatsal içerikler radikaldir, modern çağ ve ondan önceki çağlarda ortaya çıkan anlatı kalıplarının dışına çıkarlar. Dolayısıyla burjuva devrimleriyle ilerlemeci ve Aydınlanmacı düşüncenin insanı merkez alarak yarattığı sanatsal ve düşünsel akıma karşı retçi, sorgulayıcı bir tutuma sahiptir postmodernizm. Postmodern çağda üretilen sanatsal içeriklerin özellikleri ise; “belirsizlik, ayrıntıya önem vermek, realite dışına kaymak, tasarıdan uzak durmak, alegori ve ironiye yer vermek, deforme etmek/şekilsizleştirmek, melezleştirmek, yeni türlerin peşinde olmak...” şeklinde belirtilmektedir (Karataş, 2001, s. 340).

Postmodern kavramı 1970’li yıllara gelindiğinde mimari üsluptan başlayarak, ardından müzik, tiyatro, resim, sinema ve dans da etkisini göstererek yaygınlaşmıştır. Demirkol, postmodernist sanatın en belirgin özelliğinin figüratif olduğunu iler sürer. Bu durumu, dünyanın içinden geçtiği büyük olayların belirlediğini iddia eder. 1917 yılında Rusya’da gerçekleşen Sosyalist Devrim’le birlikte yeni gelişen proleter kültür anlayışına uygun olarak sanata propaganda ve ajitasyon işlevi de yüklendiğinden, işçi sınıfının bilgilendirilmesi açısından soyut sanat reddedilmektedir. Sosyalist Devrim’in öncülük ettiği proleter sanat anlayışında realitenin (gerçek) apaçık (figüratif) anlatılması gerektiği düşünülmektedir. Diğer bir önemli tarihsel olay ise 1935’li yıllarda Hitler, döneme hâkim olan faşist düşünce nedeniyle modern sanatı reddetmiş, yoz sanat biçiminde lanse etmiştir. Son olarak ise 1950 ortalarında burjuva sınıfı figüratif stilin reklam sanatındaki önemini fark etmiş ve sanatçıları, ürünlerinin reklamı için figüratif tasarımlar üretmeye yönlendirmişlerdir. Böylelikle modernist sanat anlayışı çeşitli eleştirilere maruz kalır ve zaman içinde etkisini, gücünü kaybederken, eleştirilerin yol açtığı yeni ufukta postmodernist sanat anlayışı, figüratif sanatı önemseyerek geliştirmiştir (Demirkol, 2008, s. 113). Öte yandan postmodernizmin tarihsel olaylarla ilişkisini 2. Dünya Savaşı ve günümüze değin ortaya çıkan tarihsel olaylarla bağını kurarak değerlendirenle de vardır.

Postmodernizm teriminin Amerika’da yaygın bir şekilde kullanılması ve karşılığını bulması 1970’li ve 1980’li yıllarda yaşanan ekonomik krizlerle birlikte öncesinde Vietnam savaşı, ABD ve Sovyetler arasında yıllarca süren Soğuk Savaş’ın ardından reformlar ve Glasnost gerçeği, Amerika ve Avrupa’da meydana gelen tutucu ve muhafazakâr siyasi atmosferle devam eden süreçle yakından ilgilidir. Bu yıllarda solun söz konusu gerici rejimler karşısındaki başarısızlığı, uluslararası işçi hareketlerindeki geri çekilme, cinselliği reddederek aileyi merkeze alan tutucu yaklaşımlar, Soğuk Savaş’ın sona ermesi, totaliter rejimler ve dünya ölçeğinde gelişen milliyetçiliğin, ırkçılığın yükselişe geçmesi gibi pek çok tarihsel olay ve süreç modern döneme dair umutları yok etmiş, modern değer yargılarına dair inançları sarsmıştır. Bütün bunların yanı sıra, “postmodernizm, dünya ekonomik ve kültürel sistemlerine yeni iletişim biçimleri ve yeni anlayışlar sunan çokuluslu geç kapitalizme de gönderme yapmaktadır.” Kültürel tanımındaki ironide de tanımını bulan, bir taraftan yerelleşme, yerelde tutuculuk ve muhafazakârlık ifade eden ırkçılık, milliyetçilik gelişirken, dünyada son teknolojik gelişmeler ve bilişim temelli devrimle birlikte küreselleşme eğilimi hız kazanmıştır. Bu durumu, emeğin yerel ve coğrafyaya mahkûm, sınırlı konu karşısında sermayenin çok

uluslu şirketlerle dünyayı bir ağ şeklinde sarması şeklinde yorumlayan düşünürler de bulunmaktadır. Castells'in görüşlerine göre, enformasyon toplumu gelişimini üç tarihsel sürece borçludur. Bunlardan birincisi, 1970'li yıllarda gelişen enformasyon teknolojisi, ikincisi 1980'li yıllarda kapitalizmin geçirdiği yeniden inşa ve yapılanma süreci ve sonuncusu ise 1960'lı yıllarda gelişen toplumsal ve kültürel hareketlerdir (Castells, 2013, s. 76). Dünyada, özellikle bilişim devrimiyle birlikte, yaşanan küreselleşme eğilimi de modernizmin ufuklarının aşılmasını ve postmodernizm düşüncesinin mimaride, sinemada, görsel sanatlarda ve popüler müzikte yeni bir akımı, yeni ufukları, yeni bir anlayışı tarif etmesine, toplumsal olanı yeni bir biçimde ve formda, yeni bir felsefeyle yeniden kuramsallaştırmasına, yorumsayıcı ve eleştirel bir toplumsallığı gündeme getirmesine neden olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 15).

David Harvey (1997, 19-20), modernizmin yıkıcı krizi karşısında, ona eleştiri niteliğinde ortaya çıkan postmodernizm ve postmodern sanatı tarif etmek için edebiyat kuramcısı T. Eagleton'ın belirlemelerini aktarır:

“Belki şöyle bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyi dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavır saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazan acımasız bir sefalet ve sarsına estetiğine açılır.”

Harvey, postmodernizm kavramına temkinli yaklaşmakta, 1970'li yıllardan itibaren içinde yaşadığımız kültürü postmodern bir çağ olarak tanımlasa da bu tanımlamanın popüler bir ifade olabileceğine de dikkat çekmektedir (Harvey, 1997, s. 19). Çünkü estetik bir hareket olarak postmodernizm sonsuz ve değişmez bir içerik taşımaz. Bu durum modernizmin karşısına postmodernizmi ortaya koymakla da ilgilidir. Değişim, yeniliklerle sürmektedir. Ayrıca modernizmin uzun tarihiyle postmodernizm olarak adlandırılan bu akım arasında, farklılıktan daha çok süreklilik söz konusudur. Postmodernizmi modernist düşüncenin içinde özgün bir sapma olarak anlamak daha doğru bir yaklaşımdır (Harvey, 1997, s. 137). Çünkü ona göre postmodernistler, bilgi ve ilerleme inancı üzerine inşa edilen modernizme tepkilerini dünyanın anlaşılabilir bir şey olarak var olmadığına ve temelde birleşik bir gerçekliğin olduğunu reddederek karşı çıkmaktadırlar. Bu durum açık bir dengesizlik halidir (Hayward, 2012, s. 368). Harvey'in

yaklaşımıyla postmodernizm genel olarak bir düzensizliğe ve karmaşıklığa indirgenmektedir. Bu durum, postmodernizmin henüz modernizmin içinden doğmuş olmasıyla, henüz asıl olarak modernizmle bir hesaplaşma yaşamaması gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

Postmodernizmi modernizmle başa çıkabilecek bir alternatif olarak ele almaktansa, modernist düşüncenin pratik karşısında içine düştüğü yetersizlikleri giderebilecek yeni bir potansiyel düşünce biçimi olarak görmek daha doğru bir yaklaşımdır. Tarihsellikte bağ kurması imkânsızdır, bu nedenle ömrünü içinde bulunduğu günlere vereceği karşılıklarla uzatabilecek postmodernizme taşıyamayacağı yükleri vermek, ondan faydalanamamaya yol açmaktadır (Gümü, 2021, s. 22). Çünkü esas olarak postmodern tartışma, seksenli yılların bir göstergesidir. Toplumsal, bilimsel ve sanatsal tüm ütopylar ileri küresel kapitalizmle birlikte değişen kültür karşısında “dünyayı düzeltme” çabalarının toplumsal bir bunalıma çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu bunalımla birlikte politik düzlemde değişmezlik, seksenli yıllarla birlikte gelişen bilgileşim-iletişim alanlarındaki teknolojik gelişmeler, insanlığın önünde yeni imkânların açıldığı çoğulcu bir geleceğe, bir özerklik çağına işaret etmektedir. Böylece postmodern tartışmalar kültür dünyasının tüm alanlarında yer almaya başlamıştır (Soykan, 2003, s. 121).

Tartışmanın kapsamı geniştir ve dolayısıyla aynı ölçüde pek çok farklı yaklaşım söz konusudur. Yine de Soykan (2003, s. 126-127), postmodernizmin kimi ortak özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

“Aşağıda madde madde sayacağımız bu özelliklerin bazen biri, bazen birkaçı, bazen de hepsi birden bir postmodern anlayışta bulunabilir.

a. Belirsizlik.

Eylem, etkinlik, düşünce ve olayları yorumlayış biçimimizdeki belirsizlikler, nihayetinde dünyamızı olduğu kadar kişiliklerimizi ve yaşam biçimlerimizi de belirlemektedir.

b. Parçalılık.

Belirsizlikler, çoğu zaman parçalılığı da beraberinde getiriyor. Postmodern insan ister toplumsal ister bilgisel ve hatta ister estetik tarzda olsun her bütünleşmeyi, her bireşimi hor görür. Montaja, kolaja düşkün olan postmodern insan, tabi olma yerine ilişme biçimlerini, mecaz yerine kinayeyi,

paranoya yerine şizofreniyi tercih eder. Zaman, ayrı oluşlar, kaygan dilsel göstergeler zamanıdır ve atomlar da uçucu alt-parçacıklara ayrışır, düpedüz bir matematik fısıltıdır. Böylece postmodern, parçalanmışlığı evrensel bir ilke yapar.

c. Kurallılığın bozumu.

Bu, en geniş anlamda, tüm kurallılık, tüm uzlaşımçı otoriteler için geçerlidir. “Tanrı’nın ölümü” deyişiyle Nietzsche ile başlayan merkezi toplumsal normların kapsamlı yıkılışına “yazarın ölümü,” “babanın ölümü” gibi, otoritelerle alay etmeler eklenir. Kültürel kurallılığın bozulması, bilginin mistikleştirilmesinin önlenmesi, iktidarın, açgözlülüğün, yalan dolanın dilinin kurgusunun bozulması, toplumsal erke karşı azınlık hareketleri, erkek egemenliğine karşı feminist hareket hep aynı kurallık bozumu çerçevesinde görülür. Alay ve revizyon, gösterişli terimi terörizm olan yıkıcılığın biçimidir.

d. “Ben”in, “derinlik”in yitimi.

Postmodern geleneksel “ben”in içini boşaltır; iç-dış boyut olmaksızın görünür bir yüzeysellik “ben”i sanki yok eder. Ben, postmodern dil oyununda kaybolur, stilize edilmiş mimiklerin yüzeyinde çözülür.

e. Gösterilebilir olmayan, betimlenebilir olmayan.

Postmodern sanat irrealisttir ve tasvirici değildir. Parolası şöyle özetlenebilir: “Tasviri boş ver!” Aslında bu “betimlenebilir olmayan” tanımlaması da “dil oyunu” olarak postmodernin Wittgenstein’den aldığı ve kendince kullanageldiği bir kavramdır. Wittgenstein, Tractatus’ta adeta yakasına yapışan, ama onun felsefi anlayışı gereği bir türlü söyleyemediği “mistik olan”ı “dile getirilmez olan” diye adlandırmıştı.

f. İroni.

Postmodernin bu fenomeni, perspektivizm diye adlandırılır. Burada ironi, otoriter bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulması olarak anlaşılır. Bir temel ilke veya paradigmanın ortadan kaldırılmasında, postmodernde oyuna, karşılıklı oyuna, diyaloga, poliloga, allegoriye, kendi kendisiyle oynamaya, kısacası ironiye yönelir. Bu tarz ironi, belirlenmezlik ve çok yönlü etkililik biçimini alır, açıklığı, mistikleştirmenin bozulmasının

açıklığına, ortada olmayışın saf ışığına çaba gösterir.

g. Melezleşme.

“Tanımlama,” kültürel janrların deformasyonu, çift değerli görünüş biçimlerini üretir. Bu evrede kopya ile orijinal aynı gerçekliliğe sahip olur. Buradan süreklilik ile süreksizliğin, yüksek ve aşağı kültürün içinde birbirine karıştığı başka bir gelenek tasarımı çıkar. Bu, geçmişi taklit eden değil, tersine onu şimdinin içine koyan bir gelenektir.

h. Karnavallaşma.

Bu fenomen, yukarıda belirlenen “belirsizlik,” “parçalanma,” “kurallılığın bozumu” ve “Ben’in yitimi” olgularının aşırıya götürülmesi tarzıdır. Ancak bu kavram, postmodern anlayıştaki komiğe, hatta bazen saçmaya varan bir şeye de aracılık eder. Daha geniş anlamda “polifoni,” dilin merkezkaç gücü, nesnelerin “neşeli göreceliği” demek olan karnavallaşma, perspektivizm, yaşamın vahşice iç içe geçmişliğine katılma ve içte her an hazır bulunan gülme anlamına gelir.

i. Katılma.

Katılmanın nedeni belirsizliktir; bu boşluklar doldurulmak ister. Postmodern metin, alışılmış anlamda sözel olduğu gibi, sözel olmayan göstergelerden de oluşmuş olabilir. İçinde eksiklik, boşluklar olan böyle bir metin “okuyucusu” tarafından yazılmak, değiştirilmek, yanıtlanmak, tadına varılmak ister.

j. Metinsellik.

Postmodern anlayışta her şey: Sözel olsun olmasın sanat nesneleri, felsefe ve bilim dilleri, söylemleri, davranış biçimleri, atom-altı parçacıklar, astrofizik, galaksiler, kara delikler, DNA’lar, seks, politika ... hepsi önce ve sonra dildir, metindir. Ama postmodern bu dillerin gönderme yaptığı “gerçeklik alanı”na sırt çevirmiştir.

k. Geleceğe dön! (Back To The Future!)

Bu slogan, ilerlemeyi yalnızca geçmişin yaratıcı temellükünde gören moderne karşı postmodernin geleceğe dönük yüzünü gösterir. Bu, geçmişte yaşayanlara bir çağrıdır. Dolayısıyla gelinecek olan an, çağrıyı yapan postmodernin bulunduğu andır, yani bugündür. Alışılmış anlamda geçmiş ve

gelecek kavramlarına postmodern yabancıdır. Ona göre geçmiş, büsbütün geçmemiş olduğu gibi, gelecek de tümüyle gelecekte değildir; tersine her ikisi bir bakıma şimdidedir. Geçmiş ve geleceğin bu şimdileştirilmesi, aslında geçmiş, şimdi, gelecek boyutunu ortadan kaldırır ve hepsini birden bir boyuta indirir.

1. *Her şey gider! (Anything goes!)*

“Her şeyin gider” olması için her şeyin yanlış olması gerek. Kehanet, yüz yıl sonra “postmodern” olarak gerçekleşti. Anlamın, değer, doğrunun genel geçerliğinin dayandığı otorite ile alay eder postmodern. m. Eklektisizm. Her tür bütünlüğe karşı çıkan, parçaladığı bütünlüklerin parçalarını birbirine “iliştiren,” kendisi için de ilişinle ilişkisini tercih eden, “montaja, kolaja düşkün olan postmodern insan”ın eklektik olması kendiliğinden açıktır.”

Tartışmalı bir kavram olarak postmodernizm üzerinden tam bir uzlaş sağlanamasa da kavramın çıkışı, kullanımı ve yaygınlığı konusunda bir bütünsellik söz konusudur. Modernizmin ötesinde, sonrasında postmodernizm günümüzde yeni teknolojiler çağıdır ve sanatsal anlamda kimi benzerlikler taşır. Modernite bireyin inşa dönemi, modernizm dönemi kendisinin bile farkına varamadığı bir çarkın vidası olduğunu anladığı dönemdir. Ancak postmodernite, bireyin yok olduğu bir çağın göstergesidir. Günümüz postmodernizmi artık öznenin bile olmadığı, özne yıkımının yaşandığı çağdır (Emre, 2004, s. 140-142). Sanatsal metinlere bakıldığında postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsünü ortadan kaldırmış, kurgusal metinlerde yer alan herhangi bir birey ise normalden uzaklaşmıştır. Bu yeni normal olamayan birey ve metinler, postmodern dünyanın “normal” olan “anormal” insanlarıdır (Emre, 2004, s. 184). Postmodernizm edebiyatta da karşılığını bulmakta ve konuya dair tartışmalar edebiyat alanında da çeşitli çalışmalarla sürmektedir. Sibel Öz (2020, s. 188), yeni dönem edebi metinlerinde geleneksel modernde ayrılan saptayı şu şekilde ifade etmektedir:

“Günümüzde oldukça popüler olan ve kentli bireyin yalnızlığı etrafında şekillenen metinler, özellikle uzam dışı oluşlarıyla dikkat çekmektedir. Kahramanlar fazlasıyla iç dünyalarına gömülmüşlerdir, öyle ki bireyin kırılma eşiklerinde bile devinimsiz ve eylemsiz kalması nedeniyle zamanın aynı kaldığı duygusu yaşanmaktadır. Olay ya da eylem zaten yoktur. Bu ‘eylemsizlik’ yukarıda anılan

örneklerde görüldüğü gibi, ‘yapmama/yapmayı reddetme’ tavrı da değildir; günümüz anti-kahramanlarının birçoğu olayı, eylemi sadece içlerinde yaşarlar”

Bir diğer bakış açısına göre, teknolojinin insansızlaştırdığı yeni bir anlatı biçimi de sanatın her alanında göze çarpmaktadır. Edebiyat ve sinemada artık kahraman, bu yeni teknolojik dünyanın içinde yeni bir varoluşla yer almaktadır. Kaldı ki modern çağın klasik özelliklerini taşıyan kahraman olgusu da uzaklarda kalmıştır. Anti-kahraman, kurtarıcı işlevinin çok ötesinde kaybetme ve yenilginin kabulüyle sıradanlığın vasıflarıyla donatılmıştır. Olasılıklar, olanaksızlıklarla birlikte hem geçmiş hem de gelecek zamanın sonsuz uzamı boyunca iç içe geçmiştir. Son yıllarda geleceğe dönük felaket, distopik, ütöpik veya kaçış senaryolarının yerini kitlesel felaket ve yok oluşa dair görüşler almıştır. Jameson, postmodernizmi 1950’li yılların sonu ve 1960’lı yılların başını kapsayan süreçte ortaya çıkan köktenci bir değişim ve ayrışma olarak algılar. Postmodernizm, bağrında “çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair görüşlerin yer aldığı tersyüz olmuş bir mileneryanizm” barındırır (Jameson vd., 1994, s. 59). Modernizmden kopuşu ifade eden ve geleneksel dogmatik inanç kalıplarına eleştirel yaklaşan postmodernizm, kişinin düşünme şekli ve bilgi arayışında önemli değişimlere yol açmış, bireyler bilişim devrimiyle birlikte sınırsızca kendilerine sunulmuş bilgi kaynaklarından istedikleri kadar ve gereksinimlerine göre bilgiyi alımlamakta serbestlik kazanmışlardır. Bu durum, milli eğitimlerin müfredat sınırlılıklarının da esnemesini gerektiren yeni bir sürecin kapısını aralamıştır (Öz, 2020, 189).

3.2. POSTMODERNİZMİN SİNEMAYA YANSIMASI

Önce edebiyatta karşımıza çıkan postmodernizm kavramı ile 70’li yılların başında mimaride, ikinci yarısından itibaren de dans ve gösteri sanatlarında sıklıkla karşılaşılır. 1980’li yıllara gelindiğinde ise sinema filmleri ve televizyon içeriklerinde postmodern yaklaşımlarla karşılaşılmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 25). Büyükdüvenci ve Öztürk’e göre postmodern sineman özellikleri taşıyan filmlerin yönetmenleri David Lynch, Quentin Tarantino ve Joel-Ethan Coen’dir. Bu isimlere Alain Robbe Grillet ve Michael Ondaatje de eklenebilir. Ancak her ne kadar postmodern özellikler barındırsa da ortaya çıkan filmler “modern sinemanın ya da auteur sinemasının tamamen öldüğü” anlamını içermez. Çünkü söz konusu yönetmenler filmlerinde yarattıkları kişisel

biçemlerini korurlar. Postmodern ve modern sinema -diyalektik gereği de- keskin bir şekilde birbirlerinden ayrılmadıkları gibi modern ve postmodern yaklaşım biçemi de tarihin bu döneminde iç içe geçmek durumundadır. Postmodern özellikler daha yakından incelendiğinde, film anlatısında yer alan ya da bu anlatıyı izleyen birey öyküye yabancılaşmıyor, ancak anlatı ekseninde baskın şekilde görülen şey parçalanmadır, hatta bu parçalanmaya her şeyin yok olması da denilebilmektedir. Postmodern sinemanın bir diğer özelliği ise sadece izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireylerin olmasıdır. Postmodern sinemanın insan malzemesi, diğer taraftan biricikliğini yitirmiş bireylerdir. Fakat bu, insanların standart ve homojen birer gerçekliğe sahip oldukları anlamına gelmez; insanların her biri başka hikâyelerin sahibi birer tüketicidir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 32).

Denson ve Leyda, *Post-Sinema: 21. yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması* kitabında ‘Postmodern sinema’ kavramı yerine bu yeni sinemayı ‘Post-sinema’ kavramıyla tanımlamayı tercih etmektedirler. “Post” ön eki alarak postmodernizm kavramının kullanılması kesin bir başlangıç ve bitişi işaret etmekten uzaklaşmaktadır. Onlara göre bu ön ek, “*kültürel olarak baskın estetik ve deneyimsel biçimler dünyasında daha ince bir değişim ya da dönüşümün göstergesini imlemektedir*” (Denson ve Leyda, 2021, s. 18). Ancak bu ayrım kavramın anlaşılmasını güçleştirdiği gibi, 21. yüzyıl teknolojisinin ve kültürünün bir sonucu olarak ortaya çıkan bu yeni sinema biçemi karşısında geleneksel tutumu da güçlendirmektedir. Hatta post-sinemanın geçici bir estetik barındırdığı iddialarına da yol açmaktadır. Diğer taraftan bu yeni sinema biçimi asıl olarak hâlihazırda geçmişten bir kopuşu belirtmemektedir. Çünkü söz konusu teknolojik gelişmelerin yanı sıra anlatı da değişmiştir ve teknolojinin bütünüyle işe koşulduğunun belirtilmesi de teknolojik determinist bakış açısının sonucu olarak yeni sinemayı tanımlamakta yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla salt “yeni medya” kavramını kullanarak yeni sinemayı tanımlamak da yetersiz bir kullanım olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel medya ve yeni medya rejimleri arasındaki ilişkiyi tam olarak kavramak ve aradaki geçişliliği, sürekliliği gözetken bir tanımlamaya ulaşmak, bugünün sinemasını tanımlamak için daha doğru bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Post-sinema anlaşılır bir ifadeyle sadece sinema sonrasına işaret etmediği gibi, içerdikleri her açıdan “yeni” de değildir. Diğer bir ifadeyle medyanın dijital medyayla eş tutulması bağlamında yeni değildir. Denson ve Leyda’ya göre 20. yüzyılın sinemasal düzenini “takip eden” medyaların bütünü, tüm bu yaşam formlarının arabulucusu olarak tanımlanabilir.

Buradaki “takip ediş” bir şeyi aşmak, alternatifi olmak veya ayak uydurmak, gelişimi ya da yanıtı olmak anlamındadır. Dolayısıyla post-sinema, gelişmelerin statik ya da birbirinin karşıtı/alternatifi olarak değerlendirildiği yaklaşımların aksine sinemayı reddeden, sinemaya öykünen, sinemayı devam ettiren, sinemaya yas tutan veya saygı duruşunda bulunan sürekli bir dönüşümü işaret etmektedir (Denson ve Leyda, 2021, s. 14).

Günümüz postmodern sinemasında teknolojiyle birlikte gelişen izleme kültürü üzerinden duran Jameson’a göre bu yeni izleme biçimleri doğallığında postmodern sinema anlatısını da etkiler. Anlatının parçalanmış öyküsüne benzetir Jameson. Postmodernizm öncesi izleyicinin dikkati tek bir ekrandayken postmodern çağda ekran bölünüp çoğalmıştır ve izleyici, olanaksız gerçekleştirmek istediği için tüm ekranları aynı anda izlemeye çalışır. Bu seyir bilgisi ve yeteneği postmodern sinema seyircisinin günümüzde hızla edindiği interaktif özelliklerden biridir (Jameson, 2011, s. 73).

Postmodern çağın sınırsız ögeyi aynı zamanda izleyici/seyirci/kullanıcıya sunabilen özelliği, kişinin çok çeşitli ve geniş ölçekte var olan farklılıkların içinde, onlarla birlikte, çok seçenekli bir hayatın öznesi olmadan yaşamasını, birbirleriyle bir arada ancak bağlantısız ögeyi bir arada kullanmanın huzursuzluk ve yetememe duygusunu çokça yaşamasını ancak yine de kendini varsıl ve mükemmel hissetmesine neden olmaktadır. Sunulan tüm seçenekleri kullanma, ulaşma, deneyimleme ‘zorunluluğu’, karmaşık postmodern anlatıları birleştirme, anlama, anlamlandırma zorunluluğu, bütün bu çokluk bireyin neredeyse imkânsız gerçekleştirmesini gerektirmektedir. Diğer taraftan postmodern sinema nostaljik öğeler barındırmaktadır. Her çağ kendinden bir önceki çağın anlatısına göndermeler yapar, o metinleri şimdiki zaman içinde eritir. Bu yönelim postmodern sinemanın modernizmle kesiştiği noktaları da işaret etmektedir. Nostalji; geçmişe karşı hissedilen özlemi, bugün ile geçmiş arasında var olan sınırların ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan iç içe geçme durumuna işaret eder. Nostalji, bir zaman diliminde popüler olan bir nesnenin çağrışımı değildir, algı biçiminin ya da geçmiş kültürün korunarak yeni anlatılarda yer almasıdır. Bu bağlamda eril kültür, cinsellik ve arzunun metalaşması, tüketim ve tüketime salık verilmesi de nostaljik birer unsur olmakla birlikte benzer pek çok nitelik postmodern sinemaya yansıyan özellikleridir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 26). Nostalji olgusu, şimdinin ve geleceğin belirsizliğine karşılık geçmişin güvenli ve hafızada sadece olumluluklarla yapılandırılmış sularında, bilinen, alışık olunan tanıdık bir yerde kök salma, ait olma, tutunma, hatta

konumlanma olanağı sunar. Ruhsal olarak ne kadar dünde yaşanırsa yaşansın, sonuçta o zamana ve mekâna dönmek mümkün değildir; kaldı ki geçmişteki kendimiz de uzaklardadır. Bu nedenle geçmişe derin bir özlem duyulur.

Modernizmin geçmişten koparak yeni, özgürleştirici ve ilerici olana yöneldiği ve evrensel ve idealist yaklaşımının tüm modern sanat ürünlerine etki ettiği gözetilirse, postmodernizm de geçmişin eleştirilerle aşılmaya muhtaç olduğu ortaya çıktıkça, yeniye yönelecek, yeniye tanımlama uğraşını sürdürecektir. Doğaldır ki bu, salt ve ilk önce teorik çalışmalarla olmayacak, her çağda olduğu gibi pratik teoriyi belirleyecektir. Yeni çağda ortaya çıkan ürünler, postmodernizm tartışmalarını olgunluğa ulaştıracak yegâne materyallerdir. Pratik hayat ve kültür kendi yolunu bularak akar, teori olanı anlamaya çalışarak tanımlama çabasına yönelir. Bu açıdan sinema da benzer dürtü ve kaygılarla şekillenecek, yeni yapıtlar postsinemayı -daha iyi anlamamıza yol açacak kadar çeşitlenip- şekillendirecektir. Postmodernizmin, tarihi kendisiyle başlatamayacağı ve geçmişten keskin bir şekilde kopamayacağı gerçeğinden hareketle, postmodern sinema da modernizmin damgasını vurduğu klasik sinema anlayışına sırt çevirmiştir, ancak nostalji ve pastiş sayesinde geçmişle ilişki kuran yapıtlarla birlikte diğer alanlarda da görüldüğü üzere yeni sinemada nostalji eklektik yapının bir unsuru olagelmıştır. Büyükdüvenci ve Öztürk'e göre postmodern sinemada birey sadece şimdi ve an'la sınırlıdır, yalnızca şimdiki zamanı deneyimler. Geçmiş filmlerden alıntılar yapıldıysa da eski ile şimdi arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Postmodern sinema eskiyi yeniden ele alıp yeniyle birlikte yaşatmış, konularını başka biçemlerden, türlerden, öykülerden ödünç almıştır. Ayrıca postmodern metinlerdeki parçalanmış malzeme kolaj biçiminde bir anlatı malzemesine dönüştürüldüğü için filmin okumasını güçleştirmiştir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 34). Ancak Harvey, postmodern sinemada zaman ve mekânın iç içe geçmesini sinema anlatısının doğallığı olduğunu savunur. Çünkü ona göre geçmiş zamanı şimdiki zamanın içine alan ve mekânın sınırsızlığını en iyi anlatan sanat formu sinemadır ve postmodern sinemada da zaman ve mekânın anlatı içindeki bütünselliği, konunun geçmiş ya da gelecek zamandan alıntılanarak anlatıya dönüştürülmesi sinema filmleriyle mümkündür. Görüntü, kapalı bir mekânda, derinliksiz bir ekranda izlense bile bir görüntünün an içinde ileriye ya da geriye doğru gidebilmesi sinemayı klasik anlatı formunun dışına çıkarmaktadır (Harvey, 1997, s. 342). Dolayısıyla Harvey, postmodern sinemada zaman ve mekân unsurlarının iç içe geçtiği anlatım biçimini, 'olması gereken' olarak değerlendirir.

3.2.1. Postmodern Sinemanın Özellikleri

Postmodern sinemanın kabaca ortak özellikleri hakkında yeniden bir okuma yapıldığı takdirde şu çıkarımlara ulaşılabilir:

1. Belirsizlikler sineması

Uzun ve trajik 20. yüzyılın sonunda insanlık, önünde uzanan yeni yüzyıla belirsizlik duygusuyla girmiştir. Modernizmin kontrolcü akılcılığı, geleceği, doğayı, gezegeni kontrol edebileceği ve hâkim olabileceği anlayışı yeni çağda tümenden yıkıma uğramış, insanlığın temel doğruları her alanda kırılganlaşmıştır. Dolayısıyla postmodern sinemanın belirsizlik karakteri, onun tanıklık ettiği dönemle, içinden geçtiği uzamla ve ayaklarının altındaki toprağın kayganlığıyla alakalıdır. Belirsizlik duygusu, postmodern çağın adeta mayasında vardır. Belirsizlik, bu açıdan postmodern sinemanın ele aldığı temalara, bu temaları işleyiş biçimlerine, kahramanlarına, kullanılan tekniklere ve kamera açılarına sinmiştir. Verili dünya, postmodern sinemanın insandan giderek uzaklaşırken, gezegen sorunlarına daha çok eğilmesine neden olmuştur. Michelangelo Antonioni tarafından yönetilen 1964 yapımı *II Deserto Rosso* (Kızıl Çöl) ve 1975 yapımı *Professione: Reporter* (Yolcu) filmleri konu bağlamında örnek gösterilebilir. Antonioni'nin söz konusu film örneklerinde, karakterler tedirgindir ve belirsiz, sisli bir hikâyede yol almaktadır. Anlatı, klasik düz bir akış içinde görünse de belirli bir meseleden çok kaybolmuş karakterlere odaklanır (Ulutaş, 2019, s. 14).

2. Parçalanmış insan, parçalanmış sinema

Postmodern filmlerde sentezci anlayışa karşıtlık vardır. Filmin sonunda senteze varan çıkarımlar ya da açık bir mesaj görülmez. Modern sinemada ise postmodern sinemanın aksine kapalı sonlar ve mesaj, yani çıkarımda bulunma söz konusudur. Postmodern sinemada basit, doğrusal düzlemde ele alınan konulara da rastlanmaz. Sıçramalı bir zekâyâ dayalı konu parçacıklarının birbirine eklenmesi ya da bezen teyellenmesiyle oluşan ve atom-altı dünyaya kadar inen parçalı bir içerik söz konusudur. Yani bütüncül bir konu, doğrusal bir zaman çizgisi ve senteze varan çıkarımlar yerine parça veya parçalılık geçerlidir. Bu parçalılık, yama mantığı gibi birbirine teyellidir, yapıtta eklektik bir hava hâkimdir. Quentin Tarantino'nun yönettiği *Reservoir Dogs* (Rezevuvar Köpekleri/1992) ve *Pulp Fiction* (Ucuz Roman/1994) filmleri konuyla ilgili örnekler olarak ele alınabilir. Yine Christopher Nolan'ın yönettiği *Memento* (Akıl Defteri/2000) filminde kurgu tamamen ters yönde akmakta, izleyiciyi zorlayan bir teknik

kullanılmaktadır. Hikâyedeki parçalanmış kurgu gibi karakter de hafıza kaybından ötürü zihnen parçalanmış durumdadır. Film, akış boyunca ve finaliyle izleyiciyi kendi çıkarımlarına zorlar, net ve kesin bir sonu yoktur. Gaspar Noe'nun yönettiği *Irréversible* (Dönüş Yok/2002) adlı filminde de *Memento* filminde olduğu gibi kurgusu tamamen ters yöne akar, ayrıca klasik sinemanın aksine kamera tamamen hareketlidir ve sahneler kurgusal olarak kesme yapılmadan uzun kamera hareketleriyle birbirine bağlıdır (Friedberg, 2006).

3. Kuralcılığın yıkılması kuraldır

Postmodern sinemada ele alınan konular çok çeşitli olsa da bu konuların işleniş biçiminde bütün kutsallara ve otoritelere karşı çıkılması, bütün 'mutlak doğru'ların geçerliliğinin sorgulanarak sarsılması ve yok edilmesi söz konusudur. Modern sinemada renkli ve güvenli bir dünya vardır ya da bu dünyanın korunması, düzeni ve devamı için savaşılan 'kurtarıcı' veya kahraman vardır. Postmodern sinemada kahramanlık yokluğu dikkat çekicidir. İnsanlık yok olabilir, gezegen yok olabilir, insan bedeni yok olabilir, felaketler de kutlamalar da eskisi gibi değildir. Gelmekte olan bilinmedik, soru işaretleriyle dolu bir gelecektir. Tek bir gerçek yoktur, birden fazla, çok fazla gerçek vardır. Tek bir evren ya da güneş sistemi, tek bir dünya, tek bir yaşam formu olmadığı gerçeğinin giderek anlaşılması, postmodern sinemanın da etrafında döneceği tek bir güneşin kalmadığı gerçeğiyle yüzleşmesine neden olmuştur. Akira Kurosawa'nın yönettiği *Rashômon* (Raşomon/1950) adlı film, konuyla ilgili örnek gösterilebilir. Filmde, yaşanan bir olayın herkes tarafından farklı anlatılması ve birden fazla gerçeğin yansıtılması söz konusudur. Film izleyiciyi, 'gerçek' olarak ifade edilen mutlak doğrudan uzaklaştırmakta ve gerçeği sorgulamaya yöneltmektedir. Yine Lars Von Trier'in yönettiği *Melancholia* (Melankoli/2011) adlı filmi de bir başka örnek olarak dikkate değerdir. Film teknik olarak sallantılı ve rahatsız edici kuraldışı bir teknikle izleyiciye sunulmaktadır. Tekinsiz bir dünyada düğün yapılmakta ve dünyaya çarpacak gezegen karşısında ne bir kahramanın ne de bir mucizenin insanları kurtaramayacağı anlatılmaktadır. İnsanlar umutsuzca çözüm arasalar da sonunda çaresizce yok oluşa razı olurlar (Braudy & Cohen, 2016).

4. Geleneksel 'ben' geleneksel dünyada kalır

Postmodern sinemada kahramanların, tekil steril hayatların yokluğu söz konusudur. Her bireyin kendi hayatının ve ülkesinin, hatta dünyanın kahramanı

olabileceğine dair modern umut yerini umutsuzluğa bırakmıştır. Güvensizlik ve endişenin psikolojik kırılmaları eşliğinde, benlik yitimi yaşanır. Benlik yüzeyseldir; tek boyutlu bir resimde perspektifin olmamasına benzer bir biçimde yokluk duygusuyla ve yüzeyde yaşanır. Geleneksel benliğin meyilli olduğu temsil durumu burada söz konusu değildir. Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *Uzak* (2002) adlı film, konuyla ilgili örneklerden biridir. Filmde, yalnız ve umutsuz bir adamın sıradan, basit bir hayatı vardır. Hayatına başkalarının girmesinden rahatsız olan, istediği sanat filmlerini yapabilme umudunu kaybetmiş, öylesine yaşamını sürdüren yalnız adamın hikâyesi, benliğin yok oluşunun ve yalnızlığın anlatısıdır. Bir başka örnek ise Thomas Vinterberg'in yönettiği *Submarino* (2010) adlı filmidir. Filmde tek başına ve sürüncemede bir hayata sahip olan adamın ne geleceği ne de geçmişi düşünmeksizin sadece ihtiyaçlarını gidererek steril, basit ve eksik bir hayat yaşaması konu edilmektedir. Kendisi gibi çevresindekiler de aynı monoton ve eksik hayatın parçalarıdır ve her şey giderek daha kötüye gitmektedir (Constable, 2012).

5. Kurucu eleştirinin yerine geçen ironi

Postmodern sinemada eleştiri yerine geçen ironi silahının, Y ya da Z kuşağının karakterine benzer bir şekilde, sisteme direkt olarak cepheden karşı çıkıp itirazlarını yüksek sesle dile getirmese de, sistemin, dünyanın, toplumun eksikliklerini gösteren ve tiye alan bir işlev gördüğü belirtilebilir. Bu 'oyuncu' bakış açısıyla geleneksel kabullere ve normlara karşı farklı bakış açılarından yola çıkılarak alaycı bir kabullenmeme tavrı sergilenir. Bu, radikal bir ret tavrından ziyade pasif direnişin ruh haline ve davranış biçimine daha uygun edilgen bir kabullenmeme duruşudur. Anti-kahraman filmlerinde, "Ne kurtarıyorum ne kurtulurum", "Ne gereğini yaparım, ne çeker giderim", "Ne kazanırım ne kaybederim" söylemlerinin açığa çıktığı tavırlar yaygındır. Christopher Nolan'ın *The Dark Knight* (Kara Şovalye/2008) ve Todd Phillips'in *Joker* (2019) filmleri, konuyla ilgili örnekler olarak gösterilebilir. Her iki filmin ortak karakteri Joker'dir. Yozlaşmış bir dünyada artık bir kurtarıcıdan çok bir yok oluşa sebep olacak kişi seyirciye sempatik gelmektedir. Artık seyirci, klasik hikâyelerin süslü kahramanları yerine aşağı bir hayat seviyesi içinden dünyanın gerçeklerini görmüş bir kişinin bu düzenle beraber tüm her şeyi yok etmesini daha makul bulmaktadır (Jameson, 1991).

6. Merkezsizleştiren filmler

Merkezsizleşme eğilimi, kuralcı olmayan bir aradalık, çoğulluk, karşıtlık ve farklılık içermektedir. Simülasyonla gerçeklik, zıt kutuplar, gerçeklikle imge, doğalla

yapay olan, aydınlıkla karanlık, düzenle anarşi birbirlerinin yerine ikame edilebilmektedir. Çünkü doğru-yanlış, gerekli-gereksiz ikiliğini, bu yeni dünyada esnetilmiş, geleneksel modernizmin değerlerinin hâkimiyeti aşınmıştır. Merkezsizleşme eğilimi, yeni bir sanat anlayışının doğumu için, teoride ve pratikte modernist sanat ve estetik kalıplarını hedeflemektedir. Modernist sanatın niteliği, yeni sanat ve onun sinemaya yansımalarını belirleyecektir. Rainer Werner Fassbinder'in *Welt am Draht* (1973) filmi konuyla ilgili iyi bir örnektir. *Welt am Draht*, gerçeklik ile yapay dünyanın imgelerinin birbirine girdiği simülasyon filmlerinin ilklerindendir. Bu iki dünyanın çatışmasıyla, anlamda da bir kaos başlamakta ve mutlak bir sona ulaşılmadan karmaşanın ortasında kıvranan karakterler ve hikayeler gelecek dünyayı betimleyen öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Lana Wachowski ve Lilly Wachowski'nin *The Matrix* (Matrix/1999) filmini de anmak gerekir. *The Matrix*, simülasyon dünyası ile gerçek dünyayı net bir biçimde seyirciye sunmakta ve bu çatışmayı klasik anlatı tarzı ile serim-düğüm-çözüm biçiminde ele almaktadır. Gerçeğin yerine geçmeye çalışan simülatif dünyanın karmaşasıyla hikâye, her ne kadar klasik anlatı ile sunulsa da filmin derinliği ve karmaşasından ötürü mutlak bir son ve kesinlikten kaçınılmış, seyircinin soru işaretleriyle baş başa bırakılması tercih edilmiştir. Modernist estetik, içinde geliştiği çağın ruhuna uygun olarak değişim ve ilerlemeyi kabul etmiş fakat bu değişim mücadelesinde sonsuzluk düşüncesine inanarak ona erişmeye çalışmıştır. Kendinden önceki sanat akımlarını, özellikle klasik sanat anlayışı sorgulayarak ortaya çıkan modernist sanat tarihsel olarak uzun bir zaman dilimini kapsar. Modernist sanat anlayışının her ne kadar Fransız Devrimi sonrası geliştiği düşünülse de toplumsal hareketlerden ve kapitalizmden de alabildiğine etkilendiği açıktır.

Modernist sanat anlayışı ya da modern sanat, eleştirel olduğu kadar içinden geçtiği dönemin ekonomik ve kültürel yansımaları da ifade etmektedir. Sinema salonları, film stüdyolarının kurulması, seri film üretimi ve sübvansede edilerek çekilip kitlelere izletilen savaş ve propaganda filmleri de yine modern sinema dönemini kapsamaktadır. Modernist sinema tüketim odaklı olduğu kadar eleştirel filmler de ortaya koymuştur. Bu bağlamda kendinden önceki sinema ekollerinden etkilendiği gibi yeni ekollerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Diğer taraftan klasik sanat anlayışını sorgulayan modern sinemanın romantizmden etkilendiği de açıktır. Modern sanat anlayışı değişimle birlikte ilerleme hedefini önüne koysa da geçmişe gitmek, eski sanat anlayışlarının nostaljisini yapmak modern zamanın toplumda yarattığı hayal kırıklığıyla ilgilidir (Sim, 2011).

Postmodern sanat anlayışına gelindiğinde ise postmodern sinemanın geçmişe ironik olarak yaklaştığı görülmektedir. Bu, kendinden önceki sanat anlayışına bilinçli bir gönderme, onu bilerek anmaktır. Harvey, postmodern sanat anlayışı için “*Dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşü, aynı zamanda geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasına yol açar*” demektedir. Modern sinemanın aksine postmodern sinema, ilerleme fikrinden sakınır. Diğer yandan postmodernizm, genel olarak tarihsel süreklilik ve hafızayı terk etmekte ve tarihi eklektik biçimde ihtiyacı ya da çıkarı kadar kullanma, istediği biçimde değerlendirme eğilimine sahiptir (Harvey, 1997, s. 71). Öte yandan bu durum rasyonel olmaktan kaçınmaktır aynı zamanda. Çünkü modernitenin görsel savunma mekanizmaları hâlihazırda rasyonel iken, postmodernizm bu rasyonalitenin dışına çıkarak dünyadan uzaklaşmış, dünyayla bağlarını koparmıştır (Robins, 2013, s. 36). Yeni teknolojilerle, artık bedenın işe koşulduğu bir deneyime ihtiyaç duymaz ve birey içinde yaşadığı dünyada sanal bir varlık halini alır. Rasyonel olmayan bu durum günümüzde gelişmiş teknolojilerle mümkündür. *Mr. Nobody* (Bay Hiçkimse/2009) filminde Nemo Nobody, yaşayan son ölümlü insandır. Ancak diğerlerinin, yani şimdiki zamanın içindeki diğer bireylerin sanal bireyler olup olmadıkları belirsizdir. Filmde söz konusu mekân rasyonel olmayan bir mekândır. Geçmiş zaman ise dönülmesi imkânsız bir anı kapsar. Bu haliyle film geçmişle şimdi arasında gidip gelirken Harvey’in deyimiyle adeta “tarihi yağmalar”. Diğer taraftan postmodern filmlerde birey/beden yaşadığı uzamdan soyutlanmıştır. Bu soyutlanma teknolojinin insanın yerini almasının yanı sıra dönemin teknolojik kültürüyle de ilgilidir. İnsanın yerini alan karakterler insan bedenlemesinin oluşturduğu algısal normlardan hareketle ve yine insan zihninin öznelliklerini alarak anlatı yapılarına entegre edilmiştir. Ancak gerçek bedenın avatarları taklit ettikleri deneklerle uyumsuzluklarını ortaya koyarlar. Tam anlamıyla uyumsanmak, yani taklidin tam yerini almak rasyonel olduğundan, bundan özellikle kaçınılır. Çünkü imge, gerçeğin yerini aldığını belli eder. Normlardan kopmak, post-sinematik görüntülerin insan algısıyla uyumsuzluğunu anlatmanın bir yoludur. Uyumsuzluk fikriyle, ilk önce kendisini olumsuz olarak ilan eden bir oluşu, gören öznelere gördükleri nesne-imgeler arasındaki fenomenolojik bir kopukluk olarak tanımlamak amaçlanır (Denson ve Leyda, 2021, s. 113).

İzleyici rasyonel olmayan ve gerçekte mümkün olmayan filmin hikâyesini kabul ederek, sanki böylesi bir öykünün olası olduğunu kabul ederek izler. Filmin bütününe oluşturan parçalanmışlık, gerçeklikle kopukluğu gizlemeden bunu sunar. Zaten

hâlihazırda birey de yaşadığı toplumda kendi bedeninden ayrılarak, farklı mecralarda yarattığı yeni benliği ile yer almaktadır. Bu varsayım postmodern sinemanın benimsenmesine, tanıdık gelmesine neden olur. *Mr. Nobody*'de Nemo Nobody geçmiş anılarına gidip yaşamı içinde farklı benlikler yaratarak yeni olasılıkları dener. Her bir tercihinde tarih ona yeni bir benlik ve toplumsal rol bahşeder. Bu durum bireyin parçalanmasına, parçalanarak çoğalmasını da işaret etmektedir. Diğer taraftan postmodern sinemada duygulanımda sabit bir mekân algısı olmadığı gibi duygulanım da parçalanmıştır. Parçalanmış sadece hikâye değildir, zaman, görüntü ve nesnelerdir. Bu parçalanmaya uyumsuzluk da denilebilir, çünkü hikâyenin içinden geçtiği zaman dilimi diğer zamanlar uyumsuzluk içermez sadece, kendi zamanıyla da uyumsuzdur. Denson ve Leyda'ya göre post-sinemanın birbiriyle uyumsuz görüntüleri aracılığıyla izleyiciden talep ettiği şey, kendi duygusal çelişkilerinin sorumluluğunu almasıdır (Denson ve Leyda, 2021, s. 137). Çünkü postmodern sinema insanı her ne kadar soyutlasa da bireyi içinde yaşadığı zamanın sorumlusu ilan eder. Bu zamanın içinde eritir (Bordwell & Thompson, 2019).

Postmodernizm bireye, topluma yönelik sert bir tutum geliştirmiştir. Postmodern estetik yargı, değişmez denilen bütün standartları reddetmiştir. Ve bu durum aktif bir biçimde yapıbozumuna uğratmadır. Çünkü postmodernizm, bir gösteriyi ancak ne kadar gösterişli olduğuna bakarak değerlendirebilir (Harvey, 1997, s. 74).

Olivier, postmodern sinemayı, postmodern kavramın ilk ortaya çıkışına yaklaşarak ele alır. Olivier, postmodern sinemanın, 19. yüzyıl romanının gerçekçi varsayımlarına, tekniklerine ve özelliklerine bağlı Hollywood'un başat "klasik-gerçekçi" kitle kültürüne dayalı, eğlendirmeye odaklı filmlerine tepki olarak ortaya çıktığını savunur. Bu nedenle postmodern filmler yakından incelendiğinde bu filmlerin maskeleyiş, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve daha da önemlisi betimleme eksikliğindeki derinliksiz ve maddi yüzeysellikteki büyüleyici özellikler sergilerler. Aslına bakılırsa bu özellikler üzerinden postmodern filmlere bakıldığında Hollywood filmleriyle benzeşirler. Postmodern filmler hâlihazırda karşı çıktığı kültürü yeniden sunuyor gibi görünse de onu aynı zamanda sorunsallaştıran "yıkıcı" sinema metinleri ile karşılaşmaktadır (Olivier, 2007, s. 48-49).

Baudrillard'e göre sinema, en fantastik veya mitik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru giden bir gelişim çizgisi izlemiştir. Sinema filmleri incelendiğinde teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştıkları, gerçeği tüm

sıradanlığı, hakikati tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla yansıttıkları görülür. Hatta bu filmler tekniğin sağladığı kendine güvenle gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisi, anlamsız bir şey, inanılmaz bir çılgınlık modeline dönüştüğünü ortaya koyar (Baudrillard, 2011, s. 77). Ancak postmodern sinema bu gerçekliği büker. Yalnızca yeni bir görüntü türü üretmekle yetinemez; izleyicileri imgeler ve arabuluculuklarının altyapısı ile benzeri görülmemiş bir ilişki içine yerleştirerek, tamamen yeni algı ve eylemlilikler yaratır (Denson ve Leyda, 2021, s. 110).

Bacchilega, postmodern sinema filmlerinin kurgu örgülerine değinir. Ona göre bu filmlerde kurgunun yerini kurgular alır. Kurgular, sihirli aynadaki kırılmaları daha fazla çoğaltmak ve hilelerini açığa çıkarmak arzusuyla, çerçevelenmiş imgelerle oynayarak masaldaki sihirli aynaya ayna tutmaktadır. Böylelikle anlatı yeniden yazılabildiği gibi, aynı zamanda yeniden şekillendirilir (Bacchilega, 2016, s. 49-228).

Sinema, kendi içinde parçalanmış bir yapıyı içermektedir. Postmodern sinema, postmodern yaklaşımla çekilen filmleri kapsamaktadır. Bu bağlamda bir filmin postmodern bir film olup olmadığının nasıl anlaşılacağı açıklamaktadır Olivier (1995, s. 47-48):

Çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan “birleştirici” türden filmler; diğer yanda ise bu özelliklerin sadece sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan “yıkıcı” (transgressive) filmler. Bu, şu anlama gelir: Postmodern filmin ikinci tipi, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir.

Diğer taraftan günümüzün postmodern sinemasının “yıkıcılığı” eleştirel bir zemini ifade eder. Sinema toplumsal işlevi itibariyle arşiv niteliği taşır. Çünkü sinema, tarihin yitirilmesine ya da tarihin ele geçirilmesine katkıda bulunduğu gibi, buna engel olma potansiyeline de sahiptir. Sinema, toplumsal belleği görüntüsel ve “nesnel” bir olgu haline getirerek toplumsal tarihe büyük bir katkı sunmuştur. Günümüzde sinema, tasfiye edilmesine katkıda bulunduğu tarihin yeniden yaşama döndürülebilmesi için tüm teknik olanaklarını işe koşmuştur (Baudrillard, 2011, s. 78). Postmodern sinema da içinde

yaşadığımız yüzyılı kayıt altına alarak bir sonraki kuşağa aktarmakta, tarihin yok olup yitirilmesinin önüne geçmektedir.

3.2.2. Postmodern Sinemanın Anlatım Yöntemleri

Öncelikle edebiyatta kullanılan postmodern sözcüğü toplumsal bir dönüşüme atıfla metinlerde yer almıştır. Ancak daha sonra ortaya çıkan metinlerde bu kavram, ele aldığı konular ve anlatım yöntemiyle daha somut bir biçime kavuşmuştur. Kurmaca anlatılarla klasik kurgunun dışına çıkarak ileriye ya da geriye sıçrayarak, hikâyeyi parçalara ayırarak bir bütüne giden bu anlatım biçimi bazen de böylesi bir bütünsellikten kaçınarak metni eksik, tamamlanmamış haliyle bırakmıştır. Edebiyatla yakın ilişkisi her daim kabul edilen sinema, edebiyatın malzemesi olan dilin yerine “hareketli görüntü”leri koyarak kendi yasalarını yaratır. Kamera açıları, sahneleme, mizansen gibi pek çok anlatım tekniğinin bir araya gelerek yaratıkları sinema dili bir yandan içine diğer türleri alır. Edebiyatın yanı sıra, fotoğraf, müzik, resim, tiyatro gibi pek çok sanattan her dönem yararlanmıştır sinema. Postmodern sinema filmleri de bu türleri belli ölçütlere göre seçmiş, düzenleyerek kendi anlatısı içinde şekillendirmiştir. Postmodern sinema pek çok sanattan beslenirken farkını görüntüler ve görüntü sanatıyla ortaya koymaktadır. Gerçeklikten esinlenilerek oluşturulan görüntüler farklı amaçlarla yan yana getirilir. Örneğin, dışavurumcu sinemada ışık, renk, uzam gibi öğelerin imge değeri ön plana çıkarılırken postmodern sinemada gerçeğin ne olduğuna dair düşünce irdelemektedir. Ancak yine de genel bir yargıdan kaçınarak, tıpkı edebiyatta olduğu gibi sinemada da sabit bir dilden bahsedilemez, çünkü postmodern yönetmenlerin aynı zamanda auteur olduklarından söz edilebilir (Sağıroğlu, 2017, s. 22).

Klasik anlatı eleştirilerinde söz konusu olduğu gibi postmodern sinema anlatıları da tarihsel, toplumsal, psikolojik vb. yapıt dışı unsurlara dayanarak tek bir özneye açıklanamaz. Bu bağlamda sanat eseri yalnızca kendi içerisinde değil, yapıtlar arasında kurulan bağlara göre ele almakta, başka yapıtlarla ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Postmodern filmler içinden geçtikleri zamanı, ötesine geçerek ve yeni bir mekânsallık yaratarak ele aldıkları gibi, kendinden önceki yapıtlara da gönderme yaparlar. Bu yöntem postmodern sinema filmlerinin belirgin anlatı yöntemleri arasında yer almaktadır. Bu tespit bizleri metinlerarasılık kavramına yönlendirmektedir. Julia Kristeva’nın ilk olarak ele aldığı ve 60’ların sonlarından itibaren metin çözümlemesi tekniğinin kaçınılmaz bir basamağı olarak kabul edilen metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metnin kendi

aralarındaki alışverişleri, diyalogları ya da söyleşmeleri şeklinde anlaşılmaktadır. Postmodern filmler, ait oldukları dönemde çekilirken kuşkusuz büyük bir tarihin ürünü olarak da ortaya çıkmaktadırlar. Dolayısıyla şimdiki zamanın radikal eleştirisi için geçmiş yapıtlarla ilişkilene, sinemanın teknik olanakları ve anlatım diliyle pekâlâ mümkündür (Aktulum, 2000, s. 90).

Bir sinema filminin postmodern olup olmadığını ya da ne ölçüde postmodern olduğunu belirleyen kriterler hakkında sinema kuramcıları ve eleştirmenler arasında hâlen tartışmalar mevcuttur. Ancak uzlaşılan ortak noktanın şu olduğu belirtilebilir: Postmodern bir film, yeni bir estetik anlayışı ve yeni bir stil yaratarak, modernizmin kültürel mutabakatını kırmaya yönelir (Connor, 2015). Başka bir tanımlamayla, postmodern filmler yüksek ve düşük (kitsche) sanat anlayışlarını bir arada harmanlarken, yaratıcılığın, ironinin ve pastişin zengin bir karışımını ortaya çıkartmaktadırlar. Diğer taraftan postmodern filmler, felsefik ve psikanalitik okumalar için de elverişli bir tartışma alanı açmaktadırlar. Bu tartışmalar, gerçek, fantezi, rüya ve hayal arasındaki çizgileri aynı anda bulanıklaştırırken, nesnel gerçeği temelde itibarsızlaştırdıkları için derinden postmoderndir. Postmodern filmler konusunda genel kabul gören bir başka görüş ise, bu filmlerin ideolojinin incelikli ve kışkırtıcı bir eleştirisini yapabildikleri yönündedir. Bu noktada söz konusu tartışmalara konu olan bazı filmler örnek gösterilebilir (Kayhan, 2014). Örneğin David Lynch'in 2001 yapımı *Mulholland Drive* (Mulholland Çıkmazı) filmi absürtlük, ironi ve stil harmanlamasıyla postmodern bir metin olarak dikkat çekmektedir. Film, Freudyen ve Lacancı çerçevede öznellik, özne oluşumu, bilinçaltının bastırılması konusunu ele almaktadır. Konuyla ilgili bir başka örnek ise, filmlerinde tüketim olgusunu ve kapitalizmi eleştiren Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier'dir. Sözü edilen ideolojik eğilim, modern kapitalist dünyanın değerlerini içselleştirmeyi reddeden postmodern ahlaka gönderme yapmaktadır. Dahası, modernist sinema anlayışında yönetmen ve seyirci arasında var olan uçurum, postmodern sinemada sorun edilmekte ve bu değerli ilişki yeniden kurulmaya çalışılmaktadır (Aydın ve İlbuğa, 2020). Tam da bu bahiste İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri örnek gösterilebilir. Kiyarüstemi'nin sinema yaklaşımı, sosyal sistemlerin incelikli bir eleştirisini yaparken seyircinin de filmde deneyim yoluyla anlam yaratmasına olanak verir. Başka bir deyişle, Kiyarüstemi'nin filmleri aslında yönetmen tarafından değil, seyirci tarafından üretilmektedir. Her filmin sinematik zamanı ve uzamı, büyük ölçüde seyircinin konumuna ve filmin izlendiği tarihsel ana bağlıdır. Ayrıca, *Close Up* (Yakın Plan/1990)

ve *A Taste of Cherry* (Kirazın Tadı/1997) gibi filmlerde Kiyarüstemi'nin filmlere aktif olarak katıldığı da görülür. Kiyarüstemi bu tavırla, postmodernizmin eğilimlerinden biri olan dördüncü duvarı kırmaya yönelir. Benzer şekilde, 2010 tarihli *Certified Copy* (Aslı Gibidir) filmi de sözü edilen nesnel gerçeklik düşüncesiyle oynar. Filmde izleyici neyin gerçek neyin kopya olduğunu anlayamaz ve bu durum, evrensel doğruların, gerçeklerin yapıbozuma uğratıldığı postmodern anlayışı ifade eder (Awla ve Kasap, 2015).

Postmodern sinema anlayışını en saf haliyle temsil eden filmlerden bir diğeri ise Tom Tyker'in 1998 yapımı *Run Lola Run* (Koş Lola Koş) filmidir. *Run Lola Run* filminde göze çarpan alıntılarının kullanımı, zamansal çarpıtmalar, ironi, absürtlük, tekrarlar, dördüncü duvar kırılmaları ve deneyler gibi çok çeşitli geleneksel olmayan sinema teknikleri, modernizmin sinematik, felsefi ve kültürel geleneklerini paramparça eder. Ayrıca *Run Lola Run*, batı felsefesi gibi yüksek sanat tarzlarıyla çeşitli düşük sanat tarzlarını bir araya getirdiği için, sanatsal sınırları konusundaki aristokrat ayrımları aşan postmodern bir metindir. Bu, çok belirgin bir özelliktir: postmodernistler yüksek ve düşük sanat arasındaki aristokratik ayrımlara karşı çıkmak ve bunun yerine yeni bir estetik anlayış getirmek için bu iki tarzı harmanlamaya çalışırlar. Popüler kültürün, yüksek sanatın aksine, eleştirel içgörü ve karmaşıklıktan yoksun olduğu gözetilirse, bu yaklaşım canlandırıcı ve verimlidir. Böylece Tyker, yüksek ve düşük sanat stillerini eksantrik, eklektik ve maceracı bir kolajda karıştırarak aristokrat ayrımları önlerken aynı zamanda özgünlüğü de korumakta ve *Run Lola Run*'ın salt bir tüketim metası olmasını engellemeye çalışmaktadır (Whalen, 2000, s. 33). Öte yandan Tyker, ulusötesiliği pastiş yoluyla uygulamaktadır. Başka bir deyişle, Tyker'in çeşitli sanat biçimlerini ve türlerini postmodern tarzda birleştirmesi, seyircileri fantezi dünyasında serbest bırakarak özgürleştirici bir olanak sağlamaktadır. Ayrıca, T. S. Elliot ve popüler Alman futbol antrenörü S. Herberger'den yapılan alıntılar, filmin postmodern ruhunu pastiş üzerinden yeniden kurmaktadır (Foos vd., 2007). Postmodern bir metinde nesnel bir gerçek olamaz ve Tyker bu felsefi fenomeni geleneksel cinsiyet rollerine meydan okuyarak değerlendirmektedir.

Run Lola Run'ın postmodern yaklaşımı, Lola'nın çaresiz erkek arkadaşını kurtarmaya çalışan, Berlin sokaklarında korkusuzca koşan kıvılcı saçlı bir kız oluşu üzerinden, geleneksel cinsiyet rollerine meydan okumak biçiminde ortaya çıkmaktadır. Özellikle beyaz erkek kahramanın özeliğinde toplumsal cinsiyet rolleri yıkılmakta ve sorgulanır duruma gelmekte, bu durum filme felsefi alanda zengin bir söylem kurma

olanağı vermektedir. Filmin yoğun felsefi söylemi, heyecan verici bir tekno müzik ve yenilikçi bir görsel estetik ile tamamlanmaktadır. Sonuç olarak estetik ve entelektüel bir hareket olarak postmodernizm, sinemadaki geleneksel Amerikan ya da Avrupa merkezci, egemen erkek temelli cinsiyet anlatılarını ciddi olarak yapıbozuma uğratmıştır. Ayrıca postmodern sinema, hakikat ve nesnel gerçeklik kavramlarına meydan okumaktadır. Çünkü postmodern sinema, bilinmeyeni keşfetmekte, yeni ve kapsayıcı bir gerçeklik yaratmak için kültürel değerlerin yapısını bozmaktadır. Postmodern sinema, parodi, pastiş, ironi, zamansal çarpıtma, yüksek ve düşük sanat tarzlarını karıştırma yöntemleriyle, yönetmenin seyirciyle olan ilişkisini ve seyircinin bir sanat eserini yaratma, algılamadaki aktif rolünü de yeniden kurmaktadır (Pruysers ve Blais, 2017, s. 232-252).

3.3. POSTMODERN SİNEMADA FİLMLERARASILIK

Metinlerarasılık kavramının kökeni eskilere dayandırılabilir ancak yaygın kullanımı daha çok postmodern metinlerde görülmektedir. En geniş anlamıyla, “bir metnin içinde yer alan diğer metinler” biçiminde ifade edilebilecek olan metinlerarasılık yöntemiyle ortaya çıkan metinlerin doğurgan olduğu belirtilebilir. Yani bir metin pek çok metne açılan bir kapıdır; dolayısıyla aslında her metin, kendinden önceki metinlerden doğmaktadır (Bulut, 2018, s. 1-19).

Postmodern çağda, modernizmin değer yargılarını belirleyen sürekli ilerleme düşüncesine karşı çıkılmakta ancak geçmişten tümüyle bağımsız bir milat başlatma yaklaşımı da görülmemektedir. Aksine modernizmin kurallarına karşı çıkılırken, modernist dönemin eserleri, sanatsal yapıtları “yeni” olanla alıntılama, pastiş gibi yöntemlerle harmanlanmaktadır. Dolayısıyla günümüzde postmodernist sanat yaklaşımı, metinlerarasılık yöntemine sık sık başvurmakta, bu yolla farklı bir estetik anlayışı temsil etmektedir. Sinema alanında ‘Metinlerarasılık’ süreci, geçmiş döneme ve modernizme ait eserlere gönderme, alıntı ve ithaf gibi yöntemlerle gerçekleşmekte, geçmiş bugün içinde sürekli güncellenmektedir. Katı kuralları ve kalıpları reddeden postmodern sinema yaklaşımında, metinlerarasılık yöntemi sıklıkla uygulanmaktadır. Sinemada metinlerarasılık olgusunu açmadan önce, metinlerarasılık tekniğinin edebiyattaki izlerini sürmek, kronolojik olarak daha sağlıklı bir yaklaşım olacaktır (Altay, 2019).

3.3.1. Edebi Yazında Metinlerarasılık

1960'lı yılların sonlarında tartışılmaya başlanan metinlerarasılık kavramı önceleri edebiyat metinleri üzerinden çözümlense de kavramın hemen hemen her sanat yapıtında çözümleyici olduğu görülmüştür. Metinlerarasılık terimi, “iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi” şeklinde anlaşılmıştır. Bir metnin yazarı başka bir metinden kesitleri alarak kendi metnine yedirir ve çeşitli bağlamlarda o metni yeniden yazar. Bu alışveriş, her söylemin başka bir söylemi tekrar ettiğini ya da aslında devamı olduğunu gösterir. Ayrıca hiçbir metnin, kendisinden önce yazılmış diğer tüm metinlerden bağımsız yazılamayacağına gönderme yapar. Dolayısıyla her metin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde geçmiş metinlerden izler taşır ve bu durum metinlerarasılık kavramına yeni yaklaşımlar da getirir. Geçmişte yazılmış bir metnin kendini yeni metinde tekrar etmesi, bir biçimiyle sürdürmesi ve yenilemesi metinlerarasılığın aslında “alıntısallık” özelliğini de ortaya çıkarmaktadır (Aktulum, 2000, s. 17).

Barthes, metinlerarasılık kavramının, dinamik ve çoğulcu yapısına dikkat çeker. Ona göre metinlerarası alıntılama sonsuz sayıda olabilir. Dolayısıyla ayrımları doğru bir şekilde yapmak gerekir. Esasen metnin kaynağı önemlidir. Bir metinde bahsi geçen alıntılama sonsuz bir metne, yani insanlığın kültürel metnine gönderme yapar ve bununla alıntılama (anmayı) birbirine karıştırmamak gerekmektedir. Yazar, kültürün bir ürünü olarak bilinçli veya bilinçdışı alıntılama yapabilir. Dolayısıyla son derece çeşitli klişelerle örülerek geçmiş kültürel geleneklere ya da yazınsal tarih birikimine gönderme yapma, bu eserleri anma ya da onlardan alıntılar yapma amacıyla yazılan pek çok metin de söz konusudur. Bu nedenle Barthes metinlerarası ilişki denen olguya yeni bir önerme getirir; ona göre yazınsal bir metnin kaynakları, sadece geçmişte olanları değil, aynı zamanda gelecek kuşakları da kapsar (Barthes, 1993, s. 126).

Bir metnin en temel özelliği başka metinlerle kurduğu ilişkide görülür. Çünkü mevcut metinlerden hiçbirisi kendi dışındaki metinlerden bağımsız biçimde ortaya çıkmaz. Diğer bir deyişle bir metin kendi başına bir varlık değildir (Beaugrande ve Dressler, 1981, s. 182). Onu canlı ve anlaşılır kılan şey diğerleriyle kurduğu ilişkiselliklerdir. Bu nedenle metinlerarasılık olgusunda, mevcut metinlerin tümünün, geçmişte üretilmiş diğer metinlerle kaçınılmaz ilişki kurduğu ve onlardan bağımsız var olamayacağı görüşü baskındır. Bir metnin genellikle kendinden önce üretilmiş olan metinlerden ödünç aldığı kesitlerle oluştuğu ve aslında bu tarihsel sürekliliğin bir parçası olduğu varsayımıyla,

metinlerarasılık da bugünün yazınsal üretiminin geçmiş yazınsal birikime bir tür öykünme edimi anlamına gelir (Aktulum, 2000, s. 17-18). Bu çıkarımla her yapıt metinlerarasıdır. Ancak alıntılanan metnin yapıtta yer alış biçimi yapıtın temel ayrımını ortaya koyar. Eski söylemle kendini tekrar eden metinler yerine, alıntılanan metnin yeniden anlamlandırılarak yorumlanması ve inşa edilmesi gerekmektedir. Barthes, metin yapısına sundukları eleştirel yaklaşımı baz alarak bu süreci ikiye ayırır: İlki, bütün anlatıların karşısında çözümlemedir. Bu durum biçimsel bir anlatı modeli ya da örneği oluşturmaktır. Anlatın modelini ve dil bilgisini oluşturur ve böylelikle her özel anlatı sapsmalarına göre çözümlenir. İkinci eğilimde ise anlatının açık bir şekilde “metin” kavramı etrafında oluştuğu düşünülmektedir. Metin, temelde anlam yaratmak üzere kurulur ve tamamlanmış sayılmaz. Metin, sürekli oluş halindedir ve diğer metinlerle ilişki, diyalog halindedir. Bu yaklaşım tam bir metinlerarası ilişki olarak tanımlanabilir. Burada söz konusu bağlantılılık hali, alıntılama metoduyla süreç içinde bir devamlılık suretiyle gerçekleşir. Anma, belirtme, zikretme, aktarma olarak ifade edilmesi, onu metinlerarası olmaktan uzaklaştırmaz. Barthes kısaca metinlerarası çözümlemeyi yapısal ve metinsel olarak ikiye ayırır. Bu iki yaklaşımın birbirlerinin karşıtı olduğunu söylemekten sakınarak bir bakıma yapısal ve metinsel analiz farkını ortaya koyar. Gerçek anlamdaki yapısal analiz sözlü anlatıya (mite) uygulanırken, metinsel analiz sadece yazılı anlatı modeline uygulanmaktadır (Barthes, 1993, s. 139).

Aktulum, metinlerarasılık tekniğinin okur ya da izleyiciler için ne anlam ifade ettiğı üzerine durur. Metin bir dizi belirsiz, gizli örnekçelerle genişler. Bu örnekçeler önceden var olan metinlerdir. Okur bu örnekçelerden yola çıkarak gerçekleştirdiğı okumayla metni anlamlandırabilir. Bir şiir metni yaratılırken veya bir şiir okunurken metnin anlaşılmasına olanak sağlayan bir dış gönderge araştırılır. Okur, okuduğı metinle anımsadığı diğer metinler arasında belleksel bir eytişim kurar, metinler arasında ilişkiler kurarak okuduğı metnin doğasını daha iyi fark eder. Diğer taraftan eğer okur bir metinde metinlerarasının varlığını algılayamamışsa okurun metnin yapısını tam olarak çözemediğı anlamına gelir (Aktulum, 2000, s. 61).

Metinlerarasılık, bir dönemin eleştirmenleri tarafından “taklitçilik” olarak kabul görmüş, hatta bu tekniğı kullandıkları için kimi sanatçılar kınanmış ve aşağılanmışır. Oysa metinlerarasılık biçimsel bir yeniliktir; özgünlüğü içerikten çok biçimde ortaya çıkan estetik bir formun ürünüdür. Çünkü alıntılanan metin taklit değil yeni bir yaratımın ürünüdür. Bu teknikle içerik yoğunlaştığı gibi diğer metinleri anımsatarak okuru başka

bir metne yönlendirir. Alıntılama ya da diğer bir deyişle metinlerarasılık tam anlamıyla tıpkıyı üretmez, başka bir çıkarım ortaya koyarak kendi anlamını yoğunlaştırır, güçlendirir (Ecevit, 2009, s. 110). Alıntılama metnin özgün yapısını bozuma uğratmaz. Metinlerarasılık kavramı Rus biçimciliği (formalizmi)’nin atmosferinde bilinir olsa da, esas olarak uygulamaya geçişi M. Bakhtin’in “söyleşimcilik” ve “karnaval” kavramlarıyla olmuştur. Alpaslan, 20. yüzyılda teorik çalışmalara yansıyan ancak pratikte ilk yazılı edebi metinlere kadar götürülebilecek metinlerarasılık kavramının orijinini Bakhtin’in söyleşimcilik teorisine dayandırmaktadır (Alpaslan, 2007, s. 9). J. Kristeva ise metinlerarasılık kavramının kapsamını genişleterek aslında tüm metinlerin birer “alıntılar mozaïği” olduğunu belirtir. 1960’lı yıllarda Kristeva’nın metinlerarasılık kavramı üzerinde çalışmasıyla, sanat dalları arasındaki alışveriş ve diyalog biçimleri kuramsal bir esasa dayanır (Aktulum, 2000, s. 34). Roland Barthes ise yazarın öznelliğini ve özne oluşunu neredeyse konunun dışında tutarak metnin kendisinin anlamı oluşturduğunu ve metnin anlamının yazarla okur arasındaki ilişkiden çok yapıtla öteki yapıtlar arasında kurulan ilişkiden türediğini ifade eder. Bununla birlikte M. Riffaterre okumalar dolayısıyla sonsuz anlam üretilebileceğine dayanan onurun merkezde olduğu alımlama kuramını geliştirir. Bu teori, L. Jenny’nin sürdüreceği çalışmalarda “düzdeğişmeceli yerdeşlik”, “eğretisel yerdeşlik”, “yerdeş olmayan montaj” terimleriyle ayakları üzerine oturtulmaya çalışılır. J. Ricardou söz konusu çalışmaların ardılı olarak metinlerarasılık kavramını, “genel metinlerarası” ve “kısıtlı metinlerarası” şeklinde iki bölümde inceler (Ricardou, 1971, s. 167).

Kendinden önceki yapısalcılar gibi metinlerarasılığı yazın kuramının temel kriteri kabul eden Gerard Genette ise metinlerarası kavramının yerine “metinselaşkınlık” kavramını kullanır. Genette’e göre, metinlerarasılık (intertextualité), onun beş basamakta incelediği metinselaşkınlık bağından birini ifade etmektedir. *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982) adlı kitabında Genette beş tür metinselaşkınlık ilişkisini ana hatlarıyla belirtmektedir. Bu ilişkiler şunlardır:

- Metinlerarasılık (Intertextuality):

Genette’in, Kristeva’dan daha kısıtlı bir şekilde ‘iki metin arasındaki veya birkaç metin arasındaki bir arada bulunma ilişkisi’ ve ‘bir metnin diğerinin içindeki fiili varlığı’ olarak tanımladığı metinlerarasılık ilişkisinin en çıplak biçimi alıntıdır ancak aynı zamanda intihal ve kinayeyi de kapsamaktadır (Genette, 1982, s. 1-2).

- Yan metinsellik (Paratextuality):

Örneğin başlık, alt başlık, ara başlık, önsöz, son söz, bildirim ve iletme gibi bir metnin alımını yönlendirmeye ve kontrol etmeye yardımcı olan öğelerdir (Genette, 1982, s. 3). Bu ilişkiler dizisi ayrıca röportajları, tanıtımları ve eleştirmenlerin incelemelerini de kapsamaktadır. Allen ise, yan metinselliği metnin eşiği olarak tanımlamaktadır (Allen, 2011, s. 101).

- Yorumsal üst metinsellik (Metatextuality):

Belirli bir metni, kendisinden bahsetmeden (çağırmadan), hatta bazen adlandırmadan bahsettiği bir başka metinle birleştirir. Genette'in örneği, Diderot'nun *Neveau de Rameau*'sunu çağrıştıran Hegel'in *Zihin Fenomenolojisi* adlı eseridir (Genette, 1982, s. 4).

- Ana metinsellik (Hypertextuality):

Genette bu ilişkiyi şöyle izah etmektedir: “B metnini (ki buna hipermetin diyeceğim) daha önceki bir A metnine (elbette ona hipometin diyeceğim) birleştiren ve üzerine aşılandığı herhangi bir ilişki anlamına gelir” (Genette, 1982, s. 5). Bu ifade, tanımın geçici durumuna dikkat çekmektedir. Türetme doğrudan olabilir, örneğin bir metin bir başkası hakkında “konuştuğunda” veya hipermetin hipometin olmadan var olamayacağı gibi, Genette'in “dönüşüm” dediği bir ilişki olabilir. Bu ilişkiye örnek olarak *Odyssey* ve Joyce'un *Ulysses*'i arasındaki ilişki örnek gösterilebilir. Genette, bu ilişkiyi basit bir dönüşümle daha önceki bir metinden türetilen bir metin, bir dönüşüm olarak adlandırmaktadır. Dolaylı bir dönüşüm ise taklit olarak adlandırılmaktadır (Genette, 1982, s. 6).

- Üst metinsellik (Architextuality):

Genette bu ilişkiyi, söylem türlerine ve modellerine atıfta bulunan, ‘her bir tekil metnin içinden çıktığı tüm genel veya aşkın kategoriler -söylem türleri, eğretilene tarzları, edebi türler’ olarak açıklamaktadır (Genette, 1982, s. 1).

Özetle metinler arasındaki ilişkiler kuramcılar tarafından farklı sözcüklerle ifade edilse de temelde bir metnin başka metinlere gönderme, söyleşme, ilişki ve dolayım biçimini ifade etmektedir. Genette'e göre bütün yazarlar aslında bir kitap yazarlar. Bu, sonsuz tek kitaptır ve sonsuz uzam içinde insanlık tarihinde dolaşımda olan tek bir metni ifade eder.

3.3.2. Sinemada Metinlerarasılık

Metinlerarasılık genel olarak edebi metinler üzerinden tartışılrsa da bu çözümleme biçimi sinemada da karşılığını bulur. Sinema metninde sözcüğün yerini görüntü alır. Sinema filmleri de kendinden önce çekilmiş filmlerden, tıpkı edebi metinlerin birbirinden etkilenmesi pratiğinde olduğu gibi genellikle bilince çıkarılamayacak, kolayca anlaşılamayacak “izler” barındırır. Bu izler, içinde yer aldıkları bağlamlar değiştirilerek tekrar yapılandırılırlar. Anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş (öykünme), alıntı gibi tekniklerle sinema filmlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Kısacası, “edebi yazın”daki gibi sinema filmleri de metinlerarasıdır (Aktulum, 2000, s. 44-45).

Sinema filmleri de edebi eserler gibi hikâyeler anlatan, karakterleri olan ve mesajlar içeren metinlerdir (Voller ve Widdows, 1993). Film metni kavramı, aslında bir edebiyat metni etrafındaki yorumların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Film metni kavramı, ilk yıllarından itibaren bir sanat olup olmadığı tartışma konusu olan sinemaya, edebiyat için geçerli olan saygıyı kazandırmıştır. R. Stam, filmlerin metinsel yapısının sadece “rastgele yaşam kesiti” değil, yapılandırılmış bir söylem olduğunu belirtmektedir. Sinema filmlerindeki metin analizi yapısalcılık, anlatıbilim, psikanaliz, Prag Okulu estetiği ve edebi yapıbozum düşüncesinden etkilenmiştir. Böylece Metz, Barthes, Lacan ve Propp gibi isimler filmsel metin analizinin temelini ortaya çıkarmışlardır (Stam, 2000, s. 196).

1980 sonrası yapısalcı düşüncenin etkisi altında metin analizi çalışmalarında ‘metinlerarası’ (Intertextuality) kavramı doğmuştur. Böylece Kristeva’nın metinlerarasılık teorisi üzerine inşa edilen bu süreçte filmler, diğer metinlerle ilişkili olarak okunmaya başlanmıştır. Kaldı ki sinemanın ilişki kuracağı bir dizi sanatsal gelenek vardır; bu çerçevede insanlık tarihi, medeniyet, felsefesi, düşünce ve inanç sistemleriyle sinemasal anlatının metni betimlenmeye, analiz edilmeye başlanmıştır.

Sözü edilen olgu, bir metnin başka bir metne kaynaklık etmesi ya da onu etkilemesi değildir; aksine metinlerarasılık söylemlerin ve sanatların bir karışımıdır.

Metinlerarasılık, sinema filmlerini türün sınırlarından kurtarmakta ve yönetmenlerin biçim ve içerikle oynamasına olanak tanımaktadır. Sinema filmlerinde sürekli önceden var olan metinlere ve söylemlere yönelik bir ileri geri hareket olduğunu, filmlerin hiçbirinin -edebiyat metinleri gibi- yoktan var olmadığını belirtmek gerekir.

Metinlerarasılık, tek bir mecra ya da anlatım biçimiyle sınırlı kalmak yerine, filmlerin diğer sanat ve anlatım biçimleriyle bağ kurmasına ve ifadenin sanatsal düzlemde harmanlanmasına izin verir. Metinlerarasılık, tekil bir metni diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirir. Korku ya da aksiyonun harmanlandığı, hareketli görüntüler topluluğu oluşturan Hollywood bilim kurgu filmleri, sinemadaki tür karışımının belki de en iyi örneğidir. *Resident Evil* (Ölümcül Deney) serisi, ölümsüzler efsanesini bilim kurgu ile karıştırmaktadır. Bu konuda María Jesús Martínez Alfaro (1996 s. 268) şunu ifade etmektedir:

Bir kelimedede her zaman başka kelimeler, bir metinde başka metinler vardır. Dolayısıyla metinlerarasılık kavramı, metinleri kendi kendine yeten sistemler olarak değil, farklı ve tarihsel olarak, diğer metin yapılarının tekrarı ve dönüşümüyle şekillendiğinden, başkalığın izleri olarak anlamamızı gerektirir.

Dolayısıyla sinema filmlerini incelerken, filmlerin anlatısını besleyen uzun kültürel ve edebi tarihleri de akılda tutmak, onların ışığında sinema metnini analiz etmek gerekmektedir. Çağdaş film metni analizi, sinemanın anlatı ve biçim tarihinin gelecek kuşaklara bıraktığı gelenekten beslenmektedir.

Sinemada metinlerarası göndermeler aynı zamanda bir filmin üslubunun diğerinde bulunmasını, bir yönetmenin üslubunun, diğerinde yönetmenin film anlatı biçimlerini etkilemesini ifade etmektedir. Sözelimi A. Hitchcock'un *Psycho* (Sapık/1960)'daki ünlü duş sahnesi, farklı türlerde ve dillerde çekilen pek çok filmde kullanılmış ve çeşitli biçimlerde defalarca yeniden üretilmiştir (Stam, 2000, s. 207). *Psycho*, film yapım sürecinde, yeniden yapımlarda, parodi yapmak veya saygı duruşunda bulunmak suretiyle birçok yönden hatırlanmış ve sinema tarihinde yerini bulmuştur. Nitekim Hitchcock'dan sonra yapılan birçok filmde pek çok kült sahne yer bulmuştur. Hitchcock'un klasikleri üzerinden gerçekleştirilen bu yeniden uyarlamalar veya imalar, izleyicilerin orijinal esere olan ilgisini ve onları yeniden okumaya hazır olduklarını göstermektedir. Constantine Verevis'in (2006, s. 76) belirttiği gibi;

"Hitchcock'un eseri izleyicileri için süregiden bir hayranlık uyandırıyor, bu belki de bu izleyicilerin her incelemesinde eseri yeniden çekmeleridir ve bu yeniden inceleme, 'yeniden yapım' olarak adlandırılan türden daha fazla veya daha az olmayabilir"

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Verevis'in söz konusu yorumu, sinema filmi

metninden çok, filmi izleyen seyircilerin her defasında gerçekleştirdikleri filmin metinlerarası okumasını işaret etmesi anlamında dikkat çekicidir. Postmodern dönemde edebiyat, sinema, resim, müzik, fotoğraf, heykel gibi tüm sanatsal alanlarda metinlerarasılık ya da göstergelerarasılık süreçlerinin işlediği görülmektedir. Bir sinema filmiyle başka filmler arasındaki geçişliliği ve sürekliliği anlatan filmlerarasılık yöntemi de bu bağlamda oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Hitchcock'un eserlerinin korku filmleri türünde sıklıkla filmlerarasılık yöntemine uygun olarak işaret edilmesi gibi, aynı şekilde pek çok farklı film de tema, mekân, karakterler ya da göstergeler açısından alışveriş içindedir. Bu durum akademik olarak da geniş bir araştırma ve yeniden okuma alanının kapısını açmaktadır. Kaldı ki postmodern dönemde neredeyse hiçbir metin tam anlamıyla bağımsız ve biricik değildir (Verevis, 2006, s. 78).

3.3.3. Postmodern Sinemada Metinlerarasılık

Postmodern çağda filmler temelde metinlerarasıdır. Film metninde, hâlihazırda yazılmış veya üretilmiş geniş metinler alanında dolaşan bilinçli bir tür, sanatsal üslup, biçimsel unsur ve diğerlerinin karışımı vardır. Filmler, metinlerarasılığı ince, açık, bilinçsiz veya bilinçli bir biçimde kullanabilir. Kalıplaşmış çerçeveler, imgeler ya da göstergesel içerikler de bir filmin çözümlemesinde metinlerarası boyutu oluşturur. Edebi metinler aynı zamanda film hikâyeleri, senaryolar ve karakterler için de temeli oluşturarak ilham kaynağı olur. Filmler ayrıca diğer filmlere atıfta bulunur ve film yönetmenleri genellikle diğer film yönetmenlerini, onların öncüllerini ve tarihsel ya da güncel edebiyat eserlerini takip ederler, onları izlerler ve onlardan etkilenirler. Uyarlamanın açık bir şekilde gerçekleşmiş olması, bu genel etkileme-etkilenme alanının varlığını ortadan kaldırmaz (Allen, 2000, s. 174).

Sinema ve edebiyat arasında her zaman metinlerarası ilişki var olmuştur. Film teorisyeni Christian Metz, tüm filmlerin hem sinematik hem de sinematik olmayan kodlar kullanan karma sistemler olduğunu savunmaktadır. Ona göre filmler, ilham ve deha gibi belirsiz romantik güçlerin ürünü veya onlara bağımlı olgular değildir. Filmler, sosyal olarak çeşitli mevcut söylemlerin bir uyarlamasıdır (Akt. Stam, 2000, 188).

Dünyanın her yerindeki filmlerde Shakespeare'in oyunlarının veya Swift'in *Gulliver'in Yolculuğu*'nun karakterlerine sayısız gönderme yapılmıştır. Edebi metinlerden yapılan uyarlamalar, filmlerin metinlerarası okunmasına yol açan en popüler film yapım biçimlerinden biridir. Edebi metinlerin filme uyarlanması hakkında yazan

Mireia Aragay, orijinal metne sadakat konusunu gündeme getirmektedir. Aragay’a göre sadakat, bir film metninin değerlendirilmesinde kritik bir noktadır. Bunun yerini “başarılı adaptasyon” fikri almıştır. ‘Sadakat sapmaları’, orijinal metnin yeni okumalarına veya yeniden yazılmasına yol açarak uyarlamanın başarısına katkıda bulunur (Aragay, 2005, s. 20). Uyarlamalar “kültürel metinlerarasılık”tan izler taşırlar ve sinema tarihinde izler bırakan kült filmlerden olan *Dracula*’dan (1931) *Frankenstein’a* (1931) kadar çeşitli örnekler gözden geçirildiğinde, film uyarlamalarının sayısız kez metinlerarası olarak önceki filmlere bağlanma ve atıf biçiminde yeniden gerçekleştiği görülmektedir (Leitch, 2009, s. 239-240).

Metinlerarası ilişkiler, aynı zamanda edebiyat tarihi veya tarihsel an ile şimdiki zamandan da oluşmaktadır. Diğer taraftan gönderme metni ile atıf yapılan metin arasındaki ilişkiler karşılıklı ve diyalojiktir. Bu noktada *Blade Runner* (Bıçak Sırtı/1982) filmi örnek olarak gösterilebilir. Bu yönüyle *Blade Runner* filminin temsil stratejilerini bilinçli bir şekilde ön plana çıkararak, sinema tarihinde kült filmlerden biri haline gelmiştir. Sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olan Quentin Tarantino da metinlerarası tarzın ustalarından biridir. Filmlerindeki metinlerarası göndermeler, oldukça inceliklidir ve Tarantino, bu göndermeleri keşfetmenin zevkini ve serüvenini izleyiciye bırakmaktadır. Söz gelimi Tarantino’nun sevilen filmlerinden *Pulp Fiction*, başka filmlerin referanslarıyla ve popüler kültürel göndermelerle zenginleşen ve neredeyse her sahnesinden metinlerarasılık sızan bir filmidir. Tarantino’nun söz konusu filmde bu denli açık bir şekilde gönderme yapmasının nedenleri olarak, onun büyük sinema sevgisi ve sinemayı yüceltme arzusu gösterilebilir. Öte yandan Tarantino, *Pulp Fiction* filmini izleyen seyircilerin filmde çeşitli atıflar, bağlantılar ve referanslar arayıp keşfetmesine olanak sunmakta, bu deneyimi önemsemektedir. Korku ve gerilim filmlerinin usta yönetmeni Alfred Hitchcock da sinema tarihinde en çok gönderme yapılan film yönetmenlerinden diğeridir ve tüm ölümsüz filmleri arasında *Psycho* diğer filmlerinin yanında belki de seyircilerin en çok ilgisini çeken filmlerden biridir. *Psycho*, pek çok ülkede çekilen sinema filmlerinde yeniden üretilmiş, gönderme yapılmış, saygı duruşunda bulunulmuş, parodisi yapılmış ve başka şekillerde atıfta bulunulmuş bir film olagelmıştır. Bir kült film halinde dünya sinema tarihine mal olmuş olan Hitchcock’un *Physco* filminde yer alan meşhur banyo sahnesi bile pek çok filmde tekrar edilmiştir.

Metinlerarası ilişkilerin gönderme yoluyla aktarıldığı bir diğer film Türkçeye Yükseklik Korkusu olarak çevrilmiş *High Anxiety* (1977) adlı filmidir. Başrolde Mel

Brooks'un oynadığı *High Anxiety* filminde Hitchcock'un *Psycho* filminin banyo sahnesine uzun ve detaylı bir gönderme vardır. Ancak birebir taklit olmayan bu göndermede duş alan kadın kahramana bıçakla yaklaşan katil yerine gazeteyle yaklaşan yardımcı, duş giderinden akan kurbanın kanı yerine ıslanan gazetenin dağılan mürekkebi gibi sahnelerle eğlenceli bir şekilde “ustayı selamlama” söz konusudur. Hitchcock'un filmlerine dair bir başka göndermeye ise 2011 yapımı *The Cabin in the Woods* (Dehşet Kapanı) filminde rastlanmaktadır. Filmin açılış sahnesi Hitchcock'un filmine referansla anılabilir. Olayların son derece ‘normal’ başlayıp, potansiyel kurbanların dehşet verici şekilde ölümleri, odanın duvarındaki tablonun kaldırıldığında diğer odanın röntgenlenebilmesi, kameranın açık pencereden içeri girmesi gibi pek çok gönderme söz konusudur. Edebiyat tarihi ya da edebiyatta tarihin ne derece gerçekliğe yakın ya da uzak olduğu tartışılır bir konudur; çünkü edebiyatta tarih de bir yanıyla kurguya dâhildir, tarihin kendisi değilse tarihin anlatısı öznel bir kurulumdur. Bu, metinlerarasılık için de geçerlidir, çünkü metinlerarasılık, ulaşılamaz geçmiş ile kaçınılmaz şimdiyi birbirine bağlayan bir tür köprüdür. Sinema; karışık sinema gelenekleri, film hareketleri, önceki auteur filmleri ve edebiyat da dâhil olmak üzere kültürün neredeyse her yönünden ödünç alma özgürlüğüyle, belki de metinlerarasılık için en büyük oyun alanı olarak görülebilir. Bu oyun alanında filmler, bireysel iç görüler ve geçmişe göndermelerle yapılır. Yönetmenler kendi anlamlarını yaratmakta özgür oldukları gibi, seyirciler de film deneyimi boyunca kendi anlamlarını bulmakta ve üretmekte özgürdürler. Postmodern sinema, yalnızca kendinden önce çekilmiş filmlerden izler taşımaz, henüz çekilmemiş filmleri de alıntılar ve içinde bulunduğu bütün zamanı çevreler. Ancak metinlerarasılık kavramının sinemadaki bir diğer karşılığı ise filmlerarasılıktır. Filmlerarasılık, başka bir filmden etkilenecek o filme kendi filmi içinde yer vermektir. Ancak, bir filmin kendi türü dışına çıkarak, edebiyat, şiir ya da başka bir sanat dalından alıntılama yapması yine metinlerarasılık olarak tanımlanmaktadır.

Postmodern metinlerin ve filmlerin karşısında okur/izleyici, eylemin merkez noktasına konumlandırılır ve öncesinde görülmedik derecede geniş bir özerklik elde eder. Filmin görüntüsel metni okurun filmle özdeşlik kurmasının önüne geçer. Bu bağlamda izleyici pasif değil aktif bir öznedir. Dolayısıyla okura hiçbir sorumluluk almadan metne istediği anlamı atfetme ve onu yeniden üretme serbestisi tanınmıştır. Ama postmodernistlerin meselesi, okura yeni bir otorite payesi kazandırmak değildir (Rosenau, 2004, s. 56). Bu durum bir çeşit zıtlıktır ve postmodern sinemada metinlerarası

ilişkiler kavramı, yapıtın öteki metinlerle yakınlık, benzerlik veya karşıtlık oluşturduğu düşüncesinden doğmuştur. Pek çok yapıt direkt veya dolaylı yollardan farklı metinlere gönderme yapabilir. Metinlerarasılık sadece kendiliğinden bir kültürel ortaklık ve alıntılama üzerinden inşa edilmez. Geçmişte var olan filmler ya da metinlerden yapılan alıntılar söz konusu tarihsel, kültürel ve edebi sürekliliğin metinlerde yaşadığını göstermektedir. Dolayısıyla tüm eserler, özgün ve yeni olmalarının yanında, aynı zamanda diğer eserlerle yansıma ilişkisine girmekten ve benzeşmekten kaçınmazlar (Kıran, 2007, s. 361). Çünkü bilginin alabildiğine yoğun olarak aktığı günümüz koşullarında toplumların nesnel gerçeklikleri, farklı kültürel geleneklerin her toplumun özgün kültürel birikimiyle harmanlanması sonucunda oluşur ve esas olarak bu nedenle çok sesli bir nitelik arz eder. Bu bağlamda postmodern filmler de doğal olarak kültürel devamlılığın bir sonucu olarak hem başka metinlerden hem de dışlarındaki dünyadan alabildiğine etkilendirler. Bu gerçeklik film metninin hem içeriğini hem de yapısını belirlemiştir (Aktulum, 2018, s. 253). Postmodern sinema teknolojik gelişmelerin içine doğmuş, geçmiş filmlere atıfta bulunurken geleceği hem ütöpik hem de distopik olarak konu edinmiştir.

3.3.4. Postmodern Sinemada Filmlerarasılık

Sinemanın dili tıpkı yazın dili gibi işlevseldir. Nasıl ki dil, sözcüklerle gösterenleri bir araya getirerek onlardan farklı bir bağlamda yeni anlam yaratırsa, sinema da bu anlamı hareketli görüntülerle oluşturan bir sanattır. Burada sözü edilen ilişkiler metinlerarasılık kavramına dair ilişkiler olarak ifade edilir. “Metin, metinlerarası açısından bakıldığında, bir alıntılar mozaiki olarak tanımlanır.” (Aktulum, 2000, s. 41).

Her metin, doğası gereği başka metinlerle bağlantı kurar. Çünkü metin ne var olduğu çağdan ne de o çağın kültüründen, bireyinden bağımsız değildir, metin kendinden önce ve hatta kendinden sonra gelenle iç içedir. Metin kendisini yaratan sanatçıdan öte, içinden geçtiği çağın bildik olgularıyla da ilişkilidir. Bu nedenle metinlerarasılık metnin kaçınılmazı olduğu gibi aynı zamanda o metnin dokusudur (Ögeyik, 2008, s. 6). Ayrıca metinlerarasılık ya da filmlerarasılık kavramı tarihsel süreç içinde gelişerek estetik formunu bulmuştur. Önceleri pek bilinçli kullanılmayan bu yöntem, zamanla bilinçli bir şekilde metinlerde yerini almıştır. Metinlerarasılık ya da filmlerarasılık yöntemi yapıtı oluşturanlar tarafından nasıl bilinçli olarak kullanıldıysa okur da bu tekniği rahatlıkla okuyabilmekte, filmin içindeki sahneyi görebilmektedir. Çünkü metinlerarasılık

teorisinde, insanlığın mevcut birikimi, meseleleri, düşünce birikimi ve ana sorunları metinden metine taşınmak suretiyle bir üst dil oluşturur (Çakır, 2009, s. 49-50). Okuru/izleyiciyi edilgenlikten uzaklaştıran bu teknik, çağın verili gerçekliğinin doğallaştırılmasına, meşrulaştırılmasına da hizmet eder. Bu süreçte bir metni yalnızca barındırdığı öğelere bakarak irdelemek doğru olmadığı gibi aynı zamanda yetersiz bir yaklaşımdır. Artık yalnızca eserin yazarının değil, onun olası okurunun da yaklaşımı ve metne dair yorumu belirleyici önem taşımaktadır. Dolayısıyla okur veya seyirci, edilgen nitelikten etken bir niteliğe geçiş yapar. Metnin kendini sürekli üretmesi gibi, dijital çağda artık okurun metne dair yorumları da yeni bir metin içerir, dolayısıyla okuyucu da metinlerarası bir ilişki içindedir (Görmez, 2006, s. 48).

Sinemada önceleri filmlerarasılık kavramından daha çok metinlerarasılık kavramı kullanılmıştır. Burada görsel imgelerin yarattığı hikâyenin söze ihtiyaç duymadan hikâyeyi anlatması, ayrıca yine görüntünün anlamlı bir hikâyeyi ortaya çıkarmasının metni çağrıştırması kavramın oluşumunda önemli bir etkidir. Sinemanın edebiyatla kurgusal olarak yer yer benzerlik göstermesi de metinlerarasılık kavramının kullanılmasını yol açmıştır. Parodi (yansılama) ve pastiş (öykünme) yazın olarak metinlerarasılık olarak ifade edilen kavramlar arasında yer alsalar da sinema filmlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Bu, çekim açısı, ölçek ve resimle tek bir sahne bazen de birden fazla sahneyle daha önce çekilmiş bir filme gönderme, o filmi anma ya da filmin yönetmenine, oyuncusuna saygı niteliği taşımaktadır. Postmodern filmlerde parodi ve pastişle çok sık karşılaşmaktadır. Bu durum, diğer taraftan farklı sanat disiplinlerinin iç içe geçmeleri nedeniyle doğan anlam bolluğu bağlamında sonsuz bir alanı da ifade etmektedir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 8).

Bir sinema filmi, başka bir filme referans olabilir ve atıf yapan film bu edimi alıntı, gönderme, gizli alıntı şeklinde yapabilir. Pek çok açıdan iç içe geçmeye yakın duran ve prefabrikasyonla örtüşen metinlerarasılık kavramının, birden çok sayıda metin arasında var olan ilişkiye göndermede bulunan bir terim olduğu kabul edildiğinden, filmlerarasılık da yine kaçınılmaz bir şekilde diğer filmlere gönderme yapmaktır. Bu durum diğer taraftan filmin okunma biçimi de etkiler. “Bir dereceye kadar bütün filmler her zaman zaten metinlerarasıdır.” Ana akım pastiş sinemasında en doğrudan şekilde metinlerarası olarak kabul edilen filmler, ‘remake’ (yeniden yapım) denilen yeniden yapımlardır. Örneğin postmodernist yönetmenlerden biri olarak kabul edilen Tarantino filmleri parodi tarzından diğer filmlere, hatta kendi filmlerine de göndermeler

içermektedir. Örneğin, *Pulp Fiction*'ın filminin dekorlarında Edward Hopper'ın resimlerine gönderme yapılır. Böylece metinlerarası, ressama özgü metinlerden oluşur. Tarantino, Jean-Luc Godard'ın filmsel metinlerine gönderme yaptığını da kabul eder.

Godard'ın parodi tarzında yeniden kaydettiği Amerikan müzikaline yaptığı referanslarla *Bande À Part* (Çete/1964) film *Pulp Fiction*'a gönderme yaptığı bir metindir (Hayward, 2012, s. 364). Postmodern sinema filmleri de belli oranda metinlerarasıdır, içinde diğer metinlerin var olduğu bir ara metin formudur (Hayward, 2012, s. 295).

Günümüzde postmodernizm, anlam oyununun sonsuz olduğu, her şeyin birbirine uydurulduğu, aşırı bir metinlerarasılık nosyonunu kucaklar (Sim, 2006, s. 337). Postmodern sinema filmleri de kendi biçimini yaratırken çağının kültürünü yakalamış, metinlerarasılık kavramını kendi formu içinde etkili ve aktif bir hale getirmişlerdir. Artık izleyici postmodern filmleri okuyabilmekte, film karşısındaki tutumunu sergileyebilmektedir. Postmodern sinema, sanat alanında modernizmin dayattığı tek anlamlılık, yaratıcının otoritesini (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 6) böylelikle sarsmıştır.

Son yıllarda gişe rekorları kıran filmler incelendiğinde, Hollywood'un sonsuz yeniden yapılanma, yeniden başlatma ve devam filmi furyası nedeniyle neredeyse özgün fikirlerin tükendiği sonucuna varılabilir. En orijinal görünen filmlerin bile başka kaynaklardan büyük ölçüde ödünç alındığı fark edilebilir. Diğer sebepler devre dışı bırakılırsa bu durum kısmen, çalışmada tartışılan metinlerarasılık olgusundan kaynaklanmaktadır. Metinlerarasılık, iki sanat eserinin örtüştüğü noktadır. Sinema filmleri açısından, bir filmin ister başka bir film ister bir edebiyat eseri, isterse başka bir sanat eseri olsun, başka bir sanat eseriyle örtüştüğü yerdir. Hiçbir sanat boşlukta yaratılmadığından, metinlerarasılık sadece filmlerde değil, çoğu sanat türünde de gerçekleşir. Metinlerarasılık hakkında düşünmenin başka bir yolu, sanat eserlerinin bilinçli veya tesadüfen bağlantı kurma ve kesişme şeklidir. Bilinçli metinlerarasılık, bir sanatçı bilinçli olarak diğer sanat formlarını içerdiğinde ve/veya bunlara atıfta bulunduğu ortaya çıkar. Örneğin Jordan Peele'nin 2017'deki ilk filmi *Get Out* (Kapan)'ta yönetmen, tekinsiz bir atmosfer yaratmak için klasik korku filmlerine incelikli göndermeler bulunur. Örneğin, bir alt bölümde gezinirken bir karakter, *The Shining* (Cinnet/1980)'deki çit labirentine atıfta bulunarak, "Dostum, burada kendimi bir çit labirentinde gibi hissediyorum" der. İmayla atıfta bulunma, bir sanatçının başka bir sanat eserine doğrudan gönderme yaptığı, bilinçli metinlerarasılığın yaygın bir biçimidir.

Daha derin, daha az belirgin imalar diğer filmlerde bulunabilir ve bunlar her zaman diğer filmlere gönderme değildir. Birçok yönetmen ilham kaynağı olarak klasik edebiyatı kullanır. Metinlerarasılık olgusunda kullanılan pek çok teknik düpedüz hırsızlık gibi görünebilir, ancak aynı zamanda izleyicilere daha çağdaş bir ortamda klasik bir hikâyeye bağlantı kurma şansı verir. Sonsuz devam filmleri, yeniden yapımlar, yeniden başlatmalar, uyarlamalar, paylaşılan evrenler ve benzer yapımların Hollywood piyasasını doldurduğu günümüzde, metinlerarasılık büyük ekran hikâye anlatımında yeniden uygulanan yeni bir normdur. Bazen başka bir filmde hatırladığımız ya da duygusunu hatırladığımız bir sahne başka bir filmde karşımıza çıktığında, bu metinlerarası teknik, seyircinin açıkça duygusal bir tepkiyi tetiklemeyi amaçlayan bilindik, tanındık sahnelerle karşı karşıya bırakılması anlamına gelir. Günümüz film yönetmenlerinin bu tekniği daha fazla kullanmalarının amacı, filmlerde sözü edilen “dramatik ikame”ye çok daha fazla ihtiyaç duymaları olarak açıklanabilir. Bu durumu sadece metinlerarasılık değil; “silahlaştırılmış metinlerarasılık” olarak nitelendirmek daha doğrudur.

3.4. FİMLERARASILIK TEORİSİNİN YÖNTEMLERİ

Tiyatro, müzik, resim, edebiyat gibi bütün sanat dallarını kapsayan sinema, doğal olarak bu disiplinlerden etkilenmiş, onlardan yararlanmıştır. Bu sanat dallarının, özellikle edebiyat ve tiyatronun değişik gösterge dizgelerini ödünç alarak sinema alanında uygulamaya çalışmış, böylece kendi anlam alanını güçlendirmiştir. Günümüzde de sinema filmlerinde yararlanılan müziğin seyirciler üzerindeki etkisi önemlidir. Ayrıca müzik bazen filmlerarasılık için bir alıntıya da dönüşebilmektedir. Bir sinema filmine eşlik eden müzik, her nerede dinlenirse dinlesin döneme damgasını vurmuş filmi çağrıştırdığı gibi bir kuşağın ortak belleğini de yaratır.

Sadece müzik değil, resim sayesinde perspektif, derinlik, ışık, kadraj yeteneği gelişmiştir sinemada. Sinema filmlerinde, resim ve fotoğraf sanatı tekniğinden alınan perspektif, derinlik, mizansen yöntemleriyle her bir sahne adeta hem fotoğrafı hem de resmi çağrıştırmaktadır. Kadrajda yer alan nesnelerin dizilimi, dengesi de dramatik yapıyı kusursuzlaştırır. Bu durum tıpkı edebi bir metnin yakalaması gereken kriterlerini hatırlatır; metinde ne bir eksiklik ne de fazlalık olmalıdır. Filmlerarasılık da sinema metnini yoğunlaştıran, dramatik yapısını güçlendiren bir yöntemdir. 1980’li yıllarla birlikte “ötekinin yapıtını yeniden yorumlayan, bir ustaya saygı bağlamında onun kült bir sahnesini taklit eden, bir başyapıta eğlendirici biçimde gönderme yapan” filmlerin sayısı

giderek artmıştır. Bu biçim, sinema filmleri için yeni bir anlatım yöntemi, izleyiciler açısından da farklı bir seyir deneyimi ve film çözümleme halidir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 18).

Postmodern dönemde sinema dilinin gelişmesi açısından göstergelerarasılık önemli bir açılamdır. Filmlerarasılık ya da sinemalararasılık tekniğinden, yapılan işin türüne ve biçimine göre çeşitli şekillerde yararlanmak mümkündür. Adları her ne olursa olsun bu yöntemlerin sinemada yapıcı ve sonsuz bir alan oluşturdıkları belirtilebilir. Çünkü asıl önemli olan bir hikâyeyi anlatırken nasıl bir dil kullanıldığıdır. “Postmodern çağda göstergelerarasılık kavramı, sinemanın diğer sanat disiplinleriyle olan ilişkileri ya da türlerin iç içe geçmesiyle yeni bir dil oluşması ve gelişmesinde, bir duyguyu aktarmada veya dramatik etkinin izleyiciye geçmesinde zenginlik sağlayan bir unsur olarak çıkar” izleyicinin karşısına (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 19). Diğer taraftan postmodern sanatın modern sanata bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünden, ondan beklenen anlatım yöntemleriyle siyasal ve toplumsal olayları hakikate en yakın biçimde aktarmasıdır. Ve postmodern sinema filmleri gerçeği kendi anlatısı içinde aktarırken geçmişe yüz çevirir, kendinden önce ortaya çıkmış sanat anlayışlarının izinden gitmez ancak diğer taraftan onları dışlamadan yeni bağlamlarda yeniden üretir. Sinema filmleri, kullandıkları filmlerarasılık yöntemleriyle eserin çoğalmasına, bununla birlikte farklı okuma olanaklarının da artmasına olanak sağlar.

Her metin alıntılar, imalar, ödünç almalar, uyarlamalar, sahiplenmeler, parodi, pastiş, taklit ve benzerleriyle diğer metinlere bağlanır. Her metin diğer metinlerle diyalojik bir ilişki içindedir. Özetle, metinlerarasılık, metinler arasında var olan ilişkileri tanımlar. Farklı yapıtlara ilişkin unsurları biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürüp “yeni” bir yapıtta kullanmanın değişik yöntemleri vardır ve her yöntem bir amaca hizmet ederek yapıtın yoğunluğunu artırır. Metinlerarasılığı ya da filmlerarasılığı bir metinde gerçekleştirmek için pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) yöntemi kullanılmaktadır. Ayrıca alıntı, gönderme (gönderge), gizli alıntı (aşırma), palempsest, ironi, montaj/kolaj gibi alt teknikler söz konusudur. Özetle metinlerarasılığı gerçekleştirmek için başvuru teknikler bunlardır. Bu tekniklerle bir yapıtın yüzeyinde değişik etkiler yaratılır (Aktulum, 2021, s. 667-668). Ancak özellikle edebi metinlerde daha sık karşılaşılan alıntı, gönderme (gönderge), gizli alıntı (aşırma), palempsest, ironi, montaj/kolaj gibi alt teknikler, edebi metinlerde daha açık bir biçimde yer almaktadır. Filmlerarasılıktaki parodi ile pastişin görsel imge olarak daha anlaşılır olmasından kaynaklı diğer teknikler bu iki

yöntem içinde çözümlenmektedir.

3.4.1. Parodi

Filmlerarasılığın tekniklerinden biri olan parodi (yansılama), postmodern sinema filmlerinin yanı sıra edebiyat, tiyatro, müzik, resim gibi çeşitli sanat dallarında sıklıkla kullanılmaktadır. Parodi, genel olarak başka bir eseri taklit etmek olarak bilinse de başka bir yapının biçim ve içeriğini ya da üslup ve ana fikrini veya söz dizilimini, anlatımını, kimi zaman ikisinden birini kimi zaman da her ikisini de değiştiren bir teknik olarak tanımlanabilir. Anlam, orijinal eserdeki yerinden kopararak yeniden reorganize edilir ancak biçimsel özellik kendini korur. Örneğin orijinal metinde parodiye konu edilen kesit, bir korku sahnesiyken bu sahne parodi yöntemiyle gülünç hale getirilir. Şunu da belirtmek gerekir ki en başarılı parodiler, asıl metin ile parodi metin arasındaki uyumsuzluk sayesinde komik, eğlendirici veya gülünç bir etki yaratanlardır (Rose, 2016, s. 69).

Parodi, tarihte Yunanlılara ve Romalılara kadar dayandırılabilir bir uygulamadır, ancak filmlerarası yöntemler olan uyarlama, pastiş ve simülasyon gibi, özellikle postmodernizm ile ilişkilidir. Chris Baldick'e göre parodi, "bir edebi eserin veya eserlerin tarzının alaycı bir taklidi"dir (Baldick, 2001, s. 185). Parodi tanımlarının çoğunda ortak olan alay, uyumsuzluk, abartma ve "orijinalin eleştirisi" fikirleridir. Margaret A. Rose parodiyi üstkurmacasal, metinlerarası ve komik bir biçim olarak tanımlar (Rose, 2016, s. 140). Ancak *A Theory of Parody*'de Linda Hutcheon, parodiyi yalnızca "taklit biçimi" olarak değil, aynı zamanda "her zaman parodisi yapılan metnin pahasına değil, ironik ters çevirmeyle karakterize edilen taklit" olarak görür (Hutcheon, 2006, s. 3). Hutcheon'a göre çağdaş parodi, "önceki sanat eserlerini gözden geçirme, yeniden oynatma, icat etme ve "bağlam ötesileştirme"nin bütünsel bir yapısal modelleme sürecidir" ve "ironik ters çevirme, tüm parodinin bir özelliğidir" (Hutcheon, 2006, s. 5). Bununla birlikte, postmodern teorisyenler parodiyi, postmodern tarzın anahtar stratejilerinden biri olarak görmeye devam ederler.

Emre Bekir Güven, parodinin salt komik unsurlar olarak okunmasına karşı çıkar. Ona göre, bir metnin kısmen ya da tamamen yeniden ele alınması ve o metnin yeni bir metin oluşturması olarak tanımlanabilir parodi ancak parodiye genel olarak sadece komik sıfatı yakıştırılamaz. Parodi her zaman komik bir unsur olarak yer almaz metinde. Düşündürücü ya da rahatsız edici, ironik bir unsur olarak da yer alabilir. Dolayısıyla komikliği şart olarak görmek parodi tekniğini okuma ediminde yanıltıcı olabilir. Çünkü

parodide içerik söz konusudur, şekil ve biçim taklidi parodinin alanına girmez (Güven, 2021, s. 42).

Aktulum ise parodiyi alaycı dönüştürüm ve öykünme şeklinde ikiye ayırır. Ona göre bu iki özellik her ne kadar iç içe görünse de birbirlerinden içerik bakımından ayrılırlar. Genellikle iç içe düşünülen parodi, bir metinden başka bir amaç doğrultusunda yararlanmak, söz konusu metne yeni bir anlam yükleyerek yeniden üretmek anlamına gelir. Bir eseri değiştirerek yeni bir eser yaratmak için gereken temel ölçüt alay unsurudur. Bu durum edebiyatta daha çok destan türünde yazılmış kitaplarda görülür. Ancak sinemada ve tiyatrodada da destansı içeriklere sahip metinler bulunur. Özellikle tarihsel kişiliklerle sinemada çok sık karşılaşılır. Charlie Chaplin, *The Great Dictator* (Büyük Diktatör/1940) filminde Adolf Hitler'in parodisini yapar. Bu durum "ciddi" görünen bir metinle ya da kişiyle alay etmektir. Yazarlar bunu yaparken de soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne veya soylu bir metnin biçimini -çoğunlukla da destanın biçimini- hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar. Birinci durumda "yansılama" yani parodiye başvuran yazar bir metnin konusunu değiştirerek, bir biçimiyle o metnin sunduğu anlamı amacından ve konumundan saptırmış, söküp almış olur. İkinci ayırmada ise metnin konusu korunmak suretiyle salt biçimi değiştirilerek biçim temelinde dönüştürülür. Yazar söz konusu metnin biçimini alıp koruyarak, muhtemelen karşıt bir görüşle yepyeni bir konuda işler. Sözü edilen konuyla ilgili olarak ana metin ve gönderge metin arasında konu bazında ilişkilene varsa, bu durumda parodi öne çıkmış demektir. Dolayısıyla eserin biçime korunur ancak konu tümüyle değiştirilmiştir. 20. yy.'da parodiden açık biçimde ayrı düşünülen öykünme, bir biçim taklidi olmaya yönelir. Parodi ise bu dönemde biçimi değiştirmeksizin başka bir konuyu ele almaktır. Yukarıda belirtildiği üzere son derece resmi ya da ciddi bir konu bu şekilde son derece sıradan, alaycı bir konuya uyarlanabilecektir. Parodi, eleştirmekten ziyade eğlenmek, alaya almak hedefiyle geliştirilir. Özgün metni akla getirse de ele aldığı konu ve yarattığı sonuç tümüyle farklıdır ve bu ölçüt, parodinin başarısını getirir (Aktulum, 2000, s. 117-119).

Parodi genel olarak başka eserden bir sahnenin ya da bir konunun alınması gibi görünse de diğer tarafla bir sanatçının karakteristik tarzının taklit edilmesi veya ödünç almanın özel bir türü olarak da yorumlanabilir (Zinkhan, 1994, s. 3). Bazı parodilerin, orijinal eserlerin önüne geçmesi, orijinal eserlerden çok daha fazla yankı yaratma ve ünlü olma durumları da söz konusu olabilmektedir. Ayrıca kimi zaman orijinal eserin bir

bölümü ya da bir sahnesi yerine eserin bütününün de parodisi olabilir. Dolayısıyla parodi, geçmişte üretilmiş bir metnin, komik şekilde yeni bir anlam yaratacak şekilde yeni bir metin haline getirilmesindeki uyumsuzluk çerçevesidir (Cebeci, 2008, s. 82). Bu nedenle parodiye salt başka bir filmin parodisi şeklinde bakmak, bu tekniği daraltır ve anlamını yavan hale getirir. Parodi, başka bir filme atıfta bulunurken aslında toplumsal olana da gönderme yapmaktadır. Çünkü her film, içinden çıktığı dönemin bir ürünüdür. Kendinden önce çekilmiş filmlerin parodisini yapan yeni filmler, “özgül zihinsel/duygusal durumu çerçevesinde, başka metinler üzerinden belirli sempatisini ya da antipatisini yansıttığı; dolayısıyla ele aldığı ya da göndermede bulunduğu ‘şeyi’ korumaya ya da yıkmaya yöneldiği bir tür olarak tanımlanabilir.” (Cebeci, 2008, s. 94-95).

Parodinin ironik, genel komik yapısı, yer yer eleştirel niteliği olsa da bu yöntemin tehlikeli olduğu da kabul edilmelidir. Parodi yöntemi kullanılırken –niyet bu olmasa da– eleştirilmek istenen olgu güçlendirilebilmektedir. Parodi bu haliyle iki tarafı da keskin bir kılıca benzer; göstermeye çalıştığı “ölçütü” koruyarak güçlendirebilmektedir (Dowell ve Fried, 1995, s. 106). Bu bağlamda parodi tekniğiyle sanat tarihine damgasını vuran yapıtların etkileyici kısımlarının alınarak farklı anlamlara taşındığı da görülmüştür. Eser kendi orijinallliği içinde halihazırda niteliğini korurken, parodisi yeni bir yaratıcı müdahaleyle ayrı bir yapıt olarak ortaya çıkar ve muhakkak orijinalini çağırıştırır. Diğer taraftan artık orijinal eser de parodisini anımsatır (Posner, 1992, s. 68).

S. Büyükdüvenci ve R. Öztürk bir başka metne gönderme yapan parodinin biçimsel olarak orijinal metinle benzerlik göstermesinin kesinlikle taklit olmadığını vurgularlar. Onlara göre parodiyi “taklit” olarak nitelendirmekten kesinlikle kaçınılmalıdır çünkü postmodernizmin esas tekniği sanatsal geçmişin parodisidir. Postmodernist parodi sanatsal geçmişi taklit etmek, gülünç durma düşürmekten ziyade “sevgiyle geçmişi kurar ve yok etmeden, şimdiye de ayrıcalık tanımadan, onu altüst eden bir ironiye bağlar.” Diğer bir deyişle parodi salt yıkıcı bir eleştiri içermez, sanatsal geçmişe saygı da duyabilir ve bu nedenle bir yapıtın parodisine yer verir ancak bunu yaparken nostaljik bir yaklaşım sergilemez. Parodi görsel sanatlarda, resim, özellikle de filmlerde başvurulan bir tekniktir. Parodi, film içindeki filmin (iç filmin) kendisidir. İç filmde bilinçli olarak yapılmış görünen basmakalıp bir biçim söz konusu olabilmektedir ancak bu yapılan taklit değildir, yer yer ironi de içermektedir. Postmodernist ironi filmi uzaklaşmak isteyen izleyiciye bu olanağı tanır. Fakat film karşısında izleyiciyi edilgen kılmaz, sempatisini tamamen yok etmez, bu anlamda nesnel bir tutum geliştirir.

(Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 117-119). Diğer bir deyişle faydacı bir işleve sahip olan ironi, üzerinde durduğu konunun olumsuz yönlerini görür. Dolayısıyla parodi, ironiyi bir teknik olarak kullanmaktadır (Cebeci, 2008, s. 91).

Parodi, metinlerarası bir teknik olarak filmlerarasılıkta kullanılan temel teknikler arasında yer almaktadır. Parodi, geçmiş sanat yapıtlarına sinema filmlerinde yer verirken onları bağlamından koparmadan yeni film içinde anlamlandırır ve bunu yaparken kendi özgün anlamını kurar. Parodi, salt komiklik içermez ancak ironik bir yaklaşımla kendinden önce yapılmış filmi ya da toplumsal bir olayı, sinema klişelerini ve benzeri pek çok unsuru, hatta kendisini dahi eleştirir, mizahi bir üslupla içinde eriterek altüst eder. Biçimsel olarak açık parodiler söz konusu olduğu gibi, kapalı bir şekilde göndermeler ve alıntılar da mevcuttur. Bunlar, bir düşünceyi, üslubu, anlayışı işaret eden kapalı anlatım yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Parodi de birçok çağdaş türde bulunabilir. Örneğin, *Dressed to Kill* (Öldürmeye Hazır/1980), Hitchcock'un *Psycho*'sunun bir parodisidir.

Parodi, sinema filmlerinin başvurduğu temel yöntemler arasındadır. Bunlardan bir diğeri ise “pastiş”dir. Pastiş de parodi kadar sıklıkla başvurulan filmlerarası yöntemlerden biridir.

3.4.2. Pastiş

Metinlerarasılığın temel yöntemlerinden biri olan pastiş, çeşitli kaynaklardan parçalar, malzemeler veya motifler ödünç alarak üretilen bir kelime veya stil olarak tanımlanabilir. Kathy Wales, pastişi “birlikte yapıştırma” ya da ödünç alınmış stillerin bir karışımı olarak tanımlar. Bunu “çoğunlukla parodiden ayırt edilmesi zor olan başka bir yan-metinsel biçim” olarak ifade eder (Wales, 1989, s. 21). Ross C. Murfin ve Supryia M. Ray'e göre, “intihal, aldatici niyetle karakterize edilir; pastiş, orijinal bir nesnenin veya metnin stiline açık ve kasıtlı olarak taklit edilmesini veya kopyalanmasını içerir” (Murfin ve Ray, 2003, s. 65).

Pastiche kelimesi, orijinal olarak “et, sebze, yumurta ve çeşitli diğer olası ilavelerin bir karışımı” olan İtalyanca “pasticcio” kelimesinden türetilmiştir (Hoesterey, 2001, s. 6-8). F. Jameson'a göre pastiş, parodi gibi, tuhaf veya benzersiz bir kendine özgü tarzın taklididir. Ancak bu, herhangi bir parodinin gizli güdüsü olmaksızın, hiciv dürtüsünden yoksun, kahkahadan yoksun, böylesi bir taklitçiliğin tarafsız bir pratiğidir (Jameson, 2011, s. 56).

Pastiş ile ilgili terimler olan brikolaj, kolaj ve montaj olgularına kısaca göz atmak

yararlı olabilir. Brikolaj terimi, eleştirel teoriye antropolog Claude Lévi-Strauss tarafından, ilkel toplumlarda, etrafta bulunan her türlü malzemeyi kullanarak, bir görevi tamamlamak için gerçekleştirilen bir tür faaliyeti tanımlamak için girmiştir. Kolaj ise fotoğrafların, haber kupürlerinin ve diğer uygun nesnelerin, genellikle boyalı pasajlarla birlikte düz bir yüzeye yapıştırıldığı resimsel bir tekniktir (Sturken ve Cartwright, 2001, s. 21).

Kolaj; bazen sürrealist ressamlarla, bazen de kübistlerle ilişkilendirilir. Genellikle kolaj ile ilişkilendirilen montaj terimi, duygusal bir etki elde etmek için çekimleri ve sekansları yan yana koyma tekniğini tanımlamak için hareketli görüntü düzenlemede en sık kullanılan terimlerden biridir. Fotomontaj, belirli bir etki yaratmak için fotoğrafların veya fotoğraf parçalarının birleştirilmesidir. Bu terimlerin tümü bazen pastiş tekniğini anlatmak için eşanlamlı olarak kullanılabilir. Parodi ve klasik taklit gibi pastiş de diğer biçimleri ödünç almanın, taklit etmenin ve birbirine yapıştırmanın çağdaş bir retorik biçimidir (Şenol & Elmas, 2021, s.188).

Pastiş (öykünme) tekniği edebiyat başta olmak üzere tiyatro, resim ve sinemada sıklıkla kullanılan bir metinlerarasılık tekniğidir. Bu teknik, parodiyle kimi yönlerden benzerlik gösterse de tam olarak aynı olduğu belirtilemez. Pastiş tekniği de parodi gibi kendinden önce ortaya çıkmış eserlere gönderme yapar. Ancak parodide gönderme biçimsel olarak benzerlik göstermez ve ironik olarak alay içerir. Bu, bir çeşit eleştiridir ancak pastiş göndermelerini daha ciddi bir üslupla ortaya koyar ve parodide olduğu gibi güldürme eğiliminde değildir. Ancak orijinal eserde güldürü unsuru varsa pastişi de güldürü unsuru taşıyabilir. Bu yönüyle pastiş biçimsel olarak daha yoğun bir taklit özelliği taşımaktadır (Şahin, 2015, s. 113).

Diğer taraftan pastiş, tarz ve üslup göndermesi nedeniyle edebi esere, yazara, yönetmene öykünme içerir. Çünkü pastiş bir türü ya da bir akımı taklit ettiği gibi kendinden önce ortaya konan bir eseri ya da sanatçının üslubunu da taklit edebilir. Taklit edilen sanatçı genellikle tanınan, meşhur bir sanatçı olur ve pastiş tekniğiyle sanatçının üslubu, bir eserinde dile getirdiği düşünce veya espri taklidi olarak ortaya çıkar yeni yapıt. Bu durum her zaman bir bütün halinde olmak yerine kesitler halinde de olabilmektedir. Örneğin filmlerde kimi sahneler, sekanslar ya da bir olay da öykünme içerebilmektedir. Pastişte amaç, sıradan bir taklitçilik değildir, taklit etmek suretiyle o meşhur eseri ya da sanatçıyı hatırlatır alıntılama. Ve bu hatırlatma kimi zaman eleştirel bir tutum olabilirken kimi zaman da karşı görüş ortaya koyma işidir. Bu anlamıyla kurmaca edebi eserlerin

yanı sıra şiirlerde de pastiş tekniğiyle çok sık karşılaşılmaktadır. Bazen bütün bir şiir pastiş niteliği taşıırken tek bir dizeyle de pastiş yapılır. Ayrıca tek bir cümlelik pastişler de söz konusudur. Örneğin Orhan Veli'nin *Eskiler Alıyorum* adlı şiirinin “*Rakı şişesinde balık olsam*” dizesi, Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda* *Arzû* isimli şiirinin “Göllerde bu dem bir kamyş olsam” dizesinin pastişidir (Karataş, 2001, s. 134-135). Bu pastiş örneğinde dikkat çekici olan bir diğer unsur da her iki dizenin sözü edilen şiirlerin son dizeleri olmasıdır. Orhan Veli, bu şiirindeki pastişini açık olarak yapmıştır. Her iki şiir arasındaki benzerliği bu iki şairin okurları ve dolayısıyla Ahmet Haşim de bilmektedir. Çünkü pastiş genel itibarıyla örtülü bir yapı içermemektedir. Ancak kapalı pastiş de bir eserde söz konusu olabilir.

Öykünmenin kapalı bir biçimde metinde yer alabileceğine değinir Aktulum. Ona göre öykünme, bir biçimin taklit edilmesine dayandığından dolayı, temelde biçimsel bir teknik olarak görülmektedir. Oysa biçimi taklit edebileceği gibi, aynı zamanda bir eserin anlam yönelimi, belirgin ya da karakteristik bir tarzı da taklit edilebilir. Bu bağlamda öykünme daha kapalı bir şekilde okurun ya da izleyicinin karşısına çıkabilir. Böylesi bir durumda metnin içinde açıklanmayan öykünmenin farkına varılabilmesi ve anlaşılması, okurun öykünülen ya da taklit edilen orijinal eseri hem özsel hem de biçim olarak az ya da çok bilmesini gerektirir. Dolayısıyla metinde öykünme örtük şekilde bulunduğu, okur öykünen metinden öz ve biçim yönünden iz bulabilmek için çok daha dikkat gerektiren bir okuma pratiğini deneyimlemek durumunda kalır (Aktulum, 2000, s. 139-140). Kapalı bir öykünmeyle karşılaşan okur ya da izleyici bunu anlamakta güçlük çektiğinde ya da öykünmeyi fark etmediğinde sanatçı anlaşılmadığı gibi, gönderme yapılan orijinal metin de anlaşılmayacaktır. Nihayetinde öykünme, bir sanatçıya özgü, bir sanatçıyı belirleyen özelliklerin yenilenmesi, taklit edilmesidir. Ve az ya da çok anlaşılması gerekliliği, onun varlık nedenidir. Örneğin söz konusu bir destan türü olduğunda, yazar ürettiği imgeler, izlekler ve kurduğu atmosfere uygun dil ile destanın bir benzerini üretmeye çalışır.

Öykünmede metin taklit edilmez, biçim taklit edilerek yinelenir. Bir metnin biçimi, anlatım biçimini ifade eder ve esas taklit biçim üzerinde gerçekleşir. Buradaki taklit etme, aynısını yapmak ya da kopyalamaktır. Dolayısıyla anlatılmak istenen metnin kendisini kopyalamak değildir; metnin biçimi, tarzı, karakteristik özellikleri ya da yazına getirdiği yenilik taklit edilecektir. Orijinallik içeren bir metni biçim yönünden taklit etmek, o metnin biçimsel özelliklerinin yanı sıra kendine has izleksel vasıflarını da taklit

etmek anlamına gelmektedir. Nihayetinde öykünme, bir metni biçemsel yönleriyle kopyalayarak yeni bir örneğe ulaşmaktır. Bir biçemi taklit eden yazarın amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Ayrıca öykünmede yazarın taklit ettiği metnin özelliklerini dizgeleştirerek, bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel ve/veya övgüsel erekler de vardır (Aktulum, 2000, s. 133-134).

Pastişte, kabul görmüş soylu bir metni anma, diğerine karşı duyulan bir saygı ve benzerini yapma ya da benzerini yaparak etki yaratma amaçlanır. Bir yazara veya bir yönetmene özgü nitelikler taklit edilerek yinelenir. Benzerini yapma, kopyalama, taklit etme işlemine sinema filmlerinde de sıklıkla karşılaşılır. Bayraktaroğlu ve Uğur, sinema tarihinde bu anlamıyla pastiş tekniğini çözümlemeye en iyi örnekler arasında sayılan *Bronyenosyets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı/1925)'ne değinir. Tarihe geçmiş kült filmler arasında olan *Bronyenosyets Potyomkin*'e konu olan hikâye Çarlık Rusya'sında yaşanır. Film, Potemkin adlı gemi çalışanlarının zorlu ve kötü çalışma koşullarına karşı ayaklanmasını konu alır. Metaforik olarak gemi temsili Çarlık Rusya'nın yerini alır. Film, 1917 Devrimi'nin ardından propaganda amacıyla ve devlet desteğiyle Sergey Eisenstein'a yaptırılmıştır. Genç Sovyet Devrimi'nin propagandasını ve Çarlık Rusya'sının eleştirisini içeren *Bronyenosyets Potyomkin* filminde Eisenstein, paralel kurgu tekniğini kullanarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Paralel kurgu tekniğinin kullanıldığı Odessa'daki merdivenler sahnesinden yola çıkan pek çok yönetmen, pastişe başvurarak hem bu kült filme gönderme yapmış, hem de büyük yönetmen Eisenstein'ı anmışlardır. Bu taklit bir saygı niteliği taşımaktadır. Brian De Palma'nın yönettiği 1987 yapım *The Untouchables* (Dokunulmazlar) adlı filmde, mafyatik bir örgütlenmenin peşine düşen Eliot Ness (Kevin Costner) yasadışı suç çeteleriyle mücadele içindedir. Emniyet kurumuna da sızmış olan mafyayla yaşanan çatışma sahnelerinden biri 'Union Station'da gerçekleşir ve burada bir kadının bebek arabasının hakimiyetini kaybetmesiyle içinde bebek olan puset merdivenlerden aşağıya doğru yuvarlanmaya başlar. Bu sahne 'Potemkin Zırhlısı'nda yer alan sahnenin neredeyse aynısıdır (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011, s. 15). Bu çözümlemeye de anlaşıldığı gibi *The Untouchables*'da yer alan pastişin amacı Odessa merdivenindekiler gibi paralel kurgu tekniğini kullanmaktır. Bu tekniği kullanırken de Odessa merdivenlerinde Eisenstein'ın yer verdiği düşüşü yeniden canlandırmıştır. Bu benzerlikteki niyet eseri, sahneyi ya da yönetmeni küçük düşürmek, onu eleştirmek değil, ona saygı duyulduğunu belirtmektir. Diğer bir nokta da pastişe yer

veren eserin kurgusal anlamda hikâyenin akışında sekteye uğramaması, kendi orijinal bütünlüğünü korumasıdır. Film izleyenler açısından bu tanıdık sahneye rastlamak anımsama, orijinal metni düşündürme ve anlamına yönelmedir. Diğer bir deyişle pastiş hem hatırlamak hem de hatırlatmaktır.

Margaret A. Rose’a göre pastiş her ne kadar başka bir esere öykünme gibi görünse de yapının bütünselliği içinde orijinaldir. Çünkü yapılan öykünme asıl olarak biçimini taklit eder. Orijinal metinden alınan kesit taklit eden yapıtta yeni bir bağlam kurar. Dolayısıyla pastiş biçimsel olarak benzerlik kursa da içerik olarak başka bir düzlemde yer alır ve yeni bir anlam inşa eder. Ayrıca pastiş bazen görünür bir biçimle metinde yer almaz, imgesel çağrışım yaratarak göndermede bulunur (Rose, 2016, s. 102-104). Çünkü nihayetinde sanatçı kendi eserinin kaynağıdır. Bir yapıtı içindeki unsurları bölüp parçalayarak sanatçıdan soyutlamak mümkün değildir. Yapıt kendini ortaya çıkartan yaratıcıdan nasıl bağımsız düşünülemiyorsa, sanatçı da yapıtından bağımsız düşünülemez. Her iki durumda da gönderme yapılan metinle pastiş yapan metin kendi yaratıcılarıyla anılır (Benjamin, 2012, s. 45).

Pastiş ya da parodi tekniğinin bütün eserlerde başvurulmasına eleştirel yaklaşımlar da söz konusudur. “Endüstri sonrası dünyada bireysellik giderek yok olurken ve bireysellikler kendilerini yineleyerek aynılaşıırken özgün biçim arayışı da anlamını yitirmektedir.” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 28-29). Bu nedenle pastiş sıklıkla başvurulur ve pastiş bu yeni yüzyılda yüksek kültür manasını içerir. Çünkü pastiş yapılan eser hâlihazırda kült olan ve yüksek kültür olarak nitelendirilen eserlerdir. Dolayısıyla parodiden ziyade pastiş her yerdedir. Postmodern çağda postmodernist sanat, biçim ve içerikten yoksun enerji dolu sanatçılar, pastiş ya da parodi gibi metinlerarasılık teknikleriyle kendi sanat anlayışlarını onarmaktalar. Alıntılama ya da göndermeler bu çağın teknikleri değildir ancak bu çağda söz konusu pastişler ikame işlevi görürler. Dolayısıyla tükenmiş olan sanatsal yaratıcılık, orijinal üretimlerin yerini başkasına ait anlatılarla biçim maskesi altında yeniden üretilmektedir.

Ülkü Eliuz’a göre ise postmodern çağda yeni bir şey icat etmek adeta imkânsızdır ve bu imkânsızlık fikri pek çok postmodernist sanatçıda mevcuttur. Bu postmodernist sanatçılar “yüksek ve alçak bütün kültür malzemesinden (eklektizmden) yararlanırlar; saflığı eser için gerekli ve yüce bir olgu olarak görmezler.” (2016, s. 136). Zaten postmodern sanat farklı biçim ve stillerdeki parçaların birleştirilmesiyle oluşturulan metinlerdir. Şu durumda pastiş, mevcut olanın yeniden kombine edilmesiyle

oluşturulması işlevini görmektedir.

Hayward’a göre ise postmodernist sanat yapıtlarında parodi eleştirel bir ironi barındırdığı için daha işlevsel ve yaratıcı olduğu söylenebilir ancak pastiş yöntem postmodernist sanat içinde ana akım bir üslup ve biçemdir. Pastiche salt taklit içerdiği için ve eleştirel bir tutum da sergilemediği için yaratıcı değildir. Ayrıca bu tekniğin kullanıldığı eserler her zaman hatırlattığı eserin gölgesinden kalacaktır. Diğer bir ifadeyle pastiş taklitle yeniden keşfetmekten öteye gitmez ve yeni keşfetmek yaratıcılık değildir (Hayward, 2012, s. 362).

Filmlerarasılıkta pastiş tekniğinin kullanımını kuramcıların pek çoğu reddetmez ancak bu teknik kullanılırken postmodernist sanatçılardan beklenen geçmiş nostaljisinden kaçınarak günümüze uyarlamadır. Diğer bir ifadeyle teknik geçmişi yinelerken gerekli durumda parodide olduğu gibi eleştirmeli ve kendi metnin biricikliğini ortaya koymalı. Aksi takdirde pastiş ya da parodi tekniğiyle yapılan filmlerarasılık, “kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşma”ya dönüşür (Jameson vd., 1994, s. 77).

3.4.3. Alıntı

Alıntı, kurmaca ya da kurgu dışı edebi metinlerde karşılaşılan metinlerarası bir yöntemdir. Bilinçli ve istemli bir anımsama niteliği taşıyan alıntı, başka bir metne ait bir kesitin metne eklenerek yeni bir anlam yaratılması olarak tanımlanır. Başka bir deyişle, eski bir söylemin yinelenmesidir. Diğer metinlerarası yöntemlerden farklı olarak alıntı özgündür. Çünkü alıntı açıkça belirtilmesinin yanı sıra, metinde somut ve anlaşılırdır. Bu, alıntının metinde yer alma biçimiyle de ilgilidir.

Kubilay Aktulum alıntıya açıklık katan iki temel tipografik unsurun olduğunu belirtir. Bunlardan ilki alıntının ayraçlar yardımıyla, yani parantez veya tırnak gibi ayraçlarla gerçekleşmesidir. Diğer unsur ise alıntının italik yazıyla belirtilmesidir. Yazar bu biçimlerle başka bir metinden aldığı kesitin kendisine ait olmadığını, onu söyleyenin kendisi olmadığını belirtir ve alıntının bu şekilde metinde yer almasıyla yazar, metninde yinelediği sözceyi sadece vurgulayan kişi olduğunu okura açıkça söyler. Edebi metinlerde daha sık karşılaşılan alıntının açık bir biçimde kullanılması, kullanılmaya devam edilmesi okur açısından bilinen bir kural olduğundan anlaşılması güç değildir. Ancak alıntılanan kesitin yeni metinde kullanım amacı farklı olabilmektedir. Yazar başka bir metinden aldığı kesite karşı kendi düşüncesini ortaya koyabilmektedir. Dolayısıyla alıntılanan kesit veya sözce yeni metinde yeni bir bağlamda yer alabilmektedir. Bu bağlam pastişte olduğu

gibi ironik bir alay ya da açıkça alay içerebilir. Diğer taraftan yazar, kendi görüşünü desteklemek için alıntı yapabilir. Bu noktada anlamsal olarak alıntının kullanım biçimi, pastişi çağrıştırmaktadır. Biçimsel olarak açıkça başka bir metne gönderme yapan alıntı, pastiş ve parodinin açık kullanımıyla da örtüşür. Ancak alıntının sinema filmlerinde kullanılması kavramsal olarak farklılık göstermektedir (Aktulum, 2000, s. 94).

Eliuz, alıntının her zaman açık bir biçimde metinde yer almadığını savunur. Hatta kimi zaman alıntının varlığı dahi sezilmeyebilir. Bu durum alıntıdan ziyade “yeniden yazma” işlemidir. Ona göre, “başka söylemleri, metinleri, bilimsel tanımlamaları, yazılı veya sözlü her tür görüngüyü sahiplenerek ve hiçbir ipucu vermeden/iz bırakmadan gizlice alıntılama” (Eliuz, 2016, s. 129) da söz konusudur. Yeni metinde orijinal metinden alıntılanan eserin adı ile yazarının adı geçmez. Alıntılanan kesit metinde tipografik olarak belirtili ayraçlarla yer almaz ve alıntılanan kesit, yazar tarafından kendininmiş gibi sunulur.

Diğer taraftan metinlerarasılıkta ve postmodern sanatta alıntılardan oluşan kesitlerin bir bütünsellik yaratarak yapıtta yer alması kolaj tekniğiyle adlandırılır. Ancak Sazyek’e göre, başka yazarların kurmaca metinlerinden yapılan alıntılar doğal olarak dönüşürler ve esere de dönüşmüş haliyle yansıdıkları için alıntılamalara kolaj demek pek doğru değildir. Alıntılan metin yeni metinde yer aldığı andan itibaren orijinal eserdeki kendisi olmaktan çıkmış olur ve dahil olduğu metnin parçası haline gelir. Söz konusu metindeki alıntı doğrudan veya dolaylı bir şekilde yapıtı ortaya koyan yazarın kültürel ve ideolojik birikimin yansımasıyla yeniden şekillenir. Burada yazarın alıntıladığı metne bakışı, bu metinle ilgili düşüncüsü devreye girer. Yazarın bir yansıması olarak yeniden şekillenen alıntı, pastiş ve parodi formlarında dönüşüme uğrar (Sazyek, 2006, s. 97).

Yapıt dolaysız olarak dilin ürünüdür. Ancak dil kaçınılmaz olarak sadece yapıtı ortaya çıkartanın otoritesinde değildir. Bunun dil ve dilin gelişimiyle de ilgisi vardır ve yaşayan bir olgu olarak dilin gelişimine herkes dâhildir. Bunu kabullenerek bir metnin içinde başka bir metni aramak, yine bir metni başka bir metin içinde eritmek veya bir metni diğer bir metnin içinde inşa etmek postmodern söylemin birincil biçimidir. Postmodern söylem resim, yazı, mimari gibi pek çok sanat yapıtında imgenin alıcılara tek anlamlı ya da istikrarlı bir gösterim vaat etmez. Her ikisini birden üretmeye teşvik eder. Postmodern metinlerin üretiminde hem üretici hem de tüketici yer almaktadır. Diğer taraftan bu katılım postmodern sanatın demokratikliğini de gösterir. Yapıtın tüketicisi olarak anlamın yeniden inşa ediliş sürecine dâhil olan tüketici, kültür üreticisinin

hegemonyasını asgariye indirmektedir (Harvey, 1997, s. 65-67). Çünkü modern sanatın aksine postmodern metinler kusursuz ve orijinalin yerine parçalanmış bir yapıyı üretirler. Postmodern sinema filmlerinde ve edebi metinlerde zaman, kurgusal olarak aynı düzlemde ileri doğru akmaz, geriye-ileri doğru sıçrayarak filmi adeta parçalara bölerek takip edilmesini güçleştirir. İzleyiciler parçalardan bütüne doğru giderken film adeta kendi kendini alıntılar. Bu nokta postmodern filmlerde izleyici istese de istemese de aktif bir biçimde film karşısında yerini alır.

Alıntı, metinlerarasılıkta başka bir eserden bir kesitin belirtili ya da belirtisiz bir şekilde yeni bir metinde yer alması olarak tarif edilse de sinema filmlerinde iki anlamda çözümlenir. Bunlardan ilki, “alıntı”nın filmlerarasılıkta parodi veya pastiş yönteminin alt tekniği olarak okunmasıdır. Çünkü parodi ve pastiş açık bir biçimde başka filmlerden alıntılanıklarını biçimsel olarak belli ederler. Az da olsa kapalı biçimde yer alırlar (Aktulum, 2000, s. 94). Alıntının filmlerde ikinci kullanım biçimi ise, kurmaca ya da kurgu dışı olan edebi metinlerin sinema filmlerine uyarlanmasıdır. Filmin uyarlandığı eserin adı ve yazarın adı genel olarak belirtilir. Burada alıntı açıktır. Uyarlamalarda filmin metni film kurgusu içinde değişiklik gösterse de alıntı açıktır.

Sinema filmlerinde diğer bir alıntı şekli de yapıtın içinde bir eserin, örneğin bir kitap kapağının görünmesi ya da gösterilen kitabın içinden bir sözcenin olduğu gibi okunmasıdır. Film kurgusu içinde rastlantısal olarak oyuncuların diyaloglarında da başka metinlerden alıntılar yapılmaktadır (Aktulum, 2018b, s. 329). Ancak uyarlama, filmin içinde edebi bir metni ya da bir resmi gösterme veya diyalog yoluyla alıntılama yapma, filmin kurgusu içinde başka türlerle kurulan metinlerarasılık ilişkisidir. Doğal olarak filmlerarasılık olarak okunmaz. Bu nedenle filmlerarasılıkta göndermede bulunan alıntı, başka bir filmle yeni filmin ilişkili olması anlamına gelmektedir, filmlerarasılıkta parodi ve pastişin alt tekniği olarak değerlendirilebilir ve tür olarak sinema filmlerini kapsamaktadır.

3.4.4. Gönderme

Postmodern metinler incelendiğinde yapıtlarda kullanılan kimi tekniklerin salt postmodernist metinlere özgü olmadığı anlaşılmaktadır. Postmodern sanat öncesi ortaya çıkmış pek çok yapıtta ve yine pek çok sanat türünde de benzer teknik kullanımlar söz konusu olabilmektedir. Bu noktada metinde hangi tekniklerin kurgulandığı ya da hangi

teknikler kullanılarak yapıtın inşa edildiğinden ziyade metnin söylemi öne çıkmaktadır. Öteki taraftan, modernist klasik metinlerde de zaman, mekân, olay örgüsü ve karakter oluşturma yöntemleri tıpkı postmodern metinlerde olduğu gibi anlam yitimine uğramış ve pek çok statik unsur belirsizleşerek karmaşık hale gelmiştir. Bu nedenle metinlerarası ilişki için başvurulan yöntemler postmodern söylemin en öne çıkan kullanım araçları olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Diğer bir deyişle “anlam üretiminde sınır tanımayan, belli bir uydurulmuşluk kalıbını kabul etmeyen ve rotasını en baştan belirlememiş olan postmodern söylem, kendisine bu imkânı tanıyacak olan metinlerarası ilişkiyi benimsemiştir” (Bulut, 2018, s. 14).

Diğer taraftan postmodern sanat genel kabul gören ya da herkes için tek bir gerçekliğe işaret eden metinler üretmekten kaçınmaktadır. Bu nedenle postmodern sanat çağında dil, simgesel bir oyuna dönüşerek çeşitli anlam çağrışımlarıyla metni derinleştirir. Metin parçalanarak katmanlara bölünür ve her bölüm kendi içinde derinleşir. Bu durumu Umberto Eco “açık yapıt” olarak niteler. Örtülü bir anlatım dahi olsa yapıtın yöntemi ve sanatçının dahil olduğu sanat akımı yöntemi, anlatımı ve biçimiyle metnin nasıl okunması gerektiğine işaret eder. Diğer bir deyişle yapıt, konusu, dil oyunları ve çok katmanlı derin yapısı nedeniyle her türlü yoruma açık hale gelir. Anlam sabit olmadığından dil sadece metinle var olmaz; metin, dilin oyun alanına dönüşür (Karabulut ve Biricik, 2018, s. 39).

Gönderme alıntı gibi açık, metinlerarası bir yöntemdir. Gönderme, metinlerarasılıkta başka bir metnin adı ve yazarının açık bir biçimde metinde geçmesi demektir. Yazar, başka bir metinden alıntıda olduğu gibi başka metinden bir kesiti alıp kendi metninin içine yerleştirmek yerine okuru doğrudan söz konusu yazara ya da yapıta yönlendirir (Aktulum, 2000). Göndermede yapıt açıkça belirtildiği için yan anlam taşımaz. Ancak metinde açık bir gönderme söz konusu olsa eserde göndermenin yapılması boşuna değildir. Diğer taraftan yazar, göndermeyle söylemini bir otoriteye dayandırmaz ancak yapıtın bağlamına göre gönderiye belli bir anlam yükler. Bu anlam göndermenin kapalı özelliği demektir. Dolayısıyla kapalı gönderme bu biçimiyle kapalı alıntı yöntemi da sayılan anıştırmayla karışmaktadır (Aktulum, 2000, s. 101).

Sarup’a göre; göndermenin metni çoğaltan işlevine değinir. Ona göre yapıt göndermeyle kendi ötesine geçer. Metinde yer alan göstergelerin diğer göstergelere gönderme yapmasına benzer şekilde metinler de diğer metinlere gönderme yaparlar. Böylelikle anlam, yani metne ilişkin yorumlar da giderek çoğalır. Bir metnin başka bir

metne gönderme yapması, tarihsel süreklilik içinde olunduğunun bilincini ortaya koyar. Bir metinde hoşla gittiği ya da sevildiği için başka bir metne, esere, filme gönderme yapılmaz. Gönderme yapılan eser, mutlaka eserin atmosferinde, bağlamında bir işlev taşımaktadır. Gönderme yapılan eserin kaldıraç olması, ön açıcı, aydınlatıcı bir işlev yüklenmesi, güç vermesi, destek olması beklenir. Bu, açık tutum gönderme tekniğinin amacını da belirler (Sarup, 2010, s. 102, 103).

Sinema filmlerinde gönderme yöntemi alıntı gibi hem metinlerarası hem de filmlerarasıdır. Sinema filminin göndermeyle farklı türlerle ilişkilenebilir; resim, edebiyat, heykel gibi eserleri anması ya da yapıtları ortaya koyan sanatçıları film içinde belirtmesi metinlerarası olarak okunabilir. Ancak iki filmin birbiriyle ilişkilenebilir filmlerarasılık olarak okunmalıdır. Alıntı yöntemini tekrar hatırlayacak olursak edebi uyarlamalar da metinlerarasılıktır. Dolayısıyla alıntı ve gönderme, filmlerarasılıkta alt teknikler olarak metnin okunmasında önemli işlevleri olan teknikler olarak kalmaktadır. Sinema tarihinde filmlerarasılık tekniğine sayısız örnekte ve biçimde rastlamak mümkündür. Konuyla ilgili olarak bazı belirgin örneklere değinmek gerekirse; *Star Wars* (Yıldız Savaşları/1999) filmi belki de bu bağlamda üzerinde en çok konuşulan filmlerden biridir. George Lucas'ın, *Star Wars* filminde şövalyelerin kılıçlarla savaştığı planda, Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın filmlerine atıfta bulunduğu ifade edilmektedir (Kaminski (2008)'den akt. Wiggins, 2019, s. 35). Yine Godard'ın *Le Mépris* (Nefret/1963) adlı filminde, iki sevgilinin ayrılığını işleyen *Viaggio in Italia* (İtalya'da Yolculuk/1954) filmine gönderme yapıldığı belirtilmektedir (Stam, 2000, s. 208). Filmlerarasılık yöntemine bir diğer örnek ise; *De Düva: The Dove* (Güvercin/1968) filmidir. Filmin Ingmar Bergman'ın tarzını tiye alan bir parodi örneği olduğu belirtilmektedir (Berger, 1995, s. 91-92). Başka bir güncel örnek ise Woody Allen'dan verilebilir: Allen'ın senaristliğini yaptığı *Play It Again Sam* (Tekrar Çal, Same/1972) filmi, meşhur Casablanca (Kazablanka/1942) filminin final sahnesiyle açılış yapmaktadır ve bu şekilde kült bir filme saygı duruşunda bulunmaktadır. Son olarak usta yönetmen Tarantino da, öncülü büyük usta Godard'ın filmlerine atıfta bulunduğunu ifade etmektedir (Hayward, 2012, s. 279). Sinema tarihindeki örnekleri daha da artırılabilir filmlerarasılık yöntemi, metinlerarasılığın sinemasal alandaki süreci olarak pek çok araştırma ve yeniden okumanın da konusunu oluşturmaktadır.

3.4.5. Anıştırma

Anıştırma, anıştırılan metinle anıştırma yapan yapıt arasında ilişkisel bir söylemi işaret eder. Bu teknik, filmlerarasılıkta parodi ve pastiş kadar açıkça anlaşılan bir biçim ya da ayrı teknik değildir. Daha çok filmlerarasılıkta kapalı bir biçimde yer alan parodi ve pastiş çağrıştırır. Doğrudan ve apaçık bir biçimde gönderme yapmaksızın, bir olgu hakkında okurun ya da izleyicinin duygu ve düşüncelerinin uyarılması anlamına gelen anıştırma tekniğinde ifade edilmek istenen şey apaçık belirtilmez, bunun yerine okur ya da izleyiciye telkinde bulunulur. Diğer bir deyişle anıştırma, bir kişi, nesne ya da bir olay hakkında eksik bilgi verilerek anlatıda yer alan örtülü bir anlatım tekniğidir (Aktulum, 2000, s. 108). Ancak anıştırma, biçimsel bir taklit yerine anlamaya, düşünmeye yöneltmeye işaret etmektedir.

Diğer bir deyişle anıştırmaya örtük anlatım da denilebilir. Anıştırma metinde doğrudan söylemek yerine okura sezdirmeyi tercih eder. Bu yöntemle yazar bir görüşü doğrudan dikte etmek yerine dolaylı olarak okura algılatır. Anıştırma bu anlamıyla kimi zaman daha geniş kapsamlı bir düşündürmedir çünkü anıştırılan şey yer yer doğrudan bir metne ya da metin içinde bir kesite veya yazara, yönetime yönelik yapılmaz. Genel olarak sanat, tarih, dönem de söz konusu olabilir. Ancak buradaki bakış her zaman onaylayan ya da destekleyen bir yerden bakmayabilir, eleştirel yaklaşımlarla da karşılaşmaktadır (Büyükçam ve Zorlu, 2018, s. 482).

Kubilay Aktulum (2000, s. 112), genellikle edebi metinlerin çözümlenmesinde başvuru anıştırma tekniğini daha ayrıntılı bir biçimde şöyle açıklamaktadır:

Anıştırma, “belirleyici” denen belli bir metnin unsurlarını ve ‘belli’ denen, çağrıştırılan bir metnin unsurlarını, yani bir A Metni (Metin 1) ve çağrıştırılan bir B Metni’ni (Metin 2) bağıntıya getirir. A Metni, tanımı gereği, okuru B Metni’ne yönelten “bir iç belirti”yi kapsar, okuru yönlendiren bu belirtiler bir dilbilimsel birim olduğu gibi bir alıntı -kapalı bir alıntı-, benzer bir tümce yapısı, benzer birleşim, ölçübilimsel (métrique) bir düzenleyimin taklidi vb. farklı biçimlerde belirebilir. (A Metni ve B Metni arasında kurulan bağ belli, somut bir kurala göre yapılmaz.) B Metni’ne gönderen A Metni, ortaya çıktığı söylemin metinsel örüsü içerisine değişik biçimlerde sokulur. Çokluğu içerisinde iki metin arasındaki bu tür alışverişi (anıştırma düzeyinde) tam olarak betimlemek olanaksız olsa da anıştırılan her sözcüğün yine de kendi metinsel bağlamında

kendi anlamıyla yer aldığı, ancak yeni bağlamda onun da az çok dönüşüme uğradığı söylenebilir. Bu durumda A Metni ile B Metni arasındaki ilişkinin sadece, ikincinin birincinin yerini aldığı biçiminde özetlenemeyeceğini belirtmek gerekir. Metinde anıştırma olarak algılanan bir unsurun (bir sözcüğün) yerine gönderdiği bir dış unsuru (sözcüğü) koymak söz konusu değildir yalın olarak. İki metni bir anıştırma yöntemi ile ilişki içerisine sokarken biçimden çok anlam üzerinde durulmasını gerekli kılar.

Sinema görüntülerle hikâye anlatır. Sinema filmlerinde sözcüğün yerini görüntü aldığından anıştırmanın göstergesi sahnedir. Ancak Aktulum'un da belirttiği gibi, gösterebilimsel yaklaşımla anıştırma genel olarak örtülü olmakla birlikte açık bir biçimde parodi ya da pastiş tekniğiyle filmlerde yerini alır. Diğer bir deyişle anıştırma başka bir metinden alıntılanarak yeni yapıtın içinde taklit edilen sahnenin içeriğinin çözümlenmesidir. Bu noktada filmin parodiyi ve pastişi neden kullandığı sorusunun cevabı anıştırma'dır (Aktulum, 2000, s. 137). Bu çalışmanın temel amacı; postmodern filmlerdeki filmlerarasılığı belirtilen yöntemler çerçevesinde ortaya koymaktır. Bu çalışma kapsamında Mr. Nobody filminin postmodern sinema ve metinlerarası düzlemde diğer filmlerle olan bağları ve referansları üzerine kıyaslar, eleştiriler yapılması hedeflenmesine rağmen bu çalışma filmlerarası bağlantılara odaklanmaktadır.

4. MR. NOBODY FİLMİNİN FİMLERARASILIK AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1. PARODİ AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Mr. Nobody filminde parodi analizi açısından herhangi bir bulgu tespit edilememiştir.

4.2. PASTİŞ AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Jaco Van Dormael'in ilk uzun metrajlı filmi olan *Toto le Herós* (1991) filmi, kendi sinemasını oluşturması için çok önemli bir filmidir ve yönetmenin, diğer filmlerini oluşturmasında bu film kuvvetli bir referans kaynağı olur. *Mr. Nobody* filmi de bu referanstan çok büyük bir pay alır. Hem sinematografik teknik hem hikaye hem karakterler olarak *Mr. Nobody* filminde, *Toto le Herós* filmine fazlasıyla öykünme (pastiş) mevcuttur. *Toto le Herós* filminde, ana karakter Thomas doğarken hastanede çıkan yangın sonucu ailelerin karışması ile başka bir ailenin çocuğu olarak büyür. Çitleri ve laleleri olan bir sokakta bulunan evde mutlu bir ailenin çocuğudur. Bu ailede aslında kardeşi olmayan, yani üvey kız kardeşiyle aşk yaşar tıpkı *Mr. Nobody*'deki gibi. Bir de down sendromlu kardeşi vardır (*Mr. Nobody*'de bir rüya sahnesinde down sendromlu bir kardeşi olduğu görülmektedir). *Toto le Herós* filmindeki tüm bu öğeler ve olaylar bazen birebir aynı biçimde bazen yerleri ve şekilleri değiştirilerek *Mr. Nobody* filminde karşımıza çıkmaktadır. *Mr. Nobody*'de çoklu hikâyelerinin bir tanesinde üvey kardeşiyle aşk yaşayan ana karakterimiz Nemo'yu görürüz. Nemo yine *Toto le Herós*'daki ana karakter Thomas gibi çocukken altını ıslatan bir karakterdir, fakat bu sefer bu altını ıslatma eylemi sırasında yatağında metafiziki biçimde havaya kalkıp geleceği görme yetisi de vardır.



Görsel 1. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 2. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 3. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 4. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 5. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 6. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 7. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 8. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 9. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 10. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 11. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 12. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 13. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 14. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 15. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 16. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 17. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael **Görsel 18.** Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Nemo'nun anne ve babası ayrıldıktan sonra annesi başka biriyle hayat kurar ve bu üvey babanın Nemo'nun yaşında olan bir kızı vardır. Yine ensest ilişki üzerinden bir ilişki kurulur fakat Jaco Van Dormael bu ensest ilişkileri yine bir üvey kardeş olma durumuyla bozar. Bu sefer ki üvey kardeşlik *Toto le Herós*'daki gibi bilinmeyen bir üveylik değil, bilinen ve açık bir üvey kardeşliktir. Tıpkı *Toto le Herós*'daki gibi *Mr. Nobody*'de de üvey kız kardeş ile yaşlar büyüdükten bir süre sonra yollar ayrılır. Bu ayrılık sonrası birbirlerine merak ve arayış serüveni başlamıştır. Yıllar geçse de yaşanan duyguların ve aşkın tesiriyle karakterler birbirlerine tesadüfler ve şanssızlıklar silsilesiyle bir türlü ulaşamazlar. Aynı mekânlarda bulunsalar da kaderin küçük oyunları ile birbirlerine bir türlü tesadüf edemezler. İki filmde de bir süre sonra kahramanlar karşılaşırlar, tutku ve özlem dolu romantik anlar yaşanır. Fakat daha sonrasında yine benzer talihsizliklerle yolları ayrılır ve bir daha birbirlerini göremezler.



Görsel 19. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael **Görsel 20.** Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 21. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 22. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 23. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 24. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 25. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 26. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Her iki filmde anlatım dilinin, hikâye akışının ve sinematografik tekniklerin birbirine çok yakın olduğu görülmektedir. İki filmde de lineer bir kurgu dili yerine parçalı hikâyelerin savruk kurgusuyla filmin hikâyesi anlatılmaktadır. *Mr. Nobody* filminin kurgu konusunda biraz daha karmaşık ve kompleks olduğu da ifade edilebilir. İki filme de hikâyeye genel itibarıyla bakıldığında, filmler ana karakterlerin yaşlı halleriyle başlarlar ve çocukluk hatıralarına giden-gelen hikâyelere sahiptirler. Filmlerde ana karakterin doğumunu ve ailesine sahip olmaları masalsı, mistik bir dille anlatılır. Filmler teknik açıdan da büyük benzerlik göstermektedirler. Bebek karakterin kendisini ve aile bireylerini tanımasında kullanılan bulanık bakış açısı çekimleri ve mizansenler iki filmde de neredeyse aynıdır. Sadece *Mr. Nobody* günümüz görsel efekt ve tekniklerini daha fazla

kullanarak biraz daha estetize edilmiş görüntüler sunar. Yönetmen Jaco Van Dormael, *Toto le Herós*'da yapamadıklarını bu filmde tekrar ve daha iyi bir biçimde izleyiciye sunar. İki filmin hikâyesi birebir aynı olmasa da çok benzerdir, hatta benzer öğelerin birebir aynı kadrage ve hikâye düzleminde kullanılmasıyla, bir yeniden yapım (remake) filmi hissiyatı da oluşturur.



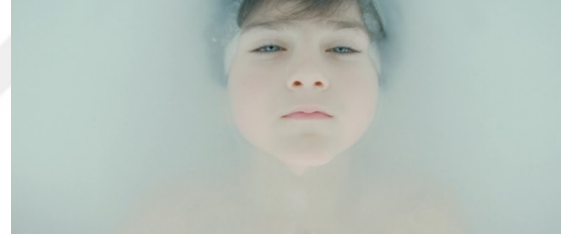
Görsel 27. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



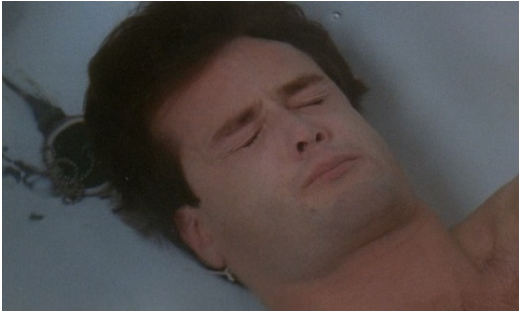
Görsel 28. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 29. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 30. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 31. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 32. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 33. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 34. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



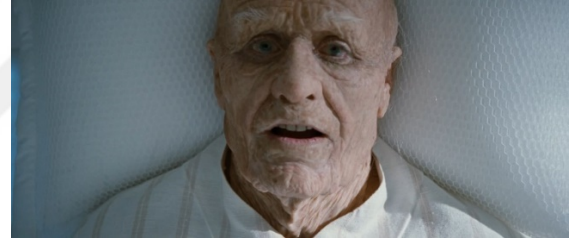
Görsel 35. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 36. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 37. Toto le Herós (1991), Jaco Van Dormael



Görsel 38. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

4.3. ALINTI AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Michel Gondry'nin *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) filminde olan birçok görseli ve olayı *Mr. Nobody*'de neredeyse birebir kopyası gibi aynı kadrajlarda sunduğu görülmektedir. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*'da ana karakter Joel, sevgilisinin dikkatini çekmek için boynuna ketçap sıkıp yere yatar, sevgilisi önemsemeyip çeker gider. Aynı olayı *Mr. Nobody*'de ana karakter Nemo da annesinin dikkatini çekmek için yapar ve o da önemsemez. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*'da Joel sevgilisiyle turuncu bir yorganın altında sohbet etmektedir, aynı biçimde ve neredeyse aynı kadrajlarda *Mr. Nobody*'de de turuncu yorgan altında sohbet edildiği görülür. Her iki filmde kullanılan bu sahnelerde kadın ve erkek karakterler aynı yerdedirler, bakış yönleri bile aynıdır.



Görsel 39. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004),
Michel Gondry



Görsel 40. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 41. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004),
Michel Gondry



Görsel 42. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 43. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004),
Michel Gondry



Görsel 44. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

Diğer bir referans ise hayal karışımı bir sahnede evi su basmasıdır. Aynı sahne *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*'da da mevcuttur. Yönetmen Jaco Van Dormael *Mr. Nobody* filminde belirtilen bu sahneleri tespit edilen filmlerden doğrudan alıntılararak kendi film hikâyesine uygun bir biçimde, çok benzer görsel kadrarla uyarladığı görülmektedir.



Görsel 45. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004),
Michel Gondry



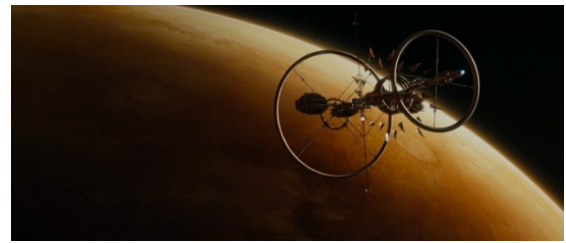
Görsel 46. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

4.4. GÖNDERME AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

2001: A Space Odyssey, birçok filme ilham kaynağı olur ve bundan nasibini alan filmlerden biri de *Mr. Nobody*'dir. *Mr. Nobody*'nin çoklu hikâyelerinden biri, bilim kurgu üzerine kuruludur. *2001: A Space Odyssey*'den (1968) uzay gemisinin iç ve dış tasarımlarının aynısı olmasa da benzer tasarımlarla *Mr. Nobody* filminde gönderme yöntemiyle izleyiciye sunulduğu görülmektedir. Biçimsel tasarımlar dışında çarpıcı bir referans ise iki filmin ana karakterleridir. *2001: A Space Odyssey* filminde yıldızlar arası yolculuktan sonra beyaz odada hızla yaşlanan ana karakterle *Mr. Nobody*'nin ana karakterinde büyük benzerlikler görülmektedir. *Mr. Nobody*'de 100'lü yaşlarında olan Nemo da beyaz bir odada geleceğini bilemeden, tıpkı *2001: A Space Odyssey* filminin ana karakteri Dave gibi beklemektedir.



Görsel 47. *2001: A Space Odyssey* (1968), Stanley Kubrick



Görsel 48. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 49. 2001: A Space Odyssey (1968), Stanley Kubrick



Görsel 50. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 51. 2001: A Space Odyssey (1968), Stanley Kubrick



Görsel 52. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 53. 2001: A Space Odyssey (1968), Stanley Kubrick



Görsel 54. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Mr. Nobody filmine referans olacak filmlerden bir diğeri de Andrei Tarkovski'nin *Solyaris* (1972) filmidir. Filmde tuhaf bir okyanusla kaplı olan gezegenin, ziyaretçilerine geçmişte yaşadıkları travmalara ait kişilerin tekrardan birer kopyası olarak canlanmasına şahit olunur. *Mr. Nobody*'de de ana karakter Nemo, anılarını daktiloda yazarken tuhaf bir biçimde odayı su basmaktadır. *Solyaris* filminin sonunda ana karakterin ölmüş babasını yaşayan haliyle ve ıslak bir şekilde evde görülmesi nedeniyle *Mr. Nobody* ile *Solyaris* ev ve su metaforu bağlamında gönderme yöntemiyle benzeştiği söylenebilir.



Görsel 55. Solyaris (1972), Andrei Tarkovski



Görsel 56. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 57. Solzaris (1972), Andrei Tarkovski



Görsel 58. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Tarkovski'nin bir diğer referans filmi *Zerkalo* (1975) ile *Mr. Nobody*'deki en büyük bağ yine *Solzaris* filminde de olan su metaforudur ve yine filmlerarası gönderme yöntemi kullanılmıştır. İkinci bir bağlantı ise, *Zerkalo*'da anne karakterinin bir hayal sahnesinde metafiziki bir biçimde yataktan havaya yükselmesi ile *Mr. Nobody*'deki ana karakter Nemo'nun çocukluğunda altına tuvaletini kaçırıp geleceği gördüğü sahne ve genç halinde Anna'yı büyük bir arzuyla aradığı sırada bankta uyuyup havaya yükseldiği sahnedir. İki filmde de anlatım tarzında bilinç akışına yakın ve sıçramalı bir kurgu izlenmektedir. Ayrıca bu sahneler iki filmde de hatırlanan anılardan oluşmaktadır ve ikisi de metafiziki bu olaylar ile filme mistik ve masalsi bir atmosfer kazandırmıştır.



Görsel 59. Zerkalo (1975), Andrei Tarkovski



Görsel 60. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 61. Zerkalo (1975), Andrei Tarkovski



Görsel 62. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 63. Zerkalo (1975), Andrei Tarkovski



Görsel 64. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 65. Zerkalo (1975), Andrei Tarkovski



Görsel 66. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Spielberg'in *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) filmine birçok film ve dizi en ikonik sahnesi olan ay manzarasında uçan bisiklet sürüşü ile referans verilmiştir. Bu ikonik sahnenin bir benzeri *Mr. Nobody* filminde de gönderme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. *Mr. Nobody*'de uzay ile ilgili olan hikâyesinde uzay gemisinin meteor yağmuru sonrasında patlamasıyla geminin deposundaki bisikletler uzay boşluğuna fırlar ve bu bisikletler gezegen manzarası önünde yavaşça süzülürler. Bu olay tıpkı *E.T. the Extra-Terrestrial*'dakine benzer bir manzarada gerçekleşmektedir.



Görsel 67. E.T. the Extra-Terrestrial (1982), Steven Spielberg



Görsel 68. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

4.5. ANIŞTIRMA AÇISINDAN MR. NOBODY FİLMİNİN ANALİZİ

Jaco Van Dormael'in *Mr. Nobody* öncesi bir diğer filmi olan *Le Huitième Jour* (1996) filminde de *Mr. Nobody* için bazı referanslar bulunmaktadır. *Le Huitième Jour*, kapitalist ve insanı yabancılaştıran bir dünyada sıkışmış olan Harry ve onu bu hayattan bir melek gibi çıkartan down sendromlu Georges ile yollarının kesişmesini ve sonrasında olan maceralarını anlatmaktadır. Yer yer masalsı anlatımı ile kesişen yollar ve tesadüfler temasıyla da *Mr. Nobody* filmine anıştırma yöntemiyle önemli referanslar sağlamaktadır. Down sendromlu Georges'un masalsı rüyaları ve hayalleri, *Mr. Nobody*'nin yer yer kullandığı masalsı anlatıyla örtüşmektedir. Down sendromlu bir karakteri daha önceki filmi *Toto le Herós*'da izleyiciye sunan Jaco Van Dormael, bu sefer bunu bir ana karaktere dönüştürerek *Le Huitième Jour*'de izleyicinin karşısına çıkarır. *Le Huitième Jour*'un ana karakteri *Mr. Nobody*'de bir rüya sahnesinde de ortaya çıkar. Küçük de olsa bu rol ile daha önceki filmlerine bir referans olan bu sahnedeki diğer bir bağlantı ise, *Toto le Herós*, *Le Huitième Jour* ve *Mr. Nobody*'de down sendromlu karakteri canlandıran kişinin aynı oyuncu olmasıdır. Pascal Duquenne, her iki filmde de aynı rolü alır.



Görsel 69. *Le Huitième Jour* (1996), Jaco Van Dormael



Görsel 70. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 71. *Le Huitième Jour* (1996), Jaco Van Dormael



Görsel 72. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

Antonioni'nin *The Passenger* (1975) filmi, *Mr. Nobody* filminin çoklu hikâyelerinden birine konu itibari ile anıştırma yöntemiyle sağlam bir referans

oluşturmaktadır. *The Passenger* filminde aynı otelde kendine çok benzeyen biriyle tanışan ana karakter Locke, daha sonra o kişinin ölümüyle onun yerine geçmeye karar verir ve evrakları düzenleyip yerine geçer. Yerine geçtiği kişi tehlikeli bir iş içindedir ve bu tehlikeli iş Locke'un başına iş açar ve uzun bir yolculuktan sonra bilinmez bir biçimde öldürülür. *Mr. Nobody*'de Nemo'nun hayal ve geçmişte sürüklendiği hikâyelerinden *The Passenger*'a benzeyen hikâyesinde, Nemo rüyadan uyanır gibi olayların içindedir. Havaalanında onu tanıyan siyahi birisi onu karşılar, *The Passenger*'da da ana karakterin sürüklendiği macerada kontaklarından biri siyahidir. Nemo bu siyahi adamı tanımamaktadır, tıpkı *The Passenger*'deki gibi. Bu kişi ona bilmediği işler hakkında tıpkı *The Passenger*'daki gibi bilgi aktarır. Bilmediği bir kimlik ve hikâyenin içinde afallayan Nemo tıpkı *The Passenger*'daki gibi bu hikâyenin sonunda öldürülür.



Görsel 73. *The Passenger* (1975), Michelangelo Antonioni



Görsel 74. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 75. *The Passenger* (1975), Michelangelo Antonioni



Görsel 76. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 77. *The Passenger* (1975), Michelangelo Antonioni



Görsel 78. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

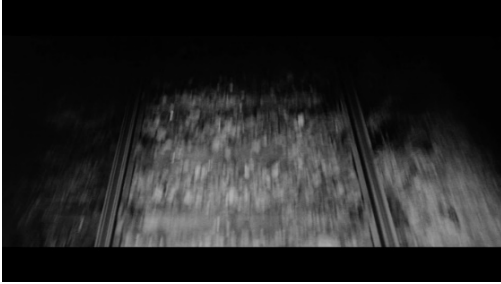


Görsel 79. *The Passenger* (1975), Michelangelo Antonioni



Görsel 80. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

Lars Von Trier'in *Europa* (1991) filminin başlangıcında tren raylarında hipnotik bir seyahat görüntüsü görülür ve aynı anda dış ses ile bunu destekleyen bir hipnoz seansına benzer bir anlatım vardır. *Mr. Nobody*'de de yaşlı Nemo'ya hipnoz seansında tıpkı *Europa*'daki gibi bir dış ses eşlik eder, geçmişe gidilmeye çalışılan bu yolculukta araya tren rayları görüntüleri girer ve hipnoz derinleşir. *Europa*'da film başında yapılan hipnotik anlatımda sadece tren rayları gösterilmektedir, dış sesin sahibi yoktur ve *Mr. Nobody* ile örtüşen yanı da burasıdır, ancak *Mr. Nobody*'de hipnoz seansında tren rayları dışında görseller de vardır ve hipnoz sesinin sahibi de gösterilmektedir. *Mr. Nobody* teknik ve anlatım dili olarak *Europa* filmini anırtırma yöntemiyle referans almaktadır.



Görsel 81. *Europa* (1991), Lars Von Trier



Görsel 82. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 83. *Europa* (1991), Lars Von Trier



Görsel 84. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

Julio Medem'in *Los Amantes del Círculo Polar* (1998) filmi konusu itibari ile Jaco Van Dormael'in ilk filmi olan *Toto le Herós* filmi ile benzeşmektedir. İki filmin de hikâyesi enstest sınırlarında gezinen iki kardeşin aşkı çevresinde şekillenmektedir. *Toto le Herós*'da iki kardeşin aslında üvey olduğunu seyirci bilmektedir fakat iki kardeş bilmemektedir. *Los Amantes del Círculo Polar* filminde ise iki kardeşin üvey olmaları hem karakterler hem de izleyici tarafından bilinmektedir. Üveylik doğal olarak anlaşılır durumdadır. Fakat iki filmde de kardeşler, her ne kadar üvey olsalar da sonuç olarak kardeş bilincinde olmaları gerekirken, enstest sınırlarını zorlayan, hatta aşan durumlara sürüklenirler.



Görsel 85. *Los Amantes del Círculo Polar* (1998),
Julio Medem



Görsel 86. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 87. *Los Amantes del Círculo Polar* (1998),
Julio Medem



Görsel 88. *Mr. Nobody* (2009), Jaco Van Dormael

İki film anıştırma yöntemi açısından incelendiğinde *Mr. Nobody*'de Anna'nın olduğu üvey kardeş hikâyesi de tıpkı *Los Amantes del Círculo Polar* ve *Toto le Herós* gibi enstest sınırları çevresindedir. Enstest dışında *Los Amantes del Círculo Polar*'da iki kardeşin yolları ayrılrsa bile birbirlerini arayış maceraları ve kavuşma/kavuşamama durumları, *Mr. Nobody*'de de Nemo'nun Anna ile olan hikâyesinde Anna'ya bir türlü kavuşma/kavuşamama durumları ve başka bir hikâyesinde tekrar Anna ile birbirlerini tanımayarak karşılaşması, iki film için oldukça benzer durumlardır. İki filmin de ana karakterinin anneleri görsel olarak birbirlerine oldukça benzemektedir. Ayrıca çocukken sahilde fotoğraf çekilme sahneleri de görsel olarak birbiriyle oldukça benzeşmektedir.



Görsel 89. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 90. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 91. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 92. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 93. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 94. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 95. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 96. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 97. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 98. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 99. Los Amantes del Círculo Polar (1998),

Julio Medem



Görsel 100. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Filmlerarasılık açısından *Mr. Nobody*'nin *Requiem for a Dream* (2000) filmine anıştırma yaptığı da görülmektedir. Bu filme ait en büyük referanslardan biri, iki filmin de ana karakteri olan Jared Leto'dur. İki filmde de Jared Leto'nun mavi gözleri yakın plan kadrajlarla bolca kullanılmaktadır ve yakın planlar sadece Jared Leto'nun gözleriyle de kalmaz, diğer karakterlerin de yakın plan göz detayları gösterilmektedir. Tek fark bu çekim *Requiem for a Dream*'da uyuşturucu kullanımında göz bebeğinin büyümesini göstermek için kullanılırken, *Mr. Nobody*'de ise karakterin önemini ve onun bu önemli detayını belirtmek amacıyla kullanılmıştır. *Mr. Nobody*, *Requiem for a Dream*'e adeta göz kırparak, yakın plan göz detayları çekimi açısından ve ana karakterin aynı oyuncu olmasıyla belirgin bir anıştırma oluşturmaktadır.



Görsel 101. Requiem for a Dream (2000), Darren Aronofsky



Görsel 102. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 103. Requiem for a Dream (2000), Darren Aronofsky



Görsel 104. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 105. Requiem for a Dream (2000), Darren Aronofsky



Görsel 106. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Gondry'nin diğer benzerlik içeren filmi *La Science des Rêves* (2006), içinde blue box (mavi ekran) çekimiyle filmin ana hikâyesinin akışının dışına çıkarak ve filmin ana hikâyesini televizyon programı gibi sunarak mizahi bir anlatım tarzı kullanmıştır. İki film bu anlatım tekniği ve bu tekniğin kattığı anlamsallık ile birbirlerini anıştırmaktadır. *Mr. Nobody*'de de filmin ana akışının dışına çıkılarak, blue box çekimi ile filmin hikâyesinde geçen olay ve duygular bir belgesel programı olarak anlatılmaktadır. İki filmde de filmin akışına ve dramasına ters düşen bir anlatım aracı olarak blue box bölümü kullanılmıştır ve bu zıt hikâye durumu içinde oluşturulan televizyon programı ana hikâyeye ait konuları tekrar ele almıştır. Yani filmin büyüsunü bir anda bozup, kamera arkasına bir stüdyoya geçip gerçeklikle olan sinematografik çatışma izleyiciye farklı bir dille sunulmuştur.



Görsel 69. La Science des Rêves (2006), Michel Gondry



Görsel 70. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 71. La Science des Rêves (2006), Michel Gondry



Görsel 72. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

Julian Schnabel'ın *Le Scaphandre et le Papillon* (2007) filmi sinematografik anlatım dili olarak *Mr. Nobody* ile birbirlerini fazlasıyla anıştırmaktadırlar. *Mr. Nobody*'deki bakış açısı yarı bulanık netliği yer yer kaçırılmış planlar *Le Scaphandre et le Papillon* filmini referans olarak göstermektedir. Sinematografik benzerlik dışındaki küçük bir benzerlik ise iki filmin de ana karakteri babasını sakal tıraşı etmektedir.



Görsel 73. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel



Görsel 74. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 75. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel



Görsel 76. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 77. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel



Görsel 78. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 79. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel

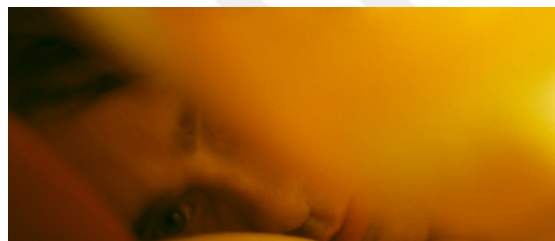


Görsel 80. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 81. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel



Görsel 82. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael



Görsel 83. Le Scaphandre et le Papillon (2007),

Julian Schnabel



Görsel 84. Mr. Nobody (2009), Jaco Van Dormael

5. SONUÇ

Postmodernizm her ne kadar modernizm sonrası ve devamı gibi tanımlansa da modernizmin getirdiği yeniliğin devamı ve karşıtı gibi anlamları da oluşturmaktadır. Postmodernizm geçmişten izler taşıyan, modernizmin sorunsallığıyla kuşanmış bir kavramdır. Postmodernizmin tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da etkileri görülmektedir. Özellikle postmodern sinemanın anlatım yöntemleri sinemayı hem teknik hem de anlatı biçiminden etkilediği ifade edilebilir. Bu anlatım biçimlerinden biri metinlerarasılık/filmlerarasılık kavramı olarak öne çıkmaktadır. Filmlerarasılık kavramı metinlerarasılık kavramından çıkarılmış bir kavramdır. Metinlerarasılık, edebiyat, heykel, resim, tiyatro sinema vs. tüm sanat dallarının kendi içinde ve birbirleri arasındaki bağlantıları irdelemektedir. Metinlerarasılık kavramının doğuşuna sebep olan yazın tarihi yani edebiyat, bu kavramın ilk ve en çok kullanıldığı sanat olmuştur. Diğer sanat eserlerine göre daha ilkel ve ilk olan edebiyat, ilk insanlardan günümüze kadar gelişerek insanlık tarihinde yer edinmiştir. İlk yazılı metinlerden günümüz metinlerine kadar üretilen neredeyse bütün eserlerde metinlerarası bağlar mevcuttur. İnsanlığın bir şeyi üretirken eskiye bakıp referans alması ve devamında geliştirerek farklı alanlarda ilerlemesi metinlerarasılık kavramının doğuşunu sağlamıştır. Zamanla diğer sanatların doğuşuyla, resim, heykel, tiyatro, sinema vs. bu sanatlar da ilk üretimlerine bakılarak yıllar boyunca birbirlerine referans olarak ilerlemiştir. Sanat dalları zamanla kendi içlerinde bağlantıları aşarak başka sanat dallarıyla da metinlerarasılık bağları kurmuşlardır. Sinema-resim, tiyatro-edebiyat ve benzeri örneklerle metinlerarasılık bağlar genişlemiştir.

Metinlerarasılık tüm bu bağlantıların genel ve en yaygın kullanılan kavramıdır. Filmlerarasılık ise, metinlerarasılığın kapsadığı sinema sanatının bir alt başlığıdır. Filmlerarasılık, metinlerarasılık gibi kapsamlı tüm sanatlar arasındaki referansları incelemek yerine, sadece filmlerin kendi aralarındaki referanslarıyla ilgilenmektedir. Postmodernizmin getirdiği eskiyle bağını tam kopartamamış, eskiden feyz alan fakat yenileşme çabasında olan filmlerde filmlerarasılık kavramı çokça karşımıza çıkmaktadır. Postmodern sinemada, filmler eski filmlerden hem teknik hem konu anlamında ciddi anlamda beslenip günümüz koşullarına uyarlanarak izleyici karşısına çıkarılmaktadır. Bu sebeple yeni üretilen postmodern filmlerin daha önceden çekilmiş filmlerle olan filmlerarası bağları sıkı sıkıya bağlıdır. Bu kapsamda son dönem günümüz filmlerinde bu

yöntemin sıklıkla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bu filmlerden biri ise kavramın nerdeyse bütün yöntemlerini kullanan *Mr. Nobody*'dir.

Bu çalışmada, *Mr. Nobody* filmi filmlerarasılık kavramı çerçevesinde değerlendirilmiş ve bu amaçla kavramın filmdeki yansımaları nitel bir çözümleme yöntemiyle tespit edilmiştir. Çalışmada görsel analiz yöntemiyle sahne benzerlikleri tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla *Mr. Nobody* filminin diğer filmlerle olan bağlarını kategorize edebilmek için filmlerarasılık teorisinin yöntemleri “parodi, pastiş, alıntı, gönderme, anıştırma” teknikleri tanımlanarak alt başlıklar halinde oluşturularak çalışmanın ana eksenini oluşturulmuştur. Örneklem kapsamında *Mr. Nobody* filminden önce çekilen filmlerle *Mr. Nobody* arasındaki benzerlikler kavram açısından incelenmiş ve elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Görsel analiz yöntemiyle *Mr. Nobody* filmi *Toto Le Herós* (1991), *Le Huitième Jour* (1996), *2001 A Space Odyssey* (1968), *Solyaris* (1972), *Zerkalo* (1975), *The Passenger* (1975), *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), *Europa* (1991), *Los Amantes Del Círculo Polar* (1998), *Requiem For A Dream* (2000), *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* (2004), *La Science Des Rêves* (2006), *Le Scaphandre Et Le Papillon* (2007) filmleriyle olan bağlantıları bu başlıklar çerçevesinde incelenmiştir. *Mr. Nobody*'nin bu filmlerle olan filmlerarası bağlantıları, olay örgüleri, sinematografi, karakter ve hikâye benzerlikleri üzerinden gidilerek sahne sahne açıklanmış, karşılaştırmalı görsellerle tespit yapılarak “parodi, pastiş, alıntı, gönderme, anıştırma” başlıklarının çatısı altında sınıflandırılarak çözümleme yapılmış ve benzerlikler tespit edilmiştir.

Mr. Nobody filmi ile *Toto Le Herós* filmleri arasında pastiş açısından benzerlikler varken, alıntı açısından *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* ile benzerlikler bulunmaktadır. Film, gönderme açısından incelendiğinde ise *2001 A Space Odyssey*, *Solyaris*, *Zerkalo*, *E.T. The Extra-Terrestrial* ve *Requiem For A Dream* filmleri ile benzerlikler tespit edilmiştir. *Le Huitième Jour*, *The Passenger*, *Europa*, *Los Amantes Del Círculo Polar*, *La Science Des Rêves*, *Le Scaphandre Et Le Papillon* filmlerinde de anıştırma açısından benzerlikler bulunmaktadır. *Mr. Nobody* filmi parodi açısından değerlendirildiğinde ise herhangi bir bulgu tespit edilememiştir.

“Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Kavramı Bağlamında *Mr. Nobody* Filminin Analizi” adlı çalışmada *Mr. Nobody* ile birlikte incelenen filmlerde filmlerarasılık kavramları tespit edilerek kategorize edilip örneklem yöntemiyle ortaya

konulmuştur. Bu bağlamda *Mr. Nobody* filminin filmlerarasılık kavramını kullanarak postmodern sinemanın örneklerinden biri olarak yerini aldığı ifade edilebilir.



6. KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2014). Sinemaya gitmek ve seyir: Bir sözlü tarih çalışması. Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırmalar Dergisi, 2(2), 1-16.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası ilişkiler. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk, Art-e Sanat Dergisi, Cilt 1, Sayı 1. (s. 1-14). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20720/221483>, (Erişim tarihi 18.02.2022).
- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı 85.
- Aktulum, K. (2018). Sinema ve Metinlerarasılık. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2021). Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık. Folklor/Edebiyat Dergisi, 27(3), 107. Sayı, s. 661-686.
- Alan, G. A. (2011). Postmodern tüketim kültüründe pazarlama yönelimli halkla ilişkiler (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Alfaro, M., J., M. (1996). Intertextuality: Origins and Development of the Concept. Atlantis, Cilt 18 (Sayı 1-2) s. 268-285. <http://www.jstor.org/stable/41054827>
- Allen, G. (2000). Intertextuality, London: Routledge Publishing.
- Allen, G. (2011) Early Intervention: The Next Steps. Gov.uk Yayınları. https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/284086/early-intervention-next-steps2.pdf
- Altay, S. (2019). Metinlerarasılık bağlamında fantastik Türk ve Amerikan sineması (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Aragay, M. (2005). Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship. New York: Rodopi.

- Aslan, G. (2011). Ortaçağdan Günümüze “Modernite”: Doğuşu ve Doğası. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (7), 10-26.
- Awla, H. K., & Kasap, F. (2015). İran Sineması'nın Gelişimi Ve İran Sinemasında Abbas Kiyarüstemi Üzerine Bir İnceleme. Journal of International Social Research, 8(41).
- Aydın, Ş., & İlbuğa, E. U. (2020). Güzel Sanatların Birer Dalı Olarak Cinayet ve İmgelerarasılık: The House That Jack Built Örneği. SineFilozofi, 227-245.
- Bacchilega, C. (2016). Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri. (F., B. Helvacioğlu, Çev.). İstanbul: Avangard Kitap.
- Baldick, C. (2001). The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel Serüven. (S. Rifat ve M. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayraktaroğlu, A. ve Uğur, U. (2011). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. Art-e Sanat Dergisi, Cilt 4, Sayı 7, 1-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20726/221456>, (Erişim tarihi 10.02.2022).
- Beaugrande, R., A. de ve Dressler, W., U. (1981). Einführung in die Textlinguistic. Germany: Niemeyer.
- Benjamin, W. (2012). Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, A. A. (1995). Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts. California: Sage Publications.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). Film Art: An Introduction. McGraw-Hill Education.
- Bulut, F. (2018). ‘Metinlerarasılık’ kavramının Kuramsal Çerçevesi. Edebi Eleştiri Dergisi, 2(1), 1-19.

- Büker, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma. (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Büyükçam, F., S. ve Zorlu, T. (2018). Metinlerarasılık ve Mimarlık. Art-Sanat. Sayı: 9. s. 479-493.
https://www.academia.edu/35756612/Metinleraras%C4%B1%C4%B1k_ve_Mimarl%C4%B1k_Intertextuality_and_Architecture_ (Erişim tarihi 13.03.2022).
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (Der.). (2014). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Castells, M. (2013). Ağ Toplumunun Yükselişi/Enformasyon Çağı. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koçak, A., & Özgür, A. R. U. N. (2006). İçerik analizi çalışmalarında örneklem sorunu. Selçuk İletişim, 4(3), 21-28.
- Calik, M., & Sözbilir, M. (2014). Parameters of content analysis. Egitim Ve Bilim-Education And Science, 39(174).
- Cebeci, O. (2008). Komik Edebî Türler / Parodi, Satir ve İroni, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Connor, S. (2015). Postmodernism Grown Old. Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century, 31-48.
- Constable, C. (2012). Postmodern Sinema: Theorizing Film Practice. Wallflower Press.
- Çakır, S. (2009). Toplumsal Tarih Ekseninde Metinlerarasılık: Yılanların Öcü. Dil ve Edebiyat Dergisi, 6:2, 31-52.
- Çelik, T. (2020). Sirta Bakış/Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan. SineFilozofi, 5(9), 435-462.
- Çetinkaya, Z. (2008). The Evaluation of Glocalization Examples of Mcdonald's Mcturco and Starbucks Turkish Coffee. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetişli, İ. (2008). Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Ankara: Akdağ Yayınları.
- Demirkol, C., V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Evrensel

Basım Yayın.

Denson, S. ve Leyda, J. (2021). Post-Sinema, 21. yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması. (P. Fontini, Çev.). İstanbul: Notabene Yayınları.

De Pascalis, I. A. (2017). Politics of vision: Subjects and urban scenarios in narrative cinema. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 8(1), 3-6.

Dowell, P. ve Fried, J. (1995). Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's Pulp Fiction. *Cineaste, Cilt. 21. s. 4-7*. (Sabri, B. ve Semire, R., Ö. Çev.). (2014). Postmodernizm ve Sinema içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.

Ecevit, Y. (2009). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eliuz, Ü. (2016). Oyunda Oyun Postmodern Roman, İstanbul: Kesit Yayınları.

Emre, İ. (2004) Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara: Anı Yayınları.

Enzensberger, H. M. (2009). Conversaciones con Marx y Engels. Anagrama.

Fırıncı, M. (2012). Postmodern süreçte sanatın değişen anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10), 25-38.

Foss, S. K., Waters, W. J., & Armada, B. J. (2007). Toward a theory of agentic orientation: Rhetoric and agency in Run Lola Run. *Communication Theory*, 17(3), 205-230.

Fukuyama, F. (1993). Tarihin Sonu Mu? (Y. Kaplan, Çev.). Kayseri: Rey Yayınları.

Genette, G. (1982). Palimpsests : Literature in the Second Degree, (Channa N. ve Claude D. Çev.). Lincoln: University of Nebraska Press.

Gökalp Alpaslan, G. (2007). Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Görmez, A. (2006). Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (1), 47-63.

- Gültekin, G. (2020). sinedigma: sinemanın zihinsel ve toplumsal gerçeklik üretimi. SineFilozofi, 5(10), 704-721.
- Gümüş, S. (2021). Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Güven, E. B., (2021). Postmodern Roman ve Filmde Medyalararasılık (Doktora Tezi). https://www.academia.edu/63842044/Postmodern_Roman_ve_Filmde_Medyalararas%C4%B1%C4%B1k (Erişim tarihi 14.03.2022).
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu. (M. G. Sökmen, Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları, (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- Hoesterey, I. (2001). Pastiche: Cultural Memory In Art, Film, Literature. Bloomington: Indiana University Pres.
- Hutcheon, L. (2006). A Theory of Adaptation. New York: Routledge.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jameson, F. vd. (1994). Postmodernizm. (N. Zekâ, Der.). (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan Çev.). İstanbul, Kıyı Yayınları.
- Sim, S. (Ed.). (2011). The Routledge Companion to Postmodernism. Routledge.
- Jameson, F. (2016). Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. In Postmodernism (pp. 62-92). Routledge.
- Karabulut, M. ve Biricik, İ. (2018) Postmodern Romanın “Nasıl”lığı Bağlamında Orhan Pamuk’un “Kırmızı Saçlı Kadın” Romanı. Journal of Turkish Language and Literature. Cilt: 4 Sayı: 1. s. 141-162. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/414406> (Erişim tarihi 13.03.2022).
- Karataş, T. (2001). Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kayhan, S. (2014). Fragments of Tragedy in Postmodern Film. Cambridge Scholars Publishing.

- Kıran, Z. ve Kıran, A. E. (2007). Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Koçak, D. (2012). Sinemada postmodernizm. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), 65-86.
- Leitch, T. (2009). Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to the Passion of the Christ. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Löwy, M. ve Sayre, R. (2007). İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm, Çev: Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.
- Marx, K. ve Engels, F. (1970). The German Ideology, New York: International Publishers.
- Olivier, B. (1995). "Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'ın Temel İlgüdü'sündeki Yüzeysellikler". (S. Büyükdüvenci ve S. R., Öztürk Çev.). Postmodernizm ve Sinema içinde (s. 37-62). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Murfin, R., C. ve Ray, S., M. (2003). The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms. Boston: Palgrave MacMillan.
- Murray, J. E., Olmstead, A. L., Logan, T. D., Pritchett, J. B., & Rousseau, P. L. (2015). The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism. By Edward E. Baptist. New York: Basic Books, 2014. Pp. xxvii, 498. \$35.00, cloth. The Journal of Economic History, 75(3), 919-931.
- Oliphant, E. L. (2017). Marketing the Southwest: modernism, the Fred Harvey company, and the Indian Detour. American Literature, 89(1), 91-119.
- Olivier, B. (2007). Postmodernity, globalisation, communication and identity. Communicare: Journal for Communication Sciences in Southern Africa, 26(2), 36-55.
- Ögeyik, M., C. (2008). Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi. Ankara: Anı Yayınları.
- Önbayrak, N. (2016). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği. Marmara İletişim Dergisi, 13(13), 187-203.
- Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press.

- Öz, S. (2020). “Küskünlükleri, Travmaları ve Ümitsizlikleriyle ‘Bizim’ Anti-Kahramanlar”. (S. Öz ve İ. Afacan Ed.). Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası - Arabesk Yeniden içinde. (s. 181-194). İstanbul: Notabene Yayınevi.
- Özgen, A. (2020). İlk Gösterimde Yaşanan Panik: Mit mi Gerçek mi? <https://altyazi.net/altyazi/ilk-gosterimde-yasanan-panik-mit-mi-gercek-mi/> (Erişim tarihi 20.02.2022).
- Braudy, L., & Cohen, M. (2016). Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford University Press.
- Posner, R. A. (1992). When Is Parody Fair Use? The Journal of Legal Studies, 21(1), 67-78. <https://econpapers.repec.org/scripts/redir.pf?u=http%3A%2F%2Fdx.doi.org%2F10.1086%2F467900;h=repec:ucp:jlstud:v:21:y:1992:i:1:p:67-78> (Erişim tarihi 14.03.2022).
- Pravadelli, V. (2017). Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond) Classic, Modern, Postmodern. A Companion to Italian Cinema, 227-248.
- Pruysers, S., & Blais, J. (2017). Why won't Lola run? An experiment examining stereotype threat and political ambition. Politics & Gender, 13(2), 232-252.
- Ricardou, J. (1975). Claude Simon textuellement. Claude Simon anısına gerçekleştirilen Cerisy-la-salle Sempozyumu, Paris.
- Rigel, N. vd. (2005). Kadife Karanlık, 21. yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, İstanbul: Su Yayınevi.
- Rose, A. M. (2016). Parodi: Antik, Modern ve Postmodern. (Cansu, D. Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Rosenau, P., M. (2004). Post-modernizm ve Toplum Bilimleri. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sarup, M. (2010). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm. (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Sazyek, H. (2006). Kolaj ve Romandaki Yeri. Kitaplık Dergisi. Sayı: 92 Mart 2006. s. 92-99.
- Sim, S. (2006). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü. (A. Utku, Ed.). (M. Erkan, Çev.) Ankara: Ebabil Yayınları.

- Soykan, Ö., N. (2003). Türkiye’den Felsefe Manzaraları Cilt 1. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Stam, R. (2000). Sinema Teorisine Giriş. (Selda, S. ve Çiğdem A. Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sturken, M. ve Cartwright, L. (2001). Practice of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford: Oxford University Press.
- Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş. ART-E Mayıs-Haziran, Sayı:15.
- Şenol, N. ve Elmas, A. O. (2021). Deneyisel Kolaj Uygulamalarının Temel Tasarım Elemanları ile İncelenmesi. Art-Sanat. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0008>
- Thompson, D. (1997). Siyasi Düşünce Tarihi. İstanbul: Şule Yayınları.
- Ufuk, U. (2021). Metinlerarasılık Bağlamında Sinema Resim İlişkisi. The Journal of Academic Social Science, (105), 87-107.
- Ulutaş, S. (2019). Postmodern etki ve sinemada belirsizliğin varoluşu: Lost Highway filmi incelemesi. OPUS International Journal of Society Researches, 14(20), 1975-2011
- Verevis, C. (2006). For Ever Hitchcock: Psycho and Its Remakes, Austin: University of Texas Press.
- Friedberg, A. (2006). Postmodern Sinema: Anlatı, İşlev, Kültür. Çitlembik Yayınları
- Wales, K. (1989). A Dictionary of Stylistics. Londra: Longman.
- Wayne, M. (2017). Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği. Yordam Kitap.
- Whalen, T. (2000). Run Lola Run. Film Quarterly (ARCHIVE), 53(3), 33.
- Wiggins, B. E. (2019). The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics and Intertextuality. New York and London: Routledge.
- Yamaner, G. (2007). Postmodernizm ve Sanat, Ankara: Algı Yayınları.

Yildiz, H. (2005). Postmodernizm nedir?. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (13).

Zinkhan, G. M. (Ed.) (1994). The Use Of Parody in Advertising. Journal of Advertising.



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Burak EKMEKÇİ

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Sinema ve Televiyon	Düzce Üniversitesi	2023
Lisans	Radio, TV ve Sinema	Marmara Üniversitesi	2014
Lise	Sözel	Cumhuriyet Anadolu Lisesi	2009