

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**POSTMODERN SİNEMA BAĞLAMINDA ONUR ÜNLÜ SİNEMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hüseyin AYDIN**

**KOCAELİ, 2019**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**  
**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**POSTMODERN SİNEMA BAĞLAMINDA ONUR ÜNLÜ SİNEMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hüseyin AYDIN**

**Dr. Öğr. Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN**

**KOCAELİ, 2019**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

POSTMODERN SİNEMA BAĞLAMINDA ONUR ÜNLÜ  
SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Hüseyin AYDIN

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 26.06.2019/18

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Özgür VELİOĞLU METİN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Kadriye UZUN

KOCAELİ 2019

## ÖNSÖZ

“Postmodern Sinema Bağlamında Onur Ünlü Sineması” adlı yüksek lisans tez çalışması, postmodernizmin sinemadaki temsillerinden hareketle Onur Ünlü filmleri ele alınarak Türk sinemasına postmodern bir perspektifle yaklaşmanın imkanlarını tartışmayı amaçlamaktadır.

Tez çalışmam boyunca bana rehberlik edip engin hoşgörüsüyle yardımı esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Özgür Velioğlu Metin’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Dostça destek ve katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Kenan Göçer ve Dr. İdris Candan’a da teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bu zorlu dönemde maddi, manevi desteklerinin yanı sıra sürecin yarattığı gerilimlerden dolayı bana katlanma yüce gönüllülüğü gösteren başta eşim ve çocuklarım olmak üzere aileme minnetlerimi sunarım.

**Kocaeli, 2019**

**Hüseyin Aydın**

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. POSTMODERNİZM: KAVRAMSAL BAĞLAM VE POSTMODERN DÜŞÜNCE .....	7
1.1. Modernitenin Doğuşu .....	7
1.2. Moderniteye Karşı Modernizm .....	11
1.3. Modernliğin Sonrası: Postmodernite-Postmodernizm.....	12
1.4. Postyapısalcılık ve Postmodernizm .....	16
1.4.1. Postyapısalcılığın Soykütüğü.....	17
1.4.2. Postyapısalcılık .....	20
1.5. Postyapısalıcı Düşünürler .....	23
1.5.1. Jacques Derrida.....	23
1.5.2. Jean François Lyotard .....	29
1.5.3. Michel Foucault .....	34
1.5.4. Jean Baudrillard .....	39
1.5.5. Fredric Jameson .....	44
1.6. Postmodern Sanatın Oluşum Süreci .....	48
1.6.1. Klasikten Modernizme Sanatın Dönüşümü .....	48
1.6.2. Devamlılık ve Karşıtlık Olarak Sanatta Modernizm ve Postmodernizm .	56

### İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA POSTMODERNİZM .....	68
2.1. Tarihsel Açıdan Postmodern Sinema .....	68
2.2. Postmodern Sinemanın Özellikleri.....	73
2.2.1. Postmodern Filmlerde Metinlerarasılık.....	73
2.2.2. Postmodern Filmlerde Parodi ve Pastiş.....	77
2.2.3. Postmodern Filmlerde Zaman.....	80

2.2.4. Postmodern Filmlerde Olay Örgüsü.....	83
2.2.5. Postmodern Filmlerde Karakter.....	85
2.3. Türk Sinemasında Postmodern Eğilimler .....	88

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ONUR ÜNLÜ FİMLERİNİN POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	93
3.1. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme .....	94
3.2. Onur Ünlü Sineması .....	94
3.2.1. Onur Ünlü'nün Biyografisi.....	94
3.2.2. Onur Ünlü Sinemasına Genel Bakış .....	95
3.3. Polis .....	97
3.3.1. Filmin Künyesi.....	97
3.3.2. Filmin Özeti.....	98
3.3.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler .....	99
3.3.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları.....	102
3.3.5. Filmin Zaman Kurgusu .....	105
3.3.6. Filmin Olay Örgüsü.....	107
3.3.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi .....	108
3.4. Güneşin Oğlu .....	111
3.4.1. Filmin Künyesi.....	111
3.4.2. Filmin Özeti .....	111
3.4.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler .....	112
3.4.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları.....	114
3.4.5. Filmin Zaman Kurgusu .....	116
3.4.6. Filmin Olay Örgüsü.....	117
3.4.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi .....	119
3.5. Beş Şehir .....	121
3.5.1. Filmin Künyesi.....	121
3.5.2. Filmin Özeti .....	121
3.5.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler .....	123
3.5.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları.....	124
3.5.5. Filmin Zaman Kurgusu .....	126
3.5.6. Filmin Olay Örgüsü.....	127

3.5.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi .....	129
3.6. Sen Aydınlatırsın Geceyi .....	131
3.6.1. Filmin Künyesi.....	131
3.6.2. Filmin Özeti .....	131
3.6.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler .....	132
3.6.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları.....	134
3.6.5. Filmin Zaman Kurgusu .....	136
3.6.6. Filmin Olay Örgüsü.....	137
SONUÇ .....	141
KAYNAKÇA .....	151



## ÖZET

Postmodernizm 20. yüzyılın ortalarından itibaren başta felsefe ve sanat olmak üzere birçok alanda yeni tartışmaların doğmasına neden olmuştur. Modernliğin yarattığı değerlerin yeniden masaya yatırıldığı bu tartışmalar felsefede yeni düşünme biçimlerinin doğmasına neden olurken sanatta da yeni biçimlerin önünü açmıştır. Postmodernizmin etkisi diğer sanat dalları gibi sinemaya da tesir etmiştir. Sinemada klasik anlatı ve modernist etkiler eleştiriye tabi tutulmuş bu minvalde metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji gibi öğelerin merkeze alındığı yeni biçimsel denemeler ortaya konmuştur. Dünya sinemasında görülen postmodern eğilim 1980'li yıllardan itibaren Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu yılların ardından gelen 1990'lı yıllarda Türk sinemasına ana akım sinemanın alternatifi olarak modernist bir bakış açısı hakim olsa da postmodern sinemaya dahil edilebilecek filmler de üretilmiştir. 2000'li yıllarda ise postmodern etki daha görünür olmuştur.

Çalışmanın amacı sinemada görülen postmodern etkilerin Onur Ünlü sinemasında nasıl temsil edildiğinin tespit edilip ortaya çıkartılmasıdır. Bu bağlamda incelenen filmlerde metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji gibi öğelerin yanı sıra postmodern zamansal kurgu, olay örgüsü ve karakter analizleri gibi postmodern öğelerin ortaya konularak Onur Ünlü sinemasında postmodernizmin etkilerini göstermek amaçlanmaktadır.

Çalışmada Onur Ünlü'nün *Polis (2007)*, *Güneşin Oğlu (2008)*, *Beş Şehir (2009)* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)* filmleri postmodernizm açısından ele alınmaktadır. Onur Ünlü'nün tez kapsamında analiz edilen filmlerinde metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji gibi postmodern öğelere yer vermesi ve filmlerinde zaman, olay örgüsü ve karakterleri ele alırken de postmodern duyarlılıkla yaklaşmış olması bu filmlerin postmodern nitelikler taşıdığını göstermektedir.

**Anahtar Kavramlar:** Postmodernizm, postyapısalcılık, postmodern sinema, Onur Ünlü, metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji.



## ABSTRACT

Postmodernism has promoted to new debates in many areas including philosophy and art since the mid-20th century. These debates, in which the values created by modernity were brought back into question, led to the growth of new ways of thinking in philosophy and paved the way for new forms in art. Postmodernism has influenced to cinema like other branches of art. In the cinema, classical narrative and modernist influences have been criticized and new formal experiments have been manifested the center such as intertextuality, parody, pastiche and nostalgia. The postmodern trend seen in world cinema also influenced Turkish cinema in the 1980's. Following these years, although the modernist perspective dominated Turkish cinema in the 1990s, films that could take place in postmodern cinema were produced. In the 2000s, the postmodern effect was more visible.

The aim of this study is to determine and present how the effects of postmodernism seen in cinema are represented in Onur Ünlü's cinema. In this context, it is aimed to bring out the postmodern elements such as intertextuality, parody, pastiche and nostalgia, as well as postmodern elements such as postmodern temporal fiction, plot and character analysis in the Onur Ünlü's cinema.

In this thesis study, Onur Ünlü's movies such as *Polis (Police, 2007)*, *Güneşin Oğlu The (Son of the Sun, 2008)*, *Beş Şehir (Five Cities, 2009)* and *Sen Aydınlatırsın Geceyi (Thou Gild'st the Evenis, 2013)* movies are discussed in terms of postmodernism. In Onur Ünlü's movies analyzed in the scope of the thesis, postmodern elements such as intertextuality, parody, pastiche and nostalgia, and also his approach to time, plot, and characters in his films show that these films have postmodern qualities.

**Keywords:** Postmodernism, poststructuralism, postmodern cinema, Onur Ünlü, intertextuality, parody, pastiche, nostalgia.

## RESİM LİSTESİ

Resim 1: Dövüş sahnesi (Kill Bill, Quentin Tarantino).....	100
Resim 2: Dövüş sahnesi (Polis, Onur Ünlü) .....	100
Resim 3: Aynada prova yapan Travis, (Taksi Şoförü, Martin Scorsese).....	101
Resim 4: Aynada prova yapan Travis'in yeniden canlandırılması.Taksi Şoförü filminden alıntı (Polis, Onur Ünlü .....	101
Resim 5: Film içinde film. Çağrı filminden yapılan bir alıntı (Polis, Onur Ünlü) ..	101
Resim 6: Musa Rami ve torununun adamı yumruklaması (Polis, Onur Ünlü) .....	103
Resim 7:Kiralık katilin kesilmiş başı (Polis, Onur Ünlü) .....	103
Resim 8:Musa Rami ve Funda'nın karşılıklı kusması (Polis, Onur Ünlü) .....	104
Resim 9:Musa Rami ve polis öğrencileri (Polis, Onur Ünlü) .....	105
Resim 10:Musa Rami ile Komiser Yılmaz arasında geçen ve üç kez tekrarlanan diyalog (Polis, Onur Ünlü) .....	107
Resim 11: Sahil (Ağlayan Çayır, Theodoros Angelopulos).....	124
Resim 12: Ağlayan Çayır filminden alıntı (Beş Şehir, Onur Ünlü) .....	124
Resim 13: Marc Chagall'ın "Şehrin Üzerinde" tablosu.....	133
Resim 14: Marc Chagall'ın "Şehrin Üzerinde" tablosundan alıntı (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü).....	133
Resim 15: Dilsel metaforlar: Gökten taş yağması (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	133
Resim 16: Dilsel metaforlar: Kan ağlamak (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	133
Resim 17: Romeo ile Juliet parodisi (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	135
Resim 18: Zamanın Cemal tarafından durdurulması (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	137
Resim 19: Zamanın üst üste bindirilmesi 1 (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	137
Resim 20: Zamanın üst üste bindirilmesi 2 (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü) .....	137

## GİRİŞ

Dünyada 20. yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelen postmodernizm kavramı 1990'lardan itibaren Türkiye'de de tartışılmaya başlanmıştır. Hem yapısı gereği tanımlanmaya karşı olması hem de hala içinde yaşanılan bir dönem olması nedeniyle postmodernizmin tanımlanmasında zorluk çekilmektedir. Postmodernizm kavramı ilk defa 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi edebiyat eleştirmenlerinin postmodern edebiyata dair yaptıkları tartışmalarla gündeme gelmiştir. Bu tartışma 1970'li yıllarda ise mimari, dans, tiyatro, resim, film ve müzik gibi sanatları da kapsayarak genişlemiştir (Huysen, 2000:209).

Postmodernizm, Aydınlanma düşüncesi üzerine temellenen modern kültürün aşılması geçersiz kılınmasını ifade etmektedir. Postmodern kültürde modern kültürün aksine akıl ve bilimin aracılığıyla mutlak bir doğruya ulaşılamayacağı savunulmaktadır. Bu dönemde gerçeklik ve hakikat gibi kavramlar bir anlam ifade etmezken bunların yerini bireylerin haz arayışı almıştır. Bunun yansıması olarak da tüketim toplumu ve kültürü gibi yeni toplumsal olgular meydana gelmiştir. Sanat alanından ise modernist sanatın seçkinciliği dışlanmış bunun yerini kitlelerin beğenisi almıştır. Yüksek edebiyat, klasik müzik, modern resim ve bunlara özgü estetik ölçütler yerlerini popüler sanata özgü ölçütlere bırakmıştır (Şaylan, 2009:56-57).

Sömürgelerin bağımsızlıklarını ilan edip Batı merkezli hümanizmi sorgulaması, hümanizmin tüm insanlığın değil de bir grup insanın egemen olduğu politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları; feminist hareketin yükselmesi ve Batı toplumlarındaki yapı ve düşünce sistemlerinin erkek lehine kadın-erkek eşitsizliğini sürdürdüğünü ve mevcut yapıların beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına hizmet ettiğini göstermeleri postmodernizmi doğuran nedenler arasındadır. Ayrıca televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayar gibi elektronik iletişim sistemlerinin yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin toplumsal yapıları değiştirmesi de postmodern kültürün oluşmasında önemli rol oynamıştır (Emre, 2006:31).

Kuşkusuz postmodern bir felsefenin oluşmasında en önemli katkıyı postyapısalcı düşünürler sağlamıştır. Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Kristeva, Paul de Man, Deleuze, Jameson gibi postyapısalcı düşünürler modernliğin kabullerini tartışmaya açmıştır. Modernizme dair bir şüpheyi ifade eden postyapısalcılık aynı zamanda Batı felsefe geleneğini de eleştiriye tabi tutmaktadır. Postyapısalcı düşünce Batı felsefesine egemen olan bütüncül düşüncelerin yerine tekililikleri ön plana çıkarmaktadır (Akay, 2016: 23). Batı düşüncesine hakim olan özne, tarih, anlam gibi kavramları yeniden ele alarak yapısökümüne uğratmaktadır (Sarup, 2017: 16-17).

Sinemada postmodernizmin ilk örnekleri ise 1980'li yıllarda görülmeye başlanmıştır. Literatüre postmodern olarak giren ilk film ise Ridley Scott tarafından yönetilen *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) filmi olmuştur (Degli-Esposti, 1998: 4). Bir bilim-kurgu filmi olan *Bıçak Sırtı*, kendinden önceki birçok türü içinde barındıran türlerarası bir yapıya sahiptir. Film postmodern sinemanın temel özelliklerinden olan metinlerarasılığın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çolak, 2006: 91). Metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi öğeler postmodern sinemanın temel özellikleri arasında kabul edilmektedir.

Postmodern filmlerde metinlerarası geçişler ve göstergeler mesaj, gerçeklik ya da ütopya gibi amaçlar güdülmeyerek sadece bir araya getirmek, kurmak niyetiyle farklı türlerden filmler iç içe geçirilerek kullanılmaktadır (Çolak, 2006: 89-90). Postmodern sinema klasik sinemanın doğrusal zaman çizgisine müdahalelerde bulunarak zaman perspektifini muğlaklaştırıp seyircinin zaman algısını bozmayı amaçlamıştır. Filmlerde geriye dönüşlere yer verilerek zamandizimsel sıralama belirsizleştirilmiş, izleyicinin doğrusal bir akışı takip etmesi imkansızlaştırılmıştır (Gürata, 2016:102). Ayrıca postmodern filmlerde parodi ve pastiş gibi yöntemlere başvurularak klişe temalara da çokça yer verilmektedir. Farklı türler arasında gezintiler yapılarak farklı türlerdeki filmlere atıf yapılmaktadır (Çolak, 2006:100).

Postmodern sinemanın Türkiye'deki serüveni ise 1980'den sonra 12 Eylül darbesinin yarattığı ortamın etkisiyle başlamıştır. Darbenin yarattığı etkiyle yenilgi duygusuna kapılan aydınlar ile toplum arasında bir kopuş yaşanmıştır. Bu dönemde bir yandan darbenin verdiği karamsarlıkla içe kapanan diğer yandan neo-liberal politikalar dolayısıyla dış dünyaya açılma gereği duyan sinemacılar yeni arayışlar içine girmiştir. Bu süreçte aydınlar kendilerini ve toplumu sorgulamış ve bu sorgulamanın neticesinde içlerine kapanmıştır. Bu dönemde yenilgi duygusu ile üretilen yönetmenlerin kendi iç dünyalarını yansıttığı filmler seyirci ile sanatçılar arasındaki bağı koparmıştır (Konaklı, 2005: 81). Sinemamızdaki içe kapanışın toplumda ve sinemada başlayan Amerikanlaşma eğilimi ile birleşmesiyle Türk sinemasında postmodern yönelimler görülmeye başlanmıştır. Postmodern sinema kategorisinde değerlendirilen Türk filmlerinde derinliğin yerini yüzeyselliğin aldığı, zaman ve mekan arasındaki bağın koptuğu görülmektedir (Konaklı, 2005: 86-87). Sinemamızda bu dönemde üretilen Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda*(1986), Ertem Eğilmez'in yönettiği *Arabesk* (1989), Ömer Kavur'un yönettiği *Gizli Yüz* (1991), Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *Ağır Roman* (1996), Umur Turgay'ın yönettiği *Karışık Pizza* (1998) gibi filmler postmodern yönelimler göstermektedir.

Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplıanoğlu gibi yönetmenlerin dahil olduğu Türk sinemasında 90'lar kuşağı olarak bilinen kuşağın ardından gelen ve 2007 yılında çektiği ilk filmi *Polis* ile sinema serüvenine başlayan Onur Ünlü de filmlerinde postmodern öğelere çokça yer vermektedir. Gerçekçi, minimalist filmlerden farklı olarak çok sayıda türü bünyesinde barındıran filmlerin yönetmeni olan Ünlü, filmlerinde klasik anlatının dışında kalan, kahraman ya da anti-kahraman olarak da nitelendirilemeyecek karakterlere yer vermektedir. Karakter seçiminde ve hikayelerinde klişelere başvururken alıntılardığı klişelerin yapısını bozmakta ve kendi film uzamına uygun biçimde yeniden yaratmaktadır. Bu açıdan parodi ve pastiş Onur Ünlü sinemasında önemli bir yere sahiptir. Yönetmenin filmlerinde farklı türler arasında gezintiler yapılarak çok sayıda film ve metne atıf yapılmaktadır. Onur Ünlü filmlerinin olay örgüsü de klasik anlatının aksine doğrusal biçimde ilerlememektedir. Zamana müdahalelerde bulunularak seyircinin zaman algısıyla oynanmaktadır. Hikaye neden ve sonuç ilişkisinin dışında kurularak absürt durumlar yaratılmaktadır. Postmodernizmin tüm bu özelliklerini taşıyan filmleriyle

Onur Ünlü kendine postmodern yönetmenlerin arasında yer bulan isimlerden olmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde postmodernizmin tarihsel ve kavramsal olarak anlaşılabilmesi için birbiri ile ilişkili olan modernite, modernizm, postmodernite, postmodernizm gibi kavramların tarihsel ve kavramsal açıdan oluşum süreci incelenmiştir. Devamında postmodern düşünce ile ilişkili olarak postyapısalcı felsefe ve düşünürler ele alınmıştır. Postyapısalcı düşüncenin ortaya çıkmasını sağlayan tarihsel süreç ve bu akımın öncülü kabul edilebilecek filozof ve akımlar incelenmiştir. Ayrıca postmodernizmin sanatta tezahürünün anlaşılabilmesi için Rönesanstan postmodernizme kadar sanatın evrim süreci ele alınırken klasik, modern ve postmodern sanatın özellikleri üzerinde durulmaktadır. Bu üç döneme ait sanat eserlerinin ortak ve farklılaşan yönleri açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde postmodern sinemanın ortaya çıkışı ve temel özellikleri ele alınmıştır. Postmodern sinemanın metinlerarasılık, parodi, pastiş gibi özelliklerinin yanı sıra bu filmlerin olay örgüsü, karakter ve zaman algısı üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise postmodern sinemanın özellikleri doğrultusunda Onur Ünlü sineması hakkında bilgi verilerek örnekleme oluşturan *Polis (2007)*, *Güneşin Oğlu (2008)*, *Beş Şehir (2009)* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)* filmleri postmodern sinemanın özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir

### **Araştırmanın Amacı ve Önemi**

1980'li yıllardan itibaren dünya sinemasıyla birlikte Türk sinemasında da postmodern eğilimler görülmeye başlanmış ve yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi postmodern öğeler Türk sinemasında da görülmeye başlanmıştır. Çalışmanın amacı, Onur Ünlü sinemasında yer alan postmodern öğelerin tespit edilip ortaya çıkartılması ve Onur Ünlü'nün postmodern bir yönetmen olup olmadığının saptanmasıdır. Bu doğrultuda incelenen filmlerde metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji gibi öğelerin

yanı sıra postmodern zamansal kurgu, olay örgüsü ve karakter analizleri ortaya konularak Onur Ünlü sinemasında postmodernizmin etkilerini göstermek amaçlanmaktadır. Çalışma, Onur Ünlü sinemasının ilk kez postmodern öğeler açısından incelenmiş olması açısından önemlidir ve bu açıdan sonraki çalışmalara kaynak oluşturacaktır.

### **Araştırmanın Problemi**

Dünyada gerçekleşen bilimsel, toplumsal, düşünsel ve sanatsal değişimler kuşkusuz sinemayı da etkilemektedir. Buradan hareketle araştırmanın çıkış problemi dünyada yaşanan değişimlerin postmodernizm özelinde sinemaya ne şekilde yansıdığı ve bu yansımanın Onur Ünlü filmlerinde nasıl temsil edildiğidir. Onur Ünlü filmlerindeki postmodern etkilerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

### **Araştırmanın Hipotezleri**

Onur Ünlü'nün filmleri postmodern sinemaya uygun bir yapıda mı şekillenmiştir?

Onur Ünlü'nün filmlerinde postmodern sinemanın özelliklerinden olan metinlerarasılığa yer verilmiş midir?

Onur Ünlü'nün filmlerinde postmodern sinemanın özelliklerinden olan parodi, pastiş unsurlarına rastlanmakta mıdır?

Onur Ünlü'nün filmlerinde postmodern sinemanın özelliklerinden olan nostalji öğeleri bulunmakta mıdır?

Onur Ünlü'nün filmlerinde postmodern zamansal kurgu, olay örgüsü ve karakterlere yer verilmiş midir?

## **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Postmodernizm ve sinema bağlamında incelenebilecek nitelikte görülen dört film yönetmenin filmografisindeki konumları ve postmodern sinemanın özelliklerine uygunlukları açısından değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda yönetmenin filmografisinden metinlerarası ilişkiler ile polisiye, bilim kurgu, minimalist sinema ve fantastik sinema gibi türlerin parodi ve pastişi yapılan filmler dikkate alınarak bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Bu bağlamda farklı türlerin parodisi ve pastişi yapılan Onur Ünlü'nün *Polis*, *Güneşin Oğlu*, *Beş Şehir*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmleri ele alınmıştır.

## **Araştırmanın Yöntemi**

Çalışmada metinlerarasılık, parodi, pastiş, zaman, olay örgüsü ve karakter gibi postmodernist öğeler çerçevesinde *Polis* , *Güneşin Oğlu* , *Beş Şehir* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmleri incelenerek postmodernizmin Onur Ünlü sinemasında nasıl işlendiği açıklanmaya çalışılırken postmodern öğeler örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır. Bu açıdan yapılan çalışma nitel araştırma özelliklerini taşımaktadır. Çalışma için detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Literatür taramasında postmodernizmin kuramsal ve tarihsel boyutu ile ilgili araştırma yapılmış, yararlanılacak kaynaklar, kuramcılar ve görüşleri belirlenmiştir. Sonrasında örnekleme oluşturacak filmler seçilmeden önce Onur Ünlü filmleri izlenerek yönetmen ile ilgili araştırma yapılmıştır. Onur Ünlü sinemasında postmodern nitelik taşıyan dört film seçilmiştir. Seçilen filmlere amaçlı örnekleme yöntemi göz önünde bulundurularak karar verilmiştir. Çalışma için seçilen filmlerin postmodernizm bağlamında metinlerarasılık, parodi, pastiş, zaman, olay örgüsü ve karakter gibi unsurları analiz edilmiştir. Bu sayede postmodernizmin Onur Ünlü sinemasında nasıl işlendiği ve hangi unsurlar aracılığıyla ortaya konulduğu gösterilmeye çalışılmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. POSTMODERNİZM: KAVRAMSAL BAĞLAM VE POSTMODERN DÜŞÜNCE

#### 1.1. Modernitenin Doğuşu

Modernite kavramının kökeni olan modern kelimesi Latince son zamanlar, tam şimdi anlamına gelen “modo” ile bugün anlamına gelen “hodiernus” kelimelerinden türetilmiştir (Cevizci, 2002: 715). Kavram ilk kez miladi 5. yüzyılda antiquus’un yani antik olanın zıddı olarak kullanılmıştır (Kumar,1995: 88).

Terim ilk kullanıldığı anlamıyla orta çağa özgü bir kavramdır. Antik olanla kurduğu zıtlık, pagan kültür ile Hristiyan kültürün zıtlığına işaret etmektedir. Kavram aynı zamanda eski dünya ile yeni dünya arasında bir ayırım yapması suretiyle zamanın kendisine vurgu içermektedir. Modern kavramının bu şekilde ortaya çıkışı Hristiyan dünyanın zaman algısı ile antik olan arasındaki farka işaret etmektedir.

İki dünya görüşü arasındaki fark modernliğin kavranması açısından önemlidir.. Antik dünya, doğalcı bir zaman anlayışına sahiptir. Bu anlayışa göre zaman düzenli bir karakterdedir. Mevsimlerin dönüşümü, doğum, ölüm ve diğer tüm doğa olayları değişmez, döngüsel bir yapıya sahiptir. Yani doğada bir yenilik söz konusu olmadığı gibi evrilerek varacağı bir hedefi de yoktur. Böyle bir zaman algısı doğanın ya da tarihin bir amaçtan yoksun olduğu anlamına gelmektedir (Kumar,1995: 89).

Hristiyan dünya görüşü ise antik dünyanın zaman anlayışının karşısına Mesihçi bir zaman algısı ile çıkmaktadır. Bu zaman algısı ilkesini İsa’nın doğumu üzerine inşa etmektedir. Zaman artık İsa’dan önce ve sonra olmak üzere iki dönem olarak ifade edilmekte ve İsa’dan öncesi “karanlık çağ” olarak tanımlanmaktadır. Zamanın İsa’nın doğumuyla kırılmaya uğratılması zamanda bir yenilik, bir ilerleme fikrini doğurmaktadır. Böylece Hristiyanlık tarihe bir amaç, misyon yüklemiştir.

Hristiyan dünya görüşünün ortaya çıkardığı bu zaman algısı, bugünkü anlamıyla modernliğin düşünsel kaynağı olarak kabul edebileceğimiz Rönesans düşüncesine de miras kalmıştır. Hristiyan zihnin İsa'dan önce ve sonra olarak kategorize ettiği zaman anlayışı Rönesans dünyasında eski çağ, orta çağ ve modern çağ olarak biçimlenmiştir. Hristiyan dünyanın kendisini antik dünya karşısında konumlandığı gibi Rönesans düşüncesi de kendisini Hristiyan orta çağın karşısında konumlandırmaktadır. Rönesans, Hristiyan dünyanın kutsal zamanını dünyevileştirmiş ona yeni dünyevi bir amaç yüklemiştir. Bu tavır orta çağı “karanlık çağ” olarak nitelemekte modern çağı ise karanlıktan aydınlığa çıkış ya da aydınlık bir geleceğin müjdeleyicisi olarak görmektedir.

Rönesansın, Hristiyanlıktan devraldığı ilerleme fikri Aydınlanma düşüncesinde de karşılığını bulmuştur. Özellikle Fransız aydınlanmasında somutlaşan çağdaş ilerlemecilik teorisi 18. yy'da yaşamış olan iktisatçı Turgot tarafından kullanılmıştır. Bu düşünceye göre her dönem bir önceki dönemin kurumlarını ortadan kaldırmakta, yerine yeni kurumlar inşa etmektedir. Aynı zamanda bir önceki çağın eksiklerini gidermekle birlikte önceki çağların birikimlerini de kendine mal etmektedir. Bu bakış açısına göre tarihin ilerlemesi kümülatiftir (Küçükalp, 2017:92).

İlerleme düşüncesi en yetkin ifadesini ise Hegel'de bulmuştur. Hegel, tarihe diyalektik yöntemle yaklaşmış ve tarihin kümülatif birikim yerine, tez-anti tez-sentez biçiminde ilerlediğini öne sürmüştür. Hegel'in tarih görüşü tin(Geist)'in kendini tanımak için açılımını ifade etmektedir. Buna göre her tarihsel dönem mutlak tinin kendini açığa çıkarması ancak bunu tam olarak gerçekleştirememesi anlamında bir eksikliğe işaret etmektedir. Ve bu açığa çıkarma diyalektik bir biçimde mutlak tinin kendisini tam anlamıyla gerçekleştirene kadar yani tarihin sonuna kadar devam edecektir. Bu anlamda tinin eksik de olsa kendini gerçekleştirdiği her dönem bir dönemden daha ileri bir aşamayı ifade etmektedir (Küçükalp, 2017:97).

Bugün karşı karşıya olduğumuz modernite kavramı Rönesans ile hayat bulmuştur. Batı dünyasında barut, matbaa ve pusulanın keşfiyle birlikte orta çağın Hristiyan dünyasında maddi bir değişim baş göstermiş ve bu icatlar yeni bir

düşüncenin oluşmasına kaynaklık etmiştir. Barutun kullanılmasıyla birlikte orta çağın toplumsal yapısını oluşturan feodalitenin kaleleri bu yeni tür silahlar ile yıkılmış yerine ulus-devlet bina edilmiştir. Matbaa ile bilgi kilisenin tekelinden kurtularak yeni dünyevi bir karakter kazanmıştır. Pusula ise deniz güvenliğini artırarak yeni dünyaların keşfine ve doğaya dair yeni bilgiler edinilmesine olanak sağlamıştır (Cevizci, 2002: 715). Böylece Rönesans ile birlikte eski dünyanın sonu gelirken modernlik dünyanın yeni bir tarzda yorumlanmasının yolunu açmıştır.

Tarihin bu yeni aşamasının karakterini belirleyen ise yeni bir kozmolojinin ortaya çıkmasıdır. Bu yeni kozmoloji bilimde yaşanan devrimle hayat bulmuştur. Bilimsel devrim Newton ile başlamaktadır. Newton, evrensel yerçekimi kanununu keşfederek Hristiyan dünya görüşü ile modern dünya görüşü arasındaki kopuşun habercisi olmuştur. Hristiyan dünya görüşü doğayı tanrının bir armağanı, ve onu anlamamızı sağlayan bir doğa kitabı olarak tasvir etmektedir. Evrensel yerçekimi kanunuyla şekillenen bakış açısı ise doğanın tanrının inayeti olarak değil de doğada içkin olan kanunların belirleyiciliği açısından ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Böylece bilim tanrının yaratmadaki amacını araştırmak yerine dikkatini doğanın kendisine yöneltmiştir. Doğa nesnesi bilimin amacı haline gelmiş, doğa ile tanrı arasına bir mesafe koyulmuştur (Jeanniere, 2000:97-100).

Doğanın bu şekilde kavranması insanın doğadaki konumunu da yeniden tanımlamıştır. İnsan artık doğa ile tanrı arasında bir bağ olarak değil, doğa yasalarının belirlenimleri arasında kendisini belirleyen kanunları keşfederek kaderini tayin etme özgürlüğüne kavuşmuştur. Modernite ile birlikte tarihin öznesi olma görevi tanrıdan insana geçmiştir. Bu özne olma hali hümanizmin doğuşunu müjdelemiştir.

Öznenin konum değiştirilmesi felsefi olarak karşılığını Descartes'ta bulmuştur. Modern felsefenin kurucusu kabul edilen Descartes, Newtoncu mekanik dünya görüşünün metafiziğini sistemleştirmiştir. Bu yeni kozmolojinin en belirgin özelliği varlık alanının ikiye bölünmesi olmuştur. Bu iki varlık alanı (özne-nesne) birbirinden tamamen farklıdır. Descartes'ın ünlü "düşünüyorum, öyleyse varım" formülü düşünen zihni mutlak özne olarak ortaya koyarken; radikal bir şüphecilikten yola

çıkan Descartes, rasyonel ve objektif bir metotla bilgiyi şüphelerden olduğu kadar değer yargularından ve yorumlardan da arındırmayı hedeflemektedir. Böylece şüpheden uzak ve mutlak anlamda güvenilir olan bilgi; tanrı ve tanrının kutsal sözleri yerine yeni öznenin yani insanın zihni olarak belirlemektedir (Küçükalp, 2017:87).

Descartes'ın özneyi yeniden tanımlayan bu yaklaşımı hümanist düşüncenin gelişmesinde de etkili olmuştur. Hümanizm *“genel olarak, akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğaüstü alana hiç başvurmadan, doğal yoldan gerçekleştirilebileceğini belirten ve bu çerçevede, insanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkaran felsefi akım.”*dır (Cevizci, 2002: 514). Hümanist düşünce modern dünyanın kurulmasının başat unsurudur. Öyle ki bu insanın yeniden yaratımı ya da keşfi olarak kabul edilebilir. Böylece insan tarihin öznesi olmuş ve tüm değerlerin ölçüsü haline gelmiştir.

İnsanın merkeze konduğu bu yeni dünya tasavvurunda toplumsal olanın da yeniden şekillenmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bilginin kaynağının tanrıdan ve geleneklerden arındırılarak insana devredildiği yeni kozmolojide toplumsal düzen ve devlet yapısının da yeni bir referansa ihtiyacı bulunmaktadır. Diğer devrimlerin yanında siyasal devrim de bu perspektifle gerçekleşmiştir. İnsanın özne olduğu bu akıl çağında devletlerin de rasyonel olarak yönetilmesi ihtiyacı doğmuştur. Modernitenin yeni dünyasında yönetim meşruiyetini eski çağlarda olduğu gibi tanrısal bir kaynakta ya da karizmatik liderlerde değil halkta aramaktadır. Bu yeniden inşanın meyvesi ise demokrasi olmuştur. Demokrasi, meşruiyetin kaynağını yurttaşlardan oluşan ulusa bağışlamıştır. Yeni toplumsal düzende feodal yapılar önemini yitirip merkezileşerek yerini ulus-devletlere bırakmıştır. Benzer şekilde devlet organizasyonu da rasyonalize edilmiş geleneksel kurumlar tasfiye edilerek yerine bürokrasiyi inşa etmiştir (Jeanniere, 2000:100-101).

Modernitenin kendini gündelik yaşamda en somut olarak gösterdiği alan ise üretim biçimlerindeki değişim olmuştur. Yeni bilimin ürünü teknolojilerin, özellikle de buharlı makinenin icadı Sanayi Devriminin fitilini ateşlemiş, geleneksel üretim tarzı yerini endüstriyel üretime bırakmıştır. Endüstrinin gelişimi üretimde

makineleşmenin, seri üretimin başlaması ve insan emeğinin biçim değiştirmesiyle yeni bir toplumsal yapıyı inşa etmiştir. Tarıma dayalı toplum yapısında çiftçi olarak rol alan geniş kitleler sanayi ile birlikte işçi sınıfına evrilmiştir. Yönetimdeki merkezileşmeye paralel olarak köy ve taşradaki nüfus sanayinin geliştiği şehir merkezlerine akın etmiştir (Jeanniere, 2000:102-103).

Modernite, eski dünyadan kopuşu ifade etmektedir. Tanrı ve geleneksel kanaatlerin yerini insan aklına güvenin aldığı ve bu takas ile birlikte yeniden kurulan ya da kurgulanan bir dünyanın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Bu anlamıyla modernite kavramı tarihsel/toplumsal bir tecrübe olarak değerlendirilebilir.

## **1.2. Moderniteye Karşı Modernizm**

Modernizm ile modernite kavramları çoğu kez birbiri yerine kullanılmaktadır. Ancak bu iki kavram farklı anlamlara sahip olmakla birlikte bir tür karşıtlığı da ifade etmektedir. Modernizm, modernitenin değerlerine yine moderniteyle çağdaş olan bir tepkiyi ifade etmektedir. Kültürel modernizm olarak da ifade edilen bu terim burjuva modernliğinin karşısında konumlanmaktadır. Akıl, bilim, ilerleme ve sanayicilikle ortaya çıkan burjuva modernliğinin karşısında kültürel modernizm, sezgi ve imgelemin özgür tutkusunu yerleştirmektedir (Kumar,1995:106-107).

Modernist hareket ilk kez 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar hüküm süren romantizm hareketinde görülmüştür. Romantikler akla karşı imgelemi, doğal olana karşı kurmacayı , nesnellığe karşı öznelliği, cismani olana karşı düşsel olanı ön plana çıkararak modernitenin yaratıcılıktan uzak buldukları değerlerini yadsımıştır (Kumar,1995:107).

Modernizm hareketinin kristalleşen ismi ise Charles Baudelaire'dir. Sanatı ve estetiği merkeze alan Baudelaire düşüncesinin merkezine evrensel olanın karşısında gündelik olanı almaktadır. Ona göre tüm güzellikler içinde hem ebedilik hem de geçicilik barındırmaktadır. Mutlak güzellik yoktur, her çağın kendine özgü güzelliği vardır. Modern insan da kendi çağının modern dünyanın güzelliğine sahip

olmalıdır (Baudelaire, 2013:193-194). Baudelaire'e göre modernlik, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır (Baudelaire,2013:193-194). Baudelaire için modernlik şimdi ve burada olmaktır. Böylece Baudelaire modernist estetiğin de ilkesini ortaya koymaktadır.

Modernist kültür modernitenin kendi kendini yadsıması olarak daha çok modern estetikte kendisini göstermiştir. Bu yeni kültür, gerçekliğe bakışı değiştirdiği gibi söylencelere bakışı da değiştirmiştir. Estetik modernizm, yeni dünyanın imgelerini; kenti, yığınları, tramvay ve otomobilleri sanata taşımıştır (Paz: 2000,192-193). Romantiklerle başlayan burjuva modernizmi eleştirisini çıkış noktası olarak alan emresyonistlerden Dada hareketine kadar birçok sanat ve siyaset hareketi modernizm başlığı altında toplanmaktadır. Bu akımlar sanatçının özerkliği ve dehası, öznellik, duygu ve sezginin ön planda olması ile avangartlık gibi unsurları ön plana çıkarmaktadır.

### **1.3. Modernliğin Sonrası: Postmodernite-Postmodernizm**

Postmodernizm kavramı ilk defa 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi postmodern edebiyatın ne olduğuna dair farklı düşünceleri olan edebiyat eleştirmenlerince ortaya atılmıştır. Terimin önce mimariyi sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlilik kazanması ise 1970'lerde gerçekleşmiştir (Huysen, 2000:209).

Postmodernizm, bir yandan kendi doğası gereği tanıma karşı olmasından diğer yandan da kuramcılarının çeşitliliği nedeniyle tanımlanması zor bir kavramdır. Gencay Şaylana göre postmodernizm, Aydınlanma felsefesi üzerine oturan kültürün aşılmasını, geçersiz hale gelmesini ifade etmektedir. Postmodern kültürde aklın ve bilimin belirleyiciliği sona ermiştir. Postmodernizme göre akıl ve bilim yoluyla tek bir doğruya ulaşmak mümkün değildir. Bu çağda gerçeklik ve hakikate dair arayışlar anlamsızlaşmakta, bireyin haz arayışı ise ön plana çıkmaktadır. Bunun yansıması olarak tüketim toplumu ve kültürü olgusu ortaya çıkmaktadır. Postmodernizmin sanat alanında ise seçkinciliği dışlamaktadır. Yani yığınların

beğenisi, yüksek edebiyatı, klasik müziği, modern resmi ve bunlara özgü estetik ölçütleri yok etmiş; onların yerini popüler sanata özgü ölçütler almıştır (Şaylan, 2009:56-57).

İsmet Emre'nin Poster'dan aktardığına göre postmodernizmi ortaya çıkaran koşullar şöyle sıralanmıştır:

*1- Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli Batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; bu düşüncenin, insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ettiğini ileri sürerek, insan-merkezli düşüncenin nasıl ve ne ölçüde mevcut politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları.*

*2- Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin Batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirmeleri; bu sistemlerin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özelde ise beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini örnekleriyle göstermeleri.*

*3- Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayar gibi) olağanüstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi. (Emre, 2006:31)*

Postmodernizmi tarihsel olarak ele alanlar ise kapitalizmin geldiği noktanın modern kapitalizmi oluşturan koşulları aştığını ve bu evrenin farklı bir şekilde tanımlanması gerektiğini ifade etmektedir. Bu gruptaki düşünürler postmodernizmi sanayi sonrası toplum, post-fordizm, enformasyon toplumu gibi kuramlarla birlikte ele almaktadır. Örneğin postmodernizmi Marksist bir açıdan ele alan Fredric Jameson onu “*Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*” olarak tarif etmiştir. Jameson postmodernizmin ve kültürel alandaki dönüşümlerin ekonomik alandaki karşılığının geç kapitalizm olduğunu iddia etmektedir.

“...geç kapitalizmin özelliklerinin arasında, yeni bir uluslararası işbölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların kazandırdığı baş döndürücü dinamizm (İkinci ve Üçüncü Dünyanın dev boyutlara ulaşan borçları da buna dahildir), medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi (özellikle "konteynerizasyon" gibi yeni taşımacılık sistemleri), bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması ile birlikte, geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmanın oluşumu gibi oldukça iyi bilinen toplumsal sonuçların ortaya çıkması da yer almaktadır.” (Jameson, 2008:22)

Postmodern düşünürlerden Lyotard ise postmodernizmi meta-anlatıların sonu olarak değerlendirmektedir. Yani, bütüncül bir dünya görüşüne karşı çıkararak bütüncüllük üzerinden geliştirilen toplum teorilerinin artık işlevsel olmadığını savunmaktadır. “Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, "postmodern" sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır. Bu kuşkusuz bilimlerdeki ilerlemenin bir sonucudur; ancak söz konusu ilerleme de zaten bunu varsayıyor.” (Lyotard, 2013: 8)

Lyotard ayrıca, modernitenin temel argümanlarından olan Newtoncu bilimin de artık işlevsel olmadığını, yerini bıraktığı yeni bilimin ise daha çok dil oyunları temelinde geliştiğini öne sürmektedir.

“Böylece, gelen toplum (yapısalcılık veya sistem kuramı gibi) Newtoncu bir antropolojiden ziyade, pragmatik dil parçacıkları ile anlatılabilir oluyor. Birçok farklı dil oyunu mevcut; bu durum öğelerin çeşitliliği demek. Bunlar ancak plaka plaka kuruma yol açabiliyor; bu da yerel gerekircilik demek.” (Lyotard, 2013: 8)

Ona göre postmodern toplum kuramı modern meta-anlatıların aksi yönünde gelişmektedir. “Postmodern bilgi iktidarların aleti olmakla kalmıyor; farklılara karşı duyarlılığımızı keskinleştirip ortak ölçüye vurulamayanı kaldırma yeteneğimizi kuvvetlendiriyor. Kendisi de varoluş nedenini uzmanların homolojisinde değil, mucitlerin paralojisinde buluyor.” (Lyotard, 2013: 9)



Postmodernizmin en popüler kuramcılarında Baudrillard ise postmodernliği ontolojik bir kopuş olarak değerlendirmektedir. Gerçeğin bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun modeller aracılığıyla türetildiği bir zamana girildiğini savunan Baudrillard bu yeni dünyayı “*Simülasyon Evreni*” olarak adlandırmaktadır (Baudrillard, 2008:14). Baudrillard, modernitenin doğa merkezli gerçeklik algısının karşısına yeni bir gerçeklik algısı yerleştirmektedir. Söz konusu bu yeni gerçeklik ise bir yanılsamadır. Yanılsamanın gerçekliği, yanılsamanın yanılsama olduğunu kanıtlayacak verilerden mahrum olduğumuz anlamına gelmektedir. Baudrillard’a göre eski varlık anlayış bir değişime uğramıştır.

*“Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünüşleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma (metafizik) olmayacaktır. Bundan böyle gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik de olmayacaktır. Çünkü genetik minyatürleştirme denilen şey, simülasyon evrenine özgü bir boyuttur. Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. “ (Baudrillard, 2008:14-15)*

Postmodernizme dair tanımlamalar her ne kadar birbirinden farklı da olsa açıklamaların ortak noktası modernlikten farklı bir aşamaya geçildiğinin kabul edilmesidir. Modern toplum, üretim, düşünce biçimlerinin yerini farklı bir sürece bıraktığı ve bu sürecin yeni dinamiklerle açıklanması gerektiğine dair neredeyse bir mutabakata varılmış durumdadır.

Modernite-modernizm gibi pratik bir ayrımı postmodernite-postmodernizm için kullanmak ise pek mümkün gözükmemektedir. Çünkü her iki söyleyiş biçimi birbirinin yerine çok sık kullanılmaktadır. Örneğin, postmodernizm terimi kültürel olguyu açıklamak için kullanılmaya çalışıldığında kültür endüstrisi ile üretim endüstrisi arasındaki geçişkenlik buna müsaade etmeyecektir.

Ancak bu ayrımı tarihsel postmodernizm ile postmodern felsefe arasında yapmamız mümkündür. Çünkü ileriki sayfalarda görüleceği üzere postmodern filozofların büyük çoğunluğu kapitalizm karşıtı bir duruşa sahiptirler. Mevcut üretim biçimine ve toplumsal yapılara da köklü eleştiriler getirmektedirler. Postyapısalcılık olarak da ifade edilen bu felsefeler tarihsel olarak postmodernizmin içinde olmakla birlikte örneğin tüketim toplumu, sanayi sonrası toplum, post-fordizm, enformasyon toplumu gibi olgularla örtüşmemektedirler.

#### **1.4. Postyapısalcılık ve Postmodernizm**

Postmodernizm, bütün bir kültürü ve aynı zamanda toplumsal yapıyı kapsayan bir kavramdır. Bu açıdan postyapısalcılık da postmodernizm ile tam olarak aynı anlama gelmese de onun içinde değerlendirilmektedir. Nitekim postmodernizme yönelik geliştirilen eleştirilerin büyük bölümü postyapısalcılığa karşı geliştirilen eleştirilerle örtüşmektedir. Böyle bir bakış açısından yaklaşıldığında postyapısalcılığı postmodernizmin felsefi yüzü olarak değerlendirmek mümkündür.

Postyapısalcılık, modernizme karşı bir kuşkuyu ifade ettiği gibi bu kuşkuyu sadece modernizm eleştirisi olarak görmek de eksik bir perspektifi yansıtabacaktır. Çünkü postyapısalcılığın eleştirisi salt modernlik eleştirisi olarak değil, tümünden Batı felsefesinin eleştirisi olarak ortaya çıkmaktadır. Postyapısalcılığın geliştirmiş olduğu eleştirinin merkezinde Batı felsefesinde hakim olan özne, tarih, anlam gibi kavramların yeniden ele alınması bulunmaktadır. (Sarup, 2017: 16-17) Bu yeni düşünce Batı felsefesine hakim olan bütüncül düşüncelerin yerine tekillikleri ön plana çıkaran tekil düşüncüyü işaret etmektedir (Akay, 2016: 23).

Postyapısalcı düşüncenin temalarına geçmeden önce bu düşüncenin beslendiği ya da eleştiri getirerek üzerine bina ettiği diğer düşünce akımları ve düşünürlere değinmek faydalı olacaktır.

### 1.4.1. Postyapısalcılığın Soykütüğü

Postyapısalcı düşünürleri etkileyen isimlerin başında kuşkusuz Nietzsche gelmektedir. Postyapısalcı düşünce her ne kadar 20. yüzyılda gelişmiş olsa da bu düşüncenin öncüllerine Nietzsche'nin olgunluk eserlerinde özellikle de Avrupa nihilizmine yönelik tespitlerinde rastlamak mümkündür. Nietzsche'ye göre doğa doğal, rasyonel ya da kutsal bir özden yoksundur. Dolayısıyla dünyada baştan itibaren bulunan bir töz ya da ilk doğa olarak anlam bulunmamaktadır (Öztürk, 2010: 37). Nietzsche, Batı metafizik düşünce geleneğinin bugüne kadar Tanrı, töz, ide gibi özcü fikirler etrafında şekillendiğini ancak bunun sürdürülemez olduğunu savunmaktadır. Bu açıdan metafizik bir etkinlik olarak felsefenin sonuna geldiğini ifade etmektedir. Nietzsche, Batı metafizik düşüncesinin terk edilmesiyle nedensellik yerine rastlantısallık, akıl aracılığıyla hesaplanabilir bir dış dünya tasavvuru yerine sanat eseri gibi yaratılabilir bir dünya ve düşünen özne yerine de irrasyonel unsurlar tarafından yönlendirilen bir insan düşüncesinin hakim olacağını öne sürmektedir (Küçükalp, 2017: 163-164).

Nietzsche, gerçekliğe de kuşkuyla bakmaktadır. Nietzsche için düzenli görünüşler ve güvenli bireyselliğin dünyası bir yanılsamadan ibarettir (West, 2008:210). Ona göre modern düşünce kavramların gerçekliği temsil ettiği fikri üzerine kurulmuştur. Ancak Nietzsche, modern düşüncenin aksine kavramların gerçekliği temsil etmediğini, onları hem gerçekliğin çokluğundan hem de insan deneyiminin zenginliğinden ve canlılığından mahrum ettiğini ifade etmektedir (Küçükalp, 2017: 174).

Nietzsche, hümanizme karşı da benzer eleştiriler getirmektedir. İnsan aklına tanınan ayrıcalıklı konum ve ona atfedilen özne olma vasfı Nietzsche'ye göre hatalı bir yaklaşımdır. Filozofa göre insanbiçimli tanımlardan yola çıkarak güçlenme ihtiyacı bizi sonsuz bir yorumlama faaliyetine sürüklemektedir. Bu insan biçimli tanımlar sinir uçlarındaki uyarılardan ibarettir ve bizi asla doğruya ya da hakikate götürmemektedir (Spivak, 2014:31). Akla biçilen bu özel statünün aksine akıl, duyularımızın gerçek tanıklığını tahrip etmektedir. Hakikati herhangi bir varlık üzerinden açıklamak, oluşun belli bir anını kristalize etmek, yaşamın sürekli

değişimini görmezden gelmektir (Küçükalp, 2017: 210). Nietzsche'ye göre Batı metafiziği deneyimlerimizi bir kenara bırakıp, oluşu akıl tarafından uydurulan varlık, töz, hakikat, nedensellik gibi kavramlara teslim etmektedir (Küçükalp, 2017: 186). Nietzsche'nin akli bu ayrıcalıklı konumundan etmesiyle birlikte hümanizm de merkezi konumunu yitirmektedir. Ortaya anti-hümanist bir perspektif çıkmaktadır.

Postyapısalcı düşünceye etkide bulunan bir diğer isim ise Heidegger'dir. Heidegger insanın Varlık içindeki konumunu ele almaktadır. Düşünürü göre dünya hiçbir zaman öznenin izleyici olarak karşısına alıp rasyonelleştirebileceği bir nesne değildir. Dünya hem özneyi hem de nesneyi içinde barındırmaktadır. Dolayısıyla insan öznesi karşısında Varlık nesneleştirilemez. Bizim dünyayı etkilediğimiz gibi dünya da bizi etkileyip dönüştürmektedir. Diğer yandan dünyanın bizim etkilerimize karşı inatçı bir direnci bulunmaktadır. Ve biz bu dünyanın bir parçası olarak var olmaktadır (Eagleton, 2017: 83).

Heidegger'e göre Batı metafiziği özne ile nesne arasında keskin bir ayırımında bulunmakla hata yapmaktadır. Dolayısıyla Heidegger epistemolojide özneye ayrıcalıklı bir konum atfeden ve dünyayı nesneleştiren Batı metafiziğinden bir kopuşu temsil etmektedir (Küçükalp, 2017: 187). Heidegger için bilme ya da anlama tarihseldir. İnsanın içinde bulunduğu ve aşmaya çalıştığı bir dünya ile iç içedir ve varoluş asla bitmiş bir nesne olarak değerlendirilememektedir. Varoluş her zaman yeni imkanlara açıktır ve de sorunludur. Böylece Heidegger insanın tarih ve zaman tarafından inşa edildiğini savunmaktadır (Eagleton, 2017: 83-84).

Heidegger düşüncesinde özne ile nesne arasındaki keskin ayrılık ortadan kalkmakta ve birleşmektedir. Bu yüzden insanın hiç bir zaman merkezde bulunan ve karar verici olan özne konumunda olması mümkün değildir (Küçükalp, 2017: 187). Heidegger bu düşünceleriyle modern felsefede merkezi bir yer işgal eden hümanist düşüncenin de karşısında yer almaktadır.

Heidegger ayrıca postyapısalcıların üzerinde çokça durduğu dil meselesine de eğilmektedir. Heidegger için dil salt bir iletişim aracı değildir. Dil insan yaşamının hareket ettiği yerdir, dolayısıyla insanın da bir parçası olduğu dünyayı oluşturan

şeydir (Eagleton, 2017: 84). İnsana dair dünya sadece dilin içerisinde var olabilmektedir. Dil her zaman insandan önce var olagelmıştır. Özne dil içerisinde gerçekleşmektedir ve gerçeklik ya da hakikat dil içerisinde açığa çıkmaktadır (Eagleton, 2017: 84). Heidegger düşüncesinde özne merkezi konumunu kaybetmekle birlikte gerçekliğin adresi de değişmiştir. Artık hakikati modern düşüncenin aksine doğada değil dilde aramak gerekmektedir.

Postyapısalcılığın bir yandan süreklilik bir yandan da karşıtlık olarak ele aldığı ve etkilendiği düşünce sistemlerinden biri de yapısalcılık olmuştur. Postyapısalcılığın öne çıkan isimlerinden Derrida başyapıtı sayılabilecek ve düşüncelerinin temellerini attığı eseri Gramatoloji'de yapısöküm teorisini yapısalcılığın eleştirisi üzerinden geliştirmiştir. Ayrıca postyapısalcı düşüncenin bir diğer ismi olan Foucault'un erken dönem eserleri de yapısalcılık içerisinde değerlendirilmektedir.

Yapısalcılık, dilbilimci Ferdinand de Saussure'un dili bir göstergeler sistemi olarak ele aldığı yapısal dilbilimi yaklaşımıyla başlamaktadır. Saussure'un temel amacı dili görünen karmaşık yapısından kurtararak ona bir düzen vermektir. Saussure, dilin, karmaşık yapısının altında yatan ve bu edimlerin kendisinden türediği dil-yapısının ortaya çıkarılmasıyla anlaşılabilceğini savunmaktadır (Saygın, 2010: 10). Saussure dile yönelik böyle bir stratejiyle bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren genel yasaları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Işık, 2000: 29).

Saussure, dili bir gösterge sistemi olarak değerlendirmekte ve dildeki kavramları gösterilen, bu kavramları oluşturan sesleri ise gösteren olarak ifade etmektedir. Ona göre gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki bir nedenselliğe dayanmamaktadır, bu ilişki tamamen keyfidir. Dolayısıyla dilin kendisinden kaynaklanan içkin bir anlam söz konusu değildir. Dilde bir gösterilen ancak başka bir gösterilenle arasındaki fark ile anlam kazanmaktadır. Bu şekliyle dil bir töz değil, biçimdir (Saygın, 2010: 11).

Saussure'e göre dil art-zamanlı değil eş-zamanlı bir yapıdır. Dil her şeyden önce bir dizgedir ve onun bugününü geçmişten ayırmak mümkün değildir (Işık, 2000: 29). Saussure, böylece dili modern ilerlemeci anlayışın dışında ele almaktadır. Bu şekilde herhangi bir dile ayrıcalık tanınmamakta ve fazladan önem verilmemektedir. Saussure'un ortaya koyduğu dil anlayışı, anlamın yerine yapıyı ön plana çıkarmakta, öznenin yerine yapıyı koymaktadır. Böylece anlamı özne tarafından değil yapı tarafından üretilmektedir (Saygın, 2010: 11).

Yapısalcılığı sosyal bilimler alanında yöntem olarak kullanan isim ise Claude Lévi-Strauss olmuştur. Lévi-Strauss, yapısalcılığı yüzeysel farklılıkların arkasındaki değişmez unsurların araştırılması olarak ifade etmektedir (Işık, 2000: 29). Ona göre toplum da dil gibi bir göstergeler toplamıdır. Lévi-Strauss'un yaklaşımına göre toplumlar tüm dışsal değişkenlere rağmen temelde değişmez bir yapıya sahiptir. Toplumu incelemek bu kodların çözümlenmesiyle yani bu ilişkiler sisteminin incelenmesiyle mümkündür. Lévi-Strauss'a göre söz konusu toplumsal kodlar dildeki gibi art-zamanlı değil, eş-zamanlı bir yapıdadır. Tarih, sabit sözleşme kodlarının çözümlenmesiyle anlaşılıp, aktarılabilir (Saygın, 2010: 11-12).

Lévi-Strauss da Saussure gibi öznenin toplumsal, kültürel yapı tarafından belirlendiğini savunmaktadır. Birey yapı içerisinde tamamen pasiftir ve toplumsal yapının içerisinde öznenin etkili olması mümkün değildir (Saygın, 2010: 13).

#### **1.4.2. Postyapısalcılık**

Postyapısalcılık, 20. yüzyılın ikinci yarısında yapısalcılık ve fenomenolojinin etkisini kaybetmesinin ardından ortaya çıkan ve sanat, tarih, politika ve kültür çalışmaları alanlarında etkili olmuş bir yaklaşımdır. Postyapısalcılar toplumsal olanı yapısalcılar gibi kapalı bir sistem görmek yerine sistemlerin açıklığına ve değişimin mümkün olduğuna dikkat çekmiştir (Demirtaş, 2015: 24).

Postyapısalcılar, Batı metafiziğine hakim olan ve yapısalcıları da kapsayan dualizmi reddetmektedirler. Özellikle Descartes'in düşünen öznesi ile somutlaşan

dualist dünya görüşü dünyayı madde ve zihin olarak ayıran ve ikisini birbirinin dışında tutan iki alana ayırmıştır. Bu ayrımın sonucu, zihnin bilinen şey her ne olursa olsun ondan ayrı tutulmasıdır (Murphy, 2000: 11). Bu bakışa göre özne ile bilginin nesnesi arasına kesin bir sınır çizilmiştir ve özne sadece aklıyla dünyayı kavramaya ve hakikate ulaşmaya muktedirdir. Dünyada merkezi konumu işgal eden özne, bilgi ve eylemi mümkün kılacak ilke olarak görülmektedir (Demirtaş, 2015: 31).

Postyapısalcılar öncelikle Descartesçı özne anlayışını eleştirerek işe başlamaktadır. Onlara göre deneyimden ayrı bir öznenin bilgiye ulaşması mümkün değildir. İnsani deneyimin aracılık etmediği bilgi tamamen soyuttur ve bir bağlamdan yoksundur. Dolayısıyla anlamsızdır. Bu tarzda bir bilgi kanaatlerle kirlenmemiş olabilir ancak böylesi bir saf bilgi asla kavranılabilir değildir (Murphy, 2000: 33).

Postyapısalcılara göre insanı özne kılan unsur dildir ve özne dil tarafından inşa edilmektedir. Özne ancak dil sayesinde düşünebilmekte ve yaşayabilmektedir. Anlam ve yaşantı da dilde ifade edilen değil dil tarafından üretilen şeylerdir (Demirtaş: 2015: 32). Postyapısalcılara göre insan, öğrenilmiş sembolik dizgeler sayesinde şeyleri ayırt edebilmektedir. Zihin ya da düşünce dilin kaynağı değildir, aksine düşünceler dil sayesinde öğrendiğimiz ve yeniden oluşturduğumuz anlamlar sayesinde mümkün olabilmektedir (Belsey, 2013: 15). Buna göre dil kullanılan bir araç olmaktan ziyade öznenin içinde üretildiği bir fabrikadır.

Postyapısalcılar, yapısalcılıkta olduğu gibi öznelerin aşkın ya da özcü bir unsur olmadığını, tarihsel koşullar tarafından üretildiğini savunmaktadır. Ancak postyapısalcılar, yapısalcılardan farklı olarak öznenin yapının altında etkisizleştirilmesine de karşı çıkmaktadırlar (Demirtaş, 2015: 34).

Postyapısalcılar, yapının altında yok sayılan bir özne yerine kurucu ve kurulan bir özne üzerinde durmaktadır. Öznenin, yapının belirleyiciliğinden kaçış çizgilerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadırlar. Örneğin Foucault, öznenin nasıl üretildiği üzerinde durmakta ve öznenin iktidar ilişkileri tarafından kurulduğunu tespit

etmektedir. Foucault, iktidar ilişkilerinin tüm belirlenimciliğine rağmen öznenin yeni varoluş şekilleriyle kendisini kurabileceğini savunmaktadır (Demirtaş, 2015: 34).

Postyapısalcılık dili merkeze almakla birlikte yapısalcılık gibi sabit, özcü bir yapı olarak görmemektedir. Özellikle Derrida, Saussure'ün anlam ve dil arasındaki ilişkiyi ifade etmek için ürettiği gösterge kavramsallaştırmasını ele almaktadır. Yapısalcılık gönderge ile göstergeyi birbirinden kopartırken postyapısalcılık daha ileri giderek gösteren ile gösterileni birbirinden kopartmıştır (Eagleton, 2017: 153). Derrida için gösterilen de bir gösterendir. Dolayısıyla sabit bir gösteren yoktur. Anlam bir göstergede mevcut değildir. Daha çok bütün bir yapıya dağılmıştır.

Derrida ayrıca göstergeler dışında aşkın bir gösterilenin olmadığını savunmaktadır. Dolayısıyla belirli ya da tek bir anlamın mümkün olmadığını, anlamın bağlamdan bağlama farklılık gösterdiğini belirtmektedir. Derrida böylece anlamın tüketilebilir bir şekilde tanımlanamayacağını ileri sürmektedir (Demirtaş, 2015: 44). Derrida, anlamın sonsuz oyununa kapı aralayarak her anlamın bir yorum halini aldığı ifade etmektedir. Bu da nihai bir anlamın olmadığı çoklu okumalara fırsat vermektedir.

Sabit bir anlamın var olmadığını savunan postyapısalcılar benzer şekilde hakikate de kuşkulu bakmaktadır. Örneğin Derrida'ya göre hakikat köksüz bir şeydir, bir izdir (Murphy, 2000: 33). Postyapısalcılar tek ve sabit bir hakikat anlayışına karşıdırlar. Evrensel bir hakikat fikrinin de mümkün olmadığını ileri sürmektedirler. Onlar için hakikat özellikle Lyotard'ın üzerinde durduğu gibi dil oyunlarından ibarettir. Diğer yandan Foucault gibi dil ve hakikat ilişkisini iktidar ilişkileri açısından değerlendirmektedir. Dolayısıyla postyapısalcılar için hakikat bir kurgudan ibarettir.

Postyapısalcı olarak kabul edilen birçok düşünür postyapısalcılığa farklı açılardan katkıda bulunmuştur. Bu düşünürlerin neredeyse hiçbiri kendisini postyapısalcı ya da postmodernist olarak tanımlamamakla birlikte üretimleri postyapısalcı literatür içerisinde değerlendirilmektedir. Örneğin Foucault gibi erken dönem eserleri yapısalcı geç dönem eserleri postyapısalcı olarak kabul edilen



düşünürlerin yanı sıra Barthes gibi yapısalcı kabul edilip ancak postyapısalcılıkla geçişken eserler veren filozoflar da bulunmaktadır. Lacan, Althusser gibi isimler de bunlar arasındadır. Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Kristeva, Paul de Man, Deleuze, Jameson gibi isimler postyapısalcı düşünürler olarak kabul görmektedir. Aşağıda bu filozofların bazılarının düşüncelerini ele alacağız.

## 1.5. Postyapısalcı Düşünürler

### 1.5.1. Jacques Derrida

Jacques Derrida, 1930 yılında Cezayirli Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1967 yılında art arda yazdığı *Gramatoloji, Söz ile Görüngü, Yazı ile Ayrım* kitaplarıyla birlikte postyapısalcı düşüncenin sembol ismi olan Derrida, bu eserlerinde Husserl üzerinden fenomenolojiyi, Saussure üzerinden dilbilimi, Levi-Strauss üzerinden de yapısalcılığı ele almış ve eleştirilerini dile getirmiştir.

Derrida, düşüncesini inşa etmek için öncelikle Batı felsefe geleneğine hakim olan metafizik düşünceyi ele almaktadır. Ona göre Batı metafiziği zıtlıklar üzerine bina edilmiştir. Zıtlıklar üzerine kurulu bu metafizik, insanın varlığı algılaması için belirli bir perspektif sunmaktadır. Bu zıtlıklar; iyi-kötü, doğru-yanlış, kadın-erkek, madde-tin, özne-nesne, doğa-kültür, beden-ruh, görünüş-öz gibi ayrımlarla ifade edilmektedir. Ve bu ifade edilişlerde zıtlığın bir tarafında yer alan kavram diğerinden daha üstün bir statüye sahiptir (Sarup, 2017: 64).

Derrida, bu zıtlıklar dizisine yazı-söz karşıtlığını da eklemekte ve kendi yapısöküm yöntemini bu karşıtlık üzerinden temellendirmektedir. Çünkü ona göre Batı metafiziğinin hatalı başlangıç noktası yazı-söz ikiliğinde somutlaşmaktadır. Derrida'ya göre Batı metafiziğinde söz her zaman yazıdan daha değerli görülmüştür.

*Örneğin Aristoteles'e bakılırsa, «insan hançeresinden çı-kan sesler (ta en te phone) ruh hallerinin (pathemata tes psykhes), yazılı sözcüklerse sesin söylediği*

kelimelerin simgeleridir.» (...)bunun nedeni, birincil simgelerin üreticisi olan sesin ruhla asal ve dolaysız bir ilişkisi olmasıdır. Ses, birincil imleyenin üreticisi olarak, diğerlerinin arasında sıradan bir imleyen değildir. «Ruhun halini» imler; o da, doğal benzerlik yoluyla, şeyleri yansıtır. Buna göre, varlıkla ruh, şeylerle duygulanımlar arasında doğal bir "çeviri" veya imleme ilişkisi, ruhla logos arasındaysa uzlaşım bir simgeleme ilişkisi vardır. Ve doğrudan doğruya doğal ve evrensel imleme düzeyine ait olan birinci uzlaşım da sözel [konuşulan] dil olarak üretilir (Derrida, 2014: 20).

Derrida'nın Aristo'dan aktardığı pasajda da görüldüğü gibi sese-söze yazı karşısında bir öncelik verilmiştir. Bu önceliğin kaynağı ise sesin-sözün ruhun imleyeni ya da göstereni olmasıdır. Yani öze olan yakınlığı sese-söze hiyerarşik bir öncelik tanımaktadır. Madan Sarup, söz konusu önceliklilik durumunu şöyle açıklamaktadır:

“...konuşmaya yazı karşısında hep bir öncelik veriliyor olması “bulunuş” varsayımından ötürüdür. Derrida bunun adını “ses-merkezcilik” olarak koyar. Konuşmanın daha önce gelmesi gerektiği değerlendirilmiştir yapılmaktadır çünkü “bulunuş” olanağına yazıdan daha yakın olduğu öngörülmektedir (...) Bu da demektir ki, yazının ümitsizce yerine getirdiği aracılık etme görevinin tersine, konuşma kendisini doğrudan açıkça gösteren an'ın yanısıra “bulunuş”un bulunduğu yerle de bağlantıya geçer; yazı karşısın bir önceliğinin bulunması da bu nedendenir (Sarup, 2017: 64).

Derrida, sesmerkezcilik veya sözmerkezcilik düşüncelerinin her ikisinin de merkezietçilik üzerine konumlandığını ifade eder. Söz konusu merkez düşüncesinin bir hiyerarşi içinde belli bir sıra düzenine oturtulmuş karşıtlıklar doğurduğunu savunan Derrida'ya göre, bu zıtlıklar düzeninde imtiyazlı terimler "bulunuş" ve "us" terimleridir (Sarup, 2017: 65).

Sarup'un “bulunuş” olarak ifade ettiği, Kasım Küçükalp'in (Küçükalp, 2008) ise “mevcudiyet metafiziği” olarak Türkçeleştirdiği ve Derrida'nın bütün Batı metafiziğine hakim olduğunu iddia ettiği bu kavramın temel savı, bir hakikatin ya da

özün var olduğu ve bu özün insan tarafından algılanabildiği gibi temsil de edilebileceği fikridir. Tanrı, öz, idea, zihin gibi kavramların herhangi biriyle ya da farklı felsefi sistemlerde değişik kavramlarla ifade edilse de bu özcü anlayışın tüm Batı metafiziğine hakim olduğu savunulmaktadır.

Tanrı, öz, idea, zihin gibi tüm bu özcü açıklamalar aslında “*Varlık nedir?*” sorularına verilmiş cevaplardır. Bu yönüyle ontolojidir. Derrida’ya göre Batı felsefesine hakim olan bu metafizik, varlığı varolana indirgemıştır. Söz konusu metafizik anlayış; varlığı açıklamak için her şeyin temeli olacak mutlak bir başlangıç ya da her şeyin kendisinden türediği ve onun tarafından yönlendirildiği bir merkez fonksiyonu gören öz düşüncesini tesis etmiştir. Bu bakış açısı ayrıca kaynağın; saf, basit, normal, standart, kendinde-yeterli ve kendiyile özdeş olarak düzenlendiği hiyerarşik bir değer sistemi de içermektedir (Küçükalp, 2008: 257). Söz konusu mevcudiyet metafiziği bir özün varlığını kabul ettiği gibi bu hakikatin insan tarafından kavranabileceğini de peşinen kabul etmektedir:

*“Örneğin Descartes, kendi zihinsel hallerinin bütünüyle açık öz-mevcudiyeti iddiasında bulunur ve imtiyazlı bir epistemik geçidi ise ondan hareketle üretir. Aynı şekilde, rasyonalist epistemolojideki akla için olduğu düşünülen verili idealar ve empirist epistemolojideki duyu-verisi kavramlaştırmalarında karşılığını bulan verili olan nosyonu da mevcudiyet metafiziğinin örnekleri arasındadır. (Küçükalp,2008:257)*

Derrida, Batı metafiziğinin varlığın özünün kavranması yönünde insan bilincine verilen imtiyazı reddetmektedir. Dünyayı algılama biçimimizin, dünyanın halihazırda varolma biçimiyle aynı olmadığını savunmaktadır. Örneğin; Derrida’nın yapısöküm metodunun öncüllerinden kabul edilen Nietzsche’ye göre hakikat, mecazın mecazından ibarettir. “*Sinirlerin aracılığıyla iletilen uyarı önce bir imgeye dökülür! Bu ilk mecazdır! Bu imge daha sonra sese dökülür! İşte bu da ikinci mecazdır!*” (Spivak, 2014: 29).

Derrida’nın da paylaştığı bu Nietzscheci bakış açısına göre insanın varlıkla kurduğu ilişki dolayumsuz değildir. Aksine en az iki dolayımından geçmektedir. Bu

dolayımlardan ilki insanın bilgi nesnesini sınırları aracılığıyla insanbiçimci bir şekilde algılamasıdır. Nietzsche buna ilk mecaz demektedir. Çünkü, bu algılama, nesneyi doğrudan değil insanın kabiliyeti ve kapasitesi ölçüsünde algılamadır. İkinci mecaz ise alginın sese dökülmesidir. Bu sese dökülmede de insanın nesneye dair deneyimi olduğu gibi değil dilin imkanları içerisinde aktarılmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla insanın hakikat diye ifade ettiği şey varlığın ne ise o olma durumu değil de insanın elinden geçen ikili dolayımın bilgisidir. Yukarıda aktardığımız insanın bilme edimiyle ilgili Nietzscheci düşünce Derrida tarafından da sürdürülmektedir.

*“Bu temsil oyununda çıkış (köken) noktası ya-kalanamaz hale gelir. Şeyler vardır, sular ve imgeler, birinden öbürüne sonsuz göndermeler vardır ama kaynak ortadan kay- bolmuştur. Artık basit köken yoktur, zira yansıtılan, imgesinin kendisine eklenmesi şeklinde değil, kendi içinde ikileşir [gölge-sini yaratır]. Yansı, imge, "gölge", gölgeliğini yaptığı şeyi iki-leştirir. Spekülasyonun kökeni bir fark (différence) olur. Bakılabilen bir değildir ve kökenin kendi temsilcisine, şeyin kendi imgesine eklenmesi yasası [şöyledir ki], bir artı bir en az üç eder. İmdi, imgeyi gerçekliğin haklarına sahip kılan tarihsel gasp ve kuramsal garabet, yalın bir kökenin unutulması olarak belirlenmiştir.” (Gramatoloji, 2014: 56-57).*

Bu yüzden Derrida varolana ilişkin bilginin asla dolayımısız olamayacağını ve bu bilginin ancak dil aracılığıyla dolayım lanabileceğini savunmaktadır. Böylece Derrida varlığa ilişkin problemi dil alanına taşımaktadır.

Derrida'nın metafizik düşüncenin kökeninde bulunduğunu iddia ettiği zıtlıklar burada da yani dilde de karşımıza çıkmaktadır. Dilde karşımıza çıkan zıtlık gösterge kavramı etrafında şekillenmektedir. Göstergenin iki ögesi “gösterilen-gösteren” kavramlarıdır. Özne ile bilginin nesnesi yani insan bilinci ile var olan arasındaki ilişki gösteren ve gösterilen ilişkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dille ilgili geleneksel yaklaşımlar gösterileni gösteren karşısında imtiyazlı görmüştür. Gösteren ise ikincil bir konuma itilmiştir.

Yapısalcılığın önde gelen isimlerinden Saussure dille ilgili eski yaklaşımların kökenci tartışmalarına girmek yerine dili bir sistem olarak değerlendirmektedir.

Geleneksel dilbilim; dili gramer, tarih ve filoloji açısından değerlendirirken; Saussure ise dili göstergebilim çerçevesinde ele almaktadır. Buna göre dil bir isimler dizgesi değil bir sistemdir. Bu sistemde kelimeler, imler ve işaretler tekilliklerinden ziyade Saussure'ün söz ettiği sistemin yapısı içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu sistemde kelimelerin tek başına bir anlamı yoktur, kelimeler sistemin tümüyle kurulan ilişkide anlam kazanmaktadır. Ve tekil karakterini sistemin içerisindeki diğer kelimelerden farkıyla elde etmektedir (Adem Yıldırım, 2012: 249-250). Saussure buna *différence* yani ayırım demektedir.

Ancak, Saussurecü dil anlayışında sözler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve her gösterge gösterilen ve gösterenden oluşmaktadır. Her gösterge yani gösterilen ile gösteren bir birliği teşkil etmektedir. Buna göre gösteren ile gösterilen bir sayfanın iki yüzü gibidir. Derrida ise bu görüşe karşı çıkar; ona göre Saussurecü düşüncede olduğu gibi gösteren ile gösterilen arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Derrida'ya göre, sözcük ile şeyin ya da sözcük ile düşüncenin bir ve aynı olması mümkün değildir. Derrida için gösterge birlik değil aksine bir ayrımlaşma yapısıdır. Göstergenin bir yarısı her zaman "*orada bulunmamaktadır*", diğer yarısı ise her zaman "*kendisi değildir*" (Sarup, 2017: 58-59).

Derrida düşüncesindeki bu kökenden kopuş, göstergede gösterilen ile gösteren arasındaki bağı koparmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki artık sonsuz kombinasyonlarla yeniden kurulabilmektedir.

*Göstergeler yokluğu gösterirler, bulunmayana gönderirler; bu demektir ki bir anlamda anlamlar da yoktur. Anlam bir gösterenler zinciri boyunca hiç durmadan aralıksız hareket halindedir; asla tek bir göstergeye bağlı olmadığından tam "yer"inin neresi olduğundan emin olmamız söz konusu bile değildir (Sarup, 2017: 58-59).*

Derrida, *différence* kavramı yerine bir ses oyunuyla *différance* kavramını icat etmiştir. *Différance*, *différence*'de ifade edilen fark/ayırım anlamını içinde barındırmakla birlikte aynı zamanda "daha sonraya bırakma, erteleme" anlamlarını da ihtiva etmektedir. Derrida'ya göre kelimenin ihtiva ettiği erteleme göstergenin

özelliğidir. Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi Derrida'nın yapısöküm stratejisinde gösteren ile gösterilen arasında bir bağ yoktur. Gösterilen bir orada olmayandır. Başka bir deyişle ertelenmiş mevcudiyettir. Gösteren başka gösterenler ile kurduğu ilişkiyle var olur. Bir sözcüğün anlamlı olabilmesi için ihtiyaç duyduğu şey işaret ettiği gösterilenden ziyade başka sözcüklerdir. O sözcüğün yanında da başka sözcüklerin var olması gerekmektedir. Her gösterge başka bir göstergenin izini taşımaktadır. İster sözlü ya da yazılı gösterge olsun, isterse de temsille ilgili olsun göstergelerin dolaşımı şeyin kendisiyle karşılaşılabileceğimiz, onu ele geçirebileceğimiz, tüketebileceğimiz ya da harcayabileceğimiz, burada görebileceğimiz anı ertelemektedir (Adem Yıldırım, 2012: 251).

*“Difference, bu, imlem deviniminin, buradalık sahnesinde gözükiüp burada denilen her ögenin kendisinden başka birşeye ilişki kurmasından başka hiçbir biçimde olanaklı olmamasını sağlayan şeydir, böylece her buradaki kendinde geçmişteki ögenin belirtisini taşıırken gelecekteki ögeyle ilişkisinin belirtisiyle şimdiden kesişmeye bırakır kendini; iz geçmiş ile ilişkili olduğundan daha az gelecekle ilişkide değildir ve burada denilen şeyi onun olmadığı şeye olan bu ilişkisiyle kurar: mutlak olarak olmadığı şeye, yani burada buradanın geçmiş ya da gelecek olarak dönüşükleri de söz konusu değildir.” (Derrida, 1999: 54).*

Derrida'nın yapısökümü stratejisinde her metin tamamlanmamış bir söz olarak kabul edilmektedir. Ayrıca metnin nihai, kesin bir anlamı olduğu fikrine şüpheyle bakılmaktadır. Metin birbirinden izler taşıyan sonsuz göstergelerden oluşmaktadır. Ve metin bağlamlar ve izler ile sonsuz yorumlara açılmaktadır.

Diğer yandan, Derrida yapısökümü yöntemini sadece yazılı metinlere uygulamakla kalmaz. Aynı zamanda sosyal ilişkiler ve toplumsal kurumları da bir metin olarak ele alarak yorumlanabileceğini düşünmektedir. Toplum, politika, din, ekonomi gibi kurumlar birer metin olarak yapısökümün konusu olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında sosyal yapılar, statüler ve kurumlar kendilerini ayakta tutan bir öz ya da merkezi bir anlamdan ziyade göstergelerin sonsuz alışverişi ile kendilerini ortaya çıkaran ve birbirleriyle ilişkili bağlamlarla vardırırlar.

### 1.5.2. Jean François Lyotard

1924 yılında Fransa’da dünyaya gelen Jean François Lyotard, edebiyat teorisyeni ve postmodern felsefenin öncülerinden kabul edilmektedir. Lyotard, modernliğin yaşadığı krizi “*postmodern durum*” olarak tanımlamış ve aynı adlı kitabında moderniteyi ve modern düşünceyi bu açıdan ele almıştır.

Lyotard, ilgisini postmodern döneme tekabül eden bilginin konumuna yöneltmektedir. Düşünürü göre postmodern çağa girdikçe bilginin konumu da değişmektedir (Lyotard, 2013: 11 ). Lyotard, bu değişimin 50’li yılların sonundan itibaren başladığını savunmaktadır. Ve bu değişim süreci coğrafyalara göre değişiklik gösterebilmektedir. Filozof, postmodern çağa ayak bastıktan sonra bilginin kendi içinde bir amaç olduğu düşüncesinin terk edildiğini ve artık bilginin yegane amacının satılmak olduğunu vurgulamaktadır (Sarup, 2017: 190).

Lyotard, söz konusu değişimin fonoloji ve dilbilim kuramları, iletişim ve siberetik sorunları, modern cebir ve bilişim, bilgisayarlar ve kullandıkları diller, dillerin birbirine çevrilmesi sorunları ve dil-makine bağdaşabilirliklerinin araştırılması, bellekleme sorunları ve veri bankaları, telematik ve akıllı terminallerin geliştirilmesi, paradoksoloji gibi bilimin yeni araştırma yöntemleri sayesinde gerçekleştiğini savunmaktadır. Filozofa göre teknolojideki bu dönüşümün bilgi üzerinde etkili olmaması mümkün değildir (Lyotard, 2013 : 11-12). Bilginin bu yeni araçlarının yanı sıra bilgi işlem makinelerinin çoğalması ve dolaşıma girmesi de bilgi üzerinde etkili olmuştur (Lyotard, 2013 : 13). Dolayısıyla tüm bu genel değişimler bilginin mahiyetini de değiştirmektedir.

Lyotard bu tespitlerden yola çıkarak yeni araştırmaların sunduğu sonuçların makine diline çevrilebildiği sürece var olabileceğini savunmaktadır. Lyotard’a göre bilginin üreticileri ürettiklerini, kullanıcıları ise öğrenmeye ya da öğretmeye çalıştıkları bilgiyi bu yeni dile çevirmek zorunda kalacaktır. Çevrilebilir olmayan bilgi stoğu ise terk edilmek zorundadır (Lyotard, 2013 : 14).

Lyotard için bilgi bir söylemdir. Bilginin aldığı bu yeni konumla birlikte bilgi bilişimin hegemonyasına girmiştir. Bu hegemonya ise yeni, belirli bir mantığı yani bilgiye dair yeni bir söylemi dayatmaktadır (Lyotard, 2013 : 14). Bilgiye hakim olan bu yeni söylem bilginin bilenden dışsallaşmasını sağlamaktadır. Bilginin, zihnin ve bilgi edinme sürecinin bir parçası olduğu fikri terk edilmektedir. Bilen dahi bilme sürecinin nesnesi konumuna dönüşmektedir. Bilgi süreci artık bir mübadele sürecidir. Bilgi süreci bilen-bilgiyi kullanan ile bilgiyi üreten-tedarikçi arasındaki bir ilişki olarak belirlemektedir. Böylece bilgi süreci, ticari metaların üreticileriyle, üretilen metaların tüketicileri arasındaki ilişkiye evrilmektedir. Böylece bilgi kendisi için bir amaç olmaktan çıkmaktadır (Lyotard, 2013 : 14).

Lyotard, bilginin postmodern dönemde konumunun değişmesiyle birlikte bilimsel bilginin de bir meşruiyet krizine girdiğini savunmaktadır. Lyotard, modern bilginin üç koşulu olduğunu öne sürmektedir. Bunlar temelci iddialarını meşrulaştırmak için meta-anlatılara baş vurma, bilimsel olmayan bilgi türlerini gayri meşrulaştırarak dışta tutma, homojen epistemolojik ve ahlâki reçetelere duyulan arzudur (Best ve Kellner, 2011: 203).

Filozof ayrıca iki tür bilgi olduğunu ileri sürmektedir: anlatısal ve bilimsel bilgi. Bilimsel bilgi, anlatısal bilgiyi bilgi saymamakta ve kendini anlatısal bilginin dışında tutmaktadır. Bu bilgi türü daha en başta konumunu anlatısal bilgiyle çatışma üzerine şekillendirmektedir. Bilimsel bilgi açısından çürütüldüğü düşünülen anlatısal bilgiler masal olarak kabul görmektedir (Lyotard, 2013: 7). Ancak; Lyotard açısından böyle keskin bir ayırım söz konusu değildir. Bir başka deyişle bilimsel bilgi yegane bilgi değildir. Çünkü modern bilim meşruiyetini bilimsel bilgiden daha çok anlatısal bilgiden almaktadır. Lyotard bu meşrulaştırıcı anlatısal bilgiye de meta-anlatılar demektedir.

Anlatısal bilgi; geleneksel toplumlarda üstünlüğü kabul edilen bir bilgi türü olmuştur. Masallar, halk hikayeleri ve söylencelerden oluşan anlatısal bilgi bir yandan toplumsal yapılara meşruluk kazandırırken diğer yandan mevcut kurumlarla bütünleşmesinin olumlu ya da olumsuz modellerini temsil etmektedirler. Bu anlatılar, kurumların yeterlilik ilkelerini ve bu ilkelerin ne şekilde uygulanacaklarını



da belirlemektedir (Sarup, 2017:193). Anlatısal bilgi, geleneksel toplumların ilişki tarzlarını da belirlemektedir. Yeterlilik ölçütlerini belirleyen anlatılar geleneksel kültürde söylenilmesi ve uygulanması gereken doğruyu da belirlemektedir. Geleneksel toplumlardaki anlatı geleneği; “nasıl yapacağını bilmek”, ”nasıl konuşacağını bilmek” ve “nasıl dinleyeceğini bilmek” gibi üç temel yeterlilik ölçütüne dayanmaktadır. Anlatıya dayalı geleneksel toplumlarda doğruluk, adalet ve güzellik üzerine yapılan önermeler genellikle birbirleriyle ilişkilidirler. Bu anlatılar aynı zamanda toplumsal sözleşmeyi sağlayan kuralları da oluşturmaktadır (Sarup, 2017:193).

Bilimsel bilgi ise meşruiyetini aşkın bir otorite ya da metafizik bir ilk kanıt arayışından vaz geçerek bilimin kendi içinde aramaktadır. Yani doğruluğun ve bilimsel kuralların bilimin kendi içinde mevcut olduğu, metafizik bir gönderene ihtiyaç duyulmadığı savunulmaktadır (Lyotard, 2013 : 60).

Lyotard ise bu iddiaların aksine; modern söylemlerin, kendi durumlarını meşru kılabilmek için ilerleme ve özgürlük anlatısı, tarihin veya tinin diyalektiği ya da anlam ve hakikatin kaydedilmesi gibi meta anlatılara başvurduğunu savunmaktadır (Best ve Kellner, 2011: 204). Lyotard açısından meta anlatı modernitenin, her şeyin kendisiyle meşrulaştırıldığı temel ilkelerdir. Bu ilkeler evrensellik, özgürlük, tin, adalet, ereksellik gibi idelerle ifade edilmektedir.

Lyotard, bilimsel bilginin kendisini iki şekilde meşrulaştırdığını ifade etmektedir. Bunlardan ilki; “kanıt nasıl kanıtlanır” farklı bir ifadeyle “doğruluk koşullarına kim karar verir?” sorusuna verilen cevaptır. Demek oluyor ki; bir önermenin bilimselliğinin ispatı için söz konusu önermeyi savunanın, önermenin doğruluğunu kanıtlayabilmesi ve bu teze karşı geliştirilen karşıt önermeleri yanıtlayabilmesi gerekmektedir. Ancak, kanıtlama ve yanıtlamanın bilimsel olabilmesi için de bu iki edimi sağlayacak yöntem önceden belirlenmiş olmalıdır. Fakat önceden belirlenmiş bir yöntemin/söylemin varlığının kabul edilmesi söz konusu yöntemin/söylemin de doğrulamasının yapılmış olması gerekmektedir. Böylece bu doğrulamanın nasıl yapılacağı sorusu gündeme gelmektedir (Lyotard, 2013: 59-60). Lyotard’a göre bir önermenin bilimsel olarak savunulabilmesi için

gerekli olan söylemin, bilimsel etkinlikten önce belirlenmiş olması bilimin kendini sakındığı metafiziğe bir geri dönüşür.

Bilimsel bilginin bir diğer meşrulaştırılma koşulu ise önermenin muhatabının/alıcısının sözü geçen bilim söylemini kullanabilir olması ve önermenin bilimselliğini kontrol edebilir olması gerekmektedir. Yani önermenin bilimsel olup olmadığına karar verebilecek yetkinlikte olmalıdır (Lyotard, 2013: 60). İlk meşrulaştırma koşulunda olduğu gibi ikinci koşulda da bilimsel bilginin meşruiyeti bilimsel etkinlikten önce belirlenmiş olmaktadır. Dolayısıyla meşruiyet yine metafizik bir kaynağa dayanmaktadır.

Lyotard, bilimsel bilginin anlatısal bilgiye baş vurmada kendisini meşrulaştıramayacağını savunmaktadır. Örneğin devletler ihtiyaç duydukları kamu rızasını sağlamak uğruna bilimi destanlaştırmakta ve bundan dolayı bilime devasa bütçeler ayırmaktadır. Başka bir deyişle bilim, devletin ihtiyaç duyduğu bu meşruluk kazanma talebiyle yönetilmektedir (Sarup, 2017: 195). Dolayısıyla bilimin kendisi bir anlatıya dönüşmektedir.

*“Devlet, bilimin kendini bir destan olarak tasavvur edebilmesi için hayli masrafa girebiliyor; zira onun üzerinden kendini inanılır kılıyor, kendi karar verici-lerinin ihtiyacı olan kamusal rıza veya onayı yaratıyor. Dolayısıyla, anlatısala başvurmanın kaçınılmaz olması, en azından bilime özgü dil oyunu söylemlerinin doğru olmasını istediği, ama onları kendi imkanlarıyla meşrulaştıramadığı öl-çüde, ihtimal dışı değildir.” (Lyotard, 2013: 57-58).*

Lyotard, meşrulaştırma anlatısının biri siyasi diğeri felsefi olmak üzere iki versiyonu olduğunu ileri sürmektedir. Bunlardan ilki Fransız Devrimi'ne kadar dayanmaktadır. Bu söylem türü ”özgürlük kahramanı olarak insanlığı konu alan söylemdir” (Lyotard, 2013: 61). Lyotard, özgürlük anlatıları açısından bakıldığında devletin meşruiyetini kendinden değil de halktan aldığını dile getirmektedir. Örneğin bu anlatıya göre, yüksek öğretim kurumları devlet ve sivil topluma vasıflı kadro yetiştirmek için kurulmaktadır. Böylece burada üretilen bilginin halk arasına yayılmasıyla ulusun özgürlüğü sağlanacaktır. Aynı akıl yürütme bilim kurumlarının

kurulması için de geçerlidir (Lyotard, 2013: 64). Böylece siyasal erk, kendi meşruiyeti için bilime, bilimin meşruiyeti içinse özgürlük anlatısına başvurmaktadır. *“Devlet ne zaman "halkın" ulus adı altında eğitimini ve ilerleme yoluna sokulmasını doğ-rudan doğruya üstlense, özgürlükler anlatısına başvuru hemen karşımıza çıkıyor.”* (Lyotard, 2013: 64).

Lyotard’ın sözünü ettiği meşrulaştırma anlatısının felsefi ayağı ise Alman düşünce geleneğine dayandırılmaktadır. Bu meşrulaştırma anlatısı, doğruya ulaşmayı hedefleyen bilme arzusu ile etik, politik değerleri bütünlemeyi ilke olarak görmektedir. Bu eğilim; bilimsel etkinlik için “her şeyi kökensel bir ilkedен türetme”, etik ve sosyal pratik için “her şeyi bir ideale bağlama”, bilim ile moral değerlerin çatışmaması için de “bu ilkeyle bu ideali tek bir ide'de birleştirme” özlemi ile hareket etmektedir. Bunun için de metafizik bir yardımcıya, “tin”in yardımına ihtiyaç duyulmaktadır. Böylece bilim ile bilimsel bilgi alanına ait olmayan etik amaç bir araya getirilerek meşru özne oluşturulmaktadır (Lyotard, 2013: 65-66).

*“Meşruiyetini bulamamış bir bilim sahici bilim değildir; hele onu meşrulaştıracak olan söylemin kendisi de, "avam işi" (vul- gaire) bir anlatıyla aynı statüde bilim-öncesi bir bilgiye ait görünüyorsa, en alt sıraya, ideoloji veya güç aracı derekesine düşer. Empirik olmakla eleştirdiği bilim oyununun kuralları ken-disine karşı çevrildiğinde, bu durum ister istemez meydana gelir.”* (Lyotard, 2013: 47).

Lyotard, aslında her iki bilgi türünün de dil oyunlarından ibaret olduğunu öne sürmektedir. Wittgenstein’den ödünç aldığı dil oyunları anlayışını şöyle ifade etmektedir:

*“Dil oyunları üstüne üç gözlemde bulunmakta yarar var. Bi-rincisi, kuralları kendi başlarına onların meşruiyetleri demek ol-mayıp oyuncular arasında açık veya zımnı bir sözleşmenin konusunu teşkil ediyorlar (tabii bu, oyuncular tarafından uydu-ruldukları anlamına gelmiyor). İkincisi, kural olmazsa oyun da olmuyor, bir kuralda yapılan en küçük değişiklik bile oyunun tüm mahiyetini değiştiriyor ve kurallara uymayan bir "hamle" ya da bir söylem, onların belirlediği oyuna ait*

*alamıyor. Üçün-cü gözlem de söz arasında anılmış oldu: Her söylem bir oyunda yapılan bir "hamle" olmak zorunda." (Lyotard, 2013 : 25-26).*

Böylece Lyotard, birleştirici ya da bütünleştirici olma iddiasına sahip yapıların bir temel değil de kurgu oldukları sonucuna varmaktadır. Dolayısıyla bu yapıların gerçekliği temsil etmesi mümkün değildir (Şaylan, 2009: 344).

Lyotard'ın bilgi türlerini birer dil oyunu olarak kabul etmesi bilimin meşruiyetini sağlayan meta anlatıların da güvenilirliğini sarsmaktadır. Meşruiyetin kaynağı olarak kabul edilen evrensellik, özgürlük, tin, adalet, ereksellik gibi ilkeler dil oyunları içerisinde kurmaca ifadeler şekline dönüşmektedir. Bilim artık her şeyi açıklayabilecek temel olma konumuna sahip olamamaktadır. Diğer dil oyunları gibi bir dil oyunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna rağmen meta anlatılar bilimi fetişleştirerek diğer anlatı türlerini yadsıyıp bu anlatılar üzerinde terörizm uygulamaktadır (Şaylan, 2009: 345).

Bu nedenle Lyotard için postmodern dönemin en belirgin özelliği meta anlatıların güvenilirliğini yitirmiş olmasıdır. Postmodern durum, modern meta anlatıların terörizm ve baskısının ortadan kalkma eğilimi gösterdiği yeni bir toplumsal aşamadır (Şaylan, 2009: 245).

### **1.5.3. Michel Foucault**

1926'da dünyaya gelen Fransız düşünür Michel Foucault, sosyal teorist, tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog olarak tanınmaktadır. Postyapısalcı düşüncenin öncü isimlerinden olan Foucault'nun eserlerini tıp-delilik, bilim-bilgi, gözetim-hapishane, cinsellik-aile gibi başlıklar altında toplamak mümkündür.

Foucault'un düşünce evreni modernliğin totalleştirici, tekleştirici bakış açısının bir reddi olarak anlaşılabilir. Foucault, Nietzsche'nin izinden giderek bir merkez, töz ya da telos tarafından yönlendirilen bütüncül bir dünya ve tarih anlayışını reddetmektedir (Best ve Kellner, 2011: 58). Daha önce de söz ettiğimiz gibi

Nietzsche hakikate dair bilgiye kuşkuyla bakmaktadır. Onun yerine yorumu ve yorumların çokluğunu ön plana çıkarmaktadır.

Nietzsche kullandığı bu yönteme soykütüğü adını vermektedir. Örneğin “*Ahlakın Soykütüğü*” adlı eserinde “*iyi ve kötü*” kavramlarının izini sürmektedir. Ancak, Nietzsche’nin yöntemi öze ulaşmayı amaçlamak yerine bu kavramları ortaya çıkaran bağlamlara odaklanmaktadır. Bu yöntem açısından tarih bir süreklilik, nedensellik olarak değil güç isteminin çatışma ortamı olarak kabul edilmektedir (Cevizci, 2002: 967).

Nietzsche’nin izinden giden Foucault da soykütüğü stratejisini sürdürmektedir. Foucault’un soykütüğü stratejisi modern iktidar biçimlerini ortaya çıkaran koşulların ifşa edilmesini hedeflemektedir. Ona göre; modern rasyonalizm, kurumlar ve modern öznellik biçimleri tahakkümün kaynaklarıdır (Best ve Kellner, 2011: 57). Soykütüğü stratejisi Nietzsche gibi Foucault için de süreklilik ve özdeşlik yerine söylemsel kesintiliği ve tarihsel olayların gerçek karmaşıklığı içinde anlaşılması gerektiğini salık vermektedir. Böylece tarih yapısökümüne uğrattırırken ahlaki düşünceler de tarihselleştirilmektedir (Küçükalp, 2008: 87).

*“Dolayısıyla-la soybilim projesinin altında yatan şey ne bir empirizm ne de ke-limenin alışıldık anlamında bir pozitivistizmdir: söz konusu olan ye-rel, süreksiz, diskalifiye olmuş, meşrulaşmamış bilgileri, onları doğru bir bilgi (connaissance) adına, birilerinin elindeki bir bili-min hakları adına süzgeçten geçirecek, bir hiyerarşi içine yerleşti-recek, düzenleyecek birleştirici teorik bir merciye karşı harekete geçirmektir. Dolayısıyla soybilimler daha dikkatli ya da daha ke-sin bir bilim biçimine yapılan pozitivist bir dönüş değildir, soybi-limler tam anlamıyla anti-bilimlerdir.” (Foucault, 2011: 92).*

Foucault soykütüğü stratejini örgütlenmiş bilimsel bir söylemin ku-rumsallaşması ve işleyişine bağlı merkezileştirici iktidar etkilerine karşı bir başkaldırı olarak görmektedir (Foucault, 2011: 92). Soykütükü çözümlene geleneksel tarih anlayışının bütünleyici bakış açısına karşı gelmektedir. Geleneksel anlayış, tarihi çizgisel süreçler olarak ortaya sermekte ve önemli tarihsel anlar ile

önemli kişiliklere olağanüstü değerler atfetmektedir. Sürekli bir başlangıç noktası aramaktadır, genel olanı ön plana çıkarırken özel olanı görmezden gelmektedir. Ancak bunu yaparken tarih yazımında kullanılan bilgiden çok daha fazlasını dışta tutmaktadır. Oysa soykütüksel çözümlene “büyük” an ve kişilerin dışında kalanlara odaklanmaktadır. Önemsiz görülen, dışta tutulan ve böylece hiyerarşide altta kalan tekil olayların peşine düşmektedir (Sarup, 2017: 94). “... *soybilim ise böylece tarif edilmiş yerel söylemselliklerden yola çıkarak, yine bu söylemselliklerden çıkmış ve artık tabii olmayan bilgileri önemli hale getiren taktik olarak adlandırılabilir* (Foucault, 2011: 94).

Bu dışta tutma ediminin merkezinde ise “*söylem*” kavramı bulunmaktadır. Söylem, genel olarak farklı alanlara ait olabilen, fakat her şeye rağmen ortak çalışma kurallarına uyan bir ifadeler birliğine işaret etmektedir (Revel, 2012: 114). Foucault’a göre söylem; özne, tarih ve bilgiyi birleştiren bir kavramdır. Söylem; özne, tarih ve bilgiyi bir yandan değişik dizgeler içine yerleştirirken diğer yandan da bu dizgelerin oluşumuna dair kuralları tanımlamakta ve bu dizgeler arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Böylece dizgenin sınırlarını ve özelliklerini belirlemektedir. Yani söylemin seçici, tanımlayıcı, belirleyici ve aktarıcı özellikleri bulunmaktadır (Doltaş, 2003: 67).

Foucault’ya göre söylemin üretilmesi dışlama yöntemleri ile mümkün olmaktadır. Söylem kendisini var eden bilgi sistemi kadar, söylemin sisteme dahil etmediği ve hiyerarşide altta ya da dışarıda tuttuğu bilgilerle var olabilmektedir.

*“Kendimize sormamız gereken sorular şunlar değil midir: Bilim olduğunuzu iddia ettiğiniz anda hangi tür bilgiyi diskalifiye etmek istiyorsunuz? "Bu söyleme sahip olan ben, bilimsel bir söyleme sahibim ve bir bilginim" dediğiniz anda hangi konuşan özne, hangi söyleyen öme, hangi deneyim ve bilgi öznesinin önemini elinden almak istiyorsunuz? Hangi teorik-siyasi öncüyü, bilginin tüm kütleli, dolaşımdaki ve sureksiz biçimlerinden kurtarmak için başa geçirmek istiyorsunuz?”*(Foucault, 2011:96).

Söz konusu dışlama usullerinin öğeleri ise “yasak”, “akıllılık - delilik karşıtlığı”, “doğru-yanlış karşıtlığı” olarak tespit edilmiştir. Dışlama yöntemlerinin ilki yasaktır. Yasak, herşeyin herkes tarafından konuşulmasının engellenmesi olarak kabul edilmektedir. Yasak nesnenin tabu oluşuna, koşuldaki ayinselliğe, öznenin ayrıcalıklı oluşu veya kendine özgü bir hakka sahip olma anlamına da gelmektedir (Foucault, 1987: 23-24). Yasakların en fazla görünür olduğu alanlar ise cinsellik ve politika alanlarıdır.

Bir diğer dışlama yöntemi ise akıllılık ile delilik karşıtlığıdır. Delilik bir yasaklama değilse bile bir kovuştur Foucault’ya göre. Deli söyleminin diğer insanlarınki gibi yayılmasına imkan verilmeyen kişidir. Delinin söylediği şey hiç söylenmemiş kabul edilmekte ve söylediği doğru ya da yanlış olarak değerlendirilmemektedir (Foucault, 1987: 24). “*Ne olursa ol-sun, ister dışlanmış, isterse, dar anlamıyla, akıl ta-rafından gizlice kuşatılmış olsun, bu söylem orta- da değildi.*” (Foucault, 1987: 25). Delinin söylemi bir orada olmayan olarak görülmüştür.

Dışlama yöntemlerinin üçüncüsü ise doğru-yanlış karşıtlığıdır. Doğruluk istenci, diğer dışlama ilkeleri gibi, kurumsal bir desteğe dayanmaktadır. Kurumsal bir desteğe ve dağıtımına sahip olan doğru-luk istenci, diğer söylemlere bir tür baskı ve baskı gücü uygulamaktadır. Doğruluk kendisini üreten bilimsel söylemlerin ve kurumların üzerinde merkezileşmiş; politik iktidar ve ekonomik üretim yoluyla sürekliliğini sağlamış, eğitim ve enformasyon yoluyla yayılmış ve böylece politik bir başlangıcın temeli olmuştur (Revel, 2012: 62).

Foucault söylemin ve bilginin sistematik inşasını dil sistemleri olarak kabul etmektedir. Söz konusu dil sistemleri toplumsal pratikle de üst üste bindirilmiştir. Örneğin delilik ve cinsellik gibi yaşantılar rasyonalist ve bilimsel modern bilginin söylemleri içerisinde yeniden kurgulanarak denetlenebilir ve yönetilebilir kılınmaktadır. Foucault’a göre özellikle 18. yüzyıldan bu yana tüm insan davranışları modern söylemin baskısına maruz kalmıştır (Best ve Kellner, 2011: 57).

Foucault için söyle-min, görünüşte, önemsiz bir şey gibi algılanması önemli değildir. Söylemin karşı karşıya kaldığı yasaklar, onun arzu ve erkle olan ilişkisini gün ışığına çıkarmaktadır (Foucault, 1987: 24). Foucault'a göre tüm bu soykütüğü ve söylem stratejilerinin amacı insani edimlerin altında yatan iktidar arzusunu ifşa etmektir.

Foucault için iktidar ilişkisi başkaları üzerinde kurulan bir eylem kipi değildir. Yani iktidar bireyler ya da gruplar üzerinde değil onların eylemde bulunma kapasiteleri üzerine kurulmaktadır. İktidar daha çok başkalarının eylemi üzerinde konumlanmaktadır ve üzerinde iktidar kurulan kişinin şu andaki ya da gelecekteki eylemi üzerinde tasarruf sahibi olmaktadır (Foucault, 2014: 73). Bu şekliyle iktidar veya yönetim kurmak bireylerin ya da toplulukların davranışlarının nasıl yönlendirileceği üzerinde de söz sahibi olmayı da sağlamaktadır. Örneğin; çocukların, grupların, zihinlerin, hastaların ve ailelerin şu anda ya da gelecekteki eyleme biçimlerini de belirleme hakkına sahip olmaktadır. Yani yönetmek, başkalarının mümkün eylem alanını yapılandırmaktır (Foucault, 2014: 74-75). Dolayısıyla üzerinde iktidar kurulan kişi bir eylem öznesi olmalıdır.

İktidarın gerçekleşmesi bazı insanların, eylemde bulunma kapasitesi olan başka insanların eylemeleri üzerindeki bir eylem kümesi olarak kabul edilmektedir. İktidar, başkalarının eylemi üzerinde eylemde bulunmak edimi ve birilerinin başka insanları yönetmesi olarak ifade edildiğinde karşımıza özgürlük sorunu çıkmaktadır. Böylece iktidar sadece özgür özneler üzerinde ve bu özneler özgür oldukları takdirde uygulanabilmektedir. Bu açıdan özgürlük iktidarın uygulanmasının bir koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak iktidarla özgürlük arasındaki ilişki karmaşıktır. İktidar var olabilmek için özgürlüğe gereksinim duymaktadır. Ancak Foucault aynı zamanda iktidar ile özgürlüğün karşılaşamayacağını savunmaktadır. Foucault özgürlük ile iktidar arasında aynı anda hem birbirinin varlığını karşılıklı teşvik ettiğini hem de mücadele ettiğini dile getirmektedir (Foucault, 2014: 75). Özgürlük ve iktidar ilişkisi açısından iktidarın merkezi sorunu istencin boyun eğmeysi ile özgürlüğün inadıdır (Foucault, 2014: 76).



*“İktidar, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkân alanı üzerinde yer alır: kıskırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir; uç noktada kısıtlar ya da mutlak olarak engeller; ancak eylemde buldukları ya da bulunabilecek-leri ölçüde eyleyen özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimidir. Başka eylemler üzerindeki bir eylem kümesi.” (Foucault, 2014: 74).*

Foucault, iktidarın işleyişini yalnızca bireysel ya da kolektif taraflar arasındaki bir ilişki yerine kimilerinin başkaları üzerinde bulunduğu eylem kipi olarak tanımlamayıp yoğunlaşmış bir iktidarın olmadığını savunmaktadır. Düşünürüne göre sadece birilerinin başkalarına uyguladığı iktidar bulunmaktadır. Yani iktidarın, tek tek herkesin yetkilerini rızayla başkasına devretmesi ile bir ilgisi yoktur (Foucault, 2014: 72-73).

İktidar ilişkileri büyük ölçüde gösterge üretimi ve değiş-tokuşu yoluyla işlemektedir. Diğer taraftan terbiye teknikleri, tahakküm süreçleri, itaat elde etme biçimleri gibi bu iktidarın işletilmesini sağlayan etkinlikler tarafından sürdürülmektedir (Foucault, 2014: 71).

Foucault açısından iktidar ilişkileri, toplumun üstünde kurulmuş bir yapı değildir. Daha çok toplumun derinliklerine kök salmış bir eyleme biçimidir. Bazılarının, diğerlerinin eylemleri üzerinde eylemde bulunma imkanındır. Dolayısıyla iktidar ilişkilerinin olmadığı ya da ortadan kaldırıldığı bir toplum mümkün değildir (Foucault, 2014: 77).

#### **1.5.4. Jean Baudrillard**

1929 yılında Fransa’da dünyaya gelen Jean Baudrillard, medya teorisi, postyapısalcı felsefe ve postmodernizm ile ilgili çalışmalarıyla tanınmaktadır. Özellikle “*Simülasyon Kuramı*”yla adından söz ettirmektedir.

Baudrillard, sorgusuna “Gerçeklik nedir?” gibi temel bir soruyla başlamaktadır. Ancak, “Gerçeklik nedir?” sorusu “Gerçeklik var mıdır?” sorusuna evrilerek sürmektedir. Hemen belirtmeliyiz ki Baudrillard’ın problem olarak ele aldığı gerçeklik kavramı ile doğrudan fiziki gerçeklik kastedilmemektedir. Düşünürün ilgisi daha çok gerçekliğin metafiziğine yöneliktir. Nitekim Baudrillard da bu vurguyu şöyle ifade etmektedir:

*“Birbirimizi yanlış anlamayalım. Gerçeklik ortadan kayboldu dediğimde bununla gerçekliğin fiziki (nesnel) değil, metafizik (zihinsel) anlamda ortadan kaybolmasını kast ediyorum. Gerçeklik varlığını sürdürüyor ama ilkesi ölmüş durumda.” (Baudrillard, 2005:14).*

Aydınlanma ve akabinde yaşanan gelişmeler Tanrının buharlaşması ve merkezi konumunu yitirmesiyle sonuçlanmıştır. Artık Tanrı insanlık için bir referans olmaktan çıkmış onun yerine bilim aracılığıyla doğaya yönelinmiştir. Bu yeni dünyada bilginin ve gerçekliğin kaynağı olarak bilim ve doğa görülmeye başlanmıştır. Baudrillard’a göre Tanrının devreden çıkarılması beklendiği gibi illüzyonu ortadan kaldırıp bizi gerçekle baş başa bırakmamıştır. Çünkü filozofa göre insanlık mevcut gerçekliği ortaya koyacak kanıtlara sahip değildir. Elde sadece Aydınlanmadan devralınan bir “inanç” vardır ve bu da bir kanıt değildir.

*“Oysa mevcut gerçekliği somut olarak ortaya koyacak kanıtlar yoktur ve asla olmayacaktır. -Tanrının varlığını kanıtlayabilmenin mümkün olmaması gibi. Gerçeklik bir inanç nesnesidir, tıpkı Tanrı gibi.(...)Kendisine inanılmaya başlandığı anda, gerçeklik de ortadan kaybolmaya başlamaktadır.” (Baudrillard, 2005:15).*

Baudrillard çıkış noktası olarak gerçekliğe felsefi bilinemezci bir bakış ile yaklaşmaktadır. Konuyla ilgili Lichtenberg’ten şu satırları aktarmaktadır. “Bizim dışımızda bir şeylerin gerçekten var olup olmadıkları ve bizim de onları bir algılama biçimimiz olup olmadığı sorusu tamamen anlamsızdır... Mavinin gerçekten nesnel anlamda mavi olup olmadığını sorgulamak saçma bir şeydir.” (Baudrillard, 2005:38). Baudrillard, Aydınlanmadan devralınan nesnel gerçeklik algısına karşı çıkmakta ve bu algıyı batıl inanç olarak nitelemektedir. Söz konusu gerçeklik

algısının bir düş gücü olduğunu ve bu gerçekliğin kendisinin de dünya adlı büyük bir yanılısamanın bir parçası olduğunu söylemektedir. *“Dünyanın bir parçası olan insan bilinci, dünyayı yansıtmaya hakkının kendine ait olduğunu düşünmektedir. Ayna yansıttığı nesnenin bir parçası olduğundan asla nesnel bir gerçeklik sunamayacaktır. (Baudrillard, 2005:39)”* Bu aktarımdan Baudrillard’ın duyumları reddedip rasyonalizme yöneldiği fikrini çıkarmak da yanlış olacaktır. Çünkü, Baudrillard duyumlar kadar bizzat insan zihninin de bu yanılısamanın bir parçası olduğunu düşünmektedir (Baudrillard, 2005: 36).

Gerçekliğe dair bilgimizin bir yanılısama olma durumu karşımıza yeni ve daha ciddi sorunlar çıkarmaktadır. Bu yeni durumu Baudrillard şöyle ifade etmektedir; *“Tanrının ortadan kaybolup gitmesi bizi gerçeklikle karşı karşıya bırakmıştır. Peki ya gerçeklik de ortadan kaybolursa o zaman ne yapacağız.” (Baudrillard, 2005:16).*

Baudrillard’a göre bizim için gerçeklik artık; tıpkı Tanrı gibi bir inanç sorunudur ve bu inancın kanıtları olarak sunulan tüm göstergeler inandırıcılıklarını yitirmişlerdir. Gerçek bütün itibarını kaybetmiş ve gerçeklik ilkesi de ayakta duramayacak bir hale gelmiştir (Baudrillard, 2005:20). *“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” (Baudrillard, 2008:14).*

Baudrillard, varlığını inkar ettiği gerçeklik yerine yeni bir kavram önermektedir: hipergerçek ya da simülasyon. Simülasyon gerçeğin yeniden üretilmesidir. Fakat simülasyon, yeniden üretilen bir gerçektir, gerçekten daha gerçektir yani hipergerçektir. Bu yeni gerçeklik bir nedenselliğe dayanmamaktadır ve kendisini nispet edebileceği bir gerçeklik de yoktur. *“Burada sorun yanılıcı bir yeniden canlandırılmış gerçeklikten (ideoloji) çok, gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir.” (Baudrillard, 2008:29).*

Baudrillard’a göre bu yeni gerçeklik bir yanılısamadır. Varılan nokta, *“yanılısamanın gerçekliğidir”*. Yanılısamanın gerçekliği, yanılısamanın yanılısama olduğunu kanıtlayacak verilerden mahrum olduğumuz anlamına gelmektedir.

Dolayısıyla üretilen yeni gerçeklik, olduğu gibi kabul edilmek zorundadır. Bu aşamada modernlerin bahsettiği doğanın bilimsel kavrayışı buharlaşmıştır. Yaşadığımız dünyada ayağımızı basabileceğimiz vasat bu yeni gerçekliktir.

*“Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünümleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma (metafizik) olmayacaktır. Bundan böyle gerçekle gerçek kavramı arasında düşsel bir beraberlik de olmayacaktır. Çünkü genetik minyatürleştirme denilen şey, simülasyon evrenine özgü bir boyuttur. Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. “ (Baudrillard, 2008:14-15).*

Bu yeni evren sanal evrendir, bir zamanlar gerçek diye anılan dünyadan eser kalmamıştır. Söz konusu yeni gerçeklik kendisini filmler, medyalar ve internet ağı üzerinden kurmaktadır. Baudrillard’ın simülasyon dünyasında her şey bir yanılısamanın ya da kurmacanın parçasıdır. Fakat bu asla bir yanılısama olduğu kanıtlanamayacak bir yanılısamadır.

*“Oysa görüntü, gerçeğin kendisi haline geldiğinden, artık gerçeği imgeleyemez. Görüntü, gerçeğin sanal gerçekliği olduğu için artık onu düşleyemez. Sanki şeyler aynalarını yutmuş ve kendilerine karşı saydamlaşmış, tam bir aydınlık içinde, gerçek zamanda, acımasız bir kopya içinde tümüyle kendi kendilerine mevcut gibidir. Yanılısama içinde kendiliklerinden yok olacakları yerde, ufuklarından yalnızca gerçeğin değil görüntünün de yok olduğu binlerce ekranda yer almaya zorlanırlar. Gerçeklik, gerçeklikten kovulmuştur. Gerçeğin dağınık parçalarını, belki yalnızca teknoloji birbirine bağlamayı sürdürür.” (Baudrillard, 1998:14).*

Baudrillard’ın çizdiği bu gerçeklik tablosunda gerçeklik artık bir boşluktan ibarettir. Kavranabilir olmadığı gibi işlevsel de değildir. Artık gerçeklik ile aramızda doldurulması mümkün olmayan bir boşluk vardır. İnsanlık gerçekliği kavrayışında yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu yeni aşama “sanal gerçeklik” aşamasıdır. Bu

aşamada dünyanın tözü maddi olmayan bir işlemler stratejisi üzerine oturan bir alana kaymıştır. Baudrillard bu yeni aşamayı, yani sanal gerçeklik aşamasını şöyle tarif etmektedir:

*“Sanalın temel özellikleri: İçine gömülme, içkinlik ve anındalıktır. Bu evrende bakış, sahne, düşsel illüzyon, dışsallık ya da gösteriye yer yoktur. Fetişleşmiş işlemsellik her türlü dışsallığı emip, her türlü içselliği eritebilen, gerçek zaman adlı işlem aracılığıyla zamanı bile yutabilen şeydir. Bu şekilde kendisine bütünsel bir gerçeklik, işlerlik kazandırılan ve kendi kendisiyle özdeşleşebilen bir dünyadan söz edilebilir, ancak mevcut dünyanın bununla bir ilişkisi yoktur.” (Baudrillard, 2005:29).*

Baudrillard’a göre ortaçağların Tanrı merkezli dünyasının yerine geçen doğa merkezli modern düşünce de eskisi gibi buharlaşmaktadır. Doğa ya da bilim bir illüzyona dönüşmüştür. Bugün dünya, beklentilerimizin de ötesinde bir gerçekliğe kavuşmuştur. Gerçeklik diye kabul edilen nesnel dünya bu sanal evren içinde eriyerek anlamını yitirmektedir. Bu yeni çağda gerçeklik alanı artık sayısal verilerin alanıdır. *“Eskiden her yerde olduğu söylenip hiçbir yerde karşımıza çıkmayan Tanrı, günümüzde bilgisayarlara özgü atardamar ağlarının içinde dolanıp durmaktadır” (Baudrillard, 2005:43).*

Gerçekliğin artık sanal evrenin sayısal evreninde ifade edileceğini öne süren Baudrillard’a göre, söz konusu hayaletimsi evrende artık anlamlar ve değerler de yeniden üretilecektir. Bir illüzyon olarak kabul edilen sanal evren gerçeğin yerini alırken gerçek ise artık bir illüzyondan ibarettir.

*“Belki günün birinde tüm bu maddi töz enerjiye ve tüm bu güç de katıksız bilgiye dönüşecek. Bir anlamda bu, en kalıcı acting- out, total achievement, nihai çözüm olacak. Her şey bütünlenmiş, gerçekleşmiş ve boşluğa fırlatılmış olacak. Kendimizden kurtulmuş olarak sorunsuzca hayaletimsi bir evrene gireceğiz. İşte bu, Büyük Sanallık’tır.” (Baudrillard, 1998:53).*

Baudrillard'ın sanal evreni her ne kadar Platon'un idealar dünyasına benziyor gibi görünse de temel bir farkla idealizmden ayrılmaktadır. Baudrillard'ın simülasyon evreninin göndermede bulunduğu bir hakikat yoktur. O kendisini hakikatin temsili olarak ortaya koymamaktadır. Çünkü artık kendisine gönderimde bulunulacak bir öz ya da hakikat bulunmamaktadır. Simülasyonun göndermede bulunduğu tek şey kendisidir, yani simülasyon.

### 1.5.5. Fredric Jameson

Amerika doğumlu Fredric Jameson, geç kapitalizm koşullarında Marksizmi eleştirel olarak işlevsel bir teori haline getirmeye çalışmış Marksist bir düşündürdür. Edebiyat teorisyeni olan Jameson "*Marksizm ve Biçim*", "*Postmodernizm: Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*" gibi kitaplarıyla öne çıkmıştır.

Jameson, ele aldığımız diğer postmodern düşüncülerden farklı olarak postmodernizmi tarihsel bir vakıa olarak ele almaktadır. "*Postmodernizmin ne olduğunu kavrayabilmenin en emin yolu, onu herşeyden önce, tarihsel yönden düşünmeyi unutmış bir çağda, yaşanan zaman üzerinde tarihsel bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim şeklinde ele almaktır.*" (Jameson, 2011:9). Marksist bakış açısına sahip olan düşünür, postyapısalcılığı ve postmodernizmi eleştirel bir tarzda kuramlaştırırken, aynı zamanda bu yaklaşımları Marksist kültür teorisi içerisinde yeniden yorumlamaya çalışmıştır. Jameson bu açıdan postmodernizmi "*Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*" olarak değerlendirmektedir (Best ve Kellner, 2011: 222).

"*Burada anahatları ile belirlenen postmodernizm kavramı salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır. Postmodernin, mevcut diğer tarzların arasında (isteğe bağlı) bir biçim şeklinde ele alındığı görüş ile onu, geç kapitalizmin mantığının kültürel başatlığı şeklinde kavramaya çalışan görüş arasındaki köktenci farklılaşmayı ne denli vurgulasam az; gerçekten de bu iki yaklaşım bir bütün olarak görüngünün kavramsallaştırılmasında birbirinden çok farklı iki yöntemi: Bir yanda (olumlu ya da olumsuz olduklarına aldırmayan) ahlaki yargıları, diğer yanda ise,*

*Tarih içinde şimdiki zamanımız üzerinde düşünebilme konusunda gerçek anlamda diyalektik bir girişimi oluşturuyor.”(Jameson, 2011: 89).*

Jameson'ın postmodernizm teorisi, kapitalist gelişimin yeni evresinin Marx'ın analizleriyle örütüştüğünü savunmaktadır. Buna göre tüketim toplumu ya da post-endüstriyel çağ kapitalizmin daha ileri bir evresini temsil etmektedir. Bu evre kapitalizmin daha arı, daha gelişmiş ve daha somut bir biçimidir. Jameson'un sözünü ettiği geç kapitalizm, metalaşma dinamiklerini toplumsal ve kişisel hayatın tüm alanlarına yaymıştır (Best ve Kellner, 2011: 225).

Jameson'a göre kapitalizmin her aşaması, o aşamaya karşılık gelen kültürel bir üsluba sahiptir. Gerçekçilik, piyasa kapitalizminin; modernizm, tekelci kapitalizmin, postmodernizm ise çokuluslu kapitalizmin kültürel yansımalarıdır. (Best ve Kellner, 2011: 225). *“...postmodernizmle ilgili her konum aynı zamanda ve zorunlu olarak, bugün çokuluslu kapitalizmin doğasına yönelik açık ya da örtük bir politik tavidir.” (Jameson, 2011:32).*

Bu bakış açısına göre postmodernizm yeni bir üretim biçiminin kültürel yansımasıdır. Yeni üretim tarzının belirleyen gelişmeler ise elektronik sanayinin gelişiminin sermayenin şekillenmesinde öncü bir rol üstlenmesi, uluslararası şirketlerin çağdaş örgütlenme biçimi, üretimin sınırları aşarak ucuz iş gücünün olduğu coğrafyalara kayması ve yeni medyanın iletişim alanında sınırları aşan bir güce sahip olması ile mümkün olmuştur (Anderson, 2006: 81).

Tüm bu gelişmeler sadece sermaye hareketleri ve üretim biçimleri üzerinde değil aynı zamanda toplumların varoluş tarzlarında da değişime neden olmuştur. Modernleşmenin tamamlanmasının yanı sıra modernlik öncesinin doğal alanları da yok edilmiştir. Nesnelere dünyasındaki bu değişim öznenin deneyimlerinde de bir değişiklik yaratmıştır. *“Bu anlamda, toplumumuzun "öteki" bölümü, artık kapitalizm öncesi toplumlarda olduğu gibi doğa değil, bundan sonra oturup ne olduğuna karar vereceğimiz başka bir şey haline gelmiştir.”(Jameson, 2011: 76).* Jameson'a göre bu yeni öznenin özelliklerinden biri zaman ya da tarih duygusunun yitirilmesidir.

Artık tarihsel deneyimin yerini retro-stiller ve imgeler almıştır (Anderson. 2006:82-83).

*“Önce, zamanın kopması, şimdiki zamanı, kendisini odaklaştıran tüm faaliyetlerden ve amaçlılıktan birdenbire özgürleştiriyor ve onu bir uygulama uzamı durumuna getiriyor: Bu şekilde yalıtılan şimdiki zaman birdenbire özneyi, tanımlanması imkansız bir canlılık, yalıtılmış durumdaki malzemenin, ya da daha iyisi, -sözlük anlamı ile- gösterenin gücünü etkili bir biçimde dramatize eden algılamının gerçekten baş döndürücü maddeselliği ile kuşatıyor. Bu dünyanın ya da maddesel gösterenin şimdiki zamanı, artan bir yoğunlukla öznenin karşısına çıkıyor ve burada tedirginlik ve gerçekliğin yitimi olarak olumsuz terimlerle betimlenen, ancak, kişinin aynı zamanda yükselme, esrime ya da sanrısız yoğunluk gibi olumlu terimlerle de betimlenilebileceği gizemli bir duygulanım içeriyor.” (Jameson, 2011:68).*

Jameson, öznenin yeni konumunu ifade ederken pastiş ve nostalji kavramlarından yararlanmaktadır. Filozofa göre bireysel öznenin kaybolmasıyla birlikte kişisel üslup varlığını yitirmiştir. Kişisel üslubun yerini pastiş almıştır (Jameson, 2011: 55). Pastiche, Jameson’a göre nötr bir uygulamadır. Alaycı güdüleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur (Jameson, 2011: 56). Ölü biçimlerin öykünmesidir ve artık globalleşen kültürün düşsel müzesinde muhafaza edilen maskeler ve seslerden sağlanan konuşmalardan ibarettir (Jameson, 2011:56). Geçmişteki üslupların hiçbir duygusundan yoksun boş bir parodisidir (Anderson, 2006: 89).

Pastiche, kültürün en önemli özelliği haline gelmiştir. Mimarlıktan sinemaya, müzikten resme kadar her alanda postmodernizmin standartlaşmış özelliğidir. Pastiche’nin en kusursuz uygulandığı alan ise kurmacadır. Kurmacada ölü biçimler taklit edilirken sadece biçimler değil, tarihin dönemleri de iç içe geçirilmektedir. Yapay geçmişler icat edilerek geçmiş ile bugün birleştirilmekte, belgesel formuyla fantastik unsurlarlar harmanlanarak anakronizmler gerçekleştirilmektedir (Anderson, 2006: 89).



“Diğer bir deyişle şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve "geçmişe ait olma"nın ve içinde "gerçek" tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işleticisi olarak "metinlerarası" bir noktadayız.” (Jameson, 2011:59).

Jameson’a göre geç kapitalist kültürde birey zaman deneyimini yitirmiştir. Dönemsel tarih algısı yerini nostalji ile harmanlanmış güncel gerçekliğe bırakmıştır. Zamanın tahrip edilmesi ile birlikte zamansal olana ilginin azalmasına karşı görsel olana ilgi aşırı derecede artmaktadır. Bununla birlikte Jameson, yeni bir yavanlık ya da derinlikten yoksunluğun, yeni bir yüzeyselliğin ortaya çıktığını savunmakta ve bunun postmodernizmin en bariz biçimsel özelliği olduğunu vurgulamaktadır (Jameson, 2011: 56). Jameson bu konuyu Van Gogh ile Andy Warhol arasında bir karşılaştırma yaparak açıklamaktadır.

Jameson, Van Gogh’un “*Köylü Ayakkabıları*” ile Andy Warhol’un “*Elmas Tozu Ayakkabıları*” adlı eserlerini karşılaştırmaktadır. Filozof, ilk eseri kırsal sefalet, ve bu sefaletten kaynaklanan yoksunluğu telafi etme çabası olarak yorumlamaktadır. Eserin böylece; kendi içinde yan, özerk bir uzam, sermaye gövdesinde oluşan yeni bir iş bölümünün bir parçası, kapitalist yaşamın uzmanlaşmalarının ve iş bölümlerinin suretini yapan duyu merkezinin yeni bir fragmanlaşması olarak yorumlamaktadır. Aynı zamanda uzmanlaşma ve bölünmeler arasında umutsuz bir ütöpik telafi arayışına giren fragmanlaşma olarak değerlendirmektedir (Jameson, 2011:56).

Jameson’ın öne çıkardığı bir diğer yorum ise Heidegerci “*yeryüzü ve dünya*” ayrımıdır. Jameson bu ayrımı sanat yapıtının, beden ve doğanın anlamsız maddeselliği ile tarihe ve toplumsal olana atfedilen anlam arasındaki boşluktan ortaya çıktığı düşüncesi ile işlemektedir. Bu yoruma göre Van Gogh’un tablosu, gereçlerin, bir çift köylü ayakkabısının gerçekte ne olduğunun ortaya çıkarılmasıdır (Jameson, 2011: 57). Jameson bu iki yorumu da yorumsamacı olarak tarif etmektedir. Her iki yorumda da eser; kendi atıl, nesnel biçimiyle yapıtın en son

gerçek olarak onun yerini alan daha geniş bir gerçekliğin bir imi ya da belirtisi şeklinde ele alınmaktadır.

Andy Warhol'un "*Elmas Tozu Ayakkabıları*" eseri ise Van Gogh'un "*Köylü Ayakkabıları*" resminden çok farklıdır. Onda bir derinliğe rastlanmamaktadır. "*Andy Warhol'un Elmas Tozu Ayakkabıları açıkçası bize, Van Gogh'un köylü ayakkabıları'nın dolaysızlığı ile hitap etmezler: Gerçeği söylemek gerekirse, bize hiç hitap etmezler.*" (Jameson, 2011: 37). Jameson'a göre Warhol'un eseri yorumsamaya dayalı değildir. Tabloda, daha geniş bir gerçekliğin ipucu ya da semptomu bulunmamaktadır. Eser herhangi bir toplumsallığa da gönderme yapmamaktadır. Bu tabloda, kendisiyle bir müzede ya da bir galeride karşılaşan bir izleyici için herhangi bir konum örgütleyen hiç bir özellik yoktur (Jameson, 2011: 37). Jameson için Warhol'un eseri derinliksiz, tek boyutlu ve yüzeyseldir. Herhangi bir gönderileni yoktur. Jameson bu yüzeyselliğin postmodernizme özgü bir karakter olduğunu ifade ederek Andy Warhol'un "*Elmas Tozu Ayakkabıları*" eserini postmodernizmin imgesi olarak göstermektedir.

## **1.6. Postmodern Sanatın Oluşum Süreci**

### **1.6.1. Klasikten Modernizme Sanatın Dönüşümü**

20. yüzyıl sanatlar açısından bir atılım çağı olarak kabul edilmektedir. Rönesanstan itibaren devam eden geleneğin imkanları ile yüzleşen bu sanat akımları geleneksel biçimlerin tükendiğini iddia ederek yeni yönelimlere başvurmuştur (Tansuğ, 1993: 240).

Avrupa sanatının merkezi olan Fransa'da 19. yüzyılın sonlarına kadar Neo-Klasik ve Romantik eğilimlere sahip olan "akademik sanat" hakim olmuştur. İlk kez Giorgi Vasari tarafından 1562 yılında Floransa'da açılan sanat akademisi diğer ülkelerdeki akademilere de örnek olmuştur. 1648'de Fransa'da açılan Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi ise 19. yüzyılın sonuna kadar etkisini sürdürmüştür (Antmen, 2017: 11).

Akademi, zanaat ile sanat arasında bir ayırım yaparak “güzel sanatlar” kavramının yaratılmasını sağlamıştır. Böylece sanat el işçiliğinden ayrılarak edebiyat ve felsefe gibi entelektüel bir faaliyet olarak ele alınmıştır. (Antmen, 2017: 11) Bu süreçte akademiye iki temel eğilim hakim olmuştur. Bu eğilimler, sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen desenciler ile sanatın daha çok duygulara yönelik olmasını savunan renkçilerdir. 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar devam eden bu tartışmanın tarafları Klasik ve Romantik sanatçılar olarak adlandırılmıştır. Bu iki eğilimin ortak noktası ise her ikisinin de idealist olmasıdır. Hem romantikler hem de Klasikçiler sanatçının gördüğünden ziyade zihinlerinde oluşturdukları görüntüyü resme aktarma yolunu seçmiştir (Antmen, 2017: 12).

Söz konusu idealizme karşı ilk realist tepki ressam Gustave Courbet tarafından gösterilmiştir. Courbet’in sanat anlayışında akademinin aksine İncil hikayelerinin ya da tarihsel ve edebi hikayelerin yeri yoktur (Tansuğ, 1993: 230). Courbet, bunun yerine sanatına gündelik hayatı ve nesnelere konu edinmektedir. Özellikle de toplumsal olaylar Courbet’in resimlerinin ana konularındandır. Courbet realist yaklaşımını “Ben melek resmi yapamam, çünkü hiç melek görmedim.” diyerek özetlemektedir (Yılmaz, 2013: 34). Courbet, ayrıca sanatın salonlardan kopuşunu sağlayan öncüler arasında kabul edilmektedir. Akademinin karşısında konumlandığı realist resimleri Akademi tarafından kabul görmeyen Courbet, Akademinin hakimiyetindeki salonlara alternatif sergiler düzenleyerek sanatın ve sanatçının bağımsızlığını savunmuştur (Antmen, 2017: 14).

Courbet’in gerçekliğe dikkat çekmesi ile birlikte başta Manet ve Monet olmak üzere birçok sanatçı da gözünü gerçekliğe çevirmiştir. Gerçekliğe yönelik dünyada gerçekleşen teknolojik ve toplumsal gelişmelerle de etkileşim içerisinde. Özellikle Endüstri Devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler Modernist sanatçıları önemli ölçüde etkilemiştir. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen gelişmeler sanatın yeni eğilimleri açısından çok önemlidir. Örneğin, izafiyet teorisi, kuantum teorisi, sembolik mantık ve x ışınların bulunması gibi bilimsel gelişmeler yeni sanat için ilham kaynağı olmuştur (Tansuğ, 1993: 240). Endüstriyel kapitalizm ile birlikte kentler büyümüş, yeni iletişim araçları bulunmuş ve ulaşım yeni araçlarla gerçekleştirilerek mesafe olgusu değişmiştir. Buharlı makine, radyo, uçak, otomobil,

buzdolabı gibi araçlar gündelik yaşamı değiştirirken; fotoğraf makinesi, sentetik boya, sinema filmi gibi buluşlar da sanatın araçlarına yenilerini eklemiştir. Ayrıca, Marks ve Engels'in Komünist Manifesto'su ve yine Marks'ın Kapital adlı eseri, Nietzsche felsefesi ve Freud'un bilinçaltı kuramı sanatın evriminde etkili olmuştur (Antmen, 2017: 14).

Courbet'in akademi karşısında açtığı yol ilk yankısını Empresyonist sanatçılarda bulmuştur. Aralarında Eduard Manet, Camilla Pissaro ve Claude Monet'in de bulunduğu sanatçı grubu gözlerini gündelik yaşama çevirmiştir (Yılmaz, 2013: 34). Bu yeni sanat akımı bir öykü anlatmak ya da ders vermeyi amaçlamamaktadır. İnsanları daha dindar ya da vatansever yapmak gibi hedefleri de yoktur. Bu nedenle eserlerinde Tanrı, ahlak ve din gibi konular yer almamaktadır. Bunun yerine eserlerinin merkezine açık havada uçup giden anı yerleştirmişlerdir (Gay, 2017: 102). Empresyonist sanatçılar ayrıca resimde akademinin aksine öznelliğe de önem vermektedir. Eserlerinde sanatçının iç dünyası ve duyguları belirleyici olmaktadır (Gay, 2017: 105). Empresyonistler rönesanstan beri hakim olan bilimsel perspektifin yerine çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinliği tercih etmişlerdir. Mesafe de resimde renk kullanımıyla gösterilmeye çalışılmıştır (Antmen, 2017: 22).

Empresyonist sanatçı Manet, resmin bir bilim olduğunu düşünmektedir. Manet, figürleri düz çizerken ışık kaynağını yandan değil cepheden vermeyi tercih etmiştir. Böylece biçimler yüzeysel bir düzlüğe ve yassılığa erişmiştir (Tansuğ, 1993: 234). Önde gelen Empresyonist ressamlardan Monet ise doğrudan doğadan hareket etme ilkesini benimsemiştir. Hakim olan resim kuralları yerine kendi duygu ve yeteneklerini öne çıkarmış ve ışık sorunu üzerine eğilmiştir (Tansuğ, 1993: 232). Monet ayrıca önce resim çizip daha sonra içini doldurmak yerine doğrudan fırça ile ve hızlıca yapılan eserler vermiştir. Bu tercih resme bir hareket ve devinim kazandırırken, resmin salt görsel zevk için yapılmasını sağlamıştır (Yılmaz, 2013: 34). Böylece sanatın bir amaç ya da ilke için değil bizzat sanat için yapılmasının önünü açmıştır. Bir diğer Empresyonist sanatçı Edgar Degas ise daha çok hareket ve figürü sorun etmiştir. Resimlerinde dansçı ve müzikçilerin yanı sıra saç tarayan,

havluyula kurulanan ya da eğilip, doğrulan kadın figürlerini ön plana çıkararak resme hareketi dahil etmeyi amaçlamıştır (Tansuğ, 1993: 232).

Empresyonist akımın ardından bir bakıma süreklilik bir bakıma da aşma çabası olarak değerlendirilen Post-empresyonizm akımı gelmektedir. Paul Cézanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh gibi isimler bu akıma dahil edilmektedir. Cézanne, resimde geçici olan yerine yapısal olana dikkate çekmesiyle, Gauguin renk ve biçimleri simgesel olarak kullanmasıyla, Van Gogh ise nesnelere dünyaya olan bağlılığını aşan dışavurumcu biçimiyle Empresyonist sanattan ayrılmaktadır (Antmen, 2017: 26).

Cézanne'nin erken dönem çalışmaları Empresyonist olarak değerlendirilirken daha sonraki çalışmaları Post-empresyonist olarak kabul edilmiştir. Cézanne, Empresyonistlerin aksine resimdeki değişken ışık değerlerinin yerine resmin alt yapısına, yapısal temellerine odaklanmaktadır. Şeylerin arkasında saklı olan geometrik biçimler üzerinde duran Cézanne gündelik yaşamda karşılaştığımız nesnelere gizli mimarisini keşfetmeye çalışmıştır (Tansuğ, 1993: 235). Resimlerinde perspektifi ihmal eden Cézanne, Kübist akımın da ilham kaynağı olmuştur. Empresyonistler akademiye karşı yüzlerini dış gerçekliğe çevirirken Cézanne resimsel gerçeklik üzerinde durmaktadır. Böylece soyut resmin de yolunu açmıştır (Antmen, 2017:24).

Empresyonizmi doğacılığın “muazzam yanlışı olarak” değerlendiren Gauguin ise resme gerçekliğin dışında zihinsel, hayali bir yön katmayı denemiştir. Ona göre sanat dışarıdaki gerçekliği değil insanın iç dünyasını yansıtmalıdır (Yılmaz, 2013: 41). Resimlerinde bir yandan rastgele renk seçimleri yaparken diğer yandan da renkleri ifadelerin hizmetine sunmuştur. Gauguin, resimlerinde atları mavi, İsa'yı sarı, yüzleri ise yeşil renge boyarken dikkatleri de ayakkabı ve sandalye gibi sanat değeri olmayan nesnelere çekmektedir (Gay, 2017: 135). Batı toplumundan nefreti dolayısıyla Tahiti gibi, ilkel insanların yaşadığı adalarda uzun süre zaman geçiren Gauguin, eserlerini ilkelerin ve Japon stempleri gibi Doğu sanat ürünleriyle süslemiştir (Tansuğ, 1993: 237).

Van Gogh ise resimlerinde çevresindeki gündelik konuları ele almaktadır. Ancak bunları gerçekliğin bir yansıması olarak değil iç dünyasını yansıtmak için kullanmaktadır. Bu nedenle nesnelere doğaya uygun biçimde yansıtmak yerine biçimlerini bozarak doğal olmayan renklerle resmetme yolunu seçmiştir. Büyük tuşlarla ve olabildiğince parlak renkler kullanarak yaptığı resimlerinde mantıktan ziyade coşku ön plana çıkmaktadır (Yılmaz, 2013: 40).

Van Gogh ve Gauguin'in estetik yönelimleri Fransa ve Almanya'da yeni yollar arayan gençlerde karşılık bulmuştur. Empresyonizm yüzeysel bulan bu genç sanatçılar ilkel dürtülerin sanatta yer bulmasını arzulamışlardır (Yılmaz, 2013: 41). Fransa'da Fovizm, Almanya'da ise Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu yeni akım sanatçının içsel özgürlüğünü ve dışavurumu esas almaktadır.

Ekspresyonizm, modern bir akım olarak 1890'larda Edvard Munch, Gustav Klimt ve James Ensor gibi sanatçıların resimleriyle başlamıştır (Tansuğ, 1993: 242). Ekspresyonizm bir akımdan daha çok farklı biçimleri dışavurum başlığı altında ortaklaştıran bir eğilim olarak kabul edilmiştir. Nitekim Ekspresyonist sanatçıların resimleri arasında bir tutarlılık bulunmaktadır. Bu nedenle bu eğilim Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Yeni Ekspresyonizm gibi farklı gruplaşmalar dolayısıyla farklı adlarla ifade edilmiştir (Antmen, 2017: 34).

Ekspresyonist sanatçıların resimlerinde ışık dışsal bir kaynak olarak değil, bizzat rengi kendisi olarak ele alınmıştır. Işık, gölge etkisini açık koyu zıtlığıyla değil renk farklılıklarıyla ifade ederek suratın tamamını görünür kılmışlardır (Yılmaz, 2013: 43). Ekspresyonistler ayrıca; rengi simgesel olarak kullanarak renkleri doğal bağlamında kopartmış, biçim bozucu bir yaklaşımla abartılı perspektif ve desen anlayışını benimsemişlerdir. Sanat nesnesinin oluşum sürecine odaklanan Ekspresyonistler böylece konudan daha çok resimlerdeki ifadelere vurgu yapmıştır (Antmen, 2017: 34).

Ekspresyonistlerin renk ve kompozisyonu çarpıtmasına benzer bir şekilde Kübist sanatçılar Pablo Picasso ve Georges Braque de çizgi ve biçim üzerinde durarak yepyeni bir tarz yaratmışlardır. Kübist sanatçılar geleneksel perspektif

kurallarını hiçe sayarak nasıl bir resimsel kurgu üretilebileceği probleminden hareketle temsilin yeni bir yöntemini keşfederek 20. yüzyıl sanatına damga vurmuşlardır (Antmen, 2017: 45). Kübistler geleneksel kabulün tersine tuvali uzay olarak değil derinliği olmayan bir düzlem olarak kabul etmektedir. Ayrıca Rönesanstan itibaren geçerliliğini sürdüren tek noktalı bakış açısını reddeden Kübistler, doğaya farklı bir gözle bakmanın yolunu açmıştır. Kübist resimlerde nesnelere tuval yüzeyinde parçalara ayrılarak aynı anda farklı bakış açılarıyla yansıtılmıştır. Böylece eş-anlılık ile resme zaman boyutunu katarak, resmi dört boyutlu bir hale getirmiştir. Kübistlerin bu bakış açısı dünyanın gözle değil zihinle algılanmasına yol açmıştır (Yılmaz, 2013: 86-87). Kübistlerin keşfettiği bakış açısı toplumsal gelişmelerle de örtüşmektedir. İmparatorlukların parçalanması ve ulus devletlerin inşası, bilimde görelilik Kuramı ve atomun parçalanması gibi gelişmeler resim sanatında bakışın parçalanması ile örtüşmektedir (Antmen, 2017: 46).

Kübist akım başlıca iki dönemde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki nesnelere binlerce saydam parçaya ayrıştıran Analitik Kübizm, diğeri ise resme gazete kopyaları, bez gibi nesnelere dahil edildiği Sentetik Kübizm dönemidir (Tansuğ, 1993: 242). Analitik Kübizm dönemi eserlerinde yüzeyler parçalara ayrılarak küçülmekte, bakış açıları ise çoğalmaktadır. Bu resimlerde nesnelere seçmek güçleşmekte ve figürler yerine resmin tümü bir imge olarak sunulmaktadır (Antmen, 2017: 46). Sentetik Kübizm dönemindeki eserlerde ise resim yapılan yüzeylere gazete, bez parçaları, muşamba gibi resim dışı nesnelere katılmış, boyalara kum, talaş gibi nesnelere eklenmiştir. Resimde bir gazete imgesi isteniyorsa gazete çizmek yerine bizzat gazete parçaları kullanılması tercih edilmiştir. Böylece üretilen eserler imgenin yanı sıra bir yüzey resmi halini de almıştır (Yılmaz, 2013: 90).

20. yüzyıl sanat akımlarının bir çoğu doğayı körü körüne taklit etmek yerine nesnelere dünyasını hakim algının dışında soyutlamalar yaparak ifade etmeye çalışmıştır. Ancak bu akımlar doğayı soyutlamalar yoluyla anlatmayı tercih etseler de doğaya tamamen sırtlarını dönmemişlerdir. Doğayı ya da nesnelere dünyasını resimden tamamen çıkararak soyutlamayı en uç noktada savunan akım Soyut Sanat olmuştur. Soyut Sanat akımı içerisinde de temel iki eğilim bulunmaktadır. Bunlar ilki zihinsel, yapısal ve geometrik soyutlamayı temsil eden Kazimir Maleviç çizgisi

diğeri ise içgüdüsel ve duyuşal, dekoratif ve biomorfik eğilimi temsil eden Wassily Kandinsky çizgisidir (Antmen, 2017: 80).

Sanatına zarar verdiği gerekçesiyle doğal görüntüleri resminden tamamen çıkaran ilk sanatçı Kandinsky olmuştur. Kandinsky'ye göre hakikat ruşsal bir şey olduğu için sanat da hakikati bu şekilde yansıtmalıdır. Kandinsky, bu nedenle resimlerinden nesnelere tamamen çıkarak saf hakikati ifade etmek istemiştir (Yılmaz, 2013: 106). Bunun için de gerçeklikten uzaklaşp renk ve şekillere odaklanmıştır. Saf sanatsal ifadenin en güzel örneğinin müzik olduğunu düşünen Kandinsky'nin resimlerinde müziğin büyük etkisi olmuştur. Sanatçı, renklerle ses arasında bağ kurarak renk titreşimlerinin ruşsal etkilerini resmine yansıtmıştır. (Antmen, 2017: 80) Müzikte seslerin sözlerden daha öncelikli olması gibi resimde de renk ve biçimlerin herşeyden önce gelmesi gerektiğini savunmuştur (Yılmaz, 2013: 107).

Sanatını “*Süprematizm*” olarak adlandıran Maleviç ise resimlerinde mutlak ve saf olanı yakalamaya çalışmıştır. Maleviç'e göre ressam, eğer ressam olmak istiyorsa özne, nesne, konu ve içerik gibi unsurlardan kaçınmalıdır. Mutlak yaratıcılık ancak bu şekilde mümkün olacaktır (Yılmaz, 2013: 107). Sanatçı resimlerinde haç, kare ve daire gibi doğada bulunmayan geometrik şekillere yer vererek bu saf biçimlere derin anlamlar yüklemiştir. “Beyaz Üzerine Siyah Kare”, “Beyaz Üzerine Beyaz” gibi eserlerinde saf duyguyu, boşluğu ve hiçliği ifade ederek izleyiciyle renkler aracılığıyla sözel olmayan bir iletişim kurmayı tercih etmiştir (Antmen, 2017: 80).

Modernist sanatın en aykırı eğilimi ise Dada hareketi olmuştur. Dada bir sanat akımı olarak kabul edilmemektedir. Farklı sanat dallarından gelen sanatçıların kendilerine verdiği bir isimdir. 1916'da Zürih'te bir araya gelen savaş karşıtı sanatçıların oluşturduğu Dada hareketi kısa sürede Avrupa'nın birçok kültür merkezine oradan da Amerika'ya yayılmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 87). Dada hareketinin hedefinde tüm toplumsal kurumlar yer almaktadır. Halihazırda hakim olan tüm toplumsal ve kültürel kurumları yıkmak isteyen Dadacılar bu yıkıcı duyguları hayata geçirebilmek için rastlantısallığa ve doğaçlamaya öncelik vermektedir. Amacı ise dünyayı savaşa ve yıkım sürükleyen aklın aslında ne kadar



akıldışı ve tükenmiş olduğunu göstermektedir. Bunun için de rasyonel aklın karşısına akıldışı ve denetimsizliği yerleştirmişlerdir (Antmen, 2017: 123).

Burjuva kültürünün değişmez sanılan kurumlarını hedefine oturtan Dadacılar, müzeleri de bir sanat tapınağına benzetmektedirler. Bu nedenle tapındaki eserleri tanrısal bir ikon gibi gören sanatseverleri sarsmayı amaçlamışlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 91). Dadacı sanatçılar kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık vererek ifadede rastlantısallığı ön plana çıkarmışlardır. Eserlerinde Batılı olmayan kültürlerin ilkel unsurlarına çokça yer veren sanatçılar hayat ile sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı amaçlayarak sanat karşıtı bir tavrı benimsemiştir (Antmen, 2017: 124). Bu eğilim doğrultusunda büyük sanat eserlerinin fotoğraflarının deforme edildiği, üzerine çocuksu karalamaların yapıldığı eserler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Dadacı sanatçılar gündelik ihtiyaçlar için kullanılan ütü, telefon, oturak gibi eşyaları yeniden adlandırıp bağlamından kopararak eser olarak ortaya koymuşlardır. Böylece “ready made” diye adlandırılan hazır nesnelerin sunulduğu sanat eserleri meydana getirmişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009: 91).

Dada hareketinin kurucuları Hugo Ball ve Tristan Tzara gibi isimlerin dışında hareketin en çok öne çıkan ismi Marcel Duchamp olmuştur. Duchamp, hazır-nesneleri, yaşamdan alınan bir kesiti Kübistlerin yaptığı gibi eserin içine dahil etmek yerine doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Böylece nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak sanat ile hayat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmıştır (Antmen, 2017: 125). Octavio Paz’a göre bu davranış ne sanat ne de anti-sanattır. İkisi arasında bulunan kayıtsız bir bölgededir. Paz’a göre ayrıca Duchamp’ın bu çıkışı sanat eserini, sanat eserinin bir eleştirisi kılmaktadır (Paz, 2017: 28-30). Duchamp, böylece sanatın ne olduğuna dair ölçütleri değiştirmiştir. Geleneksel sunum, üretim ve değerlendirme ölçütlerine meydan okuyarak, tüm bu süreçlerin nasıl gerçekleştiğine yönelik bir eleştiri ortaya koymuştur. Duchamp’a göre sanatsal üretim sürecinin sonu sanatçı değil izleyicidir. İzleyici, sanat eserinin içsel, estetik özelliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak sanat eserini yaşama dahil etmektedir (Kuspit, 2006: 34).

Dada hareketi içerisinde çıkan ve 20. yüzyıla damgasını vuran akımlardan bir diğeri ise Sürrealizm akımıdır. Sürrealizmin doğuşunda en önemli unsur ünlü psikanalist Freud'un bilinçaltı kuramı ve rüya analizleri olmuştur. Akımın kurucusu şair Andre Breton bilinçaltı süreçlerinin sadece sanatta değil, hayatın her aşamasında etkili olduğunu savunmuştur (Tansuğ, 1993: 250). Sürrealistler, Dada gibi uygarlık sürecindeki aklın tahakkümünü sorgulamış akıl yerine ruhsal otomasyonlara dikkat çekmiştir. Resimde olağan dışı perspektifler kullanan Sürrealistler, gölge oyunları ve fantazmaya da çokça yer vermiştir. Biçim bozmadan buluntu nesneye ve kolaja kadar birçok biçimi deneyen sanatçılar sanatın merkezine rastlantısallığı yerleştirmişleridir (Antmen, 2017:130).

Resimlerinde görsel çağrışımlarla gerçeklik duygusunu soyutlama temelinde yıkmayı amaçlayan Joan Miró; gerçekçi figürlere dayanan fakat aynı zamanda gerçekliği çarpıtan Salvador Dali gibi ressamlar akımın önde gelen isimleri arasındadır. Akımın öne çıkan isimlerinden biri de ünlü ressam René Magritte'tir. Magritte, görüntü, gerçek ve kavram arasındaki ilişkilere odaklanmıştır (Yılmaz, 2013:193). Resimlerdeki hayali atmosferden ziyade temsil, gerçeklik, nesne ve imgesi arasındaki ilişkiye dikkat çeken Magritte bu yönüyle diğer Sürrealist sanatçılardan farklılaşmaktadır (Antmen, 2017:138).

### **1.6.2. Devamlılık ve Karşıtlık Olarak Sanatta Modernizm ve Postmodernizm**

Modernist sanatın temelinde yenilik, dünyevilik, soyutlama, saflık, öznellik, sanatın ve sanatçının özerkliği gibi kavramlar yatmaktadır. Modern sanatçı geleneksel olanı reddederken yeni olanın izini sürmeyi amaçlamıştır. Bu, ilerlemeye olan köklü inancın göstergesidir. Geleneksel sanatın dini hikayeleri ya da tarihsel olayları resmetmesi bu sanatçılar için ilgi çekici değildir. Modernist sanatçılar sanatlarını dini hikayelerin yanı sıra kutsallıktan da arındırmışlardır. Sanatın başka amaçlar için araç olarak kullanılması bu sanatçılar açısından kabul edilemezdir. Modernist sanatçılar, sanat ve sanatsal yaratıcılığı kendi içinde kendine özgü bir değerlendirmeye tabi tutmuşlardır. Sanatın özgürleşmesi için verilen çaba sanatçının da özgürleşmesinin yolunu açmıştır (Yılmaz, 2013:26-27). Tüm bu özelliklerinin

arasında modern sanatı en çok meşgul eden konular ise gerçekliğin temsili ve sanatın özerkliği olmuştur.

Tarih öncesi ilk örneklerinden günümüze kadar bir nesnenin resmini yapan herkesin bilinçli ya da bilinçsiz uğraştığı konu nesne ile imgesi arasındaki ilişkidir. Modernist sanat savunucuları da klasik sanatçılar gibi tezlerini sanatın gerçekliği yansıttığı düşüncesi üzerine bina etmişleridir (Şaylan, 2009:93). Modernist sanatçılar için sanat ve edebiyat gerçekliğin temsil edildiği biçimlerdir ve gerçeklik, imgesel yüklerle temsil edilmektedir (Paz: 2000,191). Ancak modernist anlayışa göre gerçekliği kavramak için gerçeğin arkasına geçmek gerekmektedir. Yani sanatsal gerçeklik, görülmeyenin temsil edilmesidir (Şaylan, 2009:103).

Gerçek ve görüntü, ilkörnekle temsil gibi konular sadece sanatın konusu olmamıştır. İlk çağlardan bu yana felsefe de bu konulara eğilmiştir. Felsefede Platon'un savunduğu İdealar Kuramına göre nesnel dünya, idealar dünyasının bir temsidir. Platon'a göre idealar zihinden bağımsız, ancak düşünce yoluyla kavranabilecek varlıklardır. Platon'da ilk örnek olarak ifade edilen idea daha sonra düşünce, tasarım ve kavram olarak anlamlandırılmıştır. Modernist sanat da savunduğu nesneyi aşarak onun ardındaki gerçeği öne çıkarma düşüncesiyle bir nevi Platon'a dayanmaktadır (Yılmaz, 2013: 101).

Modernist sanatçılar temsil ve ifade açısından her ne kadar çeşitlilik gösteriyor olsa da ortaklaştıkları nokta görünenin ardında saklı olan gerçektir. Bu saklı olan gerçekliğin ifade edilmesi için başvurulan yöntem ise soyutlama olmuştur. Soyut sanat yönünü nesneden düşünceye çevirmiştir. Sanatta soyutlamanın yolunu açan isim ise Cézanne olmuştur. Cézanne için doğa karşısında insanın izlenimi sürekli değişmektedir ancak doğanın karakteri değişmeden durmaktadır. Cézanne, değişen görünüşlerin ardında saklı olan gerçeği temsil etmek için nesnelere resmederken küp, silindir ve koni gibi şekillerin kullanılmasını salık vermiştir (Yılmaz, 2013: 101) .

Cézanne'nin soyutlamaya yönelik bu çağrısı ardından gelen modernist sanatçılar arasında karşılık bulmuştur. Gauguin, resme zihinsel, hayali bir yön

katarken; Van Gogh ise iç dünyasını yansıtmak adına nesnelere biçimlerini bozarak ve doğal olmayan renklerle resmetme yolunu seçmiştir. Benzer şekilde Ekspresyonistler resimlerinde dışavurum yöntemini kullanarak renkleri doğal bağlamından koparmış, biçim bozucu bir yaklaşımla abartılı perspektif ve desen anlayışını benimsemişlerdir. Kübistler, Rönesanstan itibaren geçerliliğini sürdüren tek noktalı merkezi bakış açısını reddederek doğaya farklı bir gözle bakmanın yolunu açmıştır. Soyut sanatçılar soyutlamayı son noktasına vardırıarak eserlerinden doğayı tamamen çıkarırken, Sürrealistler bilinçdışını resimlerine aktararak gerçekliğin bir başka boyutuna dikkat çekmişlerdir. Modernist sanat akımlarının ortaya koyduğu sanatsal biçimler tüm çeşitliliğiyle birlikte soyutlama yoluyla görünen gerçekliğin çarpıtılması ve bu yolla, görünenin arkasındaki değişmez gerçekliğin ortaya konulmasını amaçlamaktadır.

Modernist estetiğin ortaya çıkarmaya çalıştığı gerçekliğin bir tarafında estetik kaygılar dururken diğer tarafındaysa bilimsel ve toplumsal değişim bulunmaktadır. Rönesanstan bu yana katı bir varlık olarak kabul edilen madde, atomun parçalanmasıyla birlikte kuvvet alanlarından oluşan enerji yumağı olarak kabul edilmiştir. Artık madde enerji ile aynı anlama gelmektedir. Atomun parçalanması bakışın da parçalanmasıyla paralel bir gelişim göstermiştir. Yeni bilim zaman kavramını da değiştirmiş, tıpkı Kübist bir resimde nesnenin farklı bakış açılarından verilmesi gibi zamanı geçmiş-şimdi-gelecek olarak değil bir eşanlılık olarak kabul etmiştir. Bilimin bu yeni önermeleriyle birlikte bilim de maddeye dair bir nevi soyutlama halini almıştır (Yılmaz, 2013:104).

Sanatsal soyutlama sanatı nesnesinden bağımsızlaştırırken diğer yandan kurumsal olarak sanatın ve sanatçının özerkleşmesinin de yolunu açmıştır. Alman sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh sanatta gerçekleştirilen soyutlama ile sanatın özerkleşmesi arasında ki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir.

*Soyutlama bir taraftan (tamamen kendi kendine göndermede bulunmak, süprematist saflığa ve neo-Kantçı özeleştiriliğe ulaşmak için) her türlü geleneksel anlatı ve temsil işlevinden vazgeçtiğini ilan etti. Öte taraftansa bu soyutlama estetiği (ereğini kendi içinde taşıyan, tamamen özerk sanat olarak), burjuva deneyiminden*

*bağımsız, evrensel olarak okunabilen bir dil olma iddiasında bulundu: dünyanın proleter kitleleriyle dolaysız iletişim kurma hayaline dayanan görsel bir Esperanto (Buchloh, 2018).*

Gencay Şaylan, modernist sanatın ana özelliklerinden birinin de özgürlük ve özgünlük olduğunu belirtmektedir. Özgürlük ve özgünlük sorunu sanatın biçim, içerik form gibi bütün yönlerini kapsamaktadır (Şaylan, 2009: 103). Sanatsal özgürlük ya da özerklik neredeyse modernizmle eşanlamlı bir olgudur.

Sanatsal özerkliğin kökenleri İtalyan Rönesansına kadar götürülmektedir. Rönesans dönemine kadar sanat ile zanaat arasında bir farklılık görülmemektedir. Ressamlar ve heykeltıraşlar; mimarlık, kuyumculuk, taş ustaları ve marangozlarla aynı loncalara bağlı çalışmaktadır. O dönemlerde sanatçının bireysel yaratıcılığı yerine sanat eserinin kullanımı ve ihtiyacı karşılaması ön plana çıkmaktadır. Ancak hümanizm ve sekülerleşmenin etkisi ve Medici ailesi gibi burjuva sanat severlerin koleksiyonculuk yapmasıyla sanat da özerk bir yapıya kavuşmuştur (Artun, 2014)

Sanatsal özerkleşme ilk olarak, Kant'ın estetik düşüncelerini yazdığı ve 1790'da yayınlanan Yargı Gücünün Eleştirisi kitabında tartışılmaktadır. Kant'a göre sanatsal üretim diğer üretim biçimlerinden farklıdır ve sanat eserinden herhangi bir yarar veya çıkar beklenmemelidir. Sanatın kendisinden başka bir amacı bulunmadığı gibi başka bir amaç için de kullanılmamalıdır. Kant böylece sanatsal etkinlik ile zanaatı ayırmaktadır (Artun, 2014). Modernist sanatçılar için Kant'ın da belirttiği gibi sanat eseri bir faydaya hizmet etmemektedir. Bu anlayışa göre sanat sadece kendisine hizmet etmektedir. Tanrı, vatan, ahlak ya da bir ideolojiye hizmet etmemektedir. Böylece sanatçılar kendileri ve diğer sanatçılar dışında kimseye karşı sorumlu olmayacaktır (Gay, 2017: 135).

Kant'ın sanatın rasyonaltisesini rasyonel olmaması olarak ortaya koyması ve sanatı yarar ilkesinin dışında konumlandırmasının ardından 19. yüzyıldan itibaren sanatçılar sanatı rasyonelleştiren bütün kurumlara ve rejimlere karşı tavır almıştır. Moderniteye karşı Baudelaire'in geliştirdiği eleştirilerle birlikte modernist sanat sadece toplumsal kurumları değil aynı zamanda sanat kurumlarını, müzeyi,

akademiye, hatta bizzat sanatı da reddedecek konuma gelmiştir (Artun, 2015). Dada ve Sürrealizm gibi akımlar sanatsal özgürlük talebini en uç noktaya taşıyan akımlar olmuştur.

Sanatsal özgürlük aynı zamanda sanatçının özgürlüğü anlamına da gelmektedir. Kült haline gelen sanat sanatçının kültleşmesini de beraberinde getirmiştir. Zanaatkar olarak kabul edilen sanatçı 19. yüzyılda gerçekliği doğanın arkasından çıkarıp çeken ve onu eserlerinde ifadeye döken sanatçı konumuna yükselmiştir. Romantik dönemin ünlü şairlerinden Percy Bysshe Shelley “Şair, dünyanın adı konulmamış yazarıdır.” diye yazmaktadır (Aktaran Calinescu, 2010). Sanat 19. yüzyılda bazıları için yitirilen Hristiyan inancının yerini alırken, sanatçılar için hayranları tarafından “yüce rahip”, “kurtarıcı” gibi manevi ünvanlar kullanılmaktadır (Gay, 2017: 83).

Dada ve Sürrealizm akımları modern sanatın sınırı ya da bu sınırın aşılması olarak kabul edilmektedir (Yılmaz, 2013: 203). Çünkü Dada sanatçıları için sanat eseri olan ya da olmayan gibi bir ayrım söz konusu değildir. Hareketin önde gelen isimlerinden Tristan Tzara, “Dada Hiçbir Anlama Gelmez” adlı manifestosunda bu yeni sanatı şöyle tarif etmektedir:

*“Dada soyutlamanın bayrağıdır; reklam ve işler de şiirsel öğelerdir...”*

*Ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...); yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır: İşte bu da Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır.(...)” (Tzara, 1997: 318).*

1960’lardan sonra sanat açısından yeni bir evreye girildiği kabul edilmektedir. Postmodern sanat ve edebiyatın neliği ile sınırları ise net bir şekilde belirlenebilmiş

değildir (Şaylan, 2009: 120). 11 Ekim 1988'de John Russell Taylor The Times'da şöyle yazmıştır:

*"On beş yirmi yıl önce "modern" teriminin ne anlamda kullanıldığını biliyor, öncü (avant-garde) akımlara bağlılığını belirten sergilere gittiğimizde neyle karşılaşacağımızı, kabaca da olsa tahmin edebiliyorduk. Tabi bugün çoğulcu (pluralist) bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir ortamda en gelişmiş sayılan şey, -yani büyük bir olasılıkla Post-Modern çoğu zaman en geleneksel ve en geriye yönelik oluyor."* (Aktaran: Gombrich, 2004: 619).

Paris Ulusal Modern Sanat Müzesi'nin editörü Yves Michaud ise Aralık 1987 tarihli makalesinde;

*"Post-modern dönemin özgün belirtilerinin görmek zor değildir. Modern toplu konut projelerinin tedirgin edici küp biçimleri, geçirdikleri bu yeni değişim sonunda küplüklerinden bir şey kaybetmezler, fakat artık üzerleri stilize bezemelerle kaplıdır. Soyut resmin yıkıcılıktaki çeşitli üslupları("keskin köşeli üslup" (Hard Edged), "renk alanı üslubu" (colour field) ya da "resim-ötesi" soyutlama" (Postpainterly) yerini göreneklere ve mitolojiye atıflarla dolu ve çoğunlukla figüratif olan alegorik ya da abartmalı ve yapmacıklı resimlere bırakmıştır. Heykel alanında ise kullanılan malzemenin yapısındaki gerçeği arama ve üç-boyutluluğu sorgulama, yerini karma objeler ve "yüksek teknoloji"ye (high-tech) bıraktı. Sanatçılar artık öyküsel anlatımlardan ve ahlak öğütleri vermekten kaçınmıyor. Aynı zamanda sanat dünyasının yönetici ve bürokratları, müze yöneticileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, daha önce soyut Amerikan resmi ile özdeşleştirdikleri üsluplar tarihçesine olan inançlarını ya yitirdiler ya da terk ettiler. İyi ya da kötü ayrımı yapmadan, kendilerini öncü (avant-garde) akımlarla ilgilenmeyen bir çeşitliliğe açtılar." diye yazmıştır (Aktaran: Gombrich, 2004: 618-619).*

Postmodernizmin en fazla öne çıktığı alanların başında mimarlık gelmektedir. Modern mimarlık yenilik arzusuyla inşa ettiği yapılarda yeni biçimler üretmek yerine geçmişle bağını kopararak mümkün tüm biçimleri aşmayı denemiştir. Bu nedenle yapıları süsleme ve tarihsel göndermelerden arındırma yolunu seçmiştir.

Postmodernler ise modernlerin bina ettiği yapıları soğuk ve çirkin, insana yabancı beton yığınları olarak yorumlamıştır. Postmodern mimarlar, modern mimarideki tıkanıklığı aşmak için inşa ettikleri yapılarda tarihe göndermelerde bulunmuş, binalara süsleme, kabartma ve heykel gibi öğeler yerleştirmişlerdir. Böylece yan yana gelmesi mümkün görülmeyen unsurları aynı anda kullanarak eklektik bir mimarinin yolunu açmışlardır (Yılmaz, 2013: 209-210).

Dadacılar, modernist yaklaşımın kabul ettiğinin aksine sanat eserinin ayrıcalıklı konumunu reddetmektedir. Sanat eserinin gerçeği temsil iddiası yerine Dada, sanat eseri ile nesnesi arasındaki dolaysızlığı savunmaktadır. Sanatta gerçeklik ile temsili arasındaki ilişki hem postmodern felsefenin hem de sanatın üzerine eğildiği temel konulardan biri olmuştur. Postmodern sanatın en fazla sembolize olduğu sanat hareketi 1960'larda doğan ve kısa sürede yayılan ve önceleri Yeni Dadacılık olarak adlandırılan Pop-art olmuştur (Yılmaz, 2013:2 54). Pop-art, modernist sanatın seçkinciliğinin karşısına sıradanlığı çıkarmaktadır. Sanatın seçkinciliği ve yaratımın özgünlüğüne arkasını dönen pop-art günlük hayattaki sıradan şeylerin yorum, mesaj ya da yaratıcılık katılmadan doğrudan sunulmasını savunmuştur (Şaylan, 2009: 114-115). Pop-art ile birlikte temsil, gerçeklik, sanatın özerkliği ve sanatçının konumu gibi konular yeniden tartışma konusu olmuştur.

Postmodernizmin etkilediği sanat dallarından biri de tiyatro olmuştur. Postmodern tiyatrodramatik yapı reddedilmiş, metinlerin gerçekliği temsil ettiği iddiasında vazgeçilmiştir. Sahnede ışık, zaman ve mekan bütünlüğü bozularak soyutlamaya gidilmiş müzik, koreografi gibi öğelere daha fazla yer verilmiştir. Geleneksel temsil söylemini reddeden postmodern tiyatro aynı zamanda geleneksel tiyatronun birikimlerini çağdaş söylem ve yazma teknikleriyle bünyesine katmıştır. Yeniden kurulan metinler yapısöküm ve çok seslilik gibi kavramlar çerçevesinde sahneye aktarılmıştır (Yıldız, 2007: 120)

Baudrillard, daha önce de ele aldığımız gibi, gerçekliğin olmadığını, gerçeklik diye kabul edilenin yanılsama ya da boşluk olduğunu savunmaktadır. Böylece modernistlerin gerçekliğin temsili olarak öne sürdüğü sanat eseri, göndereninden yani gerçeklikten mahrum kalmaktadır. Baudrillard'ın simülasyon evreninde



simulakrlar bir gerçeğin ya da hakikatin değil kendi kendinin temsilidir. *“Bu gerçek dışı bir şey değil bir simülakrdır, gönderenden yoksun ve nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen, hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde, gerçeğin değil yalnızca kendi kendinin yerine geçebilen bir şey.”* (Baudrillard, 2008: 20). Böylelikle gönderen yani gerçeklik gönderen olma özelliğini yitirmektedir. Göndereni olmayan gösterge ise nedenini yitirmektedir. Dolayısıyla gösterge yani temsil gösterge olma özelliğini de yitirmiş olmaktadır. Gösterge olma özelliğini yitiren temsil kendisiyle özdeşleşmekte; gerçekliğin ya da bir gönderenin yerine sadece kendisini temsil etmektedir. *“Gösterge bir gösterge olma özelliğini yitirdiği zaman sıradan bir şeye dönüşmektedir. Bir başka deyişle kendisinden ya da varlığından vazgeçilmesi olanaksız bir şeye.”* (Baudrillard, 2005: 69).

Baudrillard’a göre Andy Warhol’un sanatı kendi kendisinin göstergesi olan bir temsilin örneğidir. Filozofa göre Warhol, rastgele bir imgeyi onu imge kılan özelliklerini ortadan kaldırarak saf görsel bir ürüne çevirmektedir. Bu koşulsuz, gönderensiz simulakrdır. Baudrillard’a göre Warhol’un imgelerinin bayağılığı ele aldığı ürünün dünyasının bayağılığından ileri gelmemektedir. Bu imgeler kimsenin yorumlamaya kalkmamasından dolayı bayağıdır. Böylece imge hiçbir değişime ya da soyutlamaya uğramadan saf figür olma özelliğine kavuşmaktadır (Baudrillard, 2018: 42).

*“Duchamp’ın şişe süzğüsü bir fikirdir, Warhol’un Campbell konservesi bir fikirdir, Yves Klein’in bir galeride açık çek karşılığında havayı satması bir fikirdir. Bunların hepsi birer fikir, gösterge, ima, kavramdır. Artık hiçbir anlamı ifade etmezler, ama yine de ifade ederler.”* (Baudrillard, 2018: 42).

Baudrillard’a benzer şekilde Derrida da gerçekliğin bir gönderen değil temsil olduğunu savunmaktadır. Derrida’ya göre gerçek bir temsiliyettir; izler, ekler ve arşivlerle ortaya çıkmaktadır. Sürekli bir biçimde tekrar eden ve birbirini izleyen izler ve ekler gerçeklik denilen yanılısamayı ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla gerçeklik bir ilk olarak değil bir son olarak var olabilmektedir. Metinler öz olan bir gerçeğe gönderme yaparak değil başka metinlere göndererek gerçekliği inşa etmektedir (Akay, Zeytinoğlu, 2013: 37).

Önde gelen postyapısalcı düşünürlerden Julia Kristeva da bir metnin ancak metinlerarası bir ilişki sayesinde var olabileceğini savunmaktadır. Bir metin daha önce var olan başka metinlere ya da söylemlere göndermelerde bulunarak kendisini kurmaktadır. Dolayısıyla her metin başka metinlere ait göstergelerin yeniden düzenlenmesi, farklı metinlerin değiş-tokuşu sayesinde oluşmaktadır (Demirtaş, 2015: 44). Metinlerarasılık düşüncesi, temsilin gerçeğe değil başka temsillere gönderme yaptığı fikri üzerinden gelişmektedir. Buna göre temsille gerçekliğin arasındaki bağ kopmuştur. Böylece sanat eseri, görülen dünyanın derinindeki bir hakikati açığa çıkarmak yerine sınırsız bir temsil ağı içinde iş görmektedir.

Roland Barthes da Kristeva ile benzer düşünmektedir. Barthes'a göre bir metne yazar atamak o metni sınırlamak ya da hapsetmektir. Metni sadece bir gösterilene, yazarın amacına mahkum etmektir. Dolayısıyla yazıya kilit vurup kapamaktır. Barthes, "Yazının Ölümü" adlı makalesinde bir metnin farklı kültürlerden beslenen ve birbiriyle diyalog, parodi ve çekişme yoluyla ilişki kuran çok sayıda metinden oluştuğunu ileri sürmektedir. Barthes'a göre metnin tüm bu bileşenleri yazarda değil sadece okurda yoğunlaşmaktadır ve yazar ortadan kalktığında, metnin anlamını deşifre etmek de gereksiz hale gelir (Barthes, 2018).

*"...okur tam da bir yazının içerebileceği tüm alıntuların eksiksiz olarak kaydedildiği [s'inscrivent] uzamdır; bir metnin birliği kökeninde değil, varış yerindedir; ama bu varış yeri artık kişisel olamaz: okur, tarihi, biyografisi, psikolojisi olmayan insandır; o yalnızca yazıyı oluşturan tüm izleri tek bir alanda bir arada tutan biridir. İşte bu nedendir ki yeni yazının, kendini ikiyüzlü biçimde okur haklarının savunucusu ilan eden bir hümanizm adına kınanmasını duymak saçmadır."* (Barthes, 2018).

Barthes böylece postmodern metinde yazarın ya da sanatçının ölümünü ilan etmiştir. Barthes gibi Foucault da postmodern metnin müellifinden bağımsızlığını savunmaktadır.

“Yazıyla ölümün bu ilişkisi, yazarın öznenin kişisel özelliklerinin silinmesinde de kendini gösteriyor; yazarın öznenin kendisiyle yazdığı arasında kurduğu tüm çetrefil ilişkiler yoluyla, yazarın özne kendi özel kişiselliğinin tüm göstergelerini yolundan saptırır; yazarın alamet-i farikası, yokluğunun tekilliğinden başka bir şey değildir; yazı oyununda ölü rolü oynaması gerekir. Tüm bunlar bilinmektedir; eleştiri ve felsefe yazarın bu yok oluşunu ya da bu ölümünü kaydedeli uzun zaman oldu.” (Foucault, 2006: 229).

Modern sanatın, sanatçının özerkliğinde ısrarına karşılık postmodern sanat sanatçının ölümünü ilan etmektedir. Sanatçının dışsal gerçekliğin arkasında gizlenen hakikati temsil ile ifade etme rolü ortadan kalkmakta; bunun yerine izleyici-okuyucu sanat eseri-metni ile başbaşa kalmaktadır. Sanat eseri gerçekliğin temsil edildiği zemin olmak yerine gerçekliğin meydana geldiği yer olmaktadır.

Gerçeklik ve temsil ilişkisine dilsel açıdan bakan Foucault, heterotopya kavramı üzerinde durmaktadır. Heterotopya türdeş olmayan yerler anlamına gelmektedir (Foucault, 200:15). Heterotopyalar Foucault’ya göre kendi içinde bağdaşamayacak olan birçok mekanı gerçek bir yerde yan yana koyabilecek güce sahiptir. Örneğin tiyatro birbirine yabancı bir dizi yeri, sahnenin dikdörtgeni üzerinde art arda getirmektedir. Yine aynı şekilde sinema salonu dikdörtgen şeklindedir ancak içindeki iki boyutlu bir duvara üç boyutlu bir mekan yansımaktadır (Foucault, 2014: 298). Foucault’ya göre temsilde işaret edilen ile işaret eden arasındaki bağın kopması ile birlikte şeyler arasındaki ilişki de nedensellikten kurtularak keyfi bir hal almıştır. Yan yana gelen kelimeler ya da figürler mantıksal bir tutarlılığa ihtiyaç duymamaktadır. “Temsilden kopan dil, bundan sonra ve günümüze kadar, artık yalnızca dağınık bir sistemin üzerinde var olmaktadır...” (Foucault, 2001: 425).

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinin önsözünde kitaba ilham veren Borges’e ait bir metin aktarmaktadır. Bu metin Çin Ansiklopedisi’nin hayvanlara dair tasnifini içermektedir. Ansiklopedide hayvanlar şu şekilde sınıflandırılmıştır: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu

tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) deve tüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) testiği kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler. Foucault, hayvanlara dair bu tasnifin telaffuz eden gayri maddi ses hariç ya da yazıya döküldüğü sayfa hariç nerede bir araya gelebileceğini sormaktadır (Foucault, 2001: 11). Bu sorunun cevabı ise heterotopyadır. Şeyler, heterotopya içerisinde öylesine farklı yerlere yerleştirilip konulmuştur ki onları kabul edecek bir mekân bulmak, onların her birinin altında ortak bir yer tanımlamak olanaksız hale gelmiştir (Foucault, 2001: 15).

Foucault, “*Bu Bir Pipo Değildir*” adlı eserinde René Magritte’in eserlerini bu açıdan ele almaktadır. Foucault, René Magritte’in eserlerini ele alırken benzeyiş ve andırış gibi iki kavrama başvurmuştur. Benzeyişin temelinde, buyuran ve sınıflayan bir ilk başvuru noktası vardır. Benzeyiş bir modeli barındırmaktadır ve bu model kendisinden çıkarılabilecek tüm kopyaları düzenle sıralayıp kademeleştirmektedir. Andırış ise, başları da sonları da olmayan, tek bir istikamette olabileceği gibi bir başka istikamette de izlenebilen ve hiçbir sınıflandırmaya boyun eğmeyen, ama kendilerini küçük farklardan yine küçük farklar arasında üretip duran diziler halinde gelişmektedir. Foucault’a göre Magritte, andırışı benzeyişten ayırmış ve andırışı benzeyişe karşı kullanmıştır (Foucault, 2010: 42-43).

Andırışın benzeyişe karşı kullanılması ve böylece sözcüklerin kendilerinden başka bir şeye gönderimde bulunmadığı düşüncesi, hiçbir gönderimin sabitleştirilmesine gerek duyulmayan bir dilsel şebekeyi gündeme getirmektedir. Bu şekilde dilin ve nesnelerin gerçeklikle bir teması olmamaktadır. Foucault, bu yüzden Magritte’in resminde hiçbir gönderimin sabitleştirmediği andırışların kayıp olduğunu ileri sürmektedir. Böylece bu andırışların çıkış noktası da dayanağı da olmayan bir yerden başka bir yere aktarmalar olduğunu savunmaktadır (Gültekin, 2017: 61).

Jameson ise eleştirel olarak ele aldığı postmodern sanatı derinlikten yoksunluk ve yavanlık olarak değerlendirmektedir. Tüm süreçlerin metinde gerçekleştiği bu yeni sanatın bariz biçimsel özelliğinin yüzeysellik olduğunu ileri sürmektedir. (Jameson, 2011:38) Jameson’ın değerlendirmesine göre derinlik yerini uygulamalar,

söylemler ve metinsel oyunlara bırakmıştır. Ve derinliğin yerini yüzeysellik ya da çoğul yüzeyler almıştır (Jameson, 2011: 50).

Jameson'a göre öznenin ve sanat eserinin farklılaştığı postmodern sanatta pastiş ve nostalji kavramları ön plana çıkmaktadır. Yazarın ya da sanatçının ayrıcalıklı konumu kaybetmesiyle birlikte kişisel üslubun yerini pastiş almıştır (Jameson, 2011: 55). Jameson'a göre pastiş ölü dillere bir öykünmedir. Küreselleşen kültürün rüyavari müzesinde saklanan maskeler ve seslerden sağlanan konuşmalardan ibarettir (Jameson, 2011: 56). Kültürün en önemli niteliği haline gelen pastiş, tüm sanatsal ve kültürel alanlarda postmodernliğin temel özelliğidir. Jameson'a göre pastiş en mükemmel şekliyle kurmacada hayata geçmektedir. Kurmacada, pastiş sayesinde biçimlerin yanı sıra tarihsel devirler de iç içe geçmektedir. Suni geçmişler yaratılarak geçmiş ile güncel bir araya getirilmekte; belgesel ile fantastik biçimler birleştirilerek anakronizmler yaratılmaktadır (Anderson, 2006: 89).

Jameson, pastiş konusunun en fazla kristalize olduğu yer olarak nostalji filmlerini işaret etmektedir. *“Nostalji filmleri, pastiş konusunu tümüyle yeniden yapılandırır ve bunu, kayıp bir geçmişi ele geçirmeye yönelik umutsuz bir girişimin artık modalardan değişiminin demirden yasası ve ortaya çıkan kuşak ideolojisi tarafından yansıtıldığı kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarır.”* (Jameson, 2011: 58). Filozof'a göre nostalji filmleri tarihsel anlatının bir tür eski moda üslupla temsil edilmesi değildir. Daha çok güncel zamanın nostalji aracılığıyla sömürgeleştirilmesidir (Jameson, 2011:58-59). Tarihsel roman ya da film tarihsel gerçekleri temsil etmek yerine tarihsel olaylara dair fikirleri temsil etmektedir. *“Böylece kültürel üretim, artık eski manada özneye değil, değersizleşmiş bir tür kolektif tine ait bir zihinsel uzama geri döner; artık, varsayımsal gerçek bir dünyaya, bir zamanlar şimdiki zaman olan, olan bir geçmiş tarihin yeniden inşasına doğrudan bakamaz...”* (Jameson, 2011: 65). Temsilin ve estetiğin hatta imgenin sonuna geldiğini savunan Baudrillard da Jameson ile aynı fikirdedir. Baudrillard'a göre nostalji gerçek anlamına sadece gerçeğin gerçekliğini yitirdiği anda ulaşabilmektedir (Baudrillard, 2008: 20).

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. SİNEMADA POSTMODERNİZM

#### 2.1. Tarihsel Açıdan Postmodern Sinema

Sinema resmi olarak 1895 yılında doğmuştur. İlk gösterimini Auguste ve Louise Lumière kardeşlerin yaptığı sinema, temelde iki gelenek üzerinde ilerlemiştir. Bunlardan ilki Lumière kardeşlerin temsil ettiği belgesel-gerçekçi sinema, diğeri ise Georges Méliès'in temsil ettiği düşsel sinema geleneği olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 21). Lumière kardeşler sinema teknolojisini bulan kişiler olarak kabul edilirken Méliès ise sinemada montajın mucidi olarak kabul edilmektedir (Kılıç, 2008: 211).

Sinemanın bulunmasının ardından montajın keşfedilmesiyle birlikte sinema sadece hareketli görüntülerin yüzeye yansıtılmasıyla kalmamış aynı zamanda bir anlatım biçimi yaratmaya yönelik olarak da kullanılmıştır. Bu yönüyle sinemanın kendisine özgü anlatım yolları aranmıştır. Sinema ortaya çıkış sürecinde optik yüzeye duyarlılığı açısından fotoğraf geleneğinden faydalanırken anlatım biçimi açısından da tiyatrun etkisinde kalmıştır. Bu açıdan ilk örnekler her ne kadar Méliès tarafından verilmiş olsa da sinemasal anlatımın en öne çıkan ismi David Wark Griffith olmuştur. Griffith genel çekim, yakın çekim, bel plan çekim gibi çekim ölçeklerini kullanarak sinemada hareketli görüntü ile yüzey üzerine yeni bir anlatım biçimini başlatmıştır (Kılıç, 2008: 221-223).

20. yüzyılın ilk yarısında Lumière kardeşler, Méliès ve Griffith'in buluşları Amerika ve Avrupa'nın birçok ülkesinde karşılık bulmuştur. Almanya'da dışavurumcu film örnekleri öne çıkarken, Sovyetler Birliğinde Sergey Ayzenştayn ve Dziga Vertov gibi birçok yönetmen ve sinema kuramcısı çıkmıştır. İtalya'da ise 2. Dünya Savaşı'nın ardından Yeni Gerçekçilik akımı ile savaşın yıkımını gözler önüne seren eserler ortaya konulmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 21).

Sanatta modernizm 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında gerçekleşirken sinemada ilk modernist eserler Alman dışavurumcularının eserleri kabul edilmektedir. Daha sonra; Salvador Dali, Luis Bunuel gibi sanatçıların gerçeküstücü filmleri, Vertov gibi futurist yönetmenlerin filmleri, kimi Dadacı yönetmenlerin üretimleri de sinemadaki erken modernist eserler olarak kabul edilmektedir (Kovacs, 2007: 17-18). Ancak sinema tarihinde modernist olarak kabul görmüş olan dönem 1950’li yıllarda kendisini göstermiştir. Özellikle de auteur kuramının etkisiyle yeni bir sinema dili arayışına girilmiştir.

Auteur kuramı temelde film üretim sürecinde yönetmenin özerkliği üzerinde durmaktadır. Kuram, yönetmenin konumunun yapımcının ya da yazarın konumuna denk olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre filmin gerçek yaratıcısı, yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmenin kendisidir. Auteur kuramının ilk izleri, 1920’lerin sonunda ticari sinemaya karşı avangard ve sanat filmi pratiklerinde görülebilmektedir. Yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliği fikri 2. Dünya Savaşından önce, özellikle de avangard sinemada öne çıktığı kabul edilmektedir. Ancak 1940’ların sonlarına doğru bu yaklaşımın terk edildiği görülmüş, filmin sahibi olarak yapımcı kabul edilmiştir. Avangartlardan sonra bu konuyu tekrar gündeme taşıyan isim, 1948’de yazdığı “L’avenir du cinéma” makalesiyle Alexandre Astruc olmuştur (Kovacs, 2010: 230).

Astruc’un auteur yönetmen anlayışının temeli, filmin edebiyat gibi entelektüel nitelikteki bir sanatsal dışavurum biçimi olarak anlaşılmasında yatmaktadır. Astruc, film yapmanın tıpkı yazmanın başka bir biçimi olarak ancak burada yazma aracının ‘kamera- kalem’ olarak ortaya çıktığı üzerinde görüş belirtmektedir. Yazmak ile film yapmanın bir ve aynı etkinlik olarak düşünülmesi gerektiğini savunmaktadır (Kovacs, 2010: 231).

Astruc’un auteur kuramı , birçoğu daha sonra yönetmenlik de yapacak olan *Cahiers du Cinema* yazarlarında yankı bulmuştur (Monaco 2006: 16). *Cahiers du Cinema* Dergisi’nin o dönemdeki yöneticisi ve kuramcısı olan Andre Bazin, derginin ilk sayısında yayımlanan yazısında Astruc’un düşüncelerine paralel olarak şöyle yazmaktadır:

"Başka bir deyişle sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu. 1938 'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü - plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi - çok daha büyük bir gerçekliğe dayandığı için, gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer." (Bazin, 1966: 69).

Bazin'in etrafında toplanan ve daha sonra sadece yazmakla kalmayıp kendi filmlerini de çekmiş olan genç yazar ve yönetmenler auteur kuramını sahiplenerek bu yönde yazılar yazıp ve filmler çekmiştir. Film anlayışları birbirlerinden farklı olsa da bu genç kuşak yönetmenler, Yeni Dalga yönetmenleri olarak sinema tarihi içerisinde yer edinmişlerdir. François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette ve Etich Rohmer gibi genç yazarlar ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerini savunmaktadırlar (Monaco 2006: 16).

Yeni Dalga akımı, klasik anlatının; başı, ortası ve sonu olan, neden-sonuç ilişkisini düz bir biçimde kuran bir anlatı diline karşı gelmektedir. Bu filmlerde izleyici daha çok görüntüye yöneltilmekte ve diyaloglarda kimi sorunlara gönderme yapılmaktadır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçerken soyut ve kavramsal temalara önem verilmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 22). Yeni Dalga ile başlayan yeni modernist hareket İsveç'te Bergman , İtalya'da Fellini ve Antonioni, İngiltere'de Özgür Sinema hareketi gibi yönetmen ve topluluklarda karşılık bulmuştur (Monaco 2006: 18).

Sinemada postmodernizmin ilk örnekleri ise 1980'li yıllarda görülmeye başlanmıştır. Cristina Degli-Esposti'ye göre literatüre giren ilk postmodern film *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) filmi olmuştur (Degli-Esposti, 1998: 4). Ridley Scott tarafından yönetilen ve Philip K. Dick'in "*Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?*" adlı romanından uyarlanan bir bilim-kurgu filmi olan *Bıçak Sırtı*, kendinden önceki birçok türü bünyesine katarak türlerarası bir özellik kazanmıştır. Bu nedenle



*Bıçak Sırtı*, postmodern sinemanın temel özelliklerinden olan metinlerarasılığın ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çolak, 2006: 91).

Jameson ise George Lucas'ın *Gençlik Yılları (American Graffiti, 1973)* filmini nostalji konusu bağlamında postmodern sinemanın öncülerinden saymaktadır. Jameson, nostaljinin geçmiş ile şimdiki üst üste bindirerek bir zaman yanılması yarattığını ve böylece postmodernizmin zaman tasavvurunu ifade ettiğini savunmaktadır (Jameson, 2011: 59). Nostalji olgusuna birçok postmodern filmde rastlanmaktadır. Örneğin David Lynch'in *Mavi Kadife (Blue Velvet, 1986)* filminde 1950'lerin kültürel deneyimiyle 1980'lerin arayış duygusu birleştirilen bir evren kurulmuştur.

Sinema açısından postmodern dönem her ne kadar 1980'li yıllarla başlatılsada sinemanın erken dönemlerinde ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğu, Gerçeküstücülük gibi akımlar postmodern filmlere zemin hazırlamıştır. Dışavurumcu sinemanın kullandığı gerçeküstü dekor, ışık kullanımındaki gölgelendirmeler, oyunculuktaki yapaylık ve gerçekliğin dışında inşa edilen sinemal evren ve kameranın aşırı üslubu ile Gerçeküstücülüğün bilinç altının çalışma biçimine öykünen ve birbiriyle mantıksal ilişkisi olmayan görüntülerin montaj tekniği ile bir araya getirilmesiyle oluşan filmleri postmodern sinemanın öncülleri olarak kabul edilebilmektedir. Nitekim John Orr, *Sinema ve Modernlik* adlı eserinde David Lynch filmlerindeki Dışavurumcu sinemanın etkilerine dikkat çekmektedir. (Orr, 1997: 26)

Postmodern filmler; metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi belli başlı özelliklerin bir veya birden fazlasının bir araya getirilmesi ile kurulmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi postmodern filmler metinlerarası ilişkiler içermektedir. Bu filmlerde mesaj, gerçeklik ya da ütopya gibi amaçlar güdülmeyerek metinlerarası geçişler ve göstergelerden faydalanılmıştır. Postmodern filmlerde sadece bir araya getirmek, kurmak niyetiyle farklı türlerden filmler iç içe geçirilerek kullanılmaktadır (Çolak, 2006: 89-90). Postmodern sinema diğer yandan klasik sinemada bulunan doğrusal zaman çizgisini aşındırarak zaman perspektifini muğlaklaştırılmış ve izleyicinin zaman algısını bozmayı amaçlamıştır. Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1989)* filmindeki geriye

dönüşler zamandizimsel sıralamayı belirsizleştirmiştir izleyicinin doğrusal bir şemayı takip etmesi imkansızlaştırılmıştır. Benzer bir zaman kırılması aynı yönetmenin *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)* filminde de görülmekte doğrusal olarak ilerleyen zaman filmin sonunda başladığı noktaya dönmektedir (Gürata, 2016:102). Öte yandan postmodern filmlerde birçok klişe temaya yer verilmiştir. Farklı türler arasında gezinilmekte, bu sayede farklı türlere ait eski filmlere birçok atıfta bulunmaktadır. Bunun için de sıkça parodi ve pastişe başvurulmaktadır (Çolak, 2006:100).

Aşağıda postmodern filmlere özgü metinlersarılık, parodi, pastiş, zaman, olay örgüsü ve karakter gibi unsurlar açıklanmaya çalışılmıştır.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Litaratüre postmodern filmler olarak geçen bazı filmleri şöyle sıralamak mümkündür: *Konformist/II Conformista (Bernardo Bertolucci, 1971)*, *Çin Mahallesi/Chinatown (Roman Polanski, 1974)*, *Yıldız Savaşları/Star Wars (George Lukacs, 1977)*, *Yaratık/Alien (Ridley Scott, 1979)*, *Diva (Jean Jacques Beineix, 1980)*, *Sıcak Vücutlar/Body Heat (Lawrance Kasdan, 1981)*, *Kayıp Hazine Avcıları/Raiders of the Lost Ark (Steven Spielberg, 1981)*, *İlk Dans İlk Aşk/Dirty Dancing (Emile Ardoline, 1981)*, *Fransız Teğmenin Kadını/The French Lieutenant's Woman (Karel Reisz, 1981)*, *Bıçak Sırtı/Blade Runner (Ridley Scott, 1982)*, *Chan is Missing (Wayne Wang, 1982)*, *The Draughtsman's Contract (Peter Greenaway, 1983)*, *Venüs Deltası/Delta of Venus (Zalman King, 1984)*, *Örümcek Kadının Öpücüğü/Kiss of the Spider Woman (Hector Babenco, 1985)*, *Brazil (Terry Gilliam, 1985)*, *The Man Who Envied Women (Yvonne Rainer, 1985)*, *Peggy Sue Evleniyor/Peggy Sue Got Married (Francis Ford Coppola, 1986)*, *Blue Velvet/Mavi Kadife (David Lynch,1986)*, *Sinek/The Fly (David Cronenberg, 1986)*, *Something Wild (Jonathan Demme, 1986)*, *Robocop (Paul Verhoven, 1987)*, *Berlin Üzerinde Gökyüzü/Der Himmel über Berlin (Wim Wenders, 1987)*, *I've Heard the Mermaids Singing (Patricia Rosema, 1987)*, *Montreal'li İsa/Jâsus de Montrâal (Denys Arcand, 1989)*, *Kara Yağmur/Black Rain (Ridley Scott, 1989)*, *Doğruyu Seç/Do the Right Thing (Spike Lee, 1989)*, *Özel Bir Kadın/Pretty Woman (Garry Marshall, 1990)*, *Vahşi Duygular/Wild at Heart (David Lynch, 1990)*, *Thelma ve Louise (Ridley Scott, 1991)*, *Gerçeği Arayış/Final Analysis (Phil Joanou, 1992)*, *Consenting Adults (Alan J. Pakula, 1992)*, *Temel İlgüdü/Basic Instinct (Paul Verhoven, 1992)*, *Genç Bekar Bayan Aranıyor/Single, Whiter Female (Barbet Schroeder, 1992)*, *İkiz Tepeler/Twin Peaks (David Lynch, 1992)*, *Ucuz Roman/Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1995)*, *Rezervuar Köpekleri/Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1995)*, *Kayıp Otoban/Lost Highway (David Lynch,1997)* (Karadoğan, 2005:148).

## 2.2. Postmodern Sinemanın Özellikleri

### 2.2.1. Postmodern Filmlerde Metinlerarasılık

Postmodern sinemada en çok başvurulan yöntemlerin başında metinlerarasılık gelmektedir. Metinlerarasılık kavramı, yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki olası alışverişleri nitelemek için kullanılmaktadır. Metinlerarasılık yanında resimlerarasılık, medyalararasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık, filmlerarasılık gibi kavramlar da kullanılmaktadır (Aktulum, 2018: 22).

Metinlerarasılık, özellikle Julia Kristeva'nın 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra postyapısalcı eleştiri alanında kullandığı bir kavramdır. Metinlerarasılık, bir metnin başka metinlerle kurduğu ilişkiyi nitelemektedir. Buna göre her metin sürekli olarak başka metinlerle ilişki içerisindedir. Her metin başka metinlere açık olduğu gibi, içerisinde başka metinlere yer vererek oluşmaktadır. Metin, başka metinlerden birtakım sözlerin alıntılındığı diğer metinlerin yer değiştirmesi ile oluşan bir metinlerarasılıktır. Dolayısıyla bir metin daha önce var olan metin ve söylemlerden hareketle kurulmaktadır. Yazar, farklı yazarların metinlerinden parçaları kendi metni bağlamında bir araya getirerek metnini kurmaktadır. Böylece bir metin farklı göstergelerinin yeniden tanzim edildiği ve farklı metinlere ait göstergelerin takas edildiği alandır (Demirtaş, 2015: 44-45). Bu açıdan bakıldığında metinlerarasılık metnin parçalarının yan yana getirilmesi biraz tesadüfidir. Klasik anlatıda metin mantıklı ve tutarlı şekilde ardışıktır. Oysa metinlerarasılık açısından metnin içerisinde bir araya gelen parçalar arasındaki ilişki birçok yerde kopmuştur. Metinler süresizdir ve bu süresizliği yeniden kurma işi okuyucuya bırakılmıştır. Süresizlik okurun dikkatinin farklı konulara çekilmesiyle oluşturulmaktadır. Konular çoğu zaman bir sonuca vardiirilmazken, farklı nedenlerle başlatılan bir anlatı sürekli geciktirilmektedir. Okurun dikkatinin sürekli farklı konulara çekilmesiyle okuma saptırılmakta ve okurun son beklentisi dağıtılmaktadır (Aktulum, 2004: 54-55).

Metinlerarası yaklaşım, metni çok anlamlı kılarak metnin çoklu yapısına işaret etmektedir. Böylece metin çoklu bir okumaya fırsat tanımaktadır. Metnin bu çoklu

yapısı bir yandan yazar diğer yandan ise okur tarafından kurulmaktadır. Ayrıca dönemin ruhu da bu anlamlandırma sürecinde etkili olmaktadır. Metnin çoklu yapısı metnin mesajıyla uyumlu olarak içeriğin vazgeçilmez bir parçası olabildiği gibi mesajdan bağımsız bir şekilde sadece biçimle ilgili de olabilmektedir. Çoklu yapının içerikle uyumlu olduğu metinlere genellikle modernist yapıtlarda rastlanmaktadır. Salt biçimsel olarak kullanıldığı metinlere ise genellikle postmodern yapıtlarda karşılaşılmaktadır (Çolak, 2006: 89).

Modernist yapıtlarda metinlerarasılık ve üstkurmaca kurguyu bozmak için kullanılırken, postmodernist yapıtlarda anlatılanların kurmaca olduğunu göstermek için kullanılmaktadır. Modernizm metinlerarasılığı gerçekliği olabildiğince öznelştirerek kurgu deformasyonu yoluyla ele almak için kullanılırken, postmodernizm ise gerçekliği tamamen yadsımaktadır (Sazyek, 2006: 96). Bu tür modernist metinlerde metinlerarasılık gerçekliğe bağlı kalınarak, okurla metin arasında bir mesafe duygusu yaratılarak insanın düştüğü trajik durum gösterilmektedir. Postmodernist metinlerde ise metinlerarası alıntı bir gerçeğe işaret etmek yerine biçimsel kaygılara indirgenerek sadece alıntılamanın kendisi amaç haline almıştır. Postmodern metinlerin mesaj, gerçeklik ya da ütopya gibi amaçlar gütmeyeceği ya da bu amaçları yadsıdığı için deforme, kurgu, metinlerarası geçişler ve göstergelerden faydalanma gibi metne dair süreçler, sadece bir araya getirmek, kurmak niyetiyle kullanılmaktadır (Çolak, 2006: 89-90).

Metinlerarasılık kavramı sinemada ise bir filmin başka bir film ya da sanatsal biçimle ilişkisi için kullanılmaktadır (Aktulum, 2018: 23). Metinlerarasılık sinemada filmlerarasılık, yorumfilmsellik, yanfilmsellik, üstfilmsellik, bellek-filmsellik gibi alt kavramlarla da ifade edilmektedir. Filmlerarasılık; bir eserde başka bir yönetmenin filminin ya da bir sanatçının bir eserinin tümünün ya da bir kısmının alıntılanması durumudur. Bir filmin diğer bir filmde somut varlığını işaret etmek için kullanılan filmlerarasılık kavramı daha çok göndergesel bir işlev görmektedir. Bir yönetmenin kendi filmi içerisinde başka bir yönetmenin eserini eleştirdiği ya da yorumladığı filmler ise yorumfilmsellik olarak ifade edilmektedir (Aktulum, 2018: 23). Yanfilmsellik; ilk etapta filmin dışında kaldığı sanılsa da ana-filmle doğrudan bağlantılı, filmin hazırlık aşaması ile ilgili taslaklara, çekimlere, fragmanlara ve

izleyicinin alışkanlıklarına dair bir aşamadır. Bu aşamada yorumlama; izleyicinin söz konusu film karşısındaki tepkisini yönlendiren, kimi zaman da tanıdığı varsayılan öteki filmlere göndererek onlarla ilgili teknik ve izleksel ipuçlarının verildiği bir ilişki türüdür. Bir film ile başka bir film türü ya da sinema akımı arasında kurulan ilişkiye üstfilmsellik denilmektedir. Üstfilmsellikte bir dönüştürme söz konusudur. Bir göstergelerarasılık sürecini kapsayan üstfilmsellik, kimi yönetmenlerin birçok sinema türünü aynı anda uyguladığı filmler için kullanılmaktadır. Bir filmin bilinçdışı süreçlere gönderme yaptığı durumlara ise bellek-filmsellik denilmektedir (Aktulum, 2018: 24-25).

Filmlerarası alıntılar değişik şekillerde olmaktadır. Kimi zaman bir filmi yorumlama biçiminde olurken, bazen de saygı bildirme, alaya alma, yerme gibi amaçlarla filmlerarası alıntılar yapılmaktadır. Ayrıca bir yönetmenin ideolojik ya da sanatsal duruşu gibi gerekçelerle filmlerarası alıntılar kullanılmaktadır (Aktulum, 2018: 38).

Postmodern metinlerarasılık, bir metnin veya filmin bir gerçeklik ya da hakikate gönderme yapmak yerine metinler arasında seyahat ederek yine kendi referansı olduğunu savunmaktadır:

*“Bu, özdönüşümsel oluşum postmodern pratiği olarak adlandırabileceğimiz, anlamlandırmanın sınırları saydamlaştırılmış düzeni, bu filmlerde gerçekliğe olan bakışı kaydıran resimlerin bütün katmanları boyunca vuku bulan güçlü görselleştirme dolayısıyla gerçekleşiyor, öyle ki, resimler sadece yine, özdönüşümsel olan çember içinde, artık gerçekliğin temsili olmayan başka resimlere atıfta bulunuyor. Başka kelimelerle ifade etmek istersek, sadece başka resimlere atıfta bulunan resimler, gerçeğin referans alındığı iddiası ileri süren hayalin yerine geçiyorlar.” (Şentürk, 2007: 342).*

Geniş popüler kültür bilgisi ve eski televizyon dizilerinden yaptığı kolajlarla Quentin Tarantino, sinemada metinlerarasılığı kullanan isimlerin başında gelmektedir. Hollywood’un B kategorisindeki filmlerden alıntılanmış diyaloglar, Godard’ın film dilini besleyen televizyon, kahve, sigara ve uyuşturucu gibi

malzemeler Tarantino'nun *Ucuz Roman* filminin temel öğeleridir. Bu haliyle *Ucuz Roman* sinemasal anlamda önemsiz malzemelerin toplandığı bir gezinti gibidir (Dowwel, Fried, 1997: 93).

*Ucuz Roman* iç içe geçen üç hikayeden oluşmaktadır. Onuru dövüşten kaçmaya izin vermeyen boksör, anlamsız gözlerle bakan gangsterin sevgilisi, profesyonel katillerin dostluğu. Tüm bu hikayeler daha önce defalarca kullanılmış eski klişe konulardan oluşmaktadır (Dowwel, Fried, 1997: 88). Örneğin, *Ucuz Roman*'da geçen boksör Butch'ın yenilmeyi kabul etmediği sahne ise Robert Wise'in 1949 yapımı *The Set Up (Demir Yumruk)* filmine gönderme yapmaktadır. Yenilgiyi reddeden boksör Butch karakteri *Demir Yumruk* filminde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak, boksör Butch'ın yenilgiyi reddettiği sahne, *Demir Yumruk*'un bittiği yerden başlamaktadır. *Ucuz Roman* filmi *Demir Yumruk* filmine gönderme yaparak ve onu çağrıştırarak iki film arasında bir tamamlanmışlık hissi yaratmaktadır. İki film birbirini tamamlıyor gibi gözükürken diğer taraftan filmlerin birbirinden bağımsız iki film olduğu bilgisine de sahibizdir (Çolak, 2006: 94). Diğer yandan *Ucuz Roman*'da Godard göndermeleri de bulunmaktadır. Filmde, Tarantino'nun Mia ve Vincent'la dans ettiği sahne, Godard'ın 1964 yapımı *Bande a Part* filmindeki dans sahnesine gönderme yapmaktadır. Ayrıca, filmin kadın oyuncusu Uma Thurman makyajı ve saçları ile Godard'ın eşi ve filmlerinin yıldız oyuncusu Anna Karina'ya benzetilmiştir (Dowwel, Fried, 1997: 88).

Filmlerinde metinlerarasılık-filmlerarasılık uygulamalarına çokça yer veren bir diğer yönetmen ise Woody Allen'dir. Allen filmlerinde klasik Hollywood sinemasının yanı sıra 1960-1970'li yılların Avrupa sanat sinemasından da faydalanmaktadır. Bu filmlerde polisiye, komedi, müzikal gibi değişik türdeki filmlerden alıntılara başvurulmaktadır (Aktulum, 2018: 39). Allen filmlerinde metinlerarasılık-filmlerarasılık kullanım biçimi çoğu zaman doğrudan göndermeler biçiminde olmaktadır. Erken dönem filmlerinden *Parayı Al ve Kaç'ta (Take the Money and Run, 1969)* birden çok filmde yaptığı alıntıları kullanmaktadır (Aktulum, 2018: 41). Örneğin Allen'in *Bir Daha Çal Sam (Play It Again, Sam, 1972)* filmi adını Michael Curtiz'in *Casablanca* adlı filmindeki bir sahneden

almaktadır. Filmde Ilsa karakterinin bir piyaniste söylediği “Bir daha çal Sam” repliği Allen’in filminin adı olmuştur (Aktulum, 2018: 39).

Allen filmlerinde alıntılar kimi zaman da bir filmde bir türde dair olabilmektedir. Örneğin, *Gölgeler ve Sis (Shadows and Fog, 1991)* filminde Alman dışavurumculuğunun ışık, müzik, dramatik yapısından faydalanmaktadır. *Gölgeler ve Sis*, Fritz Lang’ın *M- Bir Şehir Katilini Arıyor (M. le Maudit, 1931)* filmi üzerine kurgulanmış bir filmidir. Lang’ın filmi şehir ahalisi tarafından izlenen bir katili konu edinirken, Allen’in filminde ise halkın, polisin ve katilin sıkıştırdığı sıradan bir insanı ele almaktadır. Lang, bireyin etrafında hareket eden toplumun tepkilerini siyasal bir dille ele alırken, Allen anti-semitizm üzerine kurguladığı hikayesine dramatik unsurlar ekleyerek kişisel görüşlerini belirtmektedir (Aktulum, 2018: 42-43).

Metinlerarası ilişkiler üzerine kurulu filmlerde kolaj yoluyla bir araya getirilen sinemasal malzeme bağlamından kopartılmakta, anlamlı bir bütünlükten yoksun filmler ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde kiçe (kitch) çokça başvurularak estetik kaygı ötelenmekte; metnin parçalanmasıyla özne de parçalanmaktadır. Her şeyin metinlerarası bir oyuna dönüşen yapıtlar ortaya çıkmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 29).

### **2.2.2. Postmodern Filmlerde Parodi ve Pastiş**

Metinlerarası alıntılar genellikle parodiyle iç içe geçmektedir (Aktulum, 2018: 43). Parodi, Antik Yunan’dan itibaren kullanılan bir yöntem olmuştur. Ancak dönemlere göre anlamında kimi değişimler olmuştur. Milattan önce 4. yüzyıla kadar destansı türdeki şiirlerin komik taklit ve dönüşümü olarak kabul edilen parodinin tanımı sonraki dönemlerde ise komik alıntılar ve taklidi kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Rose, 2016: 375). Modern dönemde ise bir şarkının gülünç bir şekilde dönüştürülerek tersine çevrilmesi, işe yarar, eleştirel olanla alay, bir eserin

gölünçleştirilerek eleştiriyeye tabi tutulması gibi anlamlarda kullanılmıştır (Rose, 2016: 376).

Postmodern dönem ise parodi dönüşerek pastiş biçimini almıştır. Jameson'a göre parodi görev süresini doldurmuştur ve pastiş parodinin yerini almıştır. Pastiş, parodi gibi kendisine özgü, benzersiz bir üslup ve ölü bir dilde yapılan konuşmadır. *"Ancak, pastişde parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır."* (Jameson, 2011: 56). Pastiş hala yaşayan ve etkili olan biçimlerin gözden düşürülmesi olarak işlev gören parodiden ayrılmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26). Dolayısıyla Jameson'a göre pastiş, parodinin içinin boşaltılarak kör bir heykele dönüştürülmesidir:

*"...pastiş unsurları yalnızca, sahne oyununun hikayeye hakim olduğu ve gösterimin kendisinin, klasik - gerçekçi ve öykülemeci filmlerin aksine, hikayeye ve nedensel zaman akışına tabi olmadığı bir film çekebilmek için kullanıldılar. Şuurdışı'na, iptidai sürece ve zevk ilkesine istinad eden figüratif- post- modern estetiğin ana vasfı 'oyun' ile 'hikaye/metin' arasındaki bu ilişkide kendini gösteriyor."* (Şentürk, 2007: 337-338).

Modern auteur sineması, yönetmenin eşsiz kişilik ve ifade gücüne dayanmaktadır. Yönetmenin üslubu biriciktir, kendine özgü söylem ve dile sahiptir. Modernist yönetmen filminde konuyu kendi söylemi doğrultusunda bir biçim ve bu ana biçimi destekleyen alt biçimsel yaklaşımlar kullanmaktadır (Çolak, 2006: 95). Öznellik, biçimin özgünlüğünün aşırı vurgulanması, özgün ifade biçimleri, sanatçının biricikliği, sanatsal duyarlılık gibi modernist sanat için vazgeçilmez unsurlara pastişte yer verilmemektedir. Pastişte, parodinin aksine, geçmiş ve şimdi arasındaki fark ortadan kalkmakta ve farklı yapıtları taklit ederek eleştirme ya da dalga geçme gibi bir özellik bulunmamaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26-27). Yönetmenlere özgü bu biriciklik, postmodern sinemada pastiş aracılığıyla ortadan kalkmaktadır. Bunun sebebi ise öznenin parçalanması ve endüstriyel toplumda kimsenin kendisine ait biricik özel dünyaya sahip olmamasıdır. Pastiş,



Foucault ve Barthes'in yazarın ölümünü ilan ettiği gibi yönetmenin ölümünü ifade etmektedir (Çolak, 2006: 97).

David Lynch'in *Mavi Kadife* filmi birçok pastiş unsuru barındırmaktadır. Sıradan bir Amerikan kasabasında geçen film, orta sınıfa mensup iki genç olan Jeffrey ve Sandy'nin bir gece kulübünde şarkıcı olarak çalışan Dorothy ve onun sapkın eğilimlere sahip aşığı Frank etrafında dönmektedir. Filmde Jeffrey'nin bir gün kesik bir kulak bulması ve kime ait olduğunu öğrenmek için bir dedektife başvurmasıyla karmaşık olaylara kapı aralanmaktadır.

Filmde birçok klişe temaya yer verilirken aynı anda film kara film, korku filmi, erotik film gibi türler arasında dolaşmaktadır. Bu sayede farklı türlere ait önceki filmlere birçok atıfta bulunmaktadır. Filmdeki bu türlerarasılık filmin kategorize edilmesini de engellemektedir. Böylece filme dair eski anlamlandırma ve okuma biçimleri etkisiz kalmakta, bunun yerine çoklu bir okumanın önü açılmaktadır (Çolak, 2006:100).

*“50’li ve 60’lı yılların rock’n roll müzik parçaları, aynı yıllara ait arabalar ve siyah beyaz televizyon vs. ile oluşan, şimdiki zamanı terörize eden nostaljik atmosfer içinde, film süratle gerçekliğin temsil edilemez problematik tabiatının gösteriminden, tabiattaki şiddetten ve dünyanın gürültüsü içinde kaosun hassas algılayıcısı olarak kulaktan cinayete, dehşet verici cinselliğe, alkol ve uyuşturucu bağımlısı şiddete, Frank ve Dorothy, Dorothy ve Jeffrey arasındaki sado-mazoşist ritüellere geçiş yapıyor. (...) Açık mavi bir gökyüzü ve açmakta olan, bahçe parmaklıklarının önünde sağa-sola hareket eden kırmızı gülleri gösteren başlangıç sahnesinden, iki tarafında ağaç olan bir caddede aşağıya doğru yavaşça sürülen 40’li yılların klasik yük arabasına ve ayrıca “Mavi Kadife”yi söyleyen Babby Winton’un film müziğine kadar bütün bu sahneler, filmin 40’li yılların küçük şehir filmleri üzerine yapılan bir parodiye dönüştüğü intibasını uyandırıyor. Fakat hemen sonra, film bize, 50’li, 60’lı ve 80’li yılların Luberton caddelerinde sürülen arabaları gösteriyor. 80’li yılların gelişmiş, yüksek teknolojiye sahip klinik donanımı, 40’li yıllara ait bir hastanede ortaya çıkıyor ve 50’li yılların filmine ait bir sahne, siyah-beyaz bir televizyonun ekranında beliriyor. Yüksek okul öğrencileri, modası 30 yıl eskimiş olan elbiseler*

içinde gösteriliyor. *Blue Velvet* böylece, geçmiş zamanın ikonlarına yol açan, onlarla alay eden ve kendilerine sözde saygı gösteren ve bu esnada şimdide düzenlenen bir filme dönüşüyor. Böylece *Blue Velvet* filminin geçmişle şimdi arasındaki sınırları kaldırdığı ve kendini bütünlüğün belirlenemeyen sınırlarına açtığı anlaşılmış oluyor” (Şentürk, 2007: 431-432).

David Lynch, *Mavi Kadife* filminde bir yandan farklı türleri bir araya getirirken diğer yandan da filmin anlatısını klişe temalarla, klişe olgu ve imajlarla örmektedir. Filmdeki olgular, imajlar tanıdıklık hissi verirken izleyicide dejavu etkisi uyandırmaktadır. Dehşet verici seri cinayetlere sahne olan kasaba Hitchcock’un *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943) filmini çağrıştırırken, filmin açılış sahnesi Lumiere Kardeşler’in *Arrose* filmine gönderme yapmaktadır. Filmin final sahnesi olan tüm hikayenin, aslında, Jeffrey’nin gördüğü bir rüya olduğu imgesi Oz Büyücüsü filmini hatırlatmaktadır. Filmde ayrıca Hitchcock’un *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) filmine birçok göndermeye rastlandığı gibi, Blake Edward’ın *Korku Çemberi* (*Experiment in Terror*, 1962) filminin soundtrack’ini anımsatan müzikler kullanılmaktadır (Çolak, 2006:100).

### 2.2.3. Postmodern Filmlerde Zaman

Postmodern filmlerde ya da bazı filmlerin postmodern olarak kabul edilmesinde önemli payı olan özelliklerinden biri zaman olgusundaki değişken yapıdır. Postmodern filmlerde çokça karşılaşılan nostaljik öğeler, pastiş unsurlarının filme dahil edilmesini sağlamakla birlikte filmdeki zaman kavrayışında ani değişimlere de yol açmaktadır (İspir ve Kaya, 2011: 86).

Klasik sinema olarak adlandırılan Hollywood sinemasında olaylar çoğunlukla şimdiki zamanda geçiyormuş gibi canlandırılmaktadır. Ana karakterler ve mekanların tanıtıldığı giriş sahnelerinin ardından olaylar art arda doğrusal bir zaman akışı içerisinde aktarılmaktadır. Kimi zaman kurgusal şimdiki zamanın hikaye düzenini manipüle etmek için geriye dönüşler (flashback) ya da ileriye atlayışlara başvurulabilmektedir. Ancak bu şekillerdeki zamana müdahaleler doğrusal zamanı

zedelemekten ziyade karakter özelliklerini ve bakış açılarındaki farkları sergilemek için kullanılmaktadır (Gürata, 2016: 98-99).

Postmodern sinema ise bu doğrusal zaman çizgisini sorunsallaştırarak ele almaktadır. Postmodern sinemada zaman perspektifi muğlaklaştırılmakta, izleyicinin zaman algısıyla oynanmaktadır. Zamandizimsel sıralanış sekteye uğratılmakta ve çoklukla bilinçli olarak karıştırılmaktadır. Örneğin Tarantino'nun *Rezarvuar Köpekleri* filminde geriye dönüşlerin hangi zamandizimsel sıralamaya denk düştüğü izleyici açısından kestirilememektedir. Aynı yönetmenin *Ucuz Roman* filminde de doğrusal ilerleyen zaman filmin sonunda başlangıç noktasına dönmektedir (Gürata, 2016: 102).

Postmodern sinemanın zamanı kullanımlarından bir diğeri de nostalji olgusudur. Jameson, postmodernizme dair zaman algısının; zamanın kopması, şimdiki zamanın amacından bağımsızlaşması ve sadece bir uygulama alanına dönüşmesi olarak tanımlamaktadır (Jameson, 2011: 68). Buna göre dönemsel tarih algısı yitirilmiştir. Bu algı yerini nostalji ile harmanlanmış güncel gerçekliğe bırakmıştır. Zamanın bu şekilde tahrip edilmesi ile birlikte zamansal olana ilgi azalmış görsel olana ilgi ise aşırı derecede artmıştır (Jameson, 2011: 56). Jameson'a göre nostalji filmleri pastışı yeniden yapılandırarak kayıp bir geçmişi ele geçirmeye yönelik umutsuz bir girişimdir. Nostalji şimdiki zamanı sömürgeleştirmektedir (Jameson, 2011: 58).

*"Nostalji filmi hiç bir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildi, bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve "'1930'lu ya da 1950'li" gibi moda atıflarıyla "'geçmişe ait olmayı" yansıtan stilistik çağrışımlarla yaklaştı(...).Diğer bir deyişle şimdi, şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve "geçmişe ait olmanın" ve içinde "gerçek" tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işleticisi olarak "metinlere- rası" bir noktadayız."* (Jameson, 2011: 59).

Baudrillard da Jameson'a paralel olarak sinemanın gerçeğin yerini aldığını ve tarihi yeniden yarattığını düşünmektedir. Sinemanın gerçeğin yerini alarak onu yok

ettiğini savunan Baudrillard, bu durumun aynı şekilde sinemayı da yok ettiğini savunmaktadır. Tarihin kendisinin bir filme dönüştüğünü savunan Baudrillard, bu durumda habere ait gerçekliğin, tarih adlı filmin ses-görüntü eşleştirme (post-senkronizasyon), dublaj, altyazı gibi işlemlerinden ibaret olduğunu ileri sürmektedir (Baudrillard, 2005: 124).

*Yakın gelecekte simülakrın aktüaliteyle iç içe geçmekle yetinmeyip, hem şimdiki zaman dilimi hem de tarihi devre dışı bırakarak, "Gerçeği", "gerçek zamanlı" (yani naklen yayın/canlı yayına benzeyebileceği) bir şeye benzeteceği söylenebilir. Bu durumdaysa tarih bizler için haliyle yeniden nostaljik bir nesneye dönüşmekte ve herkes tarih, tarihe yeniden saygınlığını kazandırma (rehabilitasyon), anı alanları oluşturma sevgisiyle yanıp tutuşmaya başlamaktadır -sanki bir yandan tarihin sonunu yaşarken diğer yandan onu ayakta tutmaya çalışır gibiyi. (Baudrillard, 2005: 124).*

Dolayısıyla nostalji filmleri, tarihsel gerçekliği temsil etmek yerine postmodernist yönelimlerle paralel olarak geçmişin imgelerini ve taklitlerini üretmeye çalışmaktadır. Jameson'a göre nostalji filmleri üç kategoriye ayrılmaktadır. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler, geçmişten yeniden türetilmiş filmler ve günümüzde geçen ama geçmişi çağıran filmler. *Çin Mahallesi (Chinatown, 1974)*, *Gençlik Yılları* gibi filmler ilk kategoriye dahil olan filmlerdir. İkinci kategoride *Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977)*, *Kutsal Hazine Avcıları (Riders of the Lost Ark, 1981)* gibi filmler bulunmaktadır. Üçüncü kategoride ise *Vücut Isısı (Body Heat, 1981)* gibi filmler bulunmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26-27).

Lynch'in *Mavi Kadife* film örneğinde nostalji konusunu ele alacak olduğumuzda film 1950'lerin kültürel deneyimiyle 1980'lerin arayış duygusunu birleştirmektedir. Zamanın sorunsallaştırıldığı filmde 1980'lerin kültürel deneyiminin karşısına, 1950'lerin, masum ama isyancı rock and roll kuşağı çıkarılmaktadır. Filmde postmodern filmlere özgü nostalji olgusu bağlamında 1950'li yılların kayıp gerçekliğine geri dönülmektedir. Fakat bu dönüş tarihin bugünkü döneminin güvensiz, muhafazakar ve tekno-distopyen deneyiminden

kaynaklanmaktadır. Türlerarası yapısıyla sınıflandırmalara direnen film, sığındığı geçmiş kültürel deneyimin ürünlerini yeniden şekillendirerek dönemsel bir gerçeklik yerine salt bir imaja dönüşmektedir (Çolak, 2006: 117).

#### **2.2.4. Postmodern Filmlerde Olay Örgüsü**

Klasik anlatı sinemasında kökleri Aristoteles'e kadar uzanan bir anlatı yapısı kullanılmaktadır. Klasik anlatı sinemasına 1950'lere dek egemen olmuş bu yapı "yükselen dramatik eğri" olarak adlandırılmaktadır. Klasik anlatı sinemasının dramatik yapısı giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluşmaktadır. Bu anlatı yapısında tek bir öykü anlatılmakta ve olaylar neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu ilişki içinde sahneler hikayedeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde izleyicide merak uyandıracak şekilde sıralanmaktadır. Filmin girişinde ortaya atılan bir sorun olayların gelişim seyri çerçevesinde filmin sonuna kadar götürülerek çözüme kavuşturulmaktadır. Filmde olaylar müdahale edilmeden, neden-sonuç ilişkisi içerisinde kendiliğinden gerçekleşiyormuş gibi ilerlemektedir (Topçu, 2011: 58-59).

Modernist anlatıda ise klasik anlatının aksine nedensellikten ziyade tesadüfe başvurulmaktadır. Modern anlatılarda tesadüf, nedenselliği sorgulamakta, oluş tarzlarının tahmin edilemezliğine vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla modernist filmlerde alternatif gerçekliklere dayalı bir anlatı yapısı hakimdir. Klasik anlatıda herşey olması gerektiği gibi gerçekleşirken, modernist sinemada her şey çok farklı da olabilirmiş gibi gerçekleşmektedir. Ancak modernist anlatıda tesadüfler hükmedici değildir. Sadece önemli noktalarda sıradan beklentiler ile özgürlüğün tahmin edilemezliğinin ortaya çıkarılması için kullanılmaktadır. Tesadüf postmodern anlatıda da yer almaktadır. Postmodern anlatıda tesadüf, dünyadaki tek gerçek organize edicidir. Bu nedenle postmodern filmler her biri kesin olan bir dizi olası dünyada geçmektedir (Kovacs, 2007: 75-81).

Postmodern filmlerde olaylar önceden kestirilemeyen bir ana dönüşmektedir. Böylece varlık kendisini şimdi ve burada sunmaktadır. Olaylar, gündelik hayatta olduğu gibi beklenmedik bir şekilde beklenmedik bir yerde başlayıp bitmektedir. Bu

filmlerde bir olayla birlikte aynı anda başka bir olay da gerçekleşmektedir. Postmodern filmler klasik anlatıların aksine içgüdüsel çelişkiler ve bir tür başkalaşım ile ifade edilen masal mantığına uygun olarak işlenmektedir (Şentürk, 2007: 346).

Postmodern filmlerde olayların oluş sırası değiştirilmekte, film içerisinde film gibi yöntemlere başvurulmuş anlatı yapısı bozulmaktadır. Örneğin *Fransız Teğmen'in Kadını* (*The French Lieutenant's Woman, 1981*) filminde, film yürüyerek gelen bir kadının görüntüsüyle başlamakta ve etrafta bir film ekibi görülmektedir. Film, klaket çakmak ve filmin adı söylenerek başlamaktadır. Böylece klaketle başlayan filmin, film içerisinde bir film mi yoksa izlemek için karşısına geçilen ana film mi olduğu anlaşılabilir hale gelmektedir. Filmdeki anlatısal gerçek ile filmin kendisi arasındaki sınırın ortadan kalkmasıyla kurmacadaki gerçekliğin değerlendirilmesinin imkanları da ortadan kalkmaktadır (Karadoğan, 2005: 150).

*Temel İçgüdü* (*Basic Instinct, 1992*) filminde de bir polisiye roman yazarının etrafında şekillenen öykü bir süre sonra romandaki kurmaca olayların gerçekleşmesiyle bir çıkmaza girmektedir. Filmdeki anlatı ve kurmaca arasındaki sınır ortadan kalkmakta böylece farklı dünyaların birbirinin üzerinde üstünlük iddia etmeden bir araya getirilmesi sağlanmaktadır (Olivier, 1997: 43). Foucault'un sözünü ettiği farklı dünyaların bir arada bulunduğu heterotopya uzamı gerçekleşmektedir. Filmsel zaman ile öykünün geçtiği zaman birbirine geçerken hangi olayın hangi hikayeye ait olduğu belirsizleşmektedir. Bu sayede filmde ele alınan olaylar derinlikli olarak işlenemeyerek yüzeyde kalacak şekilde ele alınmaktadır. Filmde işlenen cinayetin nedenleri yeterince araştırılmamakla birlikte bir süre sonra cinayet soruşturması derinliği olmayan bir oyuna dönüşmektedir (Karadoğan, 2005: 150-151).

*Ucuz Roman* filmi de klasik anlatı yapısını bozarak, birbirinin üstüne binen başka bir deyişle iç içe geçen hikayelerden oluşmaktadır (Dovvell ve Fried, 1997: 95). Filmde olay örgüsü belirli bir gerilim üzerine oturtulmazken, filmde izleyicinin kendini konumlandırabileceği bir merkez de bulunmamaktadır. Film tek bir anlatı çizgisini takip ediyormuş gibi görünse de karakterlerin öykülerine göre farklı olay

örgüleri bulunmaktadır (Karadoğan, 2005: 151). Filmin bu yapısı izleyici açısından tanıdık bir deneyimdir. Benzer dramatik yapı televizyonda da kullanılmaktadır. Televizyon seyircisi her gün reklamlar gibi başka öykülerin araya girdiği, sürekli parçalara bölünen ve sonra tekrar kaldığı yerden devam eden hikayeleri izlemektedir. Diğer yandan televizyon izleyicisi sürekli kanal değiştirerek öyküleri bölmekte, araya yeni öyküler yerleştirmektedir. *“Ucuz Roman’ın yapısı görüldüğü gibi yeni değildir. Televizyon izleyicisi, Tarantino’nun anlatısında kullandığı Tv’nin dramatik biçimlendirmesine psikolojik açıdan uyduğundan dolayı buna alışıktır.”* (Dovvell ve Fried, 1997: 92).

Klasik anlatının temel özelliklerinden biri de özdeşlemeyi sağlamaktır. Klasik anlatıda seyirci kendisini doğrusal bir zamanda ilerleyen olaylara kaptırarak olaylar ve kişilerle özdeşleşmektedir. Seyirci ile karakterler duygusal bir yaşantı birliğine girmekte, seyirci gerilimin seyri boyunca kurmacaya ait bir evrende yer almaktadır. Artan gerilimin doruk noktası olan filmin sonunda, başta ortaya atılan sorunun çözülmesiyle yapay olarak dahil olduğu gerilimden kurtulmaktadır (Parkan, 1983: 16).

Postmodern anlatı ise klasik özdeşleşme mekanizmasına müsaade etmemektedir. Postmodern filmler, özdeşleşme mekanizmasını farklı şekillerde kesintiye uğratmakta ve klasik anlatıların bireysel öznenin tarihini hatırlatması işlevini şizofrenik bir anımsatmaya dönüştürmektedir (Karadoğan, 2005: 153). Bu filmlerde hikaye heyecan verici olayların bir bahanesi olduğu ve bir sona izin vermediği için bir amaçtan yoksundur. Seyircinin dikkati filmdeki söylemsel anlama ya da filmin sonunda olması beklenen arzu tatminine değil, daha çok filmsel yüzeyde gerçekleşen metinsel oyunlara çekilmektedir. Dolayısıyla postmodern filmler özdeşleşmeye fırsat verecek bir anlatı yapısından sakınmaktadır (Şentürk, 2007: 346).

### **2.2.5. Postmodern Filmlerde Karakter**

Klasik Amerikan sinemasında karakterler Amerikan yaşam tarzını yansıtan ya da idealize edilmiş ve konjonktüre uygun imal edilmek istenen toplum ve bireyin propagandası işlevi görmektedir. Özellikle erkek imgesi üzerinde duran Hollywood sinemasında erkek iktidarı fetişleştirilmiş, erkeklere özgü tutumlara model olacak idealize edilmiş eril kahramanlara yer verilmiştir. Böylece hem politik açıdan hem de aile içinde erkeğin egemenliğini pekiştirecek modeller üzerinde durulmuştur (Ryan ve Kellner, 1990: 335). Örneğin yetmişli yılların sonlarında sahneye çıkan güçlü kahraman imgeleri, o yıllarda Amerikan kültüründe beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı liderliğe duyulan arzunun karşılığı olarak yaratılmıştır (Ryan ve Kellner, 1990:338).

Amerikan siyasetinin değişen koşullarına göre belirlenen bu stratejiden dolayı erkeklik temsilleri de dönemlere göre değişkenlik göstermiştir. “*Amerikan kent yaşamında 1950'ler; James Dean'in romantik erkeğin yerine asi genci temsil ettiği dönemdir. 1960'lar ve 70'ler, özellikle Vietnam Savaşı 'nın neden olduğu asi-melonkolik, yabancı laşan-psişik erkek tipidir. 1980'ler ise sadist-mazoist, anarşist ve narsist erkek tipidir. Yine 1980'lerde, takım elbiseli ciddi işadamı da yerini 't-shirt'lü, şortlu, koyu renk gözlüklü, zengin olduğu anatomik yapısından ve fizyolojik görüntüsünden anlaşılan erkek imajına bırakmıştır.*” (Erinç, 1994: 42-43).

Hollywood kahramanları genellikle babaerkindir ve kadınlar üzerinde tahakküm kuran kişiliktedirler. Bu karakterler aynı zamanda savaşçı ve girişimcidirler. Girişimci birey özgürdür, çünkü dışarıdan gelen akılcı buyrukları değil, kendi doğal içgüdülerini izlemektedir. Kahraman çoğu zaman akılcılık, bilim, zeka ya da teknolojinin aşırılıklarına karşı doğa ve duyguların yanındadır (Ryan ve Kellner, 1990: 342).

Klasik sinemada karakterlerde iyilik, kötülük gibi özellikler net bir şekilde belirlenmiştir. İyi olarak belirlenmiş olan iyi, kötü olarak belirlenmiş olan kötü olarak olağan gelişimlerini göstermektedirler. Gerçekleşen olayların arkasındaki süreçler verilmediği için bu sıfatları ortaya çıkaran olaylar seyircinin zihinsel değerlendirmesinin dışında bırakılmıştır. Bu sıfatlara sahip karakterler sadece verili olarak bu özelliklere sahiptir ve mutlak bir görünüm almaktadırlar (Parkan, 1983:15).



Modern sinemada ise karakterlere dair keskin çizgilere rastlanmamaktadır. Ama yine de karakterlerle ilgili kimi temel özellikler belirlemek mümkündür. Çoğunlukla kentli, üst ya da alt orta sınıf bireyler tercih edilmektedir. Bu bireyler yaptıkları meslekten ziyade kültürel ilgileriyle ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla kentli ve entelektüel kişilerdir. Bu karakterler genellikle yalnızdır, bu sebeple büyük şehirlerde yaşamaktadırlar. Kimi zaman da farklı yerleri gezen bir gezgindirler. Ancak, modernist sinemaya dair saydığımız bu özellikler akımın tüm filmlerinde görülebilen özellikler değildir (Kovacs, 2007: 71-73).

Modern sinemada karakterlerin kentli orta sınıf entelektüel olmasının temel sebebi maddi sıkıntılardan bağımsız olmasıdır. Bu nedenle yoksul bireylere pek rastlanmamaktadır. Karakter ya zengindir ya da maddi sorunlar filmin ilgi alanı dışına yerleştirilmiştir. Ayrıca karakterin hareket özgürlüğüne sahip olabilmesi için yoğun mesai gerektirecek bir işte de çalışmaması gerekmektedir. Dolayısıyla birçok durumda bu karakterin belirli bir mesleği yoktur ya da mesleği üzerinde durulmamaktadır. Kahramanın erkek ya da kadın olması çoğunlukla ayırt edici özellik olmamaktadır. Çoğunlukla genç ya da orta yaşlı olan karakter her şeyden önce kendi içsel evreniyle ve dünyanın genel durumuyla ilgilenmektedir (Kovacs, 2007: 72-73).

Postmodernizmin sinemaya yansımalarıyla birlikte filmlerdeki kahramanlık imgesinde de değişim gerçekleşmiştir. Güçlü, sert, savaşçı, girişimci, babaerkil gibi niteliklerle özdeşleştirilen kahraman tipi yerini kaotik bir dünyada yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz karakterlere bırakmıştır (Erdemir, 2011:31). Postmodern filmlerdeki karakterler çoğunlukla orta ve alt sınıfa mensup ve suçla bağı olan kişilerdir. David Lynch'in *Mavi Kadife* filmindeki Frank, yine Lynch'in *Vahşi Duygular (Wild at Heart, 1990)* filmindeki Sailor Ripley gibi karakterler suçla ilişkili bireylerdir. Bu erkek karakterler *Mavi Kadife* filmindeki Frank gibi genellikle güçten yoksun ve psikolojik sorunlarla boğuşmaktadır. Çoğu zaman eylemlerine yön veren kurtulamadıkları bir geçmişe sahiptirler. Erkeklikle ilgili sorunlarla karşı karşıya olan karakterlerin merkezde olduğu bu filmlerde heteroseksüel beyaz erkeğin erilliği tartışmaya açılmaktadır. Duygusal, kırılğan ve bağımlılığa dönüşen erkeklik

postmodern filmlerin merkezinde yer almaktadır. Tarantino'nun *Ucuz Roman* filminde ise erkekliğe dair geleneksel özelliklerle dalga geçilmekte ve erkeklik absürt ve hatta patolojik bir şekilde ele alınmaktadır (Karadoğan, 2005: 154).

Postmodern sinemanın karakterleri aynı zamanda sıradan insanlardır. Bu karakterlerle özdeşlik kurmak zordur. Klasik sinemanın güçlü erkek kahramanları postmodern sinemada konumunu yitirmiştir. Karakterler daha yumuşak, kırılğan ve yönlendirilmeye müsait hale gelmiştir. Verdikleri kararlarda özgür ve bağımsız olmadıkları gibi sürekli başkaları tarafından yönlendirilmektedirler. Örneğin *Mavi Kadife* filminde Jeffrey, kulağın bulunması, Sandy'nin verdiği bilgilerle ve Dorothy'nin çekiciliği tarafından harekete geçmektedir (Erdemir, 2011: 36). Postmodern sinemada kadın karakterler ise ya sadomazoşistik bir ilişki içerisinde ya da masum ve mutlu bir evlilik düşü kuran kadınlar olarak gösterilmektedirler (Karadoğan, 2005:155).

### **2.3. Türk Sinemasında Postmodern Eğilimler**

Türkiye'de genellikle eğlence işleviyle ön planda olan sinema 1946'da çok partili hayata geçişle birlikte başlayan demokratikleşme ve sanayileşme sürecinden etkilenmiştir. 1950'li yıllarda Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle ülke liberal ekonomi uygulamalarına geçmiştir. Bu dönemde Anadolu'da açılan sinema salonları ile sinema yaygınlaşmış ve halkın ilgisini çekmiştir. Anadolu'dan gelen taleplere göre filmler çevrilmiş, dergilerin düzenlediği yarışmalardan seçilen oyuncular arasından ilk starlar yaratılmıştır (Pösteki, 2012: 15).

1960'lı yıllar Türkiye için siyasal ve toplumsal anlamda bir dönüm noktasıdır. 1960'ta gerçekleştirilen askeri darbenin ardından hazırlanan 1961 anayasası görece olarak bir demokratikleşme sağlamıştır. Yaşanan demokratikleşme süreci sinemayı da etkilemiştir. Ülkede toplumsal hareketlerin de başladığı bu dönemde sinemacılar toplumsal gerçeklerle ilgilenmeye başlamıştır. Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlardan etkilenen sinemacılar bu dönemde sinema üzerine bir takım tartışmalar başlatmıştır (Konaklı, 2005: 77). 1960'lı yıllarda bu tartışmalar çerçevesinde halkın sorunları beyaz perdeye yansıtılmıştır. Göç, işçi sorunları, işsizlik, köy yaşamı gibi

konular sinemada işlenmiştir. Bunun yanı sıra polisiye, salon komedileri, tekrar çevrimler ve edebiyat uyarlamaları gibi daha çok ticari kaygıyla yapılan filmler de izleyiciye sunulmuştur. 1950'lerden itibaren başlayan ve 1960'larda halkla ilişkisini kuvvetlendiren Türkiye sineması 1970'li yılların ortalarından itibaren bunalıma girmiştir. Bu bunalımdan çıkış yolu olarak da seks filmlerini görmüştür (Pösteki, 2012: 15-17).

1980 askeri darbesi Türkiye açısından önemli dönüm noktalarından biridir. Darbe dolayısıyla diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi sinemada da bir durgunluk dönemine girilmiştir. Bu süreçte Türkiye'deki kültürel üretim geçmişle mukayese edilemeyecek derecede liberal piyasaya bağlanmıştır. Bu dönemde baskı dolayısıyla sanatsal üretim alanı daralırken, kültür alanındaki çeşitlilik de azalmıştır. Üretim alanındaki bu daralma liberal politikalara uygun olarak kültür ürünlerinin ithalatının artmasına neden olmuştur. Darbeden sonra halkın kültürel etkinliklere katılımı da büyük oranda düşmüştür. (Atam, 2011:47).

Türkiye'de postmodern sinema özellikle 1980'den sonra 12 Eylül darbesinin yarattığı ortamda şekillenmiştir. Yeni dönemde sinemacılar yeni arayışlar içine girmiştir. Bu dönemde ülke sineması bir yandan darbenin verdiği karamsarlıkla içe kapanırken diğer yandan neo-liberal politikalar dolayısıyla dış dünyaya açılma gereği duymuştur. Darbenin aydınlar üzerinde yarattığı yenilgi duygusu aydınlar ile toplum arasında bir kopuşa neden olmuştur. Bu süreçte aydınlar kendilerini ve toplumu sorgulamış ve bu sorgulamanın neticesinde içlerine kapanmıştır. İçe kapanış aydınların ürettiği eserlere de yansımıştır. Bu dönemde üretilen yenilgi filmleri ve yönetmenlerin kendi iç dünyalarını yansıtan filmler seyirci ile sanatçılar arasındaki bağı da koparmıştır (Konaklı, 2005: 81). Sinemamızdaki içe kapanışın toplumda ve sinemada başlayan Amerikanlaşma eğilimi ile birleşmesiyle Türk sinemasında postmodern yönelimler görülmeye başlanmıştır. Postmodern sinema kategorisinde değerlendirilen Türk filmlerinde görülen başlıca özellikler ise yüzeysellik ile zaman ve mekan arasındaki bağı kopmuş olmasıdır (Konaklı, 2005: 86-87). Sinemamızda postmodern olarak kabul edilebilecek bazı filmler ise şunlardır: Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda*(1986), Ertem Eğilmez'in yönettiği *Arabesk* (1989), Ömer

Kavur'un yönettiği *Gizli Yüz (1991)*, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği *Ağır Roman (1996)*, Umur Turgay'ın yönettiği *Karışık Pizza (1998)*.

Senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı ve Atif Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda* filmi bir yandan 1980 sonrası Türkiye toplumunun yaşadığı değişimi konu alırken diğer yandan da kadının toplum içindeki ikili konumunu ele almaktadır. Tiyatro oyuncusu olan Serap, Belinda isimli bir şampuanın reklamında oynamayı kabul eder. Reklam çekimleri sırasında küvette saçlarını yıkarken birden başka bir evrene geçer. Set aniden orta halli bir ailenin evinin banyosuna dönüşür. Serap böylece ait olmadığı bir dünyaya girer ve Naciye olur.

Film toplumsal değişimi, neo-liberal politikaların yansımalarını marksist bir bakış ile ele almaktadır. Aynı zamanda ülkenin karşı karşıya kaldığı değişimi gerçekliğin sorunsallaştığı bir zemine taşıyarak büyülü gerçekçi bir dünya sunmaktadır (Seçme, 2017). *Aaahh Belinda*, bir yandan toplumsal gerçekçi bir eleştiri iken diğer yandan fantastik öğelerle büyülü gerçekçi bir dünyaya kapı aralamaktadır. Böylece türlerarası ilişkiler kurarak melezleşmektedir (Saydam, 2008). Reklam çekimleri sırasında stüdyonun birden bir evin banyosuna dönüşmesiyle birlikte izleyicinin mekan algısı bozulmaktadır. İzleyici tekinsiz bir evrene davet edilmektedir. Ayrıca bu geçişle birlikte izleyicinin zamana dair bütüncül tasavvuru da parçalanmaktadır. Serap'ın, Naciye'ye dönüşmesi, Serap birlikte izleyicinin de şizofrenik bir parçalanmışlığa, zihinsel bir bölünmeye maruz kalmasını sağlamaktadır. Filmdeki tüm bu öğeler filmi klasik gerçekçi anlatım tarzından sıyrarak filme postmodern bir nitelik katmaktadır.

Ertem Eğilmez'in *Arabesk* filmi de Türk sinemasında postmodern eğilimler gösteren filmler arasındadır. Film, arabesk olgusunun Türkiye'de en revaçta olduğu bir dönemde çekilmiştir. Türk sinemasını ve dünya sinemasının klişelerini parodileştiren *Arabesk*, sinema ve arabesk olgusunu mizahi bir dille eleştirmektedir. Arabesk, ağanın yavaşması olan Şener ile ağanın kızı Müjde'nin aşk hikayesini anlatmaktadır. Ancak film boyunca kahramanların başlarına gelen olayların tümü klişelerden seçilmiştir. Birbirine aşık olan bu çift; hikayenin akışı içerisinde bir türlü kavuşamaz, kötü adamlar tarafından kandırılır, birbirlerine düşman olurlar,

pavyonlarda şarkıcı-çalgıcı olurlar, kör olurlar, tam evlenecekken kardeş oldukları ortaya çıkar, sonra babaları sandıkları kişinin gerçek babaları olmadıkları anlaşılır. Zengin kız, fakir oğlan, aşıkların bir araya gelmesine engel olan kötü adam, hastanede tahlillerin karışması gibi başka filmlerden alışık olduğumuz öğelerde filmde yer almaktadır. Tüm bu olaylar Yeşilçam sinemasının klişeleridir. Uğur Yücel'in canlandığı gazinocular kralı Ekrem karakteri ses tonu ve saç tarzıyla *Baba (The Godfather, 1973)* Vito Corleone'yi çağırır. Filmdeki müzik kullanımı da bol şarkılı arabesk filmlerin bir parodisi gibidir. Müzikal şeklinde kullanılan müzikler müzikal filmlerle de metinlerarası bir ilişki içerisine girmektedir. Yeşilçam'ın parodisi olan filmde birçok filmde alınmış karakter ve olaylardan oluşmuş yapısıyla postmodernizme uygun biçimde bünyesinde birçok metin barındırmaktadır. Ertem Eğilmez, *Arabesk* ile bir bakıma Yeşilçam sinemasının eleştirel tarihini yazmıştır.

Ömer Kavur'un yönettiği *Gizli Yüz* filmi de postmodern filmler arasına dahil edilmektedir (Konaklı, 2005: 89). Senaryosunu Orhan Pamuk'un yazdığı ve yazarın "Kara Kitap" adlı romanındaki bir bölümden uyarladığı film, bir kadının, genç bir fotoğrafçının çektiği meyhane fotoğrafları arasında düşlediği bir yüzü aramasını konu edinmektedir. Kadının özenle incelediği fotoğraflar arasında bulduğu ve bir saatçiye ait yüzün peşine düşmesi ve önce saatçinin, ardından da kadının ortadan kaybolmasıyla devam etmektedir. Kadına aşık olan fotoğrafçı ise ortadan kaybolan bu iki kişinin peşine düşmektedir.

*Gizli Yüz*'de anlatılan hikaye ve anlatım biçimi parçalı bir yapıya sahiptir. Filmde mekanlar ve hikaye çoğul bir yapı arz etmektedir. Bazen hikayede bazen de mekanlarda kopmalar yaşanmaktadır. Ayrıca filmde sürekli bir biçimde saatlere ve yüzlere vurgu yapılmaktadır. Saatler ile yüzler arasındaki ilişki ise karmaşıktır. Bu karmaşık ilişki postmodernizme uygun bir şekilde çoğulcu yorumlara fırsat tanımaktadır. Filmdeki göstergeleri yorumlama işi seyirciye bırakılarak seyircinin kurguya dahil olması sağlanmıştır. Bunun için filmdeki temsillerin simgelerin birbiriyle olan ilişkisini kavrayıp takip etmesi gerekmektedir. Böylece izleyici masalsi bir evrenin içinde tutulmaya çalışılmaktadır (Konaklı, 2005: 95-96).

Filmde klasik giriş-gelişme-sonuç dizgesi de zorlanmaktadır. Filmdeki olaylar ve konuşmalardan anlam çıkarabilmek için bu dizgenin dışına çıkmak gerekmektedir. Böylelikle izleyici filmin içerisinde gezinmek zorunda kalmaktadır. Filmdeki temsiller seyircinin kendi anlamlarını çıkarmasına fırsat vermektedir. Böylece klasik anlatı yapısı yıkılmakta, anlatıma çoğulcu perspektifler katılmaktadır (Konaklı, 2005:96).

Metin Kaçan'ın aynı adlı romanında Mustafa Altıoklar tarafından uyarlanan *Ağır Roman* filmi postmodern sinemanın birçok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Film, 1970'li yılların Kolera Sokağını ve bu sokağın sakinlerinden Gülü Gülü Salih ve çevresindeki lümpen karakterleri konu almaktadır. Tüm karakterlerin kendine has trajik hikayesi filmde parçalanarak filmsel bir zeminde tekrar bir araya getirilmektedir. Filmde karakterlerin yanı sıra romandan okunan parçalar, şehir sesleri, polis sirenleri de bu ekleme ve pekiştirme sayesinde Kolera'nın karakteri olarak filme dahil edilmektedir (Genco, 2000).

*Ağır Roman*, medyanın yarattığı imgelerle yüklüdür. Film şişme starlar ve klişelerle doludur (Konaklı, 2005:101). Filmin karakterleri seyircinin doğrudan özdeşlik kurabileceği tipler değildir. Filmin dramatik yapısı bolca klişe kullanılarak anlatılan kabadayı kültürüne ait eski değerler ile Kolera'nın dışındaki bir güç odağını simgeleyen polisle işbirliği yapan, haraççı, yeniyetme "sahte delikanlı" Reis'le temsil edilen yeni değerler arasındaki çatışma zemini üzerine kurulmaktadır (Genco, 2000). *Ağır Roman*'da klişelerle bezenmiş karakterlerin yanı sıra temel çatışmayı temsil eden iyi-kötü çatışması da klişelerle gösterilmektedir.

Film, Kolera'da kurduğu dünya ile kendisini zaman ve mekandan soyutlamaktadır. Film kendi üstüne kapanmıştır ve seyirci de zamandan ve mekandan koparılmış bu evrene dahil olmaktadır. Filme dair zaman ve mekanla bir bağ kurulamamaktadır. Böylelikle seyirci filmin dünyası ve karakterleriyle özdeşlik kuramamaktadır. Film, şiddet, seks ve eğlence üzerine kurulurken; filmdeki olaylar bir derinliği yansıtmamaktadır, film bir anlatıdan ziyade bir görsel şölen gibidir. Filmin medyaya ait klişelerle inşa edilmesi ve her şeyin anlık olarak yaşanması filme geçicilik ve yüzeysellik katmaktadır (Konaklı, 2005:103-104).

Türkiye sinemasında postmodern eğilimler gösteren filmlerin en uç örneklerinden biri de Umur Turagay'ın *Karışık Pizza* filmidir. Film, bir pizza dağıtıcısının sipariş götürdüğü evde yaşadığı dehşet dolu anları anlatmaktadır. Bir kahraman olmayı hayal eden pizzacı Murat, sipariş götürdüğü evdeki kadın tarafından alıkonulur. Bir çete üyesi olduğu anlaşılan kadın, Murat'ı da mafyatik ilişkilerin içine dahil eder. Film, Hollywood öykülerinin gelenekselleşmiş temalarını, 1990'lı yılların Amerikan bağımsız sineması ile harmanlamaktadır. *Karışık Pizza* bu yönüyle Tarantino'yu çağrıştırmaktadır. Mafya mücadelesi, beklenmedik bir biçimde aniden gelişen olaylar kara mizah öğeleriyle birleştirilerek görselleştirilmiştir. Ayrıca filmin olay örgüsü de sıçramalar, başa dönüşler ile işlenmekte böylelikle düzçizgisel zaman algısı kırılmaktadır (Bilge, 2015).

Filmde yaratılan dünya zaman ve mekan arasındaki mesafeyi açmaktadır. Tarantino'nun şiddet dolu evreni *Karışık Pizza*'ya da hakimdir. Filmde şiddet estetize edilip, amaçsızca yüceltilmektedir. Böylece filmdeki şiddet öğeleri şova dönüştürülmektedir. Filmin kahramanları da Amerikanvari starları yansıtmaktadır. Karakterler, Tarantino filmlerinin kahramanlarının bir benzeridir. Filmdeki mafyatik tipler isyan ile lümpenliği bir arada sürdürmektedir (Konaklı, 2005:113-114). Filmde, yanlış anlaşılmalara, insan psikolojisinin trajikomik halleri, olağan hayatta insanın başına gelen garip durumlar, üst üste işlenen cinayetler kara mizah duygusu etrafında yapılandırılmaktadır (Bilge, 2015).

2000'li yıllarda Türk sinemasında öne çıkan yönetmenlerden biri de Onur Ünlü olmuştur. Kendine özgü tarzıyla yeni bir dil kurmayı başaran Ünlü, başvurduğu metinlerarası ilişkiler, parodi ve pastiş uygulamaları gibi unsurlar ve olay ve zaman kurgusuyla postmodern olarak kabul edilebilecek filmler yapmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ONUR ÜNLÜ FİMLERİNİN POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

### 3.1. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini Onur Ünlü sineması, örneklemini ise klasik anlatı sineması ve modernist sinemanın dışına çıkarak postmodern film niteliklerine yer verilen *Polis* , *Güneşin Oğlu* , *Beş Şehir* ve *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmleri oluşturmuştur. Çalışmada analizi yapılan filmler yönetmenin sinemalarda yada televizyonda gösterime giren filmlerinden *Polis*, *Çocuk*, *Güneşin Oğlu*, *Beş Şehir*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, *İtirazım Var* , , *Cingöz Recai* ve *Manyak filmleri* izlenerek bu filmler arasından polisiye, bilim kurgu, minimalist sinema ve fantastik sinema gibi türleri yeniden ele alarak bu türleri yapısökümüne uğratmaları ve postmodern sinemaya özgü metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi öğelere yer vermeleri dikkate alınarak bu dört film seçilmiştir. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

### 3.2. Onur Ünlü Sineması

#### 3.2.1. Onur Ünlü'nün Biyografisi

1973 yılında İzmit'te doğan Onur Ünlü, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi İletişim Sanatları Bölümünden mezun olmuştur. Ah Muhsin Ünlü mahlasıyla birçok şiir yazan yönetmen, şiirlerini “*Gidiyorum Bu*” isimli kitabında toplamıştır. Senaryo ekibine dahil olduğu ve oyunculuk da yaptığı “*Deli Yürek*” dizisi ile televizyon kariyerine başlayan Ünlü Samanyolu televizyonunda yayınlanan *Beşinci Boyut* dizisinde de senaristlik yapmıştır. (Ünlü, 2017)

Yönetmenliğini yaptığı ilk filmi *Polis* 2007 yılında gösterime giren Onur Ünlü, ardından 2008 yılında yapımcılığını Sinan Çetin'in üstlendiği *Çocuk* adlı filmi çekmiştir. Aynı yıl üçüncü filmi *Güneşin Oğlu*'nu çeken Onur Ünlü, 2009 yılından *Beş Şehir*, 2011 yılında *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, 2013 yılında *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, 2014 yılında *İtirazım Var*, 2017 yılında *Kırık Kalpler Bankası*, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok*, *Cingöz Recai* ve *Put Şeylere* filmlerini



çekmiştir. 2018 yılında ise bir döneme damgasını vuran *Gerçek Kesit* dizisinin uyarlaması olan *Manyak* filminin yönetmenliğini yapmıştır. (Ünlü, 2017)

Onur Ünlü televizyonda yayınlanan birçok dizinin de senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmiştir. 2011-2013 yılları arasında *Leyla ile Mecnun*, 2012-2013 yıllarında ise *Şubat* dizisinin genel yönetmenliğini üstlenen Ünlü, tek sezon süren *Ben de Özledim* (2013-2014) ve *Beş Kardeş* (2015) dizilerinin de yönetmenliğini yapmıştır. Ayrıca 2017 yılında on bölümlük *Görünen Adam* dizisini internetten yayınlamıştır. (Ünlü, 2017)

### 3.2.2. Onur Ünlü Sinemasına Genel Bakış

Onur Ünlü filmlerini kara komedi, absürt, mizah, melankoli ve fantastik öğeler üzerine inşa etmektedir. Birçok türü aynı anda kullanan Ünlü, filmlerinde metinlerarası ilişkiler, parodi, pastiş gibi öğelere çokça yer vermektedir. Yönetmen filmlerinin olay örgüsünü klasik anlatı formlarını bozarak kurmaktadır. Filmlerin zamansal kurgusuna çokça müdahale eden Ünlü, seyircinin gerçeklik algısıyla da oynamaktadır.

Onur Ünlü, ilk filmi *Polis* (2007) ile polisiye türünü parodileştirmektedir. Film yerleşik karakter ve biçimleri yeniden ele alarak sahnelemektedir. Filmde kara mizahın yanı sıra absürt öğelere yer verilmektedir. Ünlü ikinci filmi olan *Çocuk*'u (2008) ise sahiplenme konusunda kafa karışıklığı yaşamaktadır. Çocuklardan oluşan bir hırsızlık çetesinin hikayesini anlatan filmin yapımcılığını üstlenen Sinan Çetin'le film konusunda anlaşamayan Ünlü, filmin yönetmenliğini gönülsüz olarak üstlenmiştir (Ünlü, 2017: 65). Üçüncü filmi *Güneşin Oğlu*'nda (2008) ise Ünlü; fantastik, bilim kurgu, kara film ve komedi türlerini harmanlamıştır. Ruhun bedenler arasındaki seyahatinin işlendiği filmde gerçek, hayal, ölüm, yaşam gibi konular ele alınmaktadır. *Beş Şehir* (2009) filminde ise yabancılaşma, yalnızlık ve ölüm temaları işlenmektedir. Türk sinemasında 90'lar kuşağı olarak bilinen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin filmlerinin parodisi olarak da okunabilecek film ölümün eşliğinde yalnızlıkla boğuşan beş ayrı kişinin

hikayesini anlatmaktadır. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011) eşi, çocukları, torunu ve annesiyle yaşayan anayasa profesörü olan Celal Tan'ın eşini öldürmesi üzerine diğer aile fertlerinin konformizm dolayısıyla statükoya bağlı kalarak cinayeti örtbas etmeleri anlatılmaktadır. Film ölüm, aile, statüko gibi konuları işlemektedir. Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filminde olağanüstü yeteneklere sahip insanların bulunduğu bir kasabanın hikayesini anlatmaktadır. Filmde her biri süper kahramanlara özgü yeteneklere sahip insanların sıradan hikayeleri anlatılmaktadır. Film çizgi roman estetiğini ve süper kahraman filmlerinin bir parodisi niteliğindedir. Bir imamın karıştığı olayların anlatıldığı *İtirazım Var* (2014) filmi ise polisiye türüne ait bir yapımdır. İmam Selman'ın camide işlenen bir cinayetin peşine düştüğü filmde din, birey ve toplum konuları işlenmektedir. Onur Ünlü'nün sinemalarda gösterime girmeyen sadece festivallerde gösterilen filmi *Kırık Kalpler Bankası* (2017) Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* eserinin serbest bir uyarlamasıdır. Bir soygun filmi olan *Kırık Kalpler Bankası*, inanç, aşk, ve futbol temaları etrafında dönmektedir. Ünlü'nün sinema salonlarında gösterime girmeyen bir diğer filmi ise *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) olmuştur. Görme yetisini yitirmek üzere olan bir cinayet büro polisinin işlenen bir cinayetin izini sürerken akıl sağlığını da yitirerek paranoyaya kapılmasını anlatmaktadır. Film aşk, cinayet ve paranoya temalarını işlemektedir. 1958 yılında Metin Erksan, 1969 yılında ise Safa Önal tarafın sinemaya uyarlanan Peyami Safa'nın *Cingöz Recai* adlı eseri 2017 yılında Onur Ünlü tarafından yeniden çekilmiştir. Başrolünde Kenan İmirzalıoğlu'nun bulunduğu *Cingöz Recai* (2017) iyiliksever hırsız *Cingöz Recai*'nin hırsızlık ve uluslararası komplolar etrafında cereyan eden maceralarını ele almaktadır. Onur Ünlü sinemasının özelliklerini taşımayan film daha çok ticari amaçlı bir film izlenimi vermektedir. Aynı yıl gösterime giren *Put Şeylere* (2017) filmi de festivaller dışında gösterime sokulmamıştır. Deneysel yapısı ile yönetmenin diğer filmlerinden ayrılan *Put Şeylere*, bir grup sanatçının bir kameranın hayatlarına girmesiyle değişen ilişkilerini anlatmaktadır. Film, tüm kadınların aşık olduğu narsist bir yönetmen, kablo ile birbirine bağlı iki ev arkadaşı, morg işlevi de gören bir tiyatro sahnesi, ölüleri diriltiren bir hemşire ve bir torbacı etrafında dönmektedir.

Görüldüğü üzere üretken bir yönetmen olan Onur Ünlü'nün sineması geniş bir yelpazede seyretmektedir. Filmlerinde birçok türü aynı anda ele almakta, türlerin yapısını bozarak yeniden kurmaktadır. Geniş bir popüler kültür haznesini barındıran bu filmler Onur Ünlü'nün yorumuyla özgün bir karakter kazanmaktadır. Klişelere çokça yer verilirken, tanıdık gelen bu klişeler bağlamlarından kopartılmakta ve aşinalık hissi kendini tekinsizliğe bırakmaktadır. Özellikle süper kahraman imajlarıyla tasarlanmış karakterler sıradanlığın içinde temsil edilerek kahramanlık olgusu tersyüz edilmiştir. Klişelerle kurulan Onur Ünlü filmleri izleyicisinde çokça aşinalık uyandırırken bu aşinalıklar asla hatırlanmadığı konumda değildir. Dolayısıyla izleyici asla beklediğini alamamaktadır. Anlatı çoğullaştırılarak klasik anlatı yapısı bozulmuştur. Zaman olgusu müdahalelerle deformasyona uğratılmış ve yeniden kurgulanmıştır. Anlatıdaki olasılıklar, nedenselliğin önüne geçmiştir. Onur Ünlü sineması gerçekliğin temsili olarak değil, gerçekliğin yanında bir ihtimal olarak var olan alternatif gerçeklik alanı olarak inşa edilmektedir.

Onur Ünlü filmlerinin sözü edilen özellikleri yönetmenin sinemasına postmodern bir kimlik kazandırmaktadır. Ünlü filmlerinin kiminde postmodern sinemaya ait özelliklerin tümü görülürken kiminde ise özelliklerin sadece bir ya da birkaçı bulunmaktadır. Çalışmamızda hem yönetmenin dilinin oluşum süreci açısından öne çıkan hem de postmodern sinemanın olay örgüsü, zaman algısı, karakterlerin temsili, metinlerarasılık, parodi ve pastiş gibi özelliklerinin en yoğun olduğu *Polis*, *Güneşin Oğlu*, *Beş Şehir* ve *Sen Aydınlatırsın* Geceyi filmleri incelenmektedir.

### **3.3. Polis**

#### **3.3.1. Filmin Künyesi**

**Yazan ve Yöneten:** Onur Ünlü

**Yapım Şirketi:** Eflatun Film

**Yapımcı:** A. Taner Elhan, Funda Alp, Orkun Ünlü

**Oyuncular:** Haluk Bilginer, Özgü Namal, Ragıp Savaş, Sermiyan Midyat, Settar Tanrıöğen, Kaan Çakır, Emre Karayel, Zafer Diper, Aylin Çalap, Sinan Çalışkanoğlu, Yeşim C. Bozoğlu, Emel Pala, Engin Benli, Enis Yıldız, Neşe Sayles, Savaş Özdemir, Hasan Şahintürk, Murat Cemcir, Gözde Akyıldız

**Görüntü Yönetmeni:** Aras Demiray

**Kurgu:** Ahmet Can Çakırca

**Müzik:** DUO, Alpuşka, Ceza-Soniq, Kalan

**Sanat Yönetmeni:** Alper Yanar

**Filmin Süresi:** 103 dakika

**Gösterim Tarihi:** 16 Şubat 2007

Onur Ünlü'nün ilk film denemesi olan *Polis*, birçok postmodern öğeyi bünyesinde barındırmaktadır. Metinlerarası göndermelerden, parodi-pastiş örneklerine oradan postmodern sinemaya özgü erkek ve kadın karakterlerine kadar *Polis*'te Onur Ünlü postmodern bir evren yaratmaktadır. Film, 63 yaşında bir cinayet masası polisi olan Musa Rami'nin mafya çeteleri, polis teşkilatı, aile sorunları ve aşk ile mücadelesini konu almaktadır.

### 3.3.2. Filmin Özeti

Film, yıllarını mesleğine adanmış ve alanında duayen olmuş cinayet masası memuru polis Musa Rami üzerine kuruludur. Musa Rami, çözülmesi imkansız gibi görünen birçok cinayeti çözdüğü gibi emniyet teşkilatındaki birçok polisin de yetişmesini sağlamıştır. Film, Musa Rami'nin uzun süredir peşinde olduğu bir mafya ailesi olan İzmitliler çetesinden Volkan İzmitlinin vurulmasıyla başlamaktadır. Tayfun İzmitlinin kardeşinin intikamını almak için harekete geçmesiyle birlikte Musa Rami'nin ailesi hedef tahtasına oturur. Bundan sonra Musa Rami, ailesini İzmitliler çetesinden korumaya çalışır. Ancak Rami, ailesini çeteden koruyamaz ve tüm ailesini çeteye kurban verir.

Mafya ile hesaplaşmasını sürdüren Musa Rami, beyninde ur olduğunu ve iki aylık ömrü kaldığını öğrenir. Musa Rami böylece ölüm ile yaşam gibi hayatın anlamına dair iç hesaplaşmalara dalar. Diğer yandan Musa Rami, danışmanlığını

yaptığı genç üniversite öğrencisi Funda'ya aşkıdır. Mafya hesaplaşmalarının içinde masum bir aşk gibi görünen Musa Rami'nin Funda'ya beslediği sevgi, Rami'nin eski öğrencisi olan Komiser Yılmaz'ın da Funda'ya aşık olmasıyla teşkilat içi bir hesaplaşmaya dönüşür. Film suç, mafya, aile ilişkileri, aşk ve teşkilat içi hesaplaşmaların yanından hayatın kendisi üzerine düşünmenin mekanı olur.

### 3.3.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler

*Polis* filminde birçok metinlerarası ilişki dikkat çekmektedir. Filmde doğrudan alıntılar, yeniden canlandırmalar ve parodileştirme gibi yöntemlerle metinlerarası alıntılara rastlanmaktadır. Her şeyden önce film türler arası bir kolajdan oluşmaktadır. Amerikan polisiye filmlerinde sıkça görülen kurtarıcı Mesih gibi adaleti gerçekleştirmek için tek başına mücadele eden ve bu mücadelesinde polis teşkilatını karşısına alan polis tiplemesinin yanına iliştirilen absürt öğeler ve kara film tarzında bir atmosfer ile film melez bir yapıya sahiptir. Bu açıdan film adeta türlerarası bir kolaj gibidir.

Onur Ünlü bir röportajında *Polis* filmini Japon sinemacı Takeshi Kitano'ya adadığını söylemektedir (Ünlü, 2008). Onur Ünlü'nün bu açıklaması filmin dünyasına dair bir fikir vermektedir. Takeshi Kitano'nun gangster karakterleri merhametsiz bir dünyada sert ve ciddi yapılarına, karizmatik duruşlarına rağmen özlerinde son derece naif ve kırılığandır. Kitano'nun çizdiği gangster tipi suçla batmış şehrin karmaşasında kaybolmuş ve içine düştükleri karmaşadan kurtulmanın yolunu arayan karakterlerdir. Bu karakterler her ne kadar karmaşadan kurtulmaya çalışsa da daha fazla suçla bulaşan trajik ve absürt figürlerdir (Saydam, 2017). Onur Ünlü'nün yarattığı Musa Rami karakteri de Kitano kahramanlarına benzemektedir. Ailesinin tüm depresif yönlerine rağmen onları bir arada tutmaya çalışmakta, kendisine has naif babalık duygularıyla huzurlu orta sınıf bir aileye sahip olmaya çalışmaktadır. Rami, aynı zamanda Funda'ya karşı da saf bir aşk beslemektedir. Ancak tüm bu çabalarına rağmen Rami, suç ve kötülüklerden yakasını kurtaramamaktadır. Trajik olan onu kendisine çekmektedir ve Musa Rami'yi absürt durumlara düşürmektedir. Bu yönüyle *Polis* filmi ile Kitano filmleri arasında bir yakınlık olduğu görülmektedir. Musa Rami adeta ödünç alınmış bir karakterdir.

*Polis* filminde Güney Kore sinemasını çağrıştıran sahnelere rastlamak da mümkündür. Filmdeki mafya karakterleri çekik gözlü oyuncularından seçilmiştir. Filmdeki çekik gözlü gangsterler ve bir kavgadan çok koreografiyi andıran dövüş sahneleri Park Chan-wook'un *İhtiyar Delikanlı (Old Boy, 2003)* filmi gibi Güney Kore sineması filmlerini ima etmektedir.

*Polis* filminin kurgusu kolaj/montaj üslubuyla ilerlemektedir. Bu yönüyle Tarantino'nun *Kill Bill (2003/2004)* serisini çağrıştırmaktadır. *Kill Bill*'de farklı türlere ait birçok öğe kolaj tekniğiyle yan yana getirilmektedir. Örneğin filmde intikam, samuray filmlerine özgü bir Japon samuray kılıcı ile alınmaktadır. Shaolin Tapınağı'nda yetiştirilmiş bir dövüş sanatçısı olan filmin kadın ana karakteri, Bruce Lee ile özdeşleşen sarı-siyah kostümü giymektedir. Benzer biçimde Onur Ünlü de *Polis* filminde kolaj tekniğine başvurmuştur. Onur Ünlü'nün *Polis* filminde kullandığı bir dövüş sahnesi Tarantino'nun *Kill Bill*'de kullandığı klişe bir dövüş sahnesini andırmaktadır.



Onur Ünlü, Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976)* filmindeki Travis Bickle karakterine *Polis* filminde yer vermektedir. Travis bu defa *Polis*'te üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan olduğu gibi karşımıza çıkar. *Taksi Şoförü*'nde Travis aynaya bakarak kendi kendisine "Bana mı dedin?" diye sormaktadır. *Polis* filminde ise kasap dükkanının önünde bekleyen Musa Rami, vitrin camındaki kendi yansımına üç defa aynı soruyu soran taksici Travis ile karşılaşmaktadır (Koçak, 2012).



Resim 3: Aynada prova yapan Travis, (Taksi Şoförü, Martin Scorsese)



Resim 4: Aynada prova yapan Travis'in yeniden canlandırılması. Taksi Şoförü filminden alıntı (Polis, Onur Ünlü)

*Polis* filminde metinsel göndermelerin yanı sıra doğrudan alıntılara da rastlanmaktadır. Doktordan iki aylık ömrü kaldığını öğrenen Musa Rami soluğu sinema salonunda alır ve sinemada Mustafa Akkad'ın *Çağrı* (*The Message*, 1979) filmi perdede görülür. Film içindeki filmde Hz. Muhammed'in amcası Ebu Talib'in ölüm döşeğindeki anı canlandırılmaktadır ve dış ses tarafından Ebu Talib'in ölümüyle Hz. Muhammed'in baş başa kalacağı yalnızlık anlatılmaktadır. Bu filmsel alıntı ile birlikte Musa Rami bir yandan ölüm döşeğindeki Ebu Talib ile özdeşleşirken diğer yandan Hz. Muhammed'in yalnızlığıyla Musa Rami'nin benzeştirilmektedir.



Resim 5: Film içinde film. Çağrı filminden yapılan bir alıntı (Polis, Onur Ünlü)

Filmdeki bir diğer doğrudan alıntı ise Kur'an'ı Kerim'den yapılmaktadır. Rami oğlunun ölümünün ardından bir duvara yaslanıp silahını başına dayayarak intihara kalkışır. Yaslandığı duvar bir camiye aittir ve içerden Kur'an'ı Kerim'deki Tekvir suresi okunur. Bunu duyan Musa Rami kendisini öldürmekten vazgeçer. Filmde ayrıca bir diyalog aracılığıyla da Tekvir suresine göndermede bulunmaktadır.

Filmde ayetler Őu Őekilde geçmekte: “GüneŐ katlanıp dūrūldūđında, yıldızlar kararıp dōkūldūđında, Dađlar sallanıp yūrūtūldūđında, gebe develer salıverildiđinde, vahŐ hayvanlar toplanıp bir araya getirildiđinde, denizler kaynatıldıđında, ruhlar bedenlerle birleŐtirildiđinde, diri diri toprađa gōmūlen kıza, hangi gūnah sebebiyle öldūrūldūđı sorulduđunda, amellerin yazılı olduđu defterler açıldıđında, gōkyūzū sıyrılıp alındıđında, cehennem tutuŐturulduđunda ve cennet yaklaŐtırıldıđında, kiŐi neler getirdiđini ŐđrenmiŐ olacaktır.” Filmde ođlu Haluk’un “Nasılısın baba iyi misin?” sorusu üzerine Musa Rami’nin verdiđi cevap ise; “Bir baba evladını gōmdūđında, kader gelip tepende silah gibi patladıđında, bir de 60’ından sonra Funda adında bir ateŐ parçası avucuna dūŐtūđında, nasıl...” Őeklinededir. Camide Kur’an’ı Kerim’in okunduđu sahne hemen bu diyalogun arkasından gelmektedir ve cümle yapıları ve vurgular birbirine benzemektedir. Musa Rami’in sōzleri bir sonraki sahnede okunan Kur’an’ı Kerim’e gōnderme yapmaktadır.

### 3.3.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları

*Polis* filmi başta Ölüm ve Şiddetin parodileŐmesi olmak üzere yoğun bir Şekilde parodi ve pastişe yer vermektedir. Filmde karakterlerden ilişkilere kadar her Şey parodileştirilmiştir.

Filmin baŐlangıç sahnesinde Musa Rami ile mafya ũyeleri arasında gerçekleŐen dōvūŐ bir kavgadan daha çok bir koreografi gibi sunulmaktadır. DōvūŐ sahnenin karakterine ters bir Őekilde fonda klasik mūzik almaktadır. DōvūŐ bađlamından koparılarak bir gōsteriye dōnūŐmūŐtūr. Bōylece Őiddet parodi aracılıđıyla estetize edilmektedir.

Musa Rami’nin ailesi ile ilk kez karŐılaŐtıđımız sahnede polisiye bir filmde çok sitcoma Őzgū bir aile gōrūlūr. Babalarının dođum gūnūnū kutlamak üzere bir araya gelen aile bireylerinin her biri parodileŐtirilmiŐ karakterlerdir. Depresif, geveze, zeka seviyesi dūŐk tiyatral tiplerle karŐılaŐılmaktadır. Dođum gūnūne iŐlediđi cinayetin kan lekesi bulaŐmıŐ gōmleđiyle gelen Musa Rami’nin bu hali aile



bireyleri tarafından sıradan, umursamaz bir tavırla karşılanır. Çünkü filmde ölüm parodi aracılığıyla sıradanlaştırılmıştır.

Filmde parodiden en çok payını alan öge şiddettir. Örneğin, Musa Rami torununun yanında kavga ettiği bir mafya üyesini etkisizleştirdikten sonra torunundan mafya üyesini yumruklamasını ister. Torunu olan kız çocuğu da adamı yumruklar. Böylece şiddet sahnesi çocuksu bir oyuna dönüştürülmektedir. Benzer şekilde; Rami'nin İzmitliler çetesini bitirmesi için tuttuğu kiralık katilin kesik kafasının yarattığı şok Funda'nın ettiği telefonla sona ermektedir. Polis filminde cinayetler kimseyi tesiri altına almamaktadır. Tüm ölümler olağan karşılanmaktadır. Çünkü karşı karşıya olduğumuz bir cinayet değil cinayetin parodisidir.



Filmde şiddet sahneleri estetize edilirken aşk sahnelerinde ise şiddet davet edilmektedir. Musa Rami, Funda ile karşılaşmalarının ardından hastalığına bağlı olarak sık sık kan kusmaktadır. Hatta, Musa Rami ile Funda ilk kez ofis dışında baş başa yemek yediklerinde fonda çalan duygusal müzik eşliğinde Rami yine kan kusar. Musa Rami'nin bu davranışına karşısında midesi bulanana Funda ise kusarak karşılık verir. Romantik atmosferi bu şekilde yabancılaştırılarak parodileştirilir.



Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976) filmindeki Travis Bickle karakteri de *Polis* filminde parodileştirilmiştir. *Taksi Şoförü*'nde aynaya bakarak kendi kendisine "Bana mı dedin?" diye soran Travis, *Polis* filminde ise kasap dükkanının vitrin camındaki kendi yansımasına üç defa aynı soruyu sormaktadır. Ancak bu parodileştirme sadece *Taksi Şoförü* filmine bir selam gönderme olarak yer alır. Sahnede *Taksi Şoförü* üzerine bir yorum ve eleştiriye yer verilmemektedir.

Emniyet teşkilatındaki polis memurları da gerçek polisleri temsil etmemektedir. Musa Rami popüler Amerikan filmlerinin tanıdık, klişe polis temsilidir. Adaleti gerçekleştirmek için tek başına mücadele eden ve bu yüzden herkesi karşısına alan bir karakterdir. Teşkilattaki diğer polisler ise bir polisten çok podyumdaki bir mankene benzemektedirler. Şık takım elbiseleriyle güvenliği sağlamak yerine kendilerini sergilerler. Film boyunca bu polisleri suça dair bir iş üzerinde görmeyiz. Bu karakterler Musa Rami'nin karşısında bir skeci canlandırmak için toplanmış gibidirler.



Resim 9:Musa Rami ve polis öğrencileri (Polis, Onur Ünlü)

*Polis* filminde parodi şizofrenik bir ruh halini temsil etmek üzere kullanılmaktadır. Anlatının odağını anlatıya zıt noktalara çekmekte ve duygunun izleyiciye geçmesini engellemektedir. Ancak filmdeki parodi unsurları ele aldığı konuların bir eleştirisi değildir. Konuların hakikatine dair bir göndermede de bulunmamaktadır. Sadece filmsel uzamda gerçekleşmekte ve sadece kendisine gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle parodi pastişe dönüşmüştür. Jameson'un dikkat çektiği gibi pastişte parodi-nin gizli amaçları bulunmamaktadır. Alaycı güdülerini kopartılmış, nötr bir uygulamadır (Jameson, 2011: 56). Gerçeklikle bağı koparılmış bu parodi unsurları filmin evrenine hapsolmakta, kullanılmış olmak dışında bir amaca hizmet etmemektedirler.

### 3.3.5. Filmin Zaman Kurgusu

*Polis* filmindeki zaman olgusu ilk bakışta klasik gerçekçi sinemanın giriş-gelişme-sonuç işleyişine uygun gözükmektedir. Bir cinayet vardır, cinayetin intikamını alınmak istenir ve intikamdan kurtulma yolları aranmaktadır. Filmin ana kurgusu böyledir ancak Onur Ünlü filmsel zamana yaptığı bazı müdahalelerle bu akışı tamamen ortadan kaldırırsa da sekteye uğratmaktadır. Bunun için karakter seçimi ve kurguya müdahale gibi yöntemlere başvurmaktadır.

Filmdeki temel zamansal kırılma Musa Rami karakterinin bizzat kendisidir. Musa Rami gençlerle çevrilmiş bir ortamda yaşamaktadır. Eşi yoktur ve aile fertlerinin tümü kendisinden çok gençtir. Emniyet teşkilatındaki iş arkadaşlarının tümü öğrencisidir ve çocukları yaşındadır. Mücadele ettiği mafya örgütünün liderleri ve mensuplarının tamamı gençtir. Aşık olduğu Funda, çocuklarının tümünden daha

küçük yaştadır. Musa Rami'nin yaşıtı olabilecek sadece iki karakter bulunmaktadır. Bunlardan biri Rami'nin dostu da olan doktorudur. Diğeri ise eski bir kiralık katil olan silah kaçakçısı olan Hayri'dir. Musa Rami'nin geçmişine dair bilgiimiz çok sınırlıdır. Adeta 60'lı, 70'li yıllardan koparılıp günümüze fırlatılmış bir karakterdir. Musa Rami gençlerin dünyasına sürgün edilmiş gibidir. Dolayısıyla iki ayrı dünya, iki ayrı zaman aynı anda yaşanıyor gibidir. Bu ikili zaman filmde de ima edilmektedir. Musa Rami ailesi ile gittiği piknikte pop müzik eşliğinde Bollywood filmlerini andıran toplu bir dans sahnesinde görünmektedir. Bu sahnenin ardından Rami'nin bomba yeleği yaptığı sahne gelir ve bu sahnede Rami Türk sanat müziği dinlemektedir. İki müzik tarzı iki ayrı zamana gönderme yaparken Musa Rami bu iki zamanı aynı anda yaşamaktadır.

Filmde doğrusal zamana kurgu/montaj üzerinden de müdahale edilmektedir. Bu müdahalelerde ilki Musa Rami'nin morgda intihar eden kızının başında diğeri polislerle konuştuğu sahnede görülmektedir. Olayın intihar mı yoksa cinayet mi olduğu üzerine yapılan konuşmada, konuşma sürerken Rami ve polisleri ölen kızın evinde görülür. Konuşma kesilmemiş ancak mekan değişmiştir. Rami ve polisler arasında konuşma devam ederken tekrar morga dönülür. Bu şekilde zamanda ve mekan algısında bir kırılma yaratılmaktadır.

Zamana dair müdahalelerin bir diğeri ise Rami ile Komiser Yılmaz arasındaki bir diyalogda yaşanmaktadır. Yürüyüş halinde devam eden diyalog tekrar başa sararak üç defa tekrarlanmaktadır. Ancak her seferinde konuşmanın içeriği değişmektedir. Kovacs'ın da belirttiği gibi postmodern filmler her biri kesin olan bir dizi olası dünyada geçmektedir (Kovacs, 2007: 75-81). Böylece an üç ihtimale bölünüp, seyirciye bu üç ihtimalden birini ya da birkaçını seçme şansı verilmektedir.



Resim 10: Musa Rami ile Komiser Yılmaz arasında geçen ve üç kez tekrarlanan diyalog (Polis, Onur Ünlü)

Filmdeki zamanın tahrip edilmesine yönelik bir diğer girişim ise Musa Rami'nin suç örgütü liderini takip sahnelerinde görülür. Filmde iki ayrı yerde geçen takip sahneleri birebir aynıdır. Aynı mekanda aynı sıralamayla gerçekleşir. Her iki sahnede de Musa Rami takip için aynı yan yoldan çıkmakta ve her seferinde kullandığı aracın kapısı sürüş halinde açılmaktadır. Bu tekrar sahneler seyircide şaşkınlığa sebep olmakta ve dejavu etkisi göstermektedir.

Onur Ünlü filmde kurduğu gerçeküstü evrende zamanın akışını da gerçeğin dışına çıkarmaktadır. Bunu yaparken mekana dair algıyla da oynamaktadır. Postmodernizmin vadettiği tekinsiz dünya *Polis* filmine hakim olmaktadır. Seyircinin filme dair yorumu postmodern ihtimaller dünyasındaki ihtimallerden biri olarak kalmaktadır.

### 3.3.6. Filmin Olay Örgüsü

Film, klasik anlatıya uygun bir biçimde ortaya atılan bir sorunla başlamaktadır. Musa Rami'nin daha ilk sahnede Volkan İzmitliyi öldürmesi ile İzmitliler çetesinin Rami'nin peşine düşeceğinin işareti verilmiştir. Nitekim Tayfun İzmitli çok geçmeden Musa Rami'nin peşine düşmüş ve ailesini yok edeceğini söylemiştir.

Klasik anlatı sorunun ortaya çıkmasıyla film boyunca tansiyon yükselip filmin sonunda ise sorun çözüme kavuşmaktadır. *Polis*'te ise olay örgüsü böyle gelişmez. Çünkü Musa Rami bir kahramandan çok ebedi kaybedendir. Rami, filme hakim olan absürt, şizofrenik atmosferin farkındadır. Rami aynı zamanda bu absürt dünyadan

çıkışın mümkün olmadığını da farkındadır. Dolayısıyla içinde yaşadığı dünyaya tevekkülle katlanır. Kimi zaman ailesini kurtarmak için küçük girişimlerde bulunsa da bu girişimlerden pek umudu yoktur. Ailesine dair beslediği tek umut Tayfun İzmitlinin Haluk'u öldürmeyeceğine dair verdiği sözdür. Ancak bu söz de gerçekleşmez.

Musa Rami'nin içinde bulunduğu dünyaya yönelik kabullenmiş tavrı durumların ya da olayların çözüme doğru gelişmesini engellemektedir. Rami'nin yaşamına hakim olan absürtlükten kurtulmaya dair attığı en önemli adım Funda'ya ilanı aşkta bulunmasıdır. Ancak bu aşkın imkansız olduğunu da en başından itibaren bilmektedir. Film böylece umutsuzluk ve tevekkül ile bir kısır döngüye dönüşmüştür. Sürekli aynı nokta etrafında dönmekte, bir ilerleme ya da çözüme dönük bir gelişme gerçekleşmemektedir. Postmodernizmin ilerlemeye dair inançsızlığı filmde bu şekilde ifade edilmektedir. Film bir ilerlemeden daha çok kendi etrafında dönmekte, olayların ve kişilerin konumları bir noktadan başka bir noktaya taşınmamaktadır.

Filmin hikayesi de bir amaçtan yoksundur. Sadece ihtimallerden bir ihtimaldir. Musa Rami ile Komiser Yılmaz arasında gelişen ve üç kez farklı içeriklerle tekrarlanan sahne de bunu göstermektedir. Bu üç ihtimalden herhangi birini seçmek filmin akışında bir değişiklik yapmamaktadır. Bu sahne gibi film de ulaşılmak istenen bir amaçtan yoksundur. Hikayenin tümünde başka türlü de olabilme ihtimali vardır ancak bu ihtimallerden hiçbiri sonucu etkilemeyecektir. Çünkü filmin bize sunduğu hayat algısında nedenler ile sonuçlar arasında bir ilişki yoktur, her yol absürte çıkmaktadır.

### **3.3.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi**

*Polis* filmindeki karakterler kaotik bir dünyada yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz tiplerdir. Karakterleri yönlendiren, yaşadıkları trajedilerden çok düştükleri absürt durumlardır. Trajik olanla absürt olanın iç içeliği karakterlerin ikili, şizofrenik bir kişiliğe sahip olmalarına neden olmaktadır. Filmde bu trajik şizofreninin dışında kalan iki karakter bulunmaktadır. Bu karakterler Funda ile Musa Rami'nin en çok sevdiği Haluk'tur. Bu iki karakter filme hakim olan şizofrenik, absürt evrenin

karşısında akli selimi temsil etmektedirler. Musa Rami'nin bu karakterlere duyduğu yoğun sevginin sebebi olarak, Rami'nin yaşadığı absürt hayatın karşısındaki akli selime olan arzusu gösterilebilir.

**Musa Rami (Haluk Bilginer):** Filmin ana karakteri olan Rami, yalnız ve başarılı bir polis memurudur. Yalnızca iki aylık ömrü kalan Rami, ömrünün son demlerinde bir mafya hesaplaşmasının ortasında kalmış ve çocuğu yaşında bir kıza aşık olmuştur. Musa Rami, şiddetin, ölümün depresyonun acıdan çok absürt ile ifade edildiği dünyasının farkındadır. Hızla akan, olayların art arda geldiği genç dünyaya ait olmadığını bilmektedir. Ancak bu dünyadan çıkışı arzulamadığı gibi bunun için mücadele de etmemektedir. O, tevekkül içerisinde olan biteni kabullenmektedir. Musa Rami'nin her şeyin farkında olması güçlü olduğu anlamına gelmemektedir. Zaafları vardır ve imkansız bir aşk olarak Funda'ya aşiktir. Sevdikleri tek tek elinden alınmaktadır ancak Rami'nin elinden bir şey gelmemektedir.

**Funda (Özgü Namal):** Üniversite öğrencisi olan Funda suçlu psikolojisi üzerine hazırladığı bitirme tezi için Musa Ramiden yardım almaktadır. Genç ve güzel olan Funda filmin kaotik evreninin dışında kalmaktadır. Hayatında suç, şiddet ve absürtlüğe yer yoktur. Musa Rami ise Funda'ya aşiktir. Musa Rami'ye mesleğinden dolayı saygı duyan Funda, Rami'nin aşkına ise karşılık vermemektedir.

**Komiser Yılmaz (Ragıp Savaş):** Başkomiser olan Yılmaz, Musa Rami'nin eski öğrencisidir. Aynı zamanda Rami'nin amiridir. Yılmaz, filmde otoriteyi temsil etmektedir. Güçlü bir fiziğe sahip olan Yılmaz, ihtiraslı bir kişiliğe sahiptir. Musa Rami'ye saygı duymakla birlikte, Funda'ya olan aşkı Rami ile karşı karşıya gelmesine neden olmaktadır. Yılmaz, İzmitliler çetesi tarafından öldürülür.

**Tayfun İzmitli (Kaan Çakır):** Musa Rami'nin öldürdüğü Volkan İzmitlinin abisi olan Tayfun İzmitli filmin kötü karakteridir. Kendinden emin, güçlü, acımasız bir karakter olan İzmitli, kardeşinin intikamını almak üzere Musa Rami'nin peşine düşer. Filmde çok az sahnede görünmesine rağmen film İzmitlinin eylemleri etrafında şekillenmektedir.

**Haluk (Sinan alışkanoglu):** Musa Rami'nin kk oğlu olan Haluk, Londra'da yaşamaktadır. Babasının en sevdiği çocuğudur. Funda karakteri ile birlikte filmin absürt, kaotik atmosferinin dışında kalan bir karakterdir. Tayfun İzmimli, ailesinden sadece birini kurtarabileceğini söylediğinde MR, Haluk'u seçer. Haluk, Tayfun İzmilinin etesi tarafından öldürülür.

**Nihat (Sermiyan Midyat):** Nihat, Musa Rami'nin büyük oğludur. Çocuksu bir karaktere sahip olan Nihat'ın zeka seviyesi de düşüktür. Sorunları şiddet yoluyla çözme taraftarıdır. ocuk bürosunda polis olan Nihat, üzerinden polis yeleğini hiç çıkarmaz. Kendisini mesleğiyle özdeşleştirip, anlamlandırmaktadır. İzmittiler etesi tarafından boğularak öldürülür.

**Bekir (Emre Karayel):** Bekir, Musa Rami'nin emniyet teşkilatındaki ğrencilerindedir. Zeki ve sempatiktir. Komiser Yılmaz ile Rami arasında yaşanan çatışmada Rami'nin tarafını tutan tek polistir. İzmittiler etesi tarafından öldürülür.

**Sevgi (Aylin alap):** Sevgi, Musa Rami'nin kk kızıdır. Psikolojik sorunları olan sevgi sorumsuz, neşeli ve patavatsız bir karakterdir. Filmde dairesinin camından düşerek ölür. Emniyet teşkilatı intihar ettiğini düşünürken Musa Rami, kızıının İzmittiler tarafından intihar ss verilerek öldürüldüğünü düşünmektedir.

**Ece (Gözde Akyıldız):** Ece, Sevgi'nin kızı, Musa Rami'nin torunudur. Annesinin depresif hallerinden kaygılanmakta, kendisinin de annesi gibi delireceğinden korkmaktadır. Annesi gözleri önünde len Ece, Musa Rami'ye sığınmaktadır. Ece, diğer aile fertleri ile birlikte İzmittiler etesi tarafından kaza ss verilerek öldürülür.

**Derya (Yeşim Ceren Bozoğlu):** Musa Rami'nin büyük kızı olan Derya, tuhafiyeci olan kocasıyla yaşamaktadır. Sert ve kaba bir kişiliğe sahip bir ev kadınıdır. İzmittiler etesi tarafından kaza ss verilerek öldürülür.



### 3.4. Güneşin Oğlu

#### 3.4.1. Filmin Künyesi

**Yazan ve Yöneten:** Onur Ünlü

**Yapım Şirketi:** Eflatun Film

**Yapımcı:** Funda Alp, Orkun Ünlü

**Oyuncular:** Haluk Bilginer, Özgü Namal, Bülent Emin Yarar, Hümevra, Köksal Engür, Tansu Biçer, Ahmet Kural, Burçin Yıldırım, Görkem Yeltan, Serkan Keskin, Özkan Meşe, Ferit Kaya, Gamze Demirbilek, İpek Ayaz, Levent Öktem

**Görüntü Yönetmeni:** Aras Demiray

**Kurgu:** Gonca Gül Aköz

**Müzik:** Doruk Somunkıran, 100 Derece

**Sanat Yönetmeni:** Çağlar Narler

**Filmin Süresi:** 89 dakika

**Gösterim Tarihi:** 7 Kasım 2008

#### 3.4.2. Filmin Özeti

Film, bir güneş tutulması sırasında doğan ve bu nedenle özel ruhlardan olan Fikri Şemsigil'in başka bir güneş tutulması ile keşfettiği mucizevi bir evreni konu almaktadır. Şemsigil, kendisi ile birlikte aynı gün doğan kişilerle birlikte ruhlarının başka ölü bedenlere girebildiğini öğrenir. Güneş tutulması sırasında doğan özel ruhlardan biri olduğu için, son güneş tutulmasında Şemsigil'in ruhu da diğer ruhlarla birlikte özgür kalır. Özgür kalan ruhlar kendisine en yakındaki ölü bedenine içine girer. Böylece bedenleri sürekli değişen ruhlar ölümsüzlüğe kavuşur. Ancak bu ruhlar güneş batana kadar bir bedende sabitlenmeyip boşta kalırsa, bir mumyanın içine hapsolacaktır.

Fikri Şemsigil'in bu gerçeği öğrenmesi deneyimleri sayesinde olmaktadır. Dolayısıyla bu deneyimin nasıl bir şey olduğu ve nelere mal olacağı Şemsigil tarafından önceden kestirilemeyecek kadar karmaşık ve risklidir. Olayların sırrını

öğrenmek için kendisi de özgür ruhlardan biri olan Profesör Nevzat'a gider. Fikri Şemsigil'in ruhu film boyunca birçok beden gezmektedir. Kimi zaman üniversite öğrencisi Ahmet, kimi zaman şair komşu Alper Can, kimi zaman da kiralık katil Kurban Murat'ın bedenine giren Şemsigil bu insanların ikili yaşamlarına tanık olur.

Günün sonunda kendi bedenine dönemeyeceğini anlayan Fikri Şemsigil, arzuladığı şeyin, yani karşı apartmadaki genç ve güzel kadın Şule'nin kendisi olmak ister. Fakat Şule'nin hamile olduğunu öğrenince bundan da vazgeçer. Filmin sonunda Şemsigil, profesörün; profesörün de Fikri Şemsigil'in bedeninde hayatlarına devam etmeye karar verirler.

### 3.4.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler

*Güneşin Oğlu* filminde fantastik, bilim kurgu, kara film ve komedi unsurları aynı anda bulunmaktadır. Film jeneriğinde geçen “*Biraz sonra izleyeceğiniz filmdeki olayların tamamı gerçeklere dayanmaktadır. Ancak ölenlerin hatırasına duyulan saygıdan dolayı kişi ve yer isimleri yer değiştirmiştir.*” yazısıyla başlar. Yönetmen filmin girişinde izleyiciye gerçek bir hikayeyi vaat etmektedir. Ancak film nesnel gerçeklik yerine öznel, fantastik bir hikayedir. Film bu yönüyle bir tür ile adlandırılmaya direnen türlerarası bir yapıya sahiptir.

Filmin ana konusu bedenler arasında gezinen ruhların hikayesidir. Bu bedenler arasındaki gezinti Kristeva'nın metinlerarasılığa dair yorumunu hatırlatmaktadır. Kristeva'ya göre her metin sürekli olarak başka metinlerle ilişki içerisindedir. Her metin başka metinlere açık olduğu gibi, içerisinde başka metinlere yer vererek oluşmaktadır. Metin, başka metinlerden birtakım sözlerin alıntılı olduğu diğer metinlerin yer değiştirmesi ile oluşan bir metinlerarasılıktır (Demirtaş, 2015: 44-45). Benzer şekilde filmdeki bedenler arasındaki geçişler filmin karakterlerine dair bir karmaşaya ya da bir aradalığa sebep olmaktadır. Örneğin, Alper Canan'ın vücudundaki Fikri Şemsigil ne tek başına Fikri Şemsigil'dir ne de tek başına Alper Canan'dır. Her karakter başka bir karaktere açıktır ve içerisinde başka bir karakteri taşımaktadır. Beden ruhun karakterinde, ruh ise beden karakterinde bir alıntı gibidir. Böylece karakterler melezleşmekte ve tanınamaz hale gelmektedir.

Filme ad olarak seçilen *Güneşin Oğlu*, Japon imparatorlarının lakabı olarak kullanılmaktadır. Japonların güneşi tanrı olarak görmesinden dolayı imparatora verdikleri bu sıfat, *Güneşin Oğlu* filminde güneş tutulmasından dolayı güneşle bir bağı olan özgür ruhlar için kullanılmaktadır. Nitekim filmde Japon imparatoru da bu özgür ruhlar arasında sayılmaktadır.

Film şehir görüntülerinin gösterildiği klibi andıran bir kolaj ile açılmaktadır. Kolaj görüntülerin üzerine ise filmin ana karakteri Fikri Şemsigil'i canlandıran Köksal Engür'ün sesinden hayata ve insana dair yorumlar yapılmaktadır. Benzer bir kolaj Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filminin girişinde de bulunmaktadır. Bu kolajda da oyuncu Köksal Engür'ün sesinden insana dair yorumlar yapılmaktadır. *Korkuyorum Anne* filminde insanın bedeni üzerine yapılan yorumlar *Güneşin Oğlu*'nda insan ruhu üzerine yapılmaktadır.

Filmde, Fikri Şemsigil'in düştüğü durumdaki kafa karışıklığını anlatabilmek için Şemsigil'in ruhunun girdiği Alper Canan'ın bedeniyle Ülkü Tamer'in "Konuşma" şiiri okunmaktadır:

*"Aman, kendini asmış yüz kiloluk bir zenci,  
Üstelik gece inmiş, ses gelmiyor kümesten;  
Ben olsam utanırım, bu ne biçim öğrenci?  
Hem dersini bilmiyor, hem de şişman herkesten.*

*İyi nişan alırdı kendini asan zenci,  
Bira içmez ağlardı, babası değirmenci,  
Sizden iyi olmasın, boşanmada birinci...  
Çok canım sıkılıyor, kuş vuralım istersen."*

Filmde gelişen olayların absürtlüğü için Ülkü Tamer'in, kendisi de absürt olan şiiri alıntılanmaktadır.

Ruhların düştüğü kaotik durumu özetlemek için başka yerde başka bir alıntıya başvurulmaktadır. Profesör Nevzat ile Fikri Şemsigil arasında geçen bir diyalogda Ahmet Kaya'nın "Başım Belada" şarkısına göndermede bulunmaktadır. Profesör durumu "Nerden baksan tutarsızlık, nerden baksan ahmakça." diyerek özetlerken, Fikri Şemsigil ise "Başım belada" diyerek hem şarkının sözlerini tamamlamakta hem de alıntının kaynağını ifade etmektedir.

Onur Ünlü, *Güneşin Oğlu* filminde ilk filmi *Polis*'e de birçok gönderme de bulunmaktadır. *Polis* filminde Haluk Bilginer'in canlandığı Musa Rami'nin ağzından "bir gün bir şölene davet edilirsin ve gittiğinde bir bakarsın ki yemek listesinde adın yazılı..." duyarız. Aynı cümleyi *Güneşin Oğlu* filminde yine Haluk Bilginer'in canlandığı Alper Canan vücudundaki Fikri Şemsigil'den işitiriz. Benzer bir şekilde *Polis* filminde, Haluk Bilginer'in canlandığı Musa Rami ile Özgü Namal'ın canlandığı Funda arasında şöyle bir konuşma geçmektedir: "Seni Seviyorum de lan!", "Seni Seviyorum be!", "Yalan söylüyorsun!" Aynı ifadeler *Güneşin Oğlu* filminde yine Alper Canan vücudundaki Fikri Şemsigil (Haluk Bilginer) ile Şule (Özgü Namal) arasında geçmektedir.

#### 3.4.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları

*Güneşin Oğlu* filminde parodi ve pastiş örnekleri genellikle karakterler üzerinden gerçekleşmektedir. Başına gelen belalardan kurtulmak için ortaya atılan bir sorunu çözmeye çalışan kahraman, gelişen olaylar karşısında şaşkınlığa düşen ve olayları açıklayarak kahramana yol göstermek için ortaya çıkan bilge rehber, sorunların cazibe merkezi olan güzel ve tehlikeli femme fatale gibi klişeler filmde parodi ve pastiş öğeleri kullanılmaktadır.

Klasik anlatıda kahraman genellikle başkaları için kendini feda eden, adanmış kişilerdir. Bununla birlikte özel yeteneklere sahip, özgün, kurtarıcı yaratılıştadırlar. Çoğunlukla genç ya da orta yaşlı erkekler tarafından temsil edilmektedirler (Vogler, 2017: 71-73). *Güneşin Oğlu* filminin kahramanı Fikri Şemsigil ise yaşlı, bencil ve arzuları açısından zayıf bir karakterdir. Dünyayı kurtarmak gibi bir derdi yoktur. Tek arzusu Şule ve kendisine ait bir bedendir. Şemsigil bu açıdan bir kahraman bile

değildir. İzleyici kendisiyle özdeşlik kuramadığı gibi böyle bir özdeşliği arzulamamaktadır da. Onur Ünlü, Fikri Şemsigil ile parodi bir karakter yaratmıştır. Ancak Şemsigil karakteri bir eleştiri ya da yeniden yaratım da değildir. Dolayısıyla ortaya çıkan karakter bir pastişten ibarettir.

Kahramana yol göstermek için ortaya çıkan bilge rehber rolündeki Profesör Nevzat da klasik anlatı filmlerinde karşılaştığımız rehberler gibi değildir. Bir bilim insanı olarak güneş tutulmasının etkileri üzerine uzun süre çalışmıştır. Ancak tutulmanın yarattığı kaosu önlemeye yönelik bilgiye sahip değildir. Nevzat, diğer özgür ruhlarla birlikte tutulmanın kurbanlarından biridir. Filmdeki tek işlevi Fikri Şemsigil ve izleyicinin tutulmanın mantığını anlamasını sağlamak olmuştur. Ancak karmaşıklaşan durumdan çıkış konusunda Şemsigil'e bir katkısı olmamıştır. Fikri Şemsigil gibi izleyicinin de beklentisini boşa çıkarmıştır. Profesör Nevzat, geleneksel rehber karakterinin bir pastişidir. Klasik rehber karakterine uymadığı gibi bir eleştirisi de değildir.

Şule ise cinsel arzu nesnesi olması ve tehlikeyi çağırması açısından bir femme fatale karakteridir. Femme fatale yani ölümcül kadın figürü hem izleyici için hem de filmin erkek kahramanı için bir cinsel arzu nesnesidir. Femme fatale karakterinin tehlikesi de burada yatmaktadır. Çünkü filmlerde erkek karakteri baştan çıkararak başını belaya sokmasına sebep olmaktadır (Bakır ve Sonat, 2015: 93). *Güneşin Oğlu* filmindeki Şule de bir femme fatale karakteridir. Alper, Ahmet ve Fikri gibi erkekleri etkileyip başlarını belaya sokmaktadır. Fikri Şemsigil filmde Şule'yi "hepsi senin yüzünden oldu" diyerek suçlamaktadır. Ancak filmin ana öyküsünde Şule'nin etkisi yoktur. Şule ikincil bir karakterdir. Şule ruhsal göçten ziyade, Şemsigil'in ruhunun geçtiği bedenlerin problemidir. Ünlü, Şule karakterinin filme dahil ederek suç filmlerinin bir parodisini yapmaktadır. Fantastik bir film ile suç filmlerini kolajlayarak türler arası postmodern bir biçim ortaya çıkarmıştır.

Kurban Murat karakteri ise gangster filmlerinin yeniden temsilidir. Filmde yeraltı dünyasını temsil eden Murat, aynı zamanda yaşlı ve yalnız Hamiyet Hanım kılığına bürünerek ikili, şizofrenik bir karakteri sahnelemektedir. Korku ve gerilim unsuru olan katil figürü filmde Kurban Murat olarak adlandırılmaktadır. Böylece

koru yaratması beklenen karakter, ismiyle birlikte kurban, mağdur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kameraya bakarak yaptığı uzun konuşmada Kurban Murat'ın kendisinden beklenenin aksine zayıf ve yalnız bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Bu zayıflığının göstergesi olarak da Hamiyet Hanım kılığında gizlenmektedir. Fikri Şemsigil'in ruhunun bedenine girmesinden sonra ise Kurban Murat merhametli bir insan olmakta ve aslında kurbanı olacak Ceyda'nın hayatını kurtarmaktadır. Ünlü, Kurban Murat karakterini suç, gangster filmlerindeki bağlamından koparıp kendi fantastik dünyasında yeniden yaratmıştır. Kurban Murat. parodi bir karaktere dönüşmüş ve tür sinemasının sınırları belirlenmiş suçlu karakterinden bağımsızlaşmıştır.

*Güneşin Oğlu*, bir bütün olarak da tür sinemasının parodisi olarak kabul edilebilmektedir. Film, fantastik, bilim-kurgu ve suç filmlerinin aynı evrende bir arada bulundurmaktadır. Tüm bu türleri kendi türsel bağamlarından kopararak yeniden yaratmıştır. Fantastik, bilim-kurgu ve suç unsurları tek bir türe indirgenmeden çokluk olarak bir arada bulunmaktadır. Film melez bir metin olarak türler arası çoklu bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle kategori dışı kalmakta, herhangi bir türe dahil edilememektedir.

### **3.4.5. Filmin Zaman Kurgusu**

*Güneşin Oğlu* filmi tek bir gün içerisinde geçmektedir. Filmde zamanın işlenişi başlangıçta doğrusal bir ilerleme içerisinde ele alınmaktadır. Filmin ana teması olan beden değiştiren ruhlar bedenini sürekli değişmesine rağmen zamanda bir değişikliğe sebep olmamaktadır. Bu açıdan bedenler arası transfer zamanı sekteye uğratmamaktadır.

Fikri Şemsigil'in Profesör Nevzat rehberliğinde güneş tutulmasının etkileri ve özgür ruhlar konusunda aydınlanmasıyla birlikte Şemsigil olaylara müdahale etmek istemektedir. Çünkü Şemsigil kendi bedenine dönerek eşi Saadet'le birlikte hayatına kaldığı yerden devam etmek istemektedir. Ancak olayların gelişimi buna müsaade etmemektedir. Profesör Nevzat, Şemsigil'e olayların seyrinin değiştirilmesi için tek bir yöntem olduğundan söz etmektedir. Bu yöntem ise zamanda salınım yapmaktır.

Şemsigil'in zamanda salınım yapmaya başlamasıyla birlikte filmde zamansal kırılmalar başlamaktadır.

Zamana müdahalenin yolunu öğrenen Şemsigil, deneme, yanılma yoluyla her beden değiştirdiğinde zamanı başa almaktadır. Zamanın sürekli başa alınmasıyla birlikte filmsel zaman bir döngüye dönüşür. Filmde Şemsigil'in ruhunun farklı bedenlere transferi dolayısıyla zaman sürekli kendini tekrarlamaktadır. Özellikle Kurban Murat ile Hamiyet Hanım arasındaki ilişkinin kurulamaması filmde zamanın ilerlemesini engellemektedir. Hamiyet Hanım'ın bedenine geçmesi beklenen ruh her seferinde Kurban Murat'ın bedeninde hayat bulmaktadır.

Filmde zamanın sürekli tekrarlanan kısır döngü olarak işlenmesi olayların ve karakterlerin iç yüzünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Özellikle bir muamma olan Kurban Murat ve Hamiyet Hanım bu sayede açıklığa kavuşmaktadır. Ceyda'nın öldürülmesi, Burak'ın kafeyi soyması gibi olası kötü olayların engellenmesi de bu sayede olmaktadır. Filmsel zamanın döngüsel olarak sürekli tekrarlanması tesadüf ve ihtimal faktörlerinin filme hakim olmasının sonucudur. Her ihtimal mümkündür ve tesadüfen yaşanmaktadır. Bir ihtimalin diğer ihtimale tercih edilmesinin kesin bir sebebi yoktur, tamamen tesadüfidir. Dolayısıyla film, klasik anlatının zamana yüklediği amaçlılıktan yoksundur. Postmodernizme uygun bir kavrayışla zaman bir oyuna dönüşmüştür.

### 3.4.6. Filmin Olay Örgüsü

*“Biraz sonra izleyeceğiniz filmdeki olayların tamamı gerçeklere dayanmaktadır. Ancak ölenlerin hatırasına duyulan saygıdan dolayı kişi ve yer isimleri yer değiştirmiştir.”* yazısıyla başlayan filmde gerçekliğe vurgu yapan bu yazının hemen ardından şehirden karelerden oluşan kolaj görüntülerinde filme dair bir detay verilmektedir. Filmin ana karakteri yatağında uzanırken gözünü açtığında güneş doğmak üzere hareket etmektedir. Gözünü kapattığında ise güneş tekrar geri yönde hareket ederek batar. Buradan yola çıkarak filmin başında vaat edilen gerçekliğin daha ilk sahnelerde öznellikte hasara uğratıldığı sonucuna varılmaktadır.

Film klasik anlatıya benzer bir biçimde ortaya çözülmesi gereken bir sorun atılarak başlamaktadır. Büyük güneş tutulması gerçekleşirken beyin kanaması geçirip ölen Ahmet'in bedenine Fikri Şemsigil'in ruhunun geçmesiyle sorun ortaya konulmuş olmaktadır. Ancak film neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde ilerlememektedir. Film boyunca gerçekleşen bedenler arası seyahat tesadüfler sonucu gelişmektedir. Her ne kadar bir süre sonra beden-ruh eşleşmesinin mantığı en yakındaki cinayetle açıklansa da olayların gelişimine yön veren tesadüfler olmaktadır.

Tarihin bir amaca doğru ilerlemesi modern tasavvura ait bir düşünce iken postmodernizm ilerlemenin kendisine ve bir amacı olduğuna inanmamaktadır. Bunun yerine tesadüfleri ve ihtimallerin sonsuz döngüsü postmodern düşünceye hakimdir. Film de bir amaca ya da sonuca doğru evrilmek yerine filmsel uzam içerisinde sürekli konum değiştirmektedir.

Klasik anlatı filmlerinde kahramanı aydınlatma, yolunu açma işlevi gören rehber karakterine çokça yer verilmektedir. Bu karakter filmlerde kahramana yardım eden, onu yetiştiren ve mücadeleye hazırlayan karakterdir (Vogler, 2017: 85). Filmdeki Profesör Nevzat karakteri de rehberlik görevi üstlenmiş bir karakterdir. Ancak bu karakter klasik anlatı sinemasındaki rehberin bir parodisidir. Fikri Şemsigil'i güneş tutulmasının etkileri ve ruh göçü hakkında bilgilendiren Nevzat, aslında kendisi de güneş tutulmasının bir kurbanıdır. Teorik kimi bilgilere sahiptir ancak bu bilgiler durumu açıklamakla birlikte çözüm sunamamaktadır. Nitekim filmin sonunda kendisi de bir başka bedende ikamet etmeye razı olmuştur.

*Güneşin Oğlu* filminde hikayenin akışı olayların çözülüp, düşülen durumdan kurtulmak üzere gelişmemektedir. Filmde karşılaşılan durumu anlamak çözümden daha önceliklidir. Böylece filmin her ne kadar bir girişi olsa da bir çıkışı yoktur. Anlama faaliyeti izleyiciyi filmin uzamına hapsedmektedir. Film bu yönüyle postyapısalcı metin anlayışına uygun bir biçimde metin üzerinde gerçekleşmekte herhangi bir temsil ilişkisine girmemektedir.



Fikri Şemsişgil filmin ana karakteri olarak insanlığı ya da güneş tutulmasının etkilerinden kurtarmak yerine kendisini kurtarmaya çalışmaktadır. Bu yönüyle bir kurtarıcı ya da kahraman değildir. Düşüğü kısır döngü içerisinde dönmekte, kendisiyle birlikte filmin hikayesini de bir kısır döngüye sokmaktadır. Özellikle, Kurban Murat ile Hamiyet Hanım arasındaki ilişkinin çözülemediği durumlarda olay örgüsü sürekli başa sarmakta, çıkmaza girmektedir.

*Güneşin Oğlu* filminde olay örgüsü klasik anlatının yapısını deforme ederek önceden kestirilemeyen, tesadüfi olayların üst üste binmesiyle kurulmaktadır. Hikaye deneme yanılma yöntemiyle ihtimaller arasında tercihlerde bulunarak gelişmektedir. Böylece filmin olay örgüsü postmodern sinemaya uygun bir şekilde kendisini gerçekleştirmektedir.

### **3.4.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi**

**Fikri Şemsişgil (Köksal Engür):** Elli sekiz yaşında emekli edebiyat öğretmeni olan Fikri Şemsişgil eşi Saddet ile birlikte bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Şemsişgil hayatını sıkıcı bulmakta ve her gün bir mucizeye uyanmayı beklemektedir. Hayattan hevesini alamadan yaşlandığını düşünene Şemsişgil karşı apartmandaki genç ve güzel Şule'yi arzulamaktadır. Güneş tutulmasının gerçekleşmesiyle birlikte ruhu özgür kalan Şemsişgil'in beklediği mucize gerçekleşir ve bedenler arasında seyahate başlar. Ancak bedenler arasındaki bu salınım Şemsişgil'in farklı hayatlara tanık olmasına neden olur. Bu tanıklık olayların öznesi olarak gerçekleşir. Cinayetler, komplolar, bilim-kurgusal olaylar arasında kendi bedenini aramak zorunda kalır. Ancak kendi bedenine kavuşamaz ve hayatına Profesör Nevzat'ın bedeninde devam etmek zorunda kalır.

**Saadet Şemsişgil (Hümevra):** Fikri Şemsişgil'in kırk yıllık karısı olan saadet yaşına uygun, sakin bir hayat sürdürmektedir. Hayatında heyecana yer olmayan Saadet bu açıdan Fikri Şemsişgil'in hevesli ve durumundan rahatsız ruh halinin tam tersidir. Yaşamıyla barışık ve toplumun kendisine yüklediği role razıdır.

**Nevzat Trabzon (Levent Öktem):** Güneş tutulması ve etkileri konusunda ülkedeki en yetkin kişi olarak kabul edilen Profesör Nevzat, Fikri Şemsigil gibi özgür ruhlardan biridir. Profesör Nevzat, bilimsel çalışmaları sayesinde bu gerçeği fark eden ilk kişidir. Uzun yıllar keşfettiği bu gerçeğe yoğunlaşan Nevzat hayatını bu sırrı çözmeye adanmıştır. Nevzat, Şemsigil'in yola çıktığı bu macerada ona rehberlik etmektedir. Filmin sonunda ruhu Fikri Şemsigil'in bedeninde sabitlenmiş, Saadet'le birlikte hayatına devam etmektedir.

**Alper Canan (Haluk Bilginer):** Alper Canan, Fikri Şemsigil'in komşu çapkın bir şairdir. Evli olan Alper'in Şule ile gizli bir ilişkisi vardır. Şule'nin hamile olması dolayısıyla eşi Ceyda'yı komplo kurarak öldürtmek istemektedir. Alper Canan klişe bir karakterdir. Popülist şairlerin bir parodisidir. Dışarıda çağdaş, sempatik, aydın bir karakter rolünü oynarken, evin içerisinde geçimsiz ve eşine şiddet uygulayan bir karakterdir.

**Şule (Özgü Namal):** Üniversite öğrencisi olan Şule tam olarak bir femme fatale karakterdir. Güzel, çekici, seksi ve ölümcüldür. Başta Fikri Şemsigil olmak üzere filmdeki birçok karakter kendisine hayrandır. Ancak şair Alper Canan'la birlikte olan Şule, Canan'dan hamiledir. Çocuğu doğurabilmesi için Alper'in eşinden boşanması gerekmektedir. Fakat Alper'in eşi boşanmayı kabul etmemektedir. Bu nedenle Şule, Alper'i de ikna ederek eşini öldürmek için bir kiralık katil tutar.

**Kurban Murat/Hamiyet Hanım (Bülent Emin Yarar):** Kurban Murat, kiralık katildir. Alper ve Şule, Ceyda'yı öldürmesi için kendisini tutmuştur. Profesyonel bir katil olan Kurban, cesur ve sert bir karakterdir. Ancak, gizlenmek için yaşlı bir kadın olan Hamiyet Hanım kılığında yaşamaktadır. Kurban Murat ile Hamiyet Hanım arasındaki ilişki film boyunca çözülememektedir. Onur Ünlü'nün ikili, şizofrenik karakterlerinden biridir. Kurban Murat karakterinin dış dünyadaki yansıması iken Hamiyet Hanım iç dünyasıdır. Çevresinde korkulan, itaat edilen Kurban, iç dünyasında korkak ve aciz bir karakterdir.

**Ahmet (Ahmet Kural):** Ahmet yakışıklı ve başarılı bir üniversite öğrencisidir. Filmdeki olayların başlangıç noktası Ahmet'in beyin kanaması geçirerek ölmesidir. Fikri Şemsigil, bedenler arası seyahatine Ahmet'in bedenine geçerek başlamaktadır.

**Burak (Tansu Biçer):** Kafede garsonluk yapan Burak, çevresindekiler tarafından hor görülmeğe, kültürsüz ve işe yaramaz biri olarak kabul edilmektedir. Geçirdiği kazanın ardından Şemsigil, Burak'ın bedenine girer. Böylece Burak'ın çalıştığı kafeyi soyma planı ortaya çıkar.

### **3.5. Beş Şehir**

#### **3.5.1. Filmin Künyesi**

**Yazan ve Yöneten:** Onur Ünlü

**Yapım Şirketi:** Eflatun Film

**Yapımcı:** Funda Alp, Orkun Ünlü

**Oyuncular:** Tansu Biçer, Beste Bereket, Bülent Emin Yarar, Şebnem Sönmez, Ahmet Rifat Şungar, Ege Tanman, İpek Erdem, Aşkın Şenol, Aylin Çalap, Ferit Kaya, Burcu Doğan

**Görüntü Yönetmeni:** Eyüp Boz

**Kurgu:** Ahmet Can Çakırca

**Müzik:** Cenap Oğuz

**Sanat Yönetmeni:** Oya Köseoğlu

**Filmin Süresi:** 87 dakika

**Gösterim Tarihi:** 9 Nisan 2010

#### **3.5.2. Filmin Özeti**

*Beş Şehir*, beş ayrı insanın kesişen hikayelerinden oluşmaktadır. Sonu ölümlerle biten bu beş hikayede her karakter bir diğersinin hikayesinde yan karakter olarak bulunmaktadır. Her biri bir diğersinin ölümüne sebep o ya da ölümüne olmaktadır.

Aydın, İstanbul'a tayini çıkmış bir polis memurudur. İstanbul'da kendi yalnızlığı ile boğuşmaktadır ve tezgahtar bir kıza aşıktır. Aydın, aşkından haberi olmayan tezgahtar kızı sürekli takip etmektedir. Bu takıntılı aşk, kızın Aydın'ın kendisini takip ettiğini fark etmesiyle birlikte Aydın'ı sapık durumuna düşürür. Aydın'ın düştüğü durumla İstanbul'da bir taşralı olarak içinde bulunduğu yalnızlık katmerlenir. Bu arada Aydın, bir gösteride bir kadın öğrenciyi tartaklayarak ölümüne neden olur. Aydın görevinden açığa alınmakla karşı karşıya kalırken patlayan bir bombayla yaralanır ve işini bırakmak zorunda kalır.

Seyyar satıcı ve şair olan Şevket yalnız başına yaşamaktadır. Okuduğu Hukuk bölümünü yarıda bırakmıştır. Sokaklarda seyyar satıcılık yapmaktadır. Bir kediyile arkadaşlık yapan Şevket, Dilek'e aşıktır. Dilek'in aşkına karşılık vermemesi üzerine intihar eder. Dilek ise Aydın'ın öğretmeninin kızıdır. Aydın'ın aşık olduğu kızla aynı dükkanda çalışan Dilek resim bölümünde öğrencidir ve Aydın gibi yalnızdır. Kanseri olduğunu öğrenen Dilek memleketine ailesinin yanına döner. Dilek'i babası, amcası ve üvey annesi arasındaki karmaşık ilişkiler beklemektedir.

Öğretmen Tevfik, Dilek'in babası Aydın'ın öğretmenidir. İlk eşinin ölümünden sonra kendisinden yaşça küçük ve de güzel bir kadınla evlenmiştir. Tevfik, kardeşinin isteğiyle kardeşinin acı çeken hasta karısını öldürür. Bir süre sonra kardeşi Tevfik'i bu eyleminden dolayı suçlar ve polise şikayet etmekle tehdit eder. Karşılığında yasak ilişkisi olduğu yengesini abisinden ister. Tevfik'in öğrencisi olan Osman ise 11 yaşındadır. Ölümcül bir hastalığa yakalanan Osman'ın tek hayali aşık olduğu sınıf arkadaşıyla birlikte halk oyunları ekibine katılmaktır. Ancak hasta olduğu için sınıf arkadaşları tarafından dışlanan Osman halk oyunları ekibine alınmaz. Bir gün kendisini dışlayan arkadaşlarından birinin ölümüne göz yuman Osman halk oyunları ekibinden birisinin ölmesiyle ekibe dahil edilir. Ekiple birlikte katıldığı yarışmada yarışmanın kaybedilmesine neden olur. Yenilginin üzüntüsüyle kaldığı otelden kaçan Osman sokaklarda hayatını kaybeder. Film tüm bu hikayelerinin iç içe geçmesi ile ilerlemektedir. Kesişen öykülerden oluşan filmdeki karakterler birbirilerinin ölümüne ya tanık olmakta ya da sebep olmaktadır. Film tüm ana karakterlerin ölmesiyle sona ermektedir.

### 3.5.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler

Film isminden başlayarak metinlerarası göndermelere yer vermektedir. Filmin ismi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şehirler üzerine denemelerinin yer aldığı “*Beş Şehir*” kitabından alıntıdır. Kitapta Ankara, Erzurum, Konya, Bursa ve İstanbul üzerine denemelere yer verilmektedir. Onur Ünlü'nün *Beş Şehir*'i ise tüm bu çağrışımlara rağmen kitapla ilişkili değildir. İstanbul dışında bu şehirlerin hiçbirinde geçmediği gibi filmde beş ayrı şehirde mekan olarak seçilmemiştir. Filmde geçen şehirler İstanbul, Eskişehir ve Afyon'dur. Film beş şehir yerine beş insana odaklanmaktadır. Beş karakterin ölümcül yalnızlığı ele alınmaktadır.

Sinema eleştirmeni Kerem Akça'ya göre film Türk sinemasında 90'lar kuşağı olarak bilinen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle bir hesaplaşmadır (Akça, 2010). Daha önce ele aldığımız filmlerde de görülebileceği gibi Onur Ünlü sineması bir nevi türlerin bir parodisi, eleştirisidir. Onur Ünlü, *Beş Şehir* ile sanat sineması olarak adlandırılan bu filmlerin parodisini sunmaktadır. Bu filmlerin ele aldığı şehir, taşra, bireyin yalnızlığı, aşk ve ölüm temaları *Beş Şehir*'in de etrafında döndüğü konulardır. Akça'nın yorumundan yola çıkacak olursak *Beş Şehir*, 90'lar kuşağı sinemasının bir parodisi olarak bu filmlerle metinlerarası ilişki kurmaktadır.

Filmde görüntü açısından da metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır. *Polis Aydın*'ın sahilde manzara seyrettiği sahne ile Theodoros Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır (Trilogia I: To Livadi Pou Dakryzei, 2004)* filmindeki benzerlik dikkat çekicidir.



Filmde Ahmet Kaya'nın Beni Vur şarkısı iki kez kullanılmaktadır. İlk kullanımda Aydın'ın yalnızlığı ile Aydın'ın bir gösteride gösterici kızı ölümüne neden olacak şekilde darp ettiği sahnelerde kullanılmaktadır. İkinci kullanım ise filmin sonunda Aydın, Dilek, Osman ve Tevfik'in son anlarını gösterirken kullanılmaktadır.

Filmde Şevket ile Kedi arasındaki diyaloglarda Heidegger ve Yunus Emre'ye çokça göndermelerde bulunmaktadır. Kedi, şair olan Şevket'in kendisini Yunus Emre ile kıyaslamasına dikkat çekerken, Şevket ise Kedi'nin çok fazla Heidegger okuması dolayısıyla faşistleştiğini ifade etmektedir. Filmde ayrıca ünlü *Dallas* (1978-1991) dizisi ile *Baba* (*Godfather*, 1972) filmleri de anılmaktadır.

Onur Ünlü ilk filmi *Polis*'e *Beş Şehir* filminde de göndermede bulunmaktadır. *Polis* filmi Aydın'ın karşılaştığı polis arkadaşı ile arasında geçen diyalogta anılmaktadır. Arkadaşı Aydın'a daha önce alıp izlediği *Polis* filminin DVD'sini iade etmeye gittiğini söylemektedir. Aydın'ın film üzerine düşüncelerini sorması üzerine arkadaşı filmin berbat olduğunu, Haluk Bilginer'in filmde oynamasına aldandığını söylemektedir. Daha sonra aynı diyalog Aydın ile sokakta karşılaştı kadın arasında da geçmektedir.

#### 3.5.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları

Onur Ünlü, *Beş Şehir*'de 90'lar kuşağı sinemacılarının minimalist sinema biçimini parodileştirmeyi denemektedir. Beş ayrı hikayeden oluşan filmde her

hikayede yalnızlık çeken, cinayet işleyen ve ölen karakterleri işlemektedir. Onur Ünlü'nün fantastik öğelerle inşa ettiği daha önceki filmlerinin aksine *Beş Şehir*'de minimalist bir sinema dili kullanılmaktadır. Diğer minimalist yönetmenlerin sıkça kullandığı geniş açılı objektifler yerine bu filmde dar açılı objektifler kullanılmaktadır. Flu çekilmiş karakterleri kompozisyonun önüne yerleştirirken, ana karakterleri kompozisyonun arkasında netleştirmektedir. Böylece karakterlerin yalnızlığını ifade etmeyi denemektedir (Akça, 2010). Bu şekilde minimalist yönetmenlerin biçimini tersine çevrilerek parodileştirilmektedir.

Onur Ünlü diğer taraftan minimalist, gerçekçi bir filmin içerisine insan boyunda konuşan bir kedi karakteri yerleştirerek türün parodisini yapmaktadır. Peluş kıyafet içerisindeki Kedi, film boyunca hakim olan gerçekçi hikayeyi yapmacık bir oyuna çevirmektedir. Kedi sadece Şevket ve Dilek ile iletişim kurabilmektedir. Yaşadığı zamanlarda Şevket'in yarattığı şizofrenik bir karakter olan Kedi, Şevket'in ölümüyle birlikte Dilek'in şizofrenisinin bir parçası olmaktadır. Karakterler kurduğu ilişki ile onların şizofrenisinin göstergesi olan Kedi, filmin yapısı içerisinde değerlendirildiğinde filmin kendi şizofrenisine işaret etmektedir.

Ahmet Kaya'nın Beni Vur şarkısının ilk kullandığı sahneler de parodileştirmenin aracı olarak işlev görmektedir. Solcu, muhalif kimliğiyle bilinen Ahmet Kaya devleti temsil eden bir polisin yalnızlığını ifade etmek için kullanılmaktadır. Aynı zamanda şarkının okunduğu sahnelerde bir gösteri düzenlenmektedir. Muhalif öğrencilere Aydın ve diğer polisler tarafından şiddet uygulanmaktadır. Şarkı ile göstericiler arasındaki ilişki şarkının aynı zamanda Aydın'ın yalnızlığının da dile gelmesinin bir aracı olmasıyla şizofrenik anlamlar üretilmesine neden olmaktadır. Muhalif bir sanatçının şarkısı muhaliflere şiddet uygulayan bir insanın yalnızlığını ifade ederek parodileşmektedir. Arabesk ile protest müziğin ikili yapısı böylece ortaya konmuş olmaktadır. Aynı zamanda muhaliflere şiddet uygulayan bir kişinin yalnızlığını muhalif bir şarkı ile ifade etmesiyle polis karakteri de parodileşmektedir.

Parodi, *Beş Şehir* filminde gerçekçi biçimin yapıbozumu için kullanılmaktadır. Parodi kullanıldığı yerlerde yapısal çelişkilere işaret etmektedir.

Minimalist gerçeğin yapısına katılan şizofreni ile türün bir eleştirisi sunulmaktadır. Bu yönüyle parodileştirmeler pastişe dönüşmemektedir. Parodi kendisine hizmet etmektedir.

### 3.5.5. Filmin Zaman Kurgusu

*Beş Şehir*, anlattığı hikayelerin ortasından başlamaktadır. Filmin açılış sahnesi İstanbul maceraları tamamlanmış Aydın ile Dilek'in Eskişehir'e trenle dönüş görüntülerinden oluşmaktadır. Filmdeki ilk zamansal kırılma bu şekilde yaşanmaktadır.

Film yazıyla belirtilen Aydın, Şevket, Dilek, Osman ve Tefik Öğretmen gibi bölümlere ayrılmaktadır. Her bölüm ismi geçen karakter etrafında şekillenmekte diğer ana karakterler bu bölümlerde yan rollerde canlandırılmaktadır. Bölümler arasındaki zamansal ilişki kimi zaman ardışık iken kimi zaman da eş zamanlı ilerlemektedir. Bir bölümün diğer bölümlerin zamansal olarak neresine karşılık geldiği her zaman kestirilememektedir. Böylece filme bazen zamansal bir karmaşa bazen de döngü hakim olmaktadır.

Deleuze'e göre sinemanın önemi bize zamanı farklı bir biçimde algılatma yetisinden kaynaklanmaktadır. Zamanı algılayabilmek için zamanı uzamlaştırmak zorunda kalırız. Bunun için de zamanı noktalara ya da bir hareketin farklı anlarına bölmek zorunda kalırız. Zaman bu şekliyle bir süreklilik olarak algılanır. Ancak bu tek biçimli bir zaman anlayışıdır. Oysa sinema zamanı montaj sayesinde farklı insan eylemlerine ya da tasarlanmış bir bakışa indirgemez. Dolayısıyla tek bir zaman çizgisi yoktur ve zaman dolaylı bir şekilde farklı hareketlerin üretildiği bütündür (Colebrook, 2004: 64-65). Deleuze'ün sinemaya atfettiği zaman anlayışı *Beş Şehir* filmine de hakimdir. Zaman kişilere göre parçalanmıştır. Zaman karakterlerin dışında değildir, karakterlerle birlikte oluşmaktadır. Filmin bütününde kişilere ayrılan zaman farklıdır. Çünkü her karakterin oluşuna uygun şekilde zaman farklılaşmaktadır. Zaman, süreklilik olarak değil karakterlerin oluş sürecine paralel gelişmektedir. Bu yönüyle filmde zaman postmodernizme uygun şekilde çokluğun ifadesi olmaktadır. Tek ve hakim bir zamandan ziyade zamanlardan, zamansal çokluktan söz edilebilmektedir.



### 3.5.6. Filmin Olay Örgüsü

Film, Aydın ve Dilek'in aynı trende fakat birbirinden habersiz bir şekilde Eskişehir'e dönüşüyle başlamaktadır. Yani film başladığında Dilek kanser olduğunu öğrenmiş, Aydın bombalı saldırıda yaralanmış ve Şevket intihar etmiştir. Ancak bu açılış sahnesinden sonra film Aydın'ın hikayesiyle birlikte zamanı geri alarak tekrar başlamaktadır. Fakat bunun zamansal bir geri dönüş olduğu filmde belirtilmemektedir.

Aydın'ın hikayesi özgül olarak anlatırken bir yan karakter olarak Dilek'le de karşılaşmaktayız. Dilek, Aydın'ın saplantılı bir şekilde aşık olduğu kızla aynı dükkanda çalışmaktadır. Aydın'ın hikayesi kendi içinde doğrusal bir şekilde ilerlemektedir. Başına gelen olaylar sırasıyla gelişmektedir. Şehirde yabancı oluşu ev sahibi ve market sahibi tarafından ısrarla vurgulanmaktadır. Daha sonra aşık olduğu kızın peşinden takip yürüyüşleri ile Aydın'ın karakteri ortaya serilmektedir. Göstericilere müdahalesi, gösterici kızı darp ederek ölümüne sebep olması ve açığa alınmayla yüz yüze kalması art arda gelmektedir. Tüm bunların ardından patlayan bombayla yaralanan Aydın'ın kendi adını taşıyan bölüm sona ermektedir.

Aydın'ın hikayesinin ardından ilkokul öğrencisi olan Osman'ın bölümü başlamaktadır. Bölüm, Osman'ın karakteri, çevresi ve hastalığı hakkında bilgi vermektedir. Osman, hasta bir ilkokul öğrencisidir. Hastalığı sebebiyle arkadaşları tarafından dışlanmaktadır. Çok istediği halk oyunları ekibine de bu nedenle alınmamıştır. Osman ayrıca sınıf arkadaşı ve halk oyunları ekibinden olan bir kıza aşiktir. Ancak kız da diğer çocuklar gibi Osman'ı dışlamaktadır. Osman, aşık olduğu kızın en yakın arkadaşı ve kendisini dışlayanların lideri olan Mert'in tren çarpması sonucu ölümüne göz yummaktadır. Böylece halk oyunları ekibinde Mert'ten boşalan yere kendisi geçer. Tefik öğretmen, öğretmeni olarak Mert'in hikayesine dahil edilmiştir. Ancak bölüm boyunca Tefik'in sadece sesi duyulmaktadır, yüzü ise gösterilmemektedir.

Osman'ın ardından ise Şevket'in hikayesi başlamaktadır. Şevket seyyar satıcılık yapmakta, oyuncak trenlere ve felsefeye meraklı bir şairdir. Sokaklarda

saticılık yaparken tanıştığı bir kediyle arkadaşlık yapmaktadır. Şevket sokakta gördüğü ve hiç tanımadığı Dilek'e aşkıdır. Dilek'i sürekli takip eden Şevket sonunda aşkını açıklar. Ancak aşkına karşılık bulamaz. Şevket'in bölümü Dilek'in karşısında kendi ağzına silah dayamışken son bulur.

Filmin bu üç bölümü müstakil hikayeler olarak örülmektedir. Her ne kadar hikayeler arasında kesişmeler olsa da olay örgüsü bölümün ana karakterinin eylemlerini takip etmektedir. Bundan sonraki iki bölümde ise diğer karakterler Tevfik ve Dilek'in hikayesine daha fazla nüfuz etmektedir. Böylece anlatının akışı çatalanmaktadır.

Tevfik, ilkokulda öğretmenlik yapmaktadır. Öğrencilerini halk oyunları müsabakalarına hazırlayan Tevfik ayrıca aile içi sorunlarla boğuşmaktadır. Kardeşinin eşi ağır hastadır, kardeşi de mutsuzdur. Tevfik ilk eşinin ölümünün ardından evlendiği kendisinden daha genç olan Nesrin'de aradığını bulamamıştır. Tevfik, kardeşinin isteği üzerine kardeşi Hasan'ın acı çeken eşini öldürür. Bu sırada kızı Dilek eve dönmüştür ve kanser olduğunu açıklamıştır. Hasan bir süre sonra abisini suçlar ve polise şikayet etmekle tehdit eder. Karşılığında ise abisinden yengesini ister. Hasan'la yasak aşk yaşayan Nesrin de buna razıdır. Üst üste gelen kötü haberlerle yıkıma uğrayan Tevfik hayatına devam etmeye çalışmaktadır. Halk oyunları müsabakası için kızını da yanına olarak memleketi olan Afyon'a gider.

Tevfik'in hikayesinden bir kopuş yaşanmadan Dilek'in hikayesine geçilmektedir. Eskişehir'e dönen Aydın, Dilek'le arkadaş olmak ister. Ancak Dilek bu arkadaşlığı geri çevirir. Bu bölüm tüm ana karakterlerin hayatının son bulunduğu bölümdür. Dilek'in peşinden gelen Kedi, Şevket'in intihar ettiği bilgisini verir. Osman kendisinden dolayı kaybedilen yarışmanın üzüntüsünden dolayı kaldığı otelden kaçar ve sokaklarda ölür. Tevfik, eşinin mezarı başında intihar eder. Trenin önüne atlayıp intiharı düşünen Dilek, Aydın tarafından vurulur. Yaralanan Dilek ölmeden önce Aydın'ı silahla öldürür.

Filmin son iki bölümü birbirinden ayrı olarak işlenen önceki bölümleri bir araya getirmektedir. Ancak bu bir araya geliş bu bölümleri tek bir ilerleme çizgisine çevirmez. Aksine tek bir yapının içerisinde çoğul bir anlatımın yolu aranır. Filmdeki

tekillikler dahil oldukları yapının içerisindeki çokluğun parçaları olarak işlev kazanmaktadır.

### 3.5.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi

**Aydın (Tansu Biçer):** Genç bir polis olan Aydın, taşradan İstanbul'a gelmiştir ve kendisini yalnız hissetmektedir. Sosyal ilişkileri zayıf, kendini ifade edemeyen karakter tutunabileceği tek şey olan mesleğine tutunmaktadır. Şekercide çalışan ve tanımadığı bir kıza karşı karşılıksız bir aşk beslemektedir. Taşralılığın kadınlara nasıl yaklaşılacağını bilmeyen acemi, korkak ve saldırgan özelliklerini taşımaktadır. Bir gösteride eylemci bir genç kadının ölümüne sebep olmuştur. Vicdan azabı ile kariyer kaygısını aynı anda taşıdığı bir zamanda bir bombalı saldırının kurbanı olur. Bombalı saldırıdan yaralı kurtulan aydın bir kolunu kaybetmiştir. Yaşadığı travmadan sonra toplumla ilişkisini yeniden gözden geçirir. Daha önce toplum tarafından dışlanmış ve bu yüzden kendini yalnız hisseden Aydın, artık kendisini toplumdan alacaklı görmektedir. Çünkü toplum için bedel ödemiştir. Bu duygularla Dilek'le iletişim kurmak ister fakat Dilek bu isteğini geri çevirir. Kendisine karşı borçlu olduğunu hissettiği biri tarafından geri çevrilmek Aydın'ı daha da saldırganlaştırır. Öfkesi nedeniyle vurduğu Dilek tarafından öldürülür.

**Dilek (Beste Bereket):** İstanbul bir üniversitede resim eğitimi alan Dilek aynı zamanda Aydın'ın aşık olduğu Mehtap'la aynı dükkanda çalışmaktadır. Dilek pankreas kanseridir ve üç aylık ömrü kalmıştır. Gerçekçi bir bakışa sahip olan Dilek durumu kabul etmiştir. Şevket ve Aydın'ın kendilerini merkeze alan ilgilerini geri çevirmiştir. Herkesin kendine göre acıları olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla insanların kendi acılarını hayatın merkezine koymalarını kabullenememektedir. Kanser olduğunu öğrendikten sonra ailesinin yanına döner ancak orada da karşılaştığı içinden çıkılamayan aile içi ilişkiler Dilek'i hayata karşı daha da karamsarlaştırmıştır. Hayatının Eskişehir'deki kısmı Dilek'in akıl sağlığını da etkilemiştir. Şevket'in şizofrenisi Dilek'e geçmiştir. Kedi karakteri Şevket'in ölümünün ardından Dilek'in hayatına girmiştir. Dilek içinden çıkılamayan bu

durumlardan intihar ederek kurtulmayı düşünür ancak Aydın tarafından vurulur. Ölmeden önce Aydın'ın silahıyla Aydın'ı da öldürür.

**Şevket (Ahmet Rifat Sungar):** Şevket üniversitede hukuk okumaktadır. Bütün ailesi ölen Şevket, oyuncak trenler satarak geçimini sağlamaktadır. Şiir yazan ve şairane bir yaşam süren Şevket, silahıyla kendi hayatı üzerine kumar oynayarak ölümünü çabuklaştırmaya çalışmaktadır. Hayatının büyük bir bölümünü tek dostu olan Kedi ile sohbet ederek geçirmektedir. Aynı zamanda hiç tanımadığı Dilek'e aşiktir. Dilek'in aşkını geri çevirmesi üzerine intihar eder.

**Tevfik Öğretmen (Bülent Emin Yarar):** Eskişehir'de bir ilkokulda öğretmen olan Tevfik, aynı zamanda okulun folklor ekibini çalıştırmaktadır. Dilek'in de babası olan Tevfik, kardeşinin ölüm döşegindeki karısını boğarak öldürür. Bunun üzerine kardeşi ile karısının yasak aşkını ve kızının kanser hastalığına yakalandığını öğrenir. Kendisini yalnız ve savunmasız hisseden Tevfik çareyi intihar etmekte bulur.

**Osman (Ege Tanman):** Hasta bir ilkokul öğrencisi olan Osman, hastalığı dolayısıyla okul arkadaşları tarafından dışlanmaktadır. Hayalini kurduğu halk oyunları ekibine de bu sebeple alınmamıştır. Sınıf arkadaşı ve halk oyunları ekibinden olan bir kıza aşık olan Osman, bu kız tarafından da sevilmemektedir. Osman, aşık olduğu kızın en yakın arkadaşı ve kendisini dışlayanların başını çeken Mert'in tren çarpması sonucu ölümüne göz yummuştur. Mert'ten boşalan yer dolayısıyla halk oyunları ekibine katılan Osman, okulun yarışmayı kaybetmesine neden olur. Bunun üzüntüsüyle kaldığı otelden kaçar ve sokaklarda ölür.

**Kedi (Şebnem Sönmez):** Şevket'in arkadaşı olan Kedi, şiir ve felsefeden konuşacak kadar bilgili bir sokak kedisidir. İnsan boyunda büyüklüğe sahip olan Kedi, filmdeki gerçekçi anlatıyı bozmak için kullanılan bir unsurdur. Önce Şevket'in daha sonra ise Dilek'in şizofrenisinin yarattığı bir karakterdir.

### 3.6. Sen Aydınlatırsın Geceyi

#### 3.6.1. Filmin Künyesi

**Yazan ve Yöneten:** Onur Ünlü

**Yapım Şirketi:** Eflatun Film

**Yapımcı:** Funda Alp, Orkun Ünlü

**Oyuncular:** Ali Atay, Demet Evgar, Damla Sönmez, Ahmet Mümtaz Taylan, Ercan Kesal, Ezgi Mola, Serkan Keskin, Nadir Sarıbacak, Cengiz Bozkurt, Tansu Biçer, Kaan Yılmaz, Kubilay Çamlıdağ, Bekir Çiçekdemir, Asil Büyüközçelik, Hüseyin Tutan, Ayşenil Şamlıoğlu, Derya Alabora

**Görüntü Yönetmeni:** Aras Demiray

**Kurgu:** Emre Boyraz

**Müzik:** Mehmet Erdem, Alper Atakan, Rocha Rizsk.

**Sanat Yönetmeni:** Hüsametdin Demirci

**Filmin Süresi:** 107 dakika

**Gösterim Tarihi:** 1 Kasım 2013

#### 3.6.2. Filmin Özeti

*Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde tüm karakterlerinin olağanüstü güçlerinin bulunduğu bir kasabada geçen bir aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Hikayenin geçtiği kasabada, sıradan gibi görünen insanlar kimi süper güçlere sahiptir. Ancak zamanı durduran, duvarlardan geçen, duvarların arkasını gören, silah kullanmadan ateş edebilen bu karakterlerin hiçbiri süper kahraman değildir. Sahip oldukları bu özellikler onlara kahraman kimliği kazandırmadığı gibi hayatlarını da kolaylaştırmaz.

Film ana karakter Cemal'in böyle bir kasabada yaşadığı aşk hikayesini anlatmaktadır. Cemal, Akhisar'da babasıyla yaşayan ve birlikte berber dükkanı işleten bir gençtir. Ayrıca futbol maçlarında yan hakemlik yapmaktadır. Annesini ve

kardeşlerini bir yangında kaybetmiştir. Taşraya özgü durağanlık ve can sıkıntısının hakim olduğu kasabada Cemal hayata dair beklentilerini yitirmişken bir çiftlikte çalışan Yasemin’le tanışır. Aşık olduğu Yasemin’le evlenen Cemal üç haftalık eşinin üç aylık hamile olduğunu öğrenmesi ile yıkılır. Gerçeklerin ortaya çıkmasıyla birlikte Yasemin ortadan kaybolur. Aşık olduğu eşinin peşine düşen Cemal, Yasemin’in tecavüze uğradığı gerçeği ile yüzleşir. Bunun üzerine şike işleriyle uğraşan mafya ile karısını bulmak için iş birliği yapar.

### 3.6.3. Filmdeki Metinlerarası İlişkiler

Filmdeki metinlerarası ilişkiler filmin adıyla başlamaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Cevat Çapan’ın William Shakespeare’in sone ve tiyatro oyunlarından hazırladığı derleme eserin ismidir. Onur Ünlü, filme verdiği isimle Shakespeare’e duyduğu saygı göstermektedir. Filmde Shakespeare’e yapılan göndermeler bununla sınırlı kalmamaktadır. *Romeo ve Juliet* oyunundan bir sahne de filmde canlandırılmaktadır. Yasemin’den özür dilemek için bir yol arayan Cemal, sokak kitapçısı Defne’den Shakespeare derlemesi olan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* kitabını satın alır. Kitabın içindeki Romeo ve Juliet oyunundan bir pasajı Yasemin’e okuyarak özür dilemektedir.

Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde Rus avangart ressam Marc Chagall’ın “*Şehrin Üzerinde*” resmine de bir göndermede bulunmaktadır. Bir röportajında Chagall’ın tablosunu bir filmde kullanmayı hep istediğini söylemektedir (Ünlü, 2013). Filmde bu sahne Cemal ile Yasemin’in ilk tanıştıklarında Cemal’in antidepresan ilaçlarını içtikten sonra uçmaları ile canlandırılmaktadır.



Resim 13: Marc Chagall'ın "Şehrin Üzerinde" tablosu



Resim 14: Marc Chagall'ın "Şehrin Üzerinde" tablosundan alıntı (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)

Ünlü filminde bu sahnede olduğu gibi birçok dilsel metaforlara da başvurmuştur. Türkçede kullanılan deyimleri filmde durum ve karakterleri anlatmak için kullanmaktadır. Bu sahnede "mutluluktan uçmak" deyimini metafor olmaktan çıkararak düz anlamıyla sahnelemektedir. Filmde Doktor İrfan'ın gözünden sürekli kan akması ile "kan ağlamak", Defne'yle Cemal'in öpmek üzerine gökten taş yağması "başına taş yağmak" gibi deyimlerin gönderide bulunduğu anlamlarından soyutlanarak düz anlamlarıyla kullanıldığını görmekteyiz.



Resim 15: Dilsel metaforlar: Gökten taş yağması (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)



Resim 16: Dilsel metaforlar: Kan ağlamak (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)

Kerem Akça, filme dair yorumunda Ünlü'nün Sen Aydınlatırsın Geceyi filmiyle birlikte çizgi roman estetiğine kapı araladığı savunmaktadır. "Bu durum akla Japon Yeni Dalgası, Yeni Kore Sineması ve İkinci Japon Yeni Dalgası yönetmenlerini getiriyor. Suzuki'nin "Branded To Kill"deki ("Koroshi No Rakuin", 1967) noir dokusu, Sono'nun "Aşka Maruz"daki ("Ai No Mukidashi", 2008) anime tabanlı evreni, Park Chan-Wook'un "İhtiyar Delikanlı"daki ("Oldeuboi", 2003)

mizansen düşüncesi sanki bir araya geliyor. Üzerine çılgın mizah anlayışı da Takashi Miike zekasından ekleniyor gibi.” (Akça, 2013). Akça’ya göre filmin olağan dışı yeteneklere sahip karakterleri de Nükleer Savaş döneminde yapılmış Amerikan çizgi romanlarına göndermelerde bulunmaktadır. Buna göre duvardan geçen ve duvarın arkasını görebilen Cemal ‘Superman’, Cemal’in görünmeyen ilkokul öğretmeni Vildan ‘*Fantastic Four*’ serisinden ‘*Görünmez Kadın*’, nesnelere dokunmadan hareket ettiren Yasemin ‘*X-Men*’den ‘*Storm*’, ölümsüz olan Dünder ‘*Strange Adventures*’tan ‘*Ölümsüz Adam*’, olağanüstü büyüklükte bir bedene sahip olan Nazım ‘*Yenilmezler*’den ‘*Dev Adam*’, gözünden sürekli kan akan Doktor İrfan ‘*Profesör X*’, zamanı durdurabilen Defne ise ‘*Fantastic Four*’un uzaylı kötü ırkı ‘*Watchers*’ gibi filmlerle ilişki kurularak yaratılmış karakterlerdir (Akça, 2013). Böylece *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde filmlerarası bir yapı inşa edilmiştir.

Filmde *Güneşin Oğlu*’nda olduğu gibi Onur Ünlü’nün ilk filmi *Polis*’e de göndermeler bulunmaktadır. *Polis* filminde Musa Rami’nin Şule’ye aşkını ilan ederken kan kusması ve bundan midesi bulan Şule’nin kusarak karşılık vermesi gibi Cemal’in evlenme teklif ettiği sahnede Yasemin ile Cemal karşılıklı kusarlar. Benzer bir şekilde Cemal’in özür dilemek için Romeo ve Juliet oyunundan okuduğu pasajın sonunda Yasemin kusar. Böylece Onur Ünlü bir kez daha ilk filmi *Polis*’e göndermede bulunur.

#### **3.6.4. Filmdeki Parodi ve Pastiş Unsurları**

*Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi çok sayıda parodileştirmeyi bünyesinde barındırmaktadır. Filmde Cemal ile Yasemin, *Romeo ile Juliet*’e benzetilmekte bir tiyatro sahnesine benzeyen mekanda Shakespeare’in eserinden bir bölüm canlandırılmaktadır. Ancak bu canlandırma bir uyarılma olduğu gibi aynı zamanda film içinde film biçiminde filme dahil edilmiş bir tiyatro sahnesidir.





Resim 17: Romeo ile Juliet parodisi (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)

Canlandırmada kullanılan evin balkonu ve bahçesi bir tiyatro sahnesini çağrıştırmaktadır. Bir tiyatro sahnesi için absürt görülebilecek bir köy evinin mekanı tiyatro sahnesinin parodileştirilmesidir. Ayrıca oyunun tiradının Cemal'in kasabaya özgü şivesiyle okunması da oyunun yeniden yorumlanmasıdır. Cemal'in okuduğu kısımları tam olarak ezberleyememesi ya da heyecandan hatırlayamaması bir yabancılaştırma ögesi olarak kullanılmaktadır. Tiradın ortasında sahneye giren Cemal'in babası da bir yabancılaştırma unsuru olarak Romeo ve Juliet'in evreninin kasaba dünyasıyla uyumsuzluğunu göstermektedir. Böylece mekanın yanı sıra oyunun kendisi de parodileştirilmektedir.

Filmde karakterlerin olağanüstü yeteneklere sahipken süper kahraman olmamaları da süper kahramanlık imgesinin parodileştirilmesidir. Süper güçlere sahip olan kasaba halkı bu yeteneklerini olağan karşılamakta, bu özelliklerini dünyayı ya da bir insanı kurtarmak için kullanmamaktadırlar. Hatta bu yetenekler karakterlerin yaşamında kolaylaştırıcı bir etkide de bulunmamaktadır. Olağan, herhangi bir kasabada sürülebilecek bir yaşam sürmektedirler.

Kerem Akça'nın belirttiği gibi filmin karakterleri, çizgi film karakterlerinin serbest bir uyarlamasıdır (Akça, 2013). Cemal'in '*Superman*', Vildan'ın '*Görünmez Kadın*', Yasemin'in '*Storm*', Dünder'in '*Ölümsüz Adam*', Nazım'ın '*Dev Adam*', Doktor İrfan'ın '*Profesör X*', Defne'in '*Watchers*' gibi filmlerle ilişkilerini parodiden daha çok pastiş olarak değerlendirmek uygun olacaktır. Çünkü *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki karakterler birer kahraman değildirler. Filmde kahramanlığa bir gönderme ya da eleştiri bulunmamaktadır. Alıntılanan karakterler

kendi bağlamlarından kopartılmışlardır. Alıntılındıkları esere dair bir eleştiri yöneltmediği gibi bir övgü de söz konusu değildir. Sadece alınmış olmak için alınmışlardır. Bu da postmodernizmin pastiş kullanma amacına uygun düşmektedir.

### 3.6.5. Filmin Zaman Kurgusu

Filmin kurgusunda zamanın işleyişi klasik anlatıya paralel gelişmektedir. Neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemektedir. Filmin başından sonuna kadar ana hikaye ve olaylar doğrusal bir şekilde ilerlemektedir. Ancak filmin bazı sahnelerinde zaman müdahale edilmekte, zamanın akışı kesintiye uğratılmaktadır. Olaylar zaman dışı bir alanda ya da başka bir deyişle alternatif bir zamanda geçmektedir. Kimi zaman ise geçmiş ile bugün aynı anda gösterilerek üst üste bindirilmektedir.

Filmdeki karakterlerden Defne zamanı durdurma yeteneğine sahiptir. İsteddiği anda ellerini birbirine vurarak zamanı durdurulabilmektedir. Bu olay filmde iki kere gerçekleşmektedir. İlki kitap sattığı tezgahın başında Cemal'in çaresiz bir şekilde geldiği sahnedir. Defne çıkmazda olan Cemal'e başka bir alternatifin de olabileceğini gösterir. Cemal karısını kaybetmiştir, ne yapacağını bilememektedir. Defne ise karısı yerine kendisiyle olma ihtimalini işaret eder. Bunu söylemek için uygun an zamanın durduğu andır. Defne de ellerini birleştirir ve zamanı durdurur. Defne'nin bu özelliği Cemal için alternatif bir seçeneği gösterdiği gibi alternatif bir zamana da vurgu yapmaktadır. Defne'nin bu özelliği filmin sonunda bir kez daha kullanılmaktadır. Yasemin'in uçakla İstanbul'a gideceğini öğrenen Cemal, Defne'nin ellerini keser ve uçağın görülebileceği bir yere gider. Yasemin'in gidişini engellemek için Defne'nin ellerini birleştirerek zamanı durdurur.



Resim 18: Zamanın Cemal tarafından durdurulması (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)

Bir diğer zamansal kırılma ise Cemal, Yasemin ve Defne'nin hatıralarının canlandırıldığı sahnelerde görülmektedir. Bu sahnelerde kendi hikayelerini anlatan karakterlerle kimi zaman doğru, kimi zaman yalan söyledikleri geçmişleri hakkındaki görüntüleri aynı anda görürüz. Bu sahnelerde iki ayrı zaman üst üste bindirilmekte, dün ve bugün aynı anda canlandırılmaktadır. Zaman ardışık olarak değil eş zamanlı olarak ele alınmaktadır. Böylece hafızanın bugün ile kesintisiz birlikteliği, dün ile bugünün iç içeliği ortaya konmaktadır.



Resim 19: Zamanın üst üste bindirilmesi 1 (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)



Resim 20: Zamanın üst üste bindirilmesi 2 (Sen Aydınlatırsın Geceyi, Onur Ünlü)

### 3.6.6. Filmin Olay Örgüsü

Filmin gelişim seyri klasik anlatının gerilim eğrisine benzememektedir. Filmin ana iskeletinde çözüm bekleyen ve çözüme kavuşan bir problem bulunmamaktadır. Genel olarak takip edilen bir olaylar dizgesinden ziyade kolajlanmış durumlara rastlanmaktadır.

Cemal'in kasabadaki hayatını merkeze alan film Cemal'in hikayesine eşlik eden yan hikayelerle kurulmaktadır. Babasıyla birlikte yaşayan Cemal'in psikolojik hastalıkları bulunmaktadır. Filmin başında bileklerini keserek intihara kalkışmaktadır. Fakat bu girişimde başarısız olmaktadır. Kendisini tedavi eden doktora "kafamın içinde bir tekerlek dönüyor, kendim döndürüyorum" demektedir. Daha sonra ise traktör kasasında yolculuk yaparken Yasemin'i motosikletle takip eden Cemal, Yasemin'in doğa üstü güçleriyle motosiklet kazası geçirmektedir. Kazadan sonra Yasemin'in içinde bulunduğu traktöre bakan Cemal, boşa dönen motosiklet tekerini eliyle durdurmaktadır. Böylece filmin yapısının Cemal'in zihniyle olan ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Film Cemal'in zihni ile gerçeklik arasında salınmaktadır.

Filmin ilk bölümlerinde olaylardan çok Cemal'in kasaba içindeki gezintileri gösterilmektedir. Yasemin'in olaya dahil edilmesi ile birlikte film bir hikayeye dönüşmektedir. Merkeze oturan Yasemin ile Cemal'in aşkı olay örgüsünün iskeletini oluşturmaktadır. Ancak filmdeki bu ana yapı birçok yan öyküyle beslenmektedir. Bu yan hikayeler ise olağanüstü yeteneklere sahip karakterlerle temsil edilmektedir.

Cemal'in evlendiği Yasemin'in annesi, babası tarafından öldürülmüştür. Yasemin, kuzeni ve eniştesiyle birlikte yaşamaktadır. Yasemin, kuzeni tarafından tecavüze uğramış ve hamile kalmıştır. Cemal'in tanıştığı seyyar kitapçı Defne, Cemal'le birlikte olmak istemektedir. Fakat aslında Defne'de gizli ilişkisi olan Doktor İrfan'dan hamiledir. Doktor İrfan kasabaya sürgün olarak gönderilmiş bir doktordur. Kasabayı kabullenememiştir. Yasemin'in patronu Dünder, bir çiftliği yönetmektedir. Zamparalık yapan Dünder ölemekten mustarıptır. Cemal'in arkadaşı Samim işsizdir. Futbolda şike işlerine girmek istemektedir. Bu sayede filme şike ve mafya konuları dahil olmaktadır. Film ana hikayeyi ilerletmek yerine yan yana bulunan durumları gösteren yan hikayelerle genişlemektedir.

Filmin merkezindeki Yasemin ile Cemal'in hikayesi ise çözülmek üzere ortaya atılmış bir sorundur. Evliliğe kadar olan kısımda aşılması gereken bir problem bulunmamaktadır. Aşkın oluşması ve evlilik süreci kolay gelişir. Cemal'in

kıskançlık krizi ve Yasemin'in başkasından hamile kalması ise aşk ilişkisinin çıkmaza girmesine sebep olur. Ancak film bu çıkmazı nihayete kavuşturmaz. Filmin sonunda Cemal, olağanüstü yeteneklerinin işe yaramadığı ve zamanın durduğu bir sahneyle son bulur. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, izleyicinin özdeşlik ve gerçek hayatla ilişki kuramadığı bir metindir. Her şey filmsel uzamda film içerisinde oluşup gelişmekte ve son bulmaktadır.

### 3.6.7. Filmdeki Karakterlerin Analizi

**Cemal (Ali Atay):** Filmin ana karakteri olan Cemal, babasıyla birlikte yaşamakta ve birlikte bir berber dükkanını işletmektedir. Diğer yandan da amatör kümede futbol maçlarında yan hakemlik yapmaktadır. Annesini ve kardeşlerini bir yangında kaybetmiştir. Bu kaybın travması sürmektedir. Psikolojik sorunları vardır. Filmin başında bileklerini keserek intihara kalkışır ama ölmez. Filmdeki olaylar Cemal'in zihninden geçenler mi yoksa filmsel bir gerçeklik midir belli değildir. Yasemin'le karşılaşmaya kadar hayata dair umutsuz düşünceler beslemektedir. Yasemin'le tanışınca hayata tutunur ancak evliliği süresince karşılaştıkları umudunun boşa çıkmasına sebep olur. Cemal, duvardan geçmek ve duvarın arkasını görmek gibi doğaüstü yeteneklere sahiptir. Fakat bu yetenekleri Cemal'in hayatını kolaylaştırmamaktadır. Tüm olağanüstü koşullara rağmen Yasemin'in kendisini terk etmesini önleyememektedir.

**Yasemin (Demet Evgar):** Yasemin, Cemal'in sevdiği kadındır. Nesnelere uzaktan hareket ettirmek gibi bir yeteneğe sahiptir. Filmin sürekli kaybeden karakterlerindedir. Annesi, babası tarafından öldürülmüştür ve babası hapse girmiştir. Kötü bir çocukluk geçiren Yasemin, kuzeni ve eniştesiyle birlikte yaşamakta ve bir çiftlikte çalışmaktadır. Sevgiye açtır, Cemal'in "Beni sever misin?" sorusuna "Eğer istersen." diyerek cevap vermesi de bunun kanıtıdır. Cemal'le evliliği de Yasemin'e mutluluk getirmemiştir. Kuzeni tarafından tecavüze uğrayan Yasemin'in üç aylık hamile olduğu evliliğinin üçüncü haftasında anlaşılır ve evini terk etmek zorunda kalır. Evini terk etmesinden sonra en büyük hayali olan İstanbul'a gitmeye karar verir ve yola çıkar. Ancak geri dönmesini isteyen Cemal'in zamanı durdurması üzerine uçakta havada donup kalır.

**Defne (Damla Sönmez):** Seyyar kitapçı olan Defne, ellerini birleştirerek zamanı durdurabilme yeteneğine sahiptir. Tezgahı başındayken Cemal’le tanışır ve birlikte olmaya çalışır. Fakat Cemal karısını unutamamıştır. Defne’yle sadece arkadaş olmak istemektedir. Gerçekte ise Defne kendisinden yaşça çok büyük olan kasabanın doktoru İrfan’la aşk yaşamaktadır. Bu ilişkiden hamiledir. İrfan’ın Defne’yi istememesi üzerine çocuğuna baba olarak Cemal’i seçer. Ancak Cemal işin aslını öğrenir ve Defne’nin ellerini keser. Böylece yeteneğini de elinden alır.

**Doktor İrfan (Ercan Kesal):** Kasabaya sürgün edilmiş bir doktor olan İrfan durumunu kabullenememektedir. Gözünden sürekli göz yaşı gibi kan akmaktadır. Kasabaya yabancısıdır ve bu durumun farkındadır. Defne ile gizli bir aşk yaşamaktadır. Ancak bu aşkı sürdürmek istememektedir. Peşinden kasabaya gelen ve kendisinden hamile olan Defne’yi başından savmanın yollarını aramaktadır.

**Samim (Nadir Sarıbacak):** Samim, Cemal’in en yakın arkadaşıdır. Silah olmadan elini silah gibi kullanarak ateş edebilmektedir. İşsizdir bu nedenle Cemal’in hakemliğini kullanarak şike olaylarına girmek istemektedir. Cemal’i şike konusunda ikna ederek mafyayla ilişki kurmasını sağlama görevini üstlenir.

**Dündar (Serkan Keskin):** Dündar, Yasemin’in patronu ve Cemal’in müşterisidir. Çiftlik sahibi olan Dündar sekreteri Çiğdem ile de birliktedir. Yasemin’in hamile olduğunu öğrenen Cemal ilk olarak Dündar’dan şüphelenir. Cemal intikam almak için Dündar’ı vurur. Ancak Dündar ölümsüzdür.

## SONUÇ

Dünyada 20. yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelen postmodernizm birçok alanda yeni tartışmalara neden olmuştur. Başta Aydınlanma düşüncesi olmak üzere Batı felsefe geleneğine köklü eleştiriler getiren postmodernizm Batı düşüncesinin temelini oluşturan özne, tarih, anlam gibi kavramları yeniden ele alarak tartışmaya açmıştır. Bu tartışmalar bağlamında gerçeklik ve hakikat gibi kavramlar merkezi konumlarını yitirmişlerdir. Sanat alanından ise kitlelerin beğenisi ön plana çıkarak modernist sanatın seçkinciliği dışlanmıştır.

Postmodernizm diğer sanat alanları gibi sinemanın da gündemine girmiştir. 1980'li yıllardan itibaren filmlerde görülen postmodern etkiler sinemaya yeni bir yorum getirmiştir. Metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi postmodern öğeler filmlere dahil edilmiştir. Bu filmler başka film ve metinleri kendisine dahil ederek metinlerarası ilişkiler kurmuştur. Bu metinsel alıntılar yapılırken modern sinemada görüldüğü gibi mesaj, gerçeklik ya da ütopya gibi amaçlar güdülmemiştir. Filme dahil edilen metinler arası alıntılar sadece bir araya getirmek, kurmak niyetiyle kullanılmıştır. Ayrıca postmodern filmlerde parodi ve pastiş gibi yöntemlere yer verilerek klişe temalara başvurulmuştur. Böylece filmlerde birçok metin aynı anda yer bulmuştur. Postmodern sinema klasik sinemanın doğrusal zaman çizgisini aşındırmış, zaman algısını muğlaklaştırıp seyircinin zaman perspektifini bozmaya çalışmıştır. Filmlerde zamandizimsel sıralama belirsizleşmiş, izleyicinin doğrusal bir akışı takip etmesi imkansızlaşmıştır.

Dünya sinemasını etkileyen postmodernizm Türk sinemasında da karşılık bulmuştur. Özellikle Onur Ünlü yaptığı filmlerle sinemaya postmodern bir perspektifle yaklaşmıştır. Metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji, zamansal kırılmalar gibi postmodern unsurlara filmlerinde yer verirken olay örgüsünü klasik sinemanın dışında kurmuştur.

Onur Ünlü filmlerinde birçok metin, postmodern sinemanın özelliklerinden biri olan metinlerarasılık bağlamında bir araya getirilmiştir. Örneğin *Polis* filminde doğrudan alıntılar, yeniden canlandırmalar ve parodileştirme gibi yöntemlerle metinlerarası alıntılara rastlanmaktadır. Filmde doğrudan alıntılar, yeniden canlandırmalar ve parodileştirme gibi yöntemlerle metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır. Türler arası kolajlardan oluşan film, Amerikan polisiye filmlerinde çokça rastlanan kurtarıcı Mesih gibi adaleti gerçekleştirmek için mücadele eden, mücadelesinde polis teşkilatını karşısına alan polis karakteri absürt öğelerle birlikte kara film tarzında bir atmosferde hareket etmektedir. Bu yönüyle film melez bir yapıya sahiptir ve türlerarası bir kolaj gibidir. Filmde ayrıca alıntılama ya da gönderme biçiminde filmlerarası ilişkiler dikkat çekmektedir. Bu açıdan filmde *Taksi Şoförü*'nden *Çağrı* filmine kadar birçok filme göndermede bulunmaktadır.

*Güneşin Oğlu* filmi ise fantastik, bilim kurgu, kara film ve komedi unsurlarını aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Bu türlerden aldığı klişeleri yeniden yorumlamaktadır. Film türlerarası yapısıyla herhangi bir tür ile adlandırılmaya direnmektedir. Bedenler arasında gezinen ruhların hikayesinin anlatıldığı filmde bedenler arasındaki gezinti her metnin sürekli olarak başka metinlerle ilişki kurması ve o metinleri içermesi anlamına gelen metinlerarasılığı çağırıştırılmaktadır. Filmdeki bedenler arasındaki geçişler filmin karakterlerine dair bir karmaşaya neden olduğu gibi her karakterin diğer karakterleri içermesine de sebep olmaktadır. Örneğin, Alper Canan'ın bedeninde hayat bulan Fikri Şemsiğil artık Fikri Şemsiğil olmadığı gibi Alper Canan da değildir. Her biri başka bir karaktere açık olan ve içerisinde başka bir karakteri de barındıran bedenlerle karşılaşmaktadır. Karakterlerler melezleşirken, beden ruhun karakterinde, ruh ise beden karakterinde bir alıntı gibi yer almaktadır.

*Beş Şehir* filmi ise ismini Tanpınar'ın aynı adlı kitabından almaktadır. Böylece metinlerarası ilişki filmin ismi ile başlamaktadır. Sinema eleştirmeni Kerem Akça *Beş Şehir*'i Türk sinemasında 90'lar kuşağı olarak bilinen Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle bir hesaplaşma olarak değerlendirmektedir (Akça, 2010). Filmlerini bir nevi türlerin bir parodisi, eleştirisi üzerine kuran Onur Ünlü *Beş Şehir* filmi ile sanat sineması olarak adlandırılan bu



yönetmenlerin filmlerinin bir parodisini sunmaktadır. Bu filmlerde işlenen şehir, taşra, bireyin yalnızlığı, aşk ve ölüm temaları *Beş Şehir*'de parodileştirilerek filmlerle metinlerarası ilişki kurulmaktadır. Diğer yandan filmde Angelopulos'un *Ağlayan Çayır* filminin yanı sıra kendi filmi *Polis*'e de göndermelerde bulunmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise metinlerarası ilişkiler filmin adıyla başlamaktadır.

*Sen Aydınlatırsın Geceyi*, William Shakespeare'in sone ve tiyatro oyunlarının derlendiği bir eserin adıdır. Ayrıca filmde Shakespeare'e yapılan birçok gönderme bulunmaktadır. Örneğin Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyunundan bir sahne filmde tiyatral bir şekilde canlandırılmaktadır. Ayrıca Chagall'ın "*Şehrin Üzerinde*" tablosu da Cemal ile Yasemin'in antidepresan ilaçlarını içtikten sonra uçmaları ile canlandırılmaktadır. Filmde birçok dilsel metafora da başvurulmakta, Türkçede kullanılan deyimler filmde durum ve karakterleri anlatmak için kullanılmaktadır. "Mutluluktan uçmak", "başına taş yağmak", "kan ağlamak" gibi deyimler göndermede buldukları anlamlarından soyutlanarak düz anlamlarıyla filmde yer almaktadır.

Yönetmenin filmlerinde birçok metin postmodern sinemanın özelliklerinden biri olan parodi ya da pastiş yoluyla yeniden ele alınmaktadır. *Polis* filminde yoğun bir şekilde parodi ve pastişe yer verilmektedir. Filmde başta ölüm ve şiddet olmak üzere karakterlerden ilişkilere kadar her şey parodileştirilmiştir. Örneğin *Polis* filminde Musa Rami ile mafya üyeleri arasında gerçekleşen dövüş bir kavgadan daha çok bir koreografi gibi sunulmaktadır. Dövüş bağlamından koparılarak bir gösteriye dönüşmüştür. Musa Rami torununun yanında mafya üyesi ile dövüşüp onu yendikten sonra torunundan mafya üyesini yumruklamasını istemektedir. Bir vahşet olması beklenen dövüş sahnesi böylece şiddeti çocuksu bir oyuna dönüştürerek parodileştirmektedir. Filmde işlenen cinayetler dehşet uyandırmazken ölümler olağan karşılanmaktadır. Çünkü bir cinayet değil cinayetin parodisi ile karşı karşıya kalınmaktadır. *Güneşin Oğlu*'nda ise sinemanın klişe karakterleri parodileştirilmektedir. Klasik anlatıda genellikle fedakar, adanmış, özel yeteneklere sahip, özgün, kurtarıcı yaratılışa olan ve çoğunlukla genç ya da orta yaşlı erkekler tarafından temsil edilen kahramanlık olgusu *Güneşin Oğlu*'nda tersine

çevrilmektedir (Vogler, 2017: 71-73). Filmin kahramanı Fikri Şemsiğil yaşlı, bencil ve arzularına mahkum bir karakterdir. İnsanlığı kurtarmak gibi bir derdi olmadığı gibi tek arzusu Şule'ye sahip olmak ve kendisine ait bir beden bulmaktır. Cinsel arzu nesnesi olması ve tehlikeyi çağırması açısından bir femme fatale karakteri olan Şule ise klasik anlatının aksine filmin ana öyküsüne etki etmemektedir. Bu açıdan Şule femme fatale karakterinin bir parodisidir. Filmde yeraltı dünyasını temsil eden Kurban Murat karakteri ise gangster filmlerinin yeniden sunumudur. Kurban Murat, yaşlı ve yalnız Hamiyet Hanım kılığına bürünerek ikili, şizofrenik bir karakteri canlandırmakta böylece korku ve gerilim unsuru olması beklenen katil figürünü tersine çevirmektedir. Böylece korku yaratması beklenen karakter kurban, mağdur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ünlü, *Beş Şehir*'de ise 90'lar kuşağı sinemacılarının minimalist sinema biçimini parodileştirmektedir. Parodi, *Beş Şehir* filminde gerçekçi biçimin içine katılan insan boyunda konuşan kedi gibi fantastik figürlerle türü yapıbozumuna uğratmak için kullanılmaktadır. Filmde parodileştirilen minimalist gerçekliğin yapısına katılan şizofreni ile türün bir eleştirisi sunulmaktadır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise süper güçlere sahip olan karakterler üzerinden süper kahramanlık imgesi parodileştirilmektedir. Kerem Akça'ya göre Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi çizgi roman estetiğine dikkat çekmektedir (Akça, 2013). Filmin süper kahramanlara özgü yeteneklere sahip karakterleri Nükleer Savaş dönemi Amerikan çizgi romanlarına göndermelerde bulunmaktadır. Duvardan geçen ve duvarın arkasını görebilen Cemal, Cemal'in görünmeyen ilkokul öğretmeni Vildan, nesnelere dokunmadan hareket ettiren Yasemin, ölümsüz Dünder, olağanüstü büyüklükte bir bedene sahip olan Nazım, gözünden sürekli kan akan Doktor İrfan, zamanı durdurabilen Defne gibi karakterler bu dönemde üretilmiş çizgi roman karakterlerinin parodisidir. Diğer yandan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde "mutluluktan uçmak", "kan ağlamak", "başına taş yağmak" gibi dilsel metaforlar metafor olmaktan çıkarılarak düz anlamlarıyla kullanılmaktadır. Böylece dilin kendisi parodileştirilmektedir.

Onur Ünlü sinemasında zamanın ele alınışı da postmodernist sinemaya uygun düşmektedir. Zamana müdahalelerde bulunularak zamanın doğrusal akışı sekteye uğratılmaktadır. Böylece izleyicinin zaman perspektifi bozulmaktadır. *Polis* filminde Musa Rami karakteri adeta 60'lı, 70'li yıllardan koparılıp günümüze fırlatılmıştır.

Filmdeki karakterlerin neredeyse tamamı Musa Rami'ye göre çok gençtir. Bu açıdan bakıldığında Musa Rami gençlerin dünyasına sürgün edilmiş bir karaktere benzemektedir. Musa Rami'nin dünyası ile gençlerin dünyası birbirinden keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Filmde canlandırılan bu iki ayrı dünya, iki ayrı zamanın üst üste bindirilerek aynı anda yaşanmasına neden olmaktadır. Böylece zamana müdahale edilmektedir. Filmde zamana yapılan bir diğer müdahale ise Musa Rami ile Komiser Yılmaz arasında yaşanan bir diyalogun kurgusu ile gerçekleşmektedir. Musa Rami ile Komiser Yılmaz arasındaki diyalog üç kez farklı konularla tekrarlanmaktadır. Her birinde yeniden yaşanan diyaloglar arasında tercih yapma hakkı ise seyirciye bırakılmıştır. *Güneşin Oğlu*'nda ise zamanda salınım yoluyla zamana müdahale edilmektedir. Profesör Nevzat'tan olayların seyrinin değiştirilmesinin tek yolunun zamanda salınım yapmak olduğunu öğrenen Fikri Şemsiğil'in zamanda salınım yapmaya başlamasıyla filmde zamansal kırılmalar yaşanmaktadır. Şemsiğil deneme-yanılma yoluyla zamana müdahalelerde bulunmaktadır. Şemsiğil her beden değiştirdiğinde zaman başa alınmaktadır. Zamanın sürekli başa alınmasıyla filmsel zaman bir kısır döngüye dönüşmektedir. *Beş Şehir* filminde ise hikaye ortasından başlatılmaktadır. Film, İstanbul maceraları tamamlanmış Aydın ile Dilek'in Eskişehir'e trenle dönüş sahnesiyle başlamaktadır. Ancak daha sonra sırasıyla bu karakterlerin İstanbul maceraları ele alınmaktadır. Filmdeki ilk zamansal kırılma bu şekilde gerçekleşmektedir. Karakterlerin adlarıyla belirlenen bölümlere ayrılan filmde her bölüm, bölüme adı verilen karakterin etrafında şekillenmekte diğer ana karakterler bu bölümlerde ikincil roller almaktadır. Bölümler arasındaki zamansal bağ bazen ardışık iken kimi zaman da eş zamanlı kurulmaktadır. Bir bölümün diğer bölümlerin zamansal olarak neresine karşılık geldiği her zaman kestirilememektedir. Böylece filmde bazen zamansal bir karmaşa bazen de ilerlemeyi tahrip eden zamansal bir döngü görülmektedir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde ise zamansal müdahale Defne'nin doğüstü yeteneği sayesinde gerçekleşmektedir. Defne'nin sahip olduğu doğüstü yetenek elleriyle zamanı durdurabilmesidir. Kimi zaman Defne'nin isteği ile kimi zaman da Cemal'in Defne'nin ellerini kullanmasıyla filmde zaman durdurulmaktadır. Bir diğer zamansal kırılma ise Cemal, Yasemin ve Defne'nin hatıralarının canlandırıldığı sahnelerde görülmektedir. Bu sahnelerde kendi hikayelerini anlatan karakterler ile hatırlamaya çalıştıkları geçmişleri hakkındaki görüntüler aynı anda görülmektedir. Bu sahnelerde

dün ve bugün aynı anda canlandırılmaktadır. İki ayrı zamanın üst üste bindirilmesiyle zaman eş zamanlı olarak ele alınmaktadır. Böylece dün ile bugün iç içe geçmekte hafızanın bugün ile kesintisiz birlikteliği ortaya konulmaktadır.

Filmlerin olay örgüsü ise postmodern sinemanın özelliklerine uygun olarak klasik anlatının neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlememektedir. Filmlere hakim olan şizofrenik atmosfer eylemlerin sonuçlarını boşa çıkarmaktadır. *Polis* filminde Musa Rami filmdeki sorunları çözmekte isteksizdir. Attığı her adım çözümsüzlüğe götürmekte, doğurduğu acılar ise trajediden ziyade absürt bir hal almaktadır. Klasik anlatı çözüme kavuşturulmak üzere ortaya atılan bir sorun üzerinden tansiyon sürekli yükselirken *Polis*'te ise olay örgüsü böyle işlememektedir. Filme hakim olan absürt, şizofrenik atmosferin farkında olan Musa Rami bu absürt dünyadan çıkışın mümkün olmadığını da farkındadır. Rami ailesini kurtarmak için bazı girişimlerde bulunsa da bu eylemlerinin sonuçlarına dair pek umudu yoktur. Rami'nin içinde bulunduğu şartlara dair kabullenmiş tavrı olayların çözüme doğru gelişmesini önünde engel oluşturmaktadır. Umutsuzluk ve tevekkül ile bir kısır döngüye dönüşen hikaye aynı nokta etrafında dönmektedir. Böylece filmde bir ilerleme sağlanamazken çözüme yönelik bir gelişme de gerçekleşmemektedir. *Güneşin Oğlu*'nda ise film çözüme ya da bir amaca doğru ilerlememektedir. Olaylar postmodernizme uygun bir biçimde tesadüfler ve ihtimallerin sonsuz döngüsü içinde filmsel uzamda sürekli konum değiştirmektedir. Filmin ana karakteri olan Fikri Şemsigil bir kahramandan beklenecek olan insanlığı güneş tutulmasının etkilerinden kurtarmak görevini üstlenmemektedir. Tek derdi kendi bedenine kavuşmak olan Fikri Şemsigil düştüğü kısır döngü içerisinde dönmektedir. Şemsigil'in içine düştüğü durum kendisiyle birlikte filmin hikayesini de bir kısır döngüye dönüştürmektedir. Film bir güneş tutulmasıyla yaşanan olayların çözüme kavuşturulması yerine bu durumu anlamaya yönelik bir gelişme göstermektedir. Filmde olayları anlamak olayları çözenin önüne geçmektedir. Böylece film her ne kadar bir girişe sahip olsa da bir çıkışa sahip değildir. *Beş Şehir*'de ise beş ayrı karakterin kesişen hikayeleriyle örülmüş çoğul bir olay örgüsüyle karşılaşmaktayız. Filmin ilk üç hikayesi her ne kadar birbiriyle kesişse de bağımsız bölümler olarak kurulmaktadır. Ancak son iki bölüm birbirinden ayrı olarak işlenen tüm bölümleri bir araya getirmektedir. Fakat yine de bölümlerin bir araya gelmesi bu bölümleri tek bir ilerleme çizgisine dahil etmemektedir. Bunun

yerine ortak bir yapının içerisinde çoğul bir anlatımın yolu aranmaktadır. Filmdeki bölümlerin temsil ettiği tekillikler bütünün içerisindeki çokluğu ifade etmektedir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin ana iskeleti çözüm bekleyen ve çözüme kavuşan bir problem üzerine kurulmamaktadır. Art arda gelişen olaylar dizgesinden ziyade kolajlanmış durumlara rastlanmaktadır. Filmin merkezi konumundaki Yasemin ile Cemal'in hikayesi çözülmek üzere ortaya atılmış bir sorundur. Film boyunca da bu sorun içinden çıkılmaz bir hal almaktadır. Bunun yanı sıra filmde birçok yan hikayeye de rastlanmaktadır. Filmin ana yapısını besleyen bu yan hikayeler olağanüstü yeteneklere sahip karakterlerle temsil edilmektedir. Film ana hikayeyi ilerletmek yerine birbirine kolajla bağlanmış durumları gösteren yan hikayelerle genişlemektedir.

Onur Ünlü'nün karakterleri de postmodern karakterlerdir. Karakterler kaotik bir dünyada yaşamaktadırlar. Bu yüzden zayıf, şizofrenik ve güvensiz tiplerdir. Karakterleri yaşadıkları trajedilerden ziyade düştükleri absürt durumlar yönlendirmektedir. Trajik olanla absürt olanın iç içe olduğu bir evrende karakterler de ikili, şizofrenik bir yapıya sahiptir. *Polis*'in Musa Rami'si, *Güneşin Oğlu*'nun Fikri Şemsiğil'i, *Beş Şehir*'in Dilek'i, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'nin Cemal'i bu absürt dünyanın şizofrenik insalarıdır. Çoğu zaman absürt bir evrende yaşadıklarının farkındadırlar ancak bu evrenden çıkış için çaba harcamamaktadırlar. *Polis* filminde ki Musa Rami, şiddet, ölüm ve depresyonun hakim olduğu ve bu özelliklerin trajediden daha çok absürt sonuçlar doğurduğu bir dünyada yaşamaktadır. Gençliğin egemen olduğu ve olayların art arda geldiği hızla akan bu evrene ait olmadığını farkındadır. Musa Rami bu dünyadan çıkışın olmadığını bildiği gibi herhangi bir çıkışı da arzulamamaktadır. Rami, tevekkül içerisinde olan biteni kabullenmektedir. *Güneşin Oğlu*'nun ana karakteri Fikri Şemsiğil ise bedenler arasında yapmak zorunda kaldığı yolculuklarla her seferinde üstlendiği kimlik yüzünden tekinsiz bir kişilikle karşımıza çıkmaktadır. Her beden değiştirdiğinde kendi kimliğini yeniden inşa etmek zorunda kalmaktadır. Bu nedenle Fikri Şemsiğil şizofrenik bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır. *Beş Şehir*'in karakterleri de buldukları konumdan rahatsız ancak kendilerine uygun konumu da bulamayan bireylerden oluşmaktadır. Polis memuru Aydın sağlıklı olduğu dönemde taşralı olduğu için dışlanırken sakatlandıktan sonra kendisini toplumdan alacaklı olarak görmektedir. Ancak bu

alacağını toplumdan tahsil edememektedir. Kanser hastası olan Dilek yaşama dair umutlarını yitirmiş ve çıkış yolunun olmadığını bilincindedir. Ömrünün sonlarına doğru insan boyutunda bir kedi ile arkadaşlık etmektedir. İntihar eden şair Şevket ise kedi ile şiir ve felsefe konuşacak kadar şizofrenik bir karakterdedir. İlkokul öğrencisi Osman ise hastalığı dolayısıyla toplumun dışına itilmiştir. Dilek'in babası Tefrik iyilik için bir insanı öldürmüş ve bunun karşılığında ihanete uğramıştır. Filmin tüm karakterleri rasyonel dünyanın dışına itilmiştir. Bu dünyadan tek çıkış yolu olarak ise ölüm ya da intiharı görmektedirler. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin karakterleri ise olağanüstü yetenekleri dolayısıyla gerçekliğin dışında yer almaktadır. Ancak bu yeteneklerin onlara fazladan bir fayda sağlamaması dolayısıyla gerçekliğin ötesine de geçememektedirler. Gerçekliğin sınırına hapsolmuş bu insanlar her ne kadar kendi dünyalarının çıkmazlarıyla mücadele etseler de şizofreni ve absürtlüğün mahkumları olarak kalmaktadırlar.

Tüm bu veriler değerlendirildiğinde araştırmanın çıkış noktası olan Onur Ünlü filmlerinin postmodern bir karaktere sahip olduğu sonucuna varılabilmektedir. Ünlü'nün filmlerinde postmodern sinemanın metinlerarasılık, parodi, pastiş gibi belli başlı özelliklerine yer verilmektedir. Ayrıca klasik sinemaya hakim olan doğrusal zaman çizgisi aşındırmaya çalışılmakta, zaman perspektifi muğlaklaştırılıp izleyicinin zaman algısına müdahale edilmektedir. Ünlü'nün karakterleri ise klasik anlatının güçlü, sert, savaşçı, girişimci, babaerkil karakterleri yerine kaotik bir evrende yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Ünlü'nün postmodern öğelerle oluşturulmuş özgün ve yenilikçi bir stile sahip olduğu görülmektedir.

Bu çalışma Onur Ünlü sinemasındaki metinlerarasılık, parodi, pastiş, nostalji gibi postmodern öğelerin ve postmodernizme uygun zamansal kurgu, olay örgüsü ve karakterlerin saptanması amacıyla yapılmıştır. Benzer şekilde sinema üretimlerinin postmodern kriterlerle ele alınması modernist seçkinciliğin dışta tuttuğu birçok popüler filmin sanatsal açıdan yeniden ele alınmasına fırsat tanıyacaktır. Bu sayede gişe filmi olarak değerlendirilen ya da film festivallerinin dışta tuttuğu çok sayıda eser postmodernizmin sunduğu imkanlar dolayısıyla yeni tartışmaların konusu olacaktır. Diğer yandan bu çalışmada, çalışmanın sınırlılıkları dolayısıyla Onur Ünlü filmleri sadece postmodern sinema bağlamında ele alınmıştır. Yönetmenin filmleri

absürt, gerçeküstüculük, kara komedi gibi birçok konu açısından da ele alınmaya müsait metinlerdir. Onur Ünlü sineması farklı bakış açıları ile yeni tartışmalara fırsat verdiği gibi bu tartışmalar akademik düzlemde de birçok katkı sağlayacaktır.







## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Akay, Ali (2016) Tekil Düşünce. Ankara. Doğu Batı Yayınları
- Akay, Ali, Zeytinoğlu, Emre (2013) Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu. İstanbul. Minör Yayınları
- Aktulum, Kubilay (2004) Parçalılık/Metinlerarasılık. Ankara. Öteki Yayınevi
- Aktulum, Kubilay (2018) Sinema ve Metinlerarasılık. Konya. Çizgi Kitabevi
- Anderson, Perry (2006) Postmodernitenin Kökenleri. (Çev. Elçin Gen) İstanbul. İletişim Yayınları
- Antmen, Ahu (2017) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul. Sel Yayıncılık
- Atam Zahit (2011) Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul. Cadde Yayınları
- Baudelaire, Charles (2013). Modern Hayatın Ressamı. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul. İletişim Yayınları
- Baudrillard, Jean (2008) Simülakrlar ve Simülasyon. (Çev. Oğuz Adanır) Ankara. Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, J. (1998) Kusursuz Cinayet (Çev. Necmettin Sevil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Baudrillard, J. (2005) Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği (Çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Baudrillard, Jean (2018) Simülakrlar ve Simülasyon. (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden) İstanbul. İletişim Yayınları
- Bazin, Andre (1966) Çağdaş Sinemanın Sorunları, (çev. Nijat Özön) Ankara: Bilgi Yayınevi
- Belsey, Catherine (2013) Postyapısalcılık. (Çev. Nursu Öрге) Ankara. Dost Kitabevi Yayınları
- Best, Steven, Kellner, Douglas (2011) Postmodern Teori. (Çev. Mehmet Küçük) İstanbul. Ayrıntı Yayınları
- Büyükdüvenci, Sabri, Öztürk, Semire Ruken (1997) Postmodernizm ve Sinema. Ankara. Bilim ve Sanat Yayınları/Ark
- Cevizci, Ahmet (2002). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul. Paradigma Yayınları
- Calinescu, Matei (2010) Modernliğin Beş yüzü. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul. Küre Yayınları
- Colebrook, Claire (2004) Gilles Deleuze. (Çev. Cem Soydemir) Ankara. Bağımsız Kitaplar
- Degli-Esposti, Cristina (1998) Postmodernism in the Cinema. New York: Berghahn Books
- Demirtaş, Mustafa (2015) Postyapısalcı Edebiyat Kuramı. İstanbul. Otonom Yayıncılık
- Derrida, Jacques (2014) Gramatoloji. (Çev. İsmet Birkan) Ankara. BilgeSu Yayıncılık
- Doltaş, Dilek (2003) Postmodernizm ve Eleştirisi. İstanbul. İnkılap Kitabevi

- Dowwel, Pat, Fried, John (1997) "Ucuz Anlaşmazlık: Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman'ına İki Bakış." Der: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. Postmodernizm ve Sinema. Ankara. Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 85-99
- Eagleton, Terry (2017) Edebiyat Kuramı. İstanbul. Ayrıntı Yayınları
- Emre, İsmet (2006) Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara. Anı Yayıncılık
- Foucault, Michel (1987) Söylemin Düzeni. (Çev. Turhan Ilgaz) İstanbul. Hil Yayınları
- Foucault, Michel, (2001) Kelimeler ve Şeyler. (Çev. M. Ali Kılıçbay) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Foucault, Michel, (2001) Bu Bir Pipo Değildir. (Çev. Selahattin Hilav) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Foucault, Michel, (2006) Sonsuza Giden Dil. (Çev. Işık Ergüden) Ayrıntı Yayınları, İstanbul,
- Foucault, Michel (2011) Entelektüelin Siyasi İşlevi. (Çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay, Ferda Keskin) İstanbul. Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel (2014) Özne ve İktidar. (Çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay) İstanbul. Ayrıntı Yayınları
- Gay, Peter (2017) Modernizm / Sapkınlığın Cazibesi (Çev. Sibel Erduman) İstanbul. Everest Yayınları
- Gombrich, E. H. (2004) Sanatın Öyküsü (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul. Remzi Kitabevi
- Gürata, Ahmet (2011) "Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası. Ed. Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata. Sinemada Anlatı ve Türler. İstanbul. Vadi Yayınları
- Huysen, Andreas (2000). "Postmodernin Haritasını Yapmak." Der: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 207-235
- Işık, İ. Emre (2000) Öznenin Dili. İstanbul. Bağlam Yayıncılık
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu (2009) Sanatta Devrim. İstanbul. Hayalbaz Kitap
- Jameson, Fredric (2011) Postmodernizm: Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü) Ankara. Nirengi Kitap
- Jeannire, Abel (2000). "Modernite Nedir?" Der: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 207-235
- Kılıç, Levent (2008) Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara. Dost Kitabevi Yayınları
- Kovacs, Andras Balint (2007) Modernizmi Seyretmek-Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980 (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara. De ki Yayınları
- Kumar, Krishan (2004) Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları. (Çev. Mehmet Küçük) Ankara. Dost Kitabevi Yayınları
- Kuspit, Donald (2006) Sanatın Sonu. (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul. Metis Yayınları
- Küçükkalp, Kasım (2017). Nietzsche ve Postmodernizm. İstanbul. Kibele Yayınları
- Küçükkalp, Kasım (2008). Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida. İstanbul. Sentez Yayıncılık
- Lyotard, Jean-François (2013) Postmodern Durum. (Çev. İsmet Birkan) Ankara. BilgeSu Yayıncılık

- Monaco, James (2006) Yeni Dalga (Çev. Ertan Yılmaz ) İstanbul: +1 Kitap
- Murphy, John W. (2000) Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri. (Çev. Hüsamettin Arslan) İstanbul. Paradigma Yayınları
- Olivier, Bert (1997) “Modernite, Modernizm ve Postmodern Film: Verhoeven’in Temel İçgüdü’sündeki Yüzeysellikler” Der: Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk. Postmodernizm ve Sinema. Ankara. Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 31-54
- Orr, John (1997) Sinema ve Modernlik. (Çev. Ayşegül Bahçıvan) Ankara. Bilim ve Sanat Yayınları/Ark
- Öztürk, Armağan (2010) “Nietzsche’nin Ardından” Der. Armağan Öztürk. Postyapısalcılık. Ankara. Phoenix Yayınevi, 35-72
- Parkan, Mutlu (1983) Brecht Estetiği ve Sinema. Ankara. Dost Kitabevi
- Paz, Octavia (2000). “Şiir ve Modernite.” Der: Mehmet Küçük. Modernite Versus Postmodernite. Ankara: Vadi Yayınları, 184-206
- Paz, Octavio (2017) Marcel Duchamp /Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü. (Çev. Şule Demirkol) İstanbul. Everest Yayınları
- Pöstecki, Nigar (2012) 1990 Sonrası Türk Sineması. Kocaeli. Umuttepe Yayınları
- Revel, Judith (2012) Foucault Sözlüğü. (Çev. Veli Urhan) İstanbul. Say Yayınları
- Rose, A. Margaret, (2016) Parodi: Antik, Modern, Postmodern (Çev: Cansu Dikme) Ankara. Hece Yayınları
- Ryan, M., Kellner, D. (1990) Politik Kamera. (Çev:Elif Özsayar) İstanbul. Ayrıntı Yayınları
- Sarup, Madan (2017) Post-yapısalcılık ve Postmodernizm. (Çev. Abdülbaki Güçlü) Ankara. Pharmakon Yayınevi
- Saygın, Tuncay (2010) “Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa.” Der. Armağan Öztürk. Postyapısalcılık. Ankara. Phoenix Yayınevi, 7-34
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2014) Gramatoloji’ye Önsöz. (Çev. İsmail Yılmaz) Ankara. BilgeSu Yayıncılık
- Şaylan, Gencay (2009). Postmodernizm. Ankara. İmge Kitabevi
- Şentürk, Rıdvan (2007) Postmodern Kaos ve Sinema, İstanbul. İz Yayıncılık
- Tansuğ, Sezer (1993) Resim Sanatının Tarihi. İstanbul. Remzi Kitabevi
- Tzara, Tristan (1997) “Dada Hiçbir Anlama Gelmez” (Çev. Selahattin Hilav) Der. Enis Batur. Modernizmin Serüveni. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 317-319
- Topçu, Aslıhan Doğan (2011) “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri” Ed. Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata. Sinemada Anlatı ve Türler. İstanbul. Vadi Yayınları
- Vogler, Christopher (2017) Yazarın Yolculuğu. (Çev. Kenan Şahin) İstanbul. Okuyan Us Yayınları
- West, David (2008) Kıta Avrupası Felsefesine Giriş. (Çev. Ahmet Cevizci) İstanbul. Paradigma Yayınları
- Yılmaz, Mustafa (2013) Modernden Postmoderne Sanat. Ankara. Ütopya Yayınevi

### **Makaleler, Tezler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar**

Bakır, B, Onat, E (2015). "Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü" Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 8 (1): 89-102

Çolak, Metin (2006). Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Derrida, J. (1999). "Differancé." (Çev. Ö. Sözer), Toplumbilim (Jacques Derrida Özel Sayısı), Sayı: 10, 49-61. İstanbul: Bağlam Yayınları

Erdemir, Filiz (2011) "Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü." İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Sayı:35: 21-40

Erinç, Sıtkı M. (1994). "Postmodernizm'in Tanımı." Anadolu Sanat Dergisi Sayı:2: 31- 45.

Gültekin, Ahmet Cüneyt (2017) "Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu." Dört Öge, Yıl: 6-Sayı: 12: 49-63

İspir, Naci, Kaya, Zekeriya (2011) "Sinemada Postmodern Arayışlar." Atatürk İletişim Dergisi, Sayı:2: 81-100

Karadoğan, A. (2005) "Postmodern Sinema mı Film mi?" İletişim Araştırmaları, Sayı: 3: 133-160

Koçak, Dilek Özhan (2012) "Sinemada Postmodernizm", Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (5)/2, 65-87

Konaklı, Halil (2005) Türk Sineması'nda Postmodern Eğilimler. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas

Sazyek, Hakan (2006) "Kolaj" ve Romandaki Yeri. Kitap-lık, Sayı:92: 92-99.

Yıldırım, Adem (2012) "Différance'ın Serüveni." Felsefe Dünyası. Sayı: 55: 241-273

Yıldız, Tülay (2007) Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri ve Model Oyunlarda Yansıması. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir

### **Elektronik Kaynaklar**

Akça, Kerem (2010) Her Şey Bir Şaşırtmacadan İbaret! <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/506591-her-sey-bir-sasirtmacadan-ibaret/> / 26.03.2019

Akça, Kerem (2013) Sinemamız adına gurur duymalıyız <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/838527-sinemamiz-adina-gurur-duymaliyiz> / 07.04.2019

Artun, Ali (2014) Sanatın Özerkliği Üzerine. <http://www.eskop.com/skopbulen/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749> /08.02.2019

Artun, Ali (2015) Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği. <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi> /08.02.2019

Barış, Saydam (2008) Aaah Belinda. <http://www.avrupasinemasi.com/2008/12/21/aaah-belinda/> / 12.03.2019

Barthes, Roland (2018) Yazarın Ölümü <https://oggito.com/icerikler/yazarin-olumu/8913> /17.02.2019

Bilge, Hakan (2015) Tarantinesk Gangster Filmi: Karışık Pizza. <http://www.karabatakdergisi.com/sanat/sinema/tarantnesk-gangster-flm-karsk-pzza/> / 12.03.2019

Buchloh, Benjamin H.D. (2018) Özerklik. (Çev. Elçin Gen) <http://www.eskop.com/skopbulten/ozerklik/3836/> /08.02.2019

Genco, Elif (2000) Ağır Roman Üzerine. <http://yenifilm.net/2000/12/agir-roman-uzerine/> / 12.03.2019

Saydam, Barış (2017) Polis. <http://www.avrupasinemasi.com/2017/02/09/polis/> 21.03.2019

Seçme, Berkin (2017) Aaahh Belinda Üzerine. <http://www.sinematopya.com/2017/06/aaahh-belinda-uzerine.html/> / 12.03.2019

Ünlü, Onur (2008) Onur Ünlü Röportajı (Röp: Ali Ercivan) <http://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-4102/> / 21.03.2019

Ünlü, Onur (2013) Röportaj: Onur Ünlü – Sen Aydınlatırsın Geceyi (Röportaj: Gülçin Kaya, Kaan Karsan) <http://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/> / 07.04.2019

## **Filmler**

Alp, F. (Yapımcı), Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen).(2008). *Güneşin Oğlu* [Fantastik-Komedi]. Türkiye: Eflatun Film.

Aksoy, M.İ. Aksoy, F. (Yapımcı), Baran, T. Şirin, U. (Senarist) ve Turagay, U. (Yönetmen). (1998). *Karışık Pizza* [Dram-Gerilim]. Türkiye: Tem Stüdyoları, UFP.

Angelopoulos, T. Guerra, T. (Senarist) ve Angelopoulos, T. (Yönetmen). (2004). *Trilogia I: To Livadi Pou Dakryzei* [Dram-Romantik]. Almanya, Fransa, Yunanistan, İtalya: Bac Films, ERT.

Deveci, S. Kavur, Ö. (Yapımcı), Pamuk, O. (Senarist) ve Kavur, Ö. (Yönetmen). (1990). *Gizli Yüz* [Dram-Romantik]. Türkiye: Alfa.

Elhan, T. A. Alp, F. Ünlü, O. Ünlü, O. (Yapımcı), Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen). (2006). *Polis* [Dram-Aksiyon]. Türkiye: Eflatun Film, Medyavizyon.

Ergun, C. (Yapımcı), Pirhasan, B. (Senarist) ve Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986) *Aaahh Belinda* [Fantezi-Komedi]. Türkiye: Odak Film.

Soyarslan, M. Ar, M. Çetin, S. (Yapımcı), Kaçan, M. Altıoklar, M. (Senarist) ve Altıoklar, M. (Yönetmen). (1997). *Ağır Roman* [Dram-Suç]. Türkiye: Belge Film. Strick, W. (Senarist) ve Joanou, P. (Yönetmen).(1992). *Final Analysis* [Dram-Gerilim]. ABD:Warner Bros.

Ünlü, O. Alp, F. (Yapımcı), Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen). (2009). *Beş Şehir* [Dram]. Türkiye: Eflatun Film.

Ünlü, O. Alp, F. (Yapımcı), Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen). (2011). *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* [Dram-Komedi]. Türkiye: Eflatun Film.

Ünlü, O. Alp, F. (Yapımcı), Aksak, B. Ünlü, O. (Senarist) ve Onbul, M. Ünlü, O. (Yönetmen). (2011). *Leyla İle Mecnun* [Absürt Komedi]. Türkiye: Eflatun Film.

Ünlü, O. (Yapımcı), Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen). (2013). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Fantastik-Komedi-Dram]. Türkiye: Eflatun Film.

Ünlü, O. (Yapımcı), Önder, S.S. Ünlü, O. (Senarist) ve Ünlü, O. (Yönetmen). (2014). *İtirazım Var* [Dram-Komedi]. Türkiye: Eflatun Film.



## ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında Kocaeli’de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İzmit’te lisans eğitimini ise Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nde tamamlamıştır. Ayrıca özel eğitim kurumlarından sinema üzerine eğitim görmüştür. Birçok kısa ve uzun metraj filmin senaristliğini ve yönetmenliğini yapmıştır. Hayatına reklam yönetmenliği yaparak devam etmektedir.

