

T. C.

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO SİNEMA VE TV ANABİLİM DALI

UĞUR YÜCEL'İN YAZI TURA FİLMİNİN  
POSTMODERN ANLATI ÖZELLİKLERİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇİĞDEM ÖZDEMİR

131105108

Danışman Öğretim Üyesi:

Doç. Dr. Nazan HAYDARI PAKKAN

İstanbul, Ocak 2014

## **ÖNSÖZ**

Postmodernizm tartışmaları dünya sinemasından örneklerle akademik ve popüler ortamlarda tartışmaya açılmış olmasına Türkiye’de konuya ilişkin çok fazla kaynak bulunmaması bu kavramı Türkiye Sinemasından bir örnekle tartışma isteğimi tetikleyen bir neden oldu. Yüksek lisanstezimi yazma sürecinde ilk günden teslim aşamasına kadar bire bir benimle ilgilenen, gerek kaynak araştırmasına gerek ise, yazım aşamasında hep yanımda olan tecrübelerinden ve bilgisinden sıkça yararlandığım Doç. Dr. Nazan HAYDARI PAKKAN ‘a ve de tez savunm komite üyelerine, bu günlere gelmemde büyük pay sahibi olan aileme ayrıca da yanımda olan tüm dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

## **ÖZET**

Bu tez çalışması Uğur Yücel'in ilk yönetmenlik denemesi olan Yazı Tura (2004) filminin postmodern anlatı özellikleri açısından bir değerlendirmesini sunar. Anlatı, zaman ve mekan; ve çekim tekniği kurgusu postmodern özellikleri açılarından Yazı Tura filminin postmodern özellikler taşıdığını tartışır. Yazınsal tez formatı ile birlikte postmodern özelliklerin yansıdığı kriterler gözönüne alınarak yeniden montajlanmış olan film dvd olarak tez ile birlikte sunulur.

*Anahtar Sözcükler* Sinema, Anlatı, Çekim Tekniği, Montaj, Zaman ve Mekan, Postmodern, Temsil, Postmodern sinema, Yazı-Tura, Uğur Yücel

**ABSTRACT**

This thesis, which is the directorial debut of Ugur Yucel *Heads or Tails* (2004) movie postmodern narrative offers an assessment in terms of features. Narrative, time and space; and shooting techniques postmodern fiction film *Toss* in terms of features that many features of the postmodern debate. Postmodern literary thesis format with features that reflect the criteria taking into account the re-assembled together with the thesis presents the film DVD.

**Key Words:** Cinema, Narrative, Shooting Technique, Montage, Time and Space, Postmodern, Represents The, *Heads or Tails*, Uğur Yücel

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
GİRİŞ.....	6
1. BÖLÜM POSTMODERNİZM VE SİNEMA.....	10
1.1. Modernizm ve Postmodernizm.....	10
1.2. Postmodern Sinema.....	14
1.2.1. Postmodern Sinema ve Anlatı Özellikleri .....	17
1.2.2. Postmodern Sinema, Zaman ve Mekan.....	20
1.2.3. Postmodern Sinema, Çekim Tekniği ve Montaj .....	24
2. BÖLÜM POSTMODERNİZMİN TÜRK SİNEMASI'NA YANSIMASI.....	27
2.1.1. 1990'lar Türk Sinemasına Genel Bakış.....	27
2.1.2. Türk Sineması'nın Postmodern özellikleri.....	30
2.1.3. Uğur Yücel Sineması ve Yazı Tura Film Örneği .....	33
3. BÖLÜM YAZI TURA FİLMİ POSTMODERN ANLATI ÖZELLİKLERİ.....	36
3.1.1. Anlatı Özellikleri bakımından Yazı Tura Film Analizi.....	36
3.1.2. Zaman ve Mekan bakımından Yazı Tura Film Analizi.....	42
3.1.3. Çekim Tekniği ve Montaj bakımından Yazı Tura Film Analizi.....	47
SONUÇ.....	55
KAYNAKÇA.....	56
ÖZGEÇMİŞ.....	59
EK1 DVD.....	61

## **GİRİŞ**

Sanat dallarından biri olan sinema, postmodern akımın yansımalarını görüldüğü alanlardan biridir. Modernizm genel olarak, hiyerarşi, hakimiyet, mesafe, bütünselleştirme, bitmiş yapıt, sentez, mevcudiyet, paradigma, gösterilen, ana kod, belirti, paranoya, belirlenmişlik, aşkınlık, metafizik gibi kavramlarla ifade edilirken, postmodernizm ise, rastlantı, anarşi, tükenme, sessizlik, süreç, performans, antitez, yokluk, bileşim, gösteren, anlatı karşıtı, arzu, şizofreni, ironi, belirsizlik ve içkinlik gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Postmodernizm kavramı 1940'lardan, itibaren bu modernist anlayışta tarihsel bir kırılma yaşandığını ifade edilebilir. Bu yaşanan dönemin artık modern sonrası dönem olduğunu söyleyen düşünürlerce geliştirilmiştir. Postmodernistler, moderniteyi akıl, ilerleme, özgürleşme ve bunların getireceği doğal kurtuluş fikrinin sonuçları ve gelinilen durum açısından tartışır, bu kurtuluşun oluşmadığını, oluşamayacağını ifade eder, bu yönüyle modernizmin bittiğini ve postmodern zamana geldiğini dile getirirler. Postmodernizm, modernizmin getirdiği sonuçların oluşturduğu toplumsal gelişimi ve bilgi birikimini ve de bu gelişimin insanlar üzerinde bir baskı aracı olarak kullanıldığını ifade eder. Bu bağlamda sinema, modern ve postmodern anlatı yapılarının görünür kılındığı yetkin bir sanattır (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997). Baudrillard'a göre 'içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini oluşturmaktadır' (Büyükdüvenci, 1997:14). Postmodernistler, modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu ileri sürerler (Rosenau, 2004:23). İlk belirtilerini Rönesans döneminde vermeye başlayan modern sanatın aksine postmodern dönemde sanat, özgünlük kaygılarından kurtularak sanatsal eserin ortaya çıkış sürecinde açık yapıt ve çok anlamlılığa önem

verir. Bu anlayışta süreksizlik, kopukluk, çokanlamlılık ve yüzeyselliğin ön planda olduğu filmler ortaya çıkmıştır. Farklı disiplinlerarası ilişkilere ve türlerin iç içeliğine açık olan postmodern dönemde artık özgün biçem önemsenmez olandır. Bu dönem her şeyin iç içe girdiği bir dönemdir. Bütün nesnelere eski anlamlarını yitiren, yabancılaşmayan ancak parçalanmış yapıyla ortaya çıkmaktadır. Sinemada postmodern anlayış auteur istemediği gibi eleştirmende istemez. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler ister (Büyükdüvenci, 1997:28). İzleyicinin karşısına eski ve yeniye harmanlayan öykü ve türlerden yapılan alış veriş işlemleriyle biçimlenmiş yeni ürünler çıkmaktadır. Modernist sinema, Yolcu'da (Antonioni) yabancılaşma ve kimlik sorununu, Paris'te Son Tango'da (Bertolucci) cinselliği, Anayurt Otelinde (Ömer Kavur) varoluşumuzu, Bunuel'in filmlerinde burjuvazi ve kurumlarını ve Tarkovski'nin filmlerinde tüm bir çağı sorgulayabilirken, (Büyükdüvenci, 1997:22) postmodern öğretilerde bu anlayış, kişisel biçim ve özgünlük kavramı ortadan kalkmasına, eskinin çeşitli yöntemlerle harmanlanarak sunulduğu yapıtlar ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Postmodernist dönemin sinema ile olan ilişkisinde yukarıda saydığımız özelliklere sahip olarak üretilen yapıtlar daha çok bilim kurgu sinemasında karşılık bulmaktadır. Bu filmler arasında 'Star Wars-Yıldız Savaşları', 'Matrix I-II-III', 'Terminatör', 'Robocop', 'Final Analysis-Gerçeği Arayış', 'Blade Runner-Bıçak Sırtı' olduğu gibi bunların dışında David Lynch'ten 'Mavi Kadife', 'Vahşi Bir Şey', Tarantino'dan, 'Pulp Fiction-Ucuz Roman', 'Reservuar Dogs-Reservuar Köpekleri', 'Kill Bill I-II' ile 'Basic Instinct-Temel İçgüdü' ve Kubrick'ten '2001'i ile 'Wings of Desire-Arzunun Kanatları' gibi bilindik yapıtlar sayılabilir. Tür olarak bu filmler birbirinden farklı olabilmeleri beraber yüzeyselliğe, çokluğa ve geçiciliğe yer vermeleri bakımından ortak özelliklere sahiptirler. Postmodernizm, modern kurumlara ve kurallara karşı oluşuyla öznenin

parçalanmışlığını ve süreksiz, kopuk yapıyı savunur. Bu bağlamda postmodern filmlerde benzer özelliklerle bezenmiştir. İlk bakışta bu filmler Hollywood'un egemen 'klasik-gerçekçi' kitle kültürüne dayalı, eğlendirmeye yönelik örnekler olarak görülebilir. Aslında incelendiğinde bu filmlerin maskeleyen, estetizm, geçicilik, çoklu dünyalar, türler ve betimleme eksikliğindeki derinsizlik ve maddi yüzeysellikteki büyüleyicilik gibi açık postmodern özellikleri sergilediği görülecektir (Büyükdüvenci, 1997). 1990'lı yılların başında, Türk sinemasında konuşulmaya başlanan postmodernizm kavramı, dönemin içinde bulunduğu sosyo ekonomik durumlar ve popüler kültürün ülke üzerinde ki etkisinden dolayı bir takım düşünürler ve sanatçılar tarafından ülkede konuşulup tartışılmış olmasına rağmen, gerekli olan itibarı görmemiştir. Türkiye'de postmodernizm kavramı da ilk olarak, 1990'lı yıllar da tartışılmaya başlanmıştır. Kasım 1990' da Hürriyet Gösteri dergisinin de *Ünsal Oksay* postmodernizm'in kapitalizmle bağlantısı üzerinde durmuş ve "bugün içinde yaşadığımız hayatın bütün alanlarıyla yeniden betimlenmesi olarak" kavramı tanımlamaya çalışmıştır (Koçakoğlu, 2012). 2000'li yıllarda ise özel kanalların ve özel sponsorluklar'ın sayesinde sinema sektörü yeniden hareketlenmiştir. Bu süre zarfında da postmodernizm, Türk sinemasında da kendini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmler arasında yer alan Uğur Yücel'in ilk yönetmenlik denemesi olan *Yazı Tura* (2004), dram/trajedi türünde ki filmini konusu ve çekim teknikleri bakımından farklılıkları ile dikkat çekmektedir. *Yazı Tura* (2004), bir İstanbul bir Göreme'de geçen hikâyesi ile farklı zaman ve mekan da çekilen görüntüler bir araya getirilerek iki gencin ortak hikayesini anlatmaktadır. Filmi konusu bakımından incelediğimizde öznenin parçalanmış olduğunu daha ilk başta görmekteyiz. Yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığım postmodern özellikler arasında bulunan parçalanmış özne filmin konusu bakımından postmodern bir özellik taşıdığını



göstermektedir. Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde, postmodernizm ve modernizmin kavramları üzerinde durularak, postmodern sinemaya giden tarihsel yolun geçirdiği evrim gözden geçirilmiş, modernist ve postmodernist düşünce tarzlarının genel bir değerlendirmesi yapılarak postmodernizmin ve modernizm tanımlanmaya çalışılmıştır. Postmodern sinemanın tanımı, temel belirleyicilerinin ele alarak, postmodern sinema anlatının özellikleri, zaman ve mekan kavramını, çekim tekniği ve montaj ilişkisi bakımından incelenerek, kavramın özellikleri tanımlanmıştır. İkinci bölümde, 90lar sonrasında Türkiye’inde sinemaya dair genel bir çerçeve çizer. Türkiye de postmodernizm ve Türk sineması ve postmodernizm yansımaları anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise postmodernizm tanımı temel belirleyicilerini ele alarak kavramını, araştırmanın örneklemin de yer alan *Yazı Tura* filmi anlatının özellikleri, zaman ve mekan kavramını, çekim tekniği ve montaj ilişkisi bakımından incelenerek tanımlanmıştır. Bu analizlerden yola çıkarak filmin sosyo-psikolojik temalar gibi geniş bir çerçeveden bakılarak analiz edilerek, filmdeki söylem belirlenmiş olup aynı zamanda Türk sinemasına postmodern perspektifinden bakmak, Türk sinemasında postmodern filmlerinin varlığını kanıtlamak, *Yazı Tura* filmini ayrıntılı biçimde inceleyerek neden postmodernizm çerçevesinde değerlendirilmeleri gerektiğini ortaya koymak, Türk sinemasındaki postmodern filmlerin ortak özelliklerini ve farklılaşan yönlerini irdelemek ve tez ile birlikte paralel olarak yeniden montajlanıp teslim edilen dvd ise tez içinde belirttiğim söylemleri görsel anlamda da tez ile paralel bir şekilde kavramın daha açıklanabilir olmasını, amaçlanmıştır.

## **1.BÖLÜM POSTMODERNİZM VE SİNEMA**

Bu bölümde Yazı Tura filminin inceleneceği kriterleri ortaya koyabilmek amacıyla postmodern postmodern sinemanın, anlatsal, zaman, mekan, çekim tekniği ve montaj özelliklerini tartışır. Bu özellikleri bir bağlam içerisinde ele alabilmek amacıyla modernizm ve postmodernizm kavramlarının genel tartışmaları ile ele alır. Amaç bu kavramların tarihsel ve düşünsel boyutlarını, karmaşıklığını, farklı alanlarda yarattığı tartışmaların basite indirgemek değil; postmodern sinemanın özelliklerinin düşünsel ve tarihsel uzantılarını görünür kılabilmektir.

### **1.1.Modernizm ve Postmodernizm**

Modernizmin temelindeki asıl unsur, Rönesans (14-17.yy) döneminde oluşmuş olduğunu söyleyebiliriz. Fransızca kelime olarak “yeniden doğuş” anlamına gelen bu kavram, batı medeniyeti için en önemli kavşak noktalarından biridir. Zira bu kavramla Tanrı merkezli bir hayat anlayışından uzaklaşarak, insan merkezli bir dünya tasavvurunu benimsemiştir (Koçakoğlu, 2002). Modernizm başlı başına değişim kuramıdır. Nitekim “izm” takıntısından da anlaşıldığı üzere bu bir ideolojidir. Modernleşme ideolojisi olarak da tanımlanmıştır. Modernizm değişimin iyi ve güzel olduğunun iddia eder. Modernizm, modernitenin kültürüne tepkiler olarak tanımlanırken günümüzde yaratıcılık ve buluşa olanak tanıyan, durumlar içindeki modern kültürü oluşturan güçlerce üretilen, giderek parçalı ve geçici yapılar üzerinde zenginleşmiştir. Kültürel bağlamda modernizm, 19. yüzyılda geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Modern sanat yapıtlarını Nietzsche ‘ci anlamda varlığa geri dönerek oluşan, ilerlerken geçmişi yansıtan süreçler olarak anlayabiliriz (Orr, 1997). Modernleşme en yalın tanımıyla, modernliğe doğru yaşanan süreci niteler. Modernlik ise, Anthony Giddens’a göre, (aktaran Altun, 2002) “on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan

toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder”(s.109). Peter Wagner (1996), modernliğin başlangıcına on sekizinci yüzyılda gerçekleşen “demokratik ve endüstriyel devrimleri yerleştirir (aktaran Altun, 2002). Ortaçağ’ın ussallığına koşut olarak modern ussallık Tanrının merkez de olduğu yere bu kez süjeyi, özneyi, insan’ı yerleştirmiştir. Bu süje yeni otorite olmuştur. Modern ussallık, genel olarak kabul edilebilir bilgi iddiası için iki koşul belirlemiştir, birincisi, önermenin başkalarının da ulaşabileceği kanıt ya da kanıtlara dayalı olması ve biricik kanıt türünün de empirik kanıt ve matematiksel ilişki olmasıdır. İkincisi, bu kanıttan yapılacak çıkarımların açık ve tutarlı bir biçimde yapılabilir olmasıdır. Bu iki koşulun arka planında yatan şey, doğru bilginin evrensel geçerliği olduğu inancıdır. Böylece empirik ve matematiksel kanıt, mantıksal ve nicel akıl yürütme, modern denilen ussallığın köşe taşlarını oluşturmuştur. Yalnızca empirik olarak doğrulanabilir önermelerin kurulabildiği alanlar rasyonel araştırmaya açık olarak kabul edilir. Sonuç olarak insan yaşamının geniş alanları “akıl dışı”, “dil dışı” ilan edilmiş ve aklın dışına itilmiştir. Etik, kültür, din, yaşamın anlamı gibi konular üzerine konuşmak anlamsızlaştırılmıştır. Duyulur olanın, düşünce ve dil üzerine etkisi, rolü yok sayılmıştır. Modernist ussallığın özelliği olan, tutarlı, tek bir yanıtı ulaşma çabası bir yandan görkemli bilimsel ve teknolojik başarılarla yol açarken bu durum yadsınmamaktadır. Hiroşima, toplama kampları, katliamlar, ozon tabakasının delinmesi, savaşlar ve benzeri tüm bu olgular modern usçuluğun ulaştığı noktayı da gözler önüne sermiştir. Modernite, farklılıklara savaş açılan bir çağın adı olmuştur. Bu bakımdan bakıldığında Orta çağ ile arasında ki tek fark mutlağın yer ve biçim değişmesidir. Tanrı merkezli bir dünyada her şey Tanrıyı açıklarken, akıl merkezli bir dünya da her şeyin anahtarı akıl olmuştur. Akıl Tanrı olmuş insan ise onun peygamberi konumundadır. Her şey tekilciliğe indirgeyen bu ussallık, sonunda tek

din, tek dil, tek ulus, tek bayrak istemleriyle farklılıklara savaş açmıştır. Aydınlanma, akıl kullanma özgürlüğünü, pozitivizm de bu aklın ve özgürlüğün nasıl kullanılacağını belirlemiştir. Modernitenin ya da Batının bu söylemi, kültürel üstünlüğü ile merkezliği'nin haklılaştırılmasının da yolu olmuştur ( Büyükdüvenci & Öztürk, 1997). Modernite, kendisine kadar gelmiş olan her türlü sosyal ve kültürel yapıyı değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Sanatsal ifade biçimlerinde gerçekleşen yenilikler, modernitenin neden olduğu başlıca kültürel dönüşümlerdendir

Postmodernizm ise, hakikat, akıl, kimlik ve nesnellikten; evrensel ilerleme ya da kurtuluş düşüncesinden, bilimsel açıklamanın meşrutiyet kaynağı olan büyük anlatılardan ve temel gerçeklikten kuşku duyan bir düşünce tarzıdır ve kültürel, ekonomik, sosyal ve siyasal durumları ve bu alanlarda meydana gelen değişikliklerin etkilerini modernizmi eleştirerek açıklayan yeni bir paradigmadır. Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alarak devam eden bir modernizm tartışması olarak görülmektedir. Postmodern denilen söylemin felsefi arka planında “Heraclitus- Sofist- Wittgenstein –Nietzsche- Heidegger” gibi bir düşünce zinciri yer alıyor. Modernizm ve postmodernizmin gerçeklik sorununa yaklaşımı önemli bir farklılık olarak görülebilir.

Günümüzde, gerçeğe hayalin, yalanla doğrunun, anlamıyla anlamsızlığın, taklitle orijinalin birbirine girdiği, sanal ve gerçeklik arasındaki duvarların paramparça olup hakikatin buharlaştırdığı bir süreç yaşanmaktadır. İşte bütün anlamların anlamsızlaştığı, tanımın çabalarının naçar kaldığı bu kaotik sürece postmodernizm denilmektedir (Koçakoğlu, 2012). Jean-François Lyotard, Ferdinand de Saussure, Henri Lefebvre, Jacques Derrida, Guy Debord, Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze ve Richard Rorty gibi isimler ise postmodern felsefenin en önemli temsilcileri arasında kabul edilebilirler. Lyotard (1994), her halde, en

güzel postmodernizm tanımını bizler için yapmış: “Üst anlatıların reddi.” Postmodernizm kavramı aslında modern reddeden bir kavram olgusu yaratmıştır (aktaran Akay, 2002). Postmodernistler, doğrunun anlam içinde gizlendiğini ve olgularla az ilişkili olduğunu savunurlar. Dahası postmodernistlere göre doğruyu açığa çıkarmak isteyenler, olayları sınıflandırmak yerine, olayların toplumsal anlamına bakmalıdırlar. Postmodern veya postmodernite, sanat teorisyenlerinin, sanatçıların ve filozofların icadı değil, daha çok yaşadığımız dünyanın ve gerçekliğin günümüzdeki geçerli durumudur (Şentürk, 2007).

Çok uluslu alana denk düşen postmodernizm, genel olarak şu terimlerle tanımlanır. Nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumları ile ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişesi ile yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılardır( Büyükdüvenci & Öztürk,1997). Postmodern kavramı, kurgusu gereği modernizm ile bağlantılı olarak bir anlam ifade ediyormuş gibi görünse de, sonra anlamına gelen post-ön eki, geç veya sonraki modernizme işaret etmekte, bilakis (düşünce tarihi, zaman tarihini aydınlanma söylemi içersinde ilerlemenin, aklın ve özgürlüğün paradigmaları aracılığı ile dönemselleştiren) modernizmin sonunun belirsizliğe, postmodern dönemselleştirme sonrasına tahavvülüne işaret etmektedir. Post ön eki, yeni teknolojinin hükmedici anlamı dolayısıyla değil, aynı zamanda modern dönemin estetiğinden, entelektüel ve psikolojik evreninden uzaklaşmamız sebebiyle, bizim modernliği aşıp ötesine geçmiş olduğumuza işaret etmektedir. Postmodern veya postmodernite, sanat teorisyenlerinin, sanatçıların ve filozofların icadı değil, daha çok, yaşadığımız dünyanın ve gerçekliğin günümüzdeki geçerli durumudur (Şentürk, 2012).

Postmodernistler bugünün geçmişten, modernin modern öncesinden üstün olduğu düşüncesini sorgular. Postmodern yaklaşım “a priori” kabul edilen, mantık ve akıl tarafından prangalarından kurtarılan gerçeği farklı yönleri ile irdelerler. Çoğulcu yaklaşım postmodernizmin en önemli ilkelerinden biridir ( aktaran Ecevit, 2006). “Hatta hiçbir ilkeye, kurala, kurama, ölçüte, felsefeye, dizgiye, damgasını basmak istenmeyen yapıyla ters düşmeyi göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir. Akıl ve düşün, bilim ve gizemin, teknolojinin ve burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana, eş zamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır” (s.66). Postmodern söylemde bir kaçış olarak değerlendirilen oyun kavramı ise dilin yetersiz kaldığı durumlarda metnin kendisini ifade şekli olarak karşımıza çıkar. Böylece oyun, öznenin dışında gelişen bir durum olmaktan çıkar ve özne ile beraber hareket eden bir olgu halini alır (aktaran Küçük, 2000). “Eğer merkezden yoksun bir dilsel sistemin dışında yer alan, sembolik dünya dışı bir çıplak gerçeklikten, safiyane bir nesnellikten ancak anlamlandırmanın bir düzeyinden başka bir şey değilse, bilgi, bundan böyle kendi iddialarını temellendirmek için insan eyleminden, bedensel pratikten başka, kaygan, güvenilmez, arzularla dolup taşan, her an kirli, kaçınılmaz bir işlev oluşturmaktadır. Öyle ise var oluş dille oynanan bir oyundur”( s. 200 –222). Bu bağlamda postmodern metinlerde oyunsallığa başvurulması kaçınılmazdır

## **1.2. Postmodernizm ve Sinema**

Sinemanın tartışılan postmodernizm kavramı ile büyük ilişkisi vardır. Yüzyıllar boyu hayatın öznesi din iken onyedinci yüz yıl ortaların da modernite kavramı ile özne “insan” la yer değiştirmiş ve akıl, akılcılık, ilerleme ilkeleri ile çevrilmiştir. Modernizm, sürecin de sinema da seyircinin filmin içine girmesi ve kendisini filmin bir parçası hissetmesi amaç olarak alınmamış olup genel olarak film ile seyirci arasında gözle görülmeyen bir perde vardır. Postmodernizm akımı ile birlikte ise bu

özne “şey” e dönüşmüştür. Ayrılık, şüphecilik ve teknoloji ile bütünleşmiş ve tam olarak karşılığı bulunmayan “şey” e dönüşmüştür (Yetiş, 2008). Postmodern, pozitivistimin dışladığı alanların da kapması içine alacak bir biçim de genişletilmiş ve amaç’a ulaştıracak araçları kullanmayı gerektiren tutum biçimidir. Bu çağ, görsel ve sinemasal bir çağdır. Sinema bunalımı, belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmada diğer sanatların önüne geçmesiyle göze çarpmaktadır Baudrillard’a göre içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımaktadır. Bu çağ’da kendimizi, semboller denizinde sürüklenirken, sinemasal bakışın üretildiği röntgenciler olarak bulmakta ve böyle tanımakta olduğumuzu ileri sürer. Röntgenci, postmodernin kendisi olmaktadır. Postmodern dünya, sinema ve televizyondan akan imgelerde ve anlamlarda yakalana bilmektedir (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997). Postmodern anlatının sinemaya girişiyle birlikte, geleneksel anlatı ve modern anlatının bir takım kalıpları, postmodernizme özgü olan temel özelliklerle birlikte, yeni bir anlayışla bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Gerçekliğin ve zaman, mekan olgusunun değiştiği filmler de, klasik anlatımın, biçim ve içeriğinin de tamamen değişmesine neden olmuştur. Dünya sinemasını incelediğimiz zaman David Lynch’in *Mavi Kadife*, Mulholland *Çıkmazı* ve Quentin Tarantino'nun *Ucuz Roman*, *Ölüm Geçirmez*, *Kill Bill 1-2* adlı filmleri postmodernist film olarak örnek teşkil etmektedir. Quentin Tarantino, postmodern düşüncüyü ve sinemanın felsefesini çok iyi anlayan ve uygulayanlardan birisi olarak görülmektedir. Sinemanın görsel bir şölen olduğunun farkında olan yönetmen geçmişini, eski olanı göz ardı etmez ve yeniye de sırt çevirmez bir tavidir. Tarantino filmlerinde bazen zamansal değişikliği tercih ederken *Kill Bill* serisinde olduğu gibi filmin akışı içerisinde göstermediği fakat seyircinin merak ettiği ayrıntıları geriye dönerek anlatabilir ya da teknik değişikliği ile sinematografik

anlatım yerine yazınsal anlatıma dönebilir ve postmodernizm önemli bir parçası olan çelişkileri de filmlerine dahil etmeyi unutmaz (Yetiş, 2008). Postmodern filmleri incelediğimizde ilk göze çarpan bazı özellikleri açısından bu filmler'in avangart (öncü) ve sanat sineması ile akrabalık taşıdığı söylenebilir. Postmodern filmler, avangart (öncü) filmlerin ritmden, egzantrik simge ve düşsel görüntülerden oluşan ve "zor anlaşılabilir" yapıların anlaşılır hale getirmeye çalışan ama bunu yaparken de anlamın hemen elde edilmesine izin vermeyecek bir yapı taşımaktadır. Sanat filmlerinin psikolojik sorunlar üzerine temellenen yapılarını filmin diegesisi" içerisinde Ödipal süreçlerle bağlantılı olarak daha karmaşık hale getiren bu filmler, Hollywood'un üretim sistemi' (yapım, dağıtım, gösterim) içerisinde gerçekleştirilmektedir. Bu anlamıyla postmodern filmler popüler sinemayla, avangart sinemanın ve sanat sinemasının melezleşmesinin ürünüdür. Postmodern sinemanın belirsizliklerle yüklü dili avangart sinemanın sembolik, metaforlar ve çağışımlarla yüklü dilinin çok uzağında sayılmaz. Postmodern sinema, modern sinemanın yorulduğu dönemde kendine yeni bir alan açtı. Bu modern sinemanın, ortadan kalktığı anlamına gelmiyor. Hala biçimini oluşturmaya çalışan ve küçük, sıcak öykülerini farklı bir biçimde kuramaya çalışan yaratıcı yönetimler mevcuttur. Modern ve postmodern sinemanın keskin bir biçimde ayrılamadığı noktalar bulunur. Postmodern sinemada her şey iç içe geçiyor ve eski anlamını yitirmekte, bireyler, öyküler yabancılaşıyor, parçalanıyor ve yok oluyordur. Postmodern sinema, auteur istemediği gibi (gerçeklik, gerçekliği yeniden üretmeyi değil, şeylerin gerçekten nasıl öyle olduğunu göstermeyi de kapsar) eleştirmen de istemiyor. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler istemektedir (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997). Postmodern sinema "yüksek" sanat ile daha "aşağı" sanat arasındaki ayrımın kalkması üzerine temellenmiş olan ve ekonomik olarak "küreselleşen" bir



dünyanın kültürel anlamda da küreselleşmesini yönlendiren ideolojik bir uzlaşımın ürünüdür. Bu anlamı ile de toplumsal, politik, kültürel ve de psikolojik bir karakter taşımasına rağmen kendisini daha çok "ideolojiler üstü" estetik bir kategori olarak dışa vurmaktadır. Postmodern filmlerin yaygınlığı bu perspektiften daha anlaşılır hale gelmektedir (Karadoğan, (2005). Görselliğin, ön plana çıktığı bu dönem de metinler arası geçişlilikleri ile, iç içe geçmiş kurguya sahip olması niteliğini göz arda edersek postmodernizm ve sinema için filmler üzerinde görsel ve sinemasal bir dönem başlattı diyebiliriz. Postmodern sinemada temel amaç, seyirciyi filmin içine çekebilmek ve karakterle özleştirmesini sağlamakla birlikte, seyircinin filmi izlerken, düşünmesi, kendini tamamen gerçek hayattan koparmaması ve hatta film bittikten sonra bile film hakkında düşünebilmesini istemektedir.

### **1.2.1. Postmodern Sinema ve Anlatı Özellikleri**

Anlatı zamansal, alakalı ve mantıksal bağlantısı olan olayların yeniden aktarılması olarak tanımlanır. Postmodernizm, başta dil olmak üzere klasik anlatım yapısını ters yüz ederek, onu bambaşka yerlere götürmüştür. Postmodern süreçle birlikte sınıflandırılmayan bir türe dahil edilmeyen metinler ortaya çıkmıştır (Koçakoğlu, 2012). Postmodern anlatı olarak adlandırılan bu metinler, gerçeklik algısının tamamen çöktüğü, yeni bir duyuş, kavrayış ve algılayış geliştiren pozitivist tavrına bir isyan niteliği taşır. Postmodern anlatılar olaya ve hikayeye bağlayıcı bir unsur olmaktan çıkmıştır. Geleneksel sanatın ve edebiyatın özelliklerini reddeden postmodern anlatının belli başlı özellikleri; çoğulculuk, parodi, pastiş, oyun, kurmaca/ontoloji, metinler arasılık, değişik türlerin bir arada olması (sembolizm, romantizm gibi), üst kurmaca ve ironidir. Bütün bunlar metnin dilini ve biçim özelliklerini oluşturmaktadır. Metinler arasılık bağlamındaki yöntemlerden biri de pastıştır. Pastiş; başka bir deyişle öyküleme olan ve İtalyanca "pasticco" dan Fransızca, karmakarışık, çorba anlamında ya orjinallikten uzak ya da bir dönem

yada üslubun taklidi anlamına da gelebilir (Aytaç, 2003). Pastiş; hiçbir farklılık ortaya koymadan, kes yapıştır yöntemi ile taklit edilmesi, eski, yeni karşıt unsurları bünyesinde barındıran, düzenli, mantığı ve simetrisi olmayan, çelişki ve karşıtlıklardan hoşlanır (Koçakoğlu, 2012). Pastişte üslup taklit edilirken parody de metnin konusu taklit edilir. Postmodernizm her şeyi gerçeklikten uzak sanal bir dünyada görüntü olarak görürken , postmodern anlatı da her şeyi bir oyun olarak algılar. Başka bir deyişle bir metni başka bir anlamda kullanmak ve değiştirmek ve yeni anlam yüklemek olarak da ifade edilir (Koçakoğlu, 2012). Postmodernizm bireyden özneye geçiş sağlamış ancak özne benliğinden sıyrılmış ve kaybolmaya yüz tutmuştur. İşte asıl pastişini ortaya çıkaran durum budur. Jameson' un söylemi ile "Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün "pastişe" olarak adlandıracağımız, neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır" Postmodern anlatıların vazgeçilmez bir diğer unsuru "Parodi" yada diğer adı ile yansımadır. (Koçakoğlu, 2012). Parodi, bir metni değiştirmek ona başka anlam yüklemek olarak tanımlanır. Parodi de biçimsel bir metin yerine anlamsal bir metin çıkarmak gerekmektedir. Bu gibi özelliklerden dolayı postmodern metinlerin olay örgüsünü özetlemek oldukça güçtür. Postmodern söylem ile birlikte herhangi bir türe dahil olmayan metinler ortaya çıkmıştır ve metin sadece bir oyunun parçası durumdadır. Postmodern anlatıda ki metinler arası süreci Umberto Eco şöyle anlatır (aktaran Koçakoğlu, 2012 ), "Ritmini saflığını edinmek için orta çağ kronik yazarlarını bir, daha okumaya koyuldum. Onlar benim adıma konuşacaktı, bense kuşkulardan arınmıştır. Kuşkulardan arınmış ama metinlerarası yankılardan değil. Böylece, yazarların hep bildikleri şeyi yeniden keşfettim, kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır" (s.100). Yansıtmacı ve modern hikayelerde anlamı derinden etkileyen

metinler arasılık, postmodern eserlerde iç yada dış gerçekliği yansıtmak durumundan çıkarak diyaloglar çoğulculuğu sağlayan bir konumdadır. Postmodern anlatılar da olay örgüsün de genellikle bir bilinmezlik mevcuttur .Özellikle de kahraman merkezli olay örgüsünün ortadan kalkması, bunun başlıca nedenleri arasındadır. Postmodernizm ve anlatı ilişkisini incelerken özellikle karakterlerin geleneksel sinema kavramında ki karakterlerle farklılaştığını görmeye başlıyoruz. Üst ve alt kurmacalar, metinler arasılık, bilinç akımı gibi formlar, postmodern edebiyatta kurmaca kişilerinin daha da bireyleşmesine ve bireyin durumunun olayın önüne geçmesine zemin hazırlamaktadır. Postmodern anlatıların birey odaklı vurgusu, film içinde ne oldu sorusundan çok karakteri için ne durumda veya ne düşünüyor, ne hissediyor sorularını ön plana çıkarmaktadır. Diyalogların azaldığı, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka planda kaldığı ve bireyin öne çıktığı bir mekanizmayı oluşturmaktadır. Geleneksel sinemada erkek kahraman, sert, otoriter, yakışıklı, baba erkil, girişimci, savaşçı görürken postmodern sinema da karakterin tam zıt durumlar da karşımıza çıkıyor. Geleneksel sinemada karakterlerle seyirci arasında bir özdeşleştirme olmazken postmodern filmlerde karakterle seyircinin özleştiğini görüyoruz (Erdemir, 2009). Postmodernin temel özelliği olarak söylediğimiz, belirsizlik, çoğulculuk, tutarsızlık, görecelilik gibi unsurlar ancak dil mekanizması ile sağlanabilir. Bu yüzden postmodernler sıklıkla dil mekanizması ile oynar. Geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler yerine cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih ederler. Zaten istenilen düzen değil düzensizliktir. Modern metinlerde sistemli bir şekilde yer alan dil, post modern anlatılarda dil bilgisi kurallarına uyulmayan, daha anarşist bir şekle bürünür (Koçakoğlu, 2012). Malzemelerin bağlamlarından koparılıp kolaj biçiminde yeniden kullanıldığı, anlamlı bir bütünlüğün olmadığı metinlerle karşı karşıyayız(

Büyükdüvenci & Öztürk, 1997). Postmodern sinema eskiyi yenide ve yeniyile birlikte yaşatmış, hiçbir rahatsızlık duymadan başka biçimlerden, türlerden, öykülerden ödünç almış, sonuçta izleyici şaşkın ve elinde bütün bildiklerini alarak onu sinemanın yeni diline karşı savunmasız bırakmıştır.

### **1.2.2. Postmodern Sinemada, Zaman ve Mekan**

Modernizmin bize bireyin önüne, geçmiş ve şimdi ve de gelecekte oluşan bir doğrusal zaman çizelgesi koyar. Postmodernizm de ise bu durum tam tersidir. Postmodern filmler de zaman ve mekan sürekliliği içinde bazen hızlı, bazen panik halde, bazen de kesintisiz uzun çekimlerin ani ve eliptik sıçramaları olduğunu görmektedir. Modernist bakışta belirli bir zaman içinde ardışık olarak sunulan bir olaydan bir duygu veya herhangi bir şeyden hareket etmesine karşılık, postmodernist sinemada farklı kişilerin çeşitli deneyimlerini, geçmişteki ve şimdiki zamanların birleştirdiği uzaklıkların geçici ve geç işsel olarak şimdiki zamana yerleştirilerek aktarılmıştır. Modernlikle birlikte aynı mekanı ve zamanı paylaşan ya da paylaşmayan bireylerin zaman, mekân ve nesnelere farklı biçimlerde algılayabileceği fark edildikçe empresyonist bakış açısı ve dünya görüşü sanatta ve kültür dünyasında egemen olmaya başladı. Nesnenin olduğu gibi gözlemlenebilmesi her zaman mümkün değildir. Çoğu zaman insanın bakış açısını sınırlandıran etkenler mevcuttur. Farklı zaman ve mekânlar da ki ışık insanın nesneyi algılama derecesini etkiler. İnsan daha önceki deneyimlerinden hareket ederek nesneye dair algısını tamamlar. Ancak bu deneyimler olmadan nesneyle baş başayken onu olduğu gibi algılayabilmesine olanak yoktur (Özkan, (2012). Postmodern kuram içinde pek çok düşünür mekân tartışmasını gerçekleştirdiği görülmektedir. Yoğun modernizm eleştirisi ile öne çıkan Michel Foucault bunlardan biridir. Foucault çalışmalarında zaman kadar mekân kavramı üstünde de durmaktadır. Foucault, mekânı, içinde yaşadığımız, zamanı ve tarih alan olarak açıklamıştır (Koçakoğlu, 2012). Zygmunt Bauman da

mekân tartışmalarında öne çıkan isimlerdendir. Mekân üstüne düşünen Bauman, toplumsal mekânların basit bir mesele olmadığı aksine açılıma ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir (aktaran Şentürk, 2007). Ona göre toplumsal mekân, bilişsel, estetik ve ahlaki mekânlaştırmaların ve bunların ürünlerinin karmaşık, bir etkileşimdir. Her biri toplumsal mekânın bir yönünü temsil etse de bu üç mekânlaştırma, yaratıcı mekanizma sonuçları bakımından farklıdır. Bilişsel mekân, bilginin edinilmesi ve dağıtımıyla düşsel yoldan inşa ediliyorsa, estetik mekân merak ve deneysel yoğunluk arayışının kılavuzluğunda ki dikkatle duygusal olarak çizilir, ahlaki mekan ise hissedilen sorumluluğun eşitsiz bir dağılımı arayıcılığı inşa edilir. En meşhur film teorisyenlerinden biri olan *Bela Balazs*, sinemanın doğuşunu kutladığı *Filmin Sanat Felsefesi* (1938) adlı makalesin de postmodern film hakkında şöyle demektedir (aktaran Şentürk, 2007). “Film, eski mekânsal sanatların bu ilkesini, mesafe ve sanat eserinin münzevi kapanmışlığını bertaraf etmiştir. Hareket eden kamera benim gözümü ve böylece şuurumu raptetmektedir: resmin tam ortasına, aksiyonun gerçekleştiği mekânın tam ortasına. Dış taraftan hiçbir şey görmüyorum. Her şeyi. Eylemde bulunan şahıslar nasıl görmek mecburiyetinde ise öyle görüyorum. Filmin figürleri tarafından kuşatılıyor ve böylece aksiyonlarına karışıyorum. Ben de beraber gidiyor, araba sürüyor ve düşünüyorum, her ne kadar aynı yerde oturup kalsam da”(s.179). Diğer bütün sanat dallarında düşünülemeyen bir şeyi daha film beraberinde getirmiştir, seyircinin sanat eserleri ile olan farklı ilişkisini. Bu ilişki, mesafenin ortadan kaldırılması ve kapalılığın bertaraf edilmesi ile bağlantılıdır.” Film, normalde küçük çekim birimleri, planları, sekanslardan, toplam görüntü akışının içindeki belirli zaman birimlerinden oluşmaktadır. Bu hareket ve zaman birimlerinin her biri, gösterilenle, tercih edilen anlatım yapısına göre uygulanmaktadır. Fakat bu oluşturulan modüllerin, çekim sırasında ve sonrasında da

montajla belirli bir senkrona yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Postmodern film de ise; anlatının kronolojik düzenin bozulması zaman ve mekan kesinliğinin de ortadan kalmasına neden olmuştur ( Özçınar, 2009). Postmodern eserlerdeki zaman kullanımı ancak modern eserlerdeki (post ön eki ile birbirinden ayrılan iki kelimeyi bu bağlamda düşünmek yanlış olmasa gerek) zaman anlayışını ortaya koyarak karşılaştırmalı bir şekilde izah edebiliriz. Postmodern metnin zaman kurgusu, modern metin kurgusundakinin aksine, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay, yıl, ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında, bazen bunların birbiriyle harmanlandığı karmaşık bir zamandır. Modern mantık ve metin algılayışı bakımından takvimsel zaman vazgeçilmezdir. Fakat postmodern metinlerde zaman parçalanır ve özneleştirilir. Bu özneleştirme mantıksal zaman dizgesini bozar ve belirsizliği güçlendirir. Zamanın sınırları sürekli alışmaya çalışır. Post- modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıcı olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellığı beraberinde oluşturur (Karaburğu, 2008). Zaman, anlama, algılama ve konuşmanın zorunlu bileşenidir. Bu yüzden, düşünce tarihi boyunca zaman tartışmaları eksik olmamış, birçok filozof ve bilim adamı zamanı soruşturmuştur. Augustinus’ın zaman konusunda “ ondan söz edince kesinlikle onu anlıyoruz: başkası ondan söz edince de gene anlıyoruz.” . Augustinus göre (aktaran, Köktürk, 2008). “Ne gelecek var ne geçmiş; nede geçmişi, şimdiki, gelecek zaman diye üç zaman vardır. Geçmiştekilere ilişkin şimdi ki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman ve mekânın mevcut olduğunu kabul eder. Zaman konusunda Leibniz ile Newton karşıt görüşlerdedir. Leibniz’e göre zaman göreceli bir şey, ardı ardına gelen şeylere ilişkin bir düzendir. Newton ise tüm varlıkları kuşatan mutlak ve mutlak bir zaman ve mekân mevcut olduğunu kabul eder. Einstein ise mutlak zaman ve mekânı “ fiziksel

nesnelliğin en son kalıntısı olarak görür”(s.66). Her şey ve şimdiden ve şimdide var olandan ibaret olunca, postmodern bilinç artık evreni ve hayatı, onun unsurları arasında bağlantı kurarak bütüncül yapısı içinde kavrayamaz Postmodern metin, yapısına uygun olarak zaman kavramı özneleştirilmiş, parçalanmış ve değiştirilmiştir. Film de mekân ise tıpkı zaman gibi, öznenin yaptıklarını kayıtlayan kategoridir. Mekân, çok boyutlu bir anlam dünyası temsil eder. Mekân, öznenin değişik durumlarının bir izahı olarak varlık kazanır. En temelde yer ve zemin olan mekân, bilinç olarak ortaya konması, insan dağılıp gidecektir. Mekân özneyi bir yere irtibatlı kılmaktadır. Bir bilinç olarak söz edilen mekân, öznenin zeminini oluşturmaktadır. Mekân, bir zemine yerleştirdiği öznenin üslubunu anlatmaya ve anlamayı kolaylaştırır. Film de özne bir kimlik ve kültür ortaya koyarken bir zeminden hareket etmesi gerektiğini kavrar. Film de zemin, öznenin yaptıklarına anlam katar ve anlam duvarı örmektedir. Bununla birlikte mekân, zamanın izlerini taşır ve hangi zamanın eseri olduğunu gösterir. Mekân, kültürün bir yansımasıdır. Sennett’e göre mekânda oluşan anlamın nedeni duygudur. Yani mekân la insan arasında duygusal bir bağ bulunmaktadır. Duygusallığın ortadan kalktığı yerde mekânı hissetmek, mekâna bağlanmak güçleşmektedir. Mekân duygu ve eylem dünyasını etkilemektedir. Bu nedenle mekânın, düşsel, kültürel, ekonomik, psikolojik, dinsel yani tüm yönleriyle bir yaşam tarzlarının nitelediği statü gruplarının uzamış haline gelir Mekân, kültürel, toplumsal, politik ve dinsel bağlamlarından oluşan bir kavramdır Mekân, kültürel, toplumsal, politik ve dinsel bağlamlarından oluşan bir kavramdır (aktaran Alver, 2007: 557). Postmodern açıdan mekân kavramı hakkında, Jameson (1994) , adeta bir “hiper mekân” olduğunu söyler ve bunu bir şizofrenik ve parçalanmış bir birinden kopuk parçaların kolajıdır diye tanımlamıştır (aktaran Şentürk,2007). Mekân ağılında ki değişiklik seyirci üzerinde

anlaşılmazlık olarak tanımlanabilir ki postmodern filmlerin ilk seferde anlaşılması için film sonrası film hakkında düşünülmesi gerekmektedir.

### **1.2.3. Postmodern Sinemada, Çekim Tekniği ve Montaj**

Klasik, gerçekçi olmayan, postmodern filmler de hikaye ve montaj, zaman /hareket görüntülerinin ve nesnelerin terkip ve modülasyonu olarak, parçaların, kendi içinde kapalı bir bütünlük oluşturmamaktadır . Postmodern düzende tüm ölçütler hiçbir önem sırası olmadan yan yana gelir ve her şey karşıtı ile birlikte var olur. Böylece film içinde sürekli değişen ve aniden yeni bir görüntü ile bizi karşı karşıya kaldığımız görüyoruz. Postmodern metinlerde oyun, yazar ile okur arasında ki bilmeceyi bir kurgu ile bir biri ile yaklaştırır. Okuyucu veya seyirci eser / film boyunca bu düğümü çözmeye uğraşır (Koçakoğlu, 2012). Postmodern ana vasıflara haiz birkaç filmin İngiliz yönetmeni, oldukça kışkırtıcı bir biçimde şöyle demektedir (aktaran, Şentürk, 2007). Griffith David Wark (1875/1948), filmlerinde çeşitli hadiselerin doğrusal gelişimini çapraz biçimde keserek, sahneler arasında asıl temanın bütünlüğü sağlayacak yapıcı bir yansıma kurmuştur. Bunu Intolerance (1919)'da ustaca uygulanmış ve beşik sallayan bir kadının sembolik görüntüleri aracılığıyla, dört ayrı tarihi döneme ait dört ayrı hikâyenin arasında refleksiyon oluşturmuştur. Griffith, bir yandan sahne yerine, kamera konumlarını filmsel anlatım tarzının esasi unsuru olma durumuna yükseltmiştir (s.226). Filmler de, total çekimlerin yanında büyük ve yakın ölçekli çekimler, aynı sahne içinde ki kamera açılarının değişimi ve gerilimi arttırmak, eş zamanlı süreçleri sergileyebilmek için kullanılan paralel montajın gelişimi görülmektedir. Kısaca film onun konstrüktif mantığını üstlenerek, paralel ve belirli bir noktaya yaklaştıran montaj arayıcılığı ile uygulamıştır. Seyirci, kamera hareket mantığının kendi gözüyle örtüşmesi yönetmenin ince hesapları ile oluşmaktadır. Klasik gerçekçi anlatım sinemasında her



şeyin gerçekçi biçimde anlatılması mecburiyetin dolayı, temsilin teknolojik işlevinin de garantilenmesi gerekmektedir. Temanın gerçekçi biçimde anlatılması ve aynı zamanda, kamera hareketleri gibi çekimin suni yönlerinin gösterilmemesi ve fark ettirilmemesi gerekmektedir. Klasik öykülemeci montaj tekniğinin ana vasfı, çekim ve karşı çekim usulüdür. Bu kesim tekniğini diyaloglarla desteklemek mümkündür. Diyalog çekimlerinde, kameranın yeri ve açıları bakış düzeyinde olmasına dikkat edilmektedir. Kamera hareketlerini incelediğimiz de ise kameranın karaktere odaklı olduğunu görüyoruz. Karakter ile hareket eden aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya, sağdan sola doğru veya soldan sağa doğru kamera hareketleri görmemiz mümkündür. Karakter ile hareket eden kamera hareketleri seyirci içinde karakter ile özdeşleştirme sağlanmakta olup seyirciyi filmin içine çekmektedir( Şentürk, 2007). Gilles Deleuz'e göre (1989) (aktaran Şentürk, 2007) gerçekliği belirleyen şey çevre ve karakter arasında ki bütünlüktür. Çevre ve güçleri, karaktere meydan okuyarak, onu tamamen esir alacak durumları oluşturur. Aksiyon kendisi ile diğerleriyle çevreleyen kavgaya dönüşür.(s.194) Deleuze'e göre (aktaran Şentürk, 2007) aksiyon belirlenen bir durumdan kaynaklanan, sonra diğerine, dönüştürülen bir başka duruma geçen hareket- resmini, esasen zihni süreçlerin izhar edilmesine yarayan çekimlerin aksiyonu olan davranış sinemasını çağrıştırmaktadır "Aktör stüdyosunun kuralı şöyle belirlemektedir. Sadece, içeride ne varsa, o önemli, fakat bu içeride olan, öte dünyaya ait ve gizli bir şey değil, gösterilmek zorunda olunan davranışın genetik unsuruyla kaynaşan bir şeydir" (s.221.222). Film normalde küçük çekim birimleri, planlar, sekanslardan, toplam görüntü akışının içindeki belirli zaman birimlerinden oluşmaktadır (Şentürk, 2007). Hareket ve zaman gösterilen, tercih edilen anlatım parçasına göre kodlanan bir kıyas oluşturmaktadır. Bu oluşan parça, çekim sırasında ve sonra kurguda (montaj) belirli ritme uygun olarak yeniden birleştirmek

mecburiyetinde olmaları sebebiyle, hareket ve zaman görüntüsü olarak temsil ettiği nesnesine benzer olan hareketsiz resimden farklı biçimde, artık sadece benzerlik anlamında kıyas olmayan kendi nesnesine dönüşmektedir (Şentürk,2007). Postmodern filmler de izleyici geleneksel sahnelerin birbiri ile bağlantılı devamlılıkların olduğu kurgu dizini yerine planların birbiri ile eşleşmediği bir kurgu ile karşılaşır. Bu kurgu türüne sıçramalı kurgu denir. Sıçramalı kesme (jump cut), adı verilen bu kurgu türüne postmodern film özelliklerinde sıkça rastlarız. Sıçramalı kurguda görüntünün devamlılığı başka bir mekanda geçen hareketli görüntüyle kesilip şaşırtıcı bir efekt uygulaması ile oluşur. Başka bir deyişle bir devamlı çekimin orta bölümünün silinmesi ve çekimin başlangıç ve sonunun beraber birleştirmesinden oluşan geçişli olarak da adlandırılan kurgu türüdür.

## **2. BÖLÜM POSTMODERNİZMİN TÜRK SİNEMASI'NA YANSIMASI**

Çalışmanın bu bölümünde postmodernizm ve Türk sineması kavramları tanımlanıp, Yazı Tura filmini Türkiye sinema tarihinde konumlandırabilmek amacıyla bu bölüm sinemadaki 90 sonrası değişimleri ele alır.

### **2.1.1. 1990'lar Türk Sinemasına Genel Bakış**

Günümüzde sinema deyince genellikle ilk akla gelen, Hollywood filmleri ve onların 'tüketildiği' lüks ve pahalı salonlardır. Günlük dilde kullanılan 'Türk filmi gibi' ifadesi ise gerçek dışılığa, abartılı tesadüflere, çetrefilli aşk ve kavuşma hikâyelerine gönderme yapar. "Nasıl ki sinema Hollywood ise, Türk sineması da Yeşilçam'dır."(Dorsay,2004) Yeşilçam sistemi ticari beklentilere, dolayısıyla yıldız sistemine dayalıdır. 'Tutanı yineleme' anlayışı birbirini tekrarlayan filmlerle beraber, popüler yabancı filmlerin taklitlerini de doğurmuştur. Bütün olumsuzlukların yanında, Yeşilçam'ın kendi içindeki 'Toplumsal Gerçekçilik', 'Ulusal Sinema' gibi hareketler ana akımdan uzaklaşmanın ilk sinyalleridir; ayrıca Yeşilçam'dan iyi filmler de çıkmıştır. Yılmaz Güney ve sonradan kendi sinema anlayışlarını oluşturmakla beraber, onu takip etmekle işe başlayan ardılları, 1970'lerden itibaren farklı bir sinemanın yolunu açtı. Yeşilçam sisteminin çöküşünün ardından Türk sineması, finansal bakımdan ağır bir krize girdi, yıllık yerli film yapım sayısı hızla düşmüştür. 1980'lerde bireye dair, özellikle kadın sorunlarına eğilen filmler çekilmiştir; biçimde ve içerikte yeni denemeler yapıldı. 1990'larda Türk sinemasına Nuri Bilge Ceylan'dan Zeki Demirkubuz'a, Derviş Zaim'den Semih Kaplanoğlu'na, Yeşim Ustaoglu'ndan Reha Erdem'e yeni bir yönetmenler kuşağı geldi. Yeni kuşak yönetmenler, Türk sinema tarihindeki Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965) ve Ömer Kavur'un Anayurt Oteli (1986) gibi sanat filmi örneklerine yenilerini ekledi. Diğer tarafta Mustafa Altıoklar ve Sinan Çetin'in başını çektiği popüler yerli filmler üreten kimi yönetmenler, yeni bir ana-akım sinemaya doğru başlangıç noktası

oluşturmaktadır. Çizilen bu tablo içinde gözden kaçırılmaması gereken nokta şudur ki Hollywood tüm dünyayı olduğu gibi, Türk sinemasını da işgal etmiştir ve yıllık yerli film yapım sayısı onlu rakamlarda dolaşmaktadır. Türk sineması ayağa kalkmıştır, ancak hızlı adımlarla ilerlemesi yapım, dağıtım ve gösterim kanallarının tümünü kapsayan köklü değişimlere bağlıdır. (Dorsay, 2004)

Yeşilçam'ın parlak dönemlerindeki geniş seyirci kitlesi, sistemin oluşmasını ve devamlılığını sağlamıştı. Avantür filmler, seks ve arabesk film furyaları, orta sınıf aileyi 1970–80'lerde sinema salonlarından kopardı. Bir dönem video, ardından 1990'larda özel televizyon kanallarının sayısının artması, uydu anteni gibi yeni teknolojiler, 12 Eylül öncesi ve sonrasında siyasal–ekonomik çalkantıları yerli film seyircisini 'eve kapattı'. Sinemaya giden seyirci de neredeyse yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldıktan sonra, Amerikan filmleri sayesinde canlanan salonları doldurdu. Çarkı döndüren seyirci ve Yeşilçam'ın işletmeciyeye dayalı sistemi yok olunca, 1990 sonrası yerli sinema filmi sayısı ona kadar düştü. 1990'da yerli film yapımındaki finansal krize devlet ilk kez müdahale etti. 'Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi' yürürlüğe konuldu ve başvuracak 73 projeler arasından seçim yapmak üzere Kültür Bakanlığı'ndan iki, sinema profesyonellerinden dört, üniversiteden bir olmak üzere yedi üyeden oluşan bir 'Değerlendirme Komisyonu' oluşturuldu. Komisyonun her yıl belirlediği 10–12 film projesine, her birinin bütçesinin % 40'ı oranında destek sağlanmaya başlandı. Kültür Bakanlığı 1990 ile 1995 arasında, fon aracılığıyla toplam 44 uzun kurmaca filmin yapımını destekledi ve bu çerçevede 12 genç yönetmen ilk filmini gerçekleştirdi. Ancak, ekonomik istikrarsızlık ve birbiri ardına gelen krizlerin yanı sıra hükümetlerin sık sık değişmesi film yapımını destekleme fonunun işlerliğini zayıflatmıştır (Ulusay, 2002: 233). 1990 ve sonrasında, Türk sineması ve Türk

sinemasında sanat filmi olgusu açısından en çarpıcı gelişmelerinden biri Eurimages üyeliğidir. Eurimages, bütün dünyada egemen olan Amerikan sinemasına karşı, Avrupa sinemasını desteklemeyi amaçlayan, 1989 yılında Avrupa Konseyi tarafından oluşturulan bir fondur. Destek yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının tamamını kapsamaktadır. Eurimages, Avrupa sineması ürünlerinin ortak yapımını ve sinemacılar arasında işbirliğini de amaçlar. Avrupa Birliği'ne üye ya da üyelik başvurusunda bulunmuş ülkelerin katıldığı fona Türkiye Mart 1990'da Kültür Bakanlığı üzerinden üye olmuştur. Film yapımı için finansal destek bulmanın yanında, uluslararası ortak yapımlar sayesinde, Türk sinemacılar diğer ülke sinemacılarının pratikleriyle karşılaşma ve onların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanma fırsatı bulur. Ayrıca Eurimages'ın dağıtım kanalı, bazı yerli filmlerin yurtdışında gösterimini sağlar. Eurimages destekli yapımlarla birlikte, Türk sinemasında sanat filmi gerçekleştirme çabasının meşrulaştığı ileri sürülebilir (Ulusay, 2002: 237). Genel anlamda 1990 ve 2000'li yıllarda Türk sinemasında yapılan ve gişe olarak sinemqa izleyicisi bakımından önemli yer tutan filmleri incelediğimizde ise; Şerif Gören Amerikalı'yla (1993) görece geniş bir izleyici kitlesine ulaştı (354.656 kişi).12 Mustafa Altıoklar İstanbul Kanatlarımın Altında (1995) ve Ağır Roman (1997) ile gişe başarısı kazanan filmlere imza attı. Yönetmenin biçimsel bir deneme olarak nitelediği Asansör'ü (1999) Atilla Dorsay'ın (2004:125) deyişiyle 'Türk usulü askerlik tablosu' O Şimdi Asker (2003) izledi. Yavuz Turgul, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde (1990) çok sayıda Yeşilçam melodramı üreten, seyirciye ulaşsa da hiçbir ödül alamayan ve hakkında tek satır yazı yazılmayan bir yönetmenin, siyasal içerikli film yapma sevdasına tutulmasını ve işi yüzüne gözüne bulaştırmasını anlatır. Gölge Oyunu'nda (1992)

düş ile gerçekliği harmanlar. Nihayet 1996'da Eşkîya gelir. Turgul, 35 yıl önce dağda eşkıyalık yaparken tutuklanıp içeri düşmüş, orada da hayatına kasteden üç kişiyi öldürdüğünden mahkûmiyeti bu kadar uzun sürmüş Baran'ın öyküsünü anlatır. Kendisini ihbar eden kişiyi (eski can dostu Mahmut) ve eski nişanlısı Keje'yi aramak üzere yola çıkan Baran, trende mafya fedaisi Cumali ile tanışır. İkilinin arasında gelişen dostluk, İstanbul'da geçen bir serüvene dönüşür. Gösterime girdiği ilk haftalarda pek ilgi görmeyen film, medyadan bulduğu desteğin de katkısıyla büyük bir ivme kazanmış ve sonuçta iki buçuk milyondan fazla (2.572.300) kişi tarafından izlenmiştir. Filmin o güne dek yerli filmler arasında görülmemiş bir gişe başarısı elde etmesi 'Türk sinemasının ayağa kalktığına' dair yorumlara neden olurken, popüler filmler yapmayı arzulayan sinemacıları da cesaretlendirmiştir. (Dorsay,2004)

### **2.1.2. Türk Sineması'nın Postmodern özellikleri**

Türkiye sinemasının 2000'li yıllarını incelediğimizde karşımıza ilk çıkan sorun, ülkede yaşanan ekonomik krizin her alanda olduğu gibi sinemada da etkilerini göstermiş olmasıdır. Aynı dönemde kitle iletişim araçları aracılığı ile yoğun ve etkili bir popüler kültür saldırısı yaşanmıştır. Çünkü bir yanda film dağıtımda ve sinema salonlara egemen olan Amerikan dağıtım kuruluşlarının ülkeye girişi, bir yandan da özel televizyon yayıncılığının başlamış olması, izleyici seçimlerini ciddi biçim de değiştirmeye başlamıştır. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da bu durumdan ciddi şekilde etkilenmişti. Hollywood Sineması olarak adlandırılan popüler kültür sineması ülkemizde kendini göstermeye başladığı bu yıllarda, Veysel Batmaz'ın (1981) verdiği tanıma göre "popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür( Karakaya, 2007). Dar anlamıyla, emegin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi içerir. Geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar" kültürel değerleri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır, tüketiciye dönük, elde edilmesi kolay ve ucuzdur

diye tanımlamıştır”(S.237). Popüler Sinema dünyada da var olan toplumsal düzenin sürmesinden yana filmler üretir. Bunu karmaşık bir ilişkiler ağı içinde gerçekleştirir. İzleyici, teknoloji, endüstri, sanatçı süzgecinden geçirerek aktarır. Bu bakımdan popüler filmler özünde tutucudur (Karakaya,2007). Popüler filmler de konu seçimlerini incelediğimizde genelde aşk, aldatma, soygun, cinayet, uyuşturucu ve ticareti, fuhuş, mafya ve suç örgütleri, tehdit, para için suç işleme, sürekli şiddet, gerilim, şizofreni ve benzeri konu başlıklarını içerdiğini görüyoruz. Popüler sinemada ise bu tam tersi şekilde görüyoruz. Popüler sinema da yönetmen, özgür olmayan ve gişe kaygısı yaşayan olarak tanımlanmaktadır. Doksanlı yıllarda egemen olan popüler kültür düzeni, her ülke de olduğu gibi Türkiye’yi de etkilenmiş, diğer alanlarda görülen olumsuz etkiler sinemamızda da kendini göstermiştir. Türkiye de bu dönem de çoğu, üslup arayışı, kisisel deneme, aykırı olma isteği iken çekilen doksanların ilk yıllarının filmleri “küsen izleyiciyi” salonlara çekememiş, bir iki haftada vizyondan inip ya arşivlere ya da özel televizyonların depolarına gönderilmiştir. Aslında izleyici, sinemadan değil, Türk filmlerinden uzaklaşmıştır. Yapım, dağıtım, gösterim zinciri içinde geri dönüşü daha az risk taşıyan, bir anlamda seyirci garantili hale gelen bu filmlerin alternatifi olan, bağımsız sinema çabaları da vardır (Karakaya, (2007).

Türkiye’de postmodernizm kavramı da ilk olarak, 1990’lı yıllar da tartışılmaya başlanmıştır. Kasım 1990’ da Hürriyet Gösteri dergisin de *Ünsal Oksay* posmodernizm’in kapitalizmle bağlantısı üzerinde durmuş ve “bugün içinde yaşadığımız hayatın bütün alanlarıyla yeniden betimlenmesi olarak” kavramı tanımlamaya çalışmıştır (Koçakoğlu, 2012). Modernizmin, Türkiye’de bir tür oryantalizm olarak hayata geçirildiğini görmekteyiz. Toplumun modernliğe geçiş sürecinde tecrübe ettiği kültür sorunlarına bütüncül bir estetik – etik yaklaşım

geliştirmek gayretindeki kimi “ muhafazakâr” aydınlar, bu çerçevede sanat ve edebiyat da içe dönük öznelci bir üslupla modernizmi geliştirmeye çalışmışlardır. Toplum ve kültür teorisi açısından postmodernizm batı toplumunda bir evre olarak görülür ve postmodern kültür ve toplumsal ilişkilerin, çağdaş kapitalizme karşılık geldiği söylenir. Postmodernizm modernizme karşı bir ideoloji eleştirisi üstlenmiştir ve toplumsal yaşamın her yönünü düzenlemek isteyen kucaklayıcı dünya görüşlerine tümünden itiraz eder. Bilimsel bilginin üstünlüğüne karşı her türlü bilmenin göreceliğini ve bağlamsallığını öne çıkarmıştır. Bu bağlamda postmodern kültür tarih duygusundan yoksun yalnızca anlama önem veren, entelektüeller türemiş, izleyen röntgeni bir kültürdür (Öztürk, 1997). Türkiye de postmodern sinemayı incelediğimiz de, dönemin yönetmenlerinden, Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997), Nuri Bilge Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999), Serdar Akar’ın *Gemide* (1998) adlı filmlerinin birer örnek olacağı bu durum, konuları bakımından incelediğimizde ise yönetmenlerin çekim tekniği, anlatısı bakımdan postmodernizm kavramından etkilendiklerini net bir şekilde görmekteyiz. Ayrıca, bu filmlerinin izlenme oranlarına baktığımızda, her biri üzerinde çok konuşulan filmler olmalarına ve yurt dışında birçok ödül almış olmasına rağmen popüler sinemanın öne çıkmasından dolayı Türk izleyicisi tarafından ilgi görmemiştir.

Bu bağlamda araştırmamızın örnekleminde yer alan Uğur Yücel’in ilk yönetmenlik denemesi olan *Yazı Tura* (2004), dram, trajedi türünde ki film’in de kullanılan, çekim tekniği, zaman, mekan kullanımı ve anlatsal bakımdan filmi ayrıntılı inceleyip film analizi yaparak belirlediğimiz sahneler üzerinden postmodern kavramını ve postmodern sinema kavramını tanımlamaya çalışacağız.



### 2.1.3. Uğur Yücel Sineması ve Yazı Tura Film Örneği

Uğur Yücel, 1957 yılın da İstanbul'da doğmuş ve halen İstanbul'da yaşamaktadır.

Yücel, İstanbul belediye konservatuvarı tiyatro bölümünü bitirip, 1977 yılında tek kişilik bir gösteri oyunculuğu kariyerine başlamıştır. 1975 ve 1984 yılları arasında Kenter tiyatrosu, Tef Kabare tiyatrosu, Dormen tiyatrosu ve Şan müzikholü'n de çeşitli oyunlarda oynamış, *Selamsız Badosu* ve *Muhsin Bey* (1987) adlı filmler de ki rolleri ile izleyici tarafından büyük beğeni toplayan ve aynı zaman da Sezen Aksu ve Müjde Ar ile ayrı ayrı sahne şovları yapmıştır. Televizyonda, *Aziz Ahmet*, *Karanlıkta Koşanlar*, *Alacakaranlık* ve *Hırsız Polis* gibi dizilerde oyuncu olarak karşımıza çıkan Yücel, *Karanlıkta Koşanlar*'ın tamamını ve *Alacakaranlık*'ın dizisinin bazı bölümlerini (Alican Yücel takma adıyla) yönetmenliğini yaparak bu alanda da kendini gösteren Yücel, *Arabesk*'le, 'Sinema Yazarları Derneği En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu', *Muhsin Bey*'le Antalya Film Festivali'nde 'En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu' ödülleri alarak ilk sekiz bölümünü çektiği *İkinci Bahar* adlı Tv dizisi ile de İletişim Fakültesi En İyi Tv Yönetmeni Ödülüne layık görülmüştür.(Vikipedi). Oyuncu, yönetmen, senarist, yazar ve hatta *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* filmlerinin müziklerini yaparak müzisyen olarak bile karşımıza çıkan Uğur Yücel, tam anlamı ile on parmağın da on marifet dedirten yapıya sahiptir.

Yücel, sinema da yönetmenliğine 2004 yılın da *Yazı Tura* ile başlamış ve 2006' da *Hayatımın Kadınısın*, *Ejder Kapanı* (2010) , *Benim Dünyam* (2013) filmleri ile yönetmenliğe devam etmiştir. Uğur Yücel'in yönetmenliğini yaptığı ve aynı zaman da ilk film olan *Yazı Tura*, (2004) filmi Antalya Film Festivali En İyi Film, En İyi Senaryo, En İyi Yönetmen ödülleri dahil onbir ödül almıştır. *Yazı Tura* filminin künyesini incelediğimizde Uğur Yücel, aynı zaman da yapımcılığı, Haris Padouvas, Hakkı Göçeoğlu, Defne Kayalar ile paylaşmıştır. Senarist olarak da karşımıza çıkan Yücel, oyuncu olarak ise film de Kenan İmirzalıoğlu, Olgun Şimşek, Bahri Beyat,

Eli Mango, Engin Günaydın, Teoman Kumbaracıbaşı, Erkan Can, Settar Tanrıöğen ile çalışmıştır. *Yazı Tura*, (2004) filminin müziklerini Erkan Oğur, görüntü yönetmeliğini, Barış Özbiçer, kurgusunu ise Yücel, Valdis Oskarsdottir ile beraber yapmıştır. Türk ve Yunan ortak yapımı olarak karşımıza çıkan film'in dağıtıcısı ise Warner Bros' dur. Süre olarak yüz iki dakika süren filmin anlatım dili Türkçe olup, 24 Eylül 2004 tarihinde vizyona girmiştir. Film birbirinden farklı mekan ve koşullarda iki hikayeden oluşuyor. Bir tarafta Olgun Şimşek in canlandığı Göremede yaşayan şeytan lakablı futbola yatkın ve bir çatışma sırasında mayına basarak ayağını kaybeden Rıdvan'ın öyküsü, diğer tarafta Kenan İmirzalıoğlunun canlandığı istanbulda hayatını kazanmaya çalışan Cevher'in öyküsü anlatılmaktadır. Rıdvan, köyüne döndüğünde hiçbir şeyin artık eskisi gibi olmadığını farketmektedir. Sevdiği kız ve ailesinin ve çevresindekilerin sakat olmasından dolayı gösterdiği tutuma karşı tek dayanağı annesidir. Rıdvan'ın hikayesin de aslında bu konuda en tartışılacak konu eskiden annelerin "ya şehit ol ya gazi" sözünün halkın bilinçaltında ve evlilik yolu bekleyen kızların nazarında mümkünse gazi olma şeklinde değişmiş olması gözler önüne serilmiştir. Bu durum filmim toplumsal söyleminide oluşturmaktadır. Bu durumda Rıdvan karakteri muhtaç hale düşme, ihanet, acır bakışlar, geceleri kimle ve ne için çatıştığını sorgulayan alkollü ve uyuşturuculu bir halde gelmiş ve rüyalarda devamı gelen çatışmalar, kabuslar ve bu yorgun psikolojinin acı armağanı halisünasyonlar görmesine neden olmaktadır. Sonunda da dayanamayıp annesinin korktuğu sonu yaşar ve intihar ederek hayatını sonlandırır. Cevher ise askerlik sonrası yaşamak için sebep olarak gördüğü Gazi büfesini açıp hayatını yoluna koymak istemektedir. Büfe için gerekli parayı bulmak için mafyaya bulaşmış ve başkaları adına çek senet tahsilatı yapmaktadır. Girdiği bu ortamda aynı zamanda uyuşturucu kullanmaktadır ve Rıdvan gibi oda sürekli

uyuşturucunun da etkisi ile halisilasyonlar görmektedir. Cevher'in büfesinin açılışına bir gün kala yaşadıkları depremi ile amcasını kaybetmesi ve sonrasında da bir anda karşısına çıkan gay abi sendromu ile karşı karşıya kalması Rıdvan karakterinde sonunun kötü gideceğini göstermektedir ki sonunda Rıdvan da karıştığı kavga sonucunda adam öldürerek hayatının geri kalanını hapisanede geçirecek bir son hazırlamıştır. Bu iki hikayenin ortak noktası olan askerlik anısı ve iki karakterin de uyuşturucuya sığınarak hazin sonlarını kendilerine hazırlamaları filmin adı ile birleştiğinde yönetmen Yücel sanki hayat da yaşadığın sorunlar ile başa ıkamazsan sonuç senin için karanlıktır mesajını vermektedir.

### 3. BÖLÜM YAZI TURA FİLMİ POSTMODERN ANLATI ÖZELLİKLERİ

Çalışmamızın bu bölümde *Yazı Tura*(2004) filmi postmodern sinema özellikleri bakımından analiz edilip, film anlatısı, çekim tekniği, zaman, mekan ve kurgusu bakımından hangi sahnelerce postmodern özellikler taşıdığı tartışılmıştır.

#### 3.1.1. Anlatı Özellikleri bakımından *Yazı Tura* (2004) Film Analizi

*Yazı Tura* (2004) filmi Rıdvan Karakteri, askerden gazi olarak döndüğü memleketin

de yeni yaşamına alışmaya çalışır. Rıdvan, mayına basarak, bir ayağını kaybedince

futbolcu olmak için kurduğu hayalleri söner ve sürekli içki ve uyuşturucu içmeye

başlar. Rıdvan'ın asker de yaşadığı olayın etkisi, sürekli içki ve uyuşturucu kullanımı

da eklenince psikolojisi bozulmuştur. Geceleri uykuya daldığında sürekli, kabuslar

ve halisülasyonlar hayatını devam ettirmeye çalışmaktadır. Cevher Karakteri ise,

askerlik sonrasında mafya için çalışmaya başlamış ve bir yandan da hayalinde ki

tren istasyonundaki büfesini açmak üzere olan gözü kara ve çabuk sinirlenen bir

karakterdir. Cevher de aynı şekil de Rıdvan gibi askerlik sonrasında ciddi psikolojik

travmalar yaşamaktadır. Cevher ve Rıdvan karakterlerini incelediğimizde de

postmodern karakterler olduğunu ve postmodern anlatı biçiminde karakterlere can

verdiklerini seyircinin de bu bağlamda karakterlerle kendini özleştirdiğini görüyoruz.

İki bin dokuz yılında, Gürhan Topçu, *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler*

*Fakültesi Dergisinde* yayınlanan “Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir

Yaklaşım, *Yazı Tura* “adlı makalesinin sonuç bölümünde “*Yazı Tura* anlatısal açıdan

geleneksel anlatıya uygun bir yapıya sahipken Syuzhet biçimi farklılaştırır”

görüşündedir. (Topçu, 2009). Fakat *Yazı Tura* filmin de postmodernizmin bir unsuru

olan gerçekte hayal unsurunun iç içe geçmesi, olay örgüsünün de parçalanmasına yol

açmış ve geleneksel anlatı yöntemi olan diyaloglar yerine efektler kullanılmış bu da

bize filmin geleneksel anlatım biçimi dışında olduğunu göstermiştir. Filmin

başladıktan sonra ilk beşinci dakikasında hiç bir diyalog olmadan Rıdvan'ın

hikayesinin peş peşe gelen görüntüler de sadece ortam sesleri ile devam etmesinden anlatının geleneksel anlatım biçimi dışında olduğunu bize fark ettirmektedir.

Cevher'in hikayesine geçtiğimiz de ise, Cevher'in tren istasyonunun da açacağı "Gazi" adlı büfe için beklediği para eksik gelir. Cevher, bu duruma sinirlenir ve alacağını tahsil etmek için tren'e binerek yola çıkar. Yol boyunca süren sahnelerde yine diyaloglar yerine efektler kullanılmıştır. Filmin on birinci dakikasın'da Cevher ile Muhittin karakterini görürüz. Muhittin'den alacağını ister, Muhittin ise "yarın" der. Cevher sinirlenir ve elindeki bıçakla Muhittin' in kafasının dan bir parça keser. Muhittin' in acı dolu bakışlarını görürüz.

Tablo A.1



Bu sahne de Muhittin' in bağırdığını fark ederiz fakat bağırma sesini duyamayız çünkü onun yerine efektler kullanılarak mimikler ile acı anlatılmıştır. Sahne değişir ve Rıdvan'a döner kamera ve Rıdvan ayna karşısında kendine bakarak hazırlanır ve evden çıkar. Rıdvan'ın memleketi Göreme' den görüntüler eşliğinde Rıdvan'ın yürüdüğünü ve kahve'ye gittiğini görürüz.

Tablo A.2



Görüntüler boyunca yine sadece müzik ve efektler vardır. Devam eden sahne de Rıdvan, yakın arkadaşı Sencer'i ziyarete gittiğini görürüz. Sencer'in bir çömlek atölyesi vardır. Rıdvan Sencer'in iş yerindeki tuvalette esrar içerken halüsilasyonlar görmeye başlar bu sahnelerde yine sadece müzik ve efekt kullanılmıştır.

Tablo A.3



Filmin kırk altıncı sahnesinde askerler öldürülen teröristlerin üzerini ararlar. Bir asker teröristin cebinden bir fotoğraf çıkarır. Sonraki plan da fotoğraf da Rıdvan olduğunu görürüz. Rıdvan hızla askerlerin elinde ki fotoğrafı alır, bağırarak ve

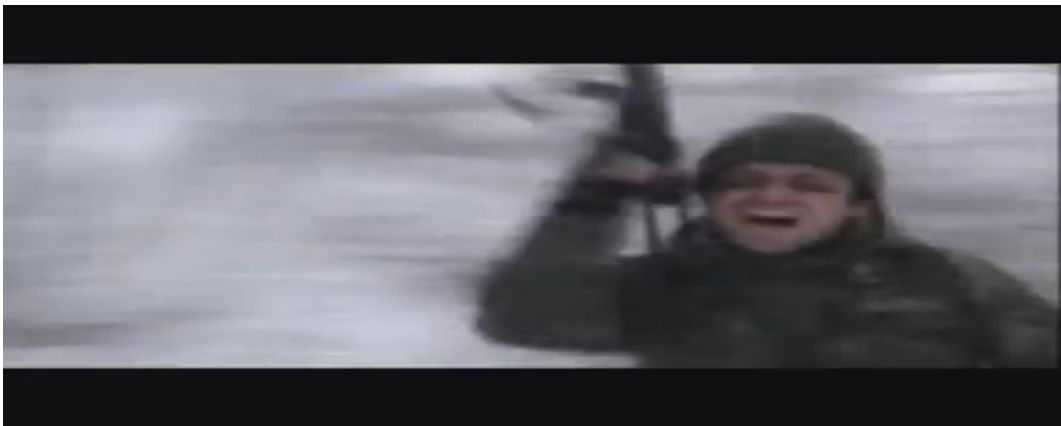
havaya ateş ederek koşmaya başlar. Bu sahneler de yine diyaloglar yerini, ortam seslerine ve müziğe bırakmıştır.

Tablo A.4



Cevher durumu görür ve “Rıdvan orada mayınlar var, Rıdvan” diye bağıarak ona doğru koşar. Rıdvan havaya ateş edip koşmaya devam eder ve mayın patlar. Bu sahneler de ki görüntüler, diyaloglar yerine, müzik ve efektler kullanılarak anlatılmıştır.

Tablo A.5



Filmin ellincinci dakikasında iki karakterin ortak hikayesi olan cephe görüntüsü tekrar gelir ve artık bir saatin sonunda o patlama anının film içerisinde tam ve net

olarak neyi anlattığını ve neden olduğunu çözmüş oluruz ki bu sahneden sonra sevgilisini de arkadaşının kaçırdığını gören Rıdvan daha fazla yaşadıklarına dayanamayıp intihar eder ve Rıdvan'ın hikayesi biter Cevher'in hikayesi başlar. Anlatı bakımında incelediğimiz bu sahnelerin kronolojik bir sırasının olmayışı iç içe geçmiş anlatım biçimi ve filmin ilk bir saatinde daha yeni yeni anlaşılacak film anlatı bakımından tam bir postmoderndir diyebiliriz. Rıdvan'ın hikayesi bitip Cevher'in hikayesi kaldığı yerden devam ederken Cevher'i kız arkadaşı ile birlikte olduğunu görürüz. O sırada deprem olur ve amcası ölür, babası da hastaneye kaldırılır.

Tablo A.6



Cevher babasını hastaneden taburcu ederken, olayı öğrenen Cevher'in babasının ilk eşi olan Tasula, oğlu Teoman ile beraber hastaneye gelir. Bu karşılaşma Cevher'in hikayesinde önemli yer tutar.



Tablo A.7



Hastanede ki karşılaşma sahnesinde, yine diyaloglar yerine müzik ve efektler hakimdir. İncelediğimiz bu sahneleri anlatı özellikleri bakımından incelediğimizde ise konusu ve işleniş şekli açısından tamamen postmodern anlatı özelliklerinde olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo A.8

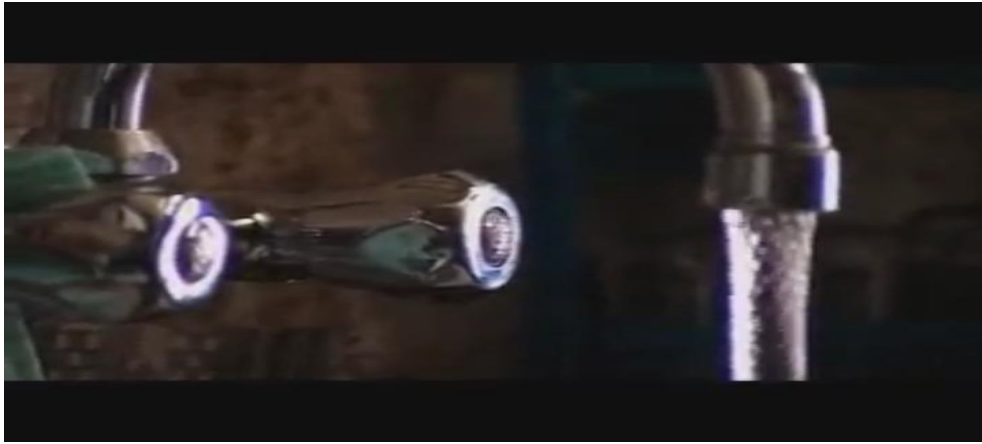


### 3.1.2. Zaman ve Mekan bakımından *Yazı Tura*(2004) Film Analizi

Postmodern sinema da, zaman ve mekan kavramı ters düz edilmiş şekilde ortaya çıktığını görüyoruz. Bu bağlam da *Yazı Tura* filmi de farklı mekan ve koşullarda yaşayan iki kişinin hikayeden oluşmaktadır. Biri Göreme’li futbolcu “Şeytan Rıdvan”, diğeri İstanbul’da babası ile birlikte yaşayan “Hayalet Cevher”. *Yazı Tura* (2004) da mekan ve zaman kullanımı incelediğimiz postmodernizimin etkilerini net bir şekilde görüyoruz. Filmin içinde iki ana mekan vardır, iki paralel evren misali. ilki Göreme , ikincisi de, İstanbuldur. Olaylar, bir kentte, bir köyde sürer; yani anlatıcı, kimi kez kente, kimi kez de köyden görüntüler verir. Hikayenin ilk başı ile sonu arası bu gidiş-gelişlerle devam eder. Filmin ilk karesinde iki hikaye’nin de ortak noktasını oluşturan Güneydoğudan bulunan cephe görüntüleri vardır. Daha cephedeki ki görüntüleri ve olay örgüsünü çözemeden birden İç Anadolu bölgesinde bulunan Göreme’ye giden yol görüntüsü gelmektedir. Bu sahneler filmin içinde hangi zaman diliminde olduğumuzu daha ilk baştan kaybettirmektedir. Hemen arkasından Rıdvan karakterini bir köy evinde annesi tarafından yıkanırken görürüz ki, bir anda sahne İstanbul ile devam etmektedir ve burada da Cevher karakteri karşımıza bir tren istasyonunda çıkar. Cevher büfesinin açılışı için hazırlık yaparken Rıdvan ile çekilmiş askerlik fotoğrafını büfenin duvarına asarken çekiç sesi ile bir anda sahne tekrar Güneydoğudaki cephe görüntüsüne dönmektedir. Bu sahne de “Cevher’i “kulağını tutarken görürüz. Fakat görüntü, tekrar hızlı bir şekilde değişerek, İstanbul’ da Cevher’in fotoğrafı astığı sahneye geri döner. O halde şu saptamayı yapabiliriz artık, *Yazı Tura*, iki ayrı mekan içerisinde yaşanan olaylardan oluşmaktadır. Yani film, bu iki mekan’a koşut biçimde, çift zincir, çift öykü üzerine kuruludur. Birinci zincir de köyde meydana gelen olay halkaları, ikinci zincir ise, kentte yaşanan olay halkaları yer almaktadır. Ancak bu iki zincir, birbirinden bağımsız değildir. Yaşadıkları olayın kesiştiği nokta ise iki karakterinde askerlikte

yaşadıkları olayla bağlantı kurmalarındır. Aynı zamanda film de hem var oluş hem yok oluş temaları da mekan ve zaman kavramları ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Rıdvan” bir anda içtiği esrar sonucu halisülasyonlar görmeye başlar. Bu halisülasyonların, sahne içerin de ki işleniş biçimi bize var oluş ve yok oluş temalarını göstermektedir. Film de Rıdvan’ın hikayesi anlatılmaya başlandığında Rıdvan’ı annesi tarafından evde yıkanırken görürüz. Bu sahneyi mekan olarak incelediğimizde mimari açıdan ev, Göreme kültürünü yansıtan tarihi izler taşımaktadır. İlerleyen sahne de Rıdvan’ın annesi’ni su almak için diğer oda’ya giderken görmekteyiz. Evin mimarisinin kültürel öğelerden oluşmasına nazaran suyu doldurduğu çeşmenin başlıklarını incelediğimiz de yönetmenimiz adeta “postmodern mekan” kavramı nedir sorusuna cevap niteliğinde bir planla karşı karşıya kaldığımızı görüyoruz ki bu daha sadece bir başlangıç niteliği taşımaktadır.

Tablo B.1



Çünkü hemen akabin de kamera Cevher’in hikayesine döndüğünde, tren garından bir anda yine mimari açıdan tarihsel özellikler taşıyan bir dokuya ait kapalı çarşıda bulunan Muhittin’in dükkanına dönüyor ve sahnenin, Amerikan dolarının paraların sayma makinesin de sayılması ile başladığını görmekteyiz.

Tablo B.2



Film geneline doku olarak baktığımda, “post” olarak adlandıracağım mekanlar içerisinde dekor olarak incelediğimde ise “modernizimi” temsil eden objelerin kullanıldığı ilk kareden son kareye kadar net bir şekilde görmekteyiz. Bunun birleşimini “postmodern mekan” kavramının da filmin içerisinde ki incelediğimiz sahnelerle tanımlamış bulunmaktayız. Daha sonra ki sahnede Göreme de Rıdvan’ ı evini görmekteyiz. Evin dokusu ve yaşanan yerin dokusu yine bize postmodern mekan kavramını tanımlar niteliktedir. Göreme sokaklarında gezen görüntüler de Rıdvan ile sözlüsünün el sıkışma sahnesin de arkada planda bulunan kamyonet ve Sencer’in traktörü dükkanın önüne park ederken traktör ile arabanın yan yana geldiği eski ile yeninin bir arada kullanıldığı bir çok sahne görmekteyiz. İlerleyen sahnede Rıdvan’ın sözlüsü Şefika’nın evini görüyoruz.

Tablo B.3



Şefika, annesi ve babası oda da oturmuşlar ve televizyon seyretmektedirler. Bu sahne de geçen mekan ve televizyonun durumu yine bize postmodern mekan kavramına tanım teşkil etmektedir.

Tablo B.4



Filmin kırk dördüncü dakikasına geldiğimizde Rıdvan'ın tekrar bir anda Güneydoğu cephesinde görmekteyiz. Bu sahne bize hikaye'nin zaman bakımından kronolojik sıralamasının bozuk olduğunun geçmişin ve şimdinin aynı anda işlendiği tarihsel bir sıralamanın olmadığına göstergesi olmuştur ki buda postmodern zaman kavramı

diye adlandıracağımız kavramın tanımını oluşturmaktadır. Fim de tekrar Cevher'in hikayesine döndüğümüzde çekimlerin Taksim ve çevresin de geçtiğini görüyoruz.

Tablo B.5



Özellikle filmin bitimine doğru arka arkaya gelen sahnelerde postmodern mekan kavramı nedir? sorusunu cevaplar niteliktedir. Travestilerin sokakta beklediği sahnede, Teo ve Cevher'in telefon ile konuştuğu sahnede ve Cevherin polisler tarafından kovalandığı ve sonunda yakalandığı sahneleri incelediğimizde mekanların postmodern olduğunu net bir şekil de görmekteyiz. Doku olarak tarihsel bir yapıya sahip olan Taksim bölgesi, hikayenin konusu ve işlenişi itibarı ile tam postmodern mekan kavramını tanımlamaktadır.

Tablo B.6



### 3.1.3. Çekim Tekniği ve Montaj bakımından *Yazı Tura* (2004) Film Analizi

*Yazı Tura* (2004) filmin de iç içe geçmiş bir anlatım ve karmaşık bir kurgu dizininin söz konusu olduğunu görüyoruz. Kamera perspektiflerinin sürekli değişmesi ile mekanın içinde de parça parça mekânlar oluşmuştur. Rıdvan'ın hikayesi anlatılırken filmde zamanın düzgün akışı geriye dönüşlerle bozulmakta, mekanda atlamalar yapılmaktadır. Cevher'in hikayesi anlatılırken kurgu hızlanır, planları kısalır, kamera açıları değişir ve Cevher kimi kez bir başkasına dönüşmekte olup, kayboluş ve başka yerde ortaya çıkışlarla gerçeklik algısı yok olmaktadır. Filmde anlatılan iki hikâye de kullanılan ışık ve kamera açıları da normal ve klasik anlatımın dışındadır. Daha filmin ilk karesindeki plan da uzaktan yaklaşan arabanın görüntüsünde ve ikinci sahnede arabanın içinde askerlerin planları, Cevher ve Rıdvan'ın planlarına baktığımızda daha önce hiç karşılaşmadığımız kamera açıları ile karşı karşıya geliyoruz.

Tablo C.1



Sahnenin son karesi olan tekerlek görüntüleri de, seyirci olarak yine daha önce karşılaşmadığımız planlar arasındadır. Filmin ikinci dakika'sın da ki cephe görüntüsünü incelediğimizde bir askerin yerde yatan bir teröristin üstünü ararken görüyoruz bu sahnede kullanılan kamera hareketlerinin alışılmışın dışındadır. Kayıt halinde iken kameranın hareketli çekim yapması olarak tanımlanan “pan” hareketi normal de filmler de sağdan, soldan sağa, aşağı-yukarı veya yukarı aşağı tilt olarak karşımıza çıkarken bu sahnelerde ki pan hareketleri ve tilt alışılmışın dışındadır. Bir film izlerken gördüğümüz her plan, aynı zamanda açı veya kadraj da diyebiliriz, seyirci üzerinde bir etki bırakır. Seyirciye doğru şekilde duyguları aktarabilmek için bu açı ve planların önemi büyüktür. Kamera ve çektiği nesne arasındaki ilişki yani açı bizi duygusal anlamda filme yönlendirir. *Yazı Tura*'da bir sonra ki sahne, minibüs görüntüsü ile açılır yine kameranın minibüsü gördüğü açı ve minibüsün içinde kullanılan kamera açıları alışılmışın dışındadır.

Tablo C.2



Yol boyunca kameranın arabanın içinde ki hareketinden, arabanın yol boyunca sallandığını ve hareket halinde olduğunu görürüz bu görüntüler bizi de sanki arabanın içindeymişiz gibi bir algı oluşturmaktadır.



Tablo C.3



Filmin dördüncü dakikasında Rıdvan'ı annesi tarafından yıkanırken görürüz. Bu sahneyi incelediğimiz de Rıdvan'ın başından dökülen suların kamera takibi kulanılan açılar yine alışılmış planların dışındadır.

Tablo C.4



Sinemada tanımı yani adı olmayan bu planlarda özneye ilişkin olan, özneye oluşan, nesnelere değil, bireyin düşünce ve duygularına dayanan, enfüsi, subjektif, nesnel karşıtı.öznel kamera yöntemi ile bize yönetmenin çekim tekniği

olarak da postmodern yaklaşımlar sergilendiğini göstermektedir. Film'in beşinci dakikasına geldiğimizde ise kamera Cevher'in hikayesine dönmektedir. Tren istasyonunda geçen sahnelerde kullanılan pan hareketleri yine alışılmışın dışında bir devamlılıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Cevher'in trenin içindeki planlarına baktığımızda planların adı olmayan yeni açılardan oluştuğunu görmekteyiz.

Tablo C.5



Tablo C.6



Tablo C.7



Tablo C.8



Alışılmışın dışında ki bu planlar seyirciyi karakter ile özdeşleşmesi konusunda etkili olup Cevher'in bu planlar ile hikaye içinde yaşadığı travmayı direkt izleyicinin hissetmesine neden olmaktadır. Kamera sürekli aralıksız uzun takipler yapmaktadır. Bu durum seyirciyi daha fazla filmin içine çekmektedir ki bir anda tekrar kamera cephe görüntüsüne döner ve patlama anında Cevher'i kulağıını tutarken görürüz.

Tablo C.9



Bu sahnede kamera ileri, geri, sağ, sola, yukarı aşağı neredeyse tüm açılarda hareket etmektedir çünkü sahne içinde ki patlama anının ve Cevher'in yaşadığı hissi bize tam anlamı ile geçirmeyi amaçlamıştır yönetmen. Bu sahnede i içe geçirilmiş kurgu ile iyice karakterle kendimizi birleştiririz ki kullanılan efektler de bunun için alt yapı oluşturmaktadır. Aynı zaman da Yücel hikaye'yi anlatırken çok fazla detay görüntü kullanmıştır. Filmin tamamında nerede ise her sahnede kullanılan detay görüntüler ise filmde anlatılmak istenen konu ile bütünleşmiş ve seyircinin karakterlerle yine özdeşleştirme yapmasını sağlamaktadır.

Tablo C.10



Tablo C.11



Tablo C.12



Film boyunca kameranın kayıt halindeyken kesme olmadan yapılan plan –sekans değişikliğide önetmenin farklı yöntemler denediği göstermektedir. Oyuncuyu takip eden sahnelerde de bazen flu bazen net açılarda kamera hareketlerinin bolca olduğu filmde Uğur Yücel farklı kamera açıları ve ışık teknikleri ile de bu filmin de geleneksel bir yönetmen olmadığının altını çizmeye çalışmıştır.

Tablo C.13



Filmin son sahnelerini incelediğimizde ise Cevher'in abisi Teo'yu döverlerken görmesi ve yanına gidip abisi Teo'yu kurtarması o sırada çıkan arbade ve kavga görüntüleri deki kullanılan kamera teknikleri kalıpların dışındadır. Bu durumda Uğur Yücel'in yönetmenliğini yaptığı *Yazı Tura* (2004) filmi için kamera teknikleri, sahneler arası geçişler, metinler arası bağlantılar, sıçramalı kurgusu ile bize yönetmenin tamamen çekim tekniği ve kurgusu bakımından da, postmodern olduğunu ve kavramın da bu yönü ile de tanımlaya bileceğimizi kanıtlamaktadır.

## SONUÇ

Postmodernitenin temelini, dünyayı heterojen bir mekânlar ve zamansallıklar çoğulculuğu olarak görmesi oluşturur. Üzerinde durulan konu birey değil, bireyler arasındaki ilişkilerdir. Ben ve öteki'nin karşılaştığı nokta gerçekliktir. Postmodern kültür, izleyen bir kültürdür ve tarih duygusundan yoksun olan ve yalnızca anlama önem veren yeni entellektüller oluşturmuştur. Özne parçalanmış, yaratıcı yönetmeler tarihe karışmış, yalnızca şimdiki zamanı deneyimleyen bireyler yaratılmış, eski öykülerden, eski türlerden, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırları silinmiş, cinsellik metalaşmış, tüketim kültürü en üst düzeye çıkmıştır. *Yazı Tura (2004)* filmin de iç içe geçmiş bir anlatım ve karmaşık bir kurgu dizininin olduğunu ilk sahneden son sahneye, kadar görüyoruz. *Yazı Tura (2004)* filminin yapım aşamasında Uğur Yücel 21 Şubat 2003' de NTV muhabiri Elif Metin'e verdiği röportajında "Kimin oynayacağına ben karar veriyorum. Nasıl bir film olacağına da ben karar veriyorum. Hiçbir kişiye, hiçbir duruşa ve hiçbir kesime bağımlı değilim" demiş ve kişisel sinema yapmaya çalışan bir söylem de bulunmuştur. Yine aynı röportajda Yücel, "Bağımsız sinema yoktur" demiştir (10 Ocak 2014' de <http://arsiv.ntvmsnbc.com> indirildi. *Yazı Tura (2004)* filmi senaryosun baktığımızda Kürt meselesi, cinsel tercihler, uyuşturucu, deprem gibi o döneme popüler olan konuları işlemiştir ve bu konuların ele alınışı ve zaman, mekan kullanımını tamamen postmodern anlatılardaki ile verilmiştir. Ayrıca yine o dönem büyük çıkış yapan ve adından her yerde söz ettiren ünlü oyuncu Kenan İmirzalıoğlu' nu başrol de oynatması da filmin sanki bir gişe kaygısı varmış gibi bir izlenim vermektedir. Uğur Yücel, kullandığı farklı kamera açıları ve ışık teknikleri ile *Yazı Tura (2004)* filmin de geleneksel bir yönetmen olmadığını da altını çizmeye çalışmıştır. *Yazı Tura (2004)* filmi hakkında zaman, mekan çekim tekniği ve kurgusu ve anlatısı bakımından postmodern çizgide yapılmış bir filmdir diyebiliriz.

## **KAYNAKÇA**

Akay, A. (2002). Postmodern Görüntü, Ankara: Bağlam Yayınları.

Ağabeyse, N. (2008). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık, Sanat Dizisi (1)

Altun, F. (2002). Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş, İstanbul: Yöneliş Yayıncılık .

Alver, K. (2007). “Öykünün Postmodern Hali Etrafında Düşünmek”, İstanbul: Hece Yayıncılık.

Aytaç, G. (2003). Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul: Say Yayınları.

Bauman, Z. (1998). Postmodern Etik, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Büyükdüvenci & Öztürk, S. R. (1997). Postmodernizm ve Sinema, İstanbul: Ark Yayınevi.

Bresson, R. (2000). Sinematoğraf Üzerine Notlar, Çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul: Nisan Yayınları.

Dorsay, Atilla (2004). Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Ecevit, Y. (2006). Türk Romanında Postmodern Açılımlar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (1999). “Gülün Adı Üstüne” Umberto Eco’ nun Açıklaması, Gülün Adı, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları.

Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü, Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.

Harvey, D. (1990). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: İstanbul Metis Yayınları.

Jameson, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı ve Postmodernizm , Kıyı Yayınları.



Kabadayı, L. (2006). Yazı Tura Filmi Örneğinde Türk Sinemasında 'Saydam Nihilizm' ve Anlamı İ. Ü. İletişim Fakültesi Dergisi, Aralık 2013' de [www.arastirmax.com](http://www.arastirmax.com) indirildi.

Karaburğu, O, (2008). Postmodern Anlatılarda Zaman, Hece Yayınları.

Karakaya S. (2003) Doksanlı Yıllarda Türk Sinemasındaki Değişim: Arayış Sineması ve Popüler Sinema Karsıtlığı ve Eurimages Etkileri İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 28 Aralık 2013'de <http://asosindex.com/> indirildi.

Karakaya, S. (2007). Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli/ Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 28 Aralık 2013'de <http://asosindex.com/> indirildi.

Karadoğan, A. (2005). Postmodern Sinema mı Film mi? Anlara İletişim Fakültesi Dergisi, 5 Ocak 2014 'de [www.academia.edu](http://www.academia.edu) indirildi.

Kırel, S. (2010). Çalışmalar Ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayın Evi.

Koçakoğlu, B. (2012). Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm, Ankara: Hece Yayınları.

Köktürk, M. (2008). Zaman Algısının Değişimi ve Tarihselci Söylemler Üzerine, Hece Yayınları.

Küçük, M. (2000). “Postmodernin modern Karakteri yada Dönemleştirmenin İronisi”, Modernite Versus Postmodernite, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları.

Orr , J. (1997). Ayşegül Bahçıvan, Sinema ve Modernlik, Ankara, Bilim sanat yayınları.

- Özkan, D. (2012). The, Empresyonizm, Sinema Ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman Ve Mekân Algılarının Dönüşümü, Journal of Academic Social Science Studies, Aralık 2013'de <http://www.jasstudies.com> indirildi.
- Özçınar, M. (2009). Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri Ve Örnek Film İncelemeleri, İ.Ü.İletişim Fakültesi Dergisi 28 Aralık 2013'de <http://www.jasstudies.com> indirildi.
- Punch, K. F. (1998). Sosyal araştırmalara giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Rosenaup. M. (1998), Postmodernizm ve Toplumbilimleri, Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- Şentürk, R. (2007). Postmodern Kaos ve Sinema, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ulusay, Nejat (2002). "Sinema", Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür II, Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayını.
- Wollen, P. (1989). Sinemada Göstergeler Ve Anlam, (2004) İstanbul Metis Yayınları.
- Wagner, P. (1996). Modernliğin Sosyolojisi, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Yetiş, A. (2008). Postmodern Sinema ve Tarantino, Hece Yayınları.
- Yıldız, E. (2011). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay. Ocak 2014 'de [www.academia.edu](http://www.academia.edu) indirildi.

## ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Çiğdem ÖZDEMİR

Doğum Tarihi: 15 Şubat 1981

Unvanı:

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Görsel İletişim ve Tasarım	Maltepe Üniversitesi	2005

## GÖREVLER

- **01.01.2012 – devam ediyor – Özdemirler Gıda**

Pazarlama Müdürü

Satış ve pazarlama faaliyetlerini yürütmek, yönetmek ve denetlemek; Satış pazarlama ve fiyat politikalarının saptanması konusunda firma yönetimine yardımcı olmak, yurt içinde ve yurt dışında firmanın imajını en iyi şekilde tanıtmak görevidir.

- **01.11.2008- 31.11.2012- Plato Meslek Yüksekokulu**

Sağlık Kültür Ve Spor Daire Başkanı / İstanbul

Sağlık Kültür Spor Birimi temel olarak; Sosyal, kültürel ve sportif etkinlikleri düzenler ve planlar. Öğrencilerin isteklerine ve ilgi alanlarına yönelik öğrenci kulüplerinin organize edilmesini sağlar. Öğrenci konsey seçimini yürütür. Sağlık hizmetleri konusunda çözümler üretir. Psikolojik danışmanlık ve rehberlik hizmetleri sunar. Konaklama, yemek ve ulaşım konularında alternatifler geliştirir ve mevcut hizmetleri kalite yönünden denetler.

- **01.2006- 01.07.2008 - Maltepe Üniversitesi**

Basın ve Halkla İlişkiler Koordinatörü / İstanbul

Kitle iletişim araçları ile iletişim, (Radyo-Tv-Gazete-Dergi) medya planlama, tanıtım materyalleri geliştirme, etkinlik organizasyonları(seminer, konferans, eğlence ) kurum içi ve kurum dışı tanıtım çalışmalarını, bir ekip ile koordinasyonunun sağlamak.

- **03.2004–11,2005 Marmara Eğitim Kurumları**

Basın ve Halkla İlişkiler Uzmanı /İstanbul

Kitle iletişim araçları ile iletişim, (Radyo-Tv-Gazete-Dergi) medya planlama, tanıtım materyalleri geliştirme, etkinlik organizasyonları (seminer, konferans, eğlence ) kurum içi ve kurum dışı tanıtım çalışmaları.

- **10.2003–03,2004 Avşar Film**

Kanal D'de yayınlanan Çemberimde Gül Oya adlı dizi de yapımcı asistanlığı ve sanat yönetmeni asistanlığı.

- **05.2003–09,2003 Harem Prodüksiyon**

Atv'de 2 bölüm yayınlanan Yadiğar adlı dizide 4 bölüm yapımcı asistanlığı ve reji.

- **01.2000–08,2000 İsviçre Hayat Sigorta Genel Müdürlüğü**

Satış/ Pazarlama Danışmanlığı