

## POSTMODERN SİNEMADA KAHRAMANIN DÖNÜŞÜMÜ

Filiz ERDEMİR\*

## Öz

Postmodernizm kavramı, 1980'li yıllarla birlikte sinemada yaygın olarak kendini göstermeye başlamıştır. Postmodern anlatının sinemaya girişiyle birlikte, geleneksel anlatı ve modern anlatının birtakım kalıpları, postmodernizme özgü olan şizofreni ve pastiş gibi temel özelliklerle birlikte, yeni bir anlayışla bir arada kullanılmaya başlanmıştır. Sinemada kahramanlık olgusunda dönem dönem küçük farklılıklar ve değişim gözlenmekle birlikte, geleneksel anlatının kahramanlık imgesinde genellikle erkek; sert, otoriter, yakışıklı, babaerkil, girişimci, savaşçı vs gibi birtakım özelliklerle temsil edilmiştir. Hollywood sinemasının kahramanlık temsillerini seyirciye sunmasında çoğunlukla ideolojik bir amaç güdülmüştür. Postmodern sinema anlayışı ise, geleneksel kahramanlık sunumlarını alt üst etmiş ve kahraman ilginç bir dönüşüm yaşamıştır. Postmodern filmler, izleyicinin özdeşleşmekte zorluk çekeceği, kahramanlığı bile sorgulanılır nitelikte olan erkek karakterleri kullanmıştır. Çalışma; postmodern sinemada erkek kahramanların geleneksel sinema kahramanlarından farklarını ortaya koyabilmeyi ve yaşadıkları dönüşümleri göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmada ayrıca postmodern filmlerin erkek karakterleri, kahramanlık statüsünde mi değil mi sorusunun cevabı da aranmakta ve bu kapsamda postmodern sinemanın en tanınmış örneklerinden olan üç film (1982 yılı yapımı Bıçak Sırtı, 1986 yılı yapımı Mavi Kadife ve 1996 yılı yapımı 12 Maymun) analiz edilmektedir. Filmlerin analizi, Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni ve Campbell'in ortaya koyduğu kahramanın yolculuğundaki üç aşama (ayrılma, erginlenme ve dönüş) yöntemlerinin birlikte kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Postmodernizm, postmodern sinema, kahramanlık

**Abstract: Transformation of the Hero in Postmodern Cinema**

The notion of postmodernism has widely been shining by 1980s in cinema. By the introduction of the postmodern expression into the cinema, some forms of traditional and modern expressions has been used in accordance with a new conception together with some basic features such as schizophrenia and pastiche which are peculiar to postmodernism. However some changes and slight differences have been observed cyclically in cinema, in the hero notion of the traditional expression, man is generally represented by some characteristics such as tough, authoritarian, handsome, patriarchal, enterprising, warrior etc. Mostly an ideological goal is pursued in the presentation of heroism shows to the audience in Hollywood cinema. On the other hand, postmodern cinema mentality dislocated traditional heroism presentations and hero processed an interesting transformation. Postmodern movies have used the male characters with whom the audience will struggle in identifying and whose even heroism can be questioned. The study aims to put forward the differences of the male heroes in postmodern cinema from the heroes in traditional cinema and the alternation they experience. In the study an answer for the question whether the male characters of postmodern films are in the hero status or not is searched and within this scope three distinguished films (Blade Runner, 1982; Blue Velvet, 1986 and Twelve

\* Araş.Gör., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: ferdemir@gazi.edu.tr

*Monkeys, 1996) are analyzed. The analysis of the films are realized by using the semiological quad method together with the three steps in the hero's journey method that Campell put forward (dissociation, initiation and return).*

**Key words:** Postmodernism, postmodern cinema, heroism

## GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'lerde ortaya çıkan, 1980'lerle birlikte sinemada yaygın olarak görülmeye başlanan postmodernin izleri, 90'lı yıllarla birlikte daha da kalıcı hale gelmiştir. Postmodernizm kısaca, modern sonrası ya da modernizmin aşıldığı dönem anlamına gelmekte ve II. Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar gelen bir tarihsel dönemi ifade etmektedir. Kimileri tarafından bir akım, bir dönem olarak kabul edilmeyen postmodernizm kimilerine göre de, gelip geçici bir modadan öte, varlığı inkar edilemeyecek yeni bir dönemi ifade etmektedir.

Postmodernizm tanımlanırken ya da özellikleri anlatılırken çoğunlukla modernizme atıf yapılmakta ve bu iki kavram arasındaki farklılıklara değinilmektedir. Postmodernizmi modernizmden ayıran özelliklerin başında; yeni peşinde olmamak, modernizmin sorguladıklarının kabulü, geçmişin taklidi, doğrusal zaman anlayışının yok olması ve geçmişle geleceğin şimdiki zaman içinde erimesi, avangard sanatın önemini yitirmesi ve yerine taklidin geçmesi, eklektik, çoğulcu bir sanat anlayışı vb gelmektedir.

Postmodern anlatılara bakıldığında ise, bu yapıtların bir yanlarıyla geleneksel diğer yanlarıyla da modern oldukları görülmektedir. Bunun sonucu olarak postmodern sinema, iki anlatının belirli özelliklerini kullanarak, kendine has bir sinema dili oluşturmuştur. Postmodern filmler, bu kendine has dili oluştururken postmodernizme özgü iki te-

mel özelliği kullanmıştır: Pastiş ve şizofreni. Dolayısıyla postmodern filmleri anlamak için, bu özelliklerin göz önünde bulundurulması ve çok yönlü bir okuma yapılması gerekmektedir.

Sinemada erkeklik imgesinin ve kahramanın sunumunda, dönem dönem toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelere paralel olarak gerçekleşen bir değişim söz konusudur.

## AMAÇ VE YÖNTEM

Sinemada erkek imgesi deyince ilk akla gelenler 'sert, güçlü, otoriter, yakışıklı, savaşçı' gibi özellikler olmaktadır. Postmodern filmlerdeki kahramanların hangi özellikleri taşıdıklarını ve geleneksel sinemanın kahramanlarından farklarını ya da varsa benzerliklerini ortaya koyabilmek çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı da, postmodern sinemanın kahraman diye sunduğu karakterlerin, gerçekten 'kahramanlık' özellikleriyle donatılıp donatılmadığını açığa çıkarmaktır.

Bu çalışmada kahramanın, postmodern filmlerdeki yolculuğunun izi sürülecektir. Postmodern yaşam, filmlerdeki kahramanlara nasıl yansımış ve kahramanları nasıl değiştirmiştir ya da dönüştürmüştür? İşte bu soruların cevaplarına ulaşabilmek amacıyla öncelikle Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli eserinde ortaya koyduğu kahramanlığın özellikleri ve üç aşaması (ayrılma-erginlenme-dönüş) ışığında filmlerin analizi gerçekleştirilecektir. Filmlerdeki yan anlamları ve derin yapıyı ortaya çıkara-

bilmek amacıyla da yöntem olarak A. J. Greimas'ın derin yapı analizi (göstergebilimsel dörtgen) seçilmiştir. Greimas'a göre (Aktaran Büker, 2000; 121-122); göstergebilimsel dörtgende, öncelikle bir karşıtlık ilişkisi kurmak gerekmektedir. Karşıtlıklar eksenini tamamlayabilmek için de üst ve alt karşıtlıklar eksenini oluşturacak kavramları bulabilmek önemlidir.

Araştırma nesnesi olarak 80'li yıllardan iki, 90'lı yıllardan da bir tane olmak üzere üç postmodern film saptanmıştır. Bunlar *12 Maymun* (Yönetmen: Terry Gilliam. Yapım Yılı: 1996), *Mavi Kadife* (Yönetmen: David Lynch. Yapım Yılı: 1986) ve *Bıçak Sırtı* (Yönetmen: Ridley Scott. Yapım Yılı : 1982) filmleridir.

Çalışmada öncelikle postmodern kavramı, postmodern anlatının özellikleri ve postmodern sinema başlıkları üzerinde durulacak, sonrasında kahramanlık olgusu ve sinemada kahramanlık temsilleri anlatılacak ve çalışmanın sonunda ise seçilen filmlerin analizi yapılarak postmodern sinemanın kahramanlarının özellikleri ortaya çıkarılacaktır.

### **Postmodernizm Kavramı**

Ünlü İngiliz tarihçi Arnold Toynbee sayesinde ilk defa 1939'da literatüre giren postmodernizm terimi, bir akım olarak 1950'lerin sonlarında ortaya çıkmış ancak bu terimin esas yaygınlığı ve günlük yaşama girişi 1980'lerin başlarında olmuştur (Erinç, 1994:31). Kavram ilk başlarda bir sanat hareketinin adı iken, 1980'li yıllarla birlikte yeni bir toplumsal kuramın adı olmaya başlamıştır. Bu kuram; modern dönemden farklı özellikler taşıyan siyasal, kültürel, estetik, bilimsel ve etik değerleri izah etmeye çalışmıştır.

Borges'in tanımıyla postmodernizm, yolları çatallanan bahçe, göze görünmeyen bir zaman labirentidir (Aktaran Zekâ, 1990: 12). Eagleton (1999:9)'ın ifadesiyle ise postmodernlik; klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvuracağı tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır.

Erinç'e göre (1994: 40) postmodernizm kavramı, salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır ve geçmişle sert ya da yumuşak, bölücü ya da birleştirici bir yöntemle hesaplaşmadır. Jameson da (Aktaran Zekâ, 1990: 9-10) kavrama tarihsel olarak bakıldığında, postmodernizmin, askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının üst yapısal ifadesi ya da Avrupa-merkezciliğin sonu olarak da okunabileceğini ileri sürmektedir. Orr (1997: 12) ise, postmodernin kendini daha çok ABD'de, eleştirel olmayan, salt zevk almayı savunan tüketimcilik ideolojisinin bir belirtisi olarak açığa vurduğunu söylemektedir.

Postmodernizm terimi 'modernizm sonrası' anlamına geldiği için, postmodernizm ile modernizm arasındaki ilişki de yine bilim adamlarının üzerinde çok sık durdukları konuların başında gelmektedir. Genellikle postmodernizm tanımı yapılırken ya da özellikleri sıralanırken modernizmden farklı yönleri ortaya konulmaktadır. Çünkü postmodernizm, modernizmden sonra gelen ancak onun üzerine oluşturulan bir akımdır. Bu akım, modernizmi temel alır ve onu reddetse bile, aslında onun ayrılmaz bir parçasıdır.

Postmodernizmin bazı özelliklerine bakıldığında bu kavramın temelini, dünyayı heterojen bir mekanlar ve zamansallıklar çoğulculuğu olarak görmesi oluşturur. Üzerinde

durulan ana konu birey değil, bireyler arasındaki ilişkilere (Büyükdüvenci ve Öztürk,1997: 28). Postmodernizmin bir diğer özelliği ise, bir eklektik anlayış içinde, çoğulculuğu benimseyen ‘her şey olur’ parolasıyla kendini ortaya koyan bir akım olmasıdır. Bu anlayışı çoğulcu ve çok yönlü akım haline getiren ise ‘ya öyle-ya böyle’ değil, ‘hem öyle-hem böyle’ olur düşüncesidir (Erinç, 1994:35).

Postmodernizm terimini tartışanlar genelde bu terimin olumsuz anlamlarına göndermede bulunmaktadır. Bernard Rosenberg’e göre (Aktaran Şaylan, 1999: 22) postmodern insan, kitle kültürünün ürünü olan insandır. Rosenberg bu insanı; “her tarafı metalar ile sarılmış, ortak tüketim ve statü normları benimsemek durumunda kalmış, amorf kitlenin parçası olan kişi” olarak tanımlayarak, postmodernizme ve bunun parçası olan insana olumsuz anlamlar yüklemiştir.

Postmodernizm kavramına olumsuz yaklaşımlardan biri de Eagleton’dır. Eagleton’ın (1999: 10) tanımlamasıyla postmodernizm, “yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların yanı sıra, sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatı az ya da çok yansıtan bir kültürel üsluptur”.

Bunların yanı sıra Rosenberg ile aynı dönemde yaşayan Peter Drucker ise postmodern sözcüğünü farklı bir anlamda ve olumluluk ifade edecek şekilde kullanmaktadır. Drucker, postmodern sözcüğü ile sanayi sonrası toplum yapısının özelliklerini ifade etmek istemiştir. İleri sanayi ülkeleri Drucker’a göre (Aktaran Şaylan, 1999: 22), bilgi ve öğretimin olağanüstü yaygınlaştığı bir postmodern dünyaya doğru yol almak-

tadır. Postmodern dünyanın gerçekleşmesi, geriliğin, yoksulluğun, bilgisizliğin ve cehaletin ortadan kalkması anlamına gelmektedir.

### **Postmodern Anlatının Özellikleri**

Postmodern sanat ya da anlatı hakkında öncelikle söylenmesi gereken şey; bu anlayışın, ortaya yeni teknikler çıkarma amacının olmaması, aksine geleneksel anlatıdan ve modernist anlatıdan birşeyler alarak, modern sanatın bir dönüştürme aracı olarak kullandığı ve kendilerini de dönüştürdüğü teknikleri bir amaç haline getirmesidir.

Postmodern sanatın temelinde, çoğulculuk ve buna ek olarak modernizmin sorguladıklarının reddi değil, bir önkabulü vardır. Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilmez, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni anlayışını reddeden; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilmezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır (Lyotard, 1990: 57-58).

Postmodern sanat, modern öncesinin gerçekçi ve nesnel hikaye anlatma ya da temsil etme tekniklerine geri dönmekte ama bununla eski sanatı yeniden canlandırma amacını taşımamaktadır. Postmodern sanatçı; bir gerçeği anlatır gibi görünmekte ancak bir gerçekliği değil, bir gerçeklik efektini, bir gerçeklik taklidini anlattığını ve bunun dışında da hiçbir gerçekliğin olmadığını söylemektedir. Örneğin, modernde duygu ya da ruh olan şey, postmodernde ya tümüyle ortadan kalkmakta ya da bir duygu taklidine, bir duygu efektine, kodlanmış bir duyguya dönüşmektedir. Sonuçta sanatçı, bir anlatı efekti yaratmakta, eski anlatıları taklit etmekte ve her anlatının gerisinde bir gerçe-

ğin, bir maddi ya da ruhsal hakikatin değil, başka anlatıların durduğunu ifade etmektedir (Koçak, 1992: 12-13).

Bauman'a göre (2000:151); postmodern sanatın anlamı; anlam yaratımı sürecini taklit etmek ve bu sürecin kesintiye uğramasını önlemek, anlamın asli çoksesliliğine ve bütün yorumların muğlaklığına karşı uyanık olmak ve nihayetinde bu süreç devam ederken herhangi bir noktada bulunan bulgunun, imkanlar ırmağının akışını kesen buzlu bir kural haline gelmesini önleyen bir tür entelektüel ve duygusal antifriz görevi yapmaktadır.

Lyotard'ın (1990:57-58) deyimiyle; postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olanın kurallarını oluşturmak için çalışırlar.

Postmodernizmin, postmodern sanat anlayışının bir diğer önemli özelliği de zaman kavramını ele alış biçiminde kendini göstermektedir. Çünkü postmodernizm bir anlamda zaman kavramını değiştirmekte hatta yok etmektedir. Her şey geçmişte ya da gelecekte değil şimdiki zamanda olmaktadır. Yani postmodernizm, sıfırdan başlayıp ileriye doğru ilerleyen zaman fikrinin de yok edildiği bir dönemi temsil etmektedir (Akay, 1992: 26).

Modern dönem, özellikle varolanı yokedip yenisini yapmak üzerine oturmuştur ve avangardlar üzerine kurulmuştur. Postmodern sanatın zaman ve uzam düşün-

cesini değiştirmesi nedeniyle Bauman'a göre (2000: 134); postmodern dünyada avangarddan söz etmek pek anlamlı değildir. Çünkü avangard kavramı, özünde düzenli bir zaman ve uzam düşüncesini ve bu iki düzenin özsel koordinasyonunu ifade etmektedir. Oysa postmodern dünyada her şey hareket halinde olmakla birlikte, bu hareketler rastgele ve dağınıktır, kesin istikametlerden yoksundur. Dolayısıyla bunların ileri ya da geri doğasını yargılamak zor, belki de imkansızdır.

Sonuç olarak postmodern sanat anlayışı, eskiden kopmuş olmayı içermektedir ama herhangi bir kritik ya da yeniyi kurma söz konusu değildir. Bu durumda sanat; tekrar, taklit ve yapııştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmaktadır. Bu çerçevede postmodern sanatın özellikleri kısaca şu şekilde özetlenebilir: Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken, taklit ve yapııştırma sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmekte ve anlatı yadsınırken yerine montaj konmaktadır. Gerçek açık uçlu kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır. Bireyin bütünlüğü, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır.

### **Postmodern Sinema**

Sinema üzerine yapılan çalışmalarda üç anlatı biçiminin varlığından söz edilmektedir: Bunlardan birincisi, geleneksel anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminin egemen olduğu metinler doğrusal bir gelişme içinde öykü anlatırlar. İzleyici bu tür metinleri dolaysız, kolay bir biçimde okur ve çoğunlukla filmin kahramanıyla özdeşleşir. Klasik Hollywood filmleri bu özelliğe sahiptir. İkincisi modernist anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminin egemen olduğu metinler öykülerini eğri-sel bir gelişme içerisinde anlatırlar ve izleyici

tarafından okunmaları daha zordur. Çünkü metni okumak için ek söylemsel yeterliliklere sahip olmak gerekir. Üçüncüsü postmodernist anlatı biçimidir. Postmodern metinler bir yandan geleneksel anlatı biçiminin, diğer yandan da modernist anlatı biçiminin özelliklerini taşırlar. Bunun için de, karmaşık bir yapıya sahiptirler. Postmodern metinlerin bu özelliği, bu metinlerin, başka metinlerden (geleneksel ya da modernist) alıntılar yaparak ya da o metinlere göndermede bulunarak yazılmasından kaynaklanır.

Postmodernizmin özellikle 1980'li yıllarda sinema dünyasında ilgi odağı olduğu görülmektedir. Postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerinin başında ise; nostaljik, geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar gibi konular gelmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk,1997: 23).

Postmodern filmleri iki başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Birincisi; çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışmayan 'birleştirici' türden filmler; ikincisi ise bu özelliklerin yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan 'yıkıcı' filmler. Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında

eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk,1997: 41).

Bordwell (Aktaran Gürata, 2004: 98), postmodern sinemayı da içine alan son 40 yıllık dönemde Hollywood sinemasında meydana gelen dönüşümleri; "amaçsız kahraman figürünün yaygınlaşması, anlatısal olaylar arasındaki nedensellik bağlarının zayıflaması, biçimsel öğelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yönetmenin sanatsal varlığının ve niyetlerinin gösterilmesi, anlatının muğlak bir biçimde sonlandırılması ve bu yolla izleyicilerin filmin anlamı konusunda spekülasyonda bulunmasının sağlanması" şeklinde sıralamaktadır.

Postmodern sinemacılar, özellikle seks ve şiddet konularını filmlerine temel olarak almaktadırlar. Postmodern yönetmenler, seks ya da şiddet gibi olguların bugünkü yaşamın önde gelen öğeleri olduğunu öne sürerek, bunları sanatın nesnesi olarak kullanabileceklerini ifade etmektedirler. Modernist sinemacılar, bir sorunu gündeme getirip, çözüm üretmeye çalışırken, buna karşılık postmodern sinemacılar, hiçbir çözümlene ya da tavır alma söz konusu olmaksızın toplumdaki seks, şiddet gibi olguları yansıtmaktadırlar (Şaylan, 1999: 80 - 81).

Yukarıda da bahsedildiği gibi 'şimdiye kadar geçen zamanda her şey yapılmıştır' parolasını kullanan postmodern sinema, kendinden önce yapılmış filmleri gözardı etmemiş ve o filmlerin öykülerini, konularını, temalarını, karakterlerini kullanmıştır. Bunu yaparken de postmodern sanatın pastiş, parodi, ironi, çift kodlama, şizofreni gibi kavramlarından yararlanmıştır.

Jameson (1990: 77-78), postmodernizmin diğer özelliklerinin yanında, özellikle bu terimin pastiş ve şizofreni olmak üzere iki

önemli özelliği olduğunu belirtir ve bu kavramlar üzerinde durur. Postmodern toplumda bireysel öznenin kaybolduğunu ve modernizmin biçim ideolojisinin yıkıldığını savunan Jameson, bunun sonucu olarak da kişisel biçimin giderek varlığını yitirdiğini ileri sürer. Jameson'a göre, kişisel ve öznel biçimin icadına dayanan modernizm'in yerine, biçimsel yeniliğin olanaklı olmadığı ve ölü biçimlere öykünen pastiş pratiğinin egemen olduğu postmodernizm geçmiştir. Biçimin yıkılışı ile, biçimsizliğin ürünü olan pastiş parodinin yerini almıştır.

Pastiş, diğer yapıtların imgelerini ve episodlarını parçalar halinde alarak kullanırken, onları yineler ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır. Jameson, postmodernizmin kendine özgü bir zaman anlayışı geliştirdiğini söyler ve bu durum da ikinci önemli özellik olan şizofreniyi gündeme getirir. Jameson'a göre, postmodern filmlerde zamansal sınırlar ortadan kalkar; geçmiş, bugün, gelecek ayrımı 'ebedi bugün' içinde yok olur. Jameson, Lacan'a dayanarak 'ebedi bugün' ile şizofren durum arasında bağlantı kurar. Şizofreni de, çeşitli alanlar dışında geçmişle çok zayıf bir bağlantıya sahiptir. Gelecek düşü olmadığı için sürekli bir şimdi içinde yaşanır ve birbirleriyle bağlantısız göstergeleri uygun bir düzenle sıraya koyma zorunluluğu yoktur (Yamaner, 1997: 172).

Postmodern sinemanın bir diğer özelliği de 'star' kavramını değiştirmesi ve bu kavrama yeni bir anlam yüklemesidir. Jameson'un (1990: 80 - 81) bu konudaki yorumu şöyledir:

Hemen önceki kuşak, çeşitli rolleri, gayet iyi bilinen ve genellikle isyanı ve non-konformizmi çağrıştıran perde arkası kişilikleri üzerinden canlandırıldı. Bu en yeni başrol oyuncularını kuşağıysa (başta cinsel

lik olmak üzere) yıldızlığın geleneksel işlevlerini hâlâ sürdürüyorlar, ancak eski anlamıyla kişilikten eser bile yok ve şimdi bu yıldızlık karakter oyunculuğunun i-simsizliğinden birşeyler taşımakta. Ne var ki star kurumundaki bu öznenin ölümü, çok daha eski rollere tarihsel göndermeler oyununa olanak yaratıyor; böylece oyunculuğun bizzat üslubu, bir geçmiş çağrıştırmacı işlevi kazanabiliyor.

*Mavi Kadife* (David Lynch, 1986) filmi örnek olarak, postmodern filmleri değerlendiren Denzin (Yamaner, 1997: 175), genel olarak bu filmlere özgü sekiz tane özellik sıptamıştır: İlk olarak, bu tip filmlerde geçmiş ve içinde yaşanan an arasındaki sınırlar ortadan kaldırılırken, ele alınan konu, şimdiki zamanın kesintisizliği içinde geçmektedir. İkinci olarak, bu filmler sunulması güç sahneleri (cinsel şiddet, sadomazoşist ritüeller, vahşilik vs) seyircinin karşısına getirmektedirler. Üçüncü olarak, sunulan vahşi cinsellik ve şiddet, ileri postmodern dönemin hem korktuğu hem de içine itildiği özgürlük ve kendini ifade etme biçimlerini yansıtmaktadır. Dördüncü olarak, kadınlar cinsel obje olarak görülmekte ve şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadınlar saygın, orta sınıf evli olarak bir kategoride; saygınlığı olmayan ve seksüel olarak ikinci bir kategoride görülmektedir. Beşinci olarak bu filmler geçmişi günümüzde yaşatmaktadırlar ve nostaljiyle savaş halindedirler. Altıncı olarak, filmler güvenli ve güvensiz olmak üzere nostaljinin iki türünü tanımlamaktadırlar. Yedinci olarak, bu anlatımlar, gerçek olmayan ve son derece gerçek olanın yalnız şu an için olası olmadığını, geleceğe de taşındığını gösterirler. Son olarak, postmodern filmler, uyuşturucu bağımlılığı, cinsel sapkınlık vb. sorunların toplumun merkezine dek uzandığını; bunların getirdiği şiddetin sınırlarının küçük kasabalara, saygın ve güvenli yaşam isteyen orta ve alt sınıf Ameri-

kahıların kapı komşularına kadar ulaştığını göstermektedir.

### **Mitolojiden Sinemaya Kahramanlık Olgusu**

Sinemada yıllara ve dönemlere göre değişiklik gösteren kahramanlık olgusuna geçmeden önce, mitolojide ve sinemada kahramanı kahraman yapan özellikler üzerinde durmak ve kahramanları sıradan insanlardan ayıran nitelikleri ortaya koymak yerinde olacaktır.

Chambell'ın (2000:30) tanımlamasıyla kahraman, "genel geçerliği olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir". Fromm'a göre (2003:150) ise kahraman, "sahip olduğu şeyleri, evini, ailesini, yurdunu ve malını mülkünü terkederek, bilinmeyene yönelen, yabancı yerlere gitmek cesaretini gösteren insandır". Freud'un kahramanlık olgusuna yaklaşımında ise, 'baba' önemli bir yer tutar. Freud'a göre (Forrester, 1999: 46-47) kahraman, mitte totemik bir canavar olarak görünen babayı tek başına katleden kişidir.

Fromm (2003:149-150), kahramanlık olgusunu 'sahip olma' ve 'olma' kavramlarıyla açıklamaktadır. Sıradan insanlar, sahip olmanın verdiği güveni tercih ederlerken, kahramanlar bilinmeyene ve tanınmayana atılmaktan korkmazlar, çünkü onlar 'olmak'ın peşindedirler. İnsanlar güvenli bir yaşam içinde, elde ettiklerini ve sahip olduklarını asla kaybetmek istemezlerken, kahramanlar için 'sahip olmak'ın bir önemi yoktur. İşte kahramanla sıradan insan arasındaki fark da bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Kahramanlar ve kahramanlık konusunda bir diğer görüş de, onları diğerlerinden ayıran özelliğin doğuştan kendilerine verilen güç olduğudur. Efsane yaratanlar ve yazarlar,

genellikle dünyanın büyük kahramanlarını, sadece benzerlerini sınırlayan ufukları aşan ve aynı cesaret ve şans sahibi herhangi bir insanın bulabileceği kadar ödülle dönmüş olan sıradan insanlar olarak görmeyi yeğlememiştir. Tersine, genellikle kahramana doğum, hatta rahme düşme anından başlayarak sıradışı güçler bağışlandığı kanısı yaygındır. Dolayısıyla kahramanın yaşamının tamamı, bir mucizeler geçidi olarak gösterilmiştir (Campbell, 2000: 356).

Tanımlardan ve görüşlerden de anlaşılacağı gibi kahramanlığın ilk şartı, bilinmezliğe doğru, hiç korkmadan ilk adımı atabilmektir. Mitolojik öykülerin, dinlerin, ülkelerin, milletlerin, masalların ve sinemanın da kahramanları vardır. Campbell (2000: 49-202) kahramanları, hem yerel ve evrensel; hem de sıradan ve seçilmiş diye ikiye ayırmaktadır. Yerel kahramanlar tek bir halka lütuflarını sunarlar, evrensel kahramanlar bütün dünya için bir mesaj getirirler. Yerel kahraman, kişisel zorbalara karşı üstünlük elde ederken, evrensel kahraman macerasından dönüşte, bir bütün olarak toplumunun yenilenme araçlarını getirir. Sıradan kahraman bir sınavdan geçerken ve bu sınav sonucu kahramanlığını ispat ederken, seçilmiş olan herhangi bir engelle karşılaşmaz ve hata yapmaz. Kahramanlar arasındaki bu kategorilere ve ayrımlara karşın, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde ve elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az değişiklik görülür.

Mitolojide, efsanelerde, masallarda, dinlerde ve filmlerde kahramanlar, hemen hemen aynı sınavlardan, aynı aşamalardan geçerek kahramanlıklarını onaylatırlar. Campbell (2000: 41 -42) bu aşamaları 'ayrılma, erginlenme ve dönüş' olarak ifade etmekte ve buna monomitin çekirdek birimi demektedir. Bu sürece göre, öncelikle kahraman bir



amaç için kendi olağan dünyasından ayrılarak, sınavlara tabi tutulacağı ve kendini ispat edeceği doğüstü tuhafıkların bölgesine doğru ilerler. Burada masalsı güçlerle karşılaşır ve onları yenerek kesin bir zafer kazanır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner. Kahramanın geri dönmesindeki amacı ise, insanlarına yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir.

Kahraman tarafından gerçekleştirilen bu yolculuk, aynı zamanda içsel de bir yolculuktur. Çünkü kahraman olacak kişi yolculuk süresince gelişir, birçok bilgi edinir. Kahraman en başta çoğu kez isteksiz olmasına karşın, çıktığı yolculuğun sonunda, başarı için sarsılmaz bir inanç taşıyan, etkin bir kişi olacaktır. Yani kahraman, bir başlangıç noktasında, gireceği serüven dünyasının karşıtı olan bir referans çerçevesine gerek duyar. Bir şeyler olacaktır, normal bir kişi ya da yazgısında kahramanlık olan özel kişi, gündelik dünyasından kopacak ve kahramanın yolculuğuna atılacaktır (Tecimer, 2005:110 -117).

### **Hollywood Sinemasının Erkek Kahramanları**

Kahramanları açısından film anlatıları genel olarak; 'öyküye dayanan anlatılar' ve 'kişiyeye dayanan anlatılar' olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Öyküye dayanan anlatılarda kişilerin bir önemi yoktur, onlar öyküyü ilerletmeye yararlar. Bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, dolayısıyla bu özelliklere göre davranmak zorundadırlar, fazla seçme özgürlükleri yoktur ve olaylar onların nasıl davranacağını belirler. Kişiyi temel alan anlatılarda ise, kişilerin kendileri öyküleri oluşturur, zaten öykü onların yaşamıdır. Onların kişilikleri daha derin betimlenir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur. Bu kişiler önlerindeki seçenek-

lerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler (Aktaran Onaran, 1997: 115).

Kıran ve Kıran (2003: 141 -142), anlatılarda birey ile kahramanın birbirleriyle karıştırılmaması gerektiğini ifade etmektedirler. Kıran ve Kıran'a göre; anlatı kurmaca olduğundan, yaratılan kişiler ya da kahramanlar da kurmacadır ancak, fiziksel ve ruhsal özelliklerinin bir bölümünü gerçek kişilerden almışlardır. Birey, etten kemikten, çevresiyle, geçmiş ve geleceğiyle, tasarılarıyla, canlı bir varlıktır; oysa kahraman ancak anlatı çerçevesinde varlığını sürdüren kağıttan bir varlıktır. Kahramanın sözcüklerin dışında bir varlığı yoktur, dil dışı dünyada gerçekliği olmayan dil içi bir kavramdır.

Postmodern filmlerin başrol oyuncularını birey mi, yoksa kahraman statüsünde mi yer almaktadır? Bu sorunun yanıtını aramadan önce, sinemada yıllara ve dönemlere göre değişen kahramanın dönüşümüne değinmek gerekmektedir. Postmodernizm yukarıda da ifade edildiği gibi, II. Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar gelen bir tarihsel dönemi ifade eder. Bu dönem içinde gerçekleşen önemli olayların başında Vietnam Savaşı, 70 ve 80 dönemi yaşanan ekonomik bunalımlar, Amerika'da ve sonrasında Avrupa'da güçlenen yeni muhafazakarlık, iletişim teknolojilerindeki gelişme, soğuk savaşın sona ermesi, Amerika'nın tek güç olması, uluslararası terörizm vs. gelmektedir. Bu yaşanan gelişmeler ve olaylar ışığında Amerikan sineması neredeyse her dönem ayrı kahramanlar yaratmış ve ayrı erkeklik imgesi sunmuştur.

Amerikan Sineması'nın geleneksel anlatılarında kahramanın dönüşümlerine bakıldığında, dönem dönem kahramanın sunumunda farklılıklar olduğu göze çarpmaktadır. Örneğin, Amerikan kent yaşamında 1950'ler; James Dean'in romantik erkeğin yerine asi genci temsil ettiği dönemdir.

1960'lar ve 70'lerde sunulan erkek imgesi özellikle Vietnam Savaşı nedeni ile asimelankolik, yabancılaşan-psişiktir. 1980'lerde ise sadist-mazoist, anarşist ve narsist erkek tipi egemendir. Yine 1980'lerde, takım elbiseli ciddi iş adamı da yerini T-shirt'li, şortlu, koyu renk gözlüklü, zengin olduğu anatomik yapısından ve fizyolojik görüntüsünden anlaşılan erkek imajına bırakmıştır (Erinç, 1994: 43). Segal'in ifadesiyle (1992: 55-56) Hollywood, 1950'lerde erkekleri evcimenleştirmiş, 1980'lerle birlikte ise bazı filmlerde, uysal evcimenliklerinin sonucunda benmerkezci hırslı karılarından daha duygulu olan ve çocuklarına daha iyi bakan babalar haline gelen erkekler yaratmıştır.

Bu aşamada değinilmesi gereken önemli bir nokta da Hollywood'un, ürettiği filmlerle, sunduğu kahramanlarla kendi ideolojisini sinemada temsiller aracılığıyla, hem kendi ülkesine hem de diğer ülkelere aşlamaya çalışmasıdır. Filmler yoluyla erkek iktidarını fetişleştiren ve erkek davranışına modellik edecek idealize edilmiş nesnelere sunan eril kahramanlık temsilleri, politik, ekonomik ve aile içi alanda erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik bir yolu olmuştur (Ryan ve Kellner, 1997: 335).

Ryan ve Kellner'a göre (1997: 374 -338); kahraman filmleri, yetmişli yılların sonları ve seksenli yılların başlarında liberalizmin neden tökezlediğinin ve muhafazakarlığın neden baş köşeye kurulduğunun anlaşılmasına yardım ettikleri için önemlidirler ve bu nedenle tarihsel değer taşırlar. Bu filmler, kapitalist toplumsallaşmanın erkek kahramanları nasıl fırsat düşkünü bireylere dönüştürdüğünü de göstermektedir. Aynı zamanda bu süreç içerisinde güçlü erkek kahraman, zamanın liberallerinin üretmeyi başaramadığı olumlayıcı görüşün muhafazakarlar eliyle yaratılmasına da olanak vermiştir.

Yetmişli yılların Amerikan kültüründe, beyaz orta sınıfa ait bir kurtarıcı liderlik özlemi kendisini gösterdiği için, sinemada yaratılan güçlü kahraman imgeleri açıkça bu özlemi karşılamaya yöneliktir. Bireyci yeni kahraman, çağdaş muhafazakar toplumlara özgü olan 'savaşçılık, girişimcilik ve babaerkillik' gibi üç temel özelliği üzerinde toplamıştır. Yeni kahramanlar çoğunlukla yönetimin gücüne karşı koyan ve devlet zorbalığına direnen girişimcilerdir. Dolayısıyla yeni muhafazakar kahraman, girişimci gücü askeri güçle birleştirir; bu kahraman bir savaşçıdır. Yeni kahraman sık sık da babaerkildir, kadınlar üzerinde tahakküm kuran biridir. Bu nedenle kadınlar evde oturmalı ve piyasanın cıngılında bütün gün bir savaşçı gibi mücadele etmek zorunda olan yeni girişimcinin bakımını üstlenmelidir. Kadın ve çocuklar babalara itaat eder, ırksal saflık korunur ve sonunda yaşam doğanın takdir ettiği ritmi izler (Ryan ve Kellner, 1997: 338 - 342). Segal (1992: 352-353) ise, Hollywood filmlerinde bu tip kahramanların yaratılmasındaki amacın farklı olduğunu düşünmektedir. Segal'a göre; ABD ve İngiltere'de yakın zamanlarda yapılan, erkeklerin kendilerini algılayış biçimlerini ele alan bütün psikolojik incelemeler, erkeklerin kendilerini daha androjen terimlerle yani hem kadınlar için kullanılan sıcak, duyarlı, müşfik, nazik gibi sıfatlarla, hem de erkekler için kullanılan güçlü, sert, rekabetçi vb sıfatlarla tanımladıklarını göstermekte, diğer yandan, *Rocky*'den *Rambo*'ya, *Kirli Harry*'den *Top Gun*'a kadar gişe rekorları kıran filmlerde sert, iddiacı, şiddet içeren bütün eski erkeklik imgelerinin sürekli olarak üretilmesi ve popülerliği, erkeklerin daha büyük bir cinsiyet benzerliğine ve daha kadınsı özelliklere kaydığının belirtileri ve alametleriyle bir anlamda alay etmektedir.

**Postmodern Sinemanın Kahramanları**

Postmodernizmin 80'li yıllarla birlikte sinemaya girmesinin ardından ise artık kahramanlık imgesi de değişmeye başlamıştır. Güçlü, sert, savaşçı, girişimci, babaerkil gibi niteliklerle özdeşleştirilen kahraman tipi, yerini daha çok kaos içinde yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz karakterlere bırakmıştır.

Postmodern filmlerdeki kahramanların genel özelliklerine geçmeden önce sırasıyla filmlerin konularına ve derin yapı analizine bakmak gerekmektedir.

**12 Maymun Filmi ve Filmin Kahramanı Cole**

Yönetmenliğini Terry Gilliam'ın üstlendiği, 1996 yapımı filmin konusu kısaca şöyle: *12 Maymun* (Twelve Monkeys) filmi, mitolojideki Cassandra söylencesinden yola çıkar. Bu söylenceyi konunun ana eksenini yapan *12 Maymun*, kaynağı bilinmeyen bir virüsün, yeryüzünde yaşayan insanların ölümüne yol açarak, dünyayı yaşanmaz hale getirmesi ve ayakta kalanların da bu felaketi önlemeye çalışmasını anlatmaktadır. Yıl 2035'dir ve virüsün öldürücü etkisinden kurtulabilenler kendilerine ayrı bir dünya kurmayı başarmışlar ama yeraltında yaşamaya mahkum olmuşlardır. Yeryüzü ise, bir zamanlar insanların araştırmalarında kobay olarak kullandıkları hayvanların hakimiyeti altındadır. Felaketin önlenmesi için yapılması gereken şey, geçmişe gidilerek virüsün kaynağını ortaya çıkartmak ve zararsız hale getirmektir. Görev, bir suçtan dolayı mahkumiyet almış olan James Cole'a (Bruce Willis) verilir. Cole, virüsün yarattığı felaket öncesine giderek, araştırma yapacak, virüsün nedenini bularak onu etkisiz hale getirecektir. Bunun için gerekli araştırmalar yapılır ve Cole'u zamanda yolculuğa çıkartacak sistem hazırlanır. Ancak olaylar istendiği gibi gelişmez.

Sistemde yapılan bir yanlışlık, Cole'u 1996 yerine 1990'ların başına gönderir. Cole çevresindekileri gelecek olan felaket için uyarıya çalışır ancak bütün çabalarına karşılık, insanlar tıpkı Cassandra söylencesinde olduğu gibi, söylenenlere inanmaz ve onu tehlikeli bir deli olarak görmeye başlar. Sonuçta Cole, bir kliniğe kapatılır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Cole, doğru zamana yani 1996 yılına gönderilir. Burada kendisine Dr. Kathryn Railyly yardım eder. Filmin finalinde Cole, insanlığı ve gezegeni kurtarmak üzere geldiği zamanda, dünyadan bir polis kurşunu nedeniyle ayrılır. Cole ölürken, onun hep rüyalarında gördüğü gibi, çocukluğu havaalanına uçakları seyretmek üzere gelmiş ve Cole'un ölümüne tanık olmuştur, burada zaman bir kez daha üst üste katlanır. Cole'un trajik ölümünün ardından, virüsün dünyaya yayılmasını önlemek üzere, kimyagerin peşine 2035'ten geçmişe gönderilen bir bilim kadını, Mrs. Jones düşer.

Filmin temel karşıtlığını şimdiki zaman-gelecek zaman ayrımı oluşturmaktadır. Cole, insan nüfusunun azaldığı ve yeraltına mahkum yaşadığı bir gelecekte, insan ırkının yok olmaya başlamasının dönüm noktası olan şimdiki zamana gönderilir. Bir kurtarıcı olarak geldiği bu yaşamda, kendisine inanılmaz ve akıl hastanesine kapatılır. Akıl hastanesinde Goines'le tanışır. Burada ikili arasında geçen konuşmalar tamamen kapitalist düzenin bir eleştirisidir. Bu eleştiriden günümüzün tüketim toplumu da nasibini alır. Bu konuşmalardan sonra yönetmen 'kim akıllı, kim deli, akıl hastanesindekiler mi yoksa dışarıdakiler mi?' sorularını seyircinin kendisine sormasını sağlar. Şimdiki zamanda yaşayanlar, bir anlamda kurtarıcıların farkında değildirler. Filmde 90'lı yıllar; tüketim çılgınlığının son noktasına ulaştığı, insanların uyuşmuş bir vaziyette televizyon karşısında zaman geçirdikleri,

çevreye duyarsız ve hayvanlara eziyet yapılan yıllar olarak resmedilmiştir. Gelecek zamanda ise, insanlar bir zamanlar eziyet yaptıkları hayvanların yerini alıp yeraltına çekilmişler, hayvanlar da yerüstünün hakimi konumuna geçmişlerdir. Cole'un görevi de, bu yaşanacakları tersine çevirmektir. Yani kahraman çok önemli bir görev üstlenmiştir.

Dünyayı gelecekteki kötü yazgısından kurtarmak için tıpkı Hz. İsa gibi şimdiki zamana gelen Cole, mitolojide Cassandra'nın yaşadıklarını yaşamaya başlar. Kimse Ona inanmaz, oysa Cole'un verdiği savaş, ölüm-kalım savaşıdır. Filmin ikinci temel karşıtlığını da işte bu ölüm-kalım savaşı oluşturmaktadır. İnsanoğlu yaşamak için Cole'un söylediklerine inanmak ve virüsün laboratuardan kaçırılmasını önlemek zorundadır. Filmin ilerleyen dakikalarında Cole'e inanan tek kişi çıkar: O da psikiyatristidir. Onun çabası da sonucu değiştirmeyecek ve Cole, kurtarmak için geldiği zamanda ölecektir. Yani gelecekte yaşayacak bir Cole olmayacaktır. Sonuçta filmin kahramanı Cole, insan yaşamını kurtarmak için çabalamıştır ama başaramamıştır. Yerine gönderilen sigortacı kadının başarıp başaramayacağı da belli değildir. Eğer o da başaramazsa büyük bir olasılıkla filmin başındaki görüntülere dönüşecek ve hayvanların hakim olacağı bir dünyada yaşanılacaktır. Filmde bu durumun onaylandığı da gözden kaçmamaktadır. Yönetmen, kahramanı görevini yerine getirmeden öldürmüştür yani kahramanın kendini ispatlamasına izin vermemiştir.

Filmde James Cole karakteri genel olarak değerlendirildiğinde şu özelliklerle donatıldığı görülmektedir: Zeki, ürkek, zayıf, şizofren, kendine güvenmeyen, sözlerine inanılmayan, kendisine deli olarak bakılan, ağlayan, gerektiğinde şiddete başvurabilen, bir kadının yardımıyla işlerini yürüten, dünyayı

kurtarmak için gelen, gelecek zamanda mahkum ama şimdiki zamanda bir anlamda kurtarıcı, bitkin ve pis görünümlü, görevini başarıyla yerine getiremeyen, başaramadığı görevi kadına bırakan, orta sınıf.

### ***Mavi Kadife* Filmi ve Filmin Kahramanı Jeffrey**

Yönetmenliğini David Lynch'in üstlendiği ve kimi eleştirmenlerce, aşırı şiddet sahneleriyle dolu ve takıntılı bir röntgencilik sergileyen, postmodern bir kabalık olarak nitelendirilen (Atayman, 2003: 212), 1986 yapımı filmin konusu kısaca şöyle: Yüksekokul mezunu Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), hastanede yatan babasının yerine kasabadaki dükkanı işletmek üzere, doğduğu kasaba olan Lumberton'a gelir. Babasını hastanede ziyaret ettikten sonra, eve dönerken bir bahçede kesik bir kulak bulur. Jeffrey müthiş bir heyecana kapılır, karşı koyamayacağı bir tutkuyla bu kulağın neyin nesi olduğunu ortaya çıkarmaya çalışır. Jeffrey'nin merakından etkilenen kız arkadaşı Sandy (Laura Dern) de ona yardım eder. Sandy, Jeffrey'e gece kulübünde şarkı söyleyen Dorothy Vallens'ten (Isabella Rossellini) söz eder. Çünkü kadının olup bitenle bir ilişkisi olması ihtimali vardır. Jeffrey, Dorothy'nin daireesine girer, kadın onu farkeder. Tam o sırada kapı çalar; Jeffrey saklanmak zorunda kalır. Gelen Dorothy'nin belalısı Frank'tir (Dennis Hopper). Jeffrey gizlendiği dolaptan Frank'ın kadına zorla sahip olma girişimini izler. Frank, kadının kocasını ve oğlunu kaçırmış, bu durumu kullanarak da kadını seks kölesi haline getirmiştir. Jeffrey, gözlerinin önünde cereyan eden bu olaydan sonra Dorothy'nin evine sık sık uğrar ve aralarında bir ilişki başlar. Frank bir gün Jeffrey'i Dorothy'nin evinde yakalar ve Jeffrey gerçek şiddetle o zaman tanışarak, karanlık yaşamın bütün pis yönlerini görür. Filmin finalinde Jeffrey ve Frank karşı karşıya gelir.

İkisinden birisi bu savaşı kazanacaktır ve savaşı kazanan Frank'i öldüren Jeffrey olur. Filmin sonunda taşlar yerli yerine oturmuştur ve Jeffrey Sandy ile evlenerek huzurlu yaşama bir kez daha geri dönmüştür.

Filmde temel karşıtlık iyi-kötü üzerine kuruludur. İyi'yi Jeffrey ile Sandy, Kötü'yü de Frank ve çevresi temsil etmektedir. Bu iki kavram arasında bir orta noktayı bulmak güçtür. Çünkü, filmde iyiler çok iyi, kötüler de çok kötü olarak resmedilmiştir. Jeffrey çok iyi bir insandır ama kötülerin dünyasını da merak etmektedir. Bu dünyaya adım atmak ve burada yaşananları öğrenmek istemektedir.

Filmin üzerinde önemle durduğu diğer bir karşıtlık da gerçek yaşam-öteki yaşamdır. Lynch, iyi insanların olduğu yaşamı öteki yaşam olarak sunmaktadır. Artık günümüzün postmodern dünyasında masalsı, iyi ilişkilerin yaşandığı kasabalar yoktur. Aşk, sevgi, mutluluk kavramları değişmiştir ve mutlu son yoktur. Gerçek yaşam ise, şiddetin, pisliğin kol gezdiği bir yaşamdır. Jeffrey'nin kahraman olabilmesi için öteki yaşamda sahip olduklarını bir kenara bırakıp, gerçek yaşamın derinliklerine dalması gerekmektedir. Yani kahramanlığın ilk şartı olan, bilinmezliğe doğru ilk adımı cesurca atması gerekmektedir. Jeffrey, bunu yapar ve Frank'i öldürerek kahraman olur.

Filmin öznelerine bakıldığında çok ilginç bir durumla karşı karşıya kalınmaktadır. Filmin kahramanı Jeffrey, kendisi de dahil olmak üzere bütün öznelerin alıcısı durumundadır. Yani bütün öznelerden fayda sağlamaktadır. Filmin kötü karakterleri, Frank ve Dorothy'nin alıcısı da Jeffrey'dir. Sanki filmde iyi-kötü bütün karakterler elbirliği ile Jeffrey için çalışmaktadırlar. Jeffrey tam olarak dönüşümünü gerçekleştiremediği için,

gerek iyi gerekse kötü karakterlerin yardımına ihtiyacı vardır. Herkes, Jeffrey'i hedefine ulaştırabilmek için çabalamaktadır. Klasik anlatı yapısında, filmin başında kahramanın engelleyicisi (karşıt özne) ortaya çıkar ve kahraman o engelleyici sayesinde kendisini ispat eder. Ama bu filmde karşıt özne filmin finalinde ortaya çıkmıştır. Aslında genel olarak yönetmenler, filmlerini izlenir hale getirebilmek ve gerilimi sağlamak amacıyla karşıt özneleri baştan verirler. Seyirci de film boyunca bu öznelerin savaşmalarını ve hangisinin galip geleceğini merakla izler ve bekler. Lynch bu filmde karşıt özneleri son kesitte vermiştir. İşin ilginç yanı, Jeffrey'nin karşıt öznesi durumunda olan Frank, bu son kesite kadar hep Jeffrey'nin yardımcısı konumunda olmuştur. Artık filmini bitirmek ve aşama aşama Jeffrey'nin kahraman olmasını sağlamak için Lynch, karşıt özneyi son kesitte vermiş ve böylece son noktayı da koymuştur.

Jeffrey Beaumont karakterinin genel özellikleri; meraklı, cesur, yumuşak kalpli, görünüş olarak beyefendi, yüksekokul mezunu, iki dünya arasında sıkışmış, iki kadın arasında kalmış, kadınlar tarafından yönlendirilen, dayak yiyen, kadın (Dorothy) karşısında savunmasız (çırılçıplak), ağlayan, masum, orta sınıf, araştırmacı, istemeyerek de olsa mazoşist kadının isteğine uyarak şiddet kullanan, eline silah alıp kötü adamı öldürebilen vs şeklinde sıralanabilir.

#### ***Bıçak Sırtı* Filmi ve Filmin Kahramanı Deckard**

Ele alınan üçüncü film ise Blade Runner (*Bıçak Sırtı*). Yönetmenliğini Ridley Scott'ın gerçekleştirdiği 1982 yapımı filmin konusu şöyle: Bilimkurgu yazarı Philip K. Dick'in *Androidler Rüyalarında Elektronik Koyun mu Görür?* adlı romanından esinlenen film, insan-oglunun androidlere (insan kopyaları ya

da benzeşimleri) karşı yürüttüğü avı anlatır. Olay 2019 yılında, kaotik bir yaşamın hüküm sürdüğü kentte geçmektedir. Bu kaotik kentte, sistemin dışına çıktıkları için zararlı olarak nitelendirilen ve görünüş olarak insandan ayırt edilemeyen benzeşimler yaşamaktadır ve bu benzeşimlerin emekli edilmeleri yani yok edilmeleri gerekmektedir. Yok edilmesi gereken bu androidler, birer insan benzeşimleridir, yani etten ve kemikten oluşmuş, düşünebilen yaratıklardır. Androidleri, insanlardan ayırabilmenin tek yolu duygu testi yapmaktan geçmektedir. Çünkü duygu testinin bir bölümünü anılar oluşturmada ve androidlere sahte anı yüklemesi eğer yapılmamışsa, birtakım sorularla onların kimliğini ortaya çıkarmak kolay olmaktadır. Polis örgütü, androidlerin yok edilmesi için Deckard'ı (Harrison Ford) görevlendirir. Deckard, duygu testi konusunda bilgi alabilmek için genetik şirketi Tyrell'e gittiğinde, burada bir genç kızla tanışır. Kız da yok edilmesi gereken androidlerden birisidir. Deckard sahte anı yüklemesi yapıldığından ve kendini insan sandığından, kızın da bir benzeşim olduğunu ancak zorlu bir testten sonra anlar ve bu sırada filmin kahramanı ve kız (Rachael) arasında duygusal bir yakınlık da başlamıştır. Bu arada Deckard, görevi gereği kaotik şehir ortamında bulduğu androidleri bir bir yok eder, bir kişi kalır, o da sevdiği kadın Rachael. Sistem, onların birlikte yaşamalarına izin verir ve Deckard sevgilisiyle bilinmeyen bir yerde yaşamak için yola çıkar.

Wood'a göre (Batur, 1998: 95) film, felsefi çıkarımlar içermesine karşın yine de klasik yapıya yenik düşer ve bu nedenle geleneksel, tutucu ideolojik yapının onayladığı formülü yeniler; kötü ikili yok edilmeli ki, iyi ikili oluşturulabilsin. Harvey (1997: 348) ise, bu filmi, "esnek üretim ve zaman- mekan sıkışması bağlamına yerleştirilmiş,

postmodernist temaların sinemanın elindeki bütün hayali olanaklar kullanılarak ele alındığı bir bilimkurgu meselesidir" diye tanımlamaktadır. Sonuçta Blade Runner, nereden geldiğimiz, ne olduğumuz ve nereye gideceğimiz sorgularını da içeren, hakkında Deckard'ın bir replika olup olmadığı konusunda tartışmalar yaratan, çok okumalı bir filmidir. Makine ve insan ilişkisinin olasılığına Deckard ve Rachel'in aşkıyla vurgu yapılırken, tüm kopyaların yaratıcılarından daha çok duyguyla donanmış olması ile de teknolojinin duygu yükleyebilme kapasitesine işaret edilir.

Film, temel olarak insan-teknoloji karşıtlığı üzerinde durmaktadır. İnsan yaratan-yok eden olarak gösterilmektedir. Teknolojinin ürünleri olan kopyalar ise, ölümlü dünyada biraz daha fazla yaşayabilmek için çırpınmaktadırlar. Replikalar, insanlara oranla daha duygusal ve iyi niyetli olarak sunulmuşlardır. İnsan teknolojiyi üretmektedir ama işine yaramayınca onu bir köşeye atmaktadır. Film gelecek için de kaotik bir sunum yapar. İnsan ilerledikçe, teknoloji geliştikçe, dünya daha da yaşanmaz hale gelmektedir. İnsanlar kopyaları yaratırken, kendilerinden birtakım özellikleri örneğin duyguları onlara aktarmış gibi görünmektedirler. Çünkü kopyalar, üretim olmalarına rağmen duygularıyla, görüntüleriyle insanlardan 'daha insan' olarak sunulmuşlardır. Mesela Deckard, kopyaların lideri Roy'dan daha acımasız ve duygusuzdur. Deckard, sorgulamadan kendine verilen görevi yerine getirip, kopyaları teker teker öldürmüştür ama Roy onun hayatını bağışlayarak sevdiği kadınla birlikte olmasına imkan tanımıştır. Dolayısıyla Deckard hem hayatını hem de mutluluğunu bir kopyaya borçludur.

Deckard'ın genel özellikleri şöyledir: Polis (Kopya Avcısı), zeki, Rachael'in kopya oldu-

ğunu bilmesine rağmen ona aşık olan, verilen görevi sonuna kadar yerine getirmeye çalışan ve işini iyi yapan, görevi nedeniyle kopyaları tek tek öldüren, bazen yumuşak kalpli, sürekli kopyaların liderinden (Roy) dayak yiyen, hayatı iki defa kopyalar tarafından kurtarılan, kopyalara oranla duygusuz, orta sınıf.

### Postmodern Film Kahramanlarının Genel Özellikleri

Yukarıda üç filmin sırasıyla konuları, üzerinde durdukları temel karşıtlıklar ve kahramanlarının özellikleri sıralanmıştır. Bu özelliklere bakıldığında postmodern kahramanların hiç de özenilecek kahramanlar, daha doğrusu karakterler ya da bireyler olmadıklarını görülmektedir. Klasik filmlerde izleyiciler rahatlıkla kahramanlarla özdeşleşirken, postmodern filmlerde, postmodern kahramanların özellikleri nedeniyle bu mümkün olamamaktadır.

Bu üç film de yaşanan dünya için karamsar bir tablo çizmektedir. *Bıçak Sırtı*'nda geleceğin dünyası karanlık sahnelerle ve kaotik görüntülerle sunulurken, *12 Maymun*'da geleceğin dünyasında insan ırkı 90'lardaki bir virüs yüzünden çok azalmıştır ve yeraltına hapsedilmiştir, yeryüzü ise bir zamanlar kobay olarak kullandıkları ve acımasızca katlettikleri hayvanların egemenliğine geçmiştir. Ayrıca gelecekteki dünya bu filmde soğuk olarak resmedilmiştir. Çünkü her taraf karla kaplıdır. *Mavi Kadife*'de ise geleceğin dünyası anlatılmamaktadır ama ipuçları verilmektedir: Şiddetin ve sapıklığın hüküm sürdüğü bir dünya. Bu filmde iki farklı dünya yansıtılmaktadır: Birincisi iyi insanların bulunduğu, düzeyli birlikteliklerin yaşandığı dünya ve öteki tarafta şiddetin, sapıklığın, cinselliğin ve her türlü kötü işlerin hüküm sürdüğü bir dünya. Zaten kah-

raman da bu iki dünya arasında gidip gelmektedir.

İki film, kahramanları açısından klasik mutlu sonla noktalanırken, diğer film seyircinin isteyemeyeceği bir sonla bitmektedir. *Mavi Kadife* ve *Bıçak Sırtı*'nda kahramanlar sevdiği kadınlarla mutlu bir yaşama doğru adım atarlarken, *12 Maymun*'da Cole, sevdiği kadının kollarında can vermektedir. Burada Atayman (2003: 224), *Mavi Kadife* filmi için ilk bakışta, Amerikan sinemasının klasik kahramanı, dramı gibi bir yan dal da bulabileceğini çünkü genç kahramanın (Jeffrey) kötü adamı öldürerek ruştünü ispat edip, mutlu sonla sevgilisine kavuştuğunu, oysa filmin son sekansında, Jeffrey'nin Frank ve Dorothy'nin temsil ettikleri kötünün dünyasından kurtulma durumunun tam bir yanılsama olduğunu, birkaç temsilcisi yok olsa bile, o kötü dünyanın olanca gerçekliği ile sürüp gittiğini, dolayısıyla kahramanların biyografilerinin geçici bir süre dondurulduğunu söylemektedir.

Üç film baz alındığında postmodern kahramanların temel özelliklerinden ilkinin, iki dünya arasında sıkışmaları ve iki şey arasında tercih yapmak zorunda kalmaları oluşturmaktadır. *12 Maymun*'da Cole, hangi dünyanın insanı olduğunu bilememektedir. Gelecek zamanda bir mahkumken, şimdiki zamana kurtarıcı olarak gönderilmiş ama sözlerine kimse inanmamaktadır. Şimdiki zamanda sevdiği kadının yanında kalmak pahasına ölümü göze almıştır ve yanlış tercih nedeniyle öldürülmüştür. *Bıçak Sırtı*'nda Deckard, görevi gereği kopyaları öldürmek zorunda kalmıştır, tek biri hariç o da sevdiği kadın Rachael'dir. Deckard, görevi ve sevdiği kadın arasında kalmış ve sevgilisini tercih etmiştir. *Mavi Kadife*'de Jeffrey ise, hem iki dünya (iyi ve kötü), hem de iki kadın (Sandy ve Dorothy) arasında kalmış, sonuçta iyi

dünyayı ve iyi kadını seçerek hayatta kalmayı başarmış ve mutlu sona ulaşmıştır.

Postmodern kahramanların bir diğer özelliği de bizden birileri olmalarıdır. Dolayısıyla onlarla özdeşleşmek oldukça zor görünmektedir. Bu kişiler her an çevremizde rastlayabileceğimiz türden kişilerdir. Geleneksel sinemada güçlü erkek imgesi, postmodern sinemada bir anlamda yok olmuş, kahramanlar daha esnek ve yumuşak olmaya başlamıştır. Bazı durumlarda ağlamışlar (Jeffrey'nin Dorothy'e tokat attıktan sonra pişman olup ağlaması gibi), bazı durumlarda da karşısındaki kadının ağlamasına dayanamamışlardır (Deckard'ın Rachael'in ağlamasının dayanamaması gibi).

Kahramanlar hep birileri tarafından yönlendirilmektedir. Onları harekete geçiren birileri ya da bir şeyler vardır. Kararlarında hür, bağımsız ve kararlı olduklarını söylemek güçtür. Örneğin *Mavi Kadife*'de Jeffrey'i harekete geçiren öncelikle bulduğu kulak, sonra Sandy'nin verdiği bilgiler ve Dorothy'nin çekiciliğidir. Cole, dünyayı kurtarmaya gönüllü değildir. Mecburi olarak gönderilmiştir. Deckard da istemeye istemeye kopyaların öldürülmesi görevini üstlenmek zorunda kalmıştır. Onlar olayların akışını değiştirmemekte, ortam ve olaylar kahramanları dönüştürmektedir.

Postmodern kahramanların yardımcıları sevdikleri kadınlardır. Hatta bazı durumlarda kadınlar daha etkin konuma geçmektedirler. Jeffrey'in en büyük yardımcısı Sandy'dir. Deckard'ın hayatını kurtaran Rachael'dir. Şimdiki zamana gelen Cole'e tek inanan da psikiyatrist olan sevdiği kadındır. Bu filmlerde bariz bir şekilde kadınlar, güçlü karakterler olarak temsil edilmektedirler. Hatta Cole, kendisine verilen görevi başaramadığı için yerine bir kadın gönderilmiştir.

Postmodern kahramanların zayıflıkları vurgulanmak amacıyla filmlerde çırılçıplak gösterilmektedirler. Örneğin Jeffrey Dorothy'nin zorlamasıyla soyunur ve kadın karşısında çırılçıplak bir şekilde savunmasız kalır. Jeffrey'nin kendi dünyasından (iyilerin dünyası) getirdiği hiçbir tecrübe, hiçbir birim işe yaramamaktadır, o kötülerin dünyasında savunmasızdır, çıplaktır. Jeffrey, herşeyi sıfırdan öğrenmeye başlayacak, doğumunu tamamlayacak bir bebek gibidir. *12 Maymun*'da Cole iki sahnede çırılçıplak gösterilmektedir. İkisinde de karşısındakiler güçlüdürler ve Cole onlara göre zayıf ve savunmasız kalmaktadır. Geleneksel sinemada bu anlamıyla erkek kahramanları çırılçıplak görmek çok zordur, çünkü onlar her zaman güçlüdürler. Bu açıdan bakıldığında postmodern filmler, başrol oyuncusu erkekleri zayıf kişiler olarak konumlandığı için, erkekleri soymayı sevmektedir.

Geleneksel sinemada güçlü erkeği simgeleyen en önemli araçlardan biri silahtır. Poudrier (2001: 35), batı geleneğinin bütün büyük kahramanlarının silahlarıyla tanımlandığını, hatta ortaçağ boyunca silahların isim, kimlik ve neredeyse kişilik olmaya başladığını ve kahramanların da kendilerine sık sık seçtikleri silahlarla bağlantılı isimler aldıklarını ifade etmektedir. İncelenen filmlerde de postmodern kahramanlar zayıf ve güçsüz görünmekle birlikte, silahları da mevcuttur. Bir anlamda kendilerini korumak, erkekliklerini ispat etmek amacıyla silahları ellerine almaktadırlar. Jeffrey, karşıt öznesi, kötü adam Frank'i öldürmek için silahı eline alır, Cole'ün şimdiki zamanda kendini korumak ve görevini yerine getirmek amacıyla silah elindedir ve Deckard da hem polis olduğu için hem de görevi kopyaların öldürülmesi olduğundan silahı elinden düşürmemektedir. Ancak bu silahlar



postmodern kahramanların elinde pek de işe yaramamaktadır. Deckard'ın silahı vardır ama iki kez kopyalar tarafından kurtarılır, birkaç durumun dışında silahı işine yaramamıştır. Silahıyla öldürmek zorunda olduğu kişi tarafından kurtarılmıştır. Cole, son anda virüsü yayacak olan kişiyi havaalanında yakalamıştır ve silahıyla o kişiyi öldürmek istemiştir ama kendisi polisin silahından çıkan bir kurşunla can vermiştir. Sadece Jeffrey, silahıyla filmin kötü adamını öldürmüştür.

Daha önce de bahsedildiği gibi postmodern filmlerin en çok ele aldıkları konuların başında şiddet ve seks gelmektedir. Fromm (2003: 189-190), dinlerdeki değer yargılarını ele alırken, erkeklik idealine de atıf yapmaktadır. Fromm'a göre, savaşan ve ele geçiren erkek, şiddet kullanmadığı için zayıf düşecek olursa, bu yaygın kanya göre 'erkek dışı' diye adlandırılması gerekecektir. İncelenen filmlere bakıldığında da zayıf düşmek, erkek dışı diye adlandırılmamak için kahramanların şiddete başvurdukları görülmektedir. Jeffrey, silahla Frank'i öldürür, Cole kendini korumak için iki kişiyi öldürür ve Deckard verilen görev nedeniyle kopyaları tek tek ortadan kaldırır.

Kahramanların film içindeki dönüşümlerine bakıldığında ilginç sonuçlarla karşılaşmaktadır. En ilginç dönüşümü gerçekleştiren *Mavi Kadife* filmindeki Jeffrey'dir. Jeffrey, kendi halinde bir genç iken, bulduğu kesik kulağın peşinden merakına da yenik düşerek kötülerin dünyasına adım atmıştır. Gerek iyi dünyayı temsil eden, gerekse kötü dünyayı temsil eden kişilerin de yardımıyla bir anlamda erkekliğini ispat ederek kahramanlığa adım atmıştır. Yukarıda da aktarıldığı gibi kişiyi kahraman yapan bilinmezliğe doğru attığı ilk adım ve bu ilk adımdan sonra yaptığı yolculuktur. Tıpkı Jeffrey'nin yap-

tığı gibi. Diğer iki filmde böyle bir süreç görülmemektedir. Deckard polistir, kendisine kopyaları yok etme görevi verilir ve bu görevi ağır aksak yerine getirir. Bir keresinde kopya tarafından öldürülecekken, Rachael tarafından kurtarılır. Kopyaların lideri Roy da kendisini öldürmeye gelen bu polisi ölümden kurtarır. Dolayısıyla bu durum filmde kahraman kim ya da kahraman var mı yok mu sorularının sorulmasına neden olur. *12 Maymun*'da Cole, gelecekte dünyayı kurtarmak amacıyla gönderilir ama görevini tamamlayamadan öldürülür. Bir anlamda başarısız olur. Bu filmde de kahraman olgusu tartışma konusudur.

İncelenen filmlere kahramanların yaptıkları yolculuk ve kahramanlara atfedilen özellikler açısından bakıldığında ise şu durumla karşılaşmaktadır: Birincisi kahramanların seçilmiş değil, sıradan kişiler olmaları. İkincisi bu kahramanların evrensel değil, yerel kahraman niteliğini daha çok taşımaları. Her ne kadar *12 Maymun* filminde Cole, dünyayı kurtarmak için görevlendirilmiş olsa ve görevi evrensel bir nitelik taşısa da, filmin sonunda görevini yerine getirememiştir.

Champbell'in ortaya koyduğu kahramanın yolculuğundaki üç aşamayı (ayrılma-erginlenme-dönüş), baş karakterlerin nasıl deneyimlediklerine göz atıldığında ise, bu aşamaları sonuna kadar sadece Jeffrey'nin geçtiği görülmektedir. Jeffrey, bulduğu kesik kulak sayesinde huzurlu yaşamını bir kenara bırakarak, kötülerin dünyasına girmiş ve orada kendini ispat ederek (bir anlamda hem erkekliğini hem de kahramanlığını onaylatarak) ait olduğu dünyaya geri dönmüştür. Zaten Elayton'ın (1998: 24) ifade ettiği gibi *Mavi Kadife* bir erkek gelişimi manzarası sunmaktadır. *12 Maymun* filminde ise kahramanın (Cole), dünyayı kurtarmak görevi ile evden ayrılışı, bu görevi yerine getirmek için çabalayışı ama filmin sonunda öldürül-

mesi, bu nedenle görevinde başarısız olması anlatılmaktadır. Dolayısıyla Cole, kahramanın yolculuğundaki süreci tam anlamıyla yaşayamamıştır.

### TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışma konusu olarak seçilen üç film, hem Greimas'ın derin yapısıyla çözümlendiğinde, hem de Champbell'in 'ayrılma-erginlenme-dönüş' aşamaları izlenildiğinde, bu filmlerdeki kahramanların yolculuğunda ilginç noktaların olduğu ortaya çıkmaktadır. Genel olarak bakıldığında ilk başta dikkati çeken şey, postmodern filmlerdeki kahramanlarla seyircinin özdeşleşmesi, daha doğrusu kahramanla arasında bir bağ kurulması çok zor görünmektedir. Bunun nedeni postmodern kahramanların, geçmişten günümüze dek gelen klasik erkek imgelerinin dışında konumlandırılmalarıdır. Bilindiği gibi sinema seyircisi, gerçek yaşamda elde edemediği birtakım şeyleri, filmler aracılığıyla edinir ve filmin sonunda arınarak rahatlar (katharsis). Bunun temel koşulu seyircinin filmdeki olaylar ve kahramanlarla yaşantı ve duygu birliğine girerek özdeşleşmesidir. Geleneksel sinemanın seyirciye ulaşmadaki gücü de buradan gelmektedir. Postmodern filmlerdeki kahramanlar ise geleneksel kahramanlara benzemekten öte, çok daha farklı özelliklerle donatılmışlardır. Araştırma sonucunda, geleneksel sinemanın güçlü, her şeyi bilen, kendinden emin, babaerkil, savaşçı karakterlerinin yerini,

kendine güvenmeyen, zayıf, orta sınıftan gelen, birileri tarafından yönlendirilen, çoğunlukla da kadınların yardımına ihtiyaç duyan karakterlerin aldığı görülmektedir.

Ayrıca incelenen üç film gözönüne alındığında, kahraman olarak sunulan kişilerin kahraman olup olmadıkları da tartışma konusudur. Çünkü, *12 Maymun* filminde Cole kendisine verilen görevi bitirememiştir, öldürülmüştür ve yerine bir kadın gönderilmiştir. Bu duruma geleneksel sinemanın kahramanlık sunumlarında rastlamak neredeyse imkansızdır. *Bıçak Sırtı*'nda Deckard, sürekli dayak yiyen, hayatı iki kez kopyalar tarafından kurtarılan bir karakterdir. Aslında filmin sonunda kopya bir anlamda Deckard'ın kahraman olmasına izin vermemiş ve kendisi bu koltuğa oturmuştur. Yani anti-kahraman, filmde kahraman olması gereken kişinin kahramanlığını elinden almıştır. *Mavi Kadife*'de Jeffrey, kötü adam Frank'i öldürerek kahraman olmuştur ama kahramanlığını yine çevresindeki iyi ve kötü karakterlerin yardımına borçludur. Sonuç olarak, postmodern filmler seyirciye geleneksel anlamda bir kahraman sunmamakta, daha çok, her an herkesin çevresinde karşılaşılabileceği ve özenmeyeceği, özdeşleşmeyeceği ve hoşlanmayacağı karakterleri perdede taşımaktadırlar.

### KAYNAKLAR

Akay, A. (1992). Postmodern Konumdaki Filozoflar. *Defter*. 18, 22-30.

Atayman, V. (2003). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları

Batur, Y. (1998). *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*. Ankara: Kitle Yayınları

Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. İsmail Türkmen (Translated by). İstanbul: Ayrintı Yayınları. (Original book published in 1997).

- Büker, S. (2000). Fahişeler Sürgünde: Yatık Emine İle İpekçe. *İletişim*. 2000/5, 121-134
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Translated by). İstanbul: Kabalci Yayınevi. (Original book published in 1968).
- Eagleton, T. (1999). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Mehmet Küçük (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1996).
- Elayton, L. (1998). Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Bir Öyküsü. 25. *Kare*. Nebahat Akgün Çomak (Translated by). 24. 23-35.
- Eriç, S. M. (1994). Postmodernizm'in Tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi* 2. 31- 45.
- Forrester, J. (1999). *Hakikat Oyunları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1997).
- Fromm, Erich (2003). *Sahip Olmak Ya da Olmak*. Aydın Arıtan (Translated by). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gürata, A. (2004). Özne Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası. Fatma Dalay Küçük Kurt & Ahmet Gürata (Derleyen). *Sinemada Anlatı ve Türler*. ( 95-114). Ankara: Vadi Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (Translated by). İstanbul: Metis Yayınları. (Original book published in 1990).
- Jameson, F. (1990). Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. Necmi Zekâ (Edited by). *Postmodernizm* ( 59 - 116 ). İstanbul: Kıyı Yayınları
- Kıran, A. E. ve Kıran Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve Postmodernizm. *Defter*. 18. 7-15
- Liotard, J. -F. (1990). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. Necmi Zekâ (Edited by). *Postmodernizm* (45-58). İstanbul: Kıyı Yayınları
- Onaran, O. (1997). Türk Sinemasında Anlatı Üzerine Bir Deneme. Seçil Büker (Edited by). *Sinema Yazıları* ( 115 – 122). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. Ayşegül Bahçıvan.(Translated and Edited by). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları (Original book published in 1993 ).
- Poudrier, A. F. (2001). The Virtue Of The Weaponed Hero. *The Humanist*. ProQuest Religion, Jul/Aug 2001; 61, 4. 35 – 37

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1990).

Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. Volkan Ersoy (Translated by). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Original book published in 1990).

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi

Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B.

Yamaner, G. (1997). Sinemada Postmodern: Geçmişin Uzak Tekrarı. Seçil Büker (Edited by). *Sinema Yazıları* (171 – 178). Ankara: Doruk Yayımcılık

Zekâ, N. (1990). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. Necmi Zekâ (Edited by). *Postmodernizm*.(7-30) İstanbul: Kıyı Yayınları



