

Kurucu Anlatı Olarak Hollywood ve Hollywood ile Postmodern Karşılaşmalar Bağlamında *Mulholland Çıkmazı* Örneği

Erke Kesova*

ÖZ

Başka pek çok sanata benzer biçimde sinema da öncelikle klasik anlatısını oluşturmuştur. Klasik anlatının ise kurucu üssü Hollywood'tur. Daha sonra Avrupa menşeli olarak ortaya çıkan modern anlatı ve onun devamı olarak görülebilecek postmodern anlatı Hollywood kurucu anlatısıyla çelişen özellikler göstermektedir. Bu noktada Mulholland Çıkmazı örneği ise Hollywood içerisinden Hollywood'un kurucu anlatısına çatışma alanı yaratmak amacıyla inşa edilmiş bir film olarak dikkat çeker. Bu çatışmayı çeşitli kavramlar eşliğinde gerçekleştirir. Daha önce gerçekleşmiş eseri eleştirel olarak taklit eden parodi, daha az eleştirel olarak taklit eden pastiş, geçmişte üretilene duyulan özlem bakımından nostalji, uyumsuz öğeleri aynı filmde yansıtmaya açısından kolaj, farklı türleri bir araya getirme açısından melezleşme, gerçekçiliğin yitimini bir kaos düzeyine ulaştıran şizofreni ve izleyicisiyle oyun oynayan tavrı nedeniyle oyunculluk bu kavramlar arasındadır. Mulholland Çıkmazı postmodern anlatının karakteristikleri arasında görülebilecek parodi, pastiş, nostalji, kolaj, melezleşme, şizofreni ve oyunculluk kavramlarını gerek görsel detayları gerekse olay örgüsüyle ortaya çıkarırken tüm bunları Hollywood'un içerisinden bir örnek olarak gerçekleştirmesi filme ayrı bir boyut katar. Çalışmamız Mulholland Çıkmazı'nın Hollywood içerisinden çıkan bir örnek olarak kendi doğasına bakmakla birlikte Mulholland Çıkmazı'nın Hollywood'a temas eden ve devamında Hollywood'a karşıtlık yaratan bir çatışmayı hangi anlatı stratejileriyle inşa ettiğinin görünür olmasını amaçlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Pastiş, Parodi, Nostalji, Postmodern Anlatı, Hollywood

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 13.10.2023

Kabul Tarihi: 15.01.2024



* Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, erke.kesova@gmail.com, 0000-0003-1070-3263

The Example of *Mulholland Drive* in the Context of Hollywood as a Founding Narrative and Postmodern Encounters with Hollywood

Erke Kesova*

ABSTRACT

Similar to many other arts, cinema firstly created its classical narrative. The founding base of the classical narrative is Hollywood. Later, the modern narrative, which emerged from Europe, and the postmodern narrative, which can be seen as its continuation, show features that contradict the Hollywood founding narrative. At this point, the example of *Mulholland Drive* draws attention as a film constructed from within Hollywood in order to create a space of conflict with Hollywood's founding narrative. It realizes this conflict with various concepts. These concepts include parody, which critically imitates an earlier work, pastiche, which imitates less critically, nostalgia in terms of longing for what was produced in the past, collage in terms of reflecting incompatible elements in the same film, hybridization in terms of bringing different genres together, schizophrenia, which brings the loss of realism to a level of chaos, and playfulness due to its attitude of playing games with its audience. While *Mulholland Drive* reveals the concepts of parody, pastiche, nostalgia, collage, hybridization, schizophrenia, and playfulness that can be seen among the characteristics of postmodern narrative with its visual details and plot, the fact that it realizes all these as an example from Hollywood adds a different dimension to the film. Our study aims to make visible the narrative strategies through which *Mulholland Drive*, as an example from within Hollywood, constructs a conflict that touches its own nature and thus Hollywood, and then creates an opposition to Hollywood.

Keywords: Pastiche, Parody, Nostalgia, Postmodern Narrative, Hollywood

Article Type: Research Article

Submitted: 13.10.2023

Accepted: 15.01.2024



* Dr., Hatay Mustafa Kemal University, erke.kesova@gmail.com, 0000-0003-1070-3263

Giriş

Sinema ortaya çıkışı itibariyle bir geç sanat olarak adlandırılabilir. Sinema bu yanıyla kendisinden önce ortaya çıkmış pek çok sanatın varlığından etkilenmiştir. Bu durum sinemanın da yararlanacağı anlatı biçimlerini etkilediği gerçeğini değiştirmemektedir. Sinema ortaya çıkmadan önceki sanatların tarihine bakıldığında bazı önemli eşiklerin ortaya çıktığı görülür. Bu eşikler arasında Ortaçağ ve Rönesans'ın bulunduğu ifade edilebilir. Ortaçağ'ın skolastik düşüncesi sanatçıların dini tasvirlerden öteye geçmesini engellerken, Rönesans ile beraber pozitivist düşüncenin yaygınlaşması sanatçıların dini tasvirlerin ötesine geçmesini, böylece doğayı olduğuna en yakın şekilde resmetmesini sağlamıştır. Sanatçıların bir insanı veya doğayı olduğuna en yakın şekilde resmetmesi ve bağlantılı olarak Antik Yunan'daki sanat düşüncesinden yararlanması doğayı taklit etmeyi yüceltmıştır. Bu yüceltme hali hem geçmişe (Antik Yunan ve Latin'e) döndüğü için hem de bir gelenek yarattığı için klasik anlatı olarak adlandırılmıştır. İleriki yıllarda doğayı taklit eden bu anlayışı yıkan ve karşısına konumlanan çeşitli anlayışlar ise modern anlatı olarak anılmıştır.

Zaman içerisinde modernin de şekil değiştirdiği düşüncesi artık yeni ve daha farklı bir modernizm yaşandığı düşüncesiyle birlikte postmodern anlatıyı gündeme getirir. Her anlayış farkı, son kertede farklı sanat dallarında olduğu gibi sinemada da farklı anlatı biçimlerini oluşturur. Bu noktada dikkat çekici olan Hollywood'un, sinemanın kurucu anlatısı olması dolayısıyla en azından 1960'lara kadar bir klasik anlatı merkezi olarak görülmesidir. (Bordwell, 1988). Bu açıdan bakıldığında modern ve postmodern anlatının Hollywood'un doğasıyla çeliştiği düşünülmektedir, daha ileri gidenler, Hollywood'un anlatıldığı filmleri dahi kendi doğası olan klasik anlatıyı zedeleyecek bir unsur olarak görmüştür (Ames, 1997). Bu bağlamda Mulholland Çıkmazı tamamen Hollywood içerisinde ve Hollywood'a ilişkin bir film olması bağlamında değerlidir. Kendisi de bir Hollywood filmi olan Mulholland Çıkmazı Hollywood'un yerleşik doğasıyla çatışmaya çalışan bir olay örgüsü ve görsellikle inşa edilmiştir. Mevcut anlatım stratejisinin postmodern anlatı bağlamında değerlendirilmesi gerekir.

Yöntem

Mulholland Çıkmazı'nın inşa ettiği Hollywood kurucu değerleriyle arasındaki çatışmaya kaynaklık ettiği düşünülen kavramlar; pastiş, parodi, nostalji, kolaj, melezleşme, şizofreni, oyunculuk olarak belirlenmiştir. Hollywood kurucu değerleriyle çatışmanın Mulholland Çıkmazı özelinde nasıl inşa edildiği, filmin

anlatsal ve görsel özellikleri açısından nitel araştırma yöntemlerinden betimsel çözümleme yöntemiyle ele alınacaktır. Bu araştırma yönteminde çözümleme; çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye bilgi girişi, bulguların tanımı ve yorumundan meydana gelmektedir. Araştırmacı betimlemelerden yola çıkarak kendi yorumlarını ve çıkarımlarını oluşturur (Yıldırım & Şimşek, 2011). Öncelikle postmodern anlatının karakteristiğini anlamak için klasik anlatıyı anlamak adına bir çerçeve çizilecek daha sonra modern anlatı ve devamında postmodern anlatıyla ilişkilendirilecek bahsi geçen kavramlar filmde yer alan konuları üzerinden çözümlenecektir.

Sinemada Klasik Anlatı

Sinema tarihi incelediğinde sinemanın bir kitle iletişim aracı olduğu kadar bir sanat olarak da kabul gördüğü ifade edilebilir. Sinemanın sanat olarak görülmesinin nedeni ise sinemadan önce ortaya çıkan diğer sanatlarla sinema arasında birtakım ortaklıkların bulunmasıdır. Bu ortaklıklar arasında öncelikle diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema söz konusu olduğunda da insan eliyle yaratılan bir sanat eserinin gerçeklik olarak adlandırılan kavramla kurduğu ilişki gelir. William Earle; gerçekçiliğin tanımını yaparken gerçekçiliğin bizim algılayabildiğimiz dünyayı ifade etmesinin dışında bir anlamı daha olduğunu belirtmektedir. Farklı sanat dallarında; en azından resim, tiyatro ve edebiyatta olduğu gibi gerçekçilik sinemada da başlı başına bir estetik akımı temsil eder ve diğer sanatlardaki temel tartışmaların yükünü kendi alanına taşır (1968, s. 146-147). Bu durum ise kaçınılmaz olarak sinemanın kendisinden önce gelen gerçekçilik tartışmalarının yüzyıllara varan yükünün tartışılacağı yeni bir mecra bulması anlamına gelir. Bu bağlamda sinema tarihinin dönemleri içerisindeki pek çok akımın doğrudan gerçeklik sorunsalı ile ilişkili olması tesadüf değildir. Bunun için tek başına belli başlı yönetmenlerin sinemaya yaklaşımı ya da birtakım akımların isimleri örnek gösterilebilir. Akımlar üzerinden örnek vermek gerekirse; Gerçeküstücülük, Şiirsel Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Öznel Gerçekçilik, Büyülü Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik şeklindeki örneklerin hepsini birbirinden ayıran yegâne özellik isimlerinden de anlaşılacağı gibi gerçekliği nasıl ele aldıklarıdır (Stam, 2014, s. 24; 152). Sinemadan önceki sanatlar kısaca incelendiğinde gerçeklikle kurdukları ilişkinin boyutunun sanat tarihinin dönemlerini belirlemiş olması dikkat çekicidir. Sanat tarihi incelendiğinde, gerçekçiliğin yeniden ortaya çıkışının tespit edilebilmesi için Ortaçağ'a kadar gidilmiştir. Ortaçağ'ın, yaratıcılığın sadece Tanrı'ya ait olduğu dolayısıyla doğada gördüğünü resmedebilme yeteneğinin de sadece Tanrı'ya ait olacağı

anlayışının hâkim olduğu bir dönem olduğu görülür. İnsanın ise bu süreçte doğada gördüğünü resmedebilme kapasitesinden yoksun olduğu düşünülür. Rönesans ile birlikteyse artık insanın da gördüğünü resmedebileceği düşüncesi yerleşir ve artık insan; başka insanları, hayvanları veya ağaçları gördüğü gibi tuvaline aktarmaya başlar (Eco, 1999, s. 153-154). Sanat tarihindeki gerçeklikle kurulan bu basit paradigma değişimi önce resimde (Tunalı, 1981, s. 135) sonra edebiyattaki klasisizme (Kolcu, 2003, s. 353, 354) daha sonra ise sinemaya ulaşacak olan klasik anlatıya öncülük edecektir.

Kantarcıoğlu'nun (t.y) edebiyatta 20.yüzyıla kadar tek egemen akım olarak vurguladığı klasisizmin özünde yaygın kabul gören tanım ve ilkelere sahip olduğu ifade edilebilir. Rönesans'ın ruhuyla uyumlu olarak klasisizmdaki Antik Yunan ve Latin yazarlarına geri dönüş felsefesinin en somut örneği Aristoteles'in sanat görüşlerinin referans alınmasıdır. Bu noktada klasisizmin ilkelerinin Aristoteles'in Poetika adlı eserindeki düşüncelerinden hareketle, insan doğasını anlatmak, gerçekçilik ve kuralcılık (zaman, olay ve yer birliği) olduğu ifade edilebilir. Kabul gören tanımlarından diğeri ise üzerinden oldukça fazla zaman geçse dâhi değerini koruyan, adını sonraki kuşakların belleğine bir biçimde yerleştiren eserleri imlemesidir, başka bir tanımda ise eskiden kalma, bildik, yerleşmiş, gelenekselleşmiş olan şeklinde kullanıldığı görülür. Bu açıdan zaman zaman klasik yerine gelenekselin ya da klasik anlatı yerine geleneksel anlatının kullanıldığı durumlarla da karşılaşabilmektedir (Çetişli, 2013, s. 65). Bu noktada klasisizm, özellikle Rönesans'tan kök alan anlayışıyla insanı ve doğayı olduğuna en yakın şekliyle sanat eserlerine aktarmayı ilke edinirken, diğer yandan geçmişe ve daha önce yaratılmış bir geleneğe de vurgu yapar. Örneğin resimde artık doğayı olduğuna en yakın şekliyle değil onun yerine ressamın doğayı kendi iç dünyasında hissettiği şekilde resmetmeye başladığı 20. yüzyıl resminin artık modern olduğu ifade edilmektedir (Tunalı, 1981). Bu noktada sanatta klasisizmin yerini sanatta modernizme bıraktığı yeni bir eşikten söz edilmektedir. Sanatta modernizmden söz açılması ise aynı zamanda modernin ne olduğunu anlamak için öncelikle modern olmayanın ne olduğunu bilme gerekliliğini ortaya çıkarır. Burada kaçınılmaz olarak bir eserin modern olup olmadığının kararı geçmişte yapılmış olana, diğer deyişle geleneğe bakılarak tartılır. Oradaki referans da klasisizmdir, bu açıdan zaman zaman klasik yerine geleneksel sözcüğünün kullanılmasının nedeni budur (Eliot, 1982, s. 37-38).

Sanat tarihindeki değerlendirme ölçütleri bir sanat olarak kabul gören sinema için de geçerlidir. Sinemada da modern anlatıyı tanımlayabilmek için öncelikle Hollywood'u ve klasik anlatıyı bilmek gerekir. Sinema, 1895 yılında gerçekleşen ilk gösteriminden sonraki yıllarda çağın yeni sanatsal anlatı biçimi olacağını muştulasa da sinemanın ilk yılları kısa film parçalarından meydana gelen yapısıyla bir sanat olarak değerlendirilebilmekten uzaktır. David Llewelyn Wark Griffith'in 1915 yılında gerçekleştirdiği *Bir Ulus'un Doğuşu* adlı yapımla birlikte filmlerin süresi bugün kabul edilen genel standarda ulaşmıştır. *Bir Ulus'un Doğuşu* 3 saat 15 dakikalık süresiyle uzun metrajlı filmlerin ilk örneği olarak görülmekte ayrıca paralel kurgu, kararmalar, kameranın çevrinme hareketleri, çekim ölçekleri ve flash-back gibi bugünkü sinema dilinin asgari özelliklerini taşımasıyla sinemanın bir hikâye anlatma aracı olduğunun ilk kanıtı olarak görülmektedir (Scott, 2005, s. 19).

Bir Ulus'un Doğuşu'nun da çekildiği yıl olan 1915'te bol güneş alan verimli topraklarıyla dikkati çeken Cahuenga Vadisi'ne ilk gelen insanlardan biri olan Carl Laemmle, Universal adında bir stüdyo yaptırmıştır. Aynı dönemde Harvey Henderson Wilcox adlı bir emlakçının arazi satışında kullandığı Hollywood sözcüğünün zaman içinde günlük kullanıma girerek dile yerleşmesiyle pek çok filmin çekilmeye başlandığı bu yöre Hollywood olarak anılmaya başlamıştır (Teksoy, 2005, s. 88-89). Hollywood, David Bordwell'in deyişiyle özellikle 1917'den 1960'a kadar sınırları net olarak belirlenmiş bir sinema anlayışının savunusunu yapmaktadır (1988, s. 3). Bu savunu, sanatta klasisizmin temel karakteristikleri olan insan doğası, gerçekçilik, kuralcılık (zaman, olay, yer birliği) gibi unsurların sinema alanına taşınması olarak açıklanabilir.

Klasik anlatının gerçeklikle kurduğu ilişki klasisizmde olduğu gibi sanatçının doğada gördüğünü en yakın haliyle esere taşıması üzerinden tanımlanır. Bu anlamda en dikkat çekici olan klasik anlatı filmlerinin gerçeği en yakın haliyle anlattıkları ve gerçekçi oldukları iddiasında olmalarıdır. Bazin, 1939 yılında Hollywood'u klasisizmin tüm karakteristiklerini bünyesinde taşıyan bir sinema olarak açıklarken; adaba uygun olma, geleneğe saygı ve yine doğayı taklit etmek anlamında kullanılan mimesisin bu filmlerde mevcut olduğunu ifade etmiştir (aktaran Bordwell, 1988, s. 3). Diğer yandan, Hollywood'un kurucusu olduğu kabul edilen sinemada klasik anlatının pek çok filmde tekrarlayan bazı özellikleri tespit edilmiştir. O özelliklerden biri geçişli anlatıdır. Geçişli anlatı, 1960'a kadar süregelen Hollywood filmlerinin en belirgin

karakteristiklerinin başında anlatının akışını belirleyen her birimin bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemesini ifade eder. (Wollen, 2010, s. 113) Bu yaklaşımı derinlemesine inceleyen David Bordwell, sinemada sınırsız sayıda anlatı biçimi olabileceğini ancak egemen olanın Klasik Hollywood Sineması olarak adlandırılması gerektiğini belirtirken Wollen'a koştur biçimde klasik anlatıda bireysel karakterlerin nedensel bir faktör olarak ortaya çıktığı bir anlayışın hâkim olduğunu fark etmiştir. Bu noktada filmlerdeki karakteri çoğunlukla bir motivasyon harekete geçirir. Karakterin bir hedefi vardır ve anlatı bu hedef üzerinden inşa edilir (Bordwell & Thompson, 2009, s. 94-95). Klasik anlatıda tespit edilebilecek diğer bir özellik ise özdeşleşmedir. Burada izleyici, filmdeki bir karakterle, büyük çoğunlukla da filmdeki yıldızla kendisi arasında birtakım benzerlikler keşfeder. Özdeşleşme, izleyicilere kendi hayatında ulaşamadığı imkanlara film yıldızı aracılığıyla ulaşabildiği yanılsaması vaat eder. Klasik anlatının diğer bir dikkat çekici karakteristiği ise filmlerin bir sonunun olmasıdır. Film boyunca işlenen problem her ne ise, filmin sonunda bir sonuca ulaşır, örneğin sevgililer kavuşur ya da kötü adam ölür. Klasik anlatılarda karşılaşılan tek anlatım ise parçalanamaz bir dünya kurar. Filmdeki tüm unsurlar tek bir dünyanın içerisinde gerçekleşir. Örneğin karakter zengin olmak ister ve bunun için mücadele eder. Film bu hedef üzerinden bir sonuca ulaşır (Wollen, 2010, s. 118; 119). Ek olarak klasik anlatı filmlerinin soyut sorunlar yerine somut sorunlarla ilgilendiği ifade edilebilir. Klasik anlatı filmleri hayatın anlamı nedir sorusu sormak yerine hayatta karşılaşılan engeller ve bireyin o engelleri nasıl aştığı veya aşp aşamadığıyla ilgilenir (Siska, 1979, s. 285-289). Aynı zamanda klasik anlatı filmleri, kendi içindeki bazı unsurları sistematik biçimde tekrar etmesiyle sıklıkla tür filmleri olarak da anılmaktadır. Örneğin; kovboyun, geniş bozkırların ve erkeklik mücadelesinin yinelenildiği anlatılar western türüne; ekonomik şartlarını iyileştirmek amacıyla silahlı suçlara karışan karakterleri merkeze alan filmler gangster türüne, dünya dışındaki canlıların olası varlığı ya da gelecekteki olası yaşamımız üzerine tahminler içeren filmler bilimkurgu türüne; insanları ürpertecek ani hareketleri içeren, güvenin adresi olan evlerin aslında o kadar güvenilir olmadığını belirten, kanı görselleştiren, ayrıca kesilip biçilmiş gövdesi teşhir edilen kadınlar ve sanrıları içeren filmler korku türüne, yoğun biçimde müzik ve dans içeren filmler ise müzikal türüne ait görülür (Abisel, 1995, s. 116-180). Kısaca klasik anlatının kurucu üssü Hollywood, sınırları oldukça net olarak belirlenmiş bir sinema anlayışı olarak tarif edilebilir.

Sinemada Postmodern Anlatı

Sinema öncesinde resim ve edebiyatta gerçekleşen modernizm, bireyselleşmenin yükselmeye başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20.yüzyılın başına denk düşer, bu açıdan doğayı olduğuna en yakın şekilde aktarma düşüncesi yerini bireyselleşmenin de yükselişiyle birlikte bireyin kendi iç dünyasında algıladığı şekliyle aktarma düşüncesine evrilmeye başlar. Artık her sanat kendisi üzerine düşünmeye başlar, bu düşünüş kaçınılmaz olarak öncülü olan klasik anlatı üzerine düşünüş dolayısıyla gerçeklik sorunsalı üzerine düşünüş olarak yorumlanmalıdır (Lucy, 2003, s. 43). Aynı zamanda klasik anlatı örnekleri de en nihayetinde insan bilincinden ortaya çıktığı için klasik anlatının gerçekçilik iddiası da bu süreçte tartışmalı görülmeye başlar. Bu yüzden klasik anlatının dünyayı bir ayna misali yansıttığı anlayışı modern anlatıda net olarak tartışmaya açılacaktır.

Birinci Dünya Savaşı'yla beraber Avrupa'daki film üretiminin ciddi şekilde azaldığı dikkat çekmiştir. Ancak Hollywood aracılığıyla klasik anlatının dünya üzerinde egemenlik kurmaya başladığı bu yıllarda Avrupa'da yine de bazı filmler üretilmiştir. Yine bu dönemde Avrupa'da Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve Alman Dışavurumculuğu gibi akımların yer aldığı o dönemlerde sinemanın popüler bir sanat olarak anılmaya başladığı görülür. Ancak bu dönemin eserlerinin sanat eserindeki gerçeklik sorunsalı üzerine bir düşünce üretmediği dikkat çeker. Oysa, sinemadan önceki sanatlarda modern anlatının başlangıcı esas olarak klasisizmin sunduğu gerçekçiliğe bir karşı çıkış olarak gerçekleşmiştir (Earle, 1968, s. 146-147). Avrupa sinemasında ortaya çıkan ilk akımlarda ise resim veya edebiyattaki klasisizmden modernizme geçişte görülen bazı izlerin mevcut olduğu iddia edilse dahi sinemadaki örneklerde sinemanın kendi sanatsal gelenekleri üzerine bir bakış, bir düşünme pratiği ortaya çıkmamıştır. Aynı zamanda bu dönemki çalışmalar göz önüne alındığında çabaların standartlaşmaya başlamış kalıplar olarak adlandırılan klasik anlatıya karşı bir eleştiri olmadığı görülmektedir (Kovacs, 2010, s. 16-17; Lev, 1993, s.3-4). Öyle ki, bu dönemin Fransız kuramcılarında Louis Delluc, Hollywood standartlarına karşı çıkmaktan öte onlar gibi film yapmanın önemini anlatır ve film dramasının kurallarının Amerikalılar tarafından ortaya konulduğunu belirtir. Aynı şekilde Sovyet yönetmen Dziga Vertov, filmlerde daha öncesine kıyasla hızlı kurgunun yarattığı dinamizm ve yakın çekim kullanımı gibi özellikleriyle Hollywood'u övmüştür. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada modernizm olarak da anılacak bir anlayış yerleşmeye başlamış ve o

güne kadar kurmaca, belgesel ya da avangart olarak gerçekleştirilen ayrıma yeni bir boyut olarak anlatı sineması olgusu yer edinmiştir ama buradaki belirleyici olan anlatı sineması kavramına, anlatı sineması ama nasıl bir anlatı sineması sorusunun eklenmiş olmasıdır. Bu sorunun cevabı klasik anlatının mevcut özelliklerini eleştirecek ve onun karşında konumlanacak bir sinema inşa etmektir. İlk başta böyle bir sinemanın gerçeklik sorunsalı üzerine düşüneceği ve klasik anlatının inşa ettiği gerçekçi anlayışı yıkacağı ortadadır. Bunu gerçekleştiren bir sinema ortaya çıktığında modern anlatı ortaya çıkmış olacaktır. Farklı sanat dallarında olduğu gibi sinemada da klasik anlatının egemenliği sonrası Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ya da Alman Dışavurumculuğu örneklerini aşan, klasik anlatıya eleştiri getiren, bunu yaparken sinemanın doğası üzerine düşünen filmler gerçekleştirilmiştir (Stam, 1992, s. 77). Bu filmler Fransız Yeni Dalgası başlığında değerlendirilmektedir. Ancak sinemadaki modern anlatının ilkelerini de belirleyecek köklü anlamdaki bu yeni modernizmin ilk izleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında öncelikle İtalyan Yeni Gerçekliği akımı içerisinde kendini ele verir. Adından da anlaşılacağı gibi Yeni Gerçekçilik akımı o güne kadarki gerçekçiliğe alternatif bir gerçekçilik sunma iddiasındadır. Akım, klasik anlatının gerçekçilik anlayışından farklı bir gerçekçilik anlayışının olabileceğini çeşitli yöntemlerle ortaya koyar. Hollywood'un klasik anlatımı Hollywood vadisi olarak da anılan bir bölgedeki stüdyo filmleri olarak karşımıza gelirken Yeni Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşı'ndan zarar görmüş mekanlara gidip, doğrudan dış mekân çekimlere yönelmiştir. Savaş sonrası işsizlik ve yoksulluk gibi sosyal sorunlara eğilirken, klasik anlatı ile arasındaki en dikkat çekici ayrım, klasik anlatıda yer alan mutlu sonların terkedilmesi ve film boyunca tam olarak çözülemeyen tesadüfi detaylara yer verilmesi olmuştur (Biryıldız, 2016, s. 69). Örneğin, Vittorio De Sica'nın 1948 yılında gerçekleştirdiği Bisiklet Hırsızları'nda bisikletini çaldıran bir baba ve oğlun film boyunca mücadelesi anlatılır. Bisiklet bulunmaz ve baba ile oğlun akıbeti bilinmez şekilde film son bulur. Bu aynı zamanda sonu mutlu bitmeyen filmlere bir örnek teşkil eder. Yine Roberto Rosellini'nin 1947 yılında gerçekleştirdiği Hemşeri, tek bir hikaye yerine müttefik işgali süresince İtalyan hayatından altı farklı bölüm sunar. Film büyük oranda doğaçlama ve senaryonun günü gününe yazılmasıyla elde edilmiştir (Biryıldız, 2016, s. 81). Yine artık Yeni Gerçekçilik'in ötesine geçildiği, Fransa'da Yeni Dalga'nın yeşerdiği söylenebilecek bir dönemde, 1960'da Michelangelo Antonioni'nin Macera'sında deniz seyahatine giden arkadaş grubundan bir kadın kaybolur, arkadaşları kadını bir süre arayıp bulamadıktan sonra adeta unutulur, kadının akıbeti belirsiz biçimde film noktalanır. Özetle tam olarak bir

sonuca bağlanmayan bu hikaye anlayışı Fransa’da ortaya çıkacak Yeni Dalga’nın ayak sesleri olarak yorumlanmıştır. 1950’lerle Cahiers du Cinema dergisi etrafında bir araya gelen Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer ve Alain Resnais gibi yönetmenler Hollywood filmleri üzerine eleştiriler yazmakla kalmayıp nasıl bir film yapmalı düşüncesi üzerine de yoğunlaşmışlardır (Kovacs, 2010, s. 16). Hem bir film kuramcısı hem de film yönetmeni olan akımın temsilcileri, sinema yönetmeninin de roman yazarı gibi yaratıcı bir yazar olduğu, dolayısıyla yönetmenin eserin birinci sorumlusu olduğunu belirtmişler, filmlerin yönetmeninin yaratıcılığından izler barındırdığına değinmişlerdir. Bu durum her yönetmenin filmlerine kendi kişisel imzasını atması şeklinde de yorumlanmış ve camera-stylo (kamera-kalem) olarak dillendirilmiştir. Artık Hollywood’taki yapımcıların kaderini belirlediği filmler yerine öncelikle yönetmenlerin belirleyici olduğu filmler kendini gösterir ve bu sinema, Fransızca yazar kelimesi anlamına da gelen auteur diğer deyişle yönetmen sineması olarak da anılır. (Astruc, 2010, s. 22-25).

Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerinden hareketle William Siska, modern anlatıyı tanımlayan birtakım karakteristikler olduğunu iddia eder, bu karakteristikleri; eserin aslında insan yaratisı olduğunu ve tam anlamıyla gerçeği perdeye taşıyamayacağını iddia eden dönüşlülük, belirsiz sonlarından ötürü açık metin, açık metinle ilişkili olarak muğlaklık ve diğer eserlerle kurduğu ilişki bağlamında metinlerarasılık olarak belirtir. Benzer biçimde David Bordwell’in de modern anlatıya ilişkin birtakım çıkarımları vardır. Modern anlatı; tür kurallarına fazla bağlı kalmayan, dolayısıyla yaygın bir türle ilişkilendirilemeyecek, zamansal sınırların dışında, olay örgüsünden çok karaktere ve insanlara odaklanan ve olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisinin gevşemesi üzerinden açıklanır (Kovacs, 2010, s. 64-65). Ayrıca Wollen, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkisinin gevşemesini geçişsiz anlatı olarak ifade eder, modern anlatıya sahip filmler aynı zamanda klasik anlatının dışında tek ve parçalanamaz bir dünya yerine, çoklu anlatım yöntemlerini deneyebilir. Siska’nın da ifade ettiği gibi modern anlatı filmleri bir sona sahip olmak zorunda değildir. Film açık uç olarak da ifade edilen belirsiz bir son ile noktalanabilir. (Wollen, 2010, s. 118, 119). Yeni Dalga filmlerine çok sayıda örnek vermek mümkündür, örneğin Jean- Luc Godard’ın *Serseri Aşıkları’nın* olay örgüsünde bir neden-sonuç ilişkisi bulmak zordur. Benzer biçimde Alain Resnais’nin *Hiroşima Sevgilim’i*, anılar dolayısıyla bellek üzerine bir film olarak dikkat çeker, zamansal sınırların dışında ve karakter ön plandadır. Filmde bellek vasıtasıyla geçmiş şimdiki zamana dönüşmektedir.

Yeni Gerçekçilik akımıyla gerçekçiliği kavrayış şekli değişmiş, devamında Yeni Dalga akımıyla beraber artık sinemanın klasik anlatıda olduğu gibi gerçeği en yakın şekliyle perdeye aktarma düşüncesi son bulmuştur. Sinema, klasik anlatıya bir eleştiri getirirken aynı zamanda kendisi üzerine düşünen bir yerde konum almıştır. Diğer yandan sinemanın bu kendini düşünme halini daha ileri götürecek postmodern anlatı içerisinde değerlendirilecek her durum modern anlatının bir uzantısı, bir devamı olarak görülebilir (Karadoğan, 2005, s. 134; Kovacs, 2010, s. 16). Örneğin Jean-Luc Godard'ın 1965 yılında çektiği Çılgın Pierrot'da karakter bilinçli şekilde pek çok sahnede Hollywood'un kötü bir taklidini diğer deyişle parodisini gerçekleştirmeye çalışır gibi davranır. Bu noktada kimilerine göre daha ilginç olan ise, o güne kadar yapılmış filmlerin, sinemanın yeni bir sanatsal ifade biçimi olması sebebiyle zaten modern başlığı altında değerlendirilebilecek olduğu düşüncesidir. Sinema zaten resim ve edebiyat gibi diğer sanatların kendi modernizmini¹ yaşadıkları bir dönemde ortaya çıktığı için bir bakıma özü gereği modernidir, modern olmak zorundadır. Ancak Yeni Dalga akımı ortaya çıkana kadar konuyu tartışmak gündeme dahi gelmemiştir (Kovacs, 2010, s. 16-17). Öyle ki, daha ileri gidip sinemada İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkacak sinemadaki modernizmin neo-modern olarak adlandırılması gerektiği önerilmiştir (Orr, 1997, s. 11).

1960'larda edebiyat, 1970'lerde yapı sanatı ve gösteri sanatları, 1980'lerde ise sinemayla beraber anılmaya başlayan postmodern anlatıda modern anlatıda ön plana çıkmış olan bireyin bir noktada kaybolmaya başladığı iddia edilebilir (Koçak, 2012, s. 66). Bu bağlamda sinema, kendi modern anlatısını inşa ettiği dönemde İkinci Dünya Savaşı sonrası karamsar iklim ve aynı zamanda iki tane dünya savaşına varmış modernitenin kendisine karşı oluşan hayal kırıklığı farklı sanat alanlarındaki modernizmin de yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini göstermiştir. Bu gelinen noktadaki modernizm ile önceki dönemin modernizminin artık aynı modernizm olması beklenmemektedir. Postmodern anlatının başladığı nokta modern anlatıdaki bir kopuş noktasına işaret eder, bu aynı zamanda sanattaki modernizm algılayışımızdaki bir kırılmaya denk düşmektedir. Bütüncül bir bakışla toplumsal anlamda ilerlemeyi ifade eden

¹ Genel anlamda modernizmi ve sanatın alanındaki modernizmi ayırmak için modernite sözcüğünü kullanmak yerinde olabilir. Başka bir deyişle sanatın alanında 20.yüzyılda ortaya çıkan modernizmden önce başlayan başka bir modernizm mevcuttur ve ona kısaca modernite de denilmektedir. Modernite kavramı kimi kaynaklarda 17. yüzyıla, kimisinde Rönesans'ın başlangıcına kadar götürülmektedir. Buradan hareketle Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar süren sanatsal olayların haricinde toplumsal ve kültürel tüm ilerlemeyi kapsayan döneme modernite adının verildiği görülmektedir (Işıksalan, 2007, s. 420; Kırılmaz & Ayparçası, 2016, s. 33; Koçak, 2012).

modernitenin yarattığı hayal kırıklığı sanattaki modernizmin olumlu atfedilen özelliklerini rafa kaldırmaya başlar. Yeni bir sanat olduğu için kendi modern anlatısını gecikmeli olarak yaşayan sinemanın bu durumdan etkilenmesi kaçınılmaz olacaktır (Jameson, 1990, s. 59).

Postmodernizmin net biçimde ortaya konmuş tanımlarının olmaması, onu modern anlatıdan ayırmak adına bazı zorluklar çıkarmaktadır. Bu durum çok sayıda farklı postmodern anlatı tanımlarına neden olabilmektedir. Postmodern anlatı, büyük oranda modern anlatıdan bir kopuşu ifade etse de postmodern kelimesinin içerisinde yer alan post ön eki işaret ettiği kavrama bağımlılığı ve sürekliliği de vurgular (Best & Kellner, 1998, s. 47). Buradan hareketle postmodern anlatıda hem modern anlatının devamı sayılabilecek hem de modern anlatıdan ayrılan yeni kavramları tespit edebilmek mümkündür. Postmodern anlatı, ilk etapta modern anlatıyla beraber ortaya çıkan ve öznellikten süregelen yaratıcılığı reddeder. Bu durum sinema özelinde yönetmen sinemasını reddetmek olarak tarif edilebilir (Büyükdüvenci & Öztürk, 1997, s. 23; Koçak, 2012, s. 66). Yönetmen sinemasının reddedilmeye başlanması aynı zamanda modern anlatının her sanatın kendi sanatsal geleneklerine bakması üzerinden geliştirdiği bakış açısını da tartışmaya açar. Bu tartışma aynı zamanda modern anlatının klasik anlatıya kıyasla kendisinin daha derinlikli bir anlatı olduğu savunusunu da tartışmaya açar. Postmodern anlatı, güçlü bir motif olarak yapay olarak ortaya konmuş bir sığılık ile beraber anılır (Jameson'dan aktaran Connor, 1989, s. 43). Klasik anlatıda ortaya konduğu iddia edilen gerçekçilik modern anlatıda eleştirilir. Modern anlatıda her farklı bireyin algıladığı şekliyle farklı gerçeklerin olduğu ve dolayısıyla gerçekçiliğin tartışmalı bir kavram olduğu düşüncesi vurgulanırken, postmodern anlatıda artık her farklı bireyin algıladığı gerçeğin de bir değeri kalmadığı görüşü hâkim olur. Sinemada yönetmen sinemasının reddi olarak da açıklanabilecek bu durum sonuç olarak postmodern anlatıları tanımlayacak pastiş kavramını ortaya çıkarır. Pastic kavramı yeni bir üretim yapmaktan öte daha önceki sanatçılar tarafından gerçekleştirilen eserleri taklit etmek olarak ifade edilebilir (Kovacs, 2010, s. 66). Pastic kavramının kökeninde yaratıcılığın tükendiği dolayısıyla bu tükenişin sonucunda yeni eserler üretilemeyeceği için mevcut eserlerin tekrarından öteye gitme şansının olmadığını savunan bir dünya görüşü hakimdir (Karadoğan, 2005, s. 143). Pastic, aynı zamanda modern anlatı ve postmodern anlatı arasındaki bağımlılık ve süreklilik tartışmalarını bitirebilecek bir anlayışın da kilit kavramıdır. Postmodern anlatıyla modern anlatı arasındaki derin ayrım postmodern anlatının yaratıcı yönetmen kavramının reddiyle ortaya çıkar.

Yaratıcı yönetmeni reddetmenin en belirgin işareti ise öncelikle pastıştır ve devamında türlerin çokluğudur. Sinemada tür kavramı öncelikli olarak klasik anlatı filmleriyle ilişkilendirilirken türlerin çokluğu modern anlatıdan klasik anlatıya dönüşün ötesinde yeni bir anlayışı gündeme getirir. Postmodern anlayışın odağında başat bir türün ortaya çıkmasından çok, türlerin de artık aşınmış olduğu düşüncesi hakimdir (Connor, 1989, s. 262). Bu noktada sadece farklı türler değil farklı ülkeleri temsil eden birtakım öğeler tek bir filmin içerisinde eritilebilir. Hollywood'ta geçen bir filmin içine Japon kültürüne ait samuray kılıcı bilinçli olarak ilave edilebilir. Bu durum ise kolaj olarak adlandırılır. 2003 ve 2004 yılında iki film olarak tasarlanan Kill Bill serisinde Bruce Lee'nin beylik sarı-siyah kostümünü Batılı sarışın bir kadın giymiştir. Buradan hareketle kolaj çok farklı şekillerde bir filmin içerisine ilave edilebilir. Kolaj bir araya gelmesi beklenmeyen öğelerin bir potada eritilmesi olarak özetlenebilir (Koçak, 2012, s. 74-84). Aynı zamanda kolaj, üretilen malzemenin yeniden üretimi ve hazır malzemelerin bir araya gelmesiyle oluşan yeni anlam olarak da tanımlanır (Kucur, 2022, s. 1196). Örneğin bir filmin genelini temsil etmemesine karşın sadece bir bölümünde bindirilmiş görüntüler veya animasyonların filmin içerisinde eritiliyor oluşu da bir kolaj işareti olarak okunabilir. Başka bir örnek David Lynch'in Mavi Kadife adlı filmidir. Film kara film, gerilim, aşk filmi ve pornografinin izlerini taşır. Dahası film, 1940'ların itfaiye arabasıyla başlayıp 1980'nin arabalarıyla yoluna devam eder (Koçak, 2012, s. 79).

Joseph Martin'e göre postmodern anlatının en belirgin karakteristiklerinden biri de sanatsal geçmişin parodisidir. Ancak burada vurgulanan nokta filmin gönderme yaptığı malzemeleri gülünç bir duruma düşürerek taklit etmek değildir. Parodide film, sevgi duyduğu geçmişi yok etmeden ve şimdiye de ayrıcalık tanımadan geçmişi alt üst eden bir ironiye bağlar. Buradan hareketle film içindeki filmin bulunduğu filmler başlı başına parodi olarak okunabilir (Martin, 1997, s. 105). Parodiden ve filmin içinde filmin yer aldığı filmlerden söz edildiğinde hem modern anlatı hem postmodern anlatıyı temsil eden diğer bir kavram olan özdüşünümsellik karşımıza çıkar. Özdüşünümsellik, klasik anlatıya karşı, eserin kendisi üzerine düşünme pratiğinin en genel ifade biçimidir ve bir bakıma sanat tarihi, gerçekçilik ve özdüşünümsellik arasındaki bir çekişmenin tarihi olarak da okunabilir (Stam, 1992, s. 19). Film yapım ortamı ve film üretim süreçlerini konu edinen her film özdüşümsel olarak adlandırılabilir. Film üretim süreçlerine filmlerin afişleri de dahildir (Stam, 1992, s. 77, 134). Bu bağlamda özdüşünümsellik, parodiyle

benzeşir, özdeşünümselliğin akrabası olan diğer bir kavram ise pastişdir. Bu noktada parodi filmlere daha eleştirel bir tavır takılırken, pastişin ise daha sevecen bir tavır aldığını iddia etmek mümkündür (Stam, 1992, s. 132). Ayrıca bu kavramlarla ilişkili olarak postmodern anlatı geçmişe verdiği önemi tutucu bir özleme dönüştürür, geçmişle şimdi arasındaki sınırları silikleştirerek nostaljiye de vurgu yapar. Nostalji, postmodern anlatıyı tanımlayan başka bir kavramdır (Jameson, 1990, s. 79).

Bir eserin postmodern anlatı kapsamında değerlendirilip değerlendirilmeyeceğinin ölçütlerinden biri de mekânsal anlamda yan yana giden imge görünümüne ya da geçici imgelere yüksek oranda yer verip vermediğidir. Burada değinilen geçicilik zamansal anlamda bir şizofreni olarak da ifade edilebilir (Jameson'dan aktaran Olivier, 1997, s. 31-32). Gösteren ile gösterilen arasındaki anlam akışı ortadan kalktığında şizofreninin alanına girilmiş olur (Jameson'dan aktaran, Karadoğan, 2005, s. 147). Postmodern anlatıda geçmiş ve bugün arasında keskin bir ayrımın olmaması zaman ve mekânın belirsizliğini ön plana çıkarmak zorunda bırakır. Lacan'ın şizofreni kuramından hareketle artık şimdiye odaklanmanın mümkün olmadığı bir dünya tasavvur edilir (İspir & Zekeriya, 2012). Bu dünya aynı zamanda fotografik imgelemin büyük boyutlara ulaştığı bir dünyayı tasavvur etmektedir. Günümüz, tarihte görülmemiş ölçüde ve giderek artan biçimde fotografik imgeleme maruz kalmaktadır. Geçmiş kaçınılmaz biçimde şimdide yaşarken bu geçmişin, diğer deyişle şimdi ve gelecek bir araya getirilemediğinde ortaya çıkan kaosun, nostalji duygusunun yanı sıra bir şizofreniye ortam hazırlaması kaçınılmazdır (Jameson, 1990, s. 79, 86).

Postmodern anlatıda kendini yoğun olarak hissettiren kaos duygusu sanatla gündelik hayat arasındaki sınırların silinişi, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, farklı türlerin harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği olarak da kendini gösterir, üslup melezliği, diğer deyişle melezleşme türlerin çokluğuyla benzeşen bir kavram olarak dikkat çeker (Featherstone, 1996, s. 29). Farklı türlerin bir araya gelişi zaman zaman metinlerin başka metinlerle kesişmesi sonucunda kendine has metinlerarası bir örüntüyü ortaya çıkarır (Koçak, 2012, s. 74). Bu noktada eseri yaratan, eser üzerindeki ebedi hakimiyetini kaybeder. Metnin anlamlandırılması için metinden önce edinilmiş diğer bilgiler ya da başka eserlerle kurulan ilişkiler önemli hale gelir (Kaya & İspir 2012, s. 95). Metinlerarasılık modern anlatıda da kendini gösteren bir kavramdır ancak postmodern anlatıda daha ileri gidip mevcut metinlerarası

durum modern anlatıdaki ciddiyetini kaybettiği için her şeyi bir oyuna indirger, postmodern anlatı aynı zamanda oyunculluk üzerinden tanımlanır ve izleyicisiyle oyun oynayan bir tavır takınır. (Eagleton, 1999, s. 43; Olivier, 1997, s. 29).

Mulholland Çıkmazı'nda Hollywood ile Postmodern Karşılaşmaların Çözümlemesi

Hollywood ile Tanışma

İlk olarak filmin jeneriğinde dans eden insanlar görünür ardından bu insanlar arasında 1. kadın ön plana çıkar ve kadının alkışlandığı görülür. Sonraki sahnede ise gece karanlığında yol alan bir araba, arabadaki başka bir kadına doğrultulmuş bir silah ve arabaya çarpan başka bir araba dikkat çeker. Bu 2. kadındır. 2. kadın olay mahallinden uzaklaşır. Bir eve girip saklanır, diğer yandan iki adam Winkies'in Sunset Bulvarı adlı bir mekanda oturmuş sohbet etmektedirler. 1.adam 2. adamı bu mekana getirmesinin nedeninin rüyalarında bu mekandaki bir duvarın arkasında gördüğü bir adamdan kaynaklandığı ve bunun gerçek olup olmadığını anlamak olduğunu belirtir. İki adam Winkies'in Sunset Bulvarı'ndan çıkıp sözü edilen duvarın arkasına gittiklerinde ürkütücü görünüme sahip tüylü bir yaratığı andıran bahsi geçen bu adamla karşılaşırlar. Ancak bu adamı sadece izleyicilerle beraber kendi rüyasında gördüğünü ifade eden adam görmüş ve görür görmez bayılmıştır. Bu noktada rüya ve gerçek hayat arasında bir koşutluk kurulmaktadır. Klasik anlatı filmleri anlattıkları dünyanın gerçek olduğunu iddia ederken modern anlatı filmleri sonuçta bir insan anlatısı olan bu filmlerin gerçekçi olduğunu iddia ettiği için bir yanılsamaya neden olduğunu açığa çıkaran anlatım yöntemleri edinirler (Wollen, 2010, s. 113-123; Stam, 1992, s. 1). Rüya kavramı da tüm gerçeğe benzerliğinin yanında sonuçta bir gerçeklik yanılsamasıdır. Mulholland Çıkmazı, film boyunca bahsi geçen adamın gerçek olup olmadığı ya da ismi dahi açıklanmayan 1.adamın rüyasından ibaret olup olmadığını açıklamadan son bulur. Bu yanıyla hem klasik anlatı hem de modern anlatının karakteristiklerini gösteren bir yapı sunar. Bu yapı aynı zamanda Featherstone'un postmodern anlatının bir melezleşmeye denk düştüğü düşüncesini açığa vurur (1996, s. 29). İki adamın görüşme gerçekleştirdikleri mekanın isminin Winkies'in Sunset Bulvarı olması ise metinlerarasılığa vurgu yapar. Sunset Bulvarı, Los Angeles'taki ünlü bir bulvar olmasının yanı sıra 1950 yılında çekilmiş bir Hollywood senaristi ve bir Hollywood yıldızını anlatan bir filmidir. Mulholland

Çıkmazı da 2001 yılında çekilmiş Hollywood yıldızı olmak isteyen bir kadın ve kendini Hollywood yıldızı olarak gören başka bir kadını anlatır. Bu noktada film Hollywood'ta geçen eski bir filme gönderme yapmakla kalmaz aynı zamanda kendisinin de Hollywood'u konu aldığını betimlemiş olur.

Görsel 1. Winkie's Sunset Bulvarı



Görsel 2. Sunset Bulvarı (Yeni)



Görsel 3. Sunset Bulvarı (Eski)



Görsel 4. Mulholland Drive



Winkie's Sunset Bulvarı henüz filmin başlarında perdeye gelerek Sunset Bulvarı filmi hakkında bilgi sahibi olanlar için Mulholland Çıkmazı'nın ilerleyişi hakkında yorum ve tahmin yapma fırsatını ortaya koyar. Postmodern anlatının kendini ele veren özellikleri arasında yazarın/yönetmenin metin üzerinde ebedi hakimiyetini yitirşi gelir (Kaya & İspir 2011, s. 95; Koçak, 2012, s. 74). Öte yandan öykünün diğer ayağında kazadan kurtulup bir eve sığınan 2. kadının geçtiği yoldaki levha Sunset Bulvarı'na dikkati çeker. Film olarak Sunset Bulvarı'yla Mulholland Çıkmazı'nın gerçekleştiği mekanlar da birbirine benzemektedir. Mulholland Çıkmazı hem Sunset Bulvarı'na gönderme yaparken hem de Sunset Bulvarı'nda da gerçekleşen biçimde kendine gönderme yapar ve 2. kadının içinde olduğu arabanın güzergahını izlemeden önce güzergahın adı perdeye gelir. Güzergahın adı filmin özgün adı olan Mulholland Drive'dır. Bu yönüyle film kendinden önce yapılmış olanı taklit ederek pastişe başvurur (Karadoğan, 2005. s. 143). Jenerikte gözükmiş olan 1. kadın kendinden daha yaşlı olan başka bir kadın ile beraber Los Angeles'a gelmiş ve ayrılırlarken yaşlı kadın 1. kadına (bundan sonra Betty olarak anılacaktır) onu beyazperdede görmek istediğini

belirtmiştir. O sırada ise bir tepede Hollywood yazısı belirir. Hollywood klasik anlatının kurucu merkezi olarak bilinmektedir. Böylece film Hollywood'a ilişkin bir film olduğunu da açığa çıkarmış olur.

Görsel 5. Hollywood



Hollywood'a doğru yola çıktığını anladığımız Betty bir evde ona tahsis edilmiş odaya çıkar orada 2. kadın ile karşılaşır. 2. kadın, adının Rita olduğunu söyler, Rita aynı zamanda duvardaki film afişindeki oyuncunun da adıdır. Betty geldiği yerin teyzesine ait olduğunu, teyzesi Kanada'da film çekiminde olduğu için şimdilik kendisinin burada kaldığını belirtir. Betty bu evi alacak parasının olmadığını, evi ancak bir film yıldızı olduğu takdirde alabileceğini ancak film yıldızı olmaktansa iyi bir aktris olmayı yeğlediğini vurgular. Bu noktada film Sunset Bulvarı'ndaki gibi iki karakteri karşı karşıya getirir. Bir tanesinin adı Betty'dir, diğeri ise adını hatırlayamamakta ve kendisini duvarda gördüğü filmin yıldızı Rita'nın yerine koymaktadır. Bu noktada filmlerin aslında klasik anlatının iddia ettiği şekliyle gerçekçi olmadığı, filmlerde gördüğümüz karakterlerin bir ikame sonucu karşımıza geldiği filmin kendisi tarafından açığa vurulmuş olur. Ayrıca adının Rita olduğunu düşünen kadına ek olarak filmin afişinde bir ikame daha gerçekleşmektedir. Filmin afişindeki Rita (Hayworth) filmde Gilda adıyla perdeye gelmektedir. Film bu yönüyle filmlerin bir ikame üzerine kurulduğu, dolayısıyla Hollywood kurucu anlatısının iddia ettiği gibi gerçekçi olmasının tartışmalı olacağı görüşünü pekiştirir ve modern anlatılarla benzeşir, bir noktada gördüklerini unut ilkesini benimser. (Stam, 1992, s. 80). Diğer yandan Betty tanınmış bir aktris olma istediğiyle yerleştiği evde doğrudan aynaya bakar ve kendisinin aynadaki yansımalarını izler. Bu sahne ise klasik anlatı filmlerinin gerçekçi olma iddiasıyla uyumludur. Karşımızda Betty değil, aynadaki Betty vardır ve görünüşte arada fark bulunamamaktadır. Rita ve Betty'nin aynanın karşısındaki konumlarını perdeye getiren film aynı sahne içerisinde hem klasik anlatı hem modern anlatıya ilişkin ipuçları barındırarak ikili anlatım stratejisini aynı sahne içine yerleştiren bir melezleşme örneği

sergiler. Melezleşme, postmodern anlatının temel karakteristiklerindedir (Featherstone, 1996, s. 29).

Görsel 6. Betty Kendine Bakıyor



Görsel 7. Rita Film Afişine Bakıyor



Görsel 8. Film Afişi



Bir Film Seti Olarak Hollywood

Başka bir sahnede ise bu kez isimlerini henüz bilmediğimiz yeni adamlar görünür, adamlar bir masa etrafında tartışırlar. Konu yeni çekilecek olan film için gerçekleşecek oyuncu seçimleridir. Adamların bir kısmı özellikle kızlardan birinin filmde oynamasını salık verirken yönetmen olduğunu öğrendiğimiz Adam Keshner bunu kabul etmemektedir. Keshner daha sonra gidip kendi kararlarını dayatan adamların araçlarına sopalı bir saldırı gerçekleştirir. Keshner eve geldiğindeyse iflas ettiği için eşini başka bir adamla beraber olurken yakalamıştır. Burada modern anlatının ön plana çıkardığı yönetmen sinemasının reddi ironik biçimde ele alınmaktadır. Modern anlatıyla özdeşleşen yönetmen sinemasının filmin kendisi tarafından ironik biçimde reddedilmesi parodinin temel karakteristiklerini yansıtır (Martin, 1997, s. 105). Bu sahnelere koşut olarak başka bir sahnede filmin ilk sahnesindeki kazaya ilişkin iki adam muhabbet ederler, adamlardan biri aslında bu kazanın gerçek olmadığını ifade eder, sonrasında diğer adam tarafından vurulur. Film bu noktada yeniden filmlerin gerçekçi olup olamayacağı tartışmasını gündeme getirir. Bu adamlardan biri kaza sahnesinin yönetmenin hayal gücünden ortaya çıktığını, dolayısıyla böyle

bir kaza sahnesinin gerçek hayatta olmadığını iddia ederken diğer adamın cevabı ise bu görüşü yok saymak veya bu görüşün sahibini doğrudan ortadan kaldırmak üzerine kurulur. Bu noktada sinemadaki klasik anlatının modern anlatı üzerindeki baskısı vurgulanırken, filmlerin doğası üzerine tartışmaları gündeme getiren bu sahne hem melezleşme hem de parodi kapsamında değerlendirilebilir (Featherstone, 1996, s. 29; Martin, 1997, s. 105).

Betty, oynayacağı film için bazı satırları ya yatmakta olduğu deri koltuğun üzerinde ya da bir film yıldızı gibi avluda kahve eşliğinde ezberleyene kadar çalışacağını telefondaki teyzesine iletir. Bu sahnede bir film yıldızının film yapım sürecinin senaryo ayağında nasıl tavır aldığı kadar film yıldızı olmayan birinin de nasıl tavır aldığı filmin kendisi tarafından ifşa edilir. Aynı zamanda Betty, Rita'yla tanıştığını da teyzesine iletir ama teyzesi Rita adında birini tanımaz. Kendini Rita olarak tanıtan kadınsa uyuyunca ismini hatırlayabileceğini yoksa ismini hatırlayamadığını belirtir. Rita, Mulholland Caddesi'ne gitmek istemektedir. Betty, Rita'ya ankesörlü telefonda bir yetkiliyi arayıp bir kazanın olup olmadığını öğrenmek için tavsiyede bulunur. Bu hareketi isim vermeden yapacakları için aynen filmlerdeki gibi olacağını, yani başkası gibi davranacaklarını söyler. Film, Hollywood filmlerinin nasıl eserler olduğunu tarif eder ve kendisi aracılığıyla başka filmleri taklit edeceğini belirtir. Betty, kendi ifadesiyle bir pastişe neden olmakta aynı zamanda filmlerin doğasına ilişkin cümleler kurarak özdüşünümsel bir tavır sergilemektedir (Koçak, 2012, s. 66, Stam, 1992, s. 132). Betty, daha sonra Hollywood'ta olduklarını açıkça dile getirirken Hollywood'ta olmasına rağmen henüz hiçbir yeri göremediğini, filmlerdeki sahneyi taklit ederek ortamı gezmiş olacaklarını belirtir.

Öykünün diğer ayağında, Adam Kesher eve geldiğinde eşini başka bir adamla birlikte yakalamıştır. Adam Kesher'a kovboy lakaplı biriyle buluşması yönünde salık verilmiştir. Kesher'ın kovboy lakaplı kişiyi bulması için bir ağıla gitmesi gerekmektedir. Yönetmen Adam Kesher kovboy lakaplı adamın ağılına gider ve ikili konuşmaya başlarlar.

Kovboy: *Bir at arabasının kaç sürücüsü vardır.*

Adam Kesher: *Bir.*

Kovboy: *O zaman diyelim ki bu atın sürücüsü benim. Eğer taovrını düzeltirsen sen de sürebilirsin.*

Adam Kesher: *Tamam.*

Kovboy: *Yarın işe geri dönmeni istiyorum. Nasıl olsa kadın başrol oyuncusunu yeniden seçecektin. Seçmelerde bir sürü kız olacak. Bugün önceden sana gösterilen kıızı gördüğünde şöyle diyeceksin: İşte kızımız bu. Diğer oyuncular kalabilir. Bu sana kalmış. Ama başroldeki kız sana kalamaz. Eğer şimdi işi doğru yaparsan beni bir kez daha göreceksin. İyi geceler.*

Film bir kovboyu kullanarak bir film yönetmeni olan Kesher'in klasik anlatının genel karakteristiğinde olduğu gibi filmin sahibi olmadığı ve filmin yapımcısının filmin patronu olduğu görüşünü yinelemektedir. Aynı zamanda film bir kovboyu kullanarak klasik anlatı sinemasının en önemli karakteristikleri arasında görülebilecek tür sinemasına vurgu yapmaya başlamıştır. Klasik anlatı sinemasının en eski ve sinema tarihiyle yaşıt olarak görülen türü westerndir. Western türünün en önemli karakteristiklerinin başında Mulholland Çıkmazı'nda da görüldüğü biçimde geniş ağıllarda yaşayan geniş kenarlı şapkasıyla genellikle yalnız yaşayan, kovboy olarak da anılan erkek karakterler gelir (Abisel, 1995, s. 82).

Başka bir sahnede ise Betty ve Rita buldukları evden çıkıp bir tiyatroya gelirler. Burada sahneye çıkan solistler çeşitli şarkılar söylemektedir. Betty ve Rita bu şarkıları uzun süre dinler. Burada film müzikal türünün karakteristiklerini göstermektedir. Müzikal de diğer pek çok tür gibi Hollywood ve dolayısıyla klasik anlatıyla özdeşleşmiştir. Mulholland Çıkmazı'nda görüldüğü gibi tiyatrodaki sahnelenen müzikallerin bir tür olarak sinemadaki yaygınlığı da ABD'nin tiyatrodaki müzikal olarak adlandırılan varyete, vodvil, burlesk gibi türlerdeki deneyiminin bir sonucudur (Abisel, 1995, s. 181). Böylece Mulholland Çıkmazı, sadece western türüne değil müzikal türüne de vurgu yapmış olur. Başka bir sahnede ise Betty ve Rita girdikleri evde bir kadının kanlar içinde kalmış cansız bedeniyle karşılaşır. Kadının hayatını ne şekilde kaybettiği henüz belli değildir ancak korku filmlerinin en temel karakteristikleri arasında kanlı ve şiddete uğramış kadınların olduğu bilinmektedir (Abisel, 1995, s. 116-180) Mulholland Çıkmazı gerek kovboy sahnesi, gerek müzikal sahnesi gerekse korku türüne ait unsurlarıyla farklı türler arasında belirgin geçişkenlikler sağlamaktadır. Postmodern anlatının en belirgin karakteristikleri arasında türlerin çokluğu yer almaktadır (Connor, 1989, s. 262).

Öykünün başka bir ayağında Betty ve Rita evden dışarı çıkmanın planını yaparken kapı çalar, Betty kapıda kim olduğunu bilmediği bir kadınla karşılaşır. Kadın Betty'nin teyzesi Ruth'u görmeyi planlamış ama tanımadığı bir kadını gördüğü için tedirginleşmiştir. Betty, Ruth'un burada kalmasına izin verdiğini

hatırlatır. Ancak kapıdaki kadın kendisine bir bilgi verilmediği ve dolayısıyla evde tanımadığı bir kadını gördüğünü iddia etmektedir, o sırada eve gelmeden önce kendisini karşılayan Coco ise Betty'ye oynayacağı rolün metinlerini ulaştırmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda kapıyı çalan kadın buldukları sitenin içinde birinin başına kötü olaylar geldiğini anlatmaktadır. Filmde bu kadının kim olduğuna ilişkin bir bilgi verilmez ancak aynı kadının daha sonraki bir sahnede farklı bir açıdan tekrar gösterildiği düşünülebilir. Betty ve Rita kaldıkları siteye geldiklerinde tıpkı Betty gibi başka bir eve taşınmış olan Diane'nin cesediyle karşılaşır, bu karşılaşmanın öncesindeyse sitenin önünde Diane'nin evinden çıkmış olabileceklerini düşündükleri adamlar vardır. O adamlarla birlikte hareket eden kadının ise daha önce Betty'nin evine gelip kapıyı çalan kadın olabileceği dikkat çeker. Aynı zamanda evden çıkan adamın da Rita'nın filmin başında kaza yaptığı araçtaki adam olduğu Rita tarafından dile getirilir. Film, öne sürdüğü bu soruların hiçbirine cevap vermemektedir, farklı sahneler arasında yoruma açık bir yapbozu andıran yapıyla açık biçimde oyuncu bir tavır sergiler. Postmodern anlatı modern anlatıdaki belirgin bir ciddiyet içerisinde açık uç ve yoruma açık olma olarak adlandırılabilir durumu daha ileri taşımış ve yazar/yönetmenin izleyicisiyle oyun oynadığını



Görsel 9. Gizemli Kadın 1



Görsel 10. Gizemli Kadın 2

açıkça hissettirmiştir (Eagleton, 1999, s. 43; Olivier, 1997, s. 29).

Başka bir sahnede ise Betty ve adının Rita olduğunu söyleyen kadın evde tartışmaktadır. Rita'nın elindeki kağıtlar ile Betty doğaçlama olarak bir prova gerçekleştirmektedirler. Sonrasında ise Betty daha kalabalık bir ekiple prova yapar. Burada Betty'nin ve gruptaki diğer insanların dikkatini yönetmen koltuğunda oturan birinin sarf ettiği cümleler çeker.

...Gerçek olmaya başlayana kadar gerçekmiş gibi oynayın.

Betty, Rita ile provasını gerçekleştirdiği sahneyi, yönetmenin ağzından duyulan 'motor' kelimesiyle birlikte bu kez bir erkekle canlandırır. Sahne

tamamlanır, herkes Betty'nin performansından memnundur. Yine şarkı söyleyen oyuncular perdede görünür, daha sonra ise kameranın geriye kaydırılmasıyla şarkı söyleyen oyuncuların stüdyo çekiminde olduğu anlaşılır. Yönetmen daha önce tanıtılan Adam Kesher'dır. Şarkıyı söyleyen oyuncular, senaryoyu görmese dahi imza atmaya isteklidir. Oysa Kesher, herkesi denemeden imza attırmamakta ısrarcıdır. Kesher'a filmde tercih edilmesi için dikte edilen Camilia Rhodes da kameraların karşısına geçer, şarkısını söylemeye başlar. Aynı zamanda Betty de film çekim alanında beklemektedir, Kesher ile göz göze gelince tedirgin olur ve bir yere gitmek zorunda olduğu düşünür ve alanı terk eder. Film bu sahnelerde hem oyunculuk hem de parodi yönünü açığa çıkarır.

Görsel 11. Şarkı Söyleyenler 1



Görsel 12. Şarkı Söyleyenler 2



Görsel 13. Şarkı Söyleyenler 3



Yanılsama ve Hollywood

Film oyuncu tavrını pek çok noktada sürdürür. Betty ve Rita esrarengiz olarak tarif edilebilecek adam ve kadına görünmeden sitelerine ulaşırlar, bu kez hiçbir

neden bilinmeksizin 12 numaralı daireyi ararlar, bu dairede Diane isimli bir kişinin yaşadığını iddia ederler. 12 numarada karşılaştıkları kadın ise daireleri değiştiklerini Diana'nın 17 numaralı dairede kaldığını belirtir. Bu sahne başkasının evinde kalan Betty ve esrarengiz kadının başka bir dairede birinin başına kötü bir şeyler geliyor söylemiyle uyumludur çünkü devamında Betty ve Rita daireye ulaştıklarında Diana'nın cesediyle karşılaşır. Oradan çıkıp evlerine tekrar döndüklerinde ise Rita sarı bir peruk tatar ve Betty'e benzer. Öncelikle evde gördüğü bir film karakterinin ismini kendi ismi olarak açıklayan Rita bu tavrını görsel anlamda da sürdürür. Film bir parodi gerçekleştirmekle kalmamakta kendisinin parodisini gerçekleştirmektedir. Yola çıkan Betty ve Rita'nın geldikleri tiyatro sahnesinde sahneye çıkan kişinin aslında dinlediklerinin kaydolduğunu kendi ağzıyla belirtmesi de bu anlamda değerlidir. Bu kişi orkestradan geldiği düşünülen sesin aslında orkestradan gelmediğini gösterir, ardından bir gök gürültüsü sesi gelir, Betty ürker, ardından bir ses sanatçısı sahneye çıkar ve şarkı söylemeye başlar, Betty ve Rita ağlamaya başlarlar, şarkıcı bir süre sonra yere düşer ama şarkı duyulmaya devam eder, böylece ilk sahneye çıkan kişinin sözü doğrulanmış olur. Sonuçta film, klasik anlatının gerçekçilik iddiasının bir yanılsama olduğunu açığa çıkarır. Burada hem sinemanın geçmişine ilişkin daha eleştirel bir tavır takındığı için parodiyi hem özellikle sessiz dönemin filmlerini akla getiren ve ses yanılsaması yaratan orkestralı filmleri tekrar yaşattığı pastışı (Stam, 1992, s. 132) hem de nostaljiyi görmek mümkündür (Jameson, 1990, s. 79; 86).

Filmin oyuncu tavrı filmin içerisindeki nesnelere kullanma biçimiyle de dikkat çeker. Örneğin Betty çantasından bir kutu çıkarır, bu kutuyu eve getirir, daha önce Rita'nın çantasında bulduğu para ve anahtar ikilisinden anahtarı çıkaran Rita kutuyu açar ama içi boştur. O sahnede ise artık Betty yok olmuştur, önce kim olduğu bilinmeyen yaşlıca bir kadın boş odaya bakar daha sonra cesedini gördükleri Diane tekrar perdeye gelir, ardından daha önce perdeye gelen kovboy odanın kapısında görünür ve cesede artık uyanması gerektiğini söyler. Diane uyanır, daireleri değiştirdikleri arkadaşı eve gelir, evde kalmış bazı eşyaları alır ve iki tane dedektifin onu aradığını söyler. Diane mutfığa yönelir bir süre bize bakmaz, bize döndüğünde bu kez Betty'yle olan benzerliği dikkat çeker. Diane ve Betty olarak adlandırılan aslında aynı iki insandır. Bu kez, Diane karşısında önce Camillia'yı görür, oysaki Camillia olarak seslendiği o ana kadar Rita olarak bildiğimiz kadındır, Camillia ise daha önce bir film çekiminde şarkı söyleyen kadın olarak karşımıza çıkmıştır. Sonraki sahnede Diane olarak anılmaya devam eden Betty ve Camillia olarak anılmaya devam eden Rita,

yönetmen Adam Kesher'in setindedirler. Film önce parodi sonra kendisinin parodisi en sonunda ise kendisinin parodisinin parodisini perdeye taşır ve filmlerin doğasının sonsuz sayıda farklı karakterlerin yerine geçen oyuncuların süregeldiğini ifşa eder. Tekrar Diane'nun evine döndüğünde telefon çalar ve telefonda Diane'nun Mulholland Çıkması'na gelmesi istenmektedir. Filmin adı da olan bu sahne ise filmin giriş sahnesinin aynısıdır. Arabadaki kişi bu kez Diane'dir ve daha önce iki kişinin arasında aslında böyle bir kaza olmadığı şeklindeki diyalogu doğrularcasına bu kez kaza olmaz ve Diane'i arabadan Camillia alır, Adam Kesher'in bulunduğu bir davete gelirler. Konu yine filmler üzerinedir. Diane, Camillia'nın rolünü kendisinin istediği buna karşın rolü Camillia'nın kaptığını belirtir. Daha önce Camillia olarak bilinen ve provalarda gördüğü oyuncunun gelip Camillia ile öpüştüğünü görür. Kesher ve Camillia birbirleriyle sırtışır bir pozisyonda önemli bir açıklama yapacaklarını söylerler. O sırada sinirlenen Diane fevri bir hareketle orada bulunan tabak çanağı kırar o anda filmin ilk sahnelerindeki Winkies'in Sunset Bulvarı adlı mekana dönülür. Kırılan parçaları toplayan garson kadının yakasında Betty yazmaktadır. Çantadan paralar çıkar ve karşıdaki adam elindeki anahtarı göstererek iş tamamlandığında o anahtarı söylediği yerde bulacağını belirtir. Arkada görülen adam ise filmin başlarında bu mekanı sürekli rüyalarında gördüğünü söyleyen adamdır. Diane karşıdaki adama bu anahtarın neyi açtığını sorar. Adam ise gülererek karşılık verir. Winkies'in Sunset Bulvarı adlı mekandan çıktığında görülen sanrıdaki karakterin elinde daha önce Rita ve Betty'nin bir gösteri sırasındaki eve getirdikleri kutu vardır ve bu değerli olduğu tahmin edilen kutuyu çöpe atar. Kutunun yanında kutudan da küçük biçimde Diane'ı (ilk başta Betty olduğu da düşünülebilir) Hollywood'a gönderen yaşlıca kadın ve adam görünür. Diane yine evinde görülür, kapı çalar, kapının altından bu kadın ve adam önce küçük boyutta geçmeyi başarırlar sonra normal boyutta Diane'nun üzerine gelirler, Diane da silahla kendi vurup intihar eder. Bir kent görüntüsünün arka fonda olduğu sahnede Diane ve Camillia'yı ön planda görürüz. Ardında ikilinin Betty ve Rita isimlerini kullandıklarında gittikleri gösteri mekanında boş sahne ve yanında sahnede fenalaşan kadın görünür, kadın sessizlik der ve film biter. Bir araya gelmesi beklenmeyen öğelerin bir potada eritilmesi olarak özetlenebilecek kolaj filmin jeneriğinde olduğu gibi filmin son sahnesinde de karşımıza çıkar. (Koçak, 2012, s. 74; 84).

Görsel 14. Betty Partide



Görsel 15. Diane'ın Halüsinasyonu



Film son sahnesiyle birlikte kurguladığı tüm karakterleri, nesnelere, detayları birbirinin içine geçirerek bilinçli biçimde yorum yapmayı zorlaştıracak bir kaos yaratır. Fotografik imgelemin devasa boyutlara ulaştığı ve zamansal sürekliliğin sekteye uğradığı bu dünyada Diane'nun zaman algısıyla beraber izleyicilerin zaman algısı da içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Bu durum şizofreni olarak da adlandırılır. Diane'nun evin kapısının altından girip kendisine saldıran küçük insanları görmesi de bir şizofreni tezahürüdür. Diane gördükleri karşısında cinnet geçirip intihar etmiştir. Film son sahnesiyle postmodern anlatının karakteristikleri arasında bulunan şizofreniyi çok boyutlu olarak yaşatır. Geçmiş kaçınılmaz biçimde şimdide yaşarken geçmiş, şimdi ve gelecek bir araya getirilemediğinde ortaya çıkan kaosu nostalji duygusunun yanı sıra bir şizofreniye ortam hazırlaması kaçınılmaz olur (Jameson, 1990, s. 79; 86).

Sonuç

Postmodern anlatı isminden de anlaşılacağı gibi hem modern anlatının devamına hem de bir tür kırılmaya işaret eder. Sinemada klasik anlatı sonrası ortaya çıkan modern ve postmodern anlatının ortak ve farklı karakteristiklerine rastlamak mümkündür. Modern anlatı ve postmodern anlatı arasındaki ortak karakteristikler arasında metinlerarasılık, açık uç ve özdüşünümsellik sayılabilir. Diğer yandan modern anlatıyı daha ileri boyuta taşıyan ve artık postmodern anlatıyla özdeşleşmiş kavramlar arasında ise pastiş, parodi, kolaj, melezleşme, şizofreni, nostalji ve oyunculluk görülebilir. Mulholland Çıkamazı filminin farklı pek çok sahnede sinemanın geçmişte gerçekleşmiş örneklerini eleştirel olarak tekrarlayan sahneleri nedeniyle parodiye, bu geçmişi daha sevecen biçimde görünür kıldığı sahneleri nedeniyle pastişe başvurduğu görülmektedir. Aynı zamanda Hollywood'un ilk dönemini hatırlatan orkestra sahnesi gibi unsurlarıyla nostaljiye vurgu yapar. Western, korku, müzikal gibi farklı kodlara sahip film türleri arasında sağladığı geçişkenlik nedeniyle melezleşmeyi akla getirirken, filmin estetik bütünlüğünün dışında görülebilecek animasyonlardan

yararlandığı sahneler ile kolajı öne çıkarır. Modern anlatının bir karakteristiği olarak da tarif edilebilecek açık uç karakteristiği Mulholland Çıkmazı'nda bir yapbozu andıran yapısıyla başka bir boyut almış ve izleyicisiyle oyun oynayan bir görüntüye ulaşmıştır, bu noktada postmodern anlatının oyunculluk üzerinden tarif edilen karakteristiğini doğrulamıştır.

Diğer yandan Mulholland Çıkmazı bilinçli olarak üzerine yorum yapmayı giderek zorlaştıracak nesne, karakter ve olay örgüsü ortaya koyar, bu olay örgüsü bir kaosu ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda bu kaos halinin postmodern anlatının içerisinde şizofreni olarak anılması mümkündür. Aynı zamanda filmin başkarakteri olarak önce Betty adında ortaya çıkıp daha sonra Diane'a dönüşecek kadın, halüsinasyonlar görmekte ve intihara teşebbüs edip mevcut şizofreniyi cisimleştirmiştir. Buradan hareket edildiğinde dikkat çekici nokta Mulholland Çıkmazı'nın tüm bu anlatılanları bir Hollywood filmi olarak gerçekleştirmiş olmasıdır. Dolayısıyla film kendisine çekim mekanı olarak Hollywood'u seçmiştir. Bu bağlamda Mulholland Çıkmazı, Hollywood içerisinde geçen hikayesine daha önce Hollywood'u konu edinen başka bir film olan Sunset Bulvarı'nı ekleyerek bir Hollywood filmi olarak Hollywood'u konu edinen bir filmi konu edinen bir filme dönüşmektedir. Bu anlatı yöntemini postmodernitenin sanat alanındaki yansıması olarak adlandırılabilir. Postmodern anlatının bugüne kadar yaygın olarak tespit edilmiş kavramlarından yedi tanesini (parodi, pastiş, kolaj, melezleşme, şizofreni, nostalji ve oyunculluk) bünyesinde yoğun şekilde barındırarak sadece Hollywood'un kurucusu olduğu klasik anlatıyla karşılaşmakla kalmamaktadır. Mulholland Çıkmazı mevcut kavramları kullanarak Hollywood kurucu anlatısını radikal biçimde yıkıma uğratma amacıyla inşa edilmiş bir görünüm sergilemiştir.

Extended Abstract

Parallel to the development in the history of art, cinema set out with the idea of reflecting reality as closely as possible while creating its own narrative. The place where this idea flourished was Hollywood. The universal name of the narrative method that claims to reflect the truth as closely as possible is known as classical narrative. In later years, different narrative strategies began to be developed based on the fact that the idea of reflecting reality was not true and was an illusion, and this new narrative strategy, defined by some differences from the classical narrative, was called modern narrative.

Postmodern narrative, which is also seen as an advanced stage of modern narrative from the historical perspective, established some opposition not only to classical narrative but also to modern narrative. Some parallels can be established between modern narrative and postmodern narrative. It can be claimed that some concepts are common to both narratives. On the other hand, there are concepts that are primarily associated with postmodern narrative and the opposition of postmodern narrative to modern narrative can also be read through these concepts. These concepts include parody, pastiche, nostalgia, collage, hybridisation, schizophrenia and playfulness. Another remarkable point is the conflict between the postmodern narrative and the classical narrative, which marks a more distant period. From this point of view, what is more interesting is that the film *Mulholland Drive* is not only an example of a postmodern narrative using the aforementioned concepts but also an example of Hollywood, which is the founding centre of the classical narrative. *Mulholland Drive* not only emerges from Hollywood but also deals with Hollywood itself. It goes further and incorporates another film set in Hollywood into its subject. By using all these concepts, the film constructs a way to create a conflict with Hollywood from which it emerges, in other words, with itself. The film centres on two characters on their way to Hollywood. One of these characters forgot her own name as a result of an accident and claims that the name of a film star is her name, and that name is Rita Hayworth. However, while this character wants to be called Rita, she sees a film poster in which Rita is also called Gilda in that film. The other character's goal is to become a film star. This character, who does not forget her own name like the previous character, first introduces herself as Betty, but later turns out to be a character called Dienes. The house where these two characters come together by chance and settle down is the founding centre of the classical narrative known as Hollywood. When we look at the side character of the film, there is a film director who is prevented from making the films he wants by the producers.

On the other hand, the film gains new dimensions with many side elements such as a mysterious murder seen in thriller-horror films, people singing songs seen in musical films, cowboys seen in Western examples and film shooting environments that we often encounter. When the film is examined with all its plot and visual details, it will be revealed that it bears the characteristics of a postmodern narrative. With pastiche, the film imitates the works of previous artists rather than making a new production. In parody, the film connects the past with an irony that subverts the past without destroying the past it loves and

without privileging the present. At the same time, it emphasises nostalgia by blurring the boundaries between past and present. It resorts to collage by melting elements that are not expected to come together in the same pot, hybridisation by bringing together different film genres, schizophrenia by making the plot meaningless to the point of chaos, and playfulness by consciously losing the seriousness of storytelling in modern narratives after a certain point. To give an example, Rita, who reveals the name of a film character she sees at home as her own name, continues this attitude visually and wears a wig resembling Betty. Thus, the film not only performs a parody but also parodies itself. In this sense, it is also valuable that the person on stage at the theatre stage where Betty and Rita arrive is actually a recording of what they are listening to. This person shows that the sound that is thought to be coming from the orchestra is not actually coming from the orchestra, and then there is a sound of thunder, Betty is startled, then a sound artist comes on stage and starts singing, Betty and Rita start crying, the singer falls down after a while, but the song continues to be heard, thus confirming the word of the first person on stage.

Ultimately, the film reveals that the classical narrative's claim of realism is actually an illusion. It is possible to see here both parodies, as it adopts a more critical attitude towards the past of cinema, and pastiche, as it recreates films with orchestras that create the illusion of sound (Stam, 1992, s. 132), especially those of the silent era, and nostalgia, which blurs the boundaries between past and present (Jameson, 1990, s. 79;86). The film, which uses seven concepts that help to explain the postmodern narrative at different points, not only presents a postmodern encounter with Hollywood as an example from within Hollywood but also offers an example of the radical destruction of the Hollywood founding narrative from an insider's perspective.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve film türleri* (1. Baskı). Alan Yayıncılık.
- Ames, C. (1997). *Movies about the movies: Hollywood reflected*. University Press of Kentucky.
<https://books.google.com/books?hl=tr&lr=&id=Y3NuHkfgzNQC&oi=fnd&pg=PP11&dq=ames+hollywood&ots=6WWFc7zWZi&sig=swr3KucMqJtCsRdMdhKuvAouPdQ>
- Astruc, A. (2010). *Yeni avangardın doğuşu: Kamera-kalem, Sanat Sineması Üzerine* (Ed. A. Karadoğan). De Ki Basım Yayım.

- Best, S., & Kellner, D. (1998). *Postmodern teori*, (Çev. Mehmet Küçük). Ayrıntı Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada akımlar*, (6. Baskı). Beta.
- Bordwell, D. (1988). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/20687746>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film sanatı* (Çev. E. Yılmaz & E.S Onat). De Ki Basım Yayım.
- Connor, S. (1989). *Postmodernist culture an introduction to theories of the contemporary*. <https://philpapers.org/rec/CONPCA>
- Çetişli, İ. (2003). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Akçağ
- Eco, U. (1999). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik*, (Çev. Kemal Atakay). Can Yayınları.
- Eagleton, T. (1999). *Postmodernizmin yanlısamaları*, (Çev. Mehmet Küçük). Ayrıntı Yayınları
- Earle, W. (1968). Revolt against realism in the films. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27(2), 145-151.
- Eliot, T. S. (1982). Tradition and the individual talent, *Perspecta*, 19, 36-42
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim kültürü*. Ayrıntı Yayınları. <https://irep.ntu.ac.uk/23601/>
- İşıksalan, N. (2007). Postmodern öğretisi ve bir postmodern roman çözümlemesi : Kara Kitap/Orhan Pamuk. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 7(2). <https://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423869637.pdf>
- İspir, N., & Zekeriyâ, K. (2012). Sinemada postmodern arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, 2, 81-99.
- Jameson, F. (1990). *Postmodernizm*. DABAA.
- Karadoğan, A. (2005). *Postmodern sinema mı film mi?* <https://teav.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/63021/8498.pdf?sequence=1>
- Kantarcıoğlu. (t.y.). Geliş tarihi 11 Kasım 2023, gönderen <https://core.ac.uk/download/pdf/38312324.pdf>
- Kırılmaz, H., & Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve postmodernizm süreçlerinin tüketim kültürüne yansımaları. *İnsan ve İnsan*, 3(8). <https://dergipark.org.tr/en/pub/insanveinsan/article/280014>
- Koçak, D. (2012). Sinemada postmodernizm. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 65-86.

- Kolcu, A. İ. (2003). *Batı edebiyatı*. Akçağ.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). De Ki Basım Yayın.
https://sadibey.com/dosyalar/Kitaplar/Modernizmi_Seyretmek_Avrupa_Sanat_Sineması_1950_1980.doc
- Kucur, A. B. (2022). Postmodern sanat bağlamında machinima filmleri: "Kadınlar Saltanatı-Kösem" örneği üzerine bir inceleme. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 5(9), 1187-1207.
- Lev, P. (1993). *The Euro-American Art Film: History*. University of Texas Press.
<https://doi.org/10.7560/746770-006>
- Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı*, (Çev. Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları.
- Martin, J. (1997). *Postmodernizm ve sinema*. (Der. R.Öztürk & S.Büyükdövençi). Ark Yayınları.
- Olivier, B. (1997). *Postmodernizm ve sinema*. (Der. R.Öztürk & S.Büyükdövençi). Ark Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Modernlik ve sinema*, (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Scott, A. J. (2005). *On Hollywood: The place, the industry*. Princeton University Press.
https://books.google.com/books?hl=tr&lr=&id=EzCOBoy1o_MC&oi=fnd&pg=PR7&dq=the+hollywood+the+plaece+industry&ots=RboWffqu b6&sig=5x1S2t4XZ2DEQi-mEHBanf8pkN0
- Siska, W. C. (1979). Metacinema: A modern necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 285-289.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. Ayrıntı Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. Oğlak Yayınları.
- Wollen, P. (2010). Godard ve karşı-sinema: Doğu Rüzgârı. *Sanat Sineması Üzerine*. (Ed. Ali Karadoğan) De Ki Basım Yayın.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık..