

Makaleler (Tema)

KURMACAYA HÜKMETMEK: KOMEDİ VE SANAT FİLMLERİNDE (ÖZ)DÜŞÜNÜMSELLİK

Aslı Gön*

Öz

Bu çalışma, örnek olarak seçilen popüler komedi filmleri *G.O.R.A.: Bir Uzay Filmi* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *A.R.O.G.: Bir Yontma Taş Filmi* (Ali Taner Baltacı & Cem Yılmaz, 2008) ve *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2009) ile sanat filmlerine örnek olarak seçilen *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) ve *Neden Tarkovski Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) filmlerini kullandıkları (öz)düşünümsel öğeler açısından incelemektedir. Bu inceleme kurmacayı ortaya çıkarmanın, yeterli politik ve/veya eleştirel mesafeyi yaratıp yaratmadığını ve bunu izleyiciye yeterince aktarıp aktarmadığını sorgulamaktadır.

Anahtar Terimler

düşünümsellik, sırları açığa çıkarma, öz düşünümsellik, komedi filmleri, sanat filmleri.

* Doktora öğrencisi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü. alicecoral7@gmail.com
Makalenin Geliş Tarihi: 10/10/2016. Makalenin Kabul Tarihi: 28/11/2016.

MASTERING FICTION: (SELF)REFLEXIVITY IN COMEDY AND ART FILMS

Abstract

This study investigates a sample of popular comedy films *G.O.R.A.: Bir Uzay Filmi* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *A.R.O.G.: Bir Yontma Taş Filmi* (Ali Taner Baltacı & Cem Yılmaz, 2008) ve *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2009) against a sample of art films *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) and *Neden Tarkovski Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) in terms of (self)reflexive aspects. This investigation aims to question whether (self)reflexivity creates an efficient political and/or critical distance and whether this is adequately transferred to viewers.

Key Terms

reflexivity, demystification, self-reflexivity, comedy films, art films.

Giriş

Sinema ele aldığı konular açısından sınırsız olanağa sahiptir. Her şey bir filmin konusu olabilir. Bu nedenle sinemanın, sinemayı da konu alması ve kendini yansıtması kaçınılmazdır demek mümkün. Düşünümsel (*reflexive*) veya öz düşünümsel (*self-reflexive*) bir yaklaşım, sinemanın kendine dönerek, sinemayı oluşturan tüm araçları ve temaları ele almasını olanaklı kılar. Jay Ruby'e göre kurmaca filmlerde düşünümsel unsurlarla üç şekilde karşılaşılabilir: Filmler ve film yapımcıları/yönetmenler hakkındaki satir veya parodi biçimindeki komedilerde; konusu filmler ve film yapımcıları/yönetmenler olan dramatik filmlerde ve farklı biçimlerin keşfiyle ilgilenen ve bu keşif sırasında uyulaşmaları ihlâl eden bazı modernist filmlerde (Ruby, 1977, s. 5). (Öz)düşünümselliğin belirli mecralara ve türlere sıkıştırılamayacağını teslim etmekle birlikte, bu çalışmanın çerçevesini kurmaca filmler oluşturduğu için, biri parodiye diğeri *auteur'*e ağırlık veren ve izleyici sayıları ile birbirlerine zıt konumlarda yer alan yakın tarihli ve düşünümsellik katsayısı yüksek filmler seçilmiştir. Seçilen filmler Cem Yılmaz'ın yazdığı, yönettiği ve/veya rol aldığı *G.O.R.A.: Bir Uzay Filmi* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *A.R.O.G.: Bir Yontma Taş Filmi* (Ali Taner Baltacı & Cem Yılmaz, 2008) ve *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2009) komedileri ile *auteur'*ü anlatının merkezine alan *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) ve *Neden Tarkovski Olamıyorum?* (Murat Düzgünoğlu, 2014) filmleridir.

Çalışma, bu iki farklı film grubunun ortak noktası, (öz)düşünümsellikten hareket etmektedir. Filmler, benzer ve farklı (öz)düşünümsel öğeleri kullanarak kurmacayı açığa çıkarır ve izlenilenin bir yapıntı olduğunun altını çizer. Filmlerdeki kendini yansıtmaya yönelik öğelerin ayrıntılı anlatımı ve karşılaştırılması, çalışmayı biçimlendiren şu soruları cevaplamayı amaçlamaktadır: (Öz)düşünümsellik film üretiminin izlerini ortaya çıkararak bir probleme çözüm niteliğinde politik bir zorunluluk veya sorumluluk (Stam, 2000, s. 151-152) ise filmler bunu yerine getirmekte midir? Filmler bu sorumluluğu, kendini yansıtmaya için gerekli olan izleyiciye aktarabilmekte midir? Yoksa biri Türklüğün parodisine, diğeri *auteur*'ün özel dünyasına mı kapanmıştır? Anthony Giddens'a göre "düşünümsellik temel bir anlamda tüm insan eylemlerinin tanımlayıcı bir karakteristiğini oluşturur. Tüm insanlar, rutin olarak, yaptıkları şeyin nedenleriyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak biçimde 'bağlantılı kalır'" (2014, s. 42). Bu bağlamda filmleri hem üretenler hem de izleyenler için düşünümsel eylem söz konusu iken filmlerin (öz)düşünümsel açıdan hedeflediği varsayılan gerçek izleyici için eleştirel sorumluluk ve konum için mesafe yaratması gereken yabancılaştırma yeterli midir?

Sinema ve (Öz)düşünümsellik

Felsefe ve psikolojiden ödünç alınan düşünümsellik (*reflexivity*) köken itibari ile zihnin kendisini nesne olarak ele alma kapasitesine atıfta bulunur (Stam, 2000, s. 151).¹ Bu durumda sinemanın nesnesi yine sinema olmaktadır. Robert Stam'ın belirttiği gibi 1970'lerde film kuramının sol kanadı, Althusser ve Brecht'in etkisiyle, düşünümselliği politik bir zorunluluk olarak görür; çünkü Hollywood gibi egemen bir sinemanın film üretiminin izlerini silmesi, bu üretimin açığa çıkmasını sağlayan özdüşünümsellikle çözülebilecek bir problemdir (2000, s. 151-152). Stam düşünümselliğin arka planını oluşturan üç sanatsal momentten söz eder. Bu üç moment sırasıyla Cervantes-Fielding-Sterne geleneğinde öz bilinçli roman; modernizm ve avant-garde ile özellikle Brechtien politik tiyatro ve Brecht'ten etkilenen Godard veya Tanner'ın filmleriyle postmodernizmdir (Stam, 1992, s. xvii). Sinemanın kendisine atıfta bulunma biçimleri

¹ Çalışma boyunca düşünümsellik ve özdüşünümsellik yakın anlamları nedeniyle zaman zaman birbirinin yerine geçecek şekilde ve "öz" (*self*) öneki parantez içine alınarak; alıntılarda ise özgün metinde olduğu gibi kullanılmıştır. Elif Kurtoğlu'nun da belirttiği gibi metasinema (*metacinema*), düşünümsellik (*reflexivity*), özdüşünümsellik (*self-reflexivity*), film-hakkında-film (*film-about-film*), kendine-referans-olan-film (*self-referentially*), kendinin-farkında-olan-film (*self-conscious*), kamera-farkındalığı (*camera-consciousness*) ve film-içinde-film (*film-within-film*) kavramları bazen birbirini kapsar veya birbirinin yerine kullanılır (Kurtoğlu, 2007, s. 4).

veya araçları çeşitlilik gösterir. Stam'e göre filmsel düşünümsellik (*filmic reflexivity*) yapım aşamalarını, yönetmenleri ve onların yaratımlarını, metinlerarası etkileri ve bu etkilerin alımlanışını ön plana çıkaran bir sürece atıfta bulunur ve bu şekilde sanatın şeffaf bir iletişim aracı ya da dünyaya açılan bir pencere olduğu varsayımını altüst eder (2000, s. 151). Edebi ve filmsel üretimin belirli yollarını ön plana çıkaran metinleri ele alan Stam'e göre bu metinler anlatsal devamsızlık, yönetmen müdahaleleri, deneme türüne özgü arasözler ve stilistik ustalıklar gibi stratejiler kullanarak, kurmacanın ve bizim kurmacaya olan naif inancımızın sınırlarını açığa çıkarır (*demytify*), böylece aydınlığa kavuşan veya açığa çıkan şey yeni kurmacalar için bir kaynak haline gelir (1992, s. xi).

Müzikalleri özdüşünümsel açıdan ele alan Jane Feuer'e göre eğlence miti, açığa çıkarma veya aydınlığa kavuşturma (*demytification*) ile yeniden mitleştirme (*remythicization*) arasındaki salınımdan oluşur² ve mitler gibi, çok katmanlı yapılar sunan müzikaller, görünürde sahne arkasında neler olduğunu göstererek izleyiciye haz verirken, eğlence üretiminin sınırlarını ortaya çıkarır, ama filmler başka bir düzeyde göstermeyi amaçladıklarını yeniden mitleştirirler (2003, s. 459). Bu nedenle müzikallerde sadece başarısız performanslar açığa çıkar (Feuer, 2003, s. 459). Filmsel bir metnin sınırlarının açığa çıkması veya kurmacanın ifşa edilmesi, film üretiminin şeffaflıktan arındırılması olduğu kadar, Stam'in dile getirdiği gibi düşünümsel sanatçıların kendilerini kurmacanın efendileri (*fiction's masters*) olarak görmeleri anlamına da gelir (Stam, 1992, s. 129). Stam düşünümsel kurmacanın cüretkârca kendi yapıntılığın ve işleyişine dikkat çektiğini, kendini geri planda tutan şeffaf bir dili reddettiğini ve bu nedenle yanılısına karşıtı sanatçıların yaratıcılık ve özgürlük açısından tanrıları taklit ettiğini söyler (1992, s. 129). O halde (öz)düşünümsellik sadece kendine atıf değil, aynı zamanda kurmacaya hükmetmektir. Öte yandan, kurmacayı görünür kılmak ve ona hükmetmek her zaman aynı anlama gelmeyebilir. Sinemanın kendini yansıtmalarını farklı dönemlere göre yorumlayan Andras Balint Kovacs'a göre "geç modern sinemadaki kendine gönderme yapmaktan farklı olarak, erken modernizmde kendine gönderme yapma her zaman savunmacıdır. Sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik çok güçlü bir heyecanı ifade eder" (2010, s. 238)³;

² Feuer bu iki terimi Paul Ricoeur'ün *Freud and Psychology* (1970) adlı yapıtından aldığını ve bu terimlerin, kendisini yorumlamayı hedefleyen metinlere aynı şekilde uygulanabileceğini söyler (2003, s. 471).

³ *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1927) ve *Kameralı Adam* (Dziga Vertov, 1929) örneklerini veren Kovacs'a göre "iki film de sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkileri inceler ve erken modern sinemanın öz bilinçliliğinin önemli örnekleridir" (2010, s.238-239). Kovacs'ın ifade ettiği gibi *Sherlock Jr.* filminde kurmacanın açığa çıkması eleştirel değil savunmacı

bununla birlikte “geç modern dönemde kendini yansıtmaya basitçe kendine gönderme yapma anlamına gelir, ancak aynı zamanda da içinde gerçekleştiği *ortam* (film) karşısında temel bir eleştirel *yaklaşımdır*” (2010, s. 238, vurgu Kovacs’a ait). Öte yandan “postmodern sanatsal düşüncede, sanatın ahlaki üstünlüğü fikri yok olur. Bu nedenle eğer bir postmodern yapıt kurmacanın dokusunu parçalıyorsa, kurmacayı gerçeklikle ilişkilendirmekten ziyade sadece başka bir kurmacaya katmanını ortaya çıkarır” (Kovacs, 2010, s. 238).⁴

Düşünümselliğin gerçeklikle ilişkisi birbirini dışlayan bir ilişki olmak zorunda değildir. Stam düşünümselliği ve gerçekliği özellikle birbirine zıt kavramlar olarak görmenin hata olacağını, pek çok metnin belirli ölçülerde ikisini birleştirdiğini söyleyerek, *Kamerahlı Adam* filmini örnek gösterir (1992, s. 15). Filmde bir yandan gündelik gerçeklikler ortaya konur; 1920’lerde Sovyet yaşamının ve film yapımının gerçeklikleri belgelenir; diğer yandan ise filmin kendi yapıtı konumu ön planda tutulur (Stam, 1992, s. 15). Bu nedenle gerçeklik ve düşünümselliği farklı kutuplara yerleştirmek yerine Stam, düşünümsellik ve taklidin katsayısından (*coefficient*) söz etmenin daha doğru olduğunu söyler (1992, s. 15). Stam’e göre düşünümselliğin ya da gerçekliğin katsayısı filmlerde sabit oranlarda bulunmaz; aksine türden türe, dönemden döneme, filmden filme çeşitlilik gösterir (2000, s. 152). Ayrıca katsayısı yüksek eserleri ele alan Stam’a göre, bu katsayıdan hareketle iyi ya da kötü gibi bir ayırım yapmak da doğru değildir; çünkü Stam düşünümselliğin temelinde farklı nedenlerin yatabileceğini söyler (1992, s. xvi).⁵

Bir film, yapım aşamalarını (örneğin senaryo yazımı, yapımcı ile görüşme, stüdyo ortamı, çekim ve kurgu) ya da araçlarını (örneğin klaket, kamera, şaryo ve mikrofon), yönetmenlerin yaratıcılık süreçlerini ve bu sırada karşılaştıkları sorunları ya da yaşadıkları kişisel bunalımları ve başka filmlere atıfları içerdiğinde kendini görünür kılmakta, başka bir deyişle kendini yansıtmaktadır. Kovacs’a göre böyle bir sanatsal atıf yapay olanın suni yapısını açığa çıkarır ve “kurmacanın dokusunda, izleyicinin kurmacanın estetik aygıtıyla doğrudan ilişki kurması yoluyla bir *delik* açar” (2010, s.

iken *Kamerahlı Adam* filminde sinema, sanatçının gelişkin bakışının aracı olarak gösterilir ve bu filmler *auteur*’e yer vermez, kendini yansıtmaya izleyici ile film arasında doğrudan ilişki kurmak için kullanılır (2010, s. 239).

⁴ “Burada modernist eleştirel tutum yoktur” diyen Kovacs, Stam’in kendini yansıtmaya dair Brechtien politik bağlanımı postmodern bir olgu olarak değerlendirmesine katılmaz (2010, s. 238). Stam’e göre ise postmodernizm ve özellikle Brecht ile devamsızlık, politikleşmiş estetiğin bir bölümünü oluşturur ve bu devamsızlık izlencenin cazibesini yıkarak izleyicinin eleştirel zekâsını uyandırır (1992, s. 9).

⁵ Örneğin düşünümsellik, sanat için sanat estetiğini ya da biçimciliği temel alabilir; bireysel ya da kolektif, narsisistik ya da öznelarası olabilir veya bohem uçarılığın ya da politik samimiyetin bir işareti olabilir (Stam, 1992, s. xvi).

237, vurgu Kovacs'a ait). Bu nedenle kendine ya da sinemaya atıfta bulunan filmler izleyicinin varlığını önemser. Başka bir deyişle "kendini yansıtıcı işlemlerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söyleysel ilişkiyi kurmaktır" (Kovacs, 2010, s. 237). Öyleyse (öz)düşünümsel filmlerin, sinemaya yaptığı atıfların ve kurmacada ortaya çıkan açıklığın farkına varabilen izleyiciyi gerekli kıldığı söylenebilir. Sinemanın yapım aşamaları veya araçları kolayca fark edilebilir; ama ileride örneklerde de görüleceği üzere metinlerarasılıkla farklı filmlere atıfta bulunan veya o filmlerin parodisini yapan filmler izleyicinin atıfta bulunulan filmlere aşına olmasını bekler. Stam film ve edebiyatı bir arada ele alırken her iki aracın da (*media*) hem metinsel hem de metinlerarası olduğunu; inşa edildiğini ve izleyici/okuyucu işbirliğini teşvik ettiğini ya da ısrarla gerektirdiğini söyler (1992, s. xi); çünkü yanılısama karşıtı sanat bize, sanatsal yanılısama için gerekli suç ortaklığını veya işbirliğini hatırlatır ve tam da bu karşılıklı aldatmacanın saklanması karşı çıkar (Stam, 1992, s. 35).⁶ Başka bir deyişle kurmacanın ve aldatmacanın oluşmasına iştirak eden izleyici, (öz)düşünümsel araçların kullanıldığı filmlerde, bu kez izlediğinin bir kurmaca olduğunun ortaya çıkarılmasına da katılmalıdır.

Komedi ve Sanat Filmlerinde (Öz)düşünümsellik

Temel olarak izleyiciyi gülmeye teşvik eden bir eser olarak komedinin ilk örneği, Lumière kardeşlerin *L'Arroseur arrosé* (1895) filmidir (King, 2006, s. 1-2). Filmde bahçıvan bahçeyi sularken, biri gelip hortuma basar ve onu ıslatır. Bu ilk örnekten günümüze kadar komedi popülerliğini yitirmeyen bir tür olmuştur. Geoff King'e göre komediyi bir tür olarak değil, bir kip (*mode*) olarak ele almak gerekir; çünkü bir temsil biçimi olarak komedi, içinde çok çeşitli olasılıkları barındırır ve herhangi bir tür, komedinin konusu olabilmektedir. Örneğin western temel özelliklerini veya uyuşmalarını değiştirmeden komedi içerebilir (King, 2006, s. 2). Yazara göre komedi iki farklı açıdan ele alınabilir: Güldürü, anarşi ve düzenin bozulması ile düzene, bütünleşmeye ve mutlu sona doğru bir yönelme (King, 2006, s. 8).

Düşünümselliğin bilimsel, edebi ve akademik gelenekle sınırlı olmadığı ve kitle kültürü içinde ticari ürünlerde de görülebileceğinden (Stam, 1992, s. xiii) hareketle popüler güldürülerde kurmacayı açığa çıkaran yollardan biri parodidir demek

⁶ Karton minyatürleri etkileyici kulelere, sözlü temsilleri romanlara ve filmsel imgeleri hikâyeye dönüştüren okuyucu ya da izleyicidir diyen Stam'e göre film seyircisi çerçeveyi görmezden gelir ya da teknik kusurları zihinsel olarak siler (1992, s. 34). Böylece yanılısamaya ya da aldatmacaya iştirak eder.

mümkün. Dan Harries'e göre parodi, bir hedef ya da kaynak metnin (*prototext*) metinsel bileşenlerinin değiştirilmesi, yeni bir metin yaratarak (*metatext*) yeniden-bağlamsallaştırılması sürecidir ve burada hedeften farklı olmakla ona benzemek arasında bir salınım vardır ki bu ironik bir uyuşmazlık yaratmaktadır (Harries, 2000, s. 6) – Western ve komedinin birlikte kullanılması veya alışılmadık bir karakterin uzaya çıkması gibi. Başka bir deyişle, parodi mantıksal absürtlük temelinde işler: bir yanda mantığı güvence altına alır, diğer yandan fark yaratan absürtlüğü ortaya çıkarır (Harries, 2000, s.9) – Örneğin, uzay gemisi tarafından kaçırılmak ve karakterin yabancı olduğu mekânda başına gelenler gibi. Bir şey söylerken başka bir şey söyler görüldüğünden, ironik bir sataşma içinde olan parodi, bir tür mü, biçim mi yoksa stil mi sorularını sordurduğu için kavramsal karmaşıklık şaşırtıcı değildir diyen Harries'e göre, film parodisinin çok çeşitli hedefleri vardır: film türü (western), film döngüsü (felaket filmleri), ünlü yönetmenler (Ingmar Bergman), tekil filmler (*Top Gun*, 1986) ya da film üretim kipleri (sessiz sinema) (Harries, 2000, s. 5-6).

Geleneksel olarak parodi, Yunanca *paroidia* teriminden gelen savruklama (*burlesque*) veya karşı-şarkı (*counter-song*) olarak tanımlanmış, karşı-metin (*counter-text*) de başka bir metinle dalga geçen ve onu taklit eden bir kip olarak görülmüştür (Harries, 2000, s. 5). Yunanca *para* önekinin, hem “karşıt-karşı” (*counter-against*) hem de “yakınında-yanında” (*near-beside*) anlamına geldiğini söyleyen Linda Hutcheon'a göre, parodik pratiğin kolektif ağırlığı, eleştirel bir mesafeye, yineleme olarak parodinin, yeni bir tanımını önerirken, bu eleştirel mesafe benzerliğin tam ortasında farklılığa işaret eder ve historiyoğrafik üstkurmacada, filmde, resimde, müzikte ve mimarlıkta bu parodi, paradoksal olarak hem değişimi hem de kültürel devamlılığı ortaya koyar (1986/1987, s. 185-186). Ayrıca mimarlık, edebiyat, resim, film veya müzikte postmodern parodi, tarihsel hafızasını ve estetik içedönüşünü, bu tür bir özdeşimsel söylemin toplumsal söylemin ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermek için kullanır ve hem sanatçılar hem de izleyicileri için özdeşleşme ve mesafe arasında diyalektik bir ilişki kurarak, Brecht'in yabancılaştırma kavramı gibi, bir mesafeden işler, sanatçıyı da izleyiciyi de katılımcı ve yorumsamacı bir faaliyete dâhil eder (Hutcheon, 1986/1987, s. 204-206).

Bu noktada parodi, satir (*satire*) ve pastiş (*pastishe*) arasındaki farka bakmak gerekebilir. Kovacs'a göre “satir ve tür parodisi doğaları gereği kendini yansıtan biçimlerdir” (2010, s.121). Öte yandan satir politik yanı olan komedi biçimiyken, parodi komedinin hedefini toplumsal-politik arenadan, film biçimlerine ve uyuşmalarına

doğru bir değişimle kendini satirden ayırır (King, 2006, s. 18). Ayrıca yıkıcı bir eğilime ve eleştirdiğini geliştirme yönünde örtük idealizme sahip olan satir, toplumsal adetlerin eleştirisi vasıtasıyla işler ve bu toplumsal yapıları değiştirme amacından hareket eder (Harries, 2000, s. 31-32). Postmodernizmin bir özelliği olarak pastişin ise parodiyle karıştırıldığını söyleyen Fredric Jameson'a göre her ikisi de diğer stillerin ve üslubun taklididir: Parodi stillerin biricikliğinden faydalanır ve onların nevi şahsına münhasır özelliklerini yakalayarak orijinali alaya alan bir taklit üretir. İyi bir parodiyi üretenin, orijinale karşı gizli bir sempatisi, aynı şekilde iyi bir taklidin de kendisini taklit edilenin yerine koyabilme kapasitesi olması gerektiğini söyleyen Jameson, parodinin imkansız olduğu anda pastişin ortaya çıktığını; pastişin, parodi gibi, olağan dışı veya özgün bir stilin taklidi, stilistik maske, ölü dilde konuşma olduğunu söyler, ama pastiş taklidin tarafsız pratiğidir; parodinin art niyetine, hicivsel itkisine, gülmeye ve gizli bir duyguya sahip olmayan, başka bir deyişle espiroi anlayışını yitiren boş bir parodidir (Jameson, 1987, s. 113-114). Postmodernizmde parodinin işlevini yerine getiremediğini söyleyen Jameson ile aynı görüşte olmayan Hutcheon ise parodinin rastgele veya ilkesiz olmadığını; oyun veya ironi katmanının, ciddiyeti ve amacı postmodern sanattan dışlamadığını öne sürer (1986/1987, s. 186).⁷

⁷ Pastişin tartışıldığı bağlam postmodernizmdir. "II. Dünya Savaşı'ndan bugüne uzanan tarihsel anları betimleyen bir terim" olarak *postmodern* "mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte yeni bir hareketi betimlemekte, toplumsal olanı yeni bir biçimde kuramsallaştırmayı, yorumsayıcı ve eleştirel bir toplumsallığı gündeme getirmektedir" (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 15). Öte yandan modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve hesaplaşma olarak *postmodernizm*, modern toplumun içine düştüğü bunalımı veya krizi yansıttığı ölçüde sorgulayıcıdır ve güçlü yanını oluşturan bu durum ise onun eleştirel boyutudur (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 19). Jameson parodinin bu bağlamda işlevini yitirmiş olduğu için yerini pastişe bıraktığını söyler; ama Hutcheon'a göre postmodern girişimin çoğulcu, geçici ve çelişkili doğası sadece estetik bütünlüklere meydan okumaz, aynı zamanda kültürümüzdeki yekpareliği (eril, Anglo, beyaz, Batılı) homojenleştiren toplumsal eğilimlere/mefhumlara da meydan okur ve parodi de bunu gerçekleştiren mekanizmalardan biridir, çünkü estetik içe-dönüş, sanatın toplumsal üretimi ve alımlanması arasındaki yakın bağlantıları ideolojik ve tarihsel olarak şartlandırılmış algılama ve davranma yollarını ortaya çıkarır görünmektedir (1986/1987, s. 183-184). Bu durumda Jameson parodiyi postmodernizmden işlev ve zaman açısından ayırırken, Hutcheon ikisini birleştirir görünmektedir. Sinemaya dönersek, Büyükdüvenci ve Öztürk'e göre postmodern sinema, modern sinemanın yorulduğu bir dönemde kendine bir yer açmıştır; ama bu modern sinemanın veya *auteur* sinemasının öldüğünü göstermez; kişisel biçimlerini oluşturmaya çalışan yaratıcı-yönetmenlerin hâlâ var olduğunu söylemek mümkündür (2014, s. 32). Öte yandan şu da önemlidir: "postmodern sinema *auteur* istemediği gibi *eleştirmen* de istemiyor. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler istiyor" (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, 32). Bu noktada çalışmaya dâhil edilen filmlerin zamansal konumu çelişki yaratmamaktadır demek mümkün, aralarındaki fark (öz)düşünsel ve eleştirel yaklaşımlarından hareketle kurmacayı görünür kılmakla nereye varmak istediklerinde yatmaktadır. Seçilen komedi filmlerinde parodinin eleştirel mesafesi (filmlerin pastiş gibi boş parodi olmadığından hareketle) eğlenceyle bulanıklaşırken postmodern bir konum oluşturur görünmektedir; sanat filmleri ise filmin yaratıcı zihnine, yine filmin yaratıcısı tarafından yöneltilen daha bireysel ve eleştirel yaklaşım içinde ve "modern sanatın estetik ilkelerinin (özellik, kendini yansıtma ve soyutlama) biçim üzerindeki etkisiyle" (Kovacs, 2010, s. 54) modernist bir konumdadır.

Sonuç olarak, Wes D. Gehring'in sıraladığı şekilde, yedi temel özelliği ile parodi: (1) İzleyicinin uzmanlığı olmadan da komik olmalıdır; (2) Eğlendirici olduğu kadar eğitseldir, gülmeye bir kavrayış sunduğu için eleştirel yaklaşımlar içinde en hoş gidenidir; (3) Satir ile karıştırılmamalıdır; (4) Temel olarak iki çeşittir: ilki bir türü veya *auteur*'ü açıkça hedef alırken, diğeri üzerine gittiği konuyu sonunda onaylayarak komik olanın etkisini azaltan daha ağırbaşlı bir yaklaşımdır; (5) Belirsiz zamana ve mekâna sahiptir; bir dönem veya mekânla sınırlı değildir; (6) Genellikle türü veya *auteur*'ü hedef almakla beraber başka yapı ve metinlere eklektik referanslarla doludur; (7) Kendinin bilincinde olarak filmlerin, film yapımıyla ilgili olduğu gerçeğine dikkati çeker (1999, s. 2-16). Bu maddelere izleyicinin rolü de eklenmelidir. İzleyicinin uzmanlığı olmasa da katılımı, yorumu ve farkındalığı hem (öz)düşünümsellik hem de parodi için gereklidir. King'e göre parodilerin önceden oluşturulmuş izleyicileri vardır ve tüm komedi grup içi bilginin varlığına dair varsayımlar üzerine kurulur (2006, s. 121). Başka bir deyişle diğer komedi biçimleri gibi, parodi de izleyici beklentileri temelinde işler ve bu durumda beklenti, film biçimlerinin seviyesi ve uyuşumlarıdır (King, 2006, s. 122). Ayrıca izleyicinin parodik faaliyeti takdir edebilmesi için, hedef metne biraz da olsa aşına olması gerekir (Harries, 2000, s. 25). Böylece izleyicinin filmler ile "arasında" yaratılabilecek mesafe için, belirli bir konumda olması beklenir.

Komedi filmlerine özgü olmamakla birlikte, dördüncü duvarın yıkılması da kurmacanın görünür kılınması için kullanılır. Brecht tiyatrosundan miras dördüncü duvar uyuşumunun yıkılması, izleyiciyi dikizci bir konumda tutmak yerine, izleyici olarak kendi varlığının ve izlediğinin bir yapıntı olduğunun farkına varmasını sağlar (Stam, 1992, s. 40-41). Böylece yaratılan mesafe katılıma ve yoruma yönelik bir faaliyete alan açar. Kendisine doğrudan seslenen izleyici bu anlamda çağrılmış olur. Kısacası komedi filmlerinin kullandığı, sinemanın bir sistem olarak kendisine gönderme yapabilmesini olanaklı kılan (öz)düşünümsel araçlar parodi, metinlerarasılık, film üretiminin görünür hale gelmesi ve dördüncü duvarın yıkılmasıdır. Bu tür filmlere verilebilecek en güncel örnek *Deadpool* (Tim Miller, 2016) filmidir. Film jenerikten itibaren sinemaya, film yapımına ve süper kahraman mitlerine atıflarla doludur. Süper kahraman filmlerinin uyuşumlarını bir anti-kahraman üzerinden sergileyen filmde, *Deadpool*'un sürekli izleyiciyle konuşması nedeniyle birçok kez dördüncü duvar yıkılır; yapım şirketine, süper kahraman evrenine (Marvel Comics) ve bu evrenin kahramanlarının yer aldığı filmlere (*X-Men* film serisi), oyuncunun daha önceki filmi

Green Lantern'deki (Martin Campbell, 2011) rolüne – film DC Comics süper kahraman evrenine aittir – atıf yapılır.

Sanat filmlerinde ise (öz)düşünümselliğin ağırlığı *auteur*'deki özel bir vurgudur. Wollen'ın dile getirdiği gibi, *Cahiers du Cinéma*'da yazan eleştirmenler tarafından geliştirilen *auteur* kuramı, “Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir *auteur*'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğ(muştur)” (2008, s. 68). Buradan hareketle *auteur*'ün sanat sinemasına özgü olmadığını söylemek mümkün. Öte yandan bu çalışmada, *auteur* özellikle yönetmenin zihnini vurgulayan, öz(düşünümselliği somutlaştıran bir kavram olarak yer almaktadır. Wollen'ın da dile getirdiği gibi “özgün senaryo ya da romandaki bölümler ve olaylar bir katalizör görevi görebilirler; *auteur*'ün zihnine (bilincine ya da bilinçaltına) yerleşip orada *auteur*'ün kendi yapıtlarının özelliğini taşıyan motif ve temalarla karşılıklı bir etkileşime girerler. Yönetmen kendini başka bir yazara tabi tutmaz; yönetmenin kaynağı yalnızca aracıdır” (2008, s. 102). Başka bir deyişle, *auteur*, öz (*self*) önekini işlevselleştiren, öne çıkaran bir biçim veya özelliktir.⁸

İster ticari ister sanatsal olsun her şeyin insanın anlam dünyasının bir parçası olduğunu söyleyen Oğuzhan Ersümer'e göre “söz konusu anlam dünyası içinde özel bir konum alan, sinema dilinin olanaklarını araştırarak, bu olanakları bir tür sevinç ve saygıyla yeniden izleyiciye sunan ya da filmleri apaçık bir kendini keşfetme aracı olarak kullanan bir yönetmen tipinden de söz edilebilir: Tarkovski, Godard, Bergman, Fellini, Fassbinder, Kieslowski, Wenders, Kavur ya da Ceylan gibi” (2015, s. 39). Kovacs'a göre savaş sonrasında modernist filmlerde kendini yansıtma *auteur* ve onun doğuşuyla ilişkilidir ve “burada kendini yansıtma *auteur*'ün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak anlaşılır” (2010, s. 240).

Özdüşünümsel sanat filmlerine verilebilecek en klasik örnek Federico Fellini'nin *8 ½* (1963) filmidir. Kendini yansıtma özelliğinden dolayı *8 ½* filminin kendini modernist bir eser olarak sunduğunu ve modernist romanlara benzer şekilde dikkati kendi film tekniklerine yönlendirdiğini söyleyen Marilyn Fabe'e göre film “aşırı kamera hareketleri, cüretkâr düzenlemeler ve farkındalık başarısı ile bizi bir hayatı değil,

⁸ *Auteur*'ün sanat filmlerinde ön planda olmasının nedeni Bordwell'in de ifade ettiği gibi şudur: “Sanat sineması, *auteur*'ü filmin sistemi içinde bir yapı gibi öne çıkarır. Bu *auteur*'ün biyografik bir birey olarak temsil edilmesinden değil, *auteur*'ün bir biçimsel bileşen, filmi bizim anlamamız için düzenleyen zekâ haline gelmesindedir” (Bordwell, 2010, s. 76).

hayatın sinemasal bir dönüşümünü; filmde yansıyan hayatı izlediğimiz gerçeğine vakıf kılar” (2010, s. 194-195). Fellini’yi canlandıran Guido’nun yaratıcısına benzediğini ve narsistik bir yapıya sahip olduğunu söyleyen Christian Metz’e göre ise 8 ½ filmi,

Yalnızca sinema üstüne değil aynı zamanda sinemayla ilgili bir filmin filmidir. Yalnızca yönetmen hakkında bir film değil kendi filmi üstüne düşünen bir yönetmenin filmidir. Bir film içinde birincisiyle ilişkisi olmayan bir film göstermek başka şey, bir film içinde üretilen bir başka filmde bu üretim aşamasında söz etmek başka bir şeydir. Bir filmin içinde filmin gerçek yönetmenini bir iki yerde gösterip geçmek bir şey, bir yönetmeni filmin başkahramanı yaparak çekmekte olduğu film hakkında düşündürmek başka bir şeydir (2012, s. 199-200).

Kendi üzerine düşünen filmler üretmiş olan başka bir yönetmen de Jean-Luc Godard’dır. Godard’ın filmlerindeki anlatısal sürecin temel özelliğinin seyirciye yönelik öz bilinçli bir seslenme (*self-conscious address*) olduğunu ifade eden David Bordwell’e göre, bir Godard filminde jenerikten itibaren varlığına dikkat çeken bir anlatının farkına varılır; kameraya hitap etmek veya dikkat çekmek açık ipuçlarından biridir, ama Godard anlatının izleyiciye doğrudan seslenişini düzenlediği, başlıklar, dış ses, diegetik olmayan ekler, cepheden sahneleme, renk tasarımı, kamera hareketleri ve kurgu örüntüleri gibi başka araçlar da kullanır (Bordwell, 1985, s. 322). Örneğin “bazı radikal filmleri denli olmasa da, Godard, *Hor Görme (Le Mépris)*, 1963) filminde de çekimlerden, ses, müzik ve efekt parçalarından, rol yapan oyuncular ve daha birçok şey ile oluşturulan gerçeklik hissini (görünmezlik) bilinçli şekilde bozar, bu parçaları birbirine tutturarak dikişlerin yapaylığına dikkat çeker” (Ersümer, 2015, s. 45). Böylece “*Hor Görme*, bir yandan, hikâye anlatmak yerine sinemayı anlatır ve düşünümsel/kendini yansıtan (self-reflexive) filmlerden biri haline gelir” (Ersümer, 2015, s. 46). Kısacası sanat filmlerinin sinemanın kendisi üzerine düşünen anlatılar kurarken kullandığı özdüşünümsel araçların, filmlerin yaratıcısı olduğu *auteur*’leri merkeze aldığı söylenebilir. Başka bir deyişle film yapımının veya üretiminin içerdiği süreçlere atıfta bulunmak yönetmenlerin varlığı ile birlikte gerçekleşir.

Türk Sineması ve (Öz)düşünümsellik

Türk sinemasında sinemayı konu edinen ve kendini yansıtan örnekleri farklı türlerde ve dönemlerde bulmak mümkündür. Örneğin

Yeşilçam döneminin başlangıcında komedi türünde çekilen seri filmlere rastlanır. Üstelik bunlardan iki komik ana karaktere dayalı olan birisi, tüm dünyada ve Türkiye’de popüler olmuş, *Laurel ve Hardy* serisine doğrudan öykünmedir [...] *Edi ile Büdü* serisi Amerikan savruklu (burlesque) komedisinden etkilenme-taklit etme sarmalında değerlendirilmelidir” (Yıldırım, 2015, s. 227).

Temel referansı yabancı komedi serisi olan *Edi ile Büdü Tiyatrocu* (Şadan Kamil, 1953) filmi mekân olarak tiyatro sahnesi ve sahne arkasını kullanarak, sinema ve başka sanatlardan söz ederek düşünümsel ve metinlerarası özelliğe ve kendini yansıtan bir biçime sahiptir ve filmin sonunda Büdü doğrudan kameraya konuştuğunda kendilik bilincinin farkındalığı ortaya çıkar (Yıldırım, 2015, s. 228-229). Bu bağlamda ele alınabilecek diğer bir film olan *Cilalı İbo Casuslar Arasında* (O. Nuri Ergün, 1959) farklı öğeleri birbirine katmaya çalışır: Hızlandırılmış montaj, savruklu teknikleri ve gaglar, kılık değiştirme ve taklit yapma öğeleri, yerli ve yabancı gerçek tiplerin taklidi ile pastiş üslubu komik etkiyi destekleyen özelliklerdir (Yıldırım, 2015, s. 231-232). Yıldırım’a göre film “futboldan, edebiyata oradan da sinema türlerine ve film karakterlerine kadar giden popüler kültür alıntıları, tekrarları, klişeleri ve referanslarıyla doludur [...] Tamamen eğlendirmeyi amaçlayan bu metinlerarası gezinti, bir pastiş alıştırmasıdır [...] ve parodi yapmayı tercih etmemektedir” (2015, s. 233).

Türk sinemasında (öz)düşünümsel “film-hakkında-film”ler bulunduğunu söyleyen Kurtoğlu’na göre ise “1960’lı yıllardan sonra görülmeye başlayan sinemayı konu alan filmler; 1980’li yıllara kadar eleştirel bir niteliği bulunmayan; sinemaya, bir aşkı, bir intikamı, bir şöhret öyküsünü anlatırken değişen; çoğunlukla artist olmak uğruna büyük şehre gelen genç kız odağında yaklaşan filmlerdir” (2011, s.16).⁹ Öte yandan, 1980 sonrasındaki filmlerde ise sinemaya daha eleştirel bakılmaya başlanmış ve (öz)düşünümsellik bilinçli olarak kullanılmıştır (Kurtoğlu, 2011, s. 17). 1980-2006 yılları arasındaki filmleri konularına göre “film-oyuncusu-hakkında-film”, “kendisinin-parodisi-olan-film”, “sinema-sevgisi-hakkında-film” ve “film-yapımı-hakkında-film” olmak üzere dört başlık altında toplayarak inceleyen Kurtoğlu, “sinemanın kendisinden, en doğrudan bahsettiği, eleştirel olarak en çok kendisini yansıttığı yani

⁹ Yazarın listelediği filmlerden birkaçı şunlardır: *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Ah Güzel İstanbul* (Atif Yılmaz, 1966), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972) ve *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977) (Kurtoğlu, 2011, s. 16).

(öz)düşünümsellik katsayısının en yüksek olduğu filmler “film-yapımı-hakkında-filmler”dir (2011, s. 21) sonucuna varır.

1980’li yıllarda film yapımı hakkındaki filmlerin ağırlıkta olması dönemin toplumsal ve politik ortamının da bir sonucudur; 1980-1990 yılları arasında çekilen bazı filmlerde yönetmenin film yapımı ile ilgili olan sıkıntılara yapımcı baskısı, izleyici bunu istiyor baskısı, dönemin baskısı, özgürlüğün ve yaratıcılığın kısıtlanması gibi sorunlar eşlik eder (Kurtoğlu, 2011, s. 26). Burada önemli bir nokta da şudur: Filmde bu tür sıkıntıları yaşayan yönetmenler her zaman yalnız; düzenli bir yaşamı olmayan erkeklerdir; bu filmlerde kadın yönetmenler yoktur (Kurtoğlu, 2011, s. 26). Seçil Büker ve S. Ruken Öztürk’e göre “tür filmleri (komediler, melodramlar gibi) bir yandan devam ederken bir yandan ilk kez oyuncuların, yönetmenlerin hikâyeleri aracılığı ile sinemanın kendi üstüne düşündüğü filmler(in) ortaya çıktı(ğ)ı” 1980’lerde “psikolojik sorunları olan ya da kendisiyle bir hesaplaşmaya giren erkek karakterlerin filmleri artar. Bu filmler kısmen sanatçıların yaşamlarına da bağlanır (bir yönetmenin iç sıkıntısı gibi), kısmen de 12 Eylül filmlerinin karakterleriyle bitişir; kayıp erkeklerin filmleri de denebilir bunlara” (Büker&Öztürk, 2016, s. 211). 2000 sonrasına gelindiğinde ise “filmlerde ya nostaljik olarak Yeşilçam karakterleri veya sinemanın eski dönemleri sıcak ve eğlenceli bir dille anlatılmış, ya yine eski sinema dünyası hicvedilmiş ya da yeni Türk sinemasındaki bağımsız yönetmenler, bireysel filmlerinde kendilerini konu almışlardır” (Kurtoğlu, 2011, s. 27).¹⁰

Son yıllarda ise, özellikle (öz)düşünümsel öğeler içermese de, gösterime giren komedi filmlerinin sayısı oldukça yüksektir. Türkiye’de mizahın ve komedinin 1986’dan sonra farklı bir mecrağa girdiğini, “mahallenin mizahı”ndan, “mahallelinin mizahı”na veya “yeni şehrin mizahı”na geçiş olduğunu söyleyen Ali Şimşek’e göre, “daha önce mahalle ve küçük insanın ‘bakan’ ana aktör olduğu, dayanışma, dostluk, vefa gibi etik temellerden yola çıkan, bazen bir ‘sınıfsızlık’ ütopyasına da sahip bir anlayıştan, mahallelinin ‘başkası’nın gözünden mizah ve ironi nesnesi olduğu, alt sınıfların ya da 1990’lı yılların gözde tanımlanmasıyla yurdum insanı olarak ‘bakılan’

¹⁰ Film yapımını, oyuncuyu, sinema sevgisini, yönetmen sıkıntısını konu alan veya kendisinin parodisi olan filmlere verilebilecek örnekler şunlardır: *Çirkinler de Sever* (Sinan Çetin, 1981), *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1986), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1986), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989), *Benim Sinemalarım* (Füruzan & Gülsün Karamustafa, 1990), *Devlerin Ölümü* (İrfan Tözüm, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990), *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2003), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2004), *Sinema Bir Mucizedir* (Memduh Un & Tunç Başaran, 2005) ve *İki Süper Film Birden* (Murat Şeker, 2006) (Kurtoğlu, 2011, s. 22-25; 2007, s.182-183).

olduğu bir anlayışa geçiş” (2014, s. 123-124) söz konusudur. Cem Yılmaz’ın komedilerindeki karakterler “yurdum insanı” örnekleridir. Şimşek’e göre “mahallenin mizahının bitmeye yüz tuttuğu ve şehrin mizahının başladığı 1990 sonrası komedinin yıldızı Cem Yılmaz’dır [...] Artık sorunun kendisi bizzat Küçük İnsan’ın kendisidir. Cem Yılmaz’ın büyüğü buradadır. Aslında o herkesin bildiği ve söyle(ye)mediği her şeyi söylenebilir hale getirmiştir” (2014, s. 145). Yılmaz’ın filmlerinin izleyici sayılarına bakıldığında geniş bir izleyici kitlesine hitap ettiği görülür. *G.O.R.A.* 36 haftada 4.001.711, *A.R.O.G.* 22 haftada 3.707.086, *Yahşi Batı* 15 haftada 2.323.061, *Pek Yakında* 20 haftada 2.187.278 ve *Ali Baba ve 7 Cüceler* 7 haftada 1.827.011 izleyici çekmiştir. Şimşek’e göre “Cem Yılmaz mizahında gerçek yurdum insanların (alt-orta sınıflar) hoşuna giden bir şeyler de vardır; o da kendilerine dönük resmi sinizmi bizzat kendilerinin deneyimlemesi. Kendilerine kendi gözleriyle bakmaya çalışırlar” (2014, s. 149). Başka bir deyişle bu filmler izleyicinin kendinden bir şeyler bulduğu filmlerdir.

(Öz)düşünümsel öğeler kullanan başka komedi filmlerinin izleyici sayıları da yüksektir. Örneğin *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013) 40 haftada 6.980.070 izleyici, *Düğün Dernek 2: Sünnet* (Selçuk Aydemir, 2015)¹¹ 15 haftada 6.069.089 izleyici, *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015) 15 haftada 1.930.677 izleyici, *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (Kıvanç Baruönü, 2016)¹² 11 haftada 1.332.907 izleyici, *Patron Mutlu Son İstiyor* (Kıvanç Baruönü, 2014)¹³ 16 haftada 1.415.960 izleyici ve *Sen Kimsin?* (Ozan Açıktan, 2012)¹⁴ 26 haftada 1.592.471 izleyici ile dikkat çekmektedir.¹⁵

Cem Yılmaz Filmleri ve (Öz)düşünümsellik

Gişede başarılı popüler komedi filmleri yazan, yöneten ve/veya bu filmlerde oyuncu olarak da yer alan “çocukluğu Kocamustafapaşa, Samatya, Tophane gibi eski ve

¹¹ Bu filmlerin ekibinin de popüler kültürle Cem Yılmaz kadar iyi ilişkiler içinde olduğunu ve Amerikan filmlerine, popüler dizilere göndermeler yaptıklarını söyleyen Abbas Bozkurt’a göre *Düğün Dernek 2: Sünnet* filminde pek çok örnek var: “Sünnet çocuklarına ayrılan koltuğu *Game of Thrones*’un kılıçlarla bezeli meşhur tahtına çevirmelerinden tutun da, akıl hastanesinde yapılan Rorschach testinin o bildik mürekkep lekelerinin içine piknik tüpü yerleştirmelerine kadar pek çok numara onlarda da mevcut” (Bozkurt, 2016, s. 39).

¹² Her iki filmde de göze çarpan (öz)düşünümsel öğe ana karakter Efsun’un (Ezgi Mola) seyirciyle doğrudan konuşarak dördüncü duvarı yıkmasıdır.

¹³ Film senaryo yazımı ile ilgilidir. Yapımcı tarafından mutlu sonla bitmesi gereken bir senaryo yazması için Kapadokya’ya gönderilen Sinan’ın (Tolga Çevik) konu bulma sıkıntısı ile başlayan film, Sinan’ın Eylül’e (Ezgi Mola) aşık olarak yaşadıklarını senaryolaştırması ve mutlu sonu yakalaması üzerinedir.

¹⁴ *The Pink Panther* (Blake Edwards, 1963) filminde yer alan komiser Jacques Clouseau’yu hatırlatan sakar ve beceriksiz dedektif Tekin’in (Tolga Çevik) kayıp bir kızı bulmaya çalıştığı bir komedi filmidir.

¹⁵ Öte yandan izleyici sayıları popüler filmlere göre oldukça düşük olan *Bekleme Odası*’nı 12 haftada 7.023, *Neden Tarkovski Olamıyorum?*’u 7 haftada 2.410 izleyici seyretmiştir. İzleyici sayılarıyla ilgili tüm verilere <http://boxofficeturkiye.com/> sitesinden ulaşılmıştır.

geleneksel İstanbul semtlerinde geçen Yılmaz, üniversiteyi kalburüstü üniversitelerden Boğaziçi'nde oku(r). Bu, geleneksel mahalle kodlarıyla yeni orta sınıf stratejilerinin buluşması için uygun bir fanus yaratmış ol(ur). Yılmaz ilk olarak *Leman* dergisinde karikatürist olarak başla(r)" (Şimşek, 2014, s. 146). *Leman* dergisinde çizdiği karikatürlerin ardından Yılmaz "Türkiye mizahında gerçek bir devrim yaratan Killanan Adam'ın yaratıcısı Ahmet Yılmaz'ın küçük esnaf sinizmini" (Şimşek, 2014, s. 146) stand-up gösterilerinde kullanır. "Yurdum insanı" Yılmaz'ın öne çıkan tiplerindendir. Örneğin *G.O.R.A.* "*Leman*'da Ahmet Yılmaz'ın başlattığı çizgi roman kahramanlarının parodileştirilmesi ve en önemlisi de Türklüğün parodileştirilmesinin sinemaya uyarlamasıdır" (Şimşek, 2014, s. 147-148).¹⁶ Bu filmlerde temel anlatıyı oluşturan ve çelişkili bir durum yaratarak komediyi kuran, Türk karakterin Batılı bir ortamda, farklı koşullarla olan ilişkisidir. Bozkurt'un ifade ettiği gibi Yılmaz küçük esnaftan bir karakteri başrole yerleştirir:

Yılmaz'ın bizzat kendisinin canlandığı bu karakterler, mizah dergilerimizin vazgeçilmez tiplmesi Yurdum insanı'nın farklı tezahürleridir. Cem Yılmaz onları Amerikan sinemasının klişeleşmiş türlerinin içine, 'Batılı' bazı durumların/mekânların ortasına atar. Onun mizahının temelinde, yurdum insanının Batı'yla ya da Batı'dan ithal ürünlerle/alışkanlıklarla karşılaştığında çıkardığı uyumsuz gürültü yatar (Bozkurt, 2016, s. 37).

G.O.R.A. ve *A.R.O.G.*'da Arif Işık ve *Yahşi Batı*'da Aziz Vefa kendilerini "'bize' has tuhaflıkların Hollywood türleri içinde parodileştirilmesi"nin (Bozkurt, 2016, s. 37) yarattığı bir durumda bulan karakterlerdir. Bu filmlerde, hem filmlere, türlere, izleyiciye sözlü atıf vardır hem de Hollywood türlerinin parodileri, yerli ya da yabancı filmlere metinlerarası göndermeler, film yapımının ve filmi üreten araçların görünür kılınması ve dördüncü duvarın yıkılması biçimsel ve görsel açıdan fark edilir. Film parodisinin bir zaman ve mekânla sınırlandırılmaması (Gehring, 1999, s. 10) farklı türlere ve dönemlere atıf yapmaya imkân sağlar. Filmlerde kendini Batılı bazı

¹⁶ Ayrıca Özge Güven Akdoğan'ın çalışmasında belirttiği gibi, *Herşey Çok Güzel Olacak*, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.* ve *Yahşi Batı* filmlerinin "ekseninde, 1980 sonrası neoliberal ekonomik sistem içinde tutunmak için hemen her şeyi yapmaya hazır, otuzlu yaşların sonlarında, para sıkıntısı çeken erkek karakterler vardır. Bu dönemde 'kendi işini kurma' sloganının bir gereği olarak her anlamda girişimci, özgüvenli ancak parasız; kolayca yalan söyleyebilen, hazırcevap, tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü kazanmaya çalışan alt/orta sınıftan bir erkek karakterin, bulunduğu mekân ile uyumsuzluğundan doğan gülünçlük, filmlerdeki temel üslup olarak belirir" (2014, s. 149).

durumların içinde bulan karakterler farklı film türlerinin parodileştirilmesi¹⁷ ile farklı dönemler ve mekânlar arasında yolculuk yapar. G.O.R.A.'da Arif (Cem Yılmaz) uzaylılar tarafından kaçırılır. Filmin alt başlığı da *Bir Uzay Filmi'*dir. Film açılış sahnesinden itibaren *Star Wars* ve *Star Trek* gibi filmlerin mekânlarını ve uyaşımalarını kullanarak uzay filmlerini parodileştirir. A.R.O.G.'da Arif, Komutan Logar (Cem Yılmaz) tarafından taş devrine yollanır. Bu filmin alt başlığı ise *Bir Yontma Taş Filmi'*dir. Filmlerin alt başlıkları hem bu tür filmlere ve uyaşımalarına atıftır hem de izlenenin bir film olduğunu daha en başından vurgular. Western ikonografisinin ve uyaşımalarının kullanıldığı *Yahşi Batı'*da ise, 1881 yılında padişah tarafından Amerika'ya gönderilen Teşkilat-ı Mahsusa üyesi Aziz Vefa (Cem Yılmaz) ve Lemi Galip (Ozan Güven) adında iki görevlinin maceralarına yer verilir. Filmin adı da western filmlerinin uyaşımalarından biri olan "Vahşi Batı"nın sözlü parodisidir. Bu filmler parodi ve metinlerarası atıflar kullanarak izleyiciyle arasında söyleysel ilişkiyi kurarken izleyicinin bilgisine dair varsayımları temel alır; izleyicinin türsel uyaşımaları bilmesini talep eder.

İzleyici bilgisine dair beklenti içeren diğer öge metinlerarası atıftır. Parodisi yapılan filmlerle birlikte görsel ya da sözlü olarak başka filmlere de gönderme yapılır. G.O.R.A.'da öne çıkan *Matrix* (The Wachowski Brothers, 1999) filmidir. Arif kaçırılıp Gora gezegenine getirildiğinde "Kostüm güzel; fikir, mekân güzel" der. Kapatıldığı hücredeyken, *Star Wars* (George Lucas, 1977) filminde karşımıza çıkan hologramın bir benzeri belirir. Garavel'in hologramı Arif'e *Matrix* filminin önemli repliklerinden birini ("Sen seçilmiş adamsın") söylediğinde Arif "Kimsiniz, ne film dönüyor burada?" diye karşılık verir. Başka bir sahnede ise Garavel'in (Özkan Uğur) tabağa koyduğu kımızı ve mavi hapları gören Arif "*Matrix* değil mi bu?" diye sorduğunda, Garavel "Ne *Matrix*'i? Bunlar benim tansiyon haplarım" diye cevap verir. Ayrıca *Matrix*'teki gibi Arif'in zihnine kung fu yüklenir; Arif, Neo'nun (Keanu Reeves) siyah kıyafetlerini giyer; gözlüğünü takar ve bir kahraman olmak için eğitilir.¹⁸ Bununla birlikte *Deadpool*'da olduğu gibi, süper kahramanlar ve kıyafetlerine de gönderme yapılır. Baskın için kıyafet seçmeye çalışan Arif'e Garavel "Bir süper kahramanda kıyafet önemlidir" der.

¹⁷ Bu filmlerde türlerin parodileştirilmesi ile Türklüğün parodileştirilmesi iç içe geçer. Şimşek'e göre Türklüğün parodileştirilmesi, alt-orta sınıf alışkanlıklarının görünür kılınp yüksek teknoloji gibi uyumsuzluklarla yüzleştirilmesiyle oluşturulur (2014, s. 148).

¹⁸ Eğitim sahnelerinde başka bir filme daha atıf vardır. *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984) filminde Daniel, kendisine karate öğretmesini istediği ustası Miyagi'nin isteklerini saçma bulsa da yapmak zorundadır. Örneğin daireler çizerek araba temizlemek ya da aşağı yukarı hareketlerle boya yapmak gibi. G.O.R.A. da boya yapma sahnelerini kullanır.

Ardından Arif bir dizi kostüm dener: *Top Gun* pilot ceketi, Y.M.C.A. inşaat kıyafeti¹⁹, *James Bond*'a özgü takım elbise ve Gandhi'nin giydiği yerel kıyafet. En son karar verilen ise *Matrix*'te Neo'nun giydiği siyah kıyafettir. Bütün bu hazırlıklar ve eğitim el kamerasıyla kaydedilir.

A.R.O.G.'un metinlerarası ilişkide olduğu filmlerin ilki G.O.R.A.'ya atıfla *Matrix*'tir. Arif dükkânına gelen Logar'ı Neo'nun hareketleriyle karşılar. Logar'ın Gora gezegenini ele geçirme planını fark ettiğinde Arif, bir zaman makinesine bağlanmıştır. Ardından "face-off" yöntemiyle Logar, Arif'in yerine geçeceğini söyler. Arif "Face-off'ta öyle bir makine yok, yalancı" diyerek filme atıfta bulunur.²⁰ Logar bıyığı takar ve Arif'e benzer.²¹ Sonra Tihulu'dan "Tom Cruise'un filmde kullandığı aleti"²² ister. Tihulu önce *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999) filminde Cruise'un taktığı maskeyi verir. Logar "Bu değil, öbür film" dediğinde Tihulu bir kutu içinde ses bandını getirir; ama getirdiği yanlış ses bandıdır. Logar bandı takıp boğazına dokunduğunda Yeşilçam filmlerine özgü dublaj sesiyle "Seni çok seviyorum yavrum, yarın gelip seni babandan isteyeceğim" der. Bu şekilde sadece Hollywood filmlerine değil, Türk sinemasının önemli bir dönemine de atıf vardır. Taş devrine gönderildiğinde ne yapacağını düşünen Arif, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) filminde kemikleri birbirine vuran maymunlarla karşılaşır; maymunların yanından ayrılma zamanı geldiğinde "Sevgili maymunlar, izlediğim filmlere göre şu anda paralel evrende dört dakika geçti" diyerek uzaklaşır. O uzaklaşınca, gökten Kubrick'in filmindeki siyah dikilitaş maymunların ortasına düşer.²³

¹⁹ Y.M.C.A. 1978 yılında Village People'in piyasaya sürdüğü bir disko şarkıdır. Grup üyeleri şarkının klibinde farklı kostümler giyer. Klipte kovboy, kızılderili, polis, asker, motorcu ve inşaat işçisi vardır.

²⁰ *Face-off* (John Woo, 1997) filminde FBI ajanı Archer, terörist Troy'un peşindedir. Bir uçak kazasında ciddi şekilde yaralanan Troy yakalanır. Bu fırsatı değerlendiren Archer ise Troy'un yüzünü kendi yüzüyle değiştirerek Troy'un kardeşinden bilgi almaya çalışır. Bu sırada komadan çıkan Troy da doktoru tehdit ederek Archer'ın yüzünü alır.

²¹ Karakterin adının Arif Işık olması da önemlidir. İsim görüntüyle birleştiğinde öncelikle Ayhan Işık'ı çağırır; çünkü saç ve bıyık şekli sinemamızın bir dönemine damgasını vuran önemli oyuncularından birine atıf içerir. Ayrıca Arif Işık ismen Sadri Alışık'ı da çağırılmaktadır. Üstelik G.O.R.A.'da Ceku (Özge Özberk) ve Robot 216 (Ozan Güven) Yeşilçam filmleri izlerler. 216 Yeşilçam melodramlarını anlamakta zorlanır. Bir sahnede Sadri Alışık'ın "Allah rızası için abiler, gene mi atamadım golü, bu da mı gol değil" dediği sahne tüm ekranı kısa süreliğine kaplar.

²² Filmde atıfta bulunulan ve A.R.O.G.'dan önce çekilen Tom Cruise'un Ethan Hunt adındaki ajanı canlandırdığı film *Mission Impossible* serisidir: *Mission Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Mission Impossible II* (John Woo, 2000) ve *Mission Impossible III* (J.J. Abrams, 2006).

²³ *2001: A Space Odyssey* filmine G.O.R.A.'da da çok kısa bir sahnede atıf vardır. Kaçırılmaktan ne kadar mutlu olduğunu anlatan birinin (Ozan Güven) arkaplanda *Tanrıların Arabaları* ve Arthur C. Clarke dediği duyulur. *Tanrıların Arabaları* (1969) uzaylıların varlığına inanan ve bunu kanıtlamaya çalışan Erich von Daniken tarafından yazılmıştır. Arthur C. Clarke ise Kubrick ile birlikte *2001: A Space Odyssey* filminin senaryosunu yazmıştır.

Jurrasic Park (Steven Spielberg, 1993) *A.R.O.G.*'da atıf yapılan bir diğer filmidir. Arif karşısına Tyrannosaurus/T-Rex çıktığında donup kalır ve korkuyla karışık "Allahım, bu klasik sahneyi bana yaşattığın için binlerce teşekkür... Abi bütün filmlerinizi izledim. Jurassic 1, Jurassic 2, Jurassic 3" der. Ama çabuk toparlanır ve öfkeyle "Senin tillahını bilgisayarda yapıyorlar. Piksel piksel ederim seni, benim adım Arif" diyerek dinazorun CGI (*computer-generated imagery*) ile oluşturulduğunu söyler. Görsel ve sözlü müdahalelerle izleyiciye bir film izlediği sürekli hatırlatılarak film üretimine ve kurmacaya işaret edilir.²⁴ Ayrıca *G.O.R.A.*'ya da atıf vardır. Yemek yedikleri bir sırada Arif "216 diye bir robot vardı, onu andım şimdi, şerefe" dediğinde, o filmde 216'yı canlandıran Ozan Güven, Taşo karakteri olarak Arif'in yanından geçerek "Şerefe Arif" diye karşılık verir.

Yahşi Batı filmi öncelikli olarak western filmlerine özgü uyuşmaları kullanır. Açılış sahnesinde Zeki (Cem Yılmaz) satmak istediği bir çift çizmenin öyküsünü anlatmaya başlar. Öykü izleyiciye İngilizce aktarılır. Western ikonografisi içinde oldukça klişe bir at arabası soygunu sahnesinde Aziz ve Lemi, padişahın Amerikan başkanına yolladığı elması çaldırır. Haydutların saldırısı ve soygun İngilizce devam ederken, film makarası bozulur, geri sarar ve Zeki'nin hikâyeyi anlattığı günümüze dönlür.²⁵ Dinleyenlerden biri (Ozan Güven) "Zeki abi, ben oraları pek anlamadım, posta arabasından sonrası bende yok" der. Zeki de "Dur o zaman, şöyle yapalım" diye karşılık verince, ekranda DVD menüsü görünür. Menüden, uzaktan kumanda ile yapıldığını düşündürtecek şekilde dil ve altyazı seçenekleri değiştirilir. Değişiklikten sonra filme geri dönlür. Haydutların saldırısı ve soygunun bir bölümü geri sarılarak, sürücünün haydutlar tarafından vurulduğu sahne bu kez Türkçe olarak yinelenir. Böylece herkesin Türkçe konuştuğu filmin "dublajlı" versiyonunun seyredildiği izlenimi verilir. Bu sahnede (öz)düşünümsellik birkaç açıdan ele alınabilir. Öncelikle günümüzde geçen sekansta aynı oyuncular vardır ve onları film içindeki filmde de görürüz.²⁶ Ayrıca bu, DVD ile evde film izleme deneyimine de atıftır. Filmin geri

²⁴ *A.R.O.G.*'da sözlü olarak atıfta bulunulan başka filmler de vardır: Arif mağara soygununda birine "Harry Potter" diye seslenir; Taşo (Ozan Güven) ve Mimi (Nil Karaibrahimgil) çömlek yaparken Arif yanlarına gelerek *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) filmine atıfta "Hayalet gibi geldim değil mi? Sen ne yapıyorsun Patrick Swayze" der ve futbol maçı sırasında karşı takımın oyuncularından birine "300 spartalı, bak bakalım top ayağında mı?" diyerek *300* (Zack Snyder, 2007) filmini hatırlatır.

²⁵ Aziz ve Lemi'nin Susanne van Dyke (Demet Evgar) ile tanışmasının ardından film makarasının yanması, sahneler arasında geçişte de kullanılır.

²⁶ Bilindiği gibi Cem Yılmaz'ın, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.* ve *Ali Baba ve 7 Cüceler*'de birden fazla rolü vardır. Aynı oyuncunun bir filmde farklı rollerde yer alması ve hatta aynı sahnede yüzyüze ya da yan yana konumlanması

sarılması ve dil seçeneklerinin kullanılarak “dublaja” geçilmesi de filmin yapım aşamalarına bir göndermedir.

Öykünün anlatıldığı günümüze tekrar gelindiğinde film makarasının sarılışı görülür. Arkadaşı, Zeki’ye “Bir ara verelim mi?” der. O sırada nargilenin ağızlığını yere düşüren Zeki, “Düştü, şimdi işin yoksa on dakika ara” diyerek karşılık verir. Zeki anlattığı öyküye ara verdiği için “on dakika ara” denildiğinde sinema salonunda da ara verildiğini düşünmek mümkündür. Böylece sinemada filmi izleyenler için film izleme sürecinin kendisine de bir atıf vardır. Film biterken jenerik akmaya başladığında ise, oyuncular filmdeki kıyafetleriyle görülür. En son görüntüde Ozan Güven “Filmde bir kere bile ateş edemedik, yazana bakacaksın” dediğinde filmin senaristi Cem Yılmaz’la konuşmaktadır. Güven “Zaten bırakıyorum, bu son komedi filmi” dediğinde ise Yılmaz’ın cevabı “Kime bırakıyorsun” olur. Ardından yönetmenin “Kestik” dediği duyulur. Böylece film, senaryo yazımından, yönetmenden ve oyunculardan söz ederek kendine atıfla sonlanır.²⁷ Film boyunca yapılan müdahalelerle izleyiciye izlediğinin bir yapıntı ve kurmaca olduğu hatırlatılmıştır.

Son olarak, bu filmlerde karşımıza çıkan diğer bir öge dördüncü duvarın yıkılmasıdır. *G.O.R.A.*’da Logar’ın yakalanmasını sağladıktan sonra bir konuşma yapan Arif, seyirciye dönerek dördüncü duvarı yıkar ve şöyle söyler: “Amerikan sineması, sözüm sana. Yıllarca uzaylıyı başka tanıttın. Onu bir öcü gibi gösterdin ama unutma uzaylı da olsa insan insandır”. Dördüncü duvarın yıkıldığı diğer bir sahnede Garavel’e Ceku’nun babası kim diye sorulduğunda, ani bir kesmeyle Arif ve 216 dönüp izleyiciye bakar. *A.R.O.G.* filminde ise futbol karşılaşması için yapılan hazırlıkların ardından mağarada formalar dağıtılırken maçın nasıl sonuçlanacağına dair endişeleri olanlara Arif, “Bizde seyirci var” diyerek onlara tezahürat yaptırır; ama kendini kaptırarak küfredince Taşo, Arif’i durdurur ve izleyiciyi gösterir. Birlikte kameraya ve izleyiciye bakarak dördüncü duvarı yıkmış olurlar.²⁸

(örneğin *A.R.O.G.*’da Logar’ın Arif’e dönüşmesi) sinemanın kurmaca yanını açığa çıkararak oyunculığa, kostüme, makyaja atıfta bulunmasıdır.

²⁷ Filmde yönetmene bir gönderme daha vardır. Şerif Lloyd (Zafer Algöz) Aziz ve Lemi’den kurtulmak için azılı haydutların arandıklarını gösteren afişleri inceler. İlk resimde yönetmen Ömer Faruk Sorak vardır ve resmin altında “Wanted – dead or alive - \$500 reward” yazılıdır. Diğer resimlerde ise gerçek veya kurmaca isimlere atıf yapılır. Örneğin Jesse James (1847-1882) ve Bill the Kid (1859-1881) ile Bonanza’dan Hoss Block ve Brokeback’li Buckberry. *Bonanza* NBC televizyonunda uzun süre yayımlanan (1959-1973) bir western dizisidir. Karakterlerden biri Eric Hoss Cartwright, Dan Blocker tarafından canlandırılır. Uğur Polat’ın canlandığı Brokeback’li Buckberry karakteriyle de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) filmine atıf yapılır.

²⁸ Bu mağarada geçen başka bir sahnede Arif, Aroganların arasına katıldığında ilk başlarda ne dediklerini anlamaz. Bu nedenle Türkçe altyazı ile söylenenler aktarılır. Arif altyazıları okuyarak cevap verdiğinde ve son söylenenin

Sanat Filmleri ve (Öz)düşünümsellik

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *Mayıs Sıkıntısı* (1999) film çekmek için ailesinin yaşadığı ve aynı zamanda doğduğu kasabaya gelen bir yönetmenin film çekme süreci ile kasabada yaşayanlar ve ailesiyle olan ilişkilerini konu alır. Öncelikle “*Kasaba'nın çekim sürecini konu edinmesi anlamında kendini yansılayan bir filmidir*” (Suner, 2006, s. 111-112). Ayrıca Ceylan filmde kendi anne (Fatma Ceylan) ve babasına (Mehmet Emin Ceylan) rol vermiştir. Bu durum filmi, yönetmeni başka bir kişi canlandırırsa da, bir yanıla kişisel kılmaktadır. Başka bir deyişle filmi çeken ve kamera arkasında olan kişinin Ceylan olduğu hatırlatılmaktadır.²⁹ Film yapım süreci ve araçları da filmin merkezindedir. Muzaffer'in (Muzaffer Özdemir) eve daha ilk gelişinde kamera görünür. Sehpayaya koyduğu el kamerasını gören babası “Filmler bunlarla mı çekiliyor Muzaffer?” diye sorduğunda Muzaffer'in cevabı “Yok, deneme filmi çekiyoruz bunlarla” olur. Başka bir sahnede gece annesi ve babası yataklarında birbiriyle konuşurken, Muzaffer kapının önüne bir mikrofon koyar ve seslerini kaydeder. Onlar konuşurken de odasında kulaklığından dinler. Bu sahnede annesi ve babası Muzaffer'in çekmeyi planladığı film hakkında konuşur:

Anne: Nasıl film çekecekmiş Muzaffer?

Baba: Bilmiyorum.

Anne: Belgesel gibi bir şey mi acaba?

Baba: Para getirecek bir şey olmadığı muhakkak.

Kamera ve mikrofonun ardından, filmde senaryo da görünür somut bir nesnedir. Babasıyla ağaçlık araziye gelen Muzaffer kendinden geçmişcesine otururken babası tarlada çalışır, su doldurur, asmayı sular, ilaçlama yapar, odun toplar. Bu sırada masada rüzgârdan sayfaları uçuşan senaryo görülür. Bu iki farklı eylem ve emek biçiminin yan yana geldiği sahnede, düşüncelere dalmış Muzaffer hareketsizdir, ama yaratıcılık gerektiren sanatsal bir edim olarak filmi üzerine düşünmektedir. Babası ise hiç durmadan bir işten diğerine geçer; yaptığı sanatsal bir eylemden çok zanaattır. Babasının çalışırken Muzaffer'in düşünüyor olması, film içindeki filmin yaratım

altyazı ile çevrilmediğini açıkladığında izleyicinin de aynı altyazıları okuduğuna; dolayısıyla da film izleme deneyimine atıfta bulunur.

²⁹Asuman Suner'in de belirttiği gibi Ceylan'ın “yaptığı üç filmin (*Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak*) öyküleri arasındaki geçişkenlik, filmlerin düşünümsel ve otobiyografik boyutu nedeniyle gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaşması, izleyiciyi hep bir oyunun içine çeker. Aynı oyuncular tarafından canlandırılan ve birbirinin devamı olan karakterler kimi zaman bir filmde diğerine farklı isimlerle çıkar karşımıza” (2006, s. 161).

sürecine bir atıftır. Bir filmin oluşum aşamalarının ilki olan hikâyeyi oluşturmak ve yazmak fiziksel değil, zihinsel bir süreçtir.³⁰

Filmi üzerinde çalışan bir sanatçı ve yönetmen olarak Muzaffer'i babasıyla karşı karşıya konumlandıran bir başka sahnede Muzaffer el kamerasıyla babasının görüntülerini kaydeder. O sırada babası Emin "Ne bu böyle ya, film mi çekiyorsun? Film böyle küçük makineyle mi çekiliyor?" diye sorduğunda Muzaffer "Yok baba, daha büyükleriyle" diye cevap verir; ama babası konuyu sürdürmez ve kendisi için çok daha önemli olan ağaçlardan bahseder. Oysa Muzaffer için bunun bir önemi yoktur; o filmiyle meşgul, kendine dönüktür.

Muzaffer film çekimine başlamadan önce kuzeni Saffet (Mehmet Emin Toprak), yeğeni Ali (Muhammed Zımbaoğlu) ve Pire Dayı ile deneme çekimleri yapar. Saffet'i habersiz çekerken, Ali'den gülmesini, ağlamasını, üzülmesini ve somurtmasını isteyerek bir oyuncu seçmesi (*audition*) gerçekleştirir. Pire Dayı ile gerçekleştirdiği deneme çekimi ise Muzaffer istediği sonucu alamadığı için bir kaç kez tekrarlanır. Deneme çekimini yaptığı kişiler kendileri için önemli olan başka şeylerden bahseder – babası için ağaçlar, Saffet için kasabadan gitmek, Ali için müzikli saat ve Pire Dayı için eşinin ölümüyle yalnız kalması daha önemlidir. Oysa filmi özdeşimsel kılan bunların yaratım sürecinde olan bir yönetmen için ikinci planda kalması, kameradan bu kişilere bakarken aslında onları görmüyor olmasıdır. Yönetmenin zihnini, çekeceği film meşgul eder; deneme çekimi yaptığı kişilere filmiyle ilişkili olarak bakar, ama onları değil, filmini görür.³¹ Muzaffer annesini ve babasını filmde rol almaları için ikna etmeye çalışırken onlara daha önce çektiği görüntüleri izletir. Ceylan'ın kısa filmi *Koza'yı* (1995) hatırlatan görüntüler önce televizyonda izlenirken daha sonra tüm ekranı kaplar. Hem annesi hem de babası kameraya bakarak dördüncü duvarı yıkar. Daha önce çekilen görüntülere filmde Muzaffer atıf yaparken, görüntüler ekranı kapladığında bu kez Ceylan kısa filmine gönderme yapmış olur. İki film iç içe geçer. Anne ve baba hem Muzaffer'in hem de Ceylan'ın anne babasıdır³² ve ne kadar itiraz etseler de aslında bir filmde rol almışlardır.

³⁰ Bu sahne Muzaffer'in çevresine karşı ilgisizliğini gösterdiği için de önemlidir. Film yapmak için geldiği kasabada filmi düşünür, bu kasabayı kullanmak ister, ama odak noktası kendisidir. Bu da başka bir biçimde yine sanatçının kendi yaratım sürecini ön plana aldığı, düşünümselelden çok özdeşimsel bir süreç içinde olduğunu gösterir.

³¹ Film adını "doğrudan 'sıkıntı' durumunun kendisinden al(mıştır)" (Suner, 2006, s. 111). Böylece filmin adı tüm karakterlerin yaşadığı sıkıntıları bir araya getirir gibidir. Diğer karakterlerin sıkıntıları yönetmenin film yapmak için kasabaya gelişiyle bir filmde toplanmıştır. Bu film ise izlenmekte olan Ceylan'ın çektiği filmidir.

³² Ceylan'ın anne ve babasına rol vermesi (profesyonel) "oyuncuların güvenine karşı, ne olduklarını bilmeyen modellerin çekiciliğini koy" diyen Robert Bresson'ı (2000, s. 81) hatırlatmaktadır.

Film çekimine bizzat tanık olduğumuz sahne ise Emin'in yıllardır emek harcadığı ağaçlık alanda çekilir. Film içinde film çekimi şu şekilde gerçekleşir: Muzaffer kamerayı kullanır; Saffet Emin'in tekrarlayabilmesi için senaryoyu okur; anne ateş efekti yapar; Sadık ışığı ayarlar ve Ali de Emin'in arkasından hızla koşup geçer. Muzaffer istediği sonucu alamadığı için sahne birkaç kez tekrarlanır. Muzaffer babasından kameraya bakmamasını ister; ona sufle aralarında çok durduğunu söyler.³³ Kayıt halindeyken kameranın sesi duyulur. Gerçekten yanan bir ateş yoktur, ama çıkan hışırtılarla yanan bir ateş olduğu izlenimi verilmeye çalışılır. Sahneyi birkaç kez tekrarlamak zorunda kaldıkları için sınırlanan Muzaffer "On milyon oldu, yirmi milyon oldu" diyerek filmin maliyetini hatırlatır. Film içindeki filmin, Ceylan'ın *Kasaba* (1997) filmi olması, yönetmen Muzaffer ile yönetmen Ceylan'a ve ilk filminin yaratıcılık ve yapım koşullarına bir göndermedir.

Zeki Demirkubuz'un yönettiği *Bekleme Odası* (2003) ise Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını filme çekmek isteyen yönetmen Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) çekmeyi tasarladığı filmin yaratıcılık süreci ve sıkıntısını yönetmenin hayatından bir kesit ile ele almaktadır. Film klavye sesiyle başlar. Bilgisayar ekranında yönetmenin yazdıkları görülür. Açılış sahnesi filmin yapım aşamalarından biri olan senaryo yazımını ve çekim öncesi süreci gösterir. Üstelik filmdeki yönetmen izlediğimiz filmin yönetmenidir. Demirkubuz filmlerinin motiflerinden biri olan televizyon bu filmde de vardır. *Bekleme Odası*'ndan önceki filmlerine atıfla, Demirkubuz'un kendi filmlerini de televizyonda gösterdiğini dile getiren Öztürk'e göre bu şekilde Demirkubuz "Türk sineması geleneğinin hem parçası olduğuna işaret eder, hem de onu dönüştürdüğüne. Türk filmlerini ödünç alması da bu çerçeveye yerleştirilir" (2006, s. 61).³⁴ Diğer filmlerindeki karakterlerin sık sık televizyonun karşısında konumlanması gibi, Ahmet de sık sık televizyonu açar; televizyon izler ya da izler görünür. "Sinemaya, filmlere ya da televizyona verilen önem, aracın kendisini öne çıkaran bir stratejidir ve metni bir

³³ Suner'in de belirttiği gibi burada güçlük amatör oyuncuların birini canlandırması değil, kendilerini canlandırmaya çalışmalarından kaynaklanır (2006, s. 158). Aynı durum Pire dayı için de geçerlidir. Muzaffer onun performansından da hoşnut kalmaz. Muzaffer oyuncularından kendileri olmalarını isterken, senaryo da kendi yaşamlarına aittir (Suner, 2006, s. 159).

³⁴ Örneğin *Üçüncü Sayfa* (1999) "metinlerarası bir yerde durduğu gibi kendi metni içinde de filmin kendisine gönderme yaparak oyun oyna(yan)" (Öztürk, 2006, s. 62) bir filmidir. Ayrıca "*Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa*'da olayların arka planında sürekli görülen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur [...] Film, böyle bir üstkurmaca düzlemi yaratarak yalnızca kendi kurmacalığına dikkat çekmez, aynı zamanda izleyiciyle öykü arasına ironik bir mesafe koyar, öyküyü kendi içinde değil, başka bir söylem dolayımıyla okumamızı mümkün kılar" (Suner, 2006, s. 191).

kurmaca olarak ortaya koyar. Bu yönüyle popüler/geleneksel değil, sanat sinemasının bir parçası olur” (Öztürk, 2006, s. 62).

Senaryo yazımıyla başlayan film, deneme çekimlerinin izlenmesi, oyuncu seçimi ve yönetmenin kuşkularıyla devam eder. Ahmet’in asistanı Elif (Nurhayat Kavrak) geldiğinde birlikte deneme çekimlerini izlerler. Elif “Mekânlar, her şey hazır. Oyunculara karar verdik mi başlayabiliriz. İsteddiğiniz deneme çekimlerini yaptık, izleyelim mi?” dedikten sonra el kamerasını televizyona bağlar ve birlikte oyuncu adaylarının *Suç ve Ceza*, *Raskolnikov*, edebiyat üzerine sorulan soruları cevaplamalarını izlerler. Sinemanın araçlarının ve yöntemlerinin görünür hale geldiği bu sahne yönetmenin kendini sorgulamasıyla devam eder. Çekimleri izledikten sonra Ahmet “Elif, bu filmi çekmesek mi acaba? Her şey kötü gidecekmiş gibi geliyor... Sorun senaryoda değil, içimde bir sıkıntı var. Çekim aklıma geldikçe her seferinde pişman oluyorum... (Para da sorun) değil. Sokağa çıkmaya bile gücüm yok” der. Elif “filmlerinizi saygı görüyor” dediğinde ise Ahmet’in cevabı “Ne saygısı, hepsi palavra” olur. Filmde, senaryonun ve paranın sorun olmadığı, oyuncu seçimi dışında her şeyin hazır olduğu şartlarda, film çekimini sorgulayan yönetmenin yaşadığı iç sıkıntısına ve kendi üzerine düşünmesine tanık oluruz. Bu sorgulamayı bir süreliğine askıya alan ve Ahmet’in filme devam etmesini sağlayan evine giren hırsızdır. Film için oyuncu arayan Ahmet, hırsızlık için evine giren Ferit’ten (Ufuk Bayraktar) şikâyetçi olmaz; onun uygun bir oyuncu adayı olabileceğini düşünür, onu ikna etmeye çalışır:

Ferit: Film milm ne alaka?

Ahmet: İstemiyorsan hayır dersin olur biter... Yönetmenim dedik ya.

Ferit: Nasıl yönetmensin sen?

Ahmet: Var mı bildiğin yönetmen?

Ferit: Var, Sinan Çetin var. Aslan gibi yönetmen. Yönetmen diye ona derim.

Ahmet: Herkes Sinan Çetin gibi olacak diye de bir kaide yok.

Öbürlerine de saygı duymak lazım.

Diyalogda, açık bir şekilde iki yönetmenin karşılaştırılmasıyla film sektörüne bir gönderme vardır. Deneme çekimine rağmen, Ahmet filmi çekmekten vazgeçer. Filmin sonunda yine bir bilgisayar ekranı görülür. Ahmet “BEKLEME ODASI” başlığını atar ve başından beri izlediğimiz filmin senaryosunu yazmaya başlar. Böylece film bir anlamda başladığı yerde ve şekilde biter; ama bu kez senaryosu yazılan filmle izlenen filme atıf yapılmıştır.

Murat Düzgünoğlu'nun yönettiği *Neden Tarkovski Olamıyorum?* (2014) televizyona film ve dizi çeken, ama aslında sanat filmi çekmek ve *auteur* olmak isteyen bir yönetmenin sinema sektörü ve yakın çevresiyle yaşadıklarını anlatır. Bahadır (Tansu Biçer) piyasaya göre televizyon filmleri çeker, ama rüyasında Tarkovski'nin *Stalker* (1979) filminde olduğunu görür. Açılış sahnesi bu filme atıftır. Rüya olduğu anlaşılınca kadar kendi içinde bir film izlenimi verir. Bu sahne sanat filminin yapılabiliğine olumlu bir yanıt olarak da okunabilir. Rüyadan uyanan Bahadır, duvardaki Tarkovski'nin fotoğrafına bakar. Resmin altında şu ifade vardır: "İlkelerine bir kez ihanet eden insan hayatla olan saf ilişkisini yitirir". Bahadır'ın yaşadığı ikilemi özetleyen bu Tarkovski alıntısı filmin genel tartışmasını da oluşturur;³⁵ çünkü Bahadır istemediği işleri yaptığı ve çekmek istediği filmi bir türlü gerçekleştiremediği için mutsuzdur. Mutsuzluğu setteki yoksunluklar ve aksiliklerle sürer. Saz vardır, ama telleri yoktur. Lamba sayısı azdır. Kamera bir türlü sabit durmaz. Adı *Alageyik* olan film için geyik de bulunamaz. Film yapmanın parayla ilişkisi açıktır. İsteddiği filmi parasızlık nedeniyle çekemeyen Bahadır'a arkadaşı ticari düşünmesini ve türkü filmleri çekmesini önerirken, sevgilisi de yurtdışı desteği bulmasını salık verir. Bunun için oluşturduğu listeye "film Avrupa'da geçsin, mülteci hikâyesi olsun veya politik olsun" gibi notlar düşer.

Bahadır yapımcıyla görüştüğten sonra da bir liste yapar. Yapımcının monoloğu sektörün içinde bulunduğu durumu gösteren ayrıntılarla doludur:

Çok iş yapıyoruz piyasaya... klibi, reklamı, ama sinema filmi çekmek başka tabii. Herkes sinema yapmak istiyor değil mi? Senaryoyu okudum. İsim ne demiştin... Bahadır kardeşim, fena olmamış, ellerine sağlık, yazmayı beceriyorsun belli. Noktası, virgülü yerli yerinde; ama bu film olmaz. Niye biliyor musun? Bunu kimse izlemez. Kimsenin izlemediği filme de kimse para yatırmaz. Siz böyle bir filmi ancak Hollywood'da, Fransa'da çekersiniz... Anlıyorum ben sizin derdinizi. Siz bir Tarkovski filmi yapmak istiyorsunuz, Bergman filmi, olmadı Kiarostami filmi yapmak istiyorsunuz... Yaparsınız tabii, babanızın parası varsa niye yapamayasınız. Şimdilerde aşk filmi yapacaksın, ama iki erkeğin arasında kalmış kadının aşkı, heriflerden biri iyi, ama

³⁵ Ersümer'in de belirttiği gibi "*Neden Tarkovski Olamıyorum?* filminin inşa edildiği fikirlerden biri, Tarkovski'nin 'İlkelerine bir kez olsun ihanet eden insan, hayat ile olan saf ilişkisini yitirir. Bir insanın kendisine karşı hile yapması, onun, filminden, hayatından, her şeyinden vazgeçmesi demektir,' şeklindeki sözüdür. Buna paralel Düzgünoğlu, filmindeki, çözümü dış dünyada (suçu başkasında, başarıyı başkalarının uygun göreceği sahte hikâyelerde vb.) arayan yönetmen karakterini (Bahadır) iç dünyaya sürüklemek ister" (2015, s. 50, vurgu Ersümer'e ait).

sıkıcı; diğeri yakışıklı serseri, ama sadakatsiz. Kadın bir türlü istediğini yaşayamıyor; duyarlı ama erkeklerde aradığını bulamıyor bir türlü.

Yapımcı konuşurken arkasındaki duvarda üç filmin afişi vardır: *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Yolda* (Erden Kıral, 2005) ve *Ayın Karanlık Yüzü* (Biket İlhan, 2005). Bu görüşmenin ardından Bahadır'ın defterine yazdığı liste, bir önceki liste gibi önerileri sıralar ve bir formül oluşturmaya çalışır:

Hafif bir şey eğlenceli
İki erkek arasında kalan kadın
Etkileyici müzik olsun
Soygun veya cinayet ???
Ticari düşün
Avrupa'da bir şehirde geçsin
Eski Türk filmlerine benzesin ???

Listede yer alan maddelerin popüler ve ticari tür filmlerinin iş yapan klişe formülleri olduğu açıkça görülmektedir. Bu liste hem sinema sektörüne, özellikle anaakım filmlere bir göndermedir hem de Bahadır'ın çekmeyi istediği sanat filminden anaakım filmlerin klasik anlatı yapılarına, konularına ve taktiklerine doğru değişim gösterebileceğinin bir işaretidir; çünkü oluşturduğu iki liste kendini ve film yapımını sorgulaması anlamına da gelir. Bu liste kendisinden beklenen filmin, hayal ettiği Tarkovski sinemasından ne kadar uzak olduğunu gösterir. En başından beri Bahadır'ın ikilemi budur: Ticari bir film yapmak ilkelerinden vazgeçmektir; ama içinde bulunduğu şartlar ona bir *auteur* olma imkânı sunmaz.

Sonuç

Sinema (öz)düşünümselliği kullanarak kendine atıfta bulunur. Bu kavramı oluşturan öğeleri içeren filmler de kurmacayı ortaya çıkarır; izleyiciye sürekli filmin bir yapıntı olduğunu hatırlatır. Film üretimine dair izlerin gizlenmesinin bir problem olduğu ön koşulundan hareket eden düşünümsellik, çözümü şeffaflığın giderilmesinde ve politik/eleştirel bir tutum edinilmesinde bulur (Stam, 2000, s. 151-152). Bu noktada hem (öz)düşünümsel öğelerin anlaşılabilmesi hem de eleştirel mesafenin işlevi için izleyicinin etkin varlığı söz konusudur. Atıf yapılan ve/veya parodileştirilen filmler, dördüncü duvarın yıkılması, yaratıcı yönetmenin varlığı ve sinema üretim araçlarının görülür olması, anlam kazanabilmek ve metinlerarası ilişkiyi kurabilmek için izleyicinin

bilgisine dair bir beklenti içindedir. Başka bir deyişle, kendini yansıtmının ön koşulu izleyicidir. İzleyicinin katılımcı ve yorumlayıcı olabilmesi de bu ögelere belli bir mesafede durabilmesiyle mümkündür. Bu bir anlamda “zorunlu metinlerarasılık”tır (Miller’den aktaran Harries, 2000, s. 25). Bu karşılıklı ilişkide önemli olan, ortaya çıkan mesafenin eleştirel uzaklığı ne derece sağladığıdır. İzleyici bu oyuna anlamlandırmak, eğlenmek ve eleştirmek için katılır, ama bu katılımın ne kadarı sinema üzerine eleştirel düşünmeyi içerir?

Çalışma için seçilen Cem Yılmaz’ın yazdığı, yönettiği ve/veya rol aldığı filmler film üretimine ve araçlarına, film türlerine, dördüncü duvarın yıkılmasına, filmlerin ve Türklüğün parodisine yer verir. Ağırlığın filmlerin ve Türklüğün parodileştirilmesinde olduğu filmler, bu iki konuda bilgi sahibi izleyici bekler. Popüler ürünleri bilen aktif bir izleyici, bilgisini kullanarak daha fazla şeyin farkına varacaktır. Öte yandan filmler bu bilgiyi eğlenceye de dönüştürür. Parodileştirilen ve eğlendiren yeni kurmacanın içine çekilen izleyicinin, Feuer’in sözünü ettiği eğlence mitine ve müzikallere benzer şekilde, sinemanın sınırları açığa çıkarken, yeniden mitleştirilmesi (2003, s. 459) durumunda olduğu gibi, eleştirel mesafeyi kaybetmesi mümkündür. Başka bir deyişle kurmacanın estetik aygıtıyla kurmacada açılan delik (Kovacs, 2010, s. 237) kapatıldığında eleştirilecek bir şey de kalmayacaktır. Ayrıca izleyici Türklüğün parodileştirilmesiyle kendisine dönük sinizmi deneyimle(me) ve kendisine yine kendi gözleriyle bakma (Şimşek, 2014, s. 149) imkânı elde ederken gündelik hayat içinde eylemlerimize yönelik düşününselliği de deneyimleme fırsatı yakalar görünür, ama yabancılaştırma (filmlerin bu ülkede izlendiğinden hareketle) tam anlamıyla gerçekleşemeyebileceğinden eleştirel mesafenin varlığı tehlikeye girer. İzleyici sayıları filmlerin nasıl izlendiğini açıklayacak bir veri değildir kuşkusuz, ama filmlerin, izleyicinin bilgisine dair daha somut beklentisi olduğundan ve popülerliğinden hareketle, gerçek izleyicileri hedeflediğini söylemek mümkün görünüyor.

Auteur’ü temel alan filmlerde ise özdüşünsel atıflar, sanatsal bir yaratım süreci olarak film yapımının fiziksel, ekonomik ve zihinsel koşulları ile yaratıcı yönetmenlerin yaşadığı sıkıntılardır. Film çekmek için doğduğu kasabaya gelen Muzaffer’in çekmeye çalıştığı film, Ceylan’ın bir önceki filmidir. Filmin yönetmeni tarafından canlandırılan Ahmet de film çekiminin ve yaratım sürecinin sıkıntısını yaşar. Bahadır ise, Muzaffer ve Ahmet’in aksine, henüz yaratıcı yönetmen statüsünde değildir. Onun sorunu ticari işlerden kurtulmayı istemesi ve *auteur* olmaya çabalamasıdır. Filmde sinema sektörünün içinde bulunduğu duruma, ilk iki filme göre daha fazla atıf

vardır. Filmlerdeki erkek yönetmenler yapmak istedikleri filmlere ve yaratıcılık süreci nedeniyle de kendilerine ve zihinlerine gömülmüşlerdir. Belki de filmlerin tamamı o yönetmenin zihnidir demek mümkündür.

Suner izleyicinin, Ceylan'ın filmlerinden hoşlanması için filmlerdeki metinlerarası oyunların farkına varması ve bu oyunların içine girmesi gerektiğini söyler (2006, s. 161-162). Başka bir deyişle yine bilen ve farkında olan bir izleyiciden söz edilmektedir. Filmlerin kendi kurmacalığına dikkat çekmesi izleyiciyle arasına ironik bir mesafe koyar (Suner, 2006, s. 191). Bu mesafe eleştirel olmanın hedeflendiği alandır diyebiliriz. Popüler ve eğlendiren filmlerden farklı olarak daha yavaş ilerleyen ve yaratıcı yönetmenin zihninin filmin tamamına yayıldığı özellikle ilk iki film, açık sonlarıyla ve eğlencenin yokluğuyla kurmacada açtığı deliği kapatmaz ve izleyicinin kendini kaptıracağı yeniden mitleştirilen bir anlatıya yer vermez. İzleyiciden beklenen özdüşünümsel öğelerin ve izlediğinin bir yapıntı olduğunun farkına varmasıdır. Yönetmenin kendisine yapılan yoğun vurgu – filmlerin temel varlığı onlardır; filmde çıkarıldıklarında geriye bir şey kalmayacaktır – kurmacayı görünür kılan yabancılaşmanın da kaynağıdır. Öte yandan, bu aşırı vurgu aynı zamanda yoğun bireysellik içerir. Genel anlamda bu bireyselliğin, gerçek izleyiciye sinemanın şeffaflığını sorgulayabileceği bir alan açıp açmadığını da tartışmak ayrıca gereklidir.

Kaynakça

- Baltacı, A.T. ve Yılmaz, C. (Yönetmen). (2008). *A.R.O.G. Bir Yontma Taş Filmi* [Film]. Türkiye: CMYLMZ Fikir Sanat & Fida Film.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. (Y. Özben, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 71-82). Ankara: De Ki.
- Bozkurt, A. (2016). Toplu Kahkaha. *Altyazı*, 157, 34-41.
- Bresson, R. (2000). *Sinematograf Üzerine Notları* (N. Güngörmüş, Çev.). İstanbul: Nisan. (Orijinal eser 1975 tarihlidir).

- Büker, S. ve Öztürk, S.R. (2016). Mutlu Son'dan Abluka'ya Türk Sineması. L. Özgenel (Der.), *Sanat Üzerine Okumalar: 60 Yıla Bakış* (s. 197-240). Ankara: ODTÜ.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema (S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk, Der. ve Çev.). *Postmodernizm ve Sinema* (s. 13-35). Ankara: Dipnot.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen/Senarist). (1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2003). *Bekleme Odası* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Düzgünoğlu, M. (Yönetmen). (2014). *Neden Tarkovski Olamıyorum?* [Film]. Türkiye: Kuzgun Film.
- Ersümer, O. (2015). Sinema Kendin Bilmektir. A. O. Ersümer (Der.), *Sinema Neyi Anlatır* (s. 39-54). İstanbul: Hayalperest.
- Fabe, M. (2010). Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin "8 ½" Filmi (M. Taşkaya, Çev.). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 193-214). Ankara: De Ki.
- Feuer, J. (2003). The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (s. 457-471). Austin: University of Texas.
- Gehring, W. S. (1999). *Parody as Film Genre "Never Give a Saga an Even Break"*. Connecticut: Greenwood.
- Giddens, A. (2014). *Modernliğin Sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Güven Akdoğan, Ö. (2014). *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Harries, D. (2000). *Film Parody*. London: BFI.
- Hutcheon, L. (1986/1987). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*, 5, 179-207.
- Jameson, F. (1987). Postmodernism and Consumer Society. H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (s. 111-125). Washington: Bay.

- King, G. (2006). *Film Comedy*. London & New York: Wallflower.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kurtoğlu, E. (2007). *Türk Filmlerinde "Sinema"*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kurtoğlu, E. (2011). Türk Filmlerinde "Sinema" 1980 Sonrası Türk Sinemasında "Özdüşünümsel/Film-Hakkında-Filmler". S. Kirel (Ed.), *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (s. 9-29). İstanbul: Parşömen.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Cilt 1) (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Hayalperest.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz Sineması. S. R. Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 53-73). Ankara: Dost.
- Ruby, J. (1977). The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. *Journal of the University Film Association*, 29 (4), 3-11.
- Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2004). *G.O.R.A.: Bir Uzay Filmi* [Film]. Türkiye: BKM & Böcek Yapım.
- Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2009). *Yahşi Batı* [Film]. Türkiye: Böcek Yapım & CMYLMZ Fikir Sanat & Fida Film.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University.
- Stam, R. (2000). *Film Theory An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şimşek, A. (2014). *Yeni Orta Sınıf 'Sinik Stratejiler'*. İstanbul: Agora.
- Yıldırım, T. (2015). Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Tarihi Filmler – Komediler – Polisiyeler (1948-1959). *Doğubatu*, 73, 209-242.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.)
İstanbul: Metis.

<http://boxofficeturkiye.com/>