

TARANTİNO SİNEMASI VE POSTMODERNİZM**TARANTİNO FILM AND POSTMODERNISM****Öğr. Gör. Ufuk GÜRAL**

Sinema-Tv Öğr. Gör./Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü-
Doktora Öğrencisi, İzmir
ORCID No: 0000-0003-1702-5776

Özet

1980li yıllarda zirveye ulaşan Popüler Amerikan Sineması, takip eden yıllarda nitelik açısından inişe geçmiş, Amerikan Film Sanayi, 1990lı yıllarda “*Terminatör II*” ve “*Titanik*” (Y:James Cameron) gibi iddialı filmler, ya da David Fincher, David Lynch, Spike Lee, Quentin Tarantino gibi sıradışı yönetmenlerin yapıtları sayesinde ayakta kalmayı başarmıştır. Popüler Sinema içerisinde farklı bir anlayış yaratan bu sanatçıların, sanat sinemasının bir parçası olan yapıtları aynı zamanda geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmekteydi. Bu alternatif anlayış içerisinde etkin olan ve kendi seyircisini yaratan Quentin Tarantino’nun filmleri ise, sinemanın doruk noktasında yerlerini alıyorlardı. Quentin Tarantino tarafından yazılan ve Tony Scott’un yönettiği “*True Romance/Gerçek Aşk*” filmi, Tarantino Sineması’nın daha basit imkanlarla çevrilmiş bir prototipi niteliğindedir. Bunu, kendisine dünya çapında şöhret kazandıran “*Rezervuar Köpekleri*” ve “*Pulp Fiction*” izlemiştir. Quentin Tarantino, bugüne kadar her yaptığı filmde, bir önceki filmine oranla aşama kaydetti. Tarantino Sineması, yapıtlarının içeriği yanısıra Postmodernist unsurlarıyla da eleştirilebilir. Sinema’da Postmodernizm’in baslıca temsilcisi olan Tarantino’nun yapıtları zamanla, kendisinden sonra gelen yönetmenleri de etkilemiştir. Çalışmamızda, önce 1990’lı yılların Sinema Ortamını yani Tarantino sinemasının ortaya çıkış koşullarını, daha sonra ise, Sanat’ta Postmodernizmin doğuşunu araştırıyoruz. Çalışmamızın esasını oluşturan bölümde ise, Tarantino Sineması’nda Postmodernizmi, filmlerden örneklerle inceliyoruz.

Anahtar Sözcükler: Tarantino, Sinema, Postmodernizm, Estetik, Kuram

Abstract

Popular American Film, which reached its peak in the 1980s, declined in terms of quality in the following years. In the 1990s, American Film Industry has managed to survive thanks to blockbusters such as “*Terminator II*”, “*Titanic*” (D: James Cameron) and to the works of extraordinary directors such as David Fincher, David Lynch, Spike Lee and Quentin Tarantino. The works of these artists, who created a different understanding in Popular Cinema were also a part of Art Films even they reach a wider audience. The films of Quentin Tarantino, who were active in this alternative understanding and created his own audience, were at the pinnacle of this new cinema. The film “*True Romance*” written by Tarantino and directed by Tony Scott is a prototype of Tarantino Cinema filmed with a simpler budget. This was followed by “*Reservoir Dogs*” and “*Pulp Fiction*” which earned him worldwide success. Quentin Tarantino has made progress in every film he has made, compared to his previous one. His film can be reviewed for the Postmodernist elements it contains as well as for the content of those works.

In our study, we first investigate the Cinema Environment of the 1990s, which created the conditions for the emergence of Tarantino Film, and then the birth of Postmodernism in Arts. In the chapter that forms the basis of our study, we examine Postmodernism in Tarantino Cinema with examples from his films.

Keywords: Tarantino, Film, Postmodernism, Aesthetics, Theory

Giriş

1980li yıllarda zirveye ulaşan Popüler Amerikan Sineması, takip eden yıllarda, nitelik açısından inişe geçti. Bu dönemde, sinema izleyicisi, yeniden yükselen Avrupa Sineması'nı takip etmiş; Amerikan Film Sanayi ise, *“Terminatör II”* ve *“Titanik”* (Y:James Cameron) gibi iddialı filmler, ya da David Fincher, David Lynch, Spike Lee, Quentin Tarantino gibi sıradışı yönetmenlerin yapıtları sayesinde ayakta kalmayı başarmıştır. Günümüz sinemasında alternatif bir çizgi, bu yönetmenler sayesinde oluşturulmuş, söz konusu sanatçılar, Popüler Sinema içerisinde farklı bir anlayış yaratmışlardır. Hepsi farklı çizgide olan bu yönetmenlerin ilginç bir özelliği, sanat sinemasının bir parçası olan yapıtlarının aynı zamanda geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmeleriydi.

Eski anlayışın artık rağbet görmediği, konuların ise kendisini tekrarladığı 1990lı yıllarda ortaya çıkan bu yeni anlayış, öykülerini Günümüz Amerika'sı'dan seçiyor, orta sınıfın sorunlarını, (idealist olma adına değil, yalnızca malzeme olarak) tüm çıplaklığıyla sergiliyor, görsellikte, uçsuz bucaksız çöller, geniş otobanlar, bakir topraklardaki yerleşimler, oteller, benzin istasyonlara, sade, doğanın içerisinde yapılmış, ahşap evlere, kısacası, Amerika'ya özgü unsurlara yer veriyordu. Avrupa'nın tamamen zıttı bir anlayışla kurulan A.B.D.'de, bakir doğayı ihya etme adına verilen savaşım, zamanla Amerikan Rüyası'nın temellerini oluşturmuştu. Bu alternatif anlayış içerisinde etkin olan ve kendi seyircisini yaratan Quentin Tarantino'nun filmleri ise, bu yeni sinemanın doruk noktasında yerlerini alıyorlardı.

Sinema'da Postmodernizm'in Kökenleri

Sanat üretiminde 'geleneksele karşı' tutum, binlerce yıl öncesine uzanıyor. Antik Çağ'da Eflatun'un, Mimesis'i red ettiği gibi, 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda da minyatür sanatçıları, eserlerini Avrupa'daki Rönesans'dan farklı bir biçimde, perspektif kaygısı olmadan işlemişlerdi. Minyatür sanatçıları, *“Resimleriyle, stilize ve soyut tasvirlerle sonuçlanan, sonsuz ve aşkın bir gerçekliği ima ettiler”* (Ettinghausen,1965: 32). Minyatürler, *“yaşamın absürtlüğünü yansıttılar”* (And, 2014: 55). 20.Yüzyıl'ın ilk günlerinden itibaren, sanatın bütün dallarında, farklı sanat akımlarının etkileri hissedildi. Bu akımlardan birisi olan Dadaizm'in izleri ise, Sanat Tarihi'nin çeşitli dönemlerinde, farklı tanımlamalarla etkisini sürdürecekti.

20. Yüzyıl'ın ilk dönemi, sanatın her dalında köklü değişiklikler getirirken, fotoğraf da bundan kendisine düşen payı aldı. *“1920'lerdeki en karakteristik gelişme, biçimin içerikten soyutlanmasıyla fotoğrafın başlı başına özgün bir estetiğe dönüşmesidir”*(Barcoman, 1993: 124). André Kertész'in *“Çatal”*ı yapısalcı (strüktüralist) hareketin iyi bir örneğiydi. Alman avangard Heinz Hajek-Halke'nin 1932 tarihli *'Vile Gossip/Dedikodu'* isimli fotoğrafı da dadaizmin etkisine bir başka örnektir. İki ayrı görüntünün üst üste bindirilmesi ile elde edilen görüntünün bir katmanı, kendi aralarında konuşan ve geleneksel erkeği temsil eden farklı ve silindir şapkalı üç beyefendiyi, diğer katmanı ise, çıplak bir kadının gövdesini gösterir.

Birbiriyle ilgisi olmayan fotoğrafik görüntüleri ironi ve “*duyuların sistematik deşilmesi*” (Breton, 1978: 46) amacıyla birleştirmek, “*Dadaist ve Sürrealist girişimin bir parçasıdır*” (Barcoman, 1993: 91). ‘*Vile Gossip*’, dönemin sosyal ve politik değerleri üzerinden Alman Burjuvazisi’ne yönelik sert bir yorumdur. Yüzyıl’ın başındaki avantgard sanat akımlarına bir göz attığımızda, hepsinin yabancılaşmayı siyasi ya da toplumsal eleştiri amacıyla kullandıklarına şahit oluyoruz.

20. Yüzyıl başında, Dadalar, sanatta alışlageldik yöntemleri bir kenara iterek, daha önce kullanılmayan malzemeyi kullandılar; kendilerinden önce “estetik görülmeyeni” konu olarak işlemekten çekinmediler. “*1920ler, fotoğrafın görünümünde radikal değişimler yarattı. Montaj, fotoğrafa, karşı ve rahatsız edici görüntüler taşıdı. Pictorial (resimsi) fotoğrafın pabucu dama atıldı. Grotesk bir anlayışı barındıran Dadaizm, izleyiciyi şok etmek ve yabancılaşma yaratmak üzerine kuruluydu*” (Barcoman, 1993: 78). Marcel Duchamp, 1917 yılında klozeti bir sanat ürünü olarak sunarken, aynı akıma bağlı diğer sanatçılar da enstellyasyon gibi ikimetrik mekanizmaları gündeme getiriyor, Ready-Made’ler artık birer sanat eseri sayılıyorlardı. Fotoğraf Sanatı’nda da, Man Ray, Paris’de çalışmalarını sürdürüyor, “*Rayogram adını verdiği deneysel çalışmalarıyla, fotoğrafın anlatı sınırlarını zorluyordu*” (Pearl, 1991: 1).

1930lar’la birlikte, Dadalar artık avant-garde niteliklerini yitiriyorlar, II. Dünya Savaşı’ndan sonra ise, Pop Art tanımlamasıyla yeniden ortaya çıkıyorlardı. Akıma bu adı veren, çizgi romanları, reklamları ve filmleri ile popüler kültüre ait unsurların parodisini yapmasıydı. Kendisine konu olarak yığınların takip ettiği ikonaları seçmişti. Ancak, “*başlangıcı 1951 yılında Londra’daki Institute of Counter Arts’da, enstitünün modern sanata olan inancına karşı çıkan bir grubun çalışmalarına dayanıyordu*” (Stokstad, 2005: 101). Pop Art’ta da Dadalar’da olduğu gibi, geleneksel olana bir başkaldırı vardı. Andy Warhol, ‘factory’ adını verdiği atölyesinde, “*resimlerini serigrafıyla “çoğaltıyor”, ‘80 adet 2 Dolar’ ya da ‘Campbell Çorbası’ gibi yapıtlarıyla çağdaş tüketim kültürüne ve popüler kültüre göndermeler yapıyordu* (Honnef, 2006: 36). İronik bir şekilde, eserleri arasında, aynı Marcel Duchamp gibi bir klozet de bulunuyordu. “*Postmodernizm’in estetik sınırları içindeki popüler figürle oyun oynama, gelenekselin başatlığı, melez çalışmalar, figüratif anlatımı öne çıkarma, özneyi merkez kabul etme, taklit çalışmalar (...)* Nesnenin sanat eserine dönüşmesi yerine, kendisinin sanat eseri sayılması, aslında modernizmin estetik sınırları içerisindedir” (Ergün, 2014: 16). Geleneksel’e karşı çıkan bu sanat akımlarının bir uzantısı olarak günümüzde Postmodernizm ile karşılaşılıyor. “*Çağdaş dünyada Postmodernizm, politikadan sanata, mimariden felsefeye kadar birçok alanda, bir kültürel belirleme faktörü olarak karşımıza çıkıyor*” (Jenks, 2003: 459). Sosyoloji Profesörü Andre Giddens gibi bazılarına göre ise, “*Postmodernizm, yalnızca mimari ve birkaç sanat dalında biçem ve akımlara işaret etmesiyle sınırlandırılabilir*” (Giddens, 1994: 48).

Postmodernizm’in tanımı sözkonusu olduğunda, birkaç akademisyenin ifadeleri önem taşımaktadır. Gary Aylsworth, Stanford Filozofi Ansiklopedisi’nin “*Postmodernism*” isimli kitap bölümünde: “*Postmodernizm’in tanımlanamaz olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte, farklılık, tekrar, iz, simulaklar ve hipergerçeklik gibi, kritik, stratejik ve retorik yöntemlerle, mevcudiyet, kimlik, tarihi gelişme, bilginin kesinliği, tek seslilik gibi kavramları yıkmak için kullanılan bir uygulamalar bütünü olduğu söylenebilir*” (Aylsworth,

2013: 147) derken postmodernizmin tanımlamsındaki güçlüğü değiniyor. Abigail Bisbee ise: buna karşın: “*Postmodernizm, tanımlanamaz olsa da, kültür üretimimizde, tipler, konular, replikler, farklı gerçeklikler ve anlatılar gibi unsurlarıyla bariz bir şekilde hissedilmektedir*” (Bisbee, 2013:2) diyerek izlerinin gözlemlenebileceğinden bahsediyor.

Antik çağdan beri süregelen binlerce yıllık tiyatro geleneğinin bir mirasçısı olan “*Klasik Film*”, sinemada ‘ana çizgi’ olarak tanımlanabilir. Klasik Anlatı’nın bir özelliği, imkanları ölçüsünde, izleyiciye izlediklerinin gerçek olduğu izlenimini vermeye çalışmasıdır. İzleyiciyi 90 dakika boyunca filme bağlayacak ve ana kahramanla özdeşleşmesini sağlayacaktır. İzleyici, iyi değerleri temsil eden filmin ana kahramanı ile özdeşleşerek eserin sonunda pratogonist kazanınca doyuma yani ‘*katharsis*’e ulaşacaktır. Klasik filme alternatif olan Modernist Film ise, genelde, özdeşleşme yerine yabancılaştırma yaratan bir sistem üzerine kuruludur. Klasik Film ne derece gerçek olduğunu ispatlamaya çalışırsa, Modernist Film de tam aksi olarak seyircinin izlediğinin bir film olduğunu ona sürekli hatırlatır. Brecht, klasik drama geleneğindeki özdeşleşmeyi yaratan unsurları tespit etmiş ve kendi tiyatrosunda bunları kırabilmek için çeşitli yöntemleri uygulamaya sokmuştur. Sözelimi, klasik dramadaki giriş gelişme sonuç (3 act) yerine, filmin kırılma noktalarının filme yayıldığı epizotik anlatıyı tercih etmiş ya da oyunda yer alan aktörlerin, rollerini oynadıktan sonra sahnenin kenarında yerlerini almalarını öngörmüştür (Parkan, 2004, 67). Brecht, eğlendirici olmaya karşı değildir ama izleyiciye izlediğinin bir oyun olduğunu her fırsatta hatırlatmaktan da geri durmaz. Ekspresyonizm, Vertof ve Brecht, farklı yöntemlerle çalışsalar da, gerçeği olduğu gibi göstermek yerine, izleyicinin gerçeği bulmasını sağlayan bir estetikte bir araya gelirler. Böylelikle, Vertof’a göre “*emperyalistlerin elinde bir silah olan sinemaya, seyircinin kendisini kaptırması engellenecektir*”(Pudovkin, 1992: 85).

Brech Estetiği’ni oluşturan unsurların hepsinin, ‘Yabancılaştırma’ anlamına gelen ‘*Verfremdung*’ egzeninde yer aldığı gibi, Postmodernist Sinema’nın başvurduğu yöntemlerin hepsi de, izleyicide yabancılaşmaya yol açan unsurlardır. Ancak, bu kez, politik amaçla değil, ‘*anlatının sınırlarını zorlamak, eğlendirici olmak, gelenekseli yıkmak ya da yeni bir estetik arayışı*’ gibi, yönetmenden yönetmene değişen kaygılar ön plandadır.

1980li yıllarla birlikte, Postmodernizm, sinemada gittikçe yaygınlaştı. “*Scarface*” (Y: Brian de Palma/1982) filminde, Michelle Pfeifer’in saç modeli ve otelin lobisindeki asansörün tasarımı, fütürist bir filmde kareleri anımsatmakla birlikte, film 80li yıllarda geçmektedir. Benzer bir şekilde, bir sonraki sekansta görülen Şark Köşesi ile, otelin fütürist tasarımı, farklı tarzların bir kombinasyonunu oluşturmaktadır. “*Postmodernizmin temelinde bir mekan estetiği olduğu iddia edilebilir. Gropius tarafından yeni bir tarz değil, tüm tarzların üstesinden gelinmesi olarak tanımlanmıştır*”(Jameson-Lyotard-Habermas,1990: 12). Profesör Martin Irvine, “*Scarface*” ile aynı döneme denk gelen, “*Who Framed Roger Rabbit*” filmini bu olguya örnek gösteriyor. “*Modern anlatıyı sorgulayan ve farklı sanat türlerini harmanlayarak hibrit ve hiper gerçek bir sanat ürünü yaratmayı amaçlayan postmodern anlayışı, yapıldığı dönemde, en iyi şekilde örnekleyen bir film 1988 tarihli Robert Zemeckis filmi “Roger Rabbit” idi*”(Irvine, 2013:2). Frederic Jameson ise, ‘*Postmodernism and Consumer Society/Postmodernizm ve Tüketim Toplumu*’ isimli makalesinde, yine aynı film hakkında, “*Film, güldürü, çizgi film, duygusal film ve film noirlerin bir harmanından oluşuyordu. Dolayısıyla, Roger Rabbit, postmodernizmin tanımında bulunan Pastiş’e bir örnek olarak*

gösterilebilir” (Jameson,1982: 3). Martin Irvine, film hakkında şöyle bir tanımlama getiriyor: “Gerçek Dünyanın hiper gerçekliğinin, ‘Hollywood Dünyasının’ ve ‘Çizgi Film Dünyasının’ arasındaki sınırın belirsiz olduğu film, modernizmin tanımında bulunan, kesin çizgilerle belirlenmiş sınırları yıkıyordu” (Irvine,2018: 3).

Tarantino Sineması ve Postmodernizm

Tony Scott’un yönettiği **“True Romance/Gerçek Aşk”** filmi, Tarantino Sineması’nın başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Dönem bazında, henüz meşhur olmayan Quentin Tarantino, bu filmi, sonradan kendisinin yöneteceği **“Reservoir Dogs/Rezervuar Köpekleri”** ile aynı anda, içiçe geçen öyküler şeklinde yazmış, iki öykü, birbirini takip edecek şekilde kaleme alınmıştır. **“Rezervuar Köpekleri”**nde Joe, Mr. White’a Alabama adındaki bir kadını sormakta ki, bu, Patricia Arquette’in **“True Romance”** (1993) filmindeki karakterine bir göndermedir.

“True Romance”, her yönden Tarantino Sineması’nın bir habercisidir. İki aşğın Mafya’dan kaçışını konu alan **“True Romance”**, Amerika’nın köhne küçük motelleri, zıt renklerin kullanımı, şiddet içeren ama esprilerle süslü çatışma sahneleri, (Christopher Walken’in canlandırdığı Mafya Babası ile kahramanlardan birisi arasında geçen bir diyalogda zirvesine ulaşan) açık saçık, küfürlü lisanıyla, Tarantino Sineması’nın daha basit imkanlarla çevrilmiş bir prototipi niteliğindedir.

Kısıtlı bir bütçeyle çekilen **“Rezervuar Köpekleri”**nin, yönetmenin sonraki yapıtlarına oranla sönük kaldığı söylenebilir. Bununla birlikte, seyirci, Quentin Tarantino ismini, ilk olarak bu film sayesinde duymuş ve yönetmeni bu filmle benimsemiştir. Filmde, bütçe, o denli kısıtlıdır ki, filmin son sekansında bulunması gereken soygun, imkansızlık dolayısıyla çekilemez. Zaten, anlatı, zihin akışı adını verdiğimiz, sırasız (non lineer) olduğu için, esprili bir biçimde **“söz konusu sahnenin çekilebilseydi bile yine de filmin en sonunda yer almayabileceği”** söylenilebilir. Sonradan, **“Mullholand Çıkmazı”** (Y:David Lynch/2000) ve **“Memento”** (Y: Christopher Nolan/2000) gibi filmlerde zirveye ulaşacak zihin akışı, izleyicinin, bir yap-boz’u çözer gibi zihnini çalıştırmasını sağladığından, filmlere eğlendirici bir nitelik kazandırmıştır. Basit öykülerin, sırasız anlatımla sıradışı oldukları anlayışın günümüz sinemasındaki başlangıcının, bariz bir şekilde, **“Rezervuar Köpekleri”** olduğu söylenebilir.

Postmodern Sinema, daha önce yapılmış filmlerin estetiğini (yapısını) konu edinir. Bir başka deyişle her hangi bir türün tekrarlanan unsurları, postmodernist filmlerin malzemesidir. Geçmişin gözde türlerini kendi sinemasıyla buluşturan Tarantino’nun **“Rezervuar Köpekleri”**nde ele aldığı ise, 1970li yıllarda rağbet gören suç filmleridir. Nasıl ki, başlangıçta düşük maliyetlerle yapılan Film Noir’da, kısıtlı bütçe nedeniyle başvuru (tek yönlü ışık, açı ve karşı açıyı tek çekimde özetlemek gibi) teknikler, sonradan diğer filmlerde kullanılmışsa, **“Rezervuar Köpekleri”**nde de bütçe kısıtlamalarının, filmin üzerindeki olumlu etkisinden bahsedilebilir. Kırmızı boya olduğu açıkça belli olan kan’ın bolca kullanıldığı çatışma sahnelerinde zirveye ulaşan ‘prodüktörün çaresizliği’, izleyicinin, film boyunca bir film izlediğinin bilincinde olmasını sağlayacak, yönetmen de bu sayede, postmodernizm’deki üstkurmaca (Meta-fiction) yapısını tetikleyerek yapmak istediğini başarmış olacaktır. Bir başka unsur da, filmin fotoğrafisindeki Net Alan Derinliği ile ilgilidir. Dekor, kostüm, aksesuar ve

otomobillerin 1970ler'den seçildiği filmde, Alan Derinliği de, aynı 70ler'de olduğu gibi geniş tutulmuş, çekimlerin güneşli günlerde yapılmasının da katkısıyla, ön ve arka planda keskin hatlarla belirlenmiş kareler yaratılmıştır. Söz konusu unsurlar, filmin aslında 'bir simülakr ya da suç filmlerine bir saygı duruşu niteliğinde' olduğuna birer ipucudurlar.

Yönetmenlerin büyük imkansızlıklar içerisinde çektikleri ilk filmleri, eksikliklerle dolu olmakla birlikte, bu yapıtlar, 'kendilerine iyi imkanlarla çalışma olanağı verildiğinde neler yapabileceklerinin' birer göstergesi olduklarından, prodüktörlerin, kendilerine bir sonraki projeleri için imkan tanımalarını sağlarlar. Tarantino, her iki filmdeki çalışmaları sayesinde sinemasında çok büyük bir aşama olan "**Pulp Fiction/Ucuz Roman**"ı gerçekleştirecek imkana ulaşacaktır.

Hikayeleri birbiriyle kesişen birkaç kişinin öyküsünden oluşan "**Pulp Fiction**", mafia tetikçilerinin yaşamına odaklanmıştır. Kanunsuzların siyah olduğu 70'li Yıllar'ın yapıtlarına göndermelerle dolu olan film, kostüm, saç ve jestlerde Afro-Amerikalı elementleri barındırır. Filmde ilk dikkati çeken unsur, John Travolta'nın canlandığı Vincent karakteri ile Zenci actor Samuel L. Jackson'ın oynadığı Jules karakteri arasında, otomobilde geçen diyalogdur. Bilindiği gibi filmlerde diyaloglar, iki farklı anlayışla yazılmaktadırlar. Bu anlayışlardan birincisi, diyalogların bilgi verici şekilde yazıldığı, bir diğeri ise, aynı bu filmdeki gibi karakterlerin Türkçe'de 'geyik muhabbeti' denen (geek talk) tarzda, boş konuştuklarıdır. Sahne, bu haliyle, yalnızca, postmodernizmin yapısındaki kitsch (banal) unsurlara işaret etmekte kalmayıp aynı zamanda, iki karakterin kültürel yapısı hakkında da bilgi verici niteliktedir. 70ler'de yapılan düşük bütçeli gangster filmlerine öykünen "**Ucuz Roman**", aslında 'Ucuz Filmler'in bir parodisidir. Vincent ve Jules, para toplamak için gittikleri evde, bir tabancayı ateşlerler. Bu çekimde, 70ler'de düşük bütçeli filmlerde kullanılan bir efekt kullanılır. Tabanca'dan kurşun çıktığı zaman, ortalığın aydınlanmasını taklit eden bu bu efekt, filmin bazı karelerinin geliştirme banyosu sırasında, kimyasallara aşırı ölçüde tabi tutularak renklerinin açılmasıyla elde edilmektedir.

Filmin, müzikteki ana-teması olan "**MısırLou**", Dick-Tale and His Del-Tones tarafından icra edilen, 1960'larda kaydedilmiş, Ortadoğu Kökenli bir melodinin batı müziği çalgılarına Rock tarzında aranje edilişiyile oluşturulmuştur. İlk kez, İzmir'den Yunanistan'a göç eden Michalis Patrinos tarafından 1927 yılında icra edilen ve Mısırlı bir kızdan bahseden eser, Yunan Rebetiko, Oryantal Göbek Dansı, Musevi Düğün Müziği gibi türlerin bir karışımından oluşur. Dolayısıyla, parçanın zaten kendisi birçok stilin bir sentezidir. Müzik dünyasında sıkça rastlanmayan bu sentez değişik stilleri birleştirdiği gibi, 60'larda, Amerikan Surf Rock tarzında aranje edilen parçanın günümüz dünyasında geçen bir filmde kullanılması 'seçimin değişik zamanlardan ve stillerden geldiğini' gösterir.

Filmde, John Travolta'nın canlandığı Vincent karakteri bir gece klubüne girer. Klüp, Eski Amerikan Otomobilleri'nden bozma koltuklardan, o dönemde kullanılan Juke-Box'lara ve Elvis Presley'i taklit eden şarkıcısına kadar 1960'ların atmosferini yansıtır. Garsonlar, Mae West veya Marilyn Monroe gibi giyinmişlerdir. Tarantino filmlerinde, tarz da değişik zaman dilimlerinden gelir. Filmler, 40lar'ın, 50ler'in Film Noir'ları ile komedi unsurlarını, bir arada taşırlar ki "**Postmodernizm'in ana karakterlerinden biri bu çok tarzlılıktır**"(Connor, 2001: 261).

Postmodernizm’i deşifre etmenin önemli ipuçlarından birisi de “renktir”. Pop-Art’ın bir devamı niteliğinde olan Postmodernizm, renklerini de bu akımdan alır. Mia karakterinin (Uma Thurman) tipik bir Andy Warhol yapıtından çıkmış saçları ve Vincent’in girdiği bardaki Juke Box’lardaki kavuniçi tonlar, Pop Art’a ait parlak ve çocuksu renkleri barındırırlar. Mia’nın içinde yattığı güllerin kırmızı renkleri de yine bu canlı renklere örnektir. Görselliğin doruğa ulaştığı “*Ucuz Roman*” filminde, Uma, Vincent’in evine misafir olduğunda, Neil Diamond’ın 1966 tarihli, “*Girl, You’ll Be a Woman*” şarkısı (Urge Overkill tarafında icra edildiği haliyle) çalınır. Parçanın, hemen tümünün çalındığı bu sahne, difüze ışık kullanımı ve yakın çekimleriyle bir video klibi andırmaktadır. Dönem bazında, önce 35 mm’ye çekilen, sonra videoya aktarılan ve bu şekilde üstün bir görüntüye sahip olan video kliplerin bir örneğinin filmin içinde verilmesi, postmodernizmdeki metinlerarasılık (intertextuality) unsuruyla yakından alakalıdır.

Filmin ilerleyen dakikalarında, Bruce Willis’in canlandırdığı Butch Coolidge isimli bir aktör hikayeye dahil olur. Dönem bazında, “*5. Element*” (Y: Luc Besson) “*12 Maymun*” (Y:Terry Gilliam) gibi postmodern filmlerde oynayan Bruce Willis’in bu rol için seçilmesi, başlı başına bir anlam ifade ederken, canlandırdığı karakterin adı ve soyadı da Sinema Tarihi’ndeki ilginç karakterlerden gelir. Butch, “*Butch Cassidy and Sundance Kid*”den, Coolidge ise, “*Beyaz Gölge*” televizyon dizisindeki popüler bir öğrencinin isminden gelir. Filmin bir sahnesinde, müsabakadan çıkan Coolidge (Bruce Willis) şoförünün kullandığı otomobilinin arka koltuğunda seyredirken, geri planda, otomobilin ardında bıraktığı yol görünür. Arka camdaki görüntü, siyah beyazdır! Gerek, modası çoktan geçmiş, perde üzerine projeksiyon sisteminin kullanılması, gerekse yansıtılan görüntünün siyah beyaz oluşu, “*Rocco ve Kardeşleri*”nden (Y: Luchino Visconti/1960) “*Raging Bull*”a (Y:Martin Scorsese/1979) ana karakterleri boksör olan siyah-beyaz filmlere bir gönderme niteliğindedir.

Vincent’le, Mia, hava almak için dışarı çıktıklarında, bir kafeteryanın önünde dururlar. Otomobilin içerisinde konuşurlarken bir ara Vincent, sanki bir çizgi romandaymışlar gibi eliyle dikdörtgen şeklinde ‘söz balonu’ çizer ve bu hareketi, beyaz perdede kesik çizgilerle belirir. Bu unsur, Pop Art’ın önde gelen sanatçılarından Lichtenstein’in yapıtlarına bir gönderme olduğu gibi, film şeridinde yapılan müdahale, gelenekseli ihlal eden bu **Dadaist** unsur, Postmodernizm’deki üst kurmaca yapısıyla ilintilidir. “*Postmodern öykü anlatıcısı, öyküyü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmıyor, onun doğru/gerçek olduğunu savlamıyor, tam tersi öyküsünün kurmaca karakterinin altını çizerek yapıyordur bunu*” (Ecevit, 2001:74). Aynı yapıya, Tarantino’nun “*Kill Bill*” filmlerinde de rastlarız. Birinci filmde Uma Thurman’ın canlandırdığı ana karakter Elle, bir sahnede, bir anda üzerine gelen 200 kişiyle Kung Fu yaparak baş eder. Aynı filmin, bir başka sahnesinde ise, kamera Elle’den Kung Fu Ustası **Hanzo**’ya çevrinir ve onun yüzüne zoom yapar. Bu, Hong Kong’dan yüzlercesi dünyaya yayılan karate filmlerinde kullanılan ucuz bir teknik, karate filmlerine bir göndermedir. “*Anlatının masumiyeti bozulmakta, arkaik anlatı geleneğine ironiyle yaklaşmaktadır (...)* **Parodi ve Pastiş**, eski metinlerden yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurulan tekniklerin başında gelir” (Ecevit, 2001:82).

“*Kill Bill II*”nin finalinde, akşamüzeri, dış mekanda, karlar arasında geçen bir döğüş sahnesi bulunur. Stüdyoda çekildiğini belli olan ve görsellikte sürrealist bir atmosfere sahip olan bu sahne, bol ışık kullanımı ve dekorlarıyla, eskiden çekilen bir filmin sahnesi gibi

düzenlenmiştir. İzleyici, kasıtlı olarak yapılan bu düzenlemeyi yadırgamaz. Çünkü, sahne, bahçenin tasarımından, kılıç döğüşüne kadar, konusu uzak doğuda geçen ve 70ler’de yapılan karate filmlerine bir ‘gönderme’ niteliği taşımaktadır. Daha ötesi, sahne, karate filmlerinin en tanınmış olan **“Kolsuz Kahraman”**ın (Y:Chang Cheh/1971) kolunu kaybettiği akşamı anlatan sahneyi anımsatır. O dönemin soğuk ışık geleneğinde tasarlanan ışık, görüntüde keskin gölgeler oluşturan ve hafif sarı renk veren geleneksel (Tungsten) ışık kullanılarak düzenlenmiştir. Sahne sonuçlandırıldığında, karate ustası Japon Karateci Kadın ölür ve fonda, 1960lı yılların meşhur şarkısı ‘Bang Bang’, Natalie King Cole’ün yorumuyla duyulur. Normalde dehşet verici olan bu final sahnesinde, yaratılmak istenen anlamı pekiştirici enstrümental bir müzik eseri yerine, romantik bir liste şarkısı seçilmiştir. Bu unsur, Tarantino Sineması’nda müzik kullanımının da tipik bir örneğidir.

Gençliğinde, video dükkanında çalıştığını ispatlarcasına, Tarantino’nun Sineması, konularını geçmişin gözde türlerinden ödünç alır.**“Jackie Brown”**, Film Noir ve Black Explotation filmlerinin her ikisinden de izler taşımasıyla hibrit özelliğe sahipken, tür ve tarz seçiminin eski bir zamandan gelmesiyle de pasties bir örnektir. 1960’lı yıllarda, siyahların, filmlerde ya hiç temsil edilmemesi ya da yalnızca kötü rollerde oynatılmasına tepki olarak doğan Black Explotation (siyah unsurunu suistimal) filmlerinde bütün artistler zenciydi. ABD’de küçümsenen bir kesim olan siyahlar, Tarantino Filmleri’nde ise, tıpkı dış dünya’daki gibi, sinema ve müzikteki başarılarıyla Amerikan Kültürü’nün önemli bir parçası olarak algılanırlar. Her ne kadar Tarantino Filmleri’nde siyahlar yasadışı işler yapsalar da bu olgu sempatik bir biçimde işlenir. Siyah kadının başrolü oynadığı ender filmlerden olan **“Jackie Brown”**da, ana karakter bir beyaz erkekle de duygusal ilişki yaşamaktadır.

“Jackie Brown”da olaylar, kronolojik sırayla değil, zamanda ileri ve geri sıçramalarla yer alırlar. Bir başka deyişle, zaman, A’dan Z’ye değil, zaman bloklarının (epizodların) sırasız devreye girmeleriyle akar. **“Jackie Brown”**, dört ayrı zaman bloğuna (epizota) ayrılmıştır ve izleyici olayları zaman sırasıyla (lineer) değil, zamanda ileri ve geri sıçramalarla (non-lineer olarak) izler. Söz konusu ‘zaman kopmaları’ flashback gibi kısa süreli olmadıklarından, burada farklı tanımlamalarla adlandırmaktadırlar.

Filme adını veren Jackie Brown (Pam Grier) şehirlerarası uçuşlarda uyuşturucu kaçakçılığı yapan, siyah bir hostestir. Filmin afişindeki grafik düzenlemesinden, başlangıç jeneriğindeki kaligrafiye kadar birçok unsur, tamamen 1970li yılların tasarımlarını taklit eder. Film boyunca, fonda çalan şarkılar ise, siyah şarkıcıların ürettikleri ve dinleyicisi genelde siyah olan soul müziğinden seçkilendir. Başrolü oynayan Robert Forster’ın, 1969 tarihli, **“Banyon”** isimli dizide detektif Miles C. Banyon’u canlandırmış oluşu ve Jackie Brown’daki detektif rolü, o dönemin polisiye dizilerine bir gönderme niteliği taşır. Nitekim, bürosunun tasarımı da 1970ler’deki dizilerde gördüğümüz detektiflik bürolarını andırmaktadır. Samuel L. Jackson, bu filmde de görünürken, bu sefer rol arkadaşı Robert De Niro’dur. Filmin bir sahnesinde detektif, bir zenci karakteri o denli acımasızca ve aniden öldürür ki, bu unsur, izleyiciyi birden Film Noir’lar’a taşır. Bununla birlikte, **“Jackie Brown”**, günümüzde geçtiğinden, renk ve mekan tasarımı, canlı renklerini içermektedir.

Gerçek izlenimi yaratıp, seyirciyi özneye özdeşleştiren klasik filmin aksine, dadaist anlayış, seyirciyi her zaman için yabancılaştırmayı amaçladı. Bunun iyi bir örneğine, yönetmenin bir sonraki film, **“Inglourious Basterds/Soysuzlar Çetesi”** nde (2009) rastlıyoruz.

Filmin bir sekansında, görüntü ikiye bölünerek, ‘tramvay şöförünün film taşıyan genç çocuğu tramvaya almayışının nedenleri’ Tarantino’nun kendisi tarafından üst sesle açıklanır. Üstkurmaca yapısı, Tarantino Filmleri’nde, seyirciye, bir film seyrettiğini sürekli olarak hatırlatırken, göndermeler de, Tarantino Sineması’nda seyirciyi filminden koparan bir başka unsurdur. “*Soysuzlar Çetesi*”nin bir başka sahnesinde, Nazi Subayı’nı canlandıran Christoph Walts’ın açık arazide kendisine yaklaşan bir aracı izlerken verdiği poz, Spagetti Westernler’den alınmış bir kareyi anımsatır. Ön planda, sırtı kameraya dönük ve ayağında çizmelerle düelloya hazırlanan bir kovboy gibi bekleyen subayı, arka planda, yaklaşan aracı, yani sahnedeki bütün katmanları gösteren çekim açısı ve (Amerikan) ölçeğiyle, çekim, Westernler’e bir göndermedir. Sahneye eşlik eden müzik ise, Beethoven’ın “*Für Elise*” isimli eserinin Ennio Morricone tarafından, Spagetti Westernler için yaptığı müzikler tarzında aranje edilmiş bir versiyonudur.

2007 tarihli “*Death Proff/Ölüm Geçirmez*” filminde, bu kez 1970ler’den seçilen tür, ‘*Grindhouse*’dur. Korku sinemasının bir alt türü olan ‘*Doğrama Evi*’, beyazperdede vahşeti izlemeyi sevenler için hazırlanan ve insanların acımasız bir şekilde katledilmesini gösteren kanlı filmlerdir. Sınırlı sayıda bir seyirci kitlesine hitap eden bu düşük bütçeli filmler, B filmleri gösteren sinemalarda oynatılmaktaydılar. Az sayıda basılan kopyaları, gösterim için farklı sinema salonları arasında dolaştırıldığından, zamanla yıpranmaktaydılar. “*Ölüm Geçirmez*”deki başlangıç sahnesi, işte bu yıpranmışlığa bir gönderme olarak, seste cızırtı, gidip gelmeler, pelikülde kopmalar ve çiziklerle doludur.

Grindhouse’ın bir özelliği, hangi türden olurlarsa olsunlar, popüler sinemada sınırlı ölçüde verilebilen, cinsellik, şiddet ve diğer bazı diğer unsurların abartılarak işlendiği exploitation (suistimal) filmlerinden olmalarıydı. Bir grup genç kızın bir otomobilin içerisinde seyretmesiyle başlayan film, kızların bu başlangıç sahnesindeki açık giyimleri, abartılı makyajları, otomobilin içerisinde bacaklarını uzatarak oturmalarıyla, exploitation filmlerindeki ucuz cinselliğe bir referans niteliği taşır. Film, bu şekilde, Korku Filmleri’nin, günümüzde “*Scream/Çığlık*” serisiyle gündeme gelen, toy, saf, güzel ve cici kızların ölüme yollandığı Teenage Slasher (ergen dilimleme) isimli bir başka alt türüyle de benzerlik taşır.

“*Ölüm Geçirmez*”in, Ken Russell tarafından canlandırılan anti-kahramanı dublör Mike, barda tavladığı bir kadını, otomobiliyle bir tur atmaya davet eder. Otomobile bindiklerinde, sanki kadını kandırdığını ima eder gibi, seyirciye (kameraya) dönerek göz kırpar! Dublörün, hız yapabilmek için, ralli arabası gibi arka koltukları çıkarılmış, tavan ve tabanı tüplerle desteklenmiş, sürücü mahalli modifiye edilmiş otomobilinde, ön kısımda oturan misafir için, bölmeyle ayrılmış bir koltuk bulunur. Dublör Mike, birlikte yola çıktıklarında, ani duruş ve kalkışlarla, bu korumasız bölümde oturan kadının yüzünü onlarca kez ön cama çarparak parçalamasını ve bu şekilde ölmesini sağlar.

İlerlemiş yaşına rağmen spor giyinen, metalik ve frapan renkleri tercih eden Dublör Mike’ın giyimi, mesleği, tavırları ve bardaki argo konuşmaları, sınıfı ve kişiliği hakkında bir fikir verici niteliktedir. Mike’ın bir sonraki durağı, aslında dublör olan kızların uğradığı gece klübüdür. Kızlardan birisinin yaptığı tahrir edici dans, Mike’a, kızlara zulmetmesi için bahane verir. Danseden kızın telefonu çaldığında (telefonun sinyal sesi olarak çalınan) müzik, Avrupa’da 1970’li yıllarda, Frank Pourcel, Poul Mauriat gibi orkestralar tarafından icra edilen ve ortalama dinleyiciye hitab eden türdür. Bu kitsch unsur, genç kızın Latino Kökeni ve

ucuz cinsellik içeren dansı ile birleşince, ortaya banal bir kimlik çıkar. Mike gibi, kızlar da masum olmadığından seyircinin özdeşleşmesi kırılmış, izleyiciye, her ikisi de haksız olanların eğlendirici bir mücadelesini izleme fırsatı verilmiştir. Mike, kızların peşine takılacak ve bu takip, filmin iskeletini oluşturacaktır. Mike, genç kızları sıradaki kurbanı olarak görür, ancak ‘henüz, kime çattığının farkında değildir!’

Filmin konusu, yönetmen Russ Meyer’in “*Kill Kill*”i ile büyük benzerlik taşır. Her ne kadar Meyer’in yapıtları ucuz erotik filmler olarak bilinse de, kendisini özgün kılan, görsellik ve anlatı açısından getirdiği bazı yeniliklerdir. Birbirini takip eden çekim ölçeklerinin, aniden küçülmesi veya büyümesi, çarpıcı yakın çekimler, resimli romanlardan çıkmış kahramanları anımsatan karakterler gibi, dönem bazında yeni sayılabilecek buluşları sinemasına yansıtan Mayer, Mockumentary denen alaycı belgeselleri, bazı türlerin parodilerini içeren filmleri, Çağdaş Amerika’yı işleme ve kullandığı parlak renkleri ile yaptığı B filmlerine anlam kazandırmıştır. Tarantino Sineması’nda, Russ Meyer’in bariz etkisi, en azından Tarantino’nun her filmde kendisini göstermesiyle vücut bulur. Ayrıca, “*Ölüm Geçirmez*”, Russ Meyer’in filmlerindeki erotizme de göndermeler içerir. Filmin yolda geçen sekansında, üç dublör kız, bir kasabada bir otomobil tamircisi bulurlar. Kızlardan ikisi, tamircinin otomobilini ödünç alıp gezintiye çıktıklarında, kamera, rehin kalan kızla tamirci arasında (aslında olmayan) bir fellatio’yu, uygun bir çekim ölçeği ve açısıyla, üstü kapalı bir şekilde ima eder. Kızlardan birisinin, marketten aldığı aile boyu meşrubatı kavrayışı da filmde pornografiye bir başka referansdır. Film boyunca, aynı bu sahnedeği gibi, genç kızların giyiminden, kullanılan otomobillere, doğadan görüntülerden, aksesuarlara kadar kırmızı, pembe, sarı, kavuniçi gibi, canlı, parlak ve saf renkler kullanılmıştır. Bu şekilde, seyirci, konunun yaratabileceği olumsuz etkiden de bir anlamda korunmuş olur. Nitekim film mutlu sonla bitecektir. Dublör ile kızlar arasındaki kovalamaca, Mike’in bir daha kadınlara yaklaşmaya cesaret edemeyeceği bir şekilde dayak yemesiyle biter. Kadının fendi erkeği yenmiştir! 1970li yıllarda yapılan ve otomobil takip sahneleri içeren aksiyon filmlerine göndermelerle dolu olan filmin bazı sahnelerinin siyah beyaz çekilmeleri, fikrimizce, başta “*Kill Kill*” olmak üzere bu tür filmlere bir gönderme niteliğindedir. Bir başka olası neden ise, unsurun, Postmodernizm’deki neden-sonuç ilişkisinin eksikliğine yapılan bir vurgulama oluşudur.

Tarantino’nun bir sonraki filmi “*Django: Unchained/Cango:Zincirsiz*”(2012) Spagetti Westernler’e bir saygı duruşu niteliğindedir. Öyle ki, yönetmen, filmde kullanılmak üzere seçtiği şarkıları, orjinal kayıtlar yerine kendi diskoteğindeki plaklardan almayı tercih etmiş, bu plaklar da üzerlerindeki çizikler nedeniyle filmde çatırtılarıyla yer almışlardır. Esasen “*Django*” adıyla 1960’lı yıllarda yapılan filmin şarkısı da, Tarantino’nun diskoteğinden alınıp kullanılan eserler arasındadır. Filmin özgün müziğini besteleyen, yine, ismini Sergio Leone’nin ‘Vahşi Batı Dörtlemesi’ne yaptığı müziklerle duyuran Ennio Morricone olmuştur.

Bu sefer ki “*Cango*” beyaz değil, aynı Jackie Brown’da olduğu gibi, bir zencidir. Bu unsur, filmin, zencilerin kölelik döneminde çektiği sıkıntıları anlatan konuyla bir araya geldiğinde, “*Cango*”yu Black Explotation filmlerine bir adım yaklaştırır. Bir başka deyişle, “*12 Yıllık Esaret*” (Y: Steve Mc Queen/2013) ve “*Kökler*” dizisi gibi filmlerde anlatılan geçmiş, bu kez, Tarantino Estetiği’yle sinemaya aktarılmaktadır. Jamie Foxx’un, kölelik zincirlerini kırmış Cango’yu canlandırdığı filmde, peşindeki köle avcısı Dr. King Schultz’u da, yönetmenin önceki filmlerinde acımasız karakterleri canlandıran Christian Waltz oynamakta.

Filmde, olaylar kronolojik sırayla yer almakla birlikte, anlatıda aykırı unsurlar bu filmde de izleyicinin karşısına çıkmaktan geri durmazlar. Bunlardan birisi, Dr. Schultz'un akşam yemeğine konuk olduğu evde, hizmetçi kızların İtalyan Folk Müziğine ait bir şarkı eşliğinde, belli bir kareografiyle dans ederek sofrayı hazırladıkları sahnedir. Çatışma sahnelerine Rap Müziği'nin eşlik ettiği, kovboyların Versace Tasarımı çift renkli güneş gözlüğü giydikleri filmde, yüzeysellik, merkezden kopma ve dağılma, fazlasıyla yer alır. Yine bir Western olan, yönetmen'in bir sonraki filmi *"The Hateful Eight/Nefret Dolu Sekiz"* (2015) gereğinden fazla diyalog içermesinin yanısıra, bölümler arası dengeyi sağlayamadığından dramatik yapıda 'sarkma' oluşmuştur. Büyük bir bölümü tek mekanda geçen film, seyirciden pek de rağbet görmemekle birlikte, Tarantino'nun bir sonraki filmi, sanki bunu tazmin edercesine bir başyapıt olacaktır.

Modernist Filmler, her dönemde, *'bir önceki neslin anlamayacağı ama genç neslin anlayacağı'* iddiası ile yola çıktıkları için belli bir sayıda izleyicileri her zaman için mevcuttur. *"Bir Zamanlar Hollywood'da"* (2019) Tarantino Filmleri'ni, 'Şiddetin Komedi', 'Film Noir', 'Komedi Filmi' gibi tanımlamalarla değerlendirenlerin şaşkınlığa uğradıkları bir film olacaktır. O güne kadar, Tarantino Filmleri'ni, klasik anlatıyla hazırlanmış filmlerle bir tutan seyirci veya eleştirmenler, film hakkında, 'anlaşılmaz olduğu, sonunun belirsizliği' gibi söylevler dile getirmişlerdir. *"Cango"*daki steampunk gözlükleri, *"o tarihte güneş gözlüklerinin henüz icad edilmediği"*, *"Nefret Dolu Sekiz"*de görülen viskiyi ise, *"markanın o yıllarda piyasaya çıkmamış olduğu"* gibi söylevlerle eleştiren ve postmodernizm hakkında hiç bir şey bilmeyen bu kişilerin dile getirdikleri unsurları, Tarantino'nun kendi izleyicisi hiç de yadsımamıştır. Yanı sıra, Tarantino Sineması, *'neden sonuç ilişkisiyle pek de ilgilenmeyen, herşeyi eskiden yapıldığının tam aksi şekilde isteyen yüzeysel bir neslin eğilimlerinin bir yansımasıdır'*.

Sharon Tate cinayeti üzerine kurulu *"Bir Zamanlar Hollywood'da"*, 1970'li yılların başında, yönetmen Roman Polansky'nin eşyken, Manson Ailesi tarafından katledilen aktristin yaşamından bir kesit sunmakla kalmıyor, filmin sonunda karakterlerin birbiriyle kesiştiği, iç içe geçmiş birçok (parçalanmış) öyküde bir arada barındırıyor. Adından da anlaşılacağı gibi, *"Bir Zamanlar Holywoood"*da, 1970li yıllarda, sinema dünyasının kalbinin attığı Los Angeles kentinde geçmekte, Tarantino'nun, dolaysız olarak sinema camiasına odaklandığı film, bu yönüyle, seyircinin hayal dünyasını daha başlangıçtan harekete geçirmektedir. Filmde yer alan mekanlar da, Burbank civarındaki stüdyolar ve Holywood gibi, filmlerde görmeye alıştığımız yerlerden seçilmiştir. Tamamen ticari kaygılarla yapılmış ve bütün şöhretleri biraraya getiren *"Expandables"* serisi dışında bu derece önemli oyuncuları barındıran ender yapıtlardan olan, bir yıldız geçidi niteliğindeki *"Bir Zamanlar Hollywood'da"*, dublör rolünde Leonardo Di Caprio ve Brad Pitt'i film prodüktörü rolünde ise Al Pacino'yu izleyiciye sunar. İngiliz Sinema Yazarı Emma Jones'un *'Heightened Reality / Dozu Artırılmış Gerçeklik'* olarak tanımladığı (Jones, 2013: 1) bu bu tür bir yapıya daha önce Luc Besson'un *"Malavita"* filminde de rastlamıştık. Sözkonusu filmde, daha önce birçok filmde mafya babasını oynayan Robert De Niro, itirafçı organize suç örgütü lideri Fred Manzoni'yi, *"Scarface"* ve *"Married to a Mob/Mafya Babası'yla Evli"* filmlerinde Mafya Babası'nın eşi rolünü oynayan Michelle Pfeiffer ise Manzoni'nin eşini canlandırmaktaydı. Filmde, Manzoni'nin (yani Robert De Niro'nun) gerçek hayatta kendisinin başrolü oynadığı *"Godfellas/Sıkı Dostlar"* filmi

sinemada izleyip orada bulunan izleyicilere yorumladığı sahneyi ‘*dev bir göz kırpması*’ olarak niteleyen sinema yazarı Sheila O’Malley ise, Robert De Niro’nun bu sahnedeki aykırı unsur nedeniyle filmde oynamayı kabul ettiğine dikkati çekiyor (O’Malley, 2013:2).

“*Bir zamanlar Hollywood*”da, Los Angeles Şehri’nin ya da Holywood’un, dünyadan kopuk, bir huzur adası olduğuna gönderme yaparcasına, canlı renklerle bezenmiş çekimlerle başlıyor. Sharon Tate’in, Bruin Sineması’na giderek, kendi filmini seyrettiği sahne bu dinginliği en iyi şekilde yansıtmaktadır. Hollywood’un parlak yıllarında yapıldığı belli olan sinemanın tüm zerafetiyle filmde yer alması, fikrimizce, Sinema Tarihi’ne de bir gönderme niteliğindedir. Tate’in, ayaklarını uzatarak, kendi rol aldığı filmi seyrettiği sahne, yalnızca renk, ışık, kompozisyon gibi unsurlarıyla değil, henüz şöhret avcısı olan Sharon Tate’in serbest kişiliğine yaptığı vurgulamayla da dikkat çekicidir. Roman Polansky, bir röportajında, Tate’in hamileyken öldürülmesi hakkında, “doğacak çocuğun kime ait olduğunun belli olmadığı” yönünde beyanat vermiştir. Bu sahneyle, ana karakterin masumiyeti yıkılarak, seyircinin zamanla filmde yer alacak olaylara üzülmeye engellenir. Yapıt, böylelikle, yalnızca eğlendirici görüntülerin aktığı bir izlenim haline gelir.

Sinema’da, renk düzenlemesi, genelde filmin konusunun geçtiği dönemde kullanılan renkler referans alınarak gerçekleştirilir. Sözgelimi, 20.Yüzyıl’ın ilk günlerine ait görüntüler, o dönemde çekilen fotoğraflardaki sararmaya bir referans olarak sepia efekti ile sunulurlar. Walt Disney’in yaşamından bir kesit sunan “*Saving Mr. Banks*” de ilginç bir şekilde, konunun geçtiği dönemde objelerin renkli fotoğrafa yansıdığı tonları referans almıştır. 1970li yılların renk ve tonlarının başarıyla yeniden canlandırıldığı “*Bir Zamanlar Holywood’da*” yapıtında, Tarantino, elindeki en büyük aracı, yani ‘film kamerası’ ve dolayısıyla ‘pelikül kullanımını’ en iyi şekilde değerlendirmiştir. Prodüksiyon için, Los Angeles’ın o günden bu güne pek değişmeyen noktalarının seçildiği filmde, Brad Pitt ile Margret Qualley, otomobil içinde seyrederken, arka planda görülen Los Angeles mekanları, bu renk yaratma olgusuna iyi bir örnek teşkil ederler. 1970’li yılların saç ve kostüm tasarımları ile, filmde yer alan otomobiller, rekonstrüksiyonu başarılı kılan diğer etmenlerdendir.

Sharon Tate’i öldürecek kültün üyeleri, yanlışlıkla başka bir eve girince, evin sakinleri tarafından cezaları verilir. Buradaki unsurlar, tamamen yönetmenin hayal dünyasından çıkmış, gerçek hikayede olmayan şeylerdir. Dublör Clif Boot’un (Bratt Pitt) Bruce Lee’yi mağlup ettiği sahne de, benzer bir şekilde, yalnızca, dönemin karate filmlerine yapılan bir gönderme niteliğindedir. Ayrıca, Bratt Pitt’in karakterinde, “*Butch Cassidy and the Sundance Kid / Sonsuz Ölüm*” (Y: George Roy Hill/1969) ve “*Smokey and the Bandit*” (Y:Hall Needham/1977) gibi dönem filmlerindeki maço karakterlere bir referans bulunduğu söylenebilir. Her yönüyle seyirciyi eğlendirmeye yönelik bir film yapılmış, sinemanın geleneksel kurallarına alışmış seyirci, bu kuralları yıkan unsurları taşıyan filmde fazlasıyla zevk almıştır. Nasıl ki, ‘ambargo kırıcı’, ürünü yüksek fiyattan satarak bir avantaj yaşarsa, sinemanın kurallarını yıkan da seyirciyi eğlendirici gelecektir.

Filmin sonunda, Manson Kültü üyeleri, Sharon Tate ve Roman Polanski’nin yaşadıkları evi keşfedince, onların bakış yönlerindeki kamera, diz çekiminden genel çekime kadar genişleyen, geriye doğru yükselen bir vinç hareketiyle (Crane Out) grubu ve izleyiciyi, yokuş yukarıya, kopacak gürültüye davet eder. Bu son sahne, aynı zamanda, yapılabilecek herşeyin

yapıldığı Sinema Sanatı'na da çekilen son bir çizgidir. Fikrimizce, sinema sanatının “*Bir Zamanlar Hollywood'da*” ile ulaştığı zirve bir daha hiçbir zaman aşamayacaktır.

Sonuç

Quentin Tarantino, bugüne kadar her yaptığı filmde, bir önceki filmine oranla aşama kaydetti. Sanatçı'nın durup duraklamaksızın birbiri ardına başyapıtları sıralamasının nedeni, kendisinin de açıkladığı gibi 10. filminden sonra sinemayı bırakacak oluşudur. Şurası bir gerçek ki, Dünya Sineması'nda son 30 yıl, anlatıda yeni yöntemlerin denemeleriyle geçmiştir. “*Aşklar ve Köpekler*” gibi yapıtlarıyla, öykünün bir yerinde kesişen, parçalanmış hikayeleri işleyen Alexander Gonzales, “*Benjamin Button*” gibi tuhaf konuları işleyen David Fincher, “*Memento*” gibi zaman kavramını alt üst eden yapıtlarıyla Christopher Nolan, “*Fil Adam*”dan bu yana gerçeküstü hikayeleri işleyen ve esas çıkışını “*Mullholand Çıkmazı*” ile yapan David Lynch, sinemanın her halükarda seyirciye etki edeceğini anlatmak için deneysel teknikler uygulayan Lars Von Trier'in sineması bunlara örnek teşkil ederler. Quentin Tarantino ise bu grubun, tartışmasız önde gelen ismidir.

Tarantino Sineması'ndaki anlayışın kendisinden sonra gelen yönetmenleri etkilediği bir gerçektir. “*A Night at the Museum/Müzedede bir Gece*”de (Y:Shawn Levy) filmde bile “*Mummy/Mumya*”, “*Raiders of the Lost Ark/Kutsal Tapınak Avcıları*”, “*Honey I Shrunk the Kids/Hayatım, Çocukları Küçülttüm*” ve “*Who Framed Roger Rabbit/Roger Rabbit'i Kim Çizdi*” gibi yapıtlara göndermeler vardır. Filmin, “*A Night at the Museum/Battle of the Smithsonian*” isimli devam filminin bir sahnesinde, canlanan mumyalar paralelinde Albert Einstein'dan Marilyn Monroe'ya kadar 20 Yüzyıl'ın Kültür ve Sanat Dünyası'na ait karakterler geçit yaparlar.

Son kırk sene içerisinde sinemada genel bir kriz baş göstermiş, önce Steven Spielberg, sinema salonlarının 1980ler'e varmadan kapanacağını öngören raporları “*E.T*” ile geçersiz kılmıştır. 1990lı yıllardan itibaren ise, modernist filmler, bu krizi daha da ertelemeyi başarmışlardır. Ancak, korona salgınıyla birlikte sinema salonları bu kez gerçekten kapanmış, sinema sanayi de bir daha hiç bir zaman içinden çıkamayacağı bir krizin içine girmiştir. Yanısıra, filmlerin, gün geçtikçe artan bir oranda (dijital) video tekniğiyle çekilmesi, sinemaya artık eskisi kadar yatırım yapılmadığının, dolayısıyla sanayinin kısır bir döngü içine gireceğinin de habercisidir. İzleyici ise, bundan sonra orta bütçeli filmlerle yetinecektir. Tarantino Filmleri ise, Dünya Sinema Arşivi'nde hak ettiği yeri daima koruyacak, sanatçının etkileri, fikrimizce, kendisinden sonraki yönetmenler üzerinde daha uzun bir süre hissedilecektir.

Kaynakça:

And, M. (2014). *Miniature*, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Publishing. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Publishing

Aylesworth, G. (2013) “*Postmodernism*”.*The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford, ABD: Stanford University Publishing*

Barcoman, J. (1993). *Magicians of Light*. Ottawa:National Gallery of Canada

Bisbee, A. (2013) *"The Hybrid Genre Film: An Examination of Space Jam and Who Framed Roger Rabbit"* <https://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725-fall2013/2013/09/17/the-hybrid-genre-film-an-examination-of-space-jam-and-who-framed-roger-rabbit-by-abby-bisbee/24.03.2022>

Breton, A. (1978) *What is Surrealism: Selected Writings*. New York: Monad Press

Connor, S. (2001) *Postmodernist Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Ecevit, Y. (2001) *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları

Ergün, Derviş. (2014). *"Postmodernizmin Dayanılmaz Hafifliği"*. Aydınlik Gazetesi-Kültür Sanat Servisi. İstanbul: 15.03.2014: 16

Ettinghausen, R. (1965). *Turkish Miniatures from the 13th to the 18th Century*. ABD :Unesco Books

Giddens, A. (1994) *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Honnef, K. (2006). *Pop Art*. Köln: Taschen

Irvine, M. (2018). *"Approaches to "Po-Mo"*.Georgetown: Georgetown University <https://irvine.georgetown.domains/theory/pomo.html> (24.03.2022)

Jameson, F.-Yotard, JF/-Habermas,J. (1990) *Postmodernizm*. İstanbul: K1Y1 Yayınları

Jameson, F. (1982) *"Postmodernism and Consumer Society"*. <https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson Postmodernism and Consumer Society.pdf> (24.03.2022)

Jencks, C. (2003). *What is Post-Modernism? From Modernism to Postmodernizm-An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing

Jones, E. (2013), *"Hightened Reality"*.<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-25031822> / 19.03.2022

O'Malley, S. (2013).<https://www.rogerebert.com/reviews/the-family-2013>. 09. 13. 2013

Parkan, M (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Donkişot Yayınevi

Pearl, J. (1991). *Man Ray*. Cologne: Könemann Verlags

Pudovkin, V. (1992) *Sinema'nın Temel İlkeleri*, İstanbul: Bilgi Yayınevi

Stokstad, M. (2005). *Art History*. New Jersey: Pearson Education Inc.

Wikipedia (2014) <http://en.wikipedia.org/wiki/Misirlou> (16.6.2014)