

TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**“HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI”
KISA METRAJ FİLMİ BAĞLAMINDA SİNEMADA ŞİDDET**

Sanatta Yeterlik Tezi

M. Emrah ERKANI

İstanbul, 2012

TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**“HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI”
KISA METRAJ FİLMİ BAĞLAMINDA SİNEMADA ŞİDDET**

Sanatta Yeterlik Tezi

M. Emrah ERKANI

Danışman: Prof. Sabri ÖZAYDIN

İstanbul, 2012



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Mehmet Emrah ERKANI**

Anasanat Dalı : **Sinema ve Televizyon**

Tezin Adı : **“HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI” KISA FİLMİ BAĞLAMINDA
SİNEMASAL ŞİDDET**

18/06/2012 tarihinde yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof.Sabri ÖZAYDIN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof.Selahattin YILDIZ	Maltepe Üniversitesi	
Prof.Semir ASLANYÜREK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Burak BUYAN	Beykent Üniversitesi	
Yrd.Doç.Handan TUNÇ	Yüzüncü Yıl Üniversitesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Nigar ÇAPAN KAVRUK	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Oktay YALIN	Beykent Üniversitesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 31/06/2012 tarih ve...XV-3..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER



ÖNSÖZ

Bir filmin tasarlanması ve gerçekleştirilmesi aşamalarında senarist/yönetmen birçok kaygı taşır. Bunların en başında gelenler belki de söylemek istediği sözün doğru anlaşılabilmesi ve filmin gerçekçi olabilmesidir.

Bu çalışmanın temel amacı “Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” kısa filmi üzerinden sinemasal şiddete sanatsal, sosyolojik ve psikolojik açılardan yaklaşarak yaratı sürecinde ve sonrasında filmin gerçekliği üstüne bir inceleme yapmaktır.

Filmde gerçek hayattan çıkışla yarattığım karakterlerin argo kullanımlarıyla sıklıkla karşılaşacaksınız. Şiddetin sadece fiziksel değil aynı zamanda sözel ve psikolojik olarak da yer aldığı filmde, fiziksel şiddetin, birini öldürmenin ne kadar anlık ve istem dışı olabileceğini göstermek istedim.

Bu filmi gerçekleştirmemde hiçbir beklentileri olmadan emeklerini ortaya koyan ekip arkadaşlarıma (İstanbul Film Collective) ve desteklerini hiç eksik etmeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürler.

Tezimin ilk adımlarını atmamda beni yüreklendiren ve bana inanan sevgili hocam ve “ağabeyim” rahmetli Zafer DOĞAN’ı her zaman saygı, sevgi ve özlemle anacağım. Kendisinden sonra bu desteği devam ettiren danışman hocam sayın Prof. Sabri ÖZAYDIN’a ve jüri üyelerime teşekkür ederim.

Mehmet Emrah ERKANI

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
İNGİLİZCE ÖZET.....	v
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA DİLİNİN ÖGELERİ BAĞLAMINDA SİNEMATOGRAFİK ANLATIM AÇISINDAN KONUNUN ÖNEMİ.....	4
2.1 KONU, ZAMAN, MEKÂN OLGUSUNUN ANLAM YANSIMALARI	6
2.2 ANLATIM BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA ESTETİK YANSIMA.....	8
3. ‘ŞİDDET’ OLGUSUNUN SİNEMA DİLİNE YANSIMA BİÇİMLERİ	10
3.1 ŞİDDET KAVRAMININ AÇILIMLARI.....	11
3.2 SİNEMA AKIMLARI BOYUTUNDA ŞİDDETİN ANLAMLANDIRMA BİÇİMLERİ	13
3.2.1. Dışavurumcu Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi	13
3.2.2. Şiirsel Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi	14
3.2.3. Yeni Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi	15
3.2.4. Yeni Dalga Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi	17
3.2.5. Cinema Nuovo Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi	18
3.2.6. Deneysel Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi.....	19
3.3 ŞİDDETİN PSİKOPATALOJİSİ	20
4. HEİST MOVIE	22
5. DARBELER VE DEĞİŞEN KÜLTÜREL YAPI.....	24
6. ŞEHİR, TOPLUM VE SİNEMASAL KARAKTERLER	26
7. SİNEMA VE GERÇEK	30
8. TÜRKİYE SİNEMASINDAN ŞİDDET VE TOPLUMSAL DEFORMASYON HİKÂYELERİ.....	36
8.1 KURTLAR VADİSİ: IRAK	36
8.2 “40”	39
8.3 BORNOVA BORNOVA	40
9. “HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI” KISA FİLMİNDEN FOTOĞRAFLAR.....	43

10. “HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI” KISA FİLMİ SENARYOSU	47
SONUÇ.....	61
KAYNAKÇA.....	63

ÖZET

“Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” kısa filmi bağlamında sinemadaki şiddet ve gerçeğe bakmak amacındaki bu tezin ilk iki bölümü şiddetin sinema akımlarına yansımalarına değinmektedir. Üçüncü bölümden ve yedinci bölüme kadar olan bölümlerde ise karakterler, film öyküleri, gerçek yaşam ve sinema etkileşimi üstünedir. Yedinci bölümde şiddetin farklı şekillerde aktarılmasına Türkiye sinemasından üç örnek üstünden değinilmektedir. Tezin son bölümü “Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” kısa film senaryosundan oluşmaktadır.

ANAHTAR KELİMELEK

SİNEMA, KISAFİLM, ŞİDDET, GERÇEKÇİ SİNEMA

ABSTRACT

The first two parts of this research, which is about reality of cinema and violence in cinema incontext of the short film “Everybody Should Have A Second Chance”, is about violence and how it’s been handled in different cinema styles. From the third part and seventh part, it’s about characters, stories, real life and cinema relation. On the seventh part three examples are given from Turkish cinema which all three issues violence in different ways. Tha last part of the research is the script of the short film.

KEYWORDS

CINEMA, SHORT FILM, VIOLENCE, REALISTIC CINEMA

1. GİRİŞ

Yaşadığımız yüzyılda sözün yazı karşısında, yazının da görüntü karşısında giderek gücünü yitirdiğini ve görüntünün çağın en etkili dili olduğu yargısı oldukça yaygındır. “Görüntünün çağı” olarak anlandırdığımız günümüzü, kuşkusuz yalnızca sinemanın etkisiyle açıklamak olanaksızdır. Ancak sinemayı de çağın siber görüntü üretimlerinden büsbütün ayrı tutmak da akla gelmemelidir.

Sanatın temelini yaşam oluşturur. Sanatçı, sanatsal yaratının enerjisini sezgileriyle keşfettiği yaşamdan alır. Doğal olarak da yaşamda ne varsa sinemada da vardır. Yaşamda olup bitenleri ele alış ve yansıtış yöntemleri ve bu yöntemlerin diğer sanatlarla etkileşimi sinema ekollerini doğurmuştur. Her sinema ekolü de bir eleştirel yöntemi beraberinde getirmiştir. Psikanalitik film eleştirisi de böyle bir eleştiri yöntemidir. Senaryo, plastik malzemenin kullanımı, kurgu ve görüntü estetiği açısından yöntembilimsel olarak psikopatolojinin analizine dayanır.

Edebiyatta varoluşcu ekoller giderek çağın yabancılaşan insanını derin anlam katmanlarıyla incelerken, sinema başlangıçta senaryo bağlamında edebiyattan fazlasıyla etkilenmiştir.

Freudyen ve post-Freudyen yaklaşımların 1970’lerden itibaren tartışılmaya başlanması çok sayıda film kuramcısının psikanalitik yaklaşımlara ilgi duymasını sağlamıştır. Kuşkusuz bu gelişmelerde post-Freudyen J.Laccan’ın psikoloji teorilerinin etkisi önemlidir. Fransız film kuramcısı C.Metz, Laccan’dan yararlanarak, sanat yapısının estetik bir bütün olarak görülmesinden çok, büyük bir kültürel yapının parçası olarak görülmesi gerektiğini savunulmuştur.

Göstergebilim yöntemlerinin geliştirilmesi Freud’un yeniden keşfine neden olmuştur. Başlangıçta psikanalitik bir göstergebilim için geliştirilmiş katı kuramsal modeller uygulanmasına karşın, giderek Derrida’nın da etkisiyle daha esnek ve göstergebilimin psikanalitik yöntemlerle bulunduğu “psikanalitik eleştiri” noktasına ulaşılmasını sağlamıştır.

Psikanalitik eleştirmenler bilinç ve belleğin felsefeleri, düşünce kuramları, göstergebilim ve yapısalcılığın yöntemlerini kullanarak sinema polemiklerinden bütünüyle uzaklaşıp, filmin psikanalitik yansımalarını göstermeyi setçileri söyleyebilir. Bu gelişmeler sinemada konuların işlenmesini önemli ölçüde etkilemiştir. Örneğin çocuk olgusu ve çocukluğun yansımaları Lacan'cı bir anlayışla beyaz perdeye taşınmış; “ben ve öteki” kavramı ve çatışmaları, konular içerisinde derin anlamlı, detaylı yansımalara dönüşmüştü. En hafif konulu macera filmlerinde bile oluşturulan simgesel detaylar ego ve go çatışmalarını izleyiciye yansıttığı bilinir. Kamera ve kamera hareketleri, karşı açı çekimleri, küçük bir davranışın kışkırtıcı biçimde detaylarına girilmesi olay akışından bağımsız olarak insan olgusunu psikanalitik anlamda insanla yüzleştirmiştir.

Psikanalize dayanan birçok eleştirmen Lacan, Metz ve Althusser'den etkilenmişlerdir. Ancak bütünüyle onlara bağlı kalmamış zaman zaman Freud'u sinemanın dilindeki inandırıcılık açısından kullanmışlardır. Stanley Cavell, Robin Wood, Marsh Kinder, Jeane Fier, Patrice Petro, Danna Polla gibi çok sayıda eleştirmenlerin yapılaraya dayalı çoğulcu bir yaklaşımla sinema yorumları yapmışlardır. David Bordwell konuyu ele alan “Sinemanın yorumlanmasında akıl yürütme ve retorik” kitabında sinema eleştirilerinde felsefenin tartışılmaz yerini savunmuştur. Psikanalitik film incelemeleri 1990'lı yıllarda pek çok filmi tek başına inceleyerek; kültürel ortamdaki değişimleri araştırıp, yönetmenin iç dünyasının bir haritasını çıkarmak için psikanalizi kullanmışlardır.

Psikanalizin bazı zorlukları film kuramcılarını çıkmaza soksa da alternatif paradigmaların üretilmesinde önemli katkısı olmuştur. Çağdaş sinema izleyicisi ataerkil, röntgenci ya da sadistik olarak karakterize edilen fetiş simgelerle yüzleşmek durumunda kalmıştır. En sıradan konular, korku, ölüm, seks gibi öylesine sunulmuştur ki izleyici o sıradanlığın içinde saklı olan “ben”i keşfetmiştir.

AMAÇ

Şiddetin anlatımı ve işlenmesi üstünden giderek, sinemada görüntüyü üretenler ve görüntüyü yorumlayanların şiddet ve gerçek kavramlarına yaklaşımlarını incelemek üzere yola çıkan bu çalışma, son sözünü “Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” kısa filmi bağlamında senarist/yönetmen (yaratıcı kişi) üzerinden söylemeyi amaçlamıştır.

Gerçekleştirilen kısa film, gerçeklik tartışmasını izleyicinin alışkanlıklarını onaylamak yerine sorgulama gereksinimi duymasını zorlayan bir sinema dili kullanmayı amaçlamıştır.

KAPSAM

Tez çalışması, “Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” adlı senaryonun kısa film uygulaması ve filmin içerik - biçim bağlamında analizini kapsamaktadır. İçerik olgusunun karşılaştırıldığı film örneklerinde, şiddet temasının yönetmen bakış açılarındaki ayrımlar vurgulanarak tez konusu olan filmin durduğu kuramsal alanın betimlemesi yapılmıştır.

YÖNTEM

Tez çalışması; senaryo yazımı, senaryonun kısa film uygulaması ve çekimi tamamlanmış, filmin tematik bağlamda biçim-içerik analizinden oluşmuştur. Özgün senaryo çalışması, film teknolojisinin yöntemlerini kullanarak gerçekleştirilen kısa film uygulamasının yanı sıra literatür tarama yoluyla tezin kuramsal bölümü tamamlanmıştır.

2. SİNEMA DİLİNİN ÖGELERİ BAĞLAMINDA SİNEMATOGRAFİK ANLATIM AÇISINDAN KONUNUN ÖNEMİ

Geleneksel sanat anlayışımız konunun bir olay örgüsünden ibaret olup, asıl önemli vurgunun tema olduğunu savunur. Oysa günümüzde çağın tüm kültürel özelliklerinin de etkisiyle sanatta tema, mesaj, konu sıralamasında bir hiyerarşi kalmamıştır. Bazen olaylar örgüsü öylesine etkili akış içindedir ki, tema önemini yitirir. Neyin yaşandığı değil, nasıl yaşandığı önem kazanır.

Bu nedenle göstergebilim, geleneksel analizi alaşağı edebilmiştir. Metnin okunması, metnin anlam katmanlarında dolaşılması, yaşanan dünyanın labirentlerinde belli anlarda karşılaşılan şaşırtıcı olayları bize sunar.

Her zaman metin bizi tek bir temaya götürmez. Bazen öyleymiş gibi görünen temanın ötesine fırladığı söylenebilir. Bu nedenle sinemada gerçeklik bir yanılsamadır. Sinematografi teknik bir buluş olarak hareketli fotoğraflardır. Görünen gerçeği yansıtmaya yönelik bir inandırıcılığın söz edilebilir. İlk bakışta sinematografi teknik özgürlükleri nedeniyle gerçeğin benimsetilmesini inandırıcılık açısından önemli ölçüde sağlar. Ancak bu inandırıcılık ne kadar güçlü olursa o denli sinemayı sanattan uzaklaştırıp belgeye yaklaştırır.

Görüntünün enformasyon yönü diziliş biçimiyle inandırıcılık kazanır. Sinemada sanatçı yaratıcılığı, nesnenin canlandırılan olaydaki mekanik süreçleriyle, otomatik yansımayı göstermez; nesneyi nasıl göstermek istediğine ilişkin sınırsız sayıda karar verme olanaklarından bir seçim yapar.

Sinema sanatında, sanatsal seçim bir aynanın otomatikliği ile gerçeği yansıtmaz. Gerçeklik görüntülerin göstergelere dönüştüğü anlam örgüleriyle yansıtılır. Göstergeler bir enformasyon içermek zorunda değildir. Sanatçının kendi sanatsal yaratı seçkisiyle bir araya gelir. Böylece oluşan sanatsal gerçeklik görüntünün çıplak gerçekliği ile değil, göstergelerin anlatı diliyle sağlanır.

“Sinema ve Gerçeklik”¹ isimli yapıtında Roy Armes da sinemanın diğer sanatlarına göre, gerçeklik konusunda oldukça önemli bir potansiyele sahip olduğundan söz eder. Armes’a göre her ne kadar bir filmin gösteriminin temel mantığında gözün aldanımcı niteliğinden (aslında hareketsiz oldukları halde, görüntüleri hareket ediyormuş gibi algılama özelliği) yola çıkılsa da; kameraya kayıt edilen ve sinema perdesine yansıyan görüntüler gerçekliğin kendisi olduğundan hile sadece gerçekliğin aktarılış biçiminde söz konusudur. Armes’in vurguladığı nokta sinemanın, fotografik görüntüyü hareketlendiren ve görüntüye boyut katıp, gerçeklik etkisini arttıran temel pratiklerine dikkat çekmesi bakımından önemlidir.

Pudovkin kurgunun, yönetmenin dili olduğunu belirtmiş ve yönetmenin kişiliğinin, yaratıcılığının ve seyircilerle iletişim kurma biçiminin kurgu aracılığıyla ortaya çıktığının altını çizmiştir.² Pudovkin’in bu yorumuna ek olarak ünlü sinema kuramcısı Andre Bazin ise, bir adım daha ileri giderek kurgunun seyircinin bakış açısıyla oynama potansiyeline sahip olduğunu ve bu nedenle kurguyu yönlendiren kişinin anlatıyı ve seyirciyi etkileme anlamında büyük rol sahibi olduğunu vurgulamıştır.³ Pudovkin ve Bazin’in görüşleri doğrultusunda sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tartışırken, filmsel gerçekliği belirlemesi bakımından kurgu aşamasının oldukça önemli olduğunu, kurgu aracılığıyla yeni bir gerçeklik yaratılabileceği gibi, bir film içerisinde birden fazla gerçekliğin gözler önüne serilebileceğini de iddia edebilir.

Sanatın amacı yalnızca yansıtmak değildir. Çam ağacını gözleyen bir kişi çam ağacının anlamını bulmuş sayılamaz. Bilinçli bir doğa kavrayışınız yoksa ve çam ağacına “doğru” sorular sormadıysanız, çam ağacını gözleyerek onun gerçekliğine ulaşamazsınız. Görüntü, sanatçı için sadece bir malzemedir. Bu malzemenin bizi anlama götürebilmesi için çok katmanlı bir bakış açısı gerektirir. Sinema sanatının yapmak durumunda olduğu budur: Çam ağacına doğru sorular sormak.

¹ Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011, ss. 17-18.

² Bülent Küçükeroğan, **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, İstanbul: Hayalbaz, 2010, s. 29.

³ Küçükeroğan, s. 38.

Sinemadaki gerçekçilik anlayışına göre; sinema gerçekliği aktarmak anlamında oldukça ayrıcalıklı bir konumdadır. Çünkü bir filmin hem içeriksel, hem biçimsel özellikleri o filmin izleyiciye sunmak istediği gerçekliği etkili kılar. Yönetmen, gerçek dünyayı görür, zihninden süzülen görüntüler aracılığıyla seyircisine yeni bir gerçeklik sunar.⁴ Bu aşama, filmsel gerçekliğin sağlamlasının yapıldığı nihai aşamadır. Sinema tarihinin başlangıcında kurgu işlemini basit bir “görüntülerin kesip birleştirilmesi” olarak gören anlayış bugün artık yerini, kurgunun filmsel anlatının değişmez bir parçası olduğu görüşüne bırakmıştır. Sinema ve gerçeklik ilişkisine dair yapılacak bir değerlendirmede kurgunun bu rolüne değinmek kaçınılmaz olup, herhangi bir filmin gerçekliğinin seyirci üzerinde yaratacağı olası etki, ancak filmin anlatı kurgusunun başarılı bir biçimde yapılandırılmasıyla olanaklı hale gelmektedir.

Sinema sanatı görsel ve işitsel düzenlemenin otomatik değil sanatsal olarak biçimlenmesini savunur. Sinema gerçekliğin kavranması için bir yöntem değildir; gerçeğin koşullarının ayırtına varıldığı bir yöntemdir.

2.1 KONU, ZAMAN, MEKÂN OLGUSUNUN ANLAM YANSIMALARI

Kültür tarihindeki tüm metinler konulu metinlerdir. Konulu metinlerin bir kısmı sanatsaldır, bir kısmı kayıtlar biçimindedir. Bu nedenle terminolojik olarak sanatsal metinlerin konusuna “sanatsal konu” deme yolu seçilmiştir. Konu bir metindeki anlam taşıyıcı öğelerin birbirlerini izlemesidir. Bu öğeler konunun ele alınış sekisine bağlı olarak devingen bir biçimde izlenebilir bir süreç oluşturur.

Sanatsal konu semantik bir çeşitlilik içerir. Olayın yalın, çıplak görünümü değil olayın farklı katmanlardaki kesitlerine yaklaşımın bir örgüsü oluşturulur. Bu örgüde konu birbirine karşı yöneltilmiş öğelere zaman zaman duraksayan, zaman zaman geriye akan çok açılı perspektif içinde algılanmalıdır. Sanatsal konu çok sesli bir koronun karmaşık düzenlenmiş semantik birimlerinden oluşur.

⁴ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis Yay., 2004, s.148.

Sinemada konu, bir mekân ve zaman kurgusu içinde düzenlenir. Sanatçı mekânı nesnel zamana bağımlı olarak tasarlamak zorunda değildir. Tiyatro sanatında görüntüsel göstergeler estetik zaman biçimini “şimdi” olarak verme olanağına sahipken, sinema şimdiki zamanın araçlarıyla farklı zamanları eşdeğer sistemde birleştirebilme teknolojisine sahiptir. Örneğin, gözlerinin önünde canlanma seçkisi sinemada çok sayıda eşzamanlı gösterim olanağı tanır.

Görüntünün zamanla olan her ilişkisi mekânla da bağımlıdır. Mekân diğer sanat dallarındaki konumundan farklıdır. Mekânın gerçek yaşamda görülme olanakları sinemada oldukça değiştirilmiştir. Gerçek hayatta hiçbir zaman üzerimize gelen bir trenle buluşmamışsınızdır ya da bir köprünün korkuluğunda yürürken aşağıdaki nehrin akıntı kıvrımlarını uzun uzun izleyememişsinizdir. Sinema bize mekânı çok açılı perspektifle algılama olanağı tanıdığı için mekân içine yerleşik olan nesnelere de farklı gerçekliklerle görülür. Sinematografik mekân zaman zaman görünmeyeni de göstermek için kullanılır. Mekân zamanın değişimiyle sürekli devinen bir görüntü akışı içindeyken, aslında sadece konunun dolaşımına olanak tanıyan göstergelerin yer aldığı atmosferdir.

Zaman ve nesnel gerçeklik, onları algılayan bir bilinç var olduğu sürece, bir anlama sahip olur. Sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak şu anda burada olanı, yani var oluşun kendisi olan süre içindeki gelişimini, sürekli şekilde izleyip yakalar ve böylece gerçekten içkinliğini anlatabilir. Oyuncular, mekân, zaman, dekor, kostüm, renk, ışık, ses gibi öğelerin tümü filmi gerçek yaşama benzer kılar. Ancak gerçeğin filmdeki sunumu yine de gerçeğin kendisi değildir. Film, şerit üzerindeki iletidir. Ne sadece mekanik yeniden üretim ne de gerçeğin bozulmuş hali, bir kültürelğin, tarihsel geçmişin izlerini taşıyan, çağın ve yönetmenin bakışını yansıtan film kendine özgü bir gerçekliktir.

Sinemada konu, zaman, mekân olguları bir anlam örgüsünün parçacılarıdır. Bu öğelerin bir aradalıklarının biçimi filmin anlam yapısını oluşturur. Bu nedenle sinematografik metin ne sadece konu, ne sadece zaman ve mekândır. Sinematografik metin gizli ve açık göstergelerden oluşmuş, bir aradıkların çok anlamlı katmanlara yöneltmiş bir anlatım yapısıdır. Zaman, mekân ve konu farklı çekimlerle oluşturulmuş görüntü birimlerini semantik bir birleşme ve uyum örgüsünde anlam taşıyıcıları haline

getirmek durumundadır. Bu nedenle sinema sanatının en önemli yaratım aşaması, anlam taşıyıcıların bir anlatım yapısına dönüşebileceği yöntemin kurgulanmasıdır.

2.2 ANLATIM BİÇİMLERİ BAĞLAMINDA ESTETİK YANSIMA

Bir sinema metninin anlatım yapısı sadece alışlagelmiş doğallık içinde yürümez. Yaşamda da iki anlatı tarzımız vardır. Bunlardan birincisi dilsel kültürümüzün etkilediği iletişim sistemlerinin harekete geçirdiği biçimdir. Bir diğeri ise yaşantının bizzat kendisinin anlatıyı oluşturmasıdır.

Sinema her iki anlatı türünü, belli bir estetik skala içinde sunar. Estetik skala bir yandan anlamın kurgulandığı biçimde anlaşılmasını amaçlarken, bir yandan da üretilen anlamın izleyicinin algılamasında estetik hazzı da yaratabilmeyi amaçlar. Her iki anlatı biçimi çeşitli sinema ekollerinde farklı kullanımlara yol açmıştır.

İzlenimci bir anlayışta anlatı yumuşak bir akış izlerken, dışavurumcu anlayışta ya da yeni gerçekçi anlayışta iki anlatının da kullanımları değişir. Yumuşaklık bozulmuş, sert, çarpıcı, kuşku uyandırıcı anlatı seçilmiştir.

Sinemanın anlatım yapısı kod, mesaj, sistem, metin, paradigma ve kavramların birbirleriyle ilişki içerisinde ortak bir anlamı yansıtacak bir araya gelişi ifade eder. Yaratıcı yönetmen bu bir araya gelişteki sistematiği belirleyen ve seçen kişidir. Yönetmen görüntünün toplam sunuluşunu tasarlarken kendi inançlarını, birikimini ve anlam arayışlarını önceler. Buna karşın anlatım birimlerinin oluşturduğu zincir içinde izleyicinin durduğu yeri de belirler. Bazen onu kendisiyle eşdeğer yargı hakkına sahip bir özneye dönüştürürken, bazen kendi çevirmenliğinin dışında anlama yaklaşma olanağı olmayan yabancılara dönüştürür.

Filmin anlatı sistemi içinde psikanalitik tartışma olanağı veren anlatı örgüleri izleyicisine kültürel alışkanlıklarının dışında kendi psikolojik düzlemlerini de keşfedebileceği, karşıtlarıyla tartışabileceği bir yorum olanağı sunar. Yönetmen (sanatçı kurgulayıcı) bir tarafmış gibi görünmez, çünkü anlatı zincirinde kendi de bir sonuca varmamıştır. Sadece kaygılarını kolektif anlamlandırmaya hazır bir sunuşa dönüştürmek istemiştir. Radikal kültür eleştirisi yerine, o kültürel olgu içinde insanın rolleri

tartışmaya açılmıştır. Kuşkusuz bu tartışma sanatsal dili kapsayan bir tartışmadır. Psikanalitik açılımlar sağlayan sinema örneklerine psikoloji biliminin belgeleri olarak bakmak yanlıştır. Özellikle günümüzde modalaşan psikiyatrısttik notların romana dönüştürülmesi gibi bir olgu yoktur.

3. 'ŞİDDET' OLGUSUNUN SİNEMA DİLİNE YANSIMA BİÇİMLERİ

Antropolojik ve sosyolojik anlamlandırmada 'şiddet' kavramı çok tartışmalı derecelendirilen, güç sistemleri içinde var olabilmeyi amaçlayan meşru olmayan davranış olarak değerlendirilir. Ancak; bu bir tanım değildir. Çünkü her olaya kendi oluşum koşulları içinde bakıldığında etkenler ve etkenlerin birbirleriyle ilişkileri, tanımı zorlaştırır. Şiddet; araştırmamızın kapsamı içinde patolojik bir olgu olarak da kabul edilmektedir. Bu nedenle kültürler arası değişkenlikler de gösteren kavram, bir tanımdan çok bir analize ihtiyaç duyar.

Şiddetin tüm sosyal bilimlerin kapsamında farklı yer alış biçimi vardır. Hukuktan ekonomiye, ekonomiden pedagojiye, pedagojiden siyaset bilimine kadar şiddet çok yönlü analiz konusudur. İnsanı ve yaşamı ana ham maddesi olarak sayan sinemanın bu ana temayı ele almaması olanaksızdır.

Şiddet, Homeros'tan günümüze kadar tüm sanatlarda estetize edilmiştir. Bu estetize yöntemi etik anlamda şiddetten yana olmak demek değildir. Şiddetin yaşam içindeki tüm var oluşlarını gösterebilmekle sanat; şiddeti estetize etmiştir. Estetize edilmeyen şiddet okunamaz, dinlenemez, izlenemez. Sanat şiddeti okunabilir, duyulabilir, görülebilir kılar. Refleks olarak gözlerimizi kapatmamız, kulaklarımızı tıkamamız, sırtımızı dönüp kaçmamız gereken olaylara 'katlanılabilir tanıklık', sanatın anlatım diliyle gerçekleşir.

Şiddetin çok sayıda niteliklerine karşın; özetlenebilir dört temel özelliğinden söz edilebilir:

1. Şiddetin uygulanması, meşruluk sorunu üzerindeki mücadeleye bağlıdır. Bu durumda edim önemli değildir. Edimin şiddet olarak sayılıp sayılmaması, meşru görünüp görünmemesine dayandırılır.

2. Bir şiddet ediminin uygulanışında yer alanlar durumu farklı değerlendirirler. Şiddet, uygulayan taraf için hak, uygulanan taraf için haksızlık anlamını taşır. Üçüncü kişi, yani izleyen kişi için haklılık ve haksızlık yargıları gözleme dayalı duruş biçimi ve

etik dünya görüşleriyle yer değiştirir. Üçüncü kişi şiddeti uygulayanı her zaman haksız bulmaz.

3. şiddet, uygulayan ve uygulanan için aynı derecede güçlü hissedilir. Duyguların maksimum yaşandığı andır. Bedensel açıdan çok duygusal patlamalar sarsıcıdır. şiddeti uygulayan da, şiddet uygulanan kadar duygusal sarsıntılarla karşı karşıya kalır.

4. şiddet, derecelendirilebilen bir edimdir. Özel tasarlanmış araçlarla (silah gibi) şiddet sistematik hale getirilebilirken sadece beden dilinin bir araç olarak kullanımıyla da gerçekleşebilir (aşağılayıcı bir bakış). İki şiddet biçimi arasında incitme açısından benzer bir duygulanım yaratır. şiddetin uygulandığı olay örgüsü beden dilinin kullanıldığı şiddet karşısında parçalanmayı sağlıyabilir.

3.1 şİDDET KAVRAMININ AÇILIMLARI

şiddet kavramının anlam ve etki alanının daha iyi anlaşılabilmesi açısından şiddetin sadece fiziksel ve maddi olması gerekmediğini, aynı zamanda simgesel eylemleri de kapsadığını belirtmek gerekir. Aynı şekilde eylemin sonucuna göre yapılacak bir kavramsallaştırmanın, sadece bireysel şiddeti değil, toplumsal ve siyasal şiddet kavramlarını da içereceğini unutmamak gerekir. Yves Michaud şiddet ve şiddet eylemlerini kapsayacak şekilde, şiddeti şöyle tanımlamaktadır;

“Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel ahlaki/ moral/ manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır”⁵

⁵ David Riches, **Antropolojik Açıdan şiddet**, Dilek Hattatoğlu (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989. s. 12.

Bu şekilde geniş kapsamlı tutulan bir şiddet tanımında şiddetin “amacı” önemini yitirir; söz konusu eylemin şiddet olarak nitelendirilebilmesi için bireysel, siyasal, açık, örtük, doğrudan ya da dolaylı olmasının bir önemi yoktur. Hepsi birer şiddet eylemidir.

Şiddet kavramı çok sayıda kavramı birinci dereceden çağırır. Çağırılan bu sözcükler adeta şiddet eğiliminin tamamlayıcılarıdır. Kötülük, korku, cinsellik, siyaset, savaş gibi kavramlar şiddetin hem biçimlerini hem de metaforik katmanlarını bize yansıtır. Birinin itibarını zedelemek eyleminden başlayan şiddet, haset, rekabet ve intikam duygularıyla beslenerek tecavüzle ihlal arasında çok sayıda katmanlarda eyleme dönüşür. Şiddet, bireysel kökenli olabildiği gibi, kolektif ya da toplumsal kökenli de olabilmektedir. Örneğin, bireysel rekabet duygusuyla saldırganlaşan insan aynı şiddeti toplum adına ulusal güvenlik yararına da gösterebilmektedir. Kutsal değerlere saygısızlık etmenin ve kirlenmenin kültürel kökenli şiddet biçimleri olmaları gibi, bu tür tahrip ve şiddet karşısındaki -yine şiddet içeren- savunmalar da meşruluğun teminatı biçimine dönüşür. Şiddet bazı kültürlerin biriktirilmiş kültürel değerleri nedeniyle teşvik edilen bir meşruluğa ulaşır. Demokratik sistemlerde özgür kamu tepkisi olarak alınılan çok sayıdaki davranış örtülü şiddet içerir. Örneğin, kamu tepkisi olarak görülen kınama eylemleri masumlaştırılmış şiddet içerir. Özetle şiddet; “ben ve öteki”, “ben, öteki ve diğerleri” arasındaki yaşama dair tüm ilişkilerde yer alır.

Şiddet kültürel kabuller yoluyla belirlenir ve her topluluk sahip olduğu kültürel ve sosyal yapı gereği şiddetin farklı sembolik formlarına ve ifade biçimlerine sahiptir. Dolayısıyla bir kültüre göre şiddet olarak nitelenebilecek bir eylem başka bir kültürde geleneğin uygulanması ya da adaletin sağlanmasının aracı olan kurallar olabilir. Bu nedenle “şiddet” eylemin sonucuna göre yapılan bir kavramsallaştırma değildir. Uygulayıcısının değil, söz konusu eyleme maruz kalan mağdurun ve kurbanın ya da şiddet eylemine tanıklık edenlerin kavramsallaştırmasıdır.⁶

⁶ Kemal Can, **Etik Bir Değer Olarak Şiddet**, Birikim, Sayı 40, 1992, s. 26-38

3.2 SİNEMA AKIMLARI BOYUTUNDA ŞİDDETİN ANLAMLANDIRMA BİÇİMLERİ

Sinema ekolleri, sanatın yaşanan dünya karşısında her defasında aldığı yeni duruş biçimidir. Ekoller sanat tarihinin başlangıcında olduğu gibi, birbirini düzenli olarak izlemezler. Eş zamanlı, farklı anlatım dillerine sahip farklı sanatsal söylem eğilimleri vardır.

Araştırmanın kapsamı dikkate alınarak bu eğilimlerden kısaca söz edilerek geçilecektir. Ancak geniş kapsamlı bir film analizinin ilk aşamasının ayrıntılı bir ekol analizi ile başlayacağı bilinmelidir.

3.2.1. Dışavurumcu Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

Başlangıçta resim ve edebiyatta düşünsel temellerini oluşturan dışavurumculuk, özgürlük ve estetik kuralları karşı çıkışın tutumu olarak değerlendirildi.

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 1900 başlarında Almanya'da ortaya çıktı. Bu akım İzlenimciliği, Gerçekçiliği ve Doğacılığı reddetti ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savundu. Almanya'da bütün sanat dallarında etkili olan bu akım, hem sanatta hem de toplumda kabul görmüş biçimlere ve geleneklere başkaldırdı. Toplum dışına itilenlerin yanında yer aldı ve yerleşik kurumlara karşı çıktı. Özellikle yaratıcı yetenekteki sanatçılara, yeni bir düzenin ve yeni bir insanın yaratılmasında öncülük yapma görevi yükledi.

Der Blaureiter grubu tarafından kuramsal alt yapısı hazırlanmış olan akım özü gereği zaten şiddeti normalleştirmiştir. Öfke, öç alma, devrimci değişiklikler ve insanın en vahşi tepkileri geleneksel estetiği bütünüyle yok sayarak açığa çıkarılmıştır.

Fruedyen tepkiler, nevrotik kötümserlik, kara mizah, kutsal değerlerle alay ediş, yüksek heyecan, çılgılık ve sansürsüz ifade ekolün getirdiği yeniliklerdi. Bu nedenle şiddetin çok yönlü bir anlatı diline dönüşmesi dışavurumculuğun doğal işlevlerinden

birisi kabul edilir. Dışavurumculuk zaten kendisini sanayii devrimiyle ikinci dünya arasındaki çelişkilerden oluşturmuştu.

Dışavurumcu sinema estetik verileriyle dışavurumcu resim ve tiyatrodan alıntılar yapmıştır. Gölgeyi ışıklandırmalar, rastgeleymiş gibi gezinen kameralar, kaba saba tasarlanmış mekân ve dekor öğeleri; ölüm, alt seviyede yaşam, öfke, delilik ve itaatsizliğe yönelik övgülerle donatılmış sinema metinleri. Psikolojik huzursuzlukların, siyasal eşitsizliklerle derinleştiği toplumsal varlık olarak insanın, mutsuzlukları, orta sınıf davranış motifleriyle sunulmuştur.

Dışavurumcu sinema psikolojik yansımaları en radikal biçimde sunan denemeler de yapmıştır. Coşku, öfke ve hiddet oyuncuların gerçek karakterleriyle birleştirilmiştir. Hasta zihinlerin yarattığı halüsinasyonlar bir güç gösterisinin öyküsüne dönüşmüştür. Psikolojik olayların dışı yansımada izleyici adeta şiddete ve suç işlemeye teşvik edilmiştir. Örneğin, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinet Des Dr.Caligari) dışavurumcu sinemanın bütün karakteristik özelliklerini gösterir.

3.2.2. Şiirsel Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

1930'lu yıllarda Fransa'da ilk kez Marcel Carne'in temsilciliğiyle ortaya çıkmış olan bu akım iki yaşam olgusunu bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bir yandan yaşamın acımasız gerçekliği, diğer yandansa bu gerçeklik içinde yaşayan insanın bunalımları. . .

Şiirsel gerçeklik ekolünde şiddet yumuşak anlatımlarla verilir. Umutsuz katiller, olanaksız aşkı arayan fahişeler, duygusal 'gangsterler, romantik intiharlar, batakhaneler, yalnız çocuklar, umutsuz direnişler ve pes edişler bu ekolde vazgeçilmez konu akışlarını oluşturur. Olay örgüleri neredeyse şiddetin kaçınılmazlığını vurgular. Stüdyo yapaylığından uzaklaşan ekol, gerçekliğin içindeki şiiri yakalamak ister. Ancak bu şiir romantizm değildir. Daha çok insanın içinde bulunduğu trajediyi yakalamak üzere hazırlanmıştır. Oyuncular doğaçlama yapma özgürlüğüne sahiptir. Üstü örtülü bir toplumsal eleştiri olmakla birlikte tematik bir önerme yoktur. Bu ekolde şiddet çok yönlü renklerle verilir. İlginç olan şiddeti oluşturanların dramının verilmesidir. Örneğin,

Marcel Carne'nin "Son Ümit" adlı filminde bir köpek terbiyecisi ile kendisini aldatan sevgilisini affedemeyen işçinin, köpek terbiyecisini öldürdükten sonra gizlendiği otel odasında yaşamını yeniden değerlendirmesi ve polisle girdiği çatışmada umutsuzluğa kapılarak intihar etmesi anlatılmaktadır.

Bu filmde şiddeti gerçekleştiren anti-kahraman yalnızlığın ve saflığın trajedisi içinde öylesine masum sunulmuştur ki, cinayet adeta meşrulaşmıştır.

3.2.3. Yeni Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

26 Ekim 1960'ta, sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin girişimiyle Paris'te Yves Klein'in evinde toplanan Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villeglé "Yeni Gerçekçiler" grubunu kurmuşlardır.⁷

Grup "yeni gerçekçilik" sözcüğünün tanımını, "gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar" olarak belirlemiştir. Tanım oldukça kısa ve bulanıktır, ama bu sanatçılar, her birinin izleyeceği kesin bir kuram oluşturmaktan çok her birinin kendince katkıda bulunacağı yeni bir duyarlılığın varlığını ortaya koymak istemişlerdir.

Daha sonra César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Christo'nun katılımıyla grup tamamlanmıştır. Fransa'daki öncü sanat eğilimleri arasında en ünlüsü olan bu akımda, sanatçıların ortak tavırları çok kısa süreli olmuş, Şubat 1963'te, "II. Nouveau Realiste Festivali"nin hemen ardından ortaklık son bulmuştur. Bununla beraber, yeni atılımları desteklemesi ve toplumun sanatı birkaç tanımla sınırlama eğilimine karşı olması açısından önem taşımaktadır.

Pop Sanat gibi Yeni Gerçekçilik de çağdaş dünyanın önemini kabul eder ve onu yaratıcı eylemin içine almaya çalışır ama ortak nokta bu kadardır. Pop Sanat'ın iletişim araçlarının bir yansıması olmasına karşın, Yeni Gerçekçilik'in tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanılanı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır. Bu tavır estetik bir kaygıdan

⁷Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998 s:23

değil, Dada, Duchamp ve Schwitters'inkine benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır, çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisi sanatçının at koşturduğu bir alan haline gelmiştir.

1945'lerde İtalyan film endüstrisinin II. Dünya Savaşı problemleriyle bunalıma girmesinin ardından İtalya'da yeni gerçekçilik akımı radikal bir hamleyle doğdu. II. Dünya Savaşı'nın ve faşizmin politik ve sosyal baskısı altında kalan İtalyan sineması, yeni gerçekçilikle heyecanlı bir sosyal eleştirmen kimliğine büründü. Ancak bu sosyal eleştiri muhafazakâr değildi. Gerçeği yeniden tartışmayı ani-stüdyo ve anti-sinema sloganlarıyla seçtiler. Epik tiyatronun da etkilerinin görüldüğü bu ekolde kamera inanılmaz bir hareketlilik taşımaya başladı. Doğal sesler kullanıldı ve zaman zaman bir röportajcı yöntemiyle aktörler öykünün içine katıldılar.

Asla tek bir hikâye peşinde koşulmadı. Gerçek yaşam öykülerinde yer aldığı gibi iç içe geçmiş çok sayıda, rastlantısalmiş gibi görünen hikâyeler ana metni oluşturdu.

Yeni gerçekçiler şiddeti rastlantısal olaylar içerisine küçük detaylar olarak soktular. Bazen şiddet ekonomik bir kaos içinde yer alan mizahın detayında yer aldı. Çünkü yeni gerçekçiler için şiddet gerçeğin kendisiydi. Çok bilinen James m. Caine'in "Postacı Kapıyı İki Kez Çalar" filmi mutsuz toplulukların insan yaşamını alt üst eden duyarsızlıklarının, aşkın şehvet ve ihtirasla yer değiştirmesinin şiddeti yer alır.

Değerler ve değerlere saldırılar aynı derecede savunulmuş, tutku psikolojisi şiddetin tarafı ve mağdurunu eşdeğerde savunmuştur. Yeni gerçekçi ekol toplumsal şiddeti de sık biçimde işlemiştir. Marksist boyutlarda olmasa bile direniş ve devrim içinde gerçekleşen şiddet savunulmuştur.

Vittorio Sica'nın, yeni gerçekçiliğin merkezine oturtulabilecek üç filminden biri olan "Bisiklet Hırsızları" (Ladri di Bicicletta) araştırma konumuzu yakından ilgilendiren bir örgüye sahiptir. Filmde, II. Dünya Savaşı'nın dramatik sonuçlarıyla umutsuz bir yaşam ve bu yaşamın ayakta kalma koşullarındaki meşru olmayan meşruiyet temasının işlenir. Grev hazırlıklarının sürekli görünümünün ötesinde

bisiklet hırsızlarının dünyayı kurtarmak için politik bir önermeleri bulunmaksızın buldukları yaşam yöntemlerini sunar. Yeni gerçekçiler gerçeği yüceltmemişler ancak gerçeğin içindeki ahlaki ihlalleri normalleştirmişlerdir.

3.2.4. Yeni Dalga Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

Modern sinema ekollerinden yeni dalga ekolü II. Dünya Savaşı sonrası Fransa’da gerçekleşen bir ekoldür. 1961 yılından sonra kuramsal altyapısını tamamlayan yeni dalga sinemanın sanatsal kimliğini öne çıkarmıştır. Bir film yapmayı roman yazmaya ya da bir kompozitörün senfoni bestelemesine benzetmişlerdir.

La Nouvelle Vouge (Yeni Dalga) ekole ismini veren gruptan gelmektedir (Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Tati, Alain Resnais). 1959–1966 arasında çok sayıda filmi tasarlamışlar, tasarladıkları filmler arasından, ticari olmayan, gösterime birkaç kez giren denemeler yapmışlardır. 1960’ların başında yeni dalga, Fransız film endüstrisinin de gelişmesiyle beraber uluslararası film piyasasına girmiş ve şaşırtıcı derecede başarı elde etmiştir.

Yeni dalganın sinema estetiği açısından getirdiği gerçekten önemli yenilikler vardı. Bu yenilikler akademik değildi. Daha çok entelektüel birikimin imgelerinin görüntüye dönüştürülmesiydi. Asla pahalı olmayan donanımlarla ve amatör oyuncularla gerçekleştirilen filmler sinemanın illüzyonunu değil metaforunu gerçekleştiriyordu. Sinema metinleri de aynı anlayışla çeşitli sızramalarla oluşturuluyordu. Son derece komik bir an cinayete sonuçlanıyor ya da uzun süre koşan bir çocuğun yüzüyle sahne dolduruluyor ve oradan da nereye gideceğine dair hiçbir ipucu verilmiyordu.

Fantezi ve gerçek, egoizm ve öznellik, hatta marjinal bir karşıtlık olan kadın ve erkek olmak bile sıklıkla iç içe giriyordu. Şiddet yeni dalga hareketinde basit yanlışlıklar olarak gösterilir. En şiddetli ölüm sahneleri kolaylıkla bir gülümseme ile ya da basit bir el hareketiyle izleyiciye unutturulabiliyordu. Öyküler bir izlek içinde sunulmadığı için şiddet küçük parçacıklarla kesintili bir biçimde mekâna ve zamana dağıtılmıştı. En ciddi temalardan birini işleyen Alain Resnais’ın “Gece ve Sis” filminde ölüm kamplarının otoriter hiyerarşisi konu edilir. Şiddet en sert boyutlarıyla yer alır.

Ancak burada öncelenen şiddetin yarattığı gerilim değil, böyle bir ortamın sorumlularının kim olduğu sorusunun yarattığı gerilimdir. “Gece ve Sis” geniş bir belgesel çalışma üstüne gerçekleştirilmiştir. Ancak bu denli gerçekten çıkışını alan film bir bilim-kurgu diliyle sunulmuştur. Şiddet kavram olarak fetiş nesneye dönüştürülmüş, asıl tartışılan şiddete neden olan yaşam koşulları olmuştur. Benzer bir anlayış Rasnais’ın “Hiroshima Mon Amour” filminde de vardır. Tüm dünyayı etkileyen Hiroşima’ya düşen atom bombasını hatırlayan, bu anılarla bir aşkın anımsamalarını yan yana getiren Japon mimarı anlatan filmde şiddetin en büyük yansıması öylesine sıradanlaştırılmıştır ki sadece sevgilisini hatırladığı takvimdeki bir tarihe dönüşmüştür şiddet.

Kuşkusuz yeni dalga ekolü şiddeti bu denli sıradanlaştırarak bir anda şiddete yönelik entelektüel eleştirisini yapmıştır. Yönetmen şiddeti küçümsememiştir, şiddeti küçümseme noktasına gelen duyarsız, modern toplumun dramatik sözcüsü olmuştur.

3.2.5. Cinema Nuovo Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

Yeni Sinema 1960’lı yıllarda Brezilya’da başlamıştır. Amacı Avrupa ve Amerikan sinemalarından etkilenmeyen ulusal sinema kültürü yaratmaktır. Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ve Ruy Guerra gibi yönetmenlerin başlattığı Yeni Sinema yönetmenleri tüm dünya izleyicilerine ülkelerindeki gerçeği anlatarak evrensel, toplumsal adaletsizliği gözler önüne sermek istemişlerdir.

1967’de Güney Amerika’da arka arkaya egemen olan askeri cuntaların sinemada sansürü arttırması bu ekolün temsilcilerinin dünyaya açılımı sonucunu yaratmıştır. Belki başlangıçta etnik bir ekol olarak kalacak Yeni Sinema akımı arka arkaya yaşanan cunta baskılarıyla Avrupa’ya ve tüm kıtalara yayılmıştır. Kuramcıları, uygulamacıları, eleştirmenleri çeşitli kıtalara yayılarak oralarda çalışmalarını sürdürürken bu akım beklenmedik biçimde Latin Amerika çıkışlı evrensel bir sese dönüşmüştür. Glauber Racha tarafından “açlığın, şiddetin ve tutkunun sineması” olarak tanımlanan Yeni Sinema akımı, şiddeti en dolaysız biçimde verebilen görüntü dilini oluşturmuştur. Başlangıçta Latin Amerika’ya özgü sosyal sorunlar irdelenirken giderek Avrupalı ve Amerikalı yönetmenler desteğiyle tüm dünyada yaşanan şiddeti estetik

biçimde sunmuşlardır. Şiddet, çok yanlı analiz edilir bu ekolde. Şiddet uygulayan ve uygulanan arasında değil, şiddetin sosyal, politik, ekonomik, mistik, ideolojik tüm yansımaları tartışılır. Diğer ekollerden en önemli farkı, şiddeti ezen-ezilen bağlamında değil; şiddetin başlangıcı ve sonuçlarını yaşam bağlamında tartışmaktır.

Bu ekol hiçbir zaman ticari sinema olma amacı ve kaygısı taşımasa da, 1963 ile 1980 arasında yaşadığı siyasal deneyimler nedeniyle ticari başarı da kazanmıştır. Bu ekolün anlatımlarında şiddetin sorumlusu insan değil sistemlerdir.

3.2.6. Deneysel Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi

Deneysel Sinema; sinemada alışılmışın dışında yenilikleri deneyen tüm çıkışları tanımlayan ortak ad olarak kullanılmıştır. Bu diğer sanatlarda dadaizm, avant-garde, “performans art”, “happening” gibi farklı adlar alan akımlarla benzeşir. Deneysel sinemanın en önemli özellikleri öncü, bağımsız, geçmişe itaatsiz, geleceğe deneyci bir bakışla yaklaşmasıdır. Bu nedenle Deneysel Sinema tek ülke çıkışlı değildir. Fransız, Alman, Sovyet, İngiliz ve Amerikan deneysel sinemaları aynı ekol içinde değerlendirilebilecek çalışmalardır. Deneysel Sinema diğer sanatlarda olduğu gibi uygar dünyanın sanata verdiği erdemli anlamları tartışır. Bu nedenle deneysel sinemanın başlangıçta bir sanat akımı olma iddiası yerine, akımları ret eden anarşist bir tutumu seçtiği izlenir. Ancak diğer sanatlarda olduğu gibi avant-garde, protesto ve ret hakkını uzun süre kullanamaz. Bizzat kendisi reddettiği ekollerden birine dönüşür.

Deneysel sinemanın teorik alt yapısını oluşturan en önemli kavramlardan birisi anti-pozitivist olmasıdır. Anti-pozitivist olması onu anti-kapitalist, anti-hümanist, anti-liberal yapar. Çok kısa bir süre sonra genç yönetmenlerin moda eğilimi haline gelen deneysel sinema tıpkı kendisinden on yıl önce Duchamp’ın müzelere kabul edilmesi olgusuyla benzeşir. Müze duvarlarının yıkılmasını isteyen Duchamp, müzelere hapsedilirken tüm geleneksel görsel dili reddeden deneysel sinema bir moda olarak görüntü sistemlerinin dili haline dönüşmüştür. Görüntülü iletişimin aracı olan bilgisayarlar kanallı iletişim sistemlerinin görüntü dili, deneysel sinemadan yararlanmıştı. Deneysel sinema şiddeti belirli bir sistematik ideoloji olmaksızın tartışır.

Çılgınlık, uçukluk, sıra dışılık, hiçlik, yok ediş, yok oluş, tüm düzeni ters yüz etmek deneysel sinemanın yöntemidir.

Dolayısı ile deneysel sinemada, ister soyut ister kavramsal anlatımlı olsun, konu içinde şiddet anlatılmaz. Şiddet bizzat sinemanın kendi varlığı ile yaratılır. Bu nedenle şiddetin tarafları, tartışması ya da etik analizi metnin akışında yer almak zorunda değildir. Bütünüyle hiçlik duyumsaması bir şiddettir ve bu şiddet filmin pratik kurgusunda yer alır.

3.3 ŞİDDETİN PSİKOPATOLOJİSİ

Şiddet insanın saldırganlık iç tepisinin gerçek hayatta eyleme dönüşmesidir. Kızgınlık ve üzüntüyle beslenen saldırganlık duyumsaması oto-kontrol ile bastırılabilen bir içtepidir. Ancak kontrolü zayıflatan toplumsal ya da bireysel çok sayıda etken saldırganlığın şiddete dönüşmesine neden olur. Freud insanda iki temel dürtünün bulunduğunu savunmuştur. Birincisi cinsel enerji (libido), ikincisi yıkıcı saldırganlık enerjisi (thanatos). Her insanın içinde kendi kendini bile yıkmaya yetecek güçlü bir saldırganlık enerjisi bulunduğunu savunan Freud bu enerjinin bazen içe bazen dışa dönük etkileştiğini belirtmiştir. Dışa dönük etkileşime şiddet, içe dönük etkileşime ise ölüm arzusu denir.

Engellenme ya da bir amaca ulaşmanın yavaşlatılması dış dünyadan iç dünyaya yapılan bir şiddet uyarısıdır. Doğal olarak şiddet başlangıçta bir savunma biçiminin görüngüsüdür. Saldırgan davranışların iki boyutu vardır. Birinci boyut, öğrenilmiş sosyokültürel kaynaklı gelişen ve bireyin toplum içinde kendisini kanıtlamaya yönelik girişimdir. Özellikle ataerkil toplumsal yapılarda sık görülen sosyokültürel bir eğilimdir. Erkek olmak, onur ve toplumsal saygınlığı kazanmak için gösterilen şiddet edimleri, öğretilmiş saldırgan tepkilerin sonucu olarak kabul edilir. Öğretilmiş saldırgan tepkiler taklit ve özendirici etkenler yoluyla çocuk yaşlarda başladığı söylenebilir.

Saldırganlığın ikinci durumu psikopatolojik nedenlere dayanan ve birikmiş içsel sorunların patlama biçimi olarak ortaya çıkan durumdur. Oto-kontrol sistemlerinin zayıflamasıyla şiddet, bazı psikolojik hastalıklarda temel belirti durumundadır.

Araştırmamın konuya yaklaşımı bu bölümü doğrudan ilgilendirmemektedir. Araştırma daha çok kültürel ve toplumsal kaynaklı şiddet ediminin psikopatolojisi ile ilgilidir. Toplumsal psikopatoloji yani sağlıklı toplum olgusu şiddeti besleyen ana kaynaktır. Derin hukuksal eşitsizlikler, kaybetme kaygısı duyamayacak kadar kendisini yoksul hissetme, gelecek umutlarının yitirilmesi, toplumsal etik değerlerin yıpratılması, devlete olan güvenin yitirilme deneyimleri, kitle iletişim araçlarının toplumsal ajitasyonlarda rol alması, otoriter eğitim sistemlerinin baskıcı tutumu, ataerkil aile sisteminde hiyerarşik katılık, yoğun toplumsal değişiklikler (istikrarsız yönetimler), savaş, uyuşturucu ve alkol kullanımının toplumsal yaygınlığı, seks pazarlarının meşrulaşması gibi sağlıklı toplum özellikleri toplumsal patolojinin önemli belirtileridir. Bu patoloji şiddetin yaygın hale gelmesini sağlarken her şiddet eylemi katlamalı artışla birbirini tetikler. Şiddet yeterli bir önlemlerle azaltılmadığı sürece bulaşıcı patoloji olarak toplumsal yaygınlığı hızla artar.

Tüm dünya sinemalarında şiddet olgusu ana tematik öğedir. Çünkü gelişmiş kapitalist ülkelerden, dördüncü dünya yoksul ülkelerine kadar tüm yerkürede toplumsal şiddet patolojisi yaygınlaşmıştır. Uluslararası örgütlü şiddet dolaşımı insanlığın en önemli tehlikelerinden birine dönüşmüştür.

4. HEIST MOVIE

90'larda karşımıza çıkan kanunsuzlar artık alışlagelmiş gerekmedikçe silahlarını ateşlemeyen, şiddete başvurmeyen gangster ya da aidiyetsizlik, dışlanmışlıkla hınçlanmış anti-kahraman tipleri gibi değildir. Artık sadece çıkarları için bir araya gelen, geçmişleri ve gelecekleri sadece toplum için değil, kendileri için de önemli olmayan, zaten toplumu da önemsemeyen; eğer şanslılarsa en azından ölümlerini 'insan'laşan ihanete uğramış karakterler vardır.

Veysel Atayman'ın derlediği Şiddetin Mitolojisi kitabında sinema şiddet ilişkisi bağlamında heist movie (soygun/suç filmi) tarzı konusunda ilginç bir örneğe yer verilir:

“Pulp-Basın Dergisi’nde dünya çapında radikal ve yenilikçi sinemacı olarak tanıtılan Quentin Tarantino “Reservoir Dogs” ve “Pulp Fiction” filmlerinde seyirciyi küçük gansterlerin ortamına götürür ve onları şiddet konusunda sözünü ettiği o küçük, kirli şeylerle karşı karşıya bırakır; bu kirli küçük işler, aksilikler, iyice arap saçına dönmüş, küçük insanların başına büyük dertler açmıştır “Rezervuar Köpekleri”nde.. . “Rezervuar Köpekleri”, heist movie (ya da: ‘caper movie’ suç, hırsızlık, cinayet sineması) alt türüne giren bir film sayılır. John Huston’un “Asphalt Jungle” ; Jules Dassin’in “Du” “Rifti Chez les Homes” ve Kubrick’in “The Killing” filmleri, bu türün tipik özelliklerini yansıtır. Her üçünde de gözü dönmüş, keskin tipler bir soygun planlarlar; bunu gerçekleştirir ve sonunda çuvallarlar. Bu türün anlatım yasası gibi bir şey vardır: a) Soygunun, saldırının hazırlanması, b)Hayata geçirilmesi ve c)Kan gölüne dönmüş bir ortam, intikamların alınması; cezaların çekilmesi. Bu şemayı “Rezervuar Köpekleri”ne taşıyacak olursak, ağır yaralı Bay Orange’ın bulunduğu hangarda geçen (yukarıda özetlediğimiz) bölümü; bu şemadaki üçüncü aşamanın karşılığı olarak görebiliriz... Şiddet ilişkileri, “Rezervuar Köpekleri”ndeki kahramanların bir bakıma deşifre edilmesine giden bir yol; onların insan olma

özelliklerinin tartılmasını sağlayan bir zemindir... Gözünü kırpmadan iki şarjörü bir ekip arabasına boşaltabilen serinkanlı gangster Bay White, en az bozulmuş, en dürüst, insan olma özelliklerini koruyan figürdür. Bay Orange'ın polis olma olasılığı düşüncesini kafasından uzak tutmak için çırpınır; onu korumak için hayatını tehlikeye atar. Ölümü, sanki bir arınma, bir kurtuluştur onun. Ölürken tam bir insan olmuştur.”⁸

Aynı türde olmasa da Sergio Leone filmlerinde de estetize şiddete bir övgü vardır. Kanunsuzluğun her türüne adeta övgüler yağdıran ama alt okumalarda aslında bozulmanın sistem tarafından ne kadar çabuk kabul gördüğü eleştirilerini barındıran “Bir Zamanlar Amerika’da” filminde katillerin ve gangsterlerin, gitgide vahşileşen Amerika Birleşik Devletleri ve etik eksiklikleri barındıran benzer iklimlerde nasıl kolay yükselebileceklerini gösterir.

⁸Georg Seesslen, Werner C. Barg, Rhomas Plöger, Robert Fischer, Peter Körte, **Şiddetin Mitolojisi**, Veysel Atayman (drl.), İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002, s. 199

5. DARBELER VE DEĞİŞEN KÜLTÜREL YAPI

14 Mayıs 1950’de tek partili döneme son verilmesiyle birlikte demokratik bir sürece girildi. Kaldı ki bunun üzerinden çok kısa bir süre geçmiş olmasına rağmen iktidar, muhalefete devredildi. Fakat bu süreç kendi kendini şekillendirmesi fırsatı bulamadan 1960 askeri darbesiyle kesintiye uğramış ve darbeler dönemi başlamıştır.

Bunun ardından gelen 12 Eylül 1980 darbesi ise 12 Mart’ın yarım bıraktıklarını devam ettirdi. Bu noktada ekonomik ve politik bir çözümlenmeye gitmek değil hedefimiz ama darbelerin zedelediği toplumdaki ekonomik ve sosyal dolayısıyla da etik bozulmaları da göz ardı edilemez.

Özal dönemiyle birlikte aşırı göç alan şehir nüfusu kırsalı geçti ve kentin ekonomisinde kendine yer edinmeye çalışırken, kentli olmanın kültürünü kabullenemeyen çevre, merkezi etkilemeye, merkezle çatışmaya başladığı söylenebilir. Göçle şehre eklenenler kenti değiştirirken kendileri de değiştiği gözlenebilir açıklıktaydı. Siyasiler bundan da faydalanmışlardır. Kent soylu entelektüeller dışlanmaya ve topluma yabancı, uzak olmakla suçlanmaya başladılar. Kentli olabilmek için yeterli kültürel altyapısı olmayan göçle gelen ve köylülüğünü sürdürmeye çalışan kesimle karşı karşıya getirildiler. Özal dönemi zenginleri kolay servet edinmenin modeli oldular. Sınıf atlama çabasıyla her yola başvurmayı mubah sayan iktidar söylemi popülerleşti.

Tepkisizleşen toplumun dönüşümünde kitle iletişim araçlarının pompalanan popüler kültür yayılmış, solun tüm söylemlerini oyunlaştırmış, kitlelerin aydınlatılmasından çok manipüle edilmesini sağlamıştır.

Ahmet Oktay, Türkiye’de Popüler Kültür adlı kitabında şöyle bir yargıda bulunur:

“Kitle iletişim araçlarında Amerikan yaşam tarzının, başka bir söyleyişle tüketim ideolojisinin yayıldığı, uygulanan ekonomik politikaların aşırı meta bollaşmasına ve meta fetişizmine yol açtığı, proletaryanın da öteki emekçi kesimlerin de tüketme istesisine

yakalandığı bir tarih döneminde devrim koşullarının olgunlaşp olgunlaşmadığı sorunu, herhalde önümüzdeki yıllarda ayrıntılı kuramsal çalışmalarda ele alınacaktır.”⁹

Yığın kültürü karmaşa yaratır, iyi ile kötüyü, doğru ile yanlış, varlıklı ile yoksulu özdeş kılan bir yanılsamadır aslında olup biten. Dünya kapitalist sisteminin periferisinde kapitalistleşmeye çalışan Türkiye’de de egemen kesim tarafından yönlendirilen ve belirlenen değer yargıları, alt kültürleri yönlendirmektedir.

Popüler kültür ürünlerinin asıl hedef kitlesi, alıcısı konumundaki çalışan sınıf küçük burjuva yaşam tarzına özlem duymaya başlamıştır. Kentlerde ve metropollerde (anakentlerde) yaşayan sanayi çalışanları, temizlikçi, odacı vb. gibi kesimlerde bu kendini daha güçlü bir şekilde gösterir. Bu kesimlere sunulan anlatım şekilleri onları başkalarının yaşamlarına, evlerine, lükslerine, standartlarına özendirir.

“Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” da bu kültürel bozulmadan payını almış, 90’larda yeni peyda olmuş bir çehreyle hayatın orta yerinde dolaşan boyundan büyük işlere kalkışan “yırtmak” çabasındaki, kolay para peşindeki küçük insanların, lümpenlerin hikâyesidir.

⁹ Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s14

6. ŞEHİR, TOPLUM VE SİNEMASAL KARAKTERLER

Stereotipler, karakter tanımlamalarını kolaylaştırmakla beraber, toplumsal olayların toplumu şekillendirmesine dair ipuçları veren ve detaylı bir okumada anlatılan olayın alt metninde daha geniş bir bilgiye ulaşılması gerekliliğini hissettiren tetikleyiciler olmalıdırlar.

Ancak stereotip karakterlerin yarattıkları en büyük problemlerden birisi belki de öteki kavramıdır. Kalıplaşmış ve kodlanmış örneklerin belirli bir gruba aidiyet hissi yaratmalarının sonucunda ortaya çıkarlar. Bu durumlarda da genelde kaçınılmaz olarak izleyici ister istemez kendi hayatına, gerçekliğine ve seçimlerine paralel olarak taraf olmaya itilir.

Fasit bir daire içinde yaşamlar süren ve dünyayı sadece bildiğinden ibaret sayan ve kaçınılmaz olarak da “doğru” algısı da buna göre şekillenen bir toplumda, bireylerin kendileri gibi olmayanlarla empati (duygudaşlık) kurabilmeleri de mümkün olmamaktadır. Kişi bugün olumlamadığının, dışladığının içinde olduğu duruma düşebileceğini göz ardı eder. “İyi” ve “kötü”yü birbirinden keskin çizgilerle ayırmak toplumsal önyargıları kuvvetlendirirken, karakter tanımlamalarını kolaylaştırır. Karakterlerdeki kimi özelliklerin hedef şaşmadan kodlanmalarını istediğimizde bize zaman kazandıran araçlardan biri olarak da karşımıza çıkarlar.

Gerçek yaşamda stereotiplerin deneyimleme ve bir sonraki aşamada bu deneyimlerden faydalanma ve korunma gibi işlevleri olmakla birlikte, biz kurmaca bir senaryonun algılanması üstünden devam edilecektir.

Sinemanın ilk dönemlerinde özellikle melodram geleneğiyle kendine yer edinen stereotip erkek karakter kodlamaları zaman içinde biçim değiştirmiş olsalar da anlatım içerisinde karakterlerin kimi kişilik özelliklerinin vurgulanması için kullanılmaktadırlar. Filmimde yer alan karakterlerin kimi özelliklerini vurgulamak için bu kodlamalardan yararlanıldığı da eklenmelidir. Bununla birlikte kimi özelliklerinin yanı sıra kalıplaşmış bir karakter tanımlamasında asla bir kişide bir araya gelmeyecek farklı özellikleri de barındırdıklarından seyirciyi ters köşeye yatırabilecek, beklenenin

dışında davranışlar gösterebilecek karakterler ortaya çıkmıştır. Bunlar da aynı gerçek yaşamda olduğu gibi yekten “iyi” veya “kötü” olmak zorunda olmayan karakterlerdir.

Büyük ölçüde Brezilya ile özdeşleştirilebilecek Üçüncü Sinema'nın da dert edindiği açlık, hüznün, şiddet ve görülmek istenmeyen gerçeklerin anlatılma çabalarının bir benzerini son dönemde Türkiye sinemasında da görmekteyiz.

Darbe sonrasında hiç de gösterildiği gibi tozpembe bir ortamda yetişmeyen kuşaktan gelen yönetmenlerin anlatmak derdinde oldukları bir geçmişleri ve bu geçmişle hesaplaşmaları söz konusudur. Belki de bu yüzden artık tüm kavramların birbirine karıştırıldığı bir ortamda, sinemada da iyiler hep iyi, kötüler de hep kötü olamıyor. Olmalarını da ne istiyoruz ne de bunu gerçek buluyoruz.

Doç.Dr.Lale Kabadayı'nın araştırmasında da yer verdiği gibi 2000'li yıllardaki filmlerde bireysel problemlerle ortaya çıkan erkek karakterlerin yanı sıra aynı zamanda yükselen milliyetçilik odaklı filmlerde maço erkek karakterlerin vurgulandığını görmekteyiz.¹⁰ Bu aşırı sağ söylemlilerle karakterler saldırganlıklarına, işledikleri suçlara veya uyguladıkları şiddete yükselen bu değerler bağlamında geçerli sebepler oluşturmakta zorlanmazlar.

Bu tarz kanunsuzluklar ve şiddet gösteren karakterlerin kimi zaman vatanperverlik, kimi zaman saflık, kimi zaman hayırseverlik ve güçsüzün yanında olmak gibi izleyicide sempati oluşturmaya yönelik özelliklerle donatıldıklarını, makyajlandıklarını görürüz. Bu sistem genel olarak kötü özellikleri baskın olan, şiddete meyilli ve kanunsuz erkek karakterlerin iyi yanları da olduğunu göstermek üstünden işler. Şiddet için her zaman iyi bir sebepleri vardır.

Şiddetin farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde, farklı kabulleri vardır. Şiddeti toplum tarafından kabul edilebilir kılan önemli sebeplerden biri de onurdur. Onuru kırılan bireyin bunu ödetmek istemesi ve bu uğurda gösterdiği şiddet çoğunlukla kişilerin diğerlerinin ne düşündüğüne ve biçtiği değere önem verdiği Akdeniz ve Güney

¹⁰ Lale Kabadayı, **Erkek Kimliğinin Değişme(meyen) Halleri**, Huriye Kuruoğlu (drl.), İstanbul: Beta, 2009

Amerika gibi kùltùrlerde geçerlidir. zkan ve Gençöz' ùn gurur toplumlari ùstùne yaptıkları araştırmada topluma karşı yaşanan ve ortak değer oluşturan bu tarz gurur için “ele gùne karşı yaşanan” gurur tanımlaması yapılmıştır.¹¹ Gurur bu tarz toplumlarda kişinin malı gibi algılanmaktadır ve gururu kırılan kişi malını kaybetmiş gibidir. Burada bu benzetmeyi belki bir adım daha öteye götürüp gururu bir uzuv olarak nitelendiriyorum. Nitekim bu tanımın çeşitlenmesinin bir yansıması olarak, kısasa kısas mantığıyla kaybettiği uzvuna/organına karşı bir uzuv/organ almak ve “detmek” için filmin sonunda Mahir'in kulak kesmesini grùyoruz. Uyguladığı şiddetin hiçbir zrù yoktur ama Tarantinovari bir şiddet de değildir. Örneğin Tarantino'nun Rezervuar Köpekleri'ndeki işkence sahnesinde kulak kesilmesi ile aradaki en bùyùk fark birinin işkence için, diğerinin ise ödetmek için olmasıdır. Her ikisinin de hastalıklı olmasının dışında ortak yönleri yoktur.

Özellikle Tùrkiye'nin doğusunda yıllardır devam etmekte olan etnik çatışmaların ve doęu sınırındaki komşu ùlkelerle yaşanan siyasi ve askeri gerginliklerin yarattığı sosyal bunalımların sonucu olarak birçok sinema yapımında toplumun belirli kesimlerinin sempatisini kazanabilir ve kabul görebilir bir saldırganlık erkek karakterlere savaşçı özellikler olarak yansımtır.

“Herkesin Bir şansı Daha Olmalı” da Mahir karakteri askerden yeni gelen ve travması devam eden yaralı, kendisiyle ve sistemle hesaplaşması olan bir kişidir. Aslında Mahir'in iyiliğine ya da kötùlùęine dair söylenebilecek pek bir şey yoktur. şiddetinin bir çıkış noktası vardır ama zrù yoktur. Kendindeki bu insanlık dışı değişimin adını “kahramanlık hikâyesi” olarak nitelendirmesi de bu hesaplaşmanın ve iinden çıkamamanın ironisidir. Bir anlamda iktidarın darbe sonrasında izlediği politikaların “insan atık”ları olarak karşımıza çıkarlar Mahir ve Atıf karakterleri. İktidarın artık onlarla işi kalmamıştır. Kullanıp atılmışlardır. Aralarındaki hesaplaşma onların dışına taşmadıka sanki aslında kanunun da umurunda değildir. Sınırları aştıkları noktada, deşifre olduklarında “haberlere çıkarlar” ve o andan itibaren “geniş çaplı bir soruştırma” başlatılır. Artık mitlerin döneminin kapandığı, postmodenizmin

¹¹ B.Öner-Özkan,T. Gençöz, **Gurur Toplumu Bakış Açısıyla Tùrk Kùltürünün İncelenmesinin nemi**, Kriz Dergisi, 14 (3): 19-25

bireyselliği pompaladığı bir dönemdeyiz. Bununla beraber sinemada da karşımıza sıradan, her gün beraber yaşadığımız insanların öyküleri çıkıyor. Son dönem Türkiye sinemasında sistemin yansımalarını, etkilerini besin zincirinin en son halkası üzerinden dile getiren ve sokaktaki “küçük insan”ı anlatan filmlere daha sık rastlıyoruz.

Çünkü mahallede ne olup bittiği önemlidir. Sokak bir ülkenin gerçeklerini yansıtır ve iktidarların denetiminde olan medyadan edinilemeyecek tarafsız bilgiyi şehrin kendisinden edinebiliriz. Şehir (Polis) çeşitli katmanlardan oluşur ve iktidar benzer özelliklere sahip olanların bir araya getirilmesi ile bölgeler oluşturur. Bu düzenle birlikte genel akışın dışında, düzen dışı ya da en azından düzen karşıtı olmasa da uyumlu olmayan kesimler oluşur. Cemaat ve cemiyet karşıtlığın taraflarıymış gibi dursalar da, “polis”in kanununu asıl ihlal edenler göçebelere aslında. Filmdeki karakterlerin hepsinin yaşadıkları hayattan kaçmak istemelerinin, başka hayatlar istemelerinin altında otoriteyle ve içinde yaşadıkları toplumla, sınıfla barışık olamamaları yatmaktadır. Bu tipik lümpen özellikler, psikopatik bir hak etme mantığıyla birleşir ve suç kaçınılmaz bir hal alır.

“Herkesin Bir Şansı Daha Olmalı” kısa filminin karakterlerinin, Tanrı Kent ve benzeri getto filmlerinde şehrin dışında kalan kendi içindeki dengeyi/adaleti oluşturan soyutlanmış bir yapıdan gelmemeleri, çözülmenin/bozulmanın şehrin geneline yayıldığına dair bir resim çizmektedir. Renklerin canlılığını ve doygunluğunu yitirmiş bu yaşamlar ötelenebilecek ve görmezden gelenebilecek bir pürüz değildir.

7. SİNEMA VE GERÇEK

Gündelik yaşamlardan çıkışlı öykülerin anlatımında karşımıza çıkan ilk büyük kaygı belki de gerçeği olduğu gibi anlatabilmektir. Bir öykünün gerçek hayatta var olması, sinemasal bir anlatıya dönüştüğünde gerçekliğini koruyabilmesinin garantisi değildir.

Heykelde ve resimde hipergerçekliği yakalamak teknik ve materyalle mümkün olabilir. John Mueck'in heykellerindeki detaylar ve kullandığı materyallerin gerçeklik hissi -ironik bir şekilde- heykellerin “gerçek yaşam ölçülerinin” dışında olmasıyla güçlenir. Zaten Mueck'in heykellerinin de bu kadar ilgi çekici, çarpıcı ve akılda kalıcı olması da bu yüzdendir.

Strateji olarak benzer bir durum söz konusudur aslında: Bilineni ve görüneni farklı bir açıdan bakarak, algıyla oynayarak yorumlamak. İşte tam da gerçek ve gerçektışının kesiştiği bu yerde sanatın ortaya çıktığı söylenebilir.

Anlatılacak öykünün her gün karşılaşılabilecek bir olay olması gerçeklik hissini izleyicide uyanması için hayati bir önem taşırken, sıradan bir olaya herkesten farklı bakabilmek de yaratıcılığı gerektirmektedir. Gerçek yaşam düzleminde ilginç, gizemli, merak uyandıran olaylar olduğu gibi aktarıldıklarında sinemasal olarak son derece zayıf kalacaklardır. Senaryonun ne kadar hayati olduğu bir kez daha kendini gösteriyor bu aşamada. Her ne kadar senaryo yazınsal bir eser olsa da, yapısal anlamda edebi eserlerden en büyük farkı görüntüye hizmet etmek üzere şekillendirilmiş olmasındadır.

İşte tam da burada sinemanın kendinden önceki tüm sanat dallarından farklı olarak zamanı içinde barındırdığını hatırlamak gerekir. Ancak zaman, mekân ve olay arasında kurulabilecek düzlem ine gerçekçi bir anlatım yakalayabiliriz. Her sahnenin ve planın gerçeği hissettirmesi için gereken doğru zamanı hissedebilmek ve doğru kamera devinimiyle bunu yakalayabilmek bu düzlemi sağlamlaştıracaktır.

Aristoteles antik çağda zamanın algılanmasında hareketin önemine değinir ve devinme ve değişmeden bağımsız bir zamanın olmadığını söyler. Zamanın ve hareketin

özdeş olmaması ile beraber zamanın hareketten ayrı da düşünülmemeyeceğini savunur.¹² Aristoteles'ten farklı olarak Bergson zaman ve mekân arasındaki ilişkiden bahsederken “süre” kavramını kullanır. Zaman ve hareket sayısal olarak ifade edilirken süre sezgiseldir.¹³

Bazin'e göre görüntünün doğal bütünlüğünün bozulmaması için yönetmen kesintisiz bir anlatımı tercih edebilir. Gerçek dünya ile sinemanın en önemli bağı zamanın sürekliliğidir. Mekânın içinde devinen kamera öncelikle içinde bulunduğu alanı tanımlar. Bu tanımlamayla izleyici olaya dâhil edilir ve meraklandırılır.

Goethe'nin dediği gibi “Doğada hiçbir şey tek başına ve yalnız değildir. Doğada her şey; önündeki, ardındaki, üstündeki, altındaki, sağındaki, solundaki şeylerle bağlantılıdır.”¹⁴

Başka bir örnek de Reservuar Köpekleri'nde:

*“İşkence sahnesinde izleyici koltuğunda otururken, sandalyeye bağlı bir halde işkence görmekte olan polis memuru ile ciddi bir özdeşlik kurar seyirci. Uzun bir planda işkence görenin yaşadıklarını gerçek zamanlı olarak seyretmekte olan izleyici üstünde yıkıcı bir etki oluşturur bu anlatım. İşkenceci kurbanın bilinçli düşüncelerini kazıyarak çıkartmak istemektedir ve burada işkence sahnesini seyreden saldırıya uğramış izleyicinin sinematik deneyimi ile bir benzerlik vardır.”*¹⁵

Demek ki burada sorunumuz bir şeyi gösterip göstermemekten çok nasıl ve neden gösterdiğimizdir. Sinemanın felsefeden ayrıldığı en önemli nokta onun görsel ve işitsel olmasıdır. Steven Shaviro da, Gilles Deleuze'un sinema ve dil üstüne olan yaklaşımını daha da genişletir ve “The Cinematic Body” kitabında semiyotiğin ve

¹² Aristoteles, **Fizik**, Saffet Babür (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 189

¹³ Henri Bergson, **Metafizik Giriş**, Barış Karacasu(çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 1998, s.22

¹⁴Paul Gormley, **New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema**, Intellect Ltd, s11

¹⁵ Gormley, a. g. e. , s16

psikanalitik film teorisinin sinemasal görüntü ve izleyici arasındaki ilişkinin gücünü indirgeyici ve inkarcı bulduğundan bahseder.¹⁶

Doğru anlaşılabilmek için en sağlıklı yöntem gerçeğin kendisiyle anlatmaktır. Pier Paolo Pasolini sinemanın gerçeği anlatmak için simgelere ihtiyacı olmadığını savunmuştur. Sinema gerçeği gerçeğin kendisiyle anlatabildiği sürece güçlüdür ve inandırıcıdır. Böylece izleyicinin anlatılanı, izlediğini kodlaması kendi kültürünün kodlamalarıyla sınırlı kalmaz. Sinema uluslar ötesi bir dil olmak için bunu yapmalıdır.

“Sinema gerçeği gerçeğe anlatan bir dil. O zaman soru şudur: sinema ile gerçek arasındaki ayrım ne? Pratikte hiçbir şey... Sinemanın gerçeğin kendisinin işaretlerinin oluşturduğu göstergeler sistemine denk gelen bir işaretler sistemine karşılık geldiğini fark ettim.”¹⁷

Pasolini'nin gerçeği gerçeğe anlatmak dediği aslında sinemanın kurmacayı gerçek gibi algılatma çabası değildir. Sinema yaşanmış olanı, geçmiş ve bugün, yaşanması mümkün olanı, geleceği ve hayali kurgulayıp göstermek ve gerçeği simüle edebilmek gücünü barındırır. Gerçek duygusunu yakalayabileceğimiz yegâne sanat olmasını da bu ironik bir şekilde kurgusallığından almaktadır. Filmin yapısının/ kurgusunun/ tasarımının izleyicinin algısıyla bütünleşebilmesi gerçek duygusunun kilit noktasıdır.

Diğer bir yandan da sinemanın uyandıracığı gerçeklik hissi, korku veya heyecan, bilmekle de ilişkilendirilebilir. Bildiğinden yola çıkarak algılayan ve bilmediğinden korkan ilk sinema izleyicileri akla getirilebilir. “L'arrivée d'un train a la Ciotat” gösterimlerinde kendilerini trenden korumaya çalışan izleyicilerin yaşadığı hissin bir kez daha yaşanamayacağını bilmek sinemanın büyüğü çarpıcılığının bitmesi anlamında üzücüdür.

Araştırmacının özel yaşamından bir gözlemde konuyla ilişkilendirilebilir:

¹⁶ Gormley, a.g.e, s9

¹⁷ Oswald Stack, **Pasolini on Pasolini**, Bloomington: Indiana University Press, 1969, s29

“Oğlumun üç yaşındaki ilk 3D belgesel deneyiminden kişisel bir örnek olarak bahsetmek isterim. Büyük bir akvaryumda köpek balıkları dâhil olmak üzere binlerce çeşit balığı çok yakından görebilmek deneyimini yaşamış olmasına, belgesellere ve orada gördüğü canlılara aşına ve hayran olmasına rağmen balıkların perdeden üstüne doğru hızla yüzdüğünü gördüğünde korkuyla gözünü çıkarması ve salondan çıkmak istemesi ilk sinema izleyicilerinin yaşadığının benzeri bir durumdu. Bir daha hiçbir 3D film onu bu kadar heyecanlandırmadı.”¹⁸

O zaman şu an için en önemli amaç, hareketli görüntüye ve kurguya tanışıklığı olan izleyicide gerçeklik hissi uyandırılmasıdır. Kameranın (algılayıcının) neyi gösterdiği, ne kadar gösterdiği, nasıl gösterdiği son derece önemlidir. Asıl sorun Sinemasal zaman ve mekânın, gerçek zaman ve mekân hissini simüle edebilmesidir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde simülasyon için “benzetim” karşılığı verilmiştir. Tez *gerçek gibi yapmak* terimini kullanmayı yeğlemiştir. Çünkü sinemasal gerçek ve yaşamsal gerçek arasındaki farkı bu şekilde açıklanabilir. İnsan insana benzeyebilir ama sinema gerçek gibi hissettirmeyi hedefler. Sinemasal gerçek ile yakalamaya çalıştığımız izleyicinin gerçeğin “duyusunu” alabilmesidir. Deluze’a göre bu *iki gerçekliği hem birleştiren hem de birbirinden ayıran sınır duyusunun kaynağıdır*.¹⁹ Bu etkileşim çift yönlü olabilir.

Jean Baudrillard da buna benzer bir düşünce ile Amerika’da sinemanın hayatın kendisine dönüşecek kadar gerçek olduğundan bahseder. Amerikan toplumunun kendisinden çıkışla üretilen sinema sonunda kaynak olarak kullandığı toplumu şekillendirmeye başlamıştır ve “yaşam sinematografikleşmiştir”. Oğuz Adanır “Sinemada Anlam ve Anlatım” kitabında buna ek olarak mitolojiyi üreten Amerikan sinemasının sonunda kendisinin mitolojik bir veriye dönüşmüş olduğunu vurgular.²⁰

¹⁸ E. Erkanı’nın Gözlemi

¹⁹ Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, **Filmlerle Sosyoloji**, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s22

²⁰ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2003, S20

Her ne kadar sosyoloji bilimine göre, sinema sadece sanatsal bir yolla yaklaşık bir karşılıklılık yakalayabilir olsa da; etkileşimin çift yönlü olabildiğini düşündüğümüzde sosyolojinin, toplumu yansıtan sinemanın kendisini değil ama sinemasal toplumu eninde sonunda merceğe altına aldığını da görmezden gelinemez.

Sinemanın ideolojilerin ve iktidarların en büyük silahlarından biri olduğu düşünüldüğünde; toplumsal olanın sanattan, sanatın toplumsal, siyasi ve ideolojik olandan ayrıştırılması ve indirgenmesi sağlıksızdır. İdeolojinin en gözde enstümanları olan inanç ve eğitim sistemlerinin yanına sinemayı da eklemek yerinde olacaktır.

Bugünkü sanatın temellerini oluşturan mağara duvarlarına yapılan resimlerden, dini törenler için yapılan totemlere ve heykellere kadar bir çok üretimin büyü ve din amaçlı yapıldıklarını hatırlayalım. Bundan dolayı inandırıcılık, tek ve benzersiz olmak gerçek olabilmenin en can alıcı şartlarındandır. Ancak artık kutsallıktan ve gerçeklikten çok pazarlanabilirlik, yeniden üretilebilirlik ve tüketilebilirlik önem taşımaktadır. Walter Benjamin yirminci yüzyılda tüm bu törenselliğin yerini sinema ve televizyonun aldığına dikkat çeker. Yeni tekniklerle izleyicinin ilgisi çekilmeye çalışılmakta, sinema yıldızlarıyla özdeşlik kuran seyircinin tüketimi öncelenmektedir.²¹

Sıradan sinema izleyicisi içine girebileceği bir sinema yapıtının gerektirdiği kültürel altyapıya sahip olmadığından eğlenebileceği, zaman geçirebileceği ve kendi gerçekliğinden kopabileceği, üstüne düşünmesi gerekmeyen ana akım sinemayı tercih etmektedir. Ana akım sinema bunun sonucunda kendine daha kolay alıcı bulurken, izleyiciyi içine girmeye davet eden sinema sanat yapıtı olarak daha dar bir kesime hitap etmektedir.

Bunun bir sonucu olarak Seçil Bükür'in de "Sinemada Anlam Yaratma" adlı kitabında değindiği gibi yönetmenlerin işi biraz daha güçleşmiştir. Bir yatırımcı olarak yapımcı doğal olarak filmin pazarlanabilirliği üstüne düşünmek zorundadır. Bununla birlikte son dönemde yönetmenlerin de başvurdukları diğer bir yöntem anlatmak istedikleri öyküleri farklı okumalara açık anlatmalarıdır. Ana akım sinemanın sıradan seyircisi filmi bir serüven filmi olarak izlerken, yönetmen aktarmak istediği alt ve yan

²¹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s 65

anlamları da verebiliyor. Bununla birlikte yönetmenin dilediği anlamı yaratma isteğinin alıcının kodlamasına ve yan anlamların oluşmasına bağlı olduğunu hatırlayalım. Film yaratıcısının isteği doğrutusunda şekil alır ama ondan bağımsız olarak alıcı/izleyici ile buluşur. Artık izleyici ile arasındaki ilişki yönetmenin tüm kodlama kaygılarının dışındadır. Yönetmen filmi tasarlarken rengi, kamera devimini, sesi ve kesmeleri ve dolayısı ile zamanı sözünü en doğru şekilde anlatabilmek üzere planlar. Ama izleyici ile buluşan filmin okunması artık onun dışında bir ilişkidir.²²

²² Seçil Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2012, s100

8. TÜRKİYE SİNEMASINDAN ŞİDDET VE TOPLUMSAL DEFORMASYON HİKÂYELERİ

8.1 KURTLAR VADİSİ: IRAK

4 Temmuz 2003 tarihinde Kuzey Irak'ta Amerikan Silahlı Kuvvetleri ve Türk Silahlı Kuvvetleri arasında gerçekleşen ve medyada “Çuval Hadisesi” olarak bilinen olaydan çıkışla kurulmuş bir öyküsü olan, “Kurtlar Vadisi: Irak” filminin önceki bölümlerde değinilen konular çerçevesinde araştırmacının yorumu yer alacaktır. Ancak öncelikle filmin konusunu yorum katılmadan resmi sitesinde yer aldığı biçimiyle aktarılması uygun bulunmuştur.

“4 Temmuz 2003 tarihinde Kuzey Irak'ta konuşlanmış on bir kişilik özel Türk kuvvetinin gayri resmi, yarı gizli karargâhına, müttefik Amerikan birlikleri gelir. Türk ekibi, bunu müttefiklerinin olağan ziyaretlerinden biri zanneder... Fakat bu sefer durum farklıdır. Değişen konjonktürde Amerika bölgede “son sözü” söyleyen tek güç olmak hedefindedir. Onlara göre bölgede artık Türklere yer yoktur... O gün on bir asker, başlarına çuval geçirilerek, halkın gözlerinin önünde, askerlik onurları hiçe sayılarak sınır dışı edilirler... Filmde her şey buraya kadar gerçekleri anlatıyor... Gerçekler üstüne kurduğumuz hikâyemizde Süleyman Aslan, o on bir kişiden biridir. Vaktiyle aşağılanarak teslim olmayı onuruna yediremeyen Üsteğmen Süleyman geride bir mektup bırakıp intihar eder... Mektup Polat Alemdar'a yazılmıştır... Polat Alemdar, çok özel olarak yetiştirilmiş bir Türk istihbaratçısıdır. Devlet adına çalışan gizli bir servisin, yurt içi ve yurt dışı sayısız operasyonuna katılmıştır... Hayatta hep görevleri için yaşayan Polat Alemdar, görevi uğruna intihar eden arkadaşının vasiyetine kayıtsız kalamaz...

O artık adamları ile birlikte Kuzey Irak'tadır, gerekirse ölmek için...

Kuzey Irak'ta onları farklı bir durum bekliyordu. Onlar Türk askerlerine utancı yaşatan adamın peşindeydiler ama gördükleri tablo inanılır gibi değildi. Irak'ta insanların değerleri, kişilikleri, geçmişleri hiçe sayılıyordu. Kurulmak istenen yeni düzen insanlara kabul edilemeyecek değişimi dayatıyordu... Bu kaldırılamayacak insanlık suçlarının görünen yüzü, çuval hadisesinin de baş aktörü Sam William Marshall adındaki bir Amerikan özel kuvvet komutanıdır. Sam W. Marshall, planını gerçekleştirmek üzere bölgedeki herkesin birleştiği Arap düğününü basar. Tamamı sivil olmak üzere onlarca kişiyi katleder. Düğünün gelini Leyla baskında müstakbel eşini kaybeder... O gece katledilen insanlar dışında bir çok masum insan da terörist adledilerek tutuklanır. Kader, daha sonra Polat ve Leyla'nın yollarını uğrunda ölmeyi göze aldıkları hedef uğruna kesiştirecektir... Sam William Marshall'ın peşinde artık tüm günahları, Polat ve Leyla vardır...

*İnanılmaz aksiyon sahneleri, yürek burkan insanlık hikayeleri ile bezenmiş "Kurtlar Vadisi: Irak" filmini unutamayacaksınız."*²³

Yukarıdaki film öyküsünün aktarılma biçiminden de çıkışla filmin genel anlamda bir intikam hikâyesi olduğunu söyleyebiliriz.

Filmin genelinde Polat ve adamlarının göstereceği her şiddeti haklı ve kaçınılmaz gösterecek bir Amerikan şiddeti dikkat çekmektedir. Düğün sahnesinde çocuğun öldürülmesi, sivillerin kötü muamele görmeleri ve aşağılanmaları, insanların sevdiklerini kaybetmeleri gibi seyircinin empati kurması ve seyredeceği şiddete acıktırılması için her yönetme başvurulduğu söylenebilir.

Şiddet içeren filmler arasında savaş filmleri her zaman en fazla ilgi uyandıran tür olmuştur. Romalıların gladyatörleri izlemekten aldıkları zevkin bir benzerini seyirciye tattırdıklarından, estetize ederek ve kahramanlaştırarak şiddeti sunduklarından

²³ <http://www.kurtlarvadisiiarak.com/> 22 Ocak 2012

eğlendirici olmuşlardır. Tabii burada Kurtlar Vadisi Irak filmi için savaş filmi nitelendirmesi yapmak belki de filmi birçok eleştiriden ve sorumluluktan kurtarmak, olarak yorumlanabilir. Aslında ortada bir savaş hikâyesi yoktur. Savaş insan öldürmenin meşrulaştırılmış şekli olduğundan olayların bir savaş filmi yapısında gelişmesi gerekmektedir. Bir kan davası ve intikamdan söz edilebilir ama bu bir savaş değildir. Polat ve adamlarının kişisel fütursuzlukları vatanperverlik, dini inançlar, mazlumun yanında olmak gibi, izleyicinin duygusal yanları kullanılarak toplumun geneline yayılmak istenmektedir.

Polat ve adamlarının Irak'a girişleri sırasında Kürt kolluk kuvvetlerinin yol kontrollü sahnesinde Polat'ın sahibinin sesi olarak Kuzey Irak'taki yönetimin meşruluğunu tanımadığını vurgulaması ve kolluk kuvvetlerinin onlardan diz çökmelerini istemeleri ile kan akıtmak için her türlü geçerli gerekçe sunulması seçilmiştir. Düşmanca davranışların cevabı olarak aynı düşmanca tavrı sergileyebilmek için her türlü geçerli sebebi olan Polat ve adamlarının, sıradan edebiyat replikleriyle taçlandırılmış intikamlarını seyretmek için seyirciyi hazırlar.

Polat ve Leyla'nın yolları kesişecektir ancak Polat'ın aşırı maço, milliyetçiliği dinle harmanlayan Türk kahraman karakteri ve geleneklerine bağlı, namuslu, Müslüman kadın kahraman arasında, Hollywood yapımı benzerlerinden farklı olarak, herhangi bir yakınlaşma olmamaktadır. Adem'in düştüğü hataya düşmeyen Polat'ın böylece hedef kitlesi olan gelenekselci izleyici kitlesinin ahlak anlayışına uygun bir kişilik olmasının ayrıntılı biçimde altı çizilmiştir.

Film, Amerika Birleşik Devletleri'nin en hezeyanlı dönemlerinde ya da hemen ardından, savaş sonrasında veya savaş sırasında haklı mücadelelerinin abartılı hikâyelerinin anlatıldığı savaş filmlerinin Türk türevi olmaktan öteye geçememektedir. Propaganda filmlerinin tipik aşırı milliyetçi özelliklerini barındıran bu tarz filmlerin, yargılamayan tartışmayan, çoğunlukla düşük eğitim basamaklarını aşmamış izleyicileri potansiyel tüketici olarak gördükleri bilinir.

Alışıldık okul müsamerelerini çağrıştıran tasarımı ile karakter olamayacak kadar yüzeysel anlatılan tiplerin yer aldığı bu yapım; dolma kalemle yazmayı

bilmeyen bir asker, duvardaki çerçeveden yansıyan aydınlatma gibi ışıklandırma ve mizansen hatalarıyla doludur.

Kara filmin, dışavurumcu sinemanın dramatik anlatım öğelerinin hiçbirinin yakınından bile geçmeyen Kurtlar Vadisi: Irak' tan şiddet içeren filmlerin içerik ve amaç farklılıklarına vurgu yapılabilmesi için tezde yer verilmiştir. Yeni sinemanın şiddete yaklaşımı ana akımın tersine bir duruş sergilemektedir. Şiddetin estetize edilmesi ve bir eğlenceye dönüştürülmesi yerine, izleyiciyi dramatik yapıya dâhil edip “seyrederek eğlenen” değil “düşünerek sorgulayan” bir konuma getirilmesi gereklidir.

8.2 “40”

Yönetmenliğini Emre Şahin'in yaptığı “40” bir ilk filmidir. Bir ilk film olarak kendi içinde oldukça tutarlı yanları olan bir anlatım tarzı kullanıldığı söylenebilir. Filmin karakterleri ve konusu kısaca şöyle özetlenebilir:

Metin çocukluğunda şiddet gösteren babasını bıçakladıktan sonra kaçıp İstanbul'a gelmiş ve hayatta kalamaya çalıştığı bu şehirde sürekli olarak suça bulaşmış uyuşturucu kuryeliği yapan bir taksi şoförüdür. Hayatı boyunca şanssız biri olduğuna inanmıştır. Gowill ise isminden de anlaşılacağı gibi seçilmişlerden olduğuna inanmaktadır. Nijerya'dan Fransa'ya çocukluk aşkına gitmek üzere çıktığı yolculuğunda İstanbul'da sıkışıp kalmıştır. Tarlabası'nda her türlü kanunsuzluğun arasında yaşamaktadır ve Fransa'ya gidebilmek için para biriktirmektedir. Sevda karakteri ise hayatta ne aradığını tam olarak bulamamış, kendi iç huzurundan uzakta, son olarak hayatının akışını nümerolojiye bırakmış, mutsuz bir evliliği devam ettiren bir çocuk annesi bir hemşiredir.²⁴

İstanbul'un çok da gösterilmek istemeyen yüzünün sıkça karşımıza çıktığı bu film; tek derdi içinde buldukları hayattan uzaklaşabilmek olan insanların yaşam

²⁴ Özetleme E.Erkanı tarafından yapılmıştır.

kesitlerine gönderme yapmaktadır. Filmin ana karakterlerinden, Metin şanssız hayatını, Godwill İstanbul’u, Sevda mutsuz evliliğini terk etmek istiyor.

Aktüel bir kamera kullanımıyla ritmik başlayan film yer yer geri dönüşlü anlatımlar ve sorgu odası çekimleriyle yabancılaşma hissi yaratılıyor. Yakın planlar sıkışmış hayatların boğuculuğunu verirken, üçüncü sayfa haberi kıvamındaki olaylar bir haber kamerası karakteriyle gerilimi arttırarak ve seyirciyi filme dâhil etmeye çalışarak aktarılıyor. Özellikle Metin karakterini canlandıran Ali Atay’ın diyaloglardaki rahatlığı ve karakterle örtüşen beden dili inandırıcılığı arttırıyor.

Film, hayatları yolunda gitmeyen, çaresizlik içindeki bireylerin kolaylıkla etik değerlerini bir kenara bırakabileceğinin anlatıldığı basit bir hikâyeye etrafında şekilleniyor.

Türk sinemasında sıradan insanların yaşamları üstünden sisteme, ahlak ve toplum ilişkisine, “iyi insan” ve “kötü insan” tanımlamalarına değinen benzer az sayıdaki yapımdan biri. Brezilya sinemasının toplumsal yaklaşımından izler taşıyan “40”ın anlattığı toplumu bir kenara itmeyen ve Amerikanlaşmayan bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir. İstanbul gibi herkesin bir şeylerin peşinde olduğu bir şehrin arka sokaklarının bozuk kentleşmesinin plastiğini konuyla harmanlayarak kullanan filmin renklerinin içerikle ve kadrajla uyumlu kullanılma çabası gözden kaçmamaktadır.

8.3 BORNOVA BORNOVA

İnan Temelkuran’ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı Bornova Bornova, 12 Eylül 1980 darbesinin ardından Kenan Evren’in darbeye dair söylediği “Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk İlkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır.” Sözüünün ardından şarkıcı Demet Akalın’ın “ Saygı, korkuyla eşdeğer yürüyor... Bana iki tokat atsaydı, ben dururdum. Boşanmazdık. ” sözüyle ironik bir bellek sorgulaması üzerine inşa edilmiştir. Filmin öyküsü şöyle özetlenebilir:

“İlk sekans Hakan’ın hayatını anlatarak başlıyor. Babasının mezar ziyaretinde annesinin yanında gördüğümüz Hakan işsiz,

*profesyonelliğe doğru ilerleyen spor hayatı bir kaza ile yarıda kalmış, mahalle bakkalının önünde takılan algısı pek parlak olmayan bir yeniyetme. Salih de Hakan'dan yaşça büyük, iyi bir aileden gelen ama hayatının rotasını şaşırılmış, şiddete meyilli, uyuşturucu kullanan ve satan bir bisiklet tamircisi. Mahallenin eskilerinden olan Salih'in formasyonu ile çok uzak bir ailesi var. Babası 80 ihtilal' inden sonra siyasi görüşlerinden dolayı işinden çıkarılan, annesi öğretmenlik yapan Salih, çocuklarına benzer bir dünya görüşünü aktaramayan, yükselen yeni değerlere karşı her anlamda kaybeden aydın kesimin eleştirisi. Bit psikopat. Kendisine saygı duyulması için korkulması gereken bir kişi olmaktan rahatsızlık duymayacak kadar saplantılı. Murat, Salih'in çocukluk arkadaşıdır. Okula Salih'le gittikleri zamanlarda ondan daha çalışkan, sonrasında üniversiteye devam etmiş ve felsefe okumuş, şimdilerde ise yazdığı erotik öykülerle evinin kirasını ancak karşılayabilen, kafasındakileri bir türlü üretime dönüştüremeyen ve bu yüzden eşi tarafından da eleştirilen bir adam. Özlem, Hakan'ın bakkalın önünde otururken her gün gördüğü, hoşlandığı ama bir türlü açılmadığı lise öğrencisidir. Bulunduğu durumu acımasız bir gerçekçilikle kabullenmiş, ait olduğu sosyoekonomik ve sosyokültürel çevrenin kendisine biçtiği rolün farkında olan zeki bir karakterdir.*²⁵

Film dört karakterin farklı özellikleri üzerinden günümüz Türkiye'sinin toplumsal deformasyonuna göndermeler yapmaktadır. İyi ve kötünün sınırları belirsiz betimlemesi ile seyirciye bir ahlak dersi vermek ve bir yargıda bulunmaktan kaçınan, durum tanımlaması yapan bir anlatımı seçildiği söylenebilir.

Temelkuran 80 darbesinin ve merkezi otoritenin tavrını ironiyle örnekleyen kurguya önem vermiştir. Örneğin; ilk sahnede Salih'i bir parkta sokak çocuklarına yemek dağıtırken, bir yandan da dua ettirip el öptürdükten sonra bir tokat atıp ondan

²⁵ Özetleme E.Erkan tarafından yapılmıştır.

sonra haklarını dağıtmasını betimlemesi gibi. Bu durum daha sonrasında Salih'in okul çocuklarına uyuşturucu satmasıyla birlikte, daha ağır bir sistem eleştirisine dönüşmüştür.

“Senin kalbin temiz ya... ondan başına geliyor bütün bunlar. Safçasın ya sen biraz... vuran vuruyor, vuran vuruyor! Acımıycan o'lum! Vurucan sen de!” repliği ile Salih'in bakkalın önünde Hakan'a hayatta kalmanın kuralını tanımlıyor olmasında da aynı ironiyi bulgulamak olasıdır. Salih'in iyi eğitilmiş, sistemle barışık olamamış, darbeden etkilenmiş bir ailesi vardır. Aile, her türlü maddi sıkıntıya rağmen çocuklarına bunu hissettirmemek için çaba sarfetmiş, ancak ne yazık ki kendi formasyonlarını çocuklarına aktaramamıştır. Sonunda ortaya çıkan ikinci kuşak; sınıf atlama çabasındaki son derece inandırıcı ve şiddete meyilli, psikopat özellikler gösteren kişilik özellikleri gösterir.

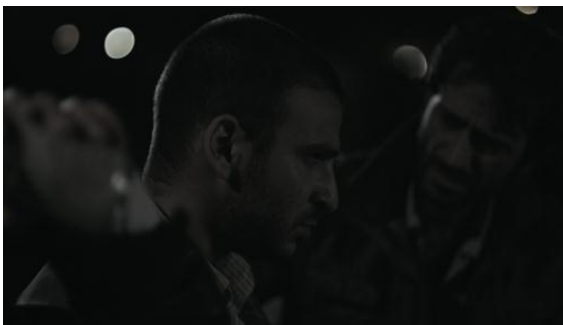
Murat kıt kanaat geçinebilen, edimsiz bir kahramandır. Sürekli kafasında projeler olan ama gerçekleştirmek için hiçbir eylemde bulunmayan bir karakteri temsil eder. Aslında onun durumundan da farklı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Örneğin Salih'in yaşam tarzını eleştirirken kendisi de ondan uyuşturucu almak için orada olduğundan, Salih'in onun gibilere sistemin ihtiyacı olduğunu söylemesi üzerine suskunlaşması gibi.

Kendisinin de etik olarak en az onun kadar suçlu olduğunu ve bir diğer bakış açısından kendi gibiler olmasa Salih gibilerin de olmayacağını farkındadır. Salih'in ifadesiyle kendisi zenginlerin, elini kire bulaştırmak istemeyenlerin illegal işlerini yapan biridir. “Temiz insanlar” kire bulaşmasınlar diye sistemin onun gibilere ihtiyacı vardır. Salih kendine biçilen bu kıyafeti giymekte bir sakınca görmemektedir ama saygı görmekle ilgili bir takıntısı vardır. Bunun için de “daha büyük oynamak” gerektiğini, yurt dışında bu işleri yapan mafyöz arkadaşlarını saygı gördüğünü milliyetçi bir söylemle birleştirerek dile getirir. Kaybeden ve kaybetmekten yorulmuş birçok kişi gibi o da olduğu yerde barınmıyor ve yeni bir başlangıç yapabilmek için gitmek hayalleri taşımaktadır.

9. “HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI” KISA
FİLMİNDEN FOTOĞRAFLAR









10. “HERKESİN BİR ŞANSI DAHA OLMALI” KISA FİLMİ SENARYOSU

SAHNE 1 DIŞ-TAKSİ-GECE

Taksinin radyosundan koşuyu anlatan spikerin sesi duyuluyor. Atıf trafikte hızla araba kullanırken yarıştakine paralel hareketler yapıyor.

SPIKER

İstanbulda güneşli ve yarış için oldukça güzel bir gün. 2 yaşlı İngilizler, kum pist yarışında start verilmek üzere. Taylar yerlerini aldılar. Start verildi ve koşu başladı. 6 numaralı Gülbenim bir boy kadar gecikti. İç kulvardan 8 numaralı Nitro , dış kulvardan 2 numaralı My Hope koşuyu hızlandıran taylar. İki boy kadar gerilerinde 7 numaralı Afili geliyor. İlk 200 geçilirken 4 numaralı Kübra dıştan atak yapıyor. Gerilerde 1 numaralı Kırbey'in tempoyu yakalama çabalarını görüyoruz. Yarışın liderliğini 2 numaralı My Hope iki boy farkla 8 numaralı Nitro'nun önünde götürüyor. Dört beş boy kadar geride 4 numaralı Kübra 7 numaralı Afili'yi geçip üçüncülüğe yerleşiyor. Yarışta 800 geçilirken sorunlu bir start alan 6 numaralı Gülbenim yarışı bırakıyor.4 numaralı Kübra'yı geçen 7 numaralı Afili yeniden üçüncülüğe geliyor. Önünde 1. 5 boy

farkla 8 numaralı Nitro ikinciliğini koruyor. Koşunun son altıyüzü geçildiğinde 2 boy kadar farkla My Hope koşunun lideri. 4 numaralı Kübra 7 numaralı Afili'ye sokuluyor. Son viraj bu şekilde dönülüyor. 2 numaralı My Hope 2 boy kadar önde liderliğini sürdürürken gerilerden 5 numaralı La Vita'nın atağını görüyoruz. Ortalarda dolaşılıyor La Vita. Çağatay Kaya toparlamaya çalışıyor tayı. La Vita, 8 numaralı Nitro'yu yakalarken dıştan içe doğru hareketleniyor şimdi. Son dötyüzde bariyer dibinden 7 numaralı Afili 'nin ikinciliğini koruma çabasını görüyoruz. 5 numaralı La Vita gerilerden üçüncülüğe yerleşiyor. Son ikiyüze yaklaşırken 5 numaralı La Vita 7 numaralı Afili ile kafa kafaya şimdi. La Vita, My Hope'a rakip olacak gibi gözüküyor. La Vita ikincilik için saldırıyor. Son ikiyüz geçildiğinde La Vita dışa çıkıyor, My Hope'a sokuluyor. My Hope lider La Vita geliyor.. My Hope lider La Vita geliyor. My Hope lider La Vita geliyor. La Vita çizgiyi geçiyor. La Vita birinci, 2 numaralı My Hope ikinci, 7 numaralı Afili üçüncü olurken 4 numaralı Kübra tabelayı tamamladı. Yarışı son atağıyla 5 numaralı La Vita Çağatay Kaya ile kazanıyor. . Atıf'ın yanından hızla geçen araba sarı ışıkta

geçerken, Atıf kırmızıya
takılıyor.

SAHNE 2 DIŞ-SOKAK-GECE

Atıf sigarasını içerken yokuştan yukarı yürüyor.

SAHNE 3 DIŞ-BASKET SAHASI-AYNI GECE

Çocuklardan biri telefonda çalan arabesk şarkıya
mırıldanarak eşlik ederken, diğerleri cigaralık
çeviriyorlar.

SAMİ

Abi ben bu hatunla bi'
haftadır muhabbet ediyorum.
Akmerkez'den düşürdüm. Orada
çalışıyor yani, biliyon mu?
Zaten bi' muhabbet koydum,
kapağı kaydı karınının.

FERDİ

Hadi lan yeme bizi.

SAMİ

Siktir lan! Yalan borcum mu
var sana?

TIFİL

Kaydın mı lan?

SAMİ

Yok da aççam kapağı yakında.

Gençlerden biri elinde bir rot'la birkaç adım ayrı duruyor
onlardan. Atıf yanlarına gidiyor. Atıf yanlarına yaklaşıncı
selamlıyor çocuklar.

ATIF

Aleykümselam gençler.

ÇOCUKLAR

Selamünaleyküm Atıf abi!

ATIF

Yine ne film çeviriyonuz lan
bıd bıd?

FERDİ

Yok bi' şey be abi.
Takılıyoz işte.

ATIF

İyi yapıyonuz.

Atıf Ferdi'nin elindeki birayı alıyor.

ATIF

Bu ne lan? Kimin iti lan bu?

TIFİL

Benim abi.

ATIF

Ne çirkin lan bu!

TIFİL

Öyle deme abi...

ATIF

Niye lan alınır mı?
Modeli ne bunun?

TIFİL

Rot.

ATIF

Rot?! Rot-balans. Ayar
kafası yani. Lan Tıfıl sen
kendine bakamıyon, ite nasıl
bakacan o'lum?

TIFİL

O kendine bakıyo abi.
İcabında bana da bakıyo.

ATIF

Nasıl oluyo o iş?

Tıfıl bir an için duraksıyor. Diğer çocuklardan biriyle göz göze geliyor bu arada, onların da onayını almak ister gibi. Ferdi "sorun yok" gibilerinden başıyla onay veriyor.

ATIF

Bi' şey desene o'lum!

TIFIL

Bakma abi sen öyle durduğuna. Dövüşürken gör sen bi' de bunu.

ATIF

Ne dövüşü lan? Köpek mi dövüştürüyorsunuz siz?

Tıfıl bir an sessizleşiyor. Ne cevap vereceğini bilemiyor. Atıf Sami'ye dönüyor elindeki sigaralığı işaret ediyor. Bir nefes çekip nefesini verirken lafa giriyor yeniden.

ATIF

İyi kazandırıyor mu lan?

TIFIL

Duruma göre, bahislere göre.

Atıf sigaralığı yandakilerden birine veriyor.

ATIF

Bi' akşam beraber gidelim.

TIFIL

Olur abi.

ATIF

Ayazda bırakma ha! Biz de yolumuzu bulalım.

TIFIL

Ayıp ettin abi.

ATIF

Hadi eyvallah. Cigaralık kıyakmış. Ferdi, var mı lan bi' çiftli?

Ferdi cebinden bir sarma çıkartıp veriyor.

ATIF

Hadi eyvallah.

SAMİ

İyi geceler abi.

ATIF

Geceler iyi olsa karanlık olmazdı kâmil! Hadi eyvallah.

SAHNE 4 DIŞ-TREN GARI-GÜN

Tren gara girip peronun sonuna kadar geldiğinde yolcuların yakınları da vagonlara doğru ilerlemeye başlıyorlar. Trenden inen yolcuların arasında Mahir de var. Mahir ayağında çıkartmadığı asker postallarıyla ve omzunda çantasıyla iniyor.

SAHNE 5 DIŞ-TREN GARININ MERDİVENLERİ-AYNI GÜN

Garın merdivenlerine doğru yürüyor. Kapının önünde bir sigara yakıyor. Merdivenlere oturup sigarasını içiyor. Merdivenlerden çıkarken yanından geçen bir hatunun kalçalarına bakıyor göz ucuyla. Bu arada Atif taksiyle hızla merdivenlerin aşağısında duruyor. Mahir bu arada yerinden kalkıp yavaşça merdivenlerden iniyor. Atif da ona doğru ilerliyor. Kucaklaşıyorlar.

ATIF

Kahraman! ... Geçmiş olsun birader. Hoş geldin.

MAHİR

Eyvallah birader. Hoş bulduk.

ATIF

İyi gördüm seni.

MAHİR

Bilmem. İyiyim herhalde.
Senden naber?

Mahir çantasını alıyor yerden. Atif hemen elinden alıyor ve merdivenlerden inmeye başlıyorlar.

ATIF

Aynı be! İyi diyelim iyi olsun. Makasa devam.

Atif'in taksisine biniyorlar.

ATIF

Önden nereye?

MAHİR

Önden Bi' Münir Baba'nın elini öpeyim ... Arkadan papazı uçururuz.

SAHNE 6 DIŞ-TAMİRHANENİN ÖNÜ-AYNI GÜN

Tamirhanenin önünde Atif taksiye yaslanmış bir yandan sigarasını tütürüp çayını içiyor, bir yandan da elindeki bahis gazetesini inceliyor. Mahir ve Münir Usta taburelerde oturuyorlar.

MÜNİR USTA

Mahir... Artık savaş bitti oğlum... Bulaşma kimselere. Mayına basma... Biraz kafanı dinle. Hazır olduğunda gelirsin.

MAHİR

Allah razı olsun ustam.

Münir Usta kedisiyle ilgileniyor. Rakısından bir yudum alıyor.

MÜNİR USTA

Atıf mı karşıladı seni?

Mahir başıyla onaylıyor.

MAHİR

Akşama biraz takılırız
dediydik.

MÜNİR USTA

İyi demişsiniz. Hak ettin de
zaten. Dikkat edin
kendinize. ... E, Hadi ufaktan
yol alın siz.

Mahir ustasının elini öpüyor.

MAHİR

Müsaadenle ustam.

MÜNİR USTA

Selamete. Sağlam dur evlat.

Mahir taksiye doğru hareketlenirken Münir Usta arkasından
sesleniyor.

MÜNİR USTA

Mahir bi' gel hele!

Münir Usta cebine para sıkıştırıyor, sırtına vuruyor ve
Mahir'i yolcu ediyor.

SAHNE 7 DIŞ-DENİZ KENARI-GECE

Mahir, Latif ve Atıf bankta oturuyorlar. Vapurların biri
sahile yanaşırken, biri uzaklaşıyor; köprüde trafik
karmaşası devam ediyor; takalar karşı sahile doğru
giderlerken martılar balık kapma kavgasında denizin üstünde
pike yapıyorlar; üçü de dalmış denize doğru bakıyorlar.
Latif bir nefes alıp cigaralığı Mahir'e veriyor.

LATİF

Mahir... Hayat ne garip oğlum,
vapurlar falan!

Güneş eski İstanbul'un üstünde batıyor. Latif ayaklarının

dibinde duran poşetten çıkardığı biraları dağıtıyor.

ATIF

Anlatmıyorsun hiç?

Mahir, Atif'ı ilkinde duymuyor. Sonra Atif yeniden soruyor.

ATIF

Alo! Kahraman, daldın yine.
Anlatmıyorsun hiç diyorum.

MAHİR

Ne anlatayım be oğlum?

Mahir cigaralığı Latif'e veriyor.

ATIF

Ne bileyim lan! Kaç tane
indirdin?

MAHİR

Boş ver birader. Duymak
istemezsin, sorma.

ATIF

Niye lan? Kahramansın lan
sen. Ah ulan ben de bi'
gitseydim... Anlatsana lan!
Cehennemden geliyon lan! .

MAHİR

Cehennem? Ha? Atif... Ben
gelmedim oğlum! Onun için...
Siktir et.

Mahir birasını kafasına dikeyor. Atif da bir süre denize
baktıktan sonra birasını dikeyor.

SAHNE 8 DIŞ-OTOPARK-GÜN

Mahir otoparkın girişinde oturmuş spor gazetesi okuyup
sigarasını tellendiriyor. Atif taksiyle yanaşıp korna
çalıyor.

ATIF

Lan beton! Kendine geldin mi
lan?

MAHİR

Bi' dünyayım lan. O son
birayı içmeyecektim oğlum.

ATIF

Son biranın amına koyiim
sana bi'şey olmasın. Atla
lan, gidiyoruz.

MAHİR

Nereye oğlum?

ATIF

Gel lan işte. N'apcan burada
saksı gibi. Yürü.

Mahir Atıf'ın taksiye biniyor. Atıf arabayı çalıştırıyor.

MAHİR

Nereye lan? Söylesene.

Atıf camdan kolunu çıkartıyor. Hızla yola çıkıyor.

SAHNE 9 DIŞ-SOKAK-GECE

Atıf ve Mahir gece karanlığında ara sokakta yürüyor ve bir
atölyenin önünde duruyorlar. Atıf metal kapıyı çalıyor.
Kapı aralanıyor ve sonra açılıyor. Atıf ve Mahir içeri
giriyorlar.

SAHNE 10 İÇ-ATÖLYE-GECE

Mekâncı Atıf'lara kapıyı açıyor. Para bozuyor. Atıf masaya
doğru ilerlerken, mekâncı değnekçinin yakınındaki
sandalyesine dönüyor. Mahir bir kenara ilişiyor ve uzaktan
masayı seyrediyor. Yuvarlak barbut masasının etrafında üç
kişi ellerinde paraları ve önlerinde fişleri, zar
atıyorlar. Tur bitince değnekçi paraları dağıtıyor.

DEĞNEKÇİ

Ganyoto 10.

Atıf masaya oturuyor.

ATIF

Selamünaleyküm.

MASADAKİLER

Aleykümselâm.

Mahir biraz geride masayı izlemeye başlıyor. Mahir gibi uzaktan masayı izleyen biri daha var. Değnekçi zarları yeni turu açacak olana doğru sürüyor. Atıf da oyuna giriyor. Turu sol tarafında duran adam açıyor. Atıf'ı pas geçiyor ve diğer ikisine doğru konuşuyor.

BARBUTÇU 1

Sana gider. Sana da.

BARBUTÇU 2

Gider.

BARBUTÇU 3

Giderine gider.

Adam zarı atıyor. Düşüş geliyor. Değnekçi paraları topluyor. Zarı aynı adama veriyor. Adam Atıf'ı bir de 3.Barbutçu'yu gösteriyor.

BARBUTÇU 1

Sana gider, sana da gider.

ATIF

Gideri var.

BARBUTÇU 2

Gider.

Adam zarları sallıyor. Dört üç geliyor. 2.Barbutçu atıyor iki iki geliyor. 3.Barbutçu atıyor. Beş dört geliyor. Atıf atıyor altı beş geliyor. Değnekçi paraları ve zarları Atıf'ın önüne sürüyor. Aradan birkaç tur geçiyor. Atölyenin kapısının üstündeki camlardan polis ışıkları gözüküyor. Mekâncı kapının önüne çıkıyor. Bir süre sonra içeri giriyor. Zarları Atıf sallıyor.

ATIF

Alayınıza gider.

BARBUTÇU 1

Gider.

BARBUTÇU 2

Gider.

BARBUTÇU 3

Gideri var.

Atıf atıyor zarlari altı altı geliyor. Barbutçu 3 masadan ayrılıyor.

BARBUTÇU 3

Çıktım ben. Eyvallah.

Barbutçu 3 uzaktan oyunu seyreden yancısıyla beraber atölyeden çıkıyor. Değnekçi ganyotoları topluyor.

DEĞNEKÇİ

Ganyotolar... 15

SAHNE 11 DIŞ-SOKAK-AYNI GECE

Atıf ve Mahir karanlık sokaklardan birinden yürüyorlar. Atıf kazandığı için oldukça mutlu birkaç adım önden gidip Mahir'le şakalaşıyor. Mahir elleri cebinde ağır adımlarla sigara içerek yürüyor. Bir sokak lambasının titrek ışığında hafifçe aydınlanan köşeyi dönmek üzerelerken, barbut masasından bitip de çıkan Barbutçu 3'ü ve yancısı yollarını kesiyor. Barbutçu 3 eli belinde bir kaç adım önde, yancısı hemen arkasında eli cebinde duruyor.

BARBUTÇU 3

Dökül lan yükü!

ATIF

Ne diyon lan sen?

BARBUTÇU 3

Konuşma lan? Alayına gider
ha? Sikerim lan senin
giderini!

ATIF

Kimi sikiyon lan sen?

Barbutçu 3 sustalı çıkartıyor, bunun üzerine yancısı da usturayı çıkartıyor. Atıf adama doğru ilerlerken bir an duruyor.

BARBUTÇU 3

Seni sikiyom! N'olcak?

ATIF

Tamam, abi!

BARBUTÇU 3

Çık lan paraları!

Cebindekileri çıkartıp adama doğru uzatıyor. Arkadaki parayı alıyor Atıf'ın elinden. Barbutçu 3 bu sefer Mahir'e yaklaşıyor.

BARBUTÇU 3

Çık lan sen de!

Mahir sakince cevaplıyor.

MAHİR

Sakin! Ben zar atmadım.

BARBUTÇU 3

Bana ne? ... Bana ne? Uçlan lan! Sikmeyim belanı!

MAHİR

Ya paran bende değil. Paranı aldın. Yürü git!

BARBUTÇU 3

Uzattın lan!

Mahir'e sustalayı saklayarak yaklaşıyor Barbutçu 3. Adam hızlı bir Mahir hızlı bir hareketle Barbutçu 3'ün hareket yaptığıında da, Mahir sustalısını kendine saplıyor. Barbutçu 3'ün yancısı koşarak kaçıyor.

ATIF

N'aptın lan?

Adam yere yığılıyor. Atıf Mahir'i kolundan çekiştiriyor.

ATIF

Hadi lan gidelim hemen. Yürüsene!

Bir an kalıyorlar karşılıklı. Mahir Atıf'tan kolunu kurtarıyor, diziyile göğsüne çöküyor yerde acıyla yatan adamın. Yüzünü yüzüne yaklaştırıyor. Boynundaki künyesi

sallanıyor. Kelebeği yüzüne doğru sallıyor bir yandan da.

MAHİR

Niye bana bulaştın lan? Niye
ben ulan? Niye ben? Niye?
Sana dedim di' mi? "Paran
bende değil" dedim. Sayarak
mı veriyorlar lan sizi bana.
Orospu çocuğu! Ben sana
n'aptım laaan?!

Adam son nefesini vermek üzereyken Mahir adamın başını yana çeviriyor ve parmaklarının arasına sıkıştırdığı kulağını elindeki kelebekle kesiyor. Adamın üstünden kalkıyor ve Atıf'ın yanına gidiyor. Atıf'ın eline kulağı tutuşturuyor.

MAHİR

Al sana kahramanlık hikâyesi
amına koyim. Anlatır anlatır
durursun.

Mahir sokak lambasının aydınlattığı köşeye doğru yürüyor ve karanlıkta kaybolmadan, kendisini anca toparlayan Atıf koşarak ardından gidiyor.

SONUÇ

Sanat, gerçekliğin bir sanatçının metafizik değer-yargılarına göre seçici tarzda yeniden yaratılmasıdır.²⁶ Yeniden yaratılan sanat, gerçekliğin insanın kendisi ve varlığıyla ilgili görüşlerini temsil eden yönlerini soyutlar ve bütünleştirir. Bir sanatçı, sonsuz miktardaki somutluklardan tek tek bağlantısız ve görünüşte çelişkili durumlardan, eylemlerden ve varlıklardan kendisine metafiziksel açıdan temel olarak görünenleri soyutlar ve onları yeni ve tek bir somutlukta bütünleştirerek bu soyutlamaya bir kimlik kazandırır.

İnsan, içerisinde bulunduğu dünyadaki etkinlikleri esnasında karşısına çıkan seçeneklerin çokluğu ve karmaşıklığı yanında, başarılarının kısa süreli neşesi ile başarısızlıklarının uzun süren hüznü arasında gidip gelirken perspektifini ve kendi kanaatlerinin gerçekliğini kaybetmek tehlikesiyle her an karşı karşıya kalabilir. Unutmamalıdır ki, soyutlamalar maddi varlıklar olarak var değildirler. Soyutlamalar, insanın var olan şeylerin farkına varmak ve onlardan haberdar olmak için kullandığı epistemolojik yöntemlerdir. Oysa maddi varlıklar olarak var olan şeyler, somutluklar ya da söz konusu soyutlukların somutluklara aktarılmış halidir. Gerçekliğin ikna edici, dayanılmaz gücünün tam olarak elde edilebilmesi için, metafizik soyutlamaların insanın karşısına somutluk biçiminde, sanat biçiminde çıkarılması gerekir.

Yaratıcılık çok katmanlı bir süreçtir. Bir görüntü birçok okumayla kodlanabilir. Görüntünün tasarlanması yönetmenin elinde olabilir fakat tam bir hâkimiyetten söz edebilmek mümkün değildir. Film izleyici ile buluştuktan sonra ortaya farklı bir ilişki çıkar. Kültür, sosyoekonomik yapı, coğrafya, ahlak, eğitim, din, sınıf gibi değişkenler izleyici ve film arasındaki ilişkiyi belirler.

Şiddet de diğer birçok kavram gibi hayatın ve dolayısı ile de sinemanın bir parçasıdır. Belki de cinsellikle beraber en çok ilgi çeken ve talep edilen parçasıdır. Gerçeklik de sinemanın hayattan almak istediği en önemli histir. Sinemada şiddetin hayatta yer aldığı gibi aktarılması beklenemez ama aynı hissi uyandırması amaçlanır.

²⁶ Leonard Peikoff, **Objektivism: The philosophy of Ayn Rand**, New York: Meridian , 1993, s. 417

Harvey gerçeklik izlenimi veren etkiyi “zaman-mekân sıkışması” diye tanımlamaktadır.²⁷ Bu bağlam da oluşan sonuç ise yaşam içinde bize yön veren değerler ve dolayısıyla kendimize tanımladığımız kimliğin elimizden kayıvermesidir. İnsan olarak yaşamsal duruşumuz, ister istemez değişti, çünkü toplumsal yaşamın zaman-mekân koordinatları, sağlam bir zemine oturmak bir yana, tıpkı dağılıveren kum tanecikleri gibi etrafa yayılmıştır. Zaman ve mekânın tanımı, bireysel ya da toplu kimlik yaratımı açısından temel önem taşır, kim olduğumuzu, büyük ölçüde, güvenilir zaman-mekân koordinatlarına dayayarak tanımlarız. Ama bu koordinatlar kaydığında ya da güvenilirliğini yitirdiğinde, kim olduğumuza yönelik sorular cevapsız kalır. Hangi zamanda yaşıyoruz? Hangi mekânda yaşıyoruz? Sorularının yanıtları belirsizleşir.

Her ne kadar sinema birçok bilim dalı tarafından konu edilip incelense de yaratı sürecini formüle etmek ve tek bir satıra indirgemek mümkün değildir. Sonuçta elimizdeki hammadde insandır.

²⁷Steven Connor, **Post-modernist Kültür**, Doğan Şahiner (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2003
- Aristoteles. **Fizik**. Saffet Babür (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997
- Armes, Roy. **Sinema ve Gerçeklik**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
- Bergson, Henri. **Metafizik Giriş**. Barış Karacasu(çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 1998
- Büker, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2012
- Connor, Steven. **Post-modernist Kültür**. Doğan Şahiner (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Diken, Bülent. - Carsten B. Laustsen. **Filmlerle Sosyoloji**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011
- Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi,1998
- Gormley, Paul. **New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema**. Intellect Ltd.
- Kabadayı, Lale. **Erkek Kimliğinin Değiş(meyen) Halleri**. Huriye Kuruoğlu (drl.), İstanbul: Beta, 2009
- Küçükeroğan, Bülent. **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**. İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010
- Oktay, Ahmet. **Türkiye’de Popüler Kültür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995
- Peikoff, Leonard. **Objektivizm:The philosophy of Ayn Rand**. New York: Meridian , 1993
- Riches, David. **Antropolojik Açıdan Şiddet**. Dilek Hattatoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989
- Seesslen, Georg. Werner C. Barg. Rhomas Plöger. Robert Fischer. Peter Körte. **Şiddetin Mitolojisi**. Veysel Atayman (drl.), İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002
- Stack, Oswald. **Pasolini on Pasolini**. Bloomington: Indiana University Press, 1969
- Wollen, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. İstanbul: Metis Yay., 2004

Sürekli Yayınlar

Can, Kemal. **Etik Bir Değer Olarak Şiddet**. Birikim, Sayı 40, 1992

Öner, B. - Özkan, T. Gençöz, **Gurur Toplumu Bakış Açısıyla Türk Kültürünün İncelenmesinin Önemi**. Kriz Dergisi, 14 (3): 19-25

Okuma Kaynakçası

Gabbard, Glen O.- Krin Gabbard. **Psikiyatri ve Sinema**. Yusuf Eradam- HASAN Satılmışoğlu (çev.) İstanbul: Okuyanlar Yayınları, 2009

Lotman, Yuriy M. **Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş**. Oğuz Özügül (çev.) Ankara: Öteki Yayınevi, 1999

İnternet Sitesi

<http://www.kurtlarvadisiirak.com/> 22 Ocak 2012