

SİNEMASAL ŞİDDET

CINEMATIC VIOLENCE

Emrah Erkanı*

Özet

Şiddetin anlatımı ve işlenmesi üstünden giderek, sinemada görüntüyü üretenler ve görüntüyü yorumlayanların şiddet ve gerçek kavramlarına yaklaşımlarını incelemek üzere yola çıkan bu çalışma, sinema akımları boyutunda şiddetin ele alınma şekillerine ve toplumsal şiddetin sinemadaki yansımalarına değinmektedir.

Anahtar kelimeler: Sinema, şiddet, gerçek, toplum.

Abstract:

This study aims to analyze the approaches of those producing and interpreting the images in context of narration and handling violence in cinema, mainly discusses the expressions of violence within the movements in the cinema and reflections of social violence in films.

Key words: Cinema, violence, reality, society.

Giriş

Yaşadığımız yüzyılda sözün yazı karşısında, yazının da görüntü karşısında giderek gücünü yitirdiğini ve görüntünün çağın en etkili dili olduğu algısı oldukça yaygındır. “Görüntünün çağı” olarak anlandırdığımız günümüzü, kuşkusuz yalnızca sinemanın etkisiyle açıklamak olanaksızdır, ancak sinema da çağın siber görüntü üretimlerinden büsbütün ayrı tutulamaz.

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

Freudyan ve post-Freudyan yaklaşımların 1970'lerden itibaren tartışılmaya başlanması çok sayıda film kuramcısının psikanalitik yaklaşımlara ilgi duymasını sağlamıştır. Kuşkusuz bu gelişmelerde post-Freudyan J. Lacan'ın psikoloji teorilerinin etkisi önemlidir. Fransız film kuramcısı

C. Metz, Lacan'dan yararlanarak, sanat yapıtının estetik bir bütün olarak görülmesinden çok, büyük bir kültürel yapının parçası olarak görülmesi gerektiğini savunmuştur.

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 ulaşılmış ve sağlanmıştır.

Psikanalitik eleştirmenlerin bilinç ve belleğin felsefeleri, düşünce kuramları, göstergebilim ve yapısalcılığın yöntemlerini kullanarak sinema polemiklerinden bütünüyle uzaklaşıp, filmin psikanalitik yansımalarını göstermeyi seçtikleri söylenebilir. 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 yansımalar dönüşmüştü. En hafif konulu macera filmlerinde bile oluşturulan simgesel detayların 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 kalmamışlar, zaman zaman Freud'u sinemanın dilindeki inandırıcılık açısından kullanmışlardır. Stanley Cavell, Robin Wood, Marsh Kinder, Jeane Fier, Patrice Petro, Danna Polla gibi çok sayıda eleştirmen yapıları dayalı çoğulcu bir yaklaşımla sinema yorumları yapmışlardır. David Boardwell 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 paradigmalardan üretilmesinde önemli katkısı olmuştur. Çağdaş sinema izleyicisi ataerkil, röntgenci ya da sadistik olarak karakterize edilen fetiş simgelerle yüzleşmek durumunda kalmıştır. Korku, ölüm, seks gibi en sıradan konular öylesine sunulmuştur ki izleyici o sıradanlığın içinde saklı olan “ben”i keşfetmiştir.

Sinematografik Anlatım Açısından Konunun Önemi

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 aşıyor 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 benimsenmesini 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 yansımaya 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 gerçeği ile değil, göstergelerin anlattığıyla sağlanır.

“Sinema ve Gerçeklik” (1) isimli yapıtında Roy Arnes da sinemanın diğer sanatlara göre, gerçeklik konusunda oldukça önemli bir potansiyele sahip olduğundan söz eder. Arnes’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 gerçeğin kendisi olduğundan, hile sadece gerçeğin aktarılış biçiminde söz konusudur. Arnes’ın 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 çıktığını altını çizmiştir (2). Pudovkin’in bu yorumuna ek olarak ünlü sinema kuramcısı André 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 gerçeği belirlemesi bakımından kurgu aşamasının oldukça önemli olduğu, kurgu aracılığıyla yeni bir gerçeklik yaratılabileceği

gibi, bir film içerisinde birden fazla gerçeğin de gözler önüne serilebileceği iddia edilebilir.

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 gerekir. Sinema sanatının yapmak durumunda olduğu da budur: Çam ağacına doğru sorular sormak.

Sinemadaki gerçekçilik anlayışına göre; sinema gerçeği aktarmak anlamında oldukça ayrıcalıklı bir konumdadır. Çünkü bir filmin hem içeriksel, hem biçimsel özellikleri o filmin izleyiciye sunmak istediği gerçeği etkili kılar. Yönetmen, gerçek dünyayı görür, zihninden süzülen görüntüler aracılığıyla seyircisine yeni bir gerçeklik sunar (4). Bu aşama, filmsel gerçeğin sağlamlasın yapıldığı nihai aşamadır. Sinema tarihinin başlangıcında kurgu işlemi 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 gerçeğinin 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 gerçeğinin kavranması için bir yöntem değildir; gerçeğin koşullarının ayırıcına varıldığı bir yöntemdir.

Konu, Zaman, Mekân Olgusunun Anlam Yansımaları

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 yöneltmiş öğelere zaman zaman duraksayan, zaman zaman geriye akan çok açılı perspektif içinde algılanmalıdır. Sanatsal konu çok sesli bir koronun karmaşık düzenlenmiş semantik birimlerinden oluşur.

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 sunar.

Görüntünün zamanla olan her ilişkisi mekânla da bağımlıdır. Mekân di-

ğer 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 algılamaya olanak tanıdığı için mekân içine yerleşik olan nesnelere de farklı gerçekliklerle görülür. Sinematografik mekân zaman zaman görünmeyi 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 kültürün, tarihsel geçmişi izlerini taşıyan, çağın ve yönetmenin bakışını yansıtan film kendine özgü bir gerçekliktir.

Sinemada konu, zaman, mekân olguları bir anlam örgüsünün parçacıklarıdır. 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 aradalıkların çok anlamlı katmanlara yöneltilmiş 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.

Bir sinema metninin anlatım yapısı sadece alışlagelmiş doğallık içinde yürürmez. 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 hazza 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 tasarlayarak 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 olanakları olmayan yabancılarla dönüştürür.

Filmin anlatı sistemi içinde psikanalitik tartışma olanakları veren anlatı örüntüleri izleyicisine kültürel alışkanlıklarının dışında kendi psikolojik düzlemlerini de keşfedebileceği, karşıtlarıyla tartışabileceği bir yorum olanakları 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 moda haline gelen psikiyatrik notların romana dönüştürülmesi gibi bir olgu yoktur.

Şiddet Teması

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.

Şiddet tüm sosyal bilimlerin kapsamında farklı biçimlerde yer alır. Hukuktan ekonomiye, ekonomiden pedagojiye, pedagojiden siyaset bilimine kadar şiddet çok yönlü bir 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, incitme açısından benzer bir uygulanım yaratır. Şiddetin uygulandığı olay örgüsü beden dilinin kullanıldığı şiddet karşısında parçalanmayı sağlayabilir.

Şiddet kavramının anlam ve etki alanının daha iyi anlaşılabilmesi açısından şiddetin sadece fiziksel ve maddi olması gerektiğini, 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 ahlakı/ moral/ manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır.” (5)

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. Hepsı birer şiddet eylemidir.

Şiddet kavramı çok sayıda kavramı birinci dereceden çağırıştırır. Çağrışan bu sözcükler adeta şiddet eğiliminin tamamlayıcılarıdır. Kötülük, korku, cinsellik, siyaset, savaş gibi kavramlar şiddetin hem biçimlerini hem de metaforik katmanlarını bize yansıtırlar. 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 kirlatmenin 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 sayıda 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 nitelenebi-

lecek 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).

Sinema Akımları Boyutunda Şiddetin Anlamlandırma Biçimleri

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. Makale kapsamında bu eğilimlerden kısaca söz edilecektir, ancak geniş kapsamlı bir film analizinin ilk aşamasının ayrıntılı bir ekol analizi ile başlayacağı bilinmelidir.

Dışavurumcu Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi: Başlangıçta resim ve edebiyatta düşünsel temellerini oluşturan dışavurumculukta, özgürlük ve estetik kuralları karşı çıkışın tutumu olarak değerlendirildi. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), 1900 başlarında Almanya’da ortaya çıktı. Bu akım izlenimciliği, 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 Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu tarafından kuramsal alt yapısı hazırlanmış olan akım özü gereği zaten şiddeti normalleştirmiştir. Öfke, öğ alma, devrimci değişiklikler ve insanın en vahşi tepkilerini geleneksel estetiği bütünüyle yok sayarak açığa çıkarmıştır.

Freudyen 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 sanayi devrimiyle ikinci dünya arasındaki çelişkilere 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 yansımaları izleyici adeta şiddete ve suç işlemeye teşvik edilmiştir. Örneğin, Dr. Caligari’nin Muayenehanesi (Das Kabinett Des Dr. Caligari) dışavurumcu sinemanın bütün karakteristik özelliklerini gösterir.

Yeni Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi: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 eleştirme kimliğine büründü. Ancak bu sosyal eleştiri muhafazakâr değildi. Gerçeği yeniden tartışmayı anti-stüdyo ve anti-sinema sloganlarıyla seçtiler. Epik tiyatroyunun 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, rastlantısal 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.

Yeni gerçekçi ekol toplumsal şiddeti de sık biçimde işlemiştir. Marksist boyutlarda olmasa bile direniş ve devrim içinde gerçekleşen şiddet savunulmuştur. Vittorio De Sica'nın, yeni gerçekçiliğin merkezine oturtulabilecek üç filminden biri olan "Bisiklet Hırsızları" (Ladri di Biciclette) bu konuyu yakından ilgilendiren bir örgüye sahiptir. Filmde, II. Dünya Savaşı'nın dramatik sonuçlarıyla umutsuz bir yaşam ve bu yaşamın ayakta kalma koşullarındaki meşru olmayan meşruiyet teması 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.

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 gerçekçiliğin tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşa ilgilidir. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiyen yararlanma, yaşanılanı sahiplenme, günlük yaşamın şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçı-

ların ele aldığı başlıca konulardır. Bu tavır estetik bir kayıdan 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 koştuğu bir alan haline gelmiştir.

Şiirsel Gerçekçilik Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi:1930'lu yıllarda Fransa'da ilk kez Marcel Carné'nin 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 açışlarını 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 Carné'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 meşrulaştırılmıştır.

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 (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Tati, Alain Resnais). 1959-1966 arasında çok sayıda filmi tasarlamışlar, tasarladıkları filmler arasında, 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 sıçramalarla 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 uça 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'nin "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 çıkışı bu denli gerçekten alan film bir bilim-kurgu diliyle sunulmuştur. Şiddet kavram olarak fetiş nesneye dönüştürülmüş, asıl tartışılan şiddete neden olan yaşam koşulları olmuştur. Benzer bir anlayış Resnais'nin "Hiroşima 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.

Cinema Nuovo Akımında Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi: Yeni Sinema 1960'lı yıllarda Brezilya'da başlamıştır. Amacı Avrupa ve Amerikan sinemalarından etkilenmeyen ulusal sinema kültürünü yaratmaktır. Nelson Preira 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. Kuramcılar, uygulamacıları, eleştirmenleri çeşitli kıtalara yayılarak oralarda çalışmalarını sürdürürken bu akım beklenmedik biçimde Latin Amerika çıkışlı evrensel bir sese dönüşmüştür. Glauber Rocha 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 yönetmenlerin 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.

Deneyel Sinemada Şiddetin Anlamlandırılma Biçimi: Deneyel 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 benzerdir. Deneyel sinemanın en önemli özellikleri öncü, bağımsız, geçmişe itaat-siz, geleceğe deneyci bir bakışla yaklaşmasıdır. Bu nedenle Deneyel Sinema tek ülke çıkışlı değildir. Fransız, Alman, Sovyet, İngiliz ve Amerikan deneyel sinemaları aynı ekol içinde değerlendirilebilecek çalışmalardır. Deneyel Sinema diğer sanatlarda olduğu gibi uygar dünyanın sanata verdiği erdemli anlamları tartışır. Bu nedenle deneyel 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.

Deneyel 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 deneyel sinema tıpkı kendisinden on yıl önce Duchamp'ın müzelere kabul edilmesi olgusuyla benzerdir. Müze duvarlarının yıkılmasını isteyen Duchamp, müzelere hapsedilirken tüm geleneksel görsel dili reddeden deneyel sinema bir moda olarak görüntü sistemlerinin dili haline dönüşmüştür. Görüntülü iletişimin aracı olan bilgisayarlar kanallı iletişim sistemlerinin görüntü dili, deneyel sinemadan yararlanmıştır. Deneyel sinema şiddeti belirli bir sistematik ideoloji olmaksızın tartışır. Çılgınlık, uçukluk, sıra dışılık, hiçlik, yok ediş, yok oluş, tüm düzeni ters yüz etmek deneyel sinemanın yöntemidir. Dolayısı ile deneyel 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.

Şiddetin Psikopatolojisi

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. Öğrenilmiş saldır-

gan tepkilerin 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.

Toplumsal psikopatoloji yani sağlıklı toplum olgusu şiddeti besleyen ana kaynaktır. Derin hukuksal eşitsizlikler, kaybetme kaygısı duymayacak 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 ülkelere kadar tüm yerkürede toplumsal şiddet patolojisi yaygınlaşmıştır. Uluslararası örgütlü şiddet dolaşımı insanlığın en önemli tehlikelerinden birine dönüşmüştür.

Sonuç

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 dolayısıyla da sinemanın bir parçasıdır. Belki de cinsellikle beraber en çok ilgi çeken ve talep edilen parçasıdır. Gerçeklik de sinemanın hayattan almak istediği en önemli hisstir. Sinemada şiddetin hayatta yer aldığı gibi aktarılması beklenemez ama aynı hissi uyandırması amaçlanır.

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

*Mehmet Emrah Erkanı

Yardımcı Doçent, İzmir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü- İzmir

E-posta: emrah.erkani@gmail.com, emrah@gufoneroistanbul.com

Dipnotlar

1. Armes, Roy, 2011, Sinema ve Gerçeklik, İstanbul, Doruk Yayıncılık, s.17-18.
2. Küçükerdoğan, Bülent, 2010, Sinemada Kurgu ve Eisenstein, İstanbul, Hayalbaz Kitap, s.29.
3. Küçükerdoğan, Bülent, 2010, Sinemada Kurgu ve Eisenstein, İstanbul, Hayalbaz Kitap, s.38.
4. Wollen, Peter, 2004, Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayınları, s.148.
5. Riches, David, 1989, Antropolojik Açından Şiddet, Çev. Dilek Hattatoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.12.
6. Can, Kemal, 1992, Etik Bir Değer Olarak Şiddet, Birikim, Sayı 40, s.26-38.
7. Germaner, Semra, 1998, 1960 Sonrası Sanat, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, s.23.

Kaynaklar

- Armes, Roy, 2011, Sinema ve Gerçeklik, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Küçükerdoğan, Bülent, 2010, Sinemada Kurgu ve Eisenstein, İstanbul, Hayalbaz Kitap.
- Wollen, Peter, 2004, Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayınları.
- Riches, David, 1989, Antropolojik Açından Şiddet, Çev. Dilek Hattatoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Can, Kemal, 1992, Etik Bir Değer Olarak Şiddet, Birikim, Sayı 40.
- Germaner, Semra, 1998, 1960 Sonrası Sanat, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.