

## **BARDA: ŞİDDET BAĞLAMINDA BARIN İÇİ VE DIŞI**

Senem A. Duruel Erkilic\* - Hakan Erkilic\*

### **ÖZET**

*Bu çalışmada Barda, sinemasal anlatım özellikleri ve yapısı açısından incelenerek bu yapının 'şiddet', 'adalet', 'hukuk', 'öteki' kavramlarını anlamlandırmadaki etkisi tartışılmıştır. Film, zaman kullanımı, oyun kavramını hem içeriğe taşıması hem de oyunlu bir yapı oluşturması, dikiş (sutur) ile bu oyunlu yapıyı tamamlaması, seyircinin özdeşleşmesinin ötesine geçen ve duygudaşlıkta temellenen katılımı sağlaması, geleneksel anlatı içinde çağdaş anlatı özelliklerini taşıması gibi gerek içeriksel gerekse sinematografik kodlar üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Filmin bu yapısal özellikleriyle seyirciyi, adalet ve hukuk kavramları karşısında ikileme bırakarak tartıştığı öne sürülmüştür. Bu anlamda filmin seyirci açısından da şiddeti üretenlerle yakından bir karşılaşma/yüzleşme sağladığı düşüncesi üzerinde durulmuştur. Mekânsal bağlamda şiddet, oyun-şiddet ikiliği, erkeklik kavramı bağlamında şiddet ögesinin ortaya çıkışı konuları incelenmiştir.*

*Anahtar sözcükler: Barda, şiddet, erkeklik, adalet, hukuk, öteki*

### **BARDA: IN THE CONTEXT OF VIOLENCE INSIDE AND OUTSIDE OF THE BAR**

#### **ABSTRACT**

*In this study Barda is examined from the point of view of its narrative structure. This structure's effect on interpreting the concepts of 'violence', 'justice', 'law', 'the other' are discussed. The movie is evaluated in terms of using cinematic time, both carrying the concept of game to its content and forming a playful structure; completing this playful structure by sutur; providing participation of spectator in the basis of empathy which is beyond identification; and holding specifications of contemporary narrative style in a traditional form. With these structural characteristics, it is suggested that Barda puts the audience into a dilemma on the concepts of justice and law, while motivating the spectator to think on them. In this sense the movie causes the audience to encounter with the producers of violence. The following topics as violence in the context of space, game-violence duality, the emergence of violence in the concept of masculinity are examined.*

*Keywords: Barda, violence, masculinity, justice, law, the other.*

#### **GİRİŞ**

Serdar Akar'ın yönettiği *Barda* (2006) adlı film, gerçek bir olaydan yola çıkan senaryosu ile şiddet, hukuk, adalet kavramları hakkında seyirciyi yeniden düşünmeye çağırırken, sinema-şiddet (medya-şiddet) ilişkisi üzerine var olan tartışmaları da tekrar gündeme getirir. Şiddetin (1) toplumda yaygınlaşması tartışmalarında, kitle iletişim araçlarının -özellikle televizyon ve sinema gibi görsel medyanın etkilerinin güçlü olduğu, insanların içlerindeki şiddet dürtülerini açığa çıkarttığı ve hatta suç işlemeye teşvik ettiği görüşü yaygındır (2). Filmlerdeki olumlu kahramanların elindeki silahla, adaleti sağlamak için peşine düştüğü

kötüleri yok etmesinin, çocuklar üzerindeki etkileri tartışılmış; çocuklarda, şiddetin iyi insanlar tarafından da uygulanabildiği algısını oluşturan medya içeriklerinin sunulduğu görüşü üzerinde durulmuştur. Uzun bir dönem ise şiddetin fantazy kurulumu içinde gösteriminin, arınma (catharsis) sağlayacağı savunulmuştur. Bir başka görüş ise medya içeriklerindeki şiddetin bireyler üzerindeki etkilerinin klinik deneylerle ölçülemediği yönündedir (3). Bu çalışmada ele alınan *Barda*, bir taraftan şiddeti tekrar üreten medyanın bir parçası olarak eleştirilmiş (bunda yönetmenin filmografisinde yer alan bir başka film (4) de etkili olmuştur), diğer taraftan da metropolde büyüyen küresel ve yerel şiddetin bir uyararı olarak dikkate değer bulunmuştur. Özellikle son dö-

\* Yrd. Doç., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

nem Türk sinemasındaki ve televizyon dizilerindeki film kişilerinin, şiddete başvurmalarına gerekçe olarak hak, hukuk ve adaletin sağlanmasının gösterilmesi, şovenizmle süslü bireysel kahramanlık hikâyelerinin şiddetle bağlantılı bir biçimde sunulması, şiddet-adalet kavramları ve bunların ilişkisine odaklanılmasını gerektirmiştir.

*Barda*'yı değerlendirmeye alan az sayıdaki eleştirel makalede dikkat çeken olgu, yönetmenin filmografisinde yer alan *Kurtlar Vadisi Irak* ile *Gemide* gibi filmlerin farklı bağlamlardaki yükünün, Serdar Akar'ın son filmine de taşınmasıdır. Herkesin kendi adalet anlayışını empoze ettiği "derin devlet" hikâyeleriyle örülü *Kurtlar Vadisi Irak ile Barda*'daki adalet arayışının ilişkilendirilmesi, önceki filmin oluşturduğu ezber üzerinden yapılmakta ve *Barda*'nın nesnel bir biçimde değerlendirilmesinin önüne geçmektedir.

Bu çalışmada, *Barda*, sinemasal anlatım özellikleri ve yapısı açısından incelenecek; bu yapının, 'şiddet', 'adalet', 'hukuk', 'öteki' kavramlarını anlamlandırmadaki etkisi üzerinde durulacaktır. Filmin büyük bölümünün geçtiği Vesika Bar'daki mini-futbol sahasından hareketle, oyun ve şiddet (futbol ve şiddet) ilişkisi kurularak, Serdar Akar filmlerinde başat bir öge olan "erkeklik" olgusuna odaklanılacaktır. Son dönem Türk sinemasında belirgin biçimde bir "şiddet mekânı" olarak sunulan metropole, *Barda*'nın bakışı üzerinde durulacak, sokaklardan iç mekânlara taşınan şiddet tartışılmaya çalışılacaktır.

Film çözümlmeleri içerdikleri, öyküledikleri ve anlatı yapıları üzerinden yapılır. *Barda* ise gösterdiklerinin yanı sıra göstermedikleri, anlatmadıkları üzerinden de tartışılmaya açıktır. Bu nedenle filmin anlatı yapısını incelemek gerekir. Bunun için film, metin çözümlemesi yöntemiyle değerlendirilecektir.

## 1. FİLMİN YAPISI

*Barda*, seyirci açısından izlenmesi kolay olmayan filmlerdendir. Konusu kısaca şöyledir: Nail, Nil, TGG Güven, Sevgi, Aynur, Aliş, Pelin ve Cenk, yaşları 18 ile 25 arasında değişen ve genç çiftlerden oluşan bir arkadaş grubudur. Orta ve orta-üstü sınıftan bu gençler,

cinselliği keşfettikleri, kürtaj yaptırmak ve evlenmek arasında ikilem yaşadıkları, gençlik problemlerini çözümlenmeye çalıştıkları bir süreçtedirler. Bir gece yarısı, arkadaşlarının işlettiği 'Vesika' adlı barda son biralarını içip eve dönecekken içeri giren yaşları 20 ile 45 arasında değişen egzozcu Selim, hap satıcısı Patlak, mahalle dönercisi Kırkbeş, Selim'in memleketten gelmiş amcaoğlu Nasır ve çaylak Çırak'tan oluşan beş kişilik bir grup tarafından silahla alıkonurlar. Elleri, ayakları, ağızları bağlanan gençler sabaha kadar dayak, işkence ve tecavüze maruz kalır. Nail bacağından vurulur. Bar işletmecisi Barbo ile gençlerden TGG Güven öldürülür. Gençlere şiddet uygulayan Selim ve arkadaşları mahkemede yargılanır. Savcı, onlara verilen cezadan vicdanen tatmin olmaz ve bir hukuk adamı olmasına rağmen hukuk dışı yollara başvurarak hapis hanedeki bir başka gruba suçluları öldürtür. Filmde şiddet olayları ve şiddeti uygulayanların yargılandığı hukuk süreci, iç içe anlatılır.

Filmin ele aldığı kavramları tartışmadan önce film anlatısının, bu sorunları nasıl sunduğuna bakmakta yarar vardır. Filmde, şiddet ve adalet kavramına bakışın izlerini, anlatının kurgulanışı, zaman ögesiyle oynanması, açılı karşı açılı kullanımı vb. öğeler üzerinden sürmek mümkündür. Günümüz sinemasında ayrımlar bulanıklaşırken, sinemasal yaklaşımlar arasındaki etkileşimler ön plana çıkmaktadır. Geleneksel anlatı filmleri, çağdaş anlatıdan beslenebilmekte, özellikle bağımsız sinema olarak tanımlanan yapımlar, ele aldıkları konu, anlatı yapısı ve sinematografik kodları kullanımları ile bu etkileşimin örneklerini vermektedirler (5). *Barda*, anlatı yapısı ve konuyu provokatif işleyiş tarzı ile bu yaklaşımdan beslenerek şiddet olgusunu tartışmaya açmaktadır. "Geleneksel anlatı filmi, adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi 'adalet' kavramını tartışır. Polisiye filmdeki suçlu kime, neye göre suçludur, suç nedir, vb. gibi soyut sorunları işleyen çağdaş film anlatısının bilinen anlamda bir 'son'u da yoktur. Filmde geliştirilen izleğin çözümü sunulmaz izleyiciye. Soyut sorunlar görüntü ve onu destekleyen konuşmalarla sunulur. (...) Soyut sorunlar işlenirken anlatı parçalanır, zaman ve uzam bölünür, olay niteliği olmayan

olaylar gösterilir.” (Büker 1985: 101 -102). *Barda*, geleneksel anlatıyı, zaman kurgusuyla, seyircinin özdeşleşmeden öte duygudaşlık temelinde filme katılımıyla, dikiş (sutura) kullanımlarıyla ve oyun-yapısı ile kırar. Fakat yönetmen ele aldığı temel kavramları, çağdaş anlatı filmlerindeki gibi tartışmaz; bu kavramların seyirci tarafından tartışmasını ister. Böylece film, çağdaş anlatılarda olduğu gibi, seyirciye soyut kavramların (hukuk, adalet, şiddet) ipucunu konuşmalarla (özellikle Selim’in diyaloglarıyla) verir ve zamanı parçalar. Bu açıdan *Barda* çağdaş anlatı özellikleri taşır, fakat geleneksel anlatıdan da beslenir.

Film doğrusal bir zaman akışını izlemez. Zamanda ileriye atlama (flashforward) ve geriye dönme (flashback) teknikleriyle zaman ve mekân parçalanır. Zamanda ileriye atlamalarla mahkeme sahnelerine geçiş, şiddet sahnelerini bölerken hem tecavüz-şiddet sahnelerinin seyirci üzerindeki sarsıcı etkisini dizginler, hem de gençlerin bir kısmının kurtulduğu ve bu vahşetin sorumlularının cezalandırılacağı bilgisini verir. Parçalı zaman kullanımı, filmin tartıştığı adalet ve hukuk kavramları üzerine seyircinin düşünmesini sağlar. Geriye dönme (flashback), yaşanan sorunların nedenine gönderme yapar: “bunun yüzünden bunlar oldu”; ileriye atlama (flashforward) ise yaşanan olayların sonucunu gösterir, “bu olayların gelişiminde son böyle olacak”. Geriye dönme ve ileriye atlama bağlayıcıdır; dramatik yapının neden-sonuç ilişkilerini gösterir.

Filmin ilk geriye dönüşü, Nail ve Nil’in birbirlerini ilk kez gördükleri sahnedir. Nail, TGG Güven ve Cenk’ten oluşan arkadaş grubu, bara yeni gelen kızın “kime” olacağına dair konuşurlar ve kız arkadaşlarını böyle seçerler. Nail de Nil’i böyle seçmiştir. “Kapıdan gelenin kim için olduğu”, dramatik yapıya dolanmış, film boyunca kullanılacak temel motiflerden biridir. Filmin ilk ileriye atlama (flashforward) sahnesi, gençlerin bardaki konserde buluşmak üzere sözleşmelerinden sonra yer alır. Boş mahkeme salonu bir dava için hazırlanmaktadır. Gençler henüz Selim ve arkadaşlarıyla karşılaşmadan, film bize gelecekle ilgili ipuçları verir; olaylar adli vaka boyutuna taşınacaktır. Kapıdan gelenin “kim için” olacağı filmin düğüm noktasını da oluşturur. Barda kimse kalmaz. Gençler de son biralarını bitirip gideceklerdir. Kapıda

birileri görünür. Nil “bakalım bu gelen kime?” der. Gelenler, gençlere şiddet uygulayacak olan grup, yani “kötüler”dir. Bu sahne filmin “oyun yapısı”nı da gösterir. Gençler son biralarını içmektedirler. TGG’nin (Güven) birası bitmiş, yeni birasını beklemektedir. TGG, “bekliyoruz” der. Barman Barbo yanıt verir: “geliyor”. Filmin ilk bölümünün sonunu oluşturan bu diyaloglar, yönetmenin “sıkılan” seyirciye seslenmesidir. Gençlerin dünyasını anlatan 25 dakikalık ilk bölümün sonunda seyirci ne olacağını merak eder. “Bekliyoruz”, “geliyor” ve “bu gelenler kime bakalım” konuşmalarının karşılığı, egzozcu Selim, amcaoğlu Nasır, hap satıcısı Patlak, seyyar dönerci Kırkbeş, çaylak Çırac’tan oluşan grup olur.

Hayward (1996:122), zamanda geri dönüşlerin, belleğin, geçmişin ve en önemlisi özne gerçeğin temsili olduğunu söyler. Nail ve Nil’in barda ilk karşılaşmaları dışındaki diğer iki geri dönüş sahnesi herhangi bir film kişinin özne gerçeği değildir. Örneğin Nail ve Nil’in sokakta Selim’e saati sordukları sahne, hiçbirinin belleğine ve gerçeklik algısına yaslanmaz.

*Barda*, çekim/karşı çekim kullanımı açısından da farklılıklar gösterir. Çoğunlukla şiddet eylemini yapanların gösterildiği, şiddete uğrayanların ise gösterilmediği çekimler dizisinde, seyirci bir yandan şiddet eyleminin bütünü görmeyeceği halde başını perde alanının dışına çevirir, diğer yandan karşı açı kullanımının sınırlılıklarından dolayı rahatsızlık duyar. Bir taraftan şiddeti görmek istememekte, diğer yandan tamamını seyretmekten kendini alıkoynamamaktadır. Yönetmen, “seyircinin farkına vardığı eksik alanın yerini tutmak üzere, karşı çekimle ikinci alanı verir ve anlatının gücüyle seyirciyi film akışına sokar... Seyircinin açılan yarasını diker” (Erdoğan 1993: 36). Oudart’a göre dikiş (6) “iki görüntü arasındaki semantik bir ‘değiş-tokuş’tan önce ve çekim/karşı-çekim ilkesi üzerine kurulu bir sinematik sözce çerçevesinde, Biri (Eksik Biri) olarak algılanan bir yokluğun belirmesinin ardından, bunun, aynı [eksik] alana yerleştirilen biri ya da bir şey tarafından ortadan kaldırılmasıdır” (36). *Barda*, çekim/karşı çekim ilkesine uygun planların yanında bu ilkeye uygun olmayan kurgusuyla anlatıyı oluşturur. Dikiş dikkat çeken en önemli sahne, düğüm noktasını da oluşturan Selim ve diğerlerinin bara giriş sahnesidir.

Gençler biralarını içerler. Girişte Çırak, ait olmadığı bir mekâna girmenin çekingenliği içindedir; geri döner. TGG giriştekileri görür. Çırak ve Kırkbeş tekrar girişte belirir. Barbo, girişe bakar. Çırak, Kırkbeş, Patlak, amcaoğlu Nasır ve Selim içeri girerler. İki grubun karşılaşması, aç/karşı aç ilkesi ile verilir. Bu etkileyici karşılaşma sahnesinin aksine, filmde tecavüz sahneleri bu ilkeye uygun olarak verilmaz. Patlak'ın Pelin'i jiletlemesi, Kırkbeş'in Aynur'a tecavüzünde karşı aç gösterilmaz. Böylece seyircinin, bu çekimlerin içeriğinden duyduğu rahatsızlık, sinemasal anlatımla da pekiştirilir. Seyirci karşı açın yoksunluğundan dolayı görmedikleriyle Kırkbeş'in mutfakta Aynur'a tecavüz ettiği sahnede yüzleşir. Burada tecavüzü görmeyiz fakat kurbanların - Pelin ve Aynur'un- yüz yüze getirilişi, masada suratı parçalanmış Aynur ile yerde kanlar içinde yatan Pelin'in bakışmaları, aç/karşı aç ilkesiyle gösterilir. Seyircinin kurbanlarla duygudaşlık kurması sağlanır.

Filmin dikiş üzerinden açılımını, dramatik yapının kuruluşunda da görmek mümkündür. Filmin ilk bölümünde gençleri tanırız. Selim ve diğerlerini ise bara geldikleri sahneye kadar görmeyiz. Onların dünyasına ait hiçbir referansa sahip değilizdir. Gençlerin kaygılarını ve gelecek planlarını öğreniriz. Buna karşılık Selim'in başını çektiği gruba ilişkin ipuçlarını ancak filmin sonlarına doğru Selim'in konuşmalarından edinebiliriz. Filmin bu yapısını dikişin eksiltme/dikme oyunu olarak görmek mümkündür. "Çekim/karşı çekim sistemi dışındaki sistemleri de kapsayabilecek şekilde düşünüldüğünde, dikişin, ilke olarak, seyircinin film içinde 'bilgisizlikten bilgilenmeye doğru yöneltilmesi' olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu, bir 'eksiltme/dikme' oyunuyla yürütülür. Özne bir veya birden fazla soru ile karşı karşıya bırakılır; ardından bir yandan bir kısmının yanıtı verilirken, diğer yandan başka sorular ortaya çıkar" (Erdoğan 1993: 36). Bilgisizlikten bilgilenmeye doğru yönelme şiddet, adalet ve hukuk kavramları üzerine düşünmemizi sağlar.

*Barda*, seyircinin özdeşleşmesine dayanan geleneksel anlatıdan farklılıklar gösterir. Geleneksel anlatıda seyirci kahramanla özdeşleşir ve böylece haz alarak anlatıya dâhil olur. Film, özdeşleşme açısından seyirciye belli kodlar

sunmaz. *Barda*'da seyirci kimseyle özdeşleşmez; kendisini film kişilerinin yerine koymaz. Ne dövülen, tecavüze uğrayan gençler yerine, ne de bunları yapan kötüler yerine koyar kendini. Filmde iyi tarafı temsil eden gençlere belli bir mesafede durur. Ama onlara şiddet uygulayan "kötülerle" karşılaştıktan sonra, seyirci, "iyiliği" temsil eden gençlerle belli bir *duygudaşlık* temelinde bağ kurar. Çünkü onlar mağdur durumdadırlar. "Seyircinin (...) öykülemenin yarattığı hiyerarşide kendisinden daha düşük bir düzeyde konumlanan kişiyle olan ilişkisi daha çok *duygudaşlık* (empati) ile açıklanabilir" (39). Seyirci şiddetin, vahşetin bitmesini ve suçluların cezalandırılmasını ister. Filmin bundan sonraki şiddet sahneleri ve mahkeme sahneleri boyunca seyirci, gençlerin tarafında yer alacaktır.

Seyircinin kahramanla özdeşleşmemesi, kendi gerçekliği ile filmin gerçekliği arasındaki fark, filmde kopmasına neden olabilir. Seyirci "filmi bir süre kendi gerçekliğinin bilincinde olarak izler ama hemen sonra, öykülemenin yarattığı yeni konumlamalarla filme katılır" (Erdoğan 1993: 40). *Barda*'da izleyicinin filmde koptuğu 'an'lar, filmin kurcaladığı temel sorunlar üzerine de düşünmeye başladığı 'an'lardır. Seyirci bir taraftan şiddet ve hukuk üzerine düşünürken diğer taraftan mahkeme sahneleriyle filme bağlanır. Ta ki savcının verilen kararı, adalet açısından yeterli görmeyip hukuka rağmen cezalandırmayı seçtiği sahneye kadar... Bu noktada seyirci ikilem içinde kalır. Hukuktan yana mı olacaktır? Hukuka rağmen cezalandırmadan yana mı olacaktır? Zaman zaman hukukun sınırlarını zorlayan savcı yerine koyarken bulur kendisini. *Barda*'da seyircinin film kişileriyle yaşadığı duygudaşlık, filmin sonlarına doğru farklı bir boyut kazanır. Suçluların cezalandırıldığı sahnelerde yönetmen, seyircilerin olayların akışını kavramadaki zihinsel dizgeyle oynar. Suçluların teker teker cezalandırılışını gösterir. Sahnenin sonunda Nail ile savcının konuşması sırasında aslında bu cezalandırma yönteminin uygulanmadığı, bunun sadece bir öneri olduğu anlaşılır. Fakat bu önerinin gerçek olduğunu düşünerek sahneyi takip eden seyirci, hukuksal yoldan değil de kaba kuvvetle gerçekleştirilen cezalandırma sırasında, otoritenin (yönetmenin) yerine geçmiştir ve cezalandırmayı gerçekleştirmektedir. Bu sahne boyunca seyirci, film-

dışı bir özneyle, yani yönetmenle özdeşleşir ya da bir zıtlık özdeşleşmesi yaşar. Artık seyirci, “iyiler”in haklılığı veya “kötüler”in cezalandırılması konusunda değil, kendi ceza anlayışını ve kavrayışını sorgulamakla baş başadır. Bu anlamda otorite (yönetmen) seyirciye kendisiyle çekişme yaşayacağı bir zemin hazırlamıştır. Sıradan izleyici “oh cezalarını buldular” ile tatmin olurken, entelektüel seyirci de kendisini bu tatmine katıldığı anda yakalar (gençler için hak ve hukuk arayan seyirci, hukuka rağmen suçluların bu biçimde cezalandırılmasını onaylar mı? Onayladığı noktada şiddeti yeniden üretmez mi?) ve asıl tartışma o zaman başlar. Nail’in kararının tersine, Savcının hapisteki Selim ve arkadaşlarının öldürülmesi için telefonla arayarak işaret vermesiyle öneri gerçek olur. Kanun dışı cezalandırma yöntemi, seyircinin şiddete ve adalete bakışını tekrar gözden geçirmesi (TGG) için neden oluşturur. Riches (1989: 19) “şiddet”in, eylemi yapandan çok eyleme maruz kalan ve eyleme “tanık” olana ait bir sözcük olduğunu söyler. Sinemada seyirci şiddet eyleminin hem tanığı hem de adeta kurbanıdır. Bu anlamda *Barda* seyirciyi çift yönlü bir şiddet duygusuyla karşılaştırmaktadır. “*İzleyici, şiddet oyununun parçası olmasından dolayı duyduğu rahatsızlığın yanı sıra, sinema perdesinin onu zorunlu kaldığı karakterlerle empati kurma durumu aracılığıyla da, filmdeki kurbanların maruz kaldığı şiddetten rahatsız olmaktadır. Böylelikle filmin izleyiciye iki taraflı şiddet uyguladığı görülmektedir*” (Yaşat 2006: 93).

*Barda*, oyuncu- karakter seçimiyle de seyirci ile oynar. Oyuncuların alışık olduğumuz tiplerini ters-yüz eder. Türk sinemasının bir dönem kötü adam rollerinin değişmez oyuncularından Eray Özbal, filmde, adaleti savunan savcı rolüyle yer alır. Özellikle televizyon dizilerinde canlandırdığı iyi kalpli tiplerleriyle genç kızların beğenisini kazanmış olan Nejat İşler, filmde sapkın grubun lideri egzozcu Selim olarak döven, tecavüz eden, öldüren bir karaktere bürünür. Film, seyircinin belleğindeki iyi-kötü oyuncu tiplerinin yerini değiştirir; zihinlerde yer eden oyuncu imajlarını yıkar. *Barda*’yı Nejat İşler için izlemeye gelen seyirci, bir de bu açıdan vurulur.

Filmdeki oyunlu yapı, suçların hukuka aykırı biçimde cezalandırıldığı hapisane epizoduyla

devam eder. Türk sinemasının genç yönetmenleri Zeki Demirkubuz, Cemal Şan, Çağan Irmak, Selim Demirdelen ve Serdar Akar hapisanede Selim ve diğerlerini cezalandırmak için haber bekleyen -kötülerin kötüsü- bir grup katili canlandırmaktadırlar. Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*’daki başrol oyuncusu Serdar Orçin’i (dönerci 45) sopa darbesiyle öldürür. Nejat İşler (Selim) ve Erdal Beşikçioğlu (amcaoğlu Nasır) hapisanede bir koridorda diğer yönetmenler tarafından sıkıştırılır. Nejat İşler’e öldürücü darbeyi *Mustafa Hakkında Her Şey* filminde yönetmeni olan Çağan Irmak vurur. Selim ve Nasır’ın sıkıştırıldıkları koridordaki açığı, tıpkı bara girmek için kafalarını uzatıp içeri baktıkları planın açısına benzer. Daha sonraki planlarda Çırak’ın kendini asmış olduğunu, Patlak’ın ise bileklerini jilette keserek intihar etmiş olduğunu görürüz. Her ikisi de muhtemelen intihar süsü verilmiş cinayetlerdir.

Erdem’in (2007) de belirttiği gibi, bir açıdan yönetmenler, şiddete şiddetle karşılık veren katilleri canlandırarak sinemacıların mevcut şiddet ortamına katkıları konusunda iğneyi kendilerine batırırlar. Fakat bunun da ötesinde tanınırlıklarını –belki de- kendi filmlerinde rol alarak elde etmiş oyuncularını ortadan kaldırarak, tüm bunların bir film olduğunu hatırlatır, izleyiciyi sorunun asıl kaynağına, gerçek hayata yönlendirirler. Bu anlamda Serdar Akar, şiddetin kaynağı olarak sinemanın gösterilemeyeceğini ifade eden oyunlu bir yapı kurar.

## 2. NEDENSİZ ŞİDDET DEĞİL

*Barda*’da şiddet uygulayanların ne tür gerekçeleri olduğu ve olabileceği konusu temel sorulardan biridir. Sevgi, sevgilisi TGG Güven’i başından vuran Selim’e beklenmeyecek kadar kibar bir tonla sorar: “*Neden?*”

Baudrillard’a (2004: 227) göre, bolluk ve şiddet birlikte varolur, ikisi birlikte çözümlenmelidir. Bazı ülkelerde hala tek tük olan, ama gelişmiş ya da aşırı gelişmiş ülkelerin tamamında yerleşiklik kazanan bu “amaçsız” şiddet sorununun da içine dâhil olduğu daha genel sorun, bolluğun temel çelişkilerinin sorunudur. Şiddet, (20 yüzyılda şiddet-karşı şiddet şeklinde ya da yabancılar devletine karşı verilen şiddet şeklinde hedefliyen), postmodern olarak adlandırılan dönemde ise hedefsizleşmeye başla-

dığı ve aynı zamanda tözünü kaybetmekte olduğu görülmektedir (Akay 2006: 13). Dolayısıyla “bugün gelmiş olduğumuz yerde, siyasi, sosyolojik, antropolojik ve sanatsal anlamda her türlü şiddet ögesinin kullanımı, hedefsiz, telos’suz ve töz’süz, nereye gittiği belli olmayan ve kendi etrafında, kendi ekseninde dönen bir şiddetin dağılması üzerine kurulu”dur(13).

Nedensiz şiddet, bizim yaşama kültürümüz ve dolayısıyla sinemamız için de ithal bir kavramdır. Tüketim toplumu üzerine çözümlenmelerinde Baudrillard (2004: 226-227), gelişmiş ya da aşırı gelişmiş ülkelerin toplumlarındaki şiddeti, bolluğun temel çelişkilerinde görür: “Söz konusu olan belli bir eşiğe ulaştığında bolluğun ve güvenliğin doğurduğu gerçek, denetlenmez şiddet sorunudur. Bu artık başka bir şeyle bütünleşen, tüketilen şiddet değil, ama refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez şiddettir. Bu şiddet (tam olarak yapay anlamında değil, bizim tanımladığımız biçimiyle) amaçsız ve nesnesiz olmasıyla belirlenir.” Özellikle Haneke sineması, Avrupa’daki şiddeti bu yaklaşımla ele alır. Oysa günümüz Türkiye’inde gelişmiş ülkelere özgü olan nedensiz şiddete dayalı münferit olaylar görülse de, şiddetin nedenleri gündelik hayat pratiği içindeki çelişkilerde yer almaktadır. “Birinci sayfadan verilen kan ve cinsellik, toplumsal ve ahlaki düzeni tehdit etmez, (bu konuda hem kendilerini hem de bizi ikna etmeye çalışan sansürcülere rağmen). Kan, şiddet ve cinsellik, yalnızca bu dengenin geçici olduğuna ve bu düzenin çelişkilerden oluştuğuna tanıklık eder” (Baudrillard 2004: 226). Fakirlik, eğitimsizlik, cinsel sömürü, töre cinayetleri, terör ve göç gibi etkenler gündelik hayat içindeki şiddetin görünüm nedenleri olarak belirir. Serdar Akar, kendisi ile yapılan röportajlarda bu olguya dikkat çeker: “Ömer Lütfi Akad’ın üçlemesi vardı; *Gelin*, *Düğün*, *Diyet*. *Barda* filmi ‘o günlerden bu günlere gelmiş’in filmidir. Ö. Lütfi Akad’ın işaret ettiği şeyler tek ve asıl sebep olamaz, ama önemli sebeplerden biridir; kırdan kente göç meselesi... Bu insanların problemleri vardı. Şimdi bunları yapanlar, kırdan kente göçmüş ve o yaşantıya adapte olamamış kişilerin çocukları” (Karayel 2007: 25). Akad, göç üçlemesini 1973-1974 yıllarında gerçekleştirir. Filmlerinde, göç edenleri sosyolojik olarak anlamaya çalışır ve kente katılım süreçlerini gösterir. *Gelin*’de göç eden-

lerin kapitalistleşme sürecini; *Düğün*’de marjinal iş alanlarında var olma süreçlerini, *Diyet*’te ise sendikaya katılım ve emek bilinçlenmesi üzerinde durur. Akad, göç edenlerden umutludur ve umudunu da kadından yana kullanır. Lütfi Akad, yıllar sonra yapılan bir röportajda, bir film ya da üçleme yapacak olsa hangi konuyu işleyeceğini şöyle anlatır: “Türkiye için aynı sorun devam ediyor. O göçlerin yetiştirdiği bir kuşak var. Onların da geliştireceği kendi incelikleri olan bir uygarlık doğacak. Bunun ipuçlarını gören bir film olabilir” (Yüce 1995). Oysa Akad’ın umut ettiği kendi incelikleri olan uygarlığı oluşturacak gelecek kuşaklar (ikinci, üçüncü kuşaklar) ile Akar’ın Akad filmleri üzerinde temellendirdiği kuşak arasında derin bir uçurum vardır. Göç edenlerin çocukları, kente uyum sağlayamamış, dışarıda kalmış, hatta “öteki”leştirilmiştir.

Akar, filminde göstermediği göç sonrası metropollerde oluşan kuşakların sorunlarını, şiddetin nedeni olarak sunar (7). Şiddeti uygulayanları gündelik hayatları içinde göstermez. “Nedensiz” bir şiddet uygulaması gibi görünen durum (8), Selim’in diyalogları arasında nedenlerini ortaya çıkarır. “Ama sen beni hiç anlamamışsın ki güzelim. Ben bu bara niye gecenin köründe geliyorum ha? Çünkü başka zaman gelirsem kapıdaki hıyar beni içeri almaz da ondan. Neden almaz? Şekli mi beğenmez almaz, hareketlerimi beğenmez almaz, konuşmamı beğenmez almaz. Egzozcu bu der, s(...)'i çeker. Farz-ı misal, içeri girdik diyelim; o zaman ne olacak? Sizin yaptığınız gibi, sizin baktığınız gibi benden öküzlere, bana dik dik bakar. ‘Bu hayvan da nereden çıktı? Ne güzel eğleniyorduk, ne güzel oturuyorduk’ demezler mi? Derler... Demediniz mi lan? Dediniz.” Necmi Erdoğan (2007: 47), zengin ve yoksul kesim arasındaki “bakışma”lara odaklandığı ve “gariban”ların dünyasına eğildiği “Yok-Sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve ‘Fark Yaraları’” başlıklı yazısına Müslüm Gürses’in bir şarkı sözüyle giriş yapar. Gürses’in *Tanrı İstemezse* (1986) adlı kasetindeki “Fark Yaraları”nın sözleri şöyledir: “Yaşantımız sanki ateşten gömlek/İçimizden gelir bin defa ölmek/ Hakkımız değil mi bizim de gülmek/Bizi bu fark yaraları öldürür”. Necmi Erdoğan’a göre yoksulmâdunların anlatılarını adeta özetleyen ve kendilerine uygulanan sembolik şiddeti en iyi biçimde tanımlayan “fark yaraları” sözünün,

belli bağlamlarda *Barda*'daki Selim'i ve onun geçmişini de tanımladığı söylenebilir. Normal şartlar altında bar kapısından içeri bile alınmayacaklarını fiziksel görünümüne, giyime, konuşmaya, hal ve tavra bağlı olarak gerekçelendiren Selim, "fark yarası"nı açıkça dile getirir. Kendilerine sorun çıkaracak tipler gözüyle bakıldığını, dışlandıklarını, bela olarak görüldüklerini biliyordur. "Gözmerkezliliğin kurduğu bakış hiyerarşisi (bakan özne/bakılan nesne ilişkisi) aynı zamanda mekânsal hiyerarşi (yüksek/aşağı ilişkisi) ile iç içedir" (Erdoğan 2007: 54). Bakışlarla kurulan bu hiyerarşiye "benden öküzlükler, bana dik dik bakar" sözleriyle isyan eder. "Toplumsal ilişkiler mekânsal yapılara kazındığı, toplumsal mesafe mekânsal mesafede maddeleştiği ölçüde, mekânın kendi iktidarını dayattığı ve sembolik şiddet uyguladığı alanlardan biri olduğunu söyleyebiliriz" (Bourdieu'dan aktaran Erdoğan 2007: 54). Bu açıdan sosyal ve kültürel olarak kendisine mesafe konan Selim, bu mesafenin maddeleştiği bara zorla girerek kendine uygulanmış sembolik şiddetin intikamını fiziksel şiddetin en vahşi biçimiyle alıyordu. Selim tiplemesinin sözlerinin altı kazındıkça şiddetin gerekçelerinin birer birer telaffuz edildiği görülür. Şiddetin nedeni olması, yani gerekçelendirilmesi bir bakıma şiddetin meşrulaştırılması anlamını da taşıdığı için filmde bıçak sırtı bir durum söz konusudur. Bu bakımdan *Barda*'da Selim'in ve arkadaşlarının öncesini görmeyiz. Selim ve arkadaşlarına ilişkin bileceğimiz her yeni durumun, onların yaptıklarını adeta haklılaştıracağı, meşrulaştıracağı endişesinin taşındığı ve bu nedenle anlatılmaktan kaçınıldığı çok açıktır.

### 3. FRAGMANLAŞMIŞ METROPOLDE ARA BÖLGE: ŞİDDET MEKÂN LARI

Kent üzerine çalışmalarda, mekânsal farklılıkların sosyal hayat üzerindeki etkileri iletişimsizlik, kopukluk, yabancılaşma, zenginlik, yoksulluk, saldırganlık, adalet vb. kavramlarla incelenmiştir (Harvey 2006, Senet 1996, 1999). Yoksulluk, eşitsizlik ve toplumsal dışlanmışlıkla suç arasında kurulan ilişki, kentlerde zenginlik ve refahla yoksulluğun yan yana bulunmasından kaynaklanan tezada dayandırılmaktadır. (Aykut 2006: 58).

Son dönem Türk sineması (9), seyircilerine metropolü, onun keşmekeşini, güvensizliğini,

göç olgusuyla birlikte çığ gibi büyüyen sorunlarını çeşitli filmlerle anlatmaktadır. *Dönersen İslık Çal* (Orhan Oğuz 1993), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim 1996), *Gemide* (Serdar Akar 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı 1998), *Sır Çocukları* (Aydın Sayman, Ümit Cin Güven 2002), *Metropol Kâbusu* (Ümit Cin Güven 2004), *Anlat İstanbul* (bir bölümü) gibi filmlerde anlatılan İstanbul güven telkin etmeyen, ürkütücü, huzursuzluk veren bir mekândır. Metropol, yaşama isteği ve mutluluk veren bir mekân olmak yerine şiddetin ürettiği, sert gerçekliğin insanları ezip geçtiği, mutsuzluk mekânıdır. Bu anlamda metropolün şiddetle doğrudan bir akrabalığı vardır. Son dönem Türk sineması şiddet mekânı olarak İstanbul'u işaret ederken kent kimliğinin deşifre edilmesine ilişkin anlatılar iki ana damardan akar. Bir taraftan *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay 2004), *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan 2005), *Duvara Karşı* (Fatih Akın 2004), *Yaşamın Kıyısında* (Fatih Akın 2007) gibi filmlerde İstanbul'un kentsel kimliği öne çıkmakta; diğer taraftan *Gemide* (Serdar Akar 1998) *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz 2000) ve *Barda* (Serdar Akar 2006) gibi filmlerde seyirci İstanbul'un iç mekanlarına kapatılarak kent kimliğine ilişkin bir bilgi aktarılmamaktadır. Asuman Suner'in tespitiyle son dönem Türk sinemasında, "içeride geçen öykülerle" kapalı alana kapatılmışlık duygusu, kendini keskin bir biçimde gösterir (2006: 167). Filmlerde güven telkin etmeyen mekânların, ağırlıklı olarak İstanbul'un sadece sokakları değil de, iç/kapalı mekânlar olması ise ilginçtir. Artık ürkütücü olan İstanbul'un tekensiz dış mekânları değil, aynı zamanda iç mekânlarıdır da. Vahşet iç mekânlara taşınmış, yani başımıza kadar gelmiştir. İlk filmini çeken yönetmenlerden Olgun Arun da *Tramvay*'da (2006) Beyoğlu İstiklal caddesinde, tramvay içindeki yolcuları esir alan ve psikolojik-fiziksel şiddet uygulayan bir adamın hikâyesine eğilmektedir. Film İstanbul'un en tanıdık sokaklarından birinde, fakat yine kapalı bir mekânda (tramvayda) geçmektedir.

*Barda*'da sınıf, yaşama biçimi ve kültür olarak farklı olan gençler ve şiddeti uygulayanlar, gördükleri mekânlarda da ayrıştırılmıştır. Gençler; ev, bar, kürtajın yapıldığı oda, bar sokağı, mahkeme ve park; şiddeti uygulayanlar

ise bar, mahkeme ve hapisanede görülür. Ortak mekânlar kısa bir sahnede bar sokağı, zorunluluktan mahkeme salonu ve alıkonulma ile bardır. Sokak tesadüfen karşılaşılan ve şiddetin makro nedenleri altında yatan mikro nedenlerinin anlaşılmasına olanak sağlayan sahnenin geçtiği mekândır. Mahkeme ise şiddet karşısında hukuk üzerinden hesaplaşmanın yapıldığı bir mekân olarak filmde yer alır. Bu mekânsal farklılıklar, adeta normal koşullar altında bu grupların bir araya gelmelerinin ya da ortak bir faaliyet içinde bulunmalarının mümkün olmadığını göstermektedir.

#### 4. OYUN-ŞİDDET İKİLİĞİNDE FUTBOL SAHASI: FUTBOL ASLA SADECE FUTBOL DEĞİLDİR!

Şiddetin, oyunlu bir biçimde sunumu, her zaman tüyler ürpertici olmuştur. Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri*'ndeki danslı kulak kesme sahnesinden, Polanski'nin *Piyani*'nde savaş esirlerinin zorla dans ettirildiği sahneye kadar, şiddetin bir eğlence ve oyun formatında uygulanması, psikolojik olarak şiddetin daha sarsıcı olmasını sağlamıştır.

*Barda* da, şiddetle oyunun ürpertici birlikteliğinden faydalanır. “Zoraki futbol oyunu” filmin en çarpıcı sahnelerinden biridir. Sahne mini-futbol sahasının Selim ve diğerleri tarafından fark edilmesiyle başlar. “Bar içinde mini-futbol sahası” adeta bir erkek düşünüyü temsil etmektedir. Zorbalar, gençlerin “gizli oyun bahçesini” tesadüfen keşfetmişlerdir. Burada, onları barda görmek istemeyenlerin, rahatsızlık duyanların alanında, en sevdikleri oyunu oynayarak var olacaklardır. Kırkbeş ve Patlak, önce kendi aralarında büyük futbolcuların gol atma taklitlerini yapar, tribünlerin önündeymiş gibi kendilerini yerlere atarlar. Sonrasında ise Selim gençleri oyuna zorlar. “Her oyun, her şeyden önce gönüllü bir eylemdir. Emirlerle bağlı oyun, oyun değildir” (Huizinga 2006: 24). Bu sahnede filmin dramatik gerilimi daha da artar. “Oyun serbesttir, oyun özgürlüktür” (25). Ama Selim tutsağı olan gençleri, silah zoruyla oyuna dâhil etmektedir. Egzozcu Selim'in silahıyla ve kaba kuvvetiyle kurduğu erk, yetenekli Nail'in oyunuyla bozulur. İktidarı sarsılan Selim, sahada tekrar iktidarını kurar, belinden çıkarttığı silahla Nail'i dizinden vurur. Oyun bitmiştir. Filmin

ilk jeneriğinden itibaren seyirci, mini-futbol sahasının duvarlarındaki yazıyı okumuştur: “Futbol asla sadece futbol değildir”. Fink'e göre ‘oyun-olan’ ile ‘ciddi-olan’ iç içedir. Aynı anda hem iç-dünyasını, hem de dış gerçekliği yaşayabilen insan ölürken bile ‘oyunlar’. Oyunun yansıttığı, oynayan’ın oynadığı dünyasıdır, ama oyun basit bir ‘ayna’ değildir (aktaran Oskay 1993: 164) Bu bakımdan erkeklik düş mekânı olan futbol sahası, aynı zamanda şiddetin üretildiği ve vahşi bir ölüm kalım savaşının verildiği bir mekândır. Huizinga açısından oyun, hem “fazla enerjinin boşaltılması (...) (hem de) kişinin kendi üstünlüğünü sınamak ve göstermek için toplumun diğer üyeleri ile yarışmaya girişmesi”dir (aktaran Oskay 1993: 146).

Riches (1989: 21), “şaka’ ya da ‘ritüel’ edimler, ya ciddi şiddet ‘tehditleri’ olarak tasarlanmıştır ya da söz konusu toplumda şiddete başvurma ya da başvurmaya hazırlıklı olmanın taşıdığı değerler oyun biçimindeki simgeleridir” der. Film boyunca süren, saati sorma, böylece karşıdakinin saati taktığı kolunu çevirmesiyle elinde tuttuğu bardağın içindeki sıvıyı üzerine dökmesi motifi, asıl şiddetin habercisi olan, çocukça bir oyundur. Selim bu oyunu/ aldatmacayı defalarca tekrarlar. Savcı onun ifadesini alırken, Selim barda işkence yaparken, barda olanlardan belki de günler önce barın girişinde Nail ona saati sorduğunda aldatıldığını düşünüp “*bas lan bas... Almayayım hadi!*” diye arkasından küfrederken... Riches’e (1989: 21) göre, başlıca yanlış anlama konuları, kişilerin, asli olarak şaka ya da ritüel olarak düşünülmüş zarar verici edimleri, dolaysızca ciddi olarak amaçlanmış olanlardan ayırt etmekte kimi zaman güçlük çekmelerinden kaynaklanır. Selim’in dünyasında şakaların, zarar verici edimlerden ayırt edilemeyecek bir biçimde yapıldığı açıktır. Örneğin bara ilk geldiklerinde Patlak’ın arkadaşlarına hap ikram ettikten sonra, Çırak’a uzattığı kutunun kapağını kapatıp, el hareketiyle “al” deyişi, bu dünyayı en net biçimiyle tanımlamaktadır. Bu yüzden, Selim, ona “gerçekten” saatin kaç olduğunun sorulmasıyla, onu aşağılamak için yapılan bir oyun olarak -elindeki ayranı kendi üstüne dökmesi için- sorulması arasındaki farkı kavrayamamaktadır. Erdem’in (2007: 54) söz ettiği “aşağılık kompleksinden kaynaklanan bir aşağılanma vehmi” bu yüzdendir. Erdem’e göre bu



sahne şiddeti besleyen yerel ruh hallerine de işaret eder.

Barda mini-futbol sahasının dışında, oyun parkını andıran daha pek çok alan vardır. Bara –Vesikalı Bar- adını veren köşede, müşteriler polaroid vesikalıklarını çekerek içeriye bedava girebilmektedirler. Bu minik oyun sayesinde bara gelen tüm müşterilerin “vesika”sı olmaktadır. Vesika (fotoğraf) ile o barda oldukları da kanıtlanıyordur. Vesika Bar’a gelen baskıncı grubun ise fotoğrafları yoktur. Dolayısıyla filmin sonunda yakalanmasalar, Vesika Bar’a girdiklerine dair hiçbir kanıt olmayacaktır. Filmde söylendiği gibi “gören olmamış, duyan olamamış” denecek, olayın gerçekliğine kuşkuyla yaklaşılacaktır.

Barın adının “Vesika” olmasının, doğrudan cinsel çağrışımları ve fahişeliğe göndermeleri de vardır. Bu anlamda mekân olarak bar, dışardan gelen grubun erkek dünyasında zaten vesikalıdır. Bir geceliğine girebildikleri bu mekân ile elde etmek istedikleri fakat hor gördükleri kadınlar, adeta özdeştir.

## 5. ŞİDDET, ERKEKLİK VE ÖTESİ

“Günümüz (‘modern’) toplumlarının pek çoğunda olduğu gibi Türkiye’de de hâkim erkeklik klişesinin, sertlik, saldırganlık, şiddet, öfke ve en önemlisi uzlaşmazlık olduğu bilinir” (Atay 2004: 11). *Barda* bu klişenin en vahşi örneğini verir. Erkeklik halinin derin biçimde çözümlendiği sahne ise kavga, işkence, tecavüz sahnelerinin yanı sıra kötülerin söylemlerinde ve oyun aracılığı ile iktidarın kurulduğu barın içindeki mini-futbol sahasında geçer. Selim gençleri birer birer öldürmeden önce son dileklerini alalım der ve ağızlarındaki bağları çözdürür. Gençlerden Aliş, bağın çıkarılmasını fırsat bilerek TGG’ye (Güven) isyan edercesine bağırmağa başlar: “*Senin yüzünden oldu... Gidelim dedim. Ben kızlar rahatsız oldu gidelim dedim... Kızlar rahatsız oldu dedim. Sevgi gidelim dedi. Nail gidelim dedi. Senin yüzünden oldu Güven... Senin yüzünden*”. TGG erkeklik gururuna ‘yediremediği’ için mekânı Selim’lere bırakmayı istememiş, barda içkilerini bitirinceye kadar kalmaları konusunda ısrarcı olmuştur. Aliş, sık sık tekrarlar: “*Senin yüzünden oldu*”. Selim’in araya girdiği ve konuya müdahalede bulunduğu an, mekândaki hiyerar-

şinin sarsıldığının bir göstergesidir: “*Bizim olduğumuz yerde olan her şey bizim yüzümüzden olmuştur*”. Bu sözlerle Selim, sarsılan otoritesini tekrar kurmaya çalışır. Hegemonik erkek söylemine örnek olan bu diyalog, erkeklik söyleminin, mekân-sahiplik ilişkisi üzerinden kurulduğunun da önemli bir göstergesidir. Bulduğu mekâna egemen olma, o mekândakileri yönetme ve yönlendirme çabası, hep iktidarı yeniden kurmak veya pekiştirmek içindir. Selim, gençlerin her gece eğlendikleri yere sahip olmuştur. Selim, “*Her gece burada karılar, kızlar eğleniyordunuz. Buralar hep sizindi. Bu gece benim ulan burası*” der. Mekândan kastedilen sadece bar değil, Selim’in ayak bastığı ve var olduğu her yerdir. Selim’in mekân olgusu üzerinden hiyerarşisini kurarken sarıldığı en önemli unsurun böylesine ona bağlı ve kaygan olması, irrasyonel bir mekân ve benlik algısını yansıttığı için gülünçtür, ama gülünç olduğu kadar da korkunçtur. Arendt’e (1997: 62) göre iktidar ve şiddet birbirinin karşıtıdır. “*Birinin mutlak hâkimiyetini kurduğu yerde diğeri barınamaz. Şiddet iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar*”. Bu açıdan silahla kurduğu iktidarının tehlikeye girdiğinden şüphe duyduğu an Selim, daha da saldırganlaşmakta ve şiddet üretmektedir. Nail’in silaha karşı gol atmasını kabullenemez. Söylemiyle ve davranışlarıyla “zoraki sahiplik” üzerinden hâkimiyetini kurar. Selim: “*Ayaklarında benim a... koyayım. O s.. kafan da benim. Burası benim lan. Karın da benim*”. Cengiz, Tol ve Önder’in (2004: 61) yaptıkları araştırma için lise mezunu muhafazakâr eğilimli bir gençle görüşürler. Gencin konuşması, tıpkı Selim’inki gibi başlar: “*Mesela bu mekân benim mekânımdır, burada kimse benden yukarıya çıkamaz, racon dedikleri budur. Gücünü ispatlamadır. Tek olmak, üstün olmak vardır, eğer biri gelip de benim bu üstünlüğümü sarsmak isterse olmaz! Başkasının yaptığını sindiremem*”.

Erkeklik, söylem düzeyinde de iki grubu birbirinden ayırır. Şiddet üreten grup, mahrum oldukları her şeyi, eksikliklerini, söylem düzeyinde gençlerin üzerine kusarak hiyerarşi oluştururlar; söz ile de şiddet üretirler. Argo konuşur, küfür ederler; dilleri cinsel çağrışımlar ile doludur. Selim, gençlere küfür eder ama kendisine küfür edilmesine izin vermez, “*terbiyeli konuş*” diyerek onları döver. Gençlerin erkeklik

organları için “*bamya gibidir bunların şeyi*” diyerek alay eder, küçük düşürmek isterler. Böylece onların güzel kız arkadaşları olmasına karşın erkek olmadıklarını savlarlar. Tecavüz ettiği kızın bakire olması, Selim’in bu savını kendi zihniyeti açısından doğrular. “*Başka birisinin üzerinde tam bir egemenlik kurmak, onu isteklerimizin çaresiz nesnesi durumuna sokmak, onun tanrısı olmak, onunla istediğimiz gibi oynayabilmek... asıl amaçsa o insana acı çekirtmektir; çünkü kendisini savunma gücünü yitirmiş bir insan üzerinde ona zorla acı çekirtmekten daha büyük bir egemenlik kurmak yolu yoktur. Sadist dürtünün özünde, başka bir kişi üzerinde kesin egemenlik kurmanın getirdiği zevk yatar*” (Fromm 1994: 27) Selim “*tarifnamesiz yaşayamaz bunlar*” diyerek hayat deneyimi açısından da gençleri küçümser. Oysa Selim ve diğerleri istediklerini, istedikleri zaman elde edebilirler. Bunu nasıl yapacaklarını ne kimseye açıklamak zorundadırlar ne de bir yerlerden ‘tarif’ almak durumundadırlar.

Erkeklik, Selim ve arkadaşları arasındaki hiyerarşiyi de belirler. “*(...) Hegemonik erkekliğin dikey ve hiyerarşik güç ilişkileri üzerine kurulduğu açıkça görülmektedir. (...) Delikanlılık anlatısını kuran bütün bu unsurlar (harbilik, doğruluk, rason vb.) erkekler arasında eşit, demokratik ve sıcak bir ilişkinin gelişmesine engel olan hiyerarşik mekanizmalardır*” (Cengiz ve ark. 2004: 61). Selim, her şeyi belirleyen, yönetendir. Akıl, güç, erk ondadır. Erkekliği temsil eden silah da Selim’dedir. Silah çıktığında kavga biter. Gençler, karşı koyamaz, kötülüğe ve şiddete boyun eğler. Selim’in diğerleri üzerindeki tüm gücüne ve iktidarına rağmen, Patlak’ın Pelin’i jiletlemesine, Kırkbeş’in Aynur’un kafasını patlatmasına engel ol(a)mamıştır. Riches’e (1989: 20) göre, şiddetin boşalmanın büyük ölçüde önceden tahmin edilemez olması kaçınılmazdır; gerek verilen fiziksel zarar bakımından, gerek şiddet edimleri silsilesinin hangi seyri izlediği bakımından. Şiddet kullanımı üzerinde toplumların kısıtlamalarını geçersizleştiren şey, şiddet pratiği üzerindeki insan kontrolünün dehşet verici ölçüde dayanaksız olmasıdır.

Millet (1987: 90), zorbalık ve işkence duygularını cinselliğe bağlamanın ataerkil toplumun tipik bir tutumu olduğunu söyler. Erkeklik olgusuyla bağlantılı olarak irdelenmesi gereken bir konu da, kadın cinselliğine ilişkin alt me-

tinde belirtilenlerdir. Yönetmen, hamilelik-tecavüz, bekâret-tecavüz karşıtlıkları üzerinden maço erkek dünyasını serimler. Machismo kavramı, “*cinsel güçlülüğü, erkekliğe ve ergillliğe (virility) erkekçe olabilme gururunun kaynağı saymayı; aynı zamanda, bir tür narsisizmi ifade eder. Machismo, kadın cinsini erkek için bir araç saymayı; kadını ‘kullanmayı’, kadına erkeğin gönlünce muamele edebilmesini; aşırı hallerinde ise, cinsel eylemde bir cinsel doyum aracı olarak, kadın üzerinde erkeğin şiddet uygulayabilmesi anlayışı*”dır (Oskay 1993: 364-365).

Film, gençlerin cinsellikle ilişkili sakındıkları her şeyin, daha sonra vahşice yıpratıldığını gösterir. Çocuk aldırımdan çekinen ve kürtaj olmak için gittiği muayenehanedeki kötü koşulları gördükten sonra vazgeçen Pelin barda ilk tecavüz edilen ve jiletlenen kadındır. Bekâretini kaybederken acı duymaktan korkan ve bu durumu onun gibi bakir olan Nail’le paylaşan Nil, bekâretini tecavüze uğrayarak kaybeder. Şakayla karışık sevgilisi Güven (TGG) ile didişen ve ‘bıktım bundan ya’ diyen Sevgi, Güven’in ölümüne tanık olur. Evlilik hazırlıkları içinde olan Aynur, yemek yapmaya zorlanır ve tecavüze uğrar.

## 6. HUKUK VE ADALET: ÖTEKİ İLE RASTLAŞMA

*Barda*, mahkeme ve final sahneleri ile hukuk ve adalet kavramlarını tartışmaya açar. Film, mahkeme sahnelerinde gerçeği temsil etmemekle eleştirilir (10). Hukuk ve adalet kavramlarını tartışmaya açan bir filmin, hukukun teknik ve işleyişi ile ilgili konularda da özen göstermesini beklemek gerekir. Filmin, temsil kusurlarına rağmen hukuk ve adalet üzerine ne söylediğine bakabiliriz.

Hâkim, oturumu açar. “*Adalet insanların vicdanını rahatlatmak için uydurulmuş bir şey değildir. Bu yüzden vicdanınız rahatlamayabilir. Bu olay asla olmamalıydı. Keşke olmasaydı. Siz belki de bunu bir gün diyebileceksiniz*”. *Barda*, gençlerin yaşadığı vahşet karşısında seyirciyi ikileme bırakır. Suçlulara, hukuk sisteminin verdiği ceza yeterli midir? Bu ceza vicdanımızı ve adalet duygumuzu tatmin eder mi? Film, bu soruların izini, hukuk adamı olan Savcı ile gençler arasındaki cezaya bakıştaki farklılıkta arar.

Adliye önünde hâkim ve savcı konuşurlar. Alt açıdan yapılan çekimde Adliye binası arka planda tüm fonu kaplamış, heybetli bir konumdadır. Savcı ve Hâkim ön planda, o “büyük” kurumun altında küçülmüşlerdir. İki hukuk adamının konuşmaları, hukuk mekanizmasını sorunlu ve tartışmalı bir alan olarak ortaya çıkarır. Savcı, Selim ve arkadaşlarının en sert cezaya çarptırılmasını istemektedir. Çünkü onlar, ağır suç kapsamına giren cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı, gasp gibi olayları, bu ağır suçların hepsini işlemişlerdir; hem de bilerek, isteyerek... Hâkim, hukuk kuralları çerçevesinde ne gerekiyorsa onun yapılacağını belirtir. Savcı “*senin kızın olsaydı*”, diye sorduğunda, Hâkim, “Ne demek, yasal kitabımız, usulümüz var (...) *Selim oğlum olsaydı diye düşünüyüm o zaman*” diyerek karşı çıkar. Savcı tatmin olmaz, “*vicdanımız yok mu?*” diye sorar. Hâkim, “*Kanun, kural var. Kadılık yapmıyoruz*” der. Savcı yanıt verir: “*Adaletten bahsediyorum*”. Adliye önündeki bu sahne, hukuk, adalet, vicdan kavramlarının göreceli olduğunu gösterir. Sokrates, Platon ve Aristoteles’den beri tartışılan adalet kavramı, mekân ve zamana bağlı olarak toplumdan topluma göre değişen anlamı nedeniyle herkesin kabul edeceği bir içeriğin oluşturulmasını zorlaştırmaktadır. Çünkü “Adalet (...) insanların vicdanlarında yer etmiş, ondan kaynaklanan nesnel bir değerdir” (Aral 1994: 44); “bir toplumda değerlerin, ilkelerin ideallerin, erdemlerin cisimleşmiş, somutlaşmış, hayata geçirilmiş olması durumudur. Adalet en yüce, nesnel ve mutlak bir değer anlatımı olarak insanın davranışını ahlaki açıdan inceleyen ve eleştiren bir düşünce” (Cevizci 1996: 11) biçiminde tanımlanmaktadır. Öyleyse “Adaletten bahsediyorum” diyen savcı ne kastetmektedir? “Bir kuralın adalete aykırı olduğunu söyleyen bir kimse daha çok söz konusu kuralla ilgili olarak kendi duygularını, sempatilerini ve antipatilerini açıklamaktadır” (Gürüz 1994: 13). Savcı, olay karşısında Hâkim’in “*Sen bir hukuk adamısın, sınırlarını aşma*”, uyarısını da dikkate almaz; hukuk adamı kimliğini unutur. Adaleti, hukuk alanı dışında arar. Gençlerin hayata bıraktığı kararı Savcı verir ve kendisi gibi kararlı adamlara uygulatır. Selim ve arkadaşlarını hapisshane ölüdür. Böylece, ilk görüşmelerinde Selim’e söylediği “*bir gece rüyana girerim, uyanamazsın. Karanlık... Anladın mı?.. Karanlık...*” sözünü yerine getirir. Hukuk,

zedelenir. “*Adalet ve onu yansıtmak, gerçekleştirilmek durumunda olan hukuk, düzen demektir. Hukuk düşüncesi her türlü keyfilik, rastlantı, başıbozukluk kavramlarının dışlanması anlamına gelir. Çünkü adalet ahlaki bir değerdir. Hukuktaki anlam ve işlevi ile de o, niteliği gereği temelde öznel (subjektif) olan, kişinin erdemini oluşturan ahlakın, daha öznel olarak adaletin nesnelleşmesini (objektifleşmesini), belirli normlar biçiminde, insanların iç tutum ve zihniyetinden uzak, sırf dış davranışlara yönelmesini deneyimler*” (Aral 1994: 49). Düzeni, hukuk adına sağlayacak olan devlet ve devlet adamları, keyfilik bağlamında adalet kavramını tartışılır bir hale getirir. Savcının kararı, her türlü olayı “sallandıracaksın üç kişiyi, bak bir daha oluyor mu?” zihniyetiyle değerlendiren genel bakışla örtüşür. Bu tavır, kendi adalet anlayışını uygularken şiddeti yeniden ürettiğini fark etmez.

Bu çerçevede, Türk sinemasında melodramlar üzerinden “Türk toplumunun hukuku algılama biçimini ve bu algının sinemadaki suretini” çalışmasında arayan Maktav’ın (2007), *Barda* üzerine getirdiği eleştirilere bakabiliriz. “Film gibi” benzetmesi üzerinden Türk melodram sinemanın hukuk alanını ‘oyun alanı’ olarak gördüğünü belirten Maktav (2007: 230), “hukukun oyun olmaktan da çıkarak, dibe vurduğu bir filmidir *Barda* ve bu, melodramlardaki hukuk oyunlarından daha da sorunlu bir durumdur” der. Maktav, filmin kısasa kısas biçiminde gelişen adalet duygusunu pekiştirdiğini, bunu da tartışır gözüktüğü kavramları oyun kavramı çerçevesinde yaptığını ileri sürmektedir. Maktav, sanki *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) üzerinden *Barda*’ya bakmaktadır. Oysa *Barda*, hem ele aldığı kavramları hem de anlatı yapısını oyun kavramı ile ters yüz eder. Oyun kavramı *Barda*’da, Öteki ile rastlaşma üzerine kurulu yapıyı oluştur.

Bauman’a göre (2005: 223), adalet fikri, “benzersizlik deneyimi (Öteki’nin ahlaki sorumluluğunda verili olan) ile ötekilerin çokluğunun deneyimi (toplumsal hayatta verili olan) arasındaki karşılaşma anında kavranır”. Bu tanımlama bizi, Levinas’ın (11) (2002: 242) Öteki ile rastlaşma, sorumluluk yaklaşımına götürür. “*Rastlaşma Ötekinin ölümü olabileceği gibi ötekinin sorumluluğunu almaya da dönüşebilir. Ötekinin Yüzünde daima Ötekinin ölümü vardır*

ve böyle bir biçimde cinayete kışkırtma, sonuna dek gitmeye, ötekini tümünden göz ardı etmeye eğilim vardır, aynı zamanda da Yüz, işte çelişkili olan da bu, "öldürmeyeceksin'dir. Öldürmeyeceksin daha da açılabilir: bu ötekini tek başına bırakmayacağım olgusudur..." Öteki ile rastlaşma ve onun sorumluluğunu alma, ondan kendimizi sorumlu hissetmemiz, beraber yaşamamızın yollarını da açacaktır. Ancak filmde, öteki ile rastlaşma şiddeti, ölümü doğurmuştur.

Kant, "adalet gerçekleşmiyor ise, insanın yüzünde yaşamasının bir anlamı yoktur" der. *Barda*'da adalet gerçekleşmiş midir? Seyircinin bu soruya yanıtı, "birlikte yaşayabilecek miyiz?" sorusuna da verilecek yanıtın ipuçlarını içerir.

## SONUÇ

*Barda*, yönetmenin diğer filmlerindeki gibi sınırlandırılmış bir alandaki insan ilişkilerinin girift yapısını anlatır. Gemide, dar alanda ve barda (12) ... Bu içerdeki (belirlenen alandakiler) ve dışarıdaki (bu alanların dışında kalanlar) ayırımını getirir. İçerideki olaylar, dışarıdakilerin yüzünden olur. İçeride olanların nedeni dışarıdadır. İçeride aslında dışarının tahakkümü, belirleyiciliği vardır. Yönetmen, o alanı, belirlenen alanı, içeriği yapıbozuma uğratar. *Gemide*'de düzeni dışarıdan gelen kız bozar. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da futbol sahası dışındaki etkenler oyunu belirler; taşraya dışarıdan gelen girişimci huzuru bozar. *Barda*'da dışarıdan gelenler şiddet doğurur. Film dışarıdan gelenleri "öteki"leştirir; şiddetin nedeni olarak gösterir. Filmin ilk bölümünde sadece gençlerin dünyasının tanıtılması, Selim ve arkadaşlarının ise anlatıya daha sonra dâhil edilmeleri, onların filmsel yapı açısından da öteki olarak konumlandırılmış olduklarını gösterir. Bu bakımdan filmin yapısal özelliği ile içeriği örtüşür. Gençler açısından dışarıdan gelenler; Selim ve arkadaşları açısından ise içerdeki gençler ötekidir.

*Barda*'da şiddet yalnızca alt sınıf insanlara özgü bir şey olarak karşımıza çıkar. Film, bunu bir ölçüde kırmak için gruptan Çırac'ı farklılaştırır. Çırac'ı toplumun vicdanı olarak gösterir. Ayrıca hukuk adamı olan Savcıyı -düzeni, vicdanı, adaleti ve hukuk kurallarını uygulamakla yükümlü olan kişiyi - tüm sorumluluklarına karşın şiddet uygulayan biri olarak konum-

landırır. Böylece şiddet, belirli bir gruba ait olmaktan öte toplumun genelinde var olan bir soruna dönüşür; devletin uyguladığı şiddet (Savcı üzerinden) tartışmaya açılır.

Fragmanlaşmış metropolde, mekânsal olarak birbirinden koparılmış yaşamlar karşılaşmazlar. Bu karşılaşmama hali, ilk karşılaşmada çatışma ve şiddet üretir. İnam'a (2007) göre bu geçicidir; "yürümeye, keşfe, buluşmaya yardımcı" olur. Levinas'ın anlatımıyla rastlaşma, bizi Öteki'ye götürür. Öteki ile ne kadar çok karşılaşır ve farklılıklarımıza rağmen ötekiyi kendimize eşit olarak görmeyi başarabilirsek, toplumsal hayatımızı da bir o kadar birlikte düzenleme olanağı bulabiliriz. Böylece çatışan talepleri çözmek için bir ilkeler bütünü olarak tanımlanan ve özünde bir ahlak sorunu olarak görülen adaleti, insan pratiklerinden kaynaklanan sosyal süreçlerle bağlantılı bir yaklaşım haline getirebiliriz. *Barda*, içerdiği yüksek şiddet dozuna rağmen bizi, birbirimizi öteki olarak gören yüzümüzle karşılaştırıyor. Bu karşılaşma, kesinlikle kolay, rahat bir karşılaşma değil, ama ötekini keşfetmemizi sağlarken gündelik hayat pratiğimizi oluşturan birçok kavram üzerinde de düşünmemizi sağlıyor.

Nedeni ve koşulu ne olursa olsun şiddet kabul edilemez, meşrulaştırılmaz. Şiddet evde, televizyonda, okulda, iş yerinde, özel ve kamusal alanda; cinsiyetler, ırklar, etnik kimlikler, sınıflar arasında her geçen gün artmaktadır. Buna karşılık biz ne yapıyoruz? Belki de bu sorunun yanıtını, filmlerin ana örgüsünü destekleyen fakat gözden kaçan kimi sahnelerde arayabiliriz. Türk sinemasında temsil edilen şiddetin dramatik dönüşümünü gözlemlemek açısından 1990 yapımı *Camdan Kalp* ile *Barda* filmlerini ilişkilendirebiliriz. Fehmi Yaşar'ın *Camdan Kalp* filmiyle *Barda* arasında konuları birbirlerinden ne kadar farklı olsa da bir akrabalık olduğu söylenebilir. *Camdan Kalp*, senaryo yazarı Kirpi (Genco Erkal) ile evde temizlik işlerine bakan Kiraz'ın (Şerif Sezer) ilişkisine ve bu ilişki üzerinden kültürel farklılıklar meselesine eğilmektedir. *Barda* ile akrabalık noktası, "film yapısına ustalıklı yedirilmiş ve hayatımızı gitgide, umarsız biçimde sarmakta olan şiddet"e (Dorsay 2004: 52) dikkat çekmesidir. Filmdeki, kesilen elektrik nedeniyle asansörde kalan Kirpi'nin imdat çılgınlıklarına aldırmaksızın insanların geçip gitmesi, bir arabanın Kirpi'yi islatması ve sonra onu karanlık yollar-

da peşinden kovalaması, Kirpi'nin Kiraz'ın babası ile kurşun yağmuru altında buluşması gibi sahneler, kentte ve taşrada yükselmekte olan şiddeti anlatmaktadır. Filmin finalinde, Kirpi'nin şehrin varoşlarında bir otoban viyadükü altında yatan cesedi, şehrin varoşları ile kent arasındaki uçurumun şiddete ve ölüme neden olacağını gösterir. Şehrin varoşundaki Öteki ile kentte, asansörde kalanlara yardım etmeyen arasında aslında bir fark yoktur. Asansörde kalan Kirpi'ye aldırış etmeyen umarsız kişiler, 1990'ların başından 2006'ya daha da umarsızlaşmış, adeta vahşilemiştir. Artık *Barda*'da tecavüz ve cinayet sahnelerine aldırışmadan geçip gitmektedirler. Her iki filmdeki aldırışsızlar, şiddete ya da acıya tanık olup müdahale etmeyenler, belki de şiddeti anlamamız, şiddetin ortaya çıkışını kavramamız için ele alınması gereken film kişileridir. *Barda*'nın son jeneriği aktıktan sonra gösterilen ve muhtemelen çoğu seyircinin bu nedenle izlemeden çekip gittiği sahnedeki, mini-futbol sahasının iç kısmında uyuyakalmış, Selim'in elindeki silahla gençleri öldürmek için yaptığı saymacaya aldırışmadan orayı terk eden adam (*Camdan Kalp*'te, asansörde kalan Kipri'ye yardım etmeden çekip giden kişi), jenerik yazıları ile birlikte filmde çıkan seyircinin ta kendisi değil midir?

#### NOTLAR

(1) Şiddet eylemlerinin ve saldırganlığın kaynakları öteden beri insanlığın temel sorularından biridir. Şiddet, ya içgüdüsel olan ve toplumsallaşma sürecinde çok az değişen, ya da sadece çevre etkenlerinden kaynaklanan bir davranış olarak görülür (Moses 1996: 23).

(2) Sinema/Medya –şiddet ilişkisi çok tartışmalı bir konudur. Genel paylaşım televizyon ve sinemanın şiddeti beslediği, öğrettiği ve yaygınlaştırdığı üzerinedir. Bu alandaki incelemeler dört teori üzerinde yapılır: I. Arınma (televizyondaki şiddetin, kişiyi gerçek yaşamdaki şiddetinden arındırma gibi bir yararı olduğunu ileri sürer). II. Saldırgan Örnek Teorisi (televizyonda görülen şiddet, var olan saldırganlığı hızlandırıcı etki yapar). III. Destekleyici Saldırgan Teorisi ( saldırganlık eğilimi fazla olan kişi, televizyondaki şiddeti gerçek hayatta kullanabilmek için bir deneyim olarak görür). IV. Deneysel Öğrenme Teorisi (saldırgan davranışlar şiddet programları seyrederek öğreni-

li) (Rigel 1996: 588). Televizyonun çocuklar üzerindeki etkisi, bu konuda hassasiyetleri artırmaktadır.

(3) Laboratuvar deneylerinden hareket edenler, televizyon ve sinemanın, şiddet ya da suça önemli bir katkı yaptığına ilişkin henüz yeterli bir kanıt olmadığını ileri sürerler (Freedman ve ark. 1993: 292-294). Fakat Freedman'a çeşitli eleştiriler gelmiştir. Lofer ve Huston, Liebert ve Sprafkin, Huesman ve arkadaşlarının farklı zamanlarda yaptıkları araştırmalar, televizyonda şiddet izlemenin, saldırgan ve anti-sosyal davranışı öğretebileceği; saldırgan olanlarda saldırganlık eğilimin artırabileceği; genel olarak toplumdaki şiddet düzeyini arttırıcı yönde etkileri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Televizyonda şiddet izlemenin etkilerinin her bireyde aynı olmadığı ve şiddet içerikli programların saldırgan davranışın tek nedeni olmayacağı da belirtilmiştir (Milburn 1998: 246-247).

(4) Serdar Akar, 2006 yılında *Kurtlar Vadisi Irak*'ı yönetmiştir

(5) Cantek (2000), sanat sineması ile tecimsel arasındaki etkileşimi Hollywood bağımsız sinemasında görmekte ve son dönem Türk sinemasında bu sinemanın etkileri olduğunu ileri sürmektedir.

(6) Dikiş (Sutur) ile ilgili Baudry, Rothman ve Dayan'ın görüşleri için bakınız, Stam ve ark. 1992: 169-170.

(7) Film üzerine yazılan eleştirilerde şiddetin nedenleri şöyle gösterilmektedir. “Şiddetin nedensiz değil, birçok nedeni olduğuna işaret ediyor *Barda*. Yıllarca insan yerine konulmamışlıktır neden; güzel bir kız tarafından sevilmemişliktir; dışlanmışlıktır; adaletsizliktir; İstanbul'dur; bir gruba ait olamama hissidir; herhangi bir bara elini kolunu sallayarak girememişliktir; her yerde al başına belayı olmuşluktur; hırslanmışlıktır; boyun eğmişliktir. *Barda* nedenlerin insan ruhunda ne büyük yaralar açabildiğine, nasıl bir öteki hissi uyandırabildiğine, bunların doğurduğu soğukkanlılıkla ne kadar korkunç noktalara varılabildiğini anlatıyor” (Özçelik 2007: 93).

(8) Erdem ise nedensiz şiddet ile aydınları öldüren nedenli şiddet arasında filmin bir bağ kurduğunu ileri sürer. “Serdar Akar'ın *Barda*'sı, filmde sergilenen ‘nedensiz’ şiddet ile aydın yazarları öldüren ‘nedenli’ şiddet arasın-

daki ortak paydayı serimliyor: Aşağılık kompleksinden kaynaklanan bir aşağılanma vehmi” (Erdem 2007: 54 ).

(9) Son dönem Türk sinemasında şiddete ve şiddetin işlenişine ilişkin farklı eğilimden söz edilebilir. Birincisi Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet, Kader, Üçüncü Sayfa* gibi filmlerinde temsil edilen sert gerçekliğin seyircinin yüzüne vurulduğu ve karakterlerin içinde buldukları durumdan ve yaşadıkları hayattan üreyen şiddettir. Bu filmlerde şiddet eylemini doğrudan görmesek de, film kişilerinin söylemleriyle, daha önce yaşamış olduklarıyla, vücutlarında ve benliklerinde açılmış yaralarla varlığını fark ederiz. İzlediğimiz şiddet doğrudan hayatın katı gerçekliğinden üremiş olan şiddettir. Örneğin dili kesilmiş kadınlar, otel lobilerindeki sabit bakışlı yaşlılar, umutsuz bir tutkunun peşinden sürüklenen âşıklar... İkincisi, dünya sinemasında ve Türk sinemasında çok sayıda örneğini gördüğümüz macera ile karışık, cinsellik içeren, şiddetin gösteri haline getirildiği ve meşurlaştırıldığı filmlerdir. Üçüncüsü ise doğrudan şiddet olgusuna odaklanan Haneke gibi yönetmenlerin filmleriyle dünya sinemasında da örneklerine sıklıkla rastlamaya başladığımız yapımlardır. Türk sineması, şiddet konusunu kan davaları, töre cinayetleri, 12 Eylül dönemi işkenceleri, mafya örgütlenmeleri ve cinayetleri, derin devlet hesaplaşmaları gibi temalar çerçevesinde ele almıştır.

(10) Altınok (2007), filmin hukuk sistemi ile kurulan yanlış ilişkilerini şöyle saptar: Davanın Ağır Ceza Mahkemesi yerine Asliye Hukuk Mahkemesi’nde görüşülmesi; suçu birbirinin üzerine atan sanıkların tek bir avukat tarafından savunulması; duruşma başında başkanın vicdanıyla karar vereceğini belirtmesi; sanık avukatının mahkeme dışında hâkimle görüşmesi gibi.

(11) Öteki’yi savunan Levinas’ın, Filistinlileri Öteki saymaması, büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır (Levinas 2002).

(12) Serdar Akar’ın bir başka filmi *Maruf* adında bir mekân vurgusu yoksa da film taşrada, bir köyde geçer.

#### KAYNAKLAR

Akay A (2006) *Sunuş, Firdevs Gümüşoğlu* (der), *Terör, Şiddet ve Toplum, Bağlam Yayınları*, İstanbul, 7-14.

Altınok M (2007) *Kurtlar Vadisi ‘Barda’yken*, *Birgün Gazetesi*, 12.2.2007.

Aral V (1994) *Bir Adalet Bilimi Olarak Hukuk Bilimi*, Adnan Gürüz (der.) *Adalet Kavramı*, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

Arendt H (1997) *Şiddet Üzerine*, Bülent Peker (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.

Aykut E (2006) *Adaletin Terazisini Dengelemek: Şiddet ve Politika Firdevs Gümüşoğlu* (der), *Terör, Şiddet ve Toplum, Bağlam Yayınları*, İstanbul, 51-66.

Baudrillard J (2004) *Tüketim Toplumu*, H. Deliceçaylı ve F. Keskin (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bauman Z (2005) *Bireyselleşmiş Toplum*, Y. Alogan (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Büker S (1985) *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Cantek L (2000) *Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması*, *Kültür ve İletişim*, 3/2 Yaz, 55-73.

Cengiz K, Tol Ö U ve Küçükural Ö ( 2004) *Hegemonik Erkekliğin Peşinden*, *Toplum ve Bilim*, 101, 50- 70.

Cevizci A (1996) *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, Ankara.

Dorsay A (2004) *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, *Remzi Kitabevi*, İstanbul.

Erdem T (2007) *Şiddetin Faturası*, *Empire*, 4, 54.

Erdoğan N (1993) *Seyirci ve Sinema /Seyirci ve Bir Anlamlama Süreci Olarak Sinema*, *Med-Campus Proje*, 126 Yayınları:2, Ünal Ofset, Ankara.

Erdoğan N (2007) *Yok-Sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve Fark Yaraları*, Necmi Erdoğan (der) *Yoksulluk Halleri, Türkiye’de Kent Yoksulluğun Toplumsal Görünümleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Freedman J L ve ark.(1993) *Sosyal Psikoloji*, A. Dönmez (çev), İmge Kitabevi, Ankara.

Fromm E (1994) *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, Öteki Yayınları, Ankara.

- Gürüz A (1994) Adalet Kavramının Belirsizliği, Adnan Gürüz (der.) Adalet Kavramı, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 11-13.
- Harvey D (2006) Sosyal Adalet ve Şehir, M. Morali (çev), Metis Yayınları, İstanbul.
- Hayward S (1996) Key Concepts In Cinema Studies, Routledge, London.
- Huizinga J (2006) Homo Ludens/Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, Mehmet Ali Kılıçbay (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İnam A (2008) Karşılaşma Ahlakı Üzerine Bazı Düşünceler, [www.karto.itu.edu.tr/derslerimiz/etik/karsilasmahlaki.pdf](http://www.karto.itu.edu.tr/derslerimiz/etik/karsilasmahlaki.pdf), 22.10.2007.
- Karayel B (2007) Keselim mi Yoksa Besleyelim mi, SinemaTürk, 5, 25-26.
- Levinas E (2002) Sonsuz Tanıklık, Zeynep Direk (yay haz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Maktav H (2007) Türk Sinemasında Bir 'Oyun' Olarak Hukuk, Toplum ve Bilim, 109, 201-233.
- Milburn M A (1998) Sosyal Psikolojik Açından Kamuoyu ve Siyaset, A.Dönmez (çev), İmge Kitabevi, Ankara.
- Millet K (1987) Cinsel Politika, Seçkin Selvi (çev), Payel Yayınları, İstanbul.
- Moses R (1996) Şiddet Nerede Başlıyor?, Ayşe Kul (çev), Cogito, 6-7, 23-27.
- Oskay Ü (1993) Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, Der Yayınları, İstanbul.
- Özçelik C Ö (2007) Barda Biz Yaptık, Altyazı, 60, 93.
- Riches D (1989) Şiddet Olgusu, David Riches (der) Antropolojik Açından Şiddet, Dilek Hattatoğlu (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rigel N (1996) Haberin Gizli Tüketicisi Çocuk, Yeni Türkiye, 11, 561-589.
- Sennett R (1996) Kamusal İnsanın Çöküşü, S. Durak, A.Yılmaz (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennett R (1999) Gözün Vicdanı, S. Sertaboğlu ve C. Kurultay (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stam R ve ark. (1992) New Vocabularies In Film Semiotics, Routledge, London.
- Suner A (2006) Hayalet Ev/ Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yayınları, İstanbul.
- Atay T (2004) Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!, Toplum ve Bilim, 101, 11-30.
- Yaşat D (2006) Haneke Sinemasında Oyun ve Şiddet, Firdevs Gümüsoğlu (der), Terör, Şiddet ve Toplum, Bağlam, İstanbul, 89-96.
- Yüce D (1995) Sinema İnsanı Tanımaktır, Yeni Yüzyıl Gazetesi, 11 Mayıs 1995.