

## Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* Filmi ve Yeni Nesnellik İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme

Gökhan Eken<sup>1</sup>

### Öz

Bu çalışmanın temel amacı, Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* (2019) filminin içeriğindeki sert sahneleri, mekân kurguları, tematik kaygıları ve karakter imgeleri açısından Alman sanatının önemli üsluplarından yeni nesnellik akımıyla; özellikle de bu akımın içinde yer alan veristlerle yakınlık içinde olduğu düşüncesini desteklemektir. Çalışmada *Altın Eldiven* filmi, söz konusu dönemler ve bu dönemlerin önemli sanatçılarının hayatları, ele aldıkları konuları ve önemli yapıtları ile beraber incelenmiştir. Çalışma şu alt başlıklar kullanılarak yapılandırılmıştır: Akın filmlerinde öteki kavramı, Akın sinemasında ve Alman sanatında şiddetin ortaya çıkışı ve gelişimi, grotesk tasvirler, kurban olarak asker tasvirleri, tekinsiz yerler, arzu nesnesi olarak kadınlar, şehvet cinayetleri, suçu izleme ve teknoloji. Makale, sinema ve resim arasındaki ilişkiyi desteklemeye, Akın sinemasına sanat tarihi penceresinden bakabilmeye ve kötülüğün tasvirinde sanatın ve sanatçının rolünü açıklamaya çalışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fatih Akın, *Altın Eldiven*, Yeni Nesnellik, Verizm, Otto Dix, George Grosz

### A Comparative Study on the Relationship Between *The Golden Glove* by Fatih Akın and the New Objectivity

#### Abstract

The main purpose of this study is to support the idea that Fatih Akın's film *The Golden Glove* (2019) has a close relationship with new objectivity movement which is one of the crucial styles of German art and particularly the verists from this movement in terms of violent scenes, setting fictions, thematic similarities, and character images. In this study, *The Golden Glove* was examined together with those aforementioned periods and the lives of the noteworthy artists of those periods, their subjects and their notable works. The study was structured by the use of the following subheadings: the concept of the other in Akın's films, the emergence and development of violence in Akın's cinema and German art, grotesque depictions, soldier depictions as victims, unsafe places, women as objects of desire, lust murders, watching the crime and technology. Thus, this study tries to support the relationship between cinema and painting, to look at Akın's cinema from the perspective of art history, and to explain the role of art and the artist in the depiction of evil.

**Keywords:** Fatih Akın, *The Golden Glove*, New Objectivity, Verism, Otto Dix, George Grosz

---

<sup>1</sup> Doç. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0001-8614-204X, gokhaneken@yandex.com

İmgeyi imaja dönüştürebilmek insan evrimi açısından önemli olduğu kadar, heyecan verici de bir eylemdir. Doğal ve basit malzemelerle başlayan tek boyutlu ikonik düşünme pratiği, zamanla ses ve hareket kaydedicilerin teknolojik hayatımıza girmesiyle, insanlığın yaratma isteğini sinema dediğimiz çok boyutlu ifade alanına kadar taşımıştır. Görüntü yaratma itkisinin başladığı ve vardığı nokta olmaları sebebiyle resim ve sinema arasındaki ilişki, sanatçılara incelemeye ve üzerine düşünmeye değer bir alan açar. Bu yüzden pek çok sinema yönetmeni, resim sanatına ayrı bir ilgi duymaktadır. Bazen bir resmin hikâyesini, bazen bir ressamın hayatını, bir tablonun sahnesini, rengini, ışığını, planlarını filmlerde görürüz. Böyle filmleri doğru yorumlamak için esinlendiği ressamın, tablonun, dönemin hikâyesini de anlamak gerekir.

Bu türe örnek teşkil eden, Fatih Akın'ın 2019 tarihli *Altın Eldiven (Der Goldene Handschuh)* filmi de, sanatçının bu konuda bir açıklaması olmamasına karşın, bazı resimlere ve dönemlere benzerlikleriyle dikkat çekmektedir. Alman resim sanatında, özellikle dünya savaşları sonrası ortaya çıkan resim üslubu ve bu dönemin bazı sanatçıların eserlerindeki biçim ve içerik benzeşimleri filmin incelenmesindeki temel itkiyi oluşturur. İncelemede, Akın'ın hayatının ve sinema geçmişinin *Altın Eldiven* üzerindeki etkisine değinilmektedir. Ardından, Alman sanatının, bilhassa filmin konusu ve biçim özellikleri açısından benzeştiği yeni nesnellik<sup>2</sup>, verizm<sup>3</sup> anlayışları ile ilişkisi ortaya konulmaktadır. Ayrıca filmde görünen sosyal çöküntünün sebebi olan Nazi döneminin sanat ve hayat üzerindeki etkilerine yer verilmiş ve tanıklık meselesi üzerinden izleyiciye yüklenen sorumluluk alanına vurgu yapılmaktadır.

Konu, *Altın Eldiven* ve Akın sineması dışında, Alman sanatında şiddet tasvirlerinin ortaya çıktığı Rönesans'ın kimi örnekleri ve Dünya Savaşları sürecinde Almanya'da görülen dışavurumcu sanat akımları ile sınırlandırılmıştır. Bu karşılaştırmalı incelemede şiddetin temsili, figürlerde grotesk anlatılar, Akın sinemasında *öteki* kavramı, savaş sonrası sosyal sorunlar yaşayan asker betimlemeleri, yeraltı ve tavan arası mekânlara sıkışmış insanlar, güvensiz mekânlar, nesneleşmiş kadınlar, kadın cinayetleri ve suça seyirci olma konuları, film ve akım arasındaki benzerliği kuvvetlendirmek üzere ayrı olarak ele alınmıştır. Özellikle verist kanadın önemli isimlerinden George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Karl Hubbuch gibi isimlerle birlikte Ernst Ludwig Kirchner, Hans Bellmer, Marcel Duchamp gibi önemli isimlere de filmin kimi sahnelerinin çözümlenmesinde yer verilmiştir.

### **Altın Eldiven Filmine Dair**

Hamburglu yazar Heinz Stunk'un aynı adlı kitabından sinemaya uyarlanan, vizyona girdiği günden bu yana beraberinde pek çok tartışmayı da getiren film, dozu yüksek şiddet sahneleri nedeniyle bir kısım izleyicinin, gösterimde salonu terk etmesine neden olur (Anonim, 2019). Sinema eleştirmenlerinden Alin Taşçıyan (2019), *Altın Eldiven*'i herhangi bir korku filminden çok daha fazla rahatsız edici bulurken; Cüneyt Cebenoyan (2019), filmin aşırı kanlı olduğu eleştirilerine katılmayarak, insanları gerçek dünyada olan bitene bakmaya zorladığına işaret etmiştir.

<sup>2</sup> Özgün kullanımı *neue sachlichkeit* olan terimin farklı çevirileri mevcuttur. Siegfried Kracauer ve Thomas Elsaesser terimi *new objectivity* olarak İngilizceleştirmiştir. Kracauer'ı Türkçeye kazandıran Ertan Yılmaz terimi *yeni nesnellilik* ile; Helmut Lethen'i Türkçeleştiren Tuncay Birkan ise terimi *yeni nesnellik* ile karşılar (Michalski'den akt. Koyuncu, 2020).

<sup>3</sup> Verizm: Doğruculuk. Köken olarak Latincedeki *verustan* gelir, doğru anlamındadır. Doğruculuğu savunanlar yeni nesnellığe dış vurumculuk veya Dada aracılığıyla gelmişlerdir. Sanatçıların toplum yaşamına dair eleştirileri, bunun sonucunda ortaya çıkan temsili formların yoğunlaşması, karikatüre yönelik bir eğilimin açığa çıkması, verist çalışmaların temel özelliğidir (Gökova, 2015).

Film, 1970'li yıllarda birkaç kadını öldüren seri katil Frizt Honka'nın cinayetlerine başladığı günden, yakayı bir tesadüf sonucu ele vermesine kadar geçen süreyi hikâyeleştirmektedir: *Psikopat Honka, zamanının büyük bölümünü Hamburg'un eğlence mekânlarının yer aldığı Reeperbahn'de bulunan Altın Eldiven barında geçirir. Alkolden aldığı cesaretle çirkin, çaresiz, sefil ve yaşlı fahişelere içki ısmarlayıp, sonra yaşadığı tavan arasına götürür. Onlara cinsel zorbalıklar yapıp ardından da vahşice katleder. Kadınların cesetlerini parçalara ayıran Honka, onları evinin tavan arasında saklar. Evinde yayılan leş kokularından sürekli Yunan komşularını sorumlu tutar. Çünkü Honka'ya göre onlar, ağır kokulu, iğrenç yemekler yapan göçmenlerdir. Evine aldığı yaşlı fahişe Gerda'yı öldürmez ve ona daha uzun katlanır. Çünkü Gerda, Honka'ya yemek yapar ve Gerda'nın genç kızını kendisiyle tanıştırmaya ve sevişmelerini sağlaması konusunda anlaşmalarıdır. Gerda, kalacak daha iyi bir yeri olmadığından, Honka'nın eziyetlerine, evindeki leş kokusuna, kızına dair yürütülen aymaz pazarlığa ses çıkarmaz. Honka iktidarsızdır. Yaşlı kadınlarla başarısız ilişki deneyimleri yaşıyor olmasına karşın hayallerinde hep genç ve güzel bir kadının arzusu vardır. Geçirdiği bir trafik kazasının ardından alkolü bırakıp, kendine çeki düzen vermek ister. Kısmen bu konuda başarılı da olur. Ama uzun sürmez; sarhoş olup çalıştığı yerdeki kadın temizlik görevlisine tecavüze yeltenir ve sonra yine kendi karanlık kokmuş kuyusuna gömülür. Zamanla evindeki cesetler kurtlanmaya başlar. Bir akşam, alt komşularının akşam yemeği masasına tavadaki çatlaklardan kurtçuklar düşer. İlginç bir şekilde kimse bu durumu dert etmez. Umursamazlık hat safhadadır. Ne yemeklerine düşen kurtlar ne de evinde boğazlanan kadınların imdat çığlıkları binada kimsenin umurunda değildir. Ta ki kaldıkları binada çıkan bir yangına kadar: İtfaiye erlerinin binaya girmesiyle çürümüş ceset kalıntılarına ulaşılır ve yakalanan Honka polis nezaretinde olay mahallinden ayrılırken film sonlanır.*

### **Fatih Akın'ın *Altın Eldiven'e* Götüren Yolculuğu ve Akın Sinemasında Öteki Kavramı**

Fatih Akın (2013) Almanya'da doğmuş, Türk kökenli göçmen bir ailenin çocuğudur. Nispeten iyi bir çocukluk dönemi geçirse de, Almanya'da göçmenlere uygulanan ötekileştirmelerin, 90'larda Türklere karşı sergilenen Alman faşizminin ve Türk çetelerinin gölgesinde büyüdüğünü kendi kitabında dile getirir. Gördüğü eşitsizlikleri ve mağduriyetleri sinemasına taşıyıp politik ve ahlaki bir eleştiri dili geliştiren Akın, bunu sosyal hayatla iletişim bağları örselenmiş kahramanlar üzerinden yapar. Onun sinemasında belli bir ulusun ya da grubun azınlık sorunlarını değil, çoğunluğun içinde eritilmiş; yok sayılmış kimliklerin, görmezden gelinenlerin ve sistem dışına itilmişlerin ortak problemleri görülür. Sineması, aidiyet sorunları yaşayanların, kendini ifade etme konusunda dil problemlerine sahip bireylerin, çağa ve teknolojiye ayak uyduramamışların, ortak mirastan kendi payını alamamışların, güvencesiz ve eğretilerin, kısacası ötekinin görünme alanıdır.

Akın'ın sinemasında ötekiler, genellikle Almanya'nın göçmen aileleri (özellikle Türkler) iken, *Altın Eldiven*'de Almanya'nın öz evlatları üzerinden bir öteki temsili yapılır. Ötekiler, Nazi Almanya'sı sonrası yaşanan sosyal, psikolojik ve ekonomik olumsuzluklar nedeniyle periferiye, yeraltına, tavan arasına itilmiş yoksullar, sakat ve yalnız Alman askerler, onların anneleri, dul eşleri ve çocuklarıdır.

Öteki kavramının derinleşmesi Almanya'da II. Dünya Savaşı'na ve sonrasına dayanır. Savaşın ardından Almanya, hem göç veren hem de göçmen alan bir ülke konumundadır. İki Almanya birleşmeden önce Batı Almanya'da yaşayan göçmen sayısı yaklaşık sekiz milyondur. Almanya'da yeni ve sürekliliği olan *göçmen sineması* olgusu da 1960'lı yıllarda, Türkiye'den Batı Almanya'ya çalışmaya giden kuşağın çocukları tarafından başlatılmış ve ilk örnekleri 1990'ların ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Bu ilginin oluşmasında şüphesiz Fatih

Akın'ın katkısı büyüktür. Kendilerini iki kültür içinde yetişmiş, yeni Almanlar olarak niteleyen Akın, filmlerinin Alman sinemasında var olan göç kavramının kişiselleşmesine katkı sağladığını öne sürmüştür (Ulusay, 2008, ss. 174-195). Filmlerinde öne çıkan göçmenlik olgusunun yanında, köksüzlük, kültür çatışması, iki dünya arasında ya da ikisini de birden yaşamaya çalışma mücadelesi görülür (Kılınç, 2011, s. 159). "Akın, ne tam anlamıyla orali, ne de tam anlamıyla buralıdır. Akın'ın durduğu yer daha çok çoğunlukla orali, bazen de buralı olma halidir" (Aytekin, 2020, s. 248).

### **Akın Sinemasında Şiddet**

Suç ve failerin hikâyesi Akın sinemasının da karakteristik unsurlarından biridir. Emin Paftalı (2006) bu konuda yaptığı bir araştırmada, yönetmenin *Kısa ve Acısız, Temmuzda, Duvara Karşı, Yaşamın Kıyısında, Soul Kitchen* filmlerinde mala zarar verme, yaralama, cinayet, hırsızlık, dolandırıcılık, tehdit, ruhsatsız silah bulundurma ve taşıma, suç eşyasını satın alma, resmi belgede sahtecilik, uyuşturucu kullanma, yasadışı silah ve uyuşturucu ticareti suçlarının, toplamda yetmiş bir defa işlendiğini saptamıştır (s. 238).

Akın'ın kendi ifadesiyle, *Altın Eldiven* bir şiddet hikâyesidir: Şiddeti gösterme şekli yüzünden insanların rahatsız olmasını anlamadığını söyleyen sanatçı, medyada, televizyonlarda ve gerçek hayatta daha yoğun bir şiddetle karşı karşıya olduğunu vurgular. Sanatçının bu noktada altını çizdiği hususlardan birisi de, bu tür eserlere karşı sergilenen tutumun altında politik bir kurnazlıkla hafıza kültürünü yok etme çabasının yatmasıdır. *Geçmişimizden çok önemli dersler çıkardık; bir daha asla o günleri yaşamayacağız* klişesi, dışarıyı etkilemek için üretilmiş bir kandırmacadır; emek sınıfı ve göçmenler açısından sorunlar hala devam etmektedir. Yine sanatçıya göre film, bir bağımlılık meselesini ele alır ve mevcut bir patolojiye işaret eder. Ona göre problemleri olan insanların alkol ve uyuşturucu kullanması, sorunlarını baskılamanın, belleği sıfırlamanın, bastırılmış duygu ve düşünceleri dışa vurmanın bir yoludur ve olası her duruma zemin hazırlayabilir (Pape, 2020).

*Altın Eldiven*, her ne kadar içinde korku sinemasına dair öğeler barındırıyor olsa da, bu türü seven izleyici grubunun şiddet duygularını körüklemenin ötesinde birtakım gerçeklere de kapı aralamaktadır. Derin bir geçmişten beslenen filmin doğru okunabilmesi için sıradan bir sinema izleyicisinden çok daha fazlasına gereksinim duyulduğu ortadadır. Burke'ün (2003) "Bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde tarih ile karşı karşıya geliriz" (s. 13) sözünü anımsatan katmanlı içeriğiyle, *Altın Eldiven* bu zamana kadar yapılmış en sıra dışı Nazi eleştirilerinden de birisidir. Nazilerin Alman toplumunda yarattığı sosyal ve ekonomik tükenmişlik, hayal kırıklıkları, göçmen sorunları ve benzer pek çok mesele, psikopat Honka'nın hikâyesinin arka planından görünmektedir. Hitler'in sanat alanında ve *Altın Eldiven* özelinde cazibesini koruması oldukça önemlidir çünkü Groys'un (2014) da dediği gibi; Hitler, modern sanatı öylesine lanetlemiştir ki, günümüz sanatçıları onu tarihin kaybeden figürü olarak kullanmayı ve yenilgisini kutlamayı hep tercih etmek istemişlerdir (s. 142).

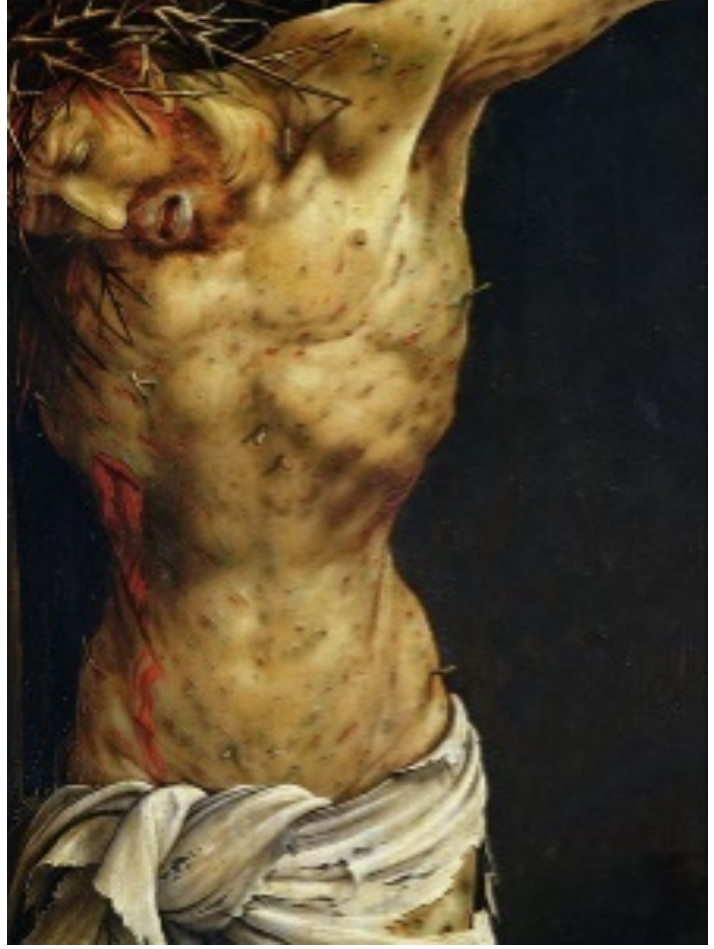
### **Altın Eldiven Filminin Alman Resim Sanatıyla İlişkisi**

Heinrich Wölfflin (1990) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'nda üslup, teknik, felsefi açılardan, genel olarak Avrupa'da İtalyan ve Alman tasarımı denen iki belirgin yoldan bahseder (s. 277). Kaynağını Katolik Kiliseden alan İtalyan Rönesans'ı esteteze edilmiş İsa tasvirleri yaratırken; Almanlar, Luther doktrinleri ve Evanjelik hareketin etkisiyle, İsa'nın ölü bedeninin ürkütücü görüntüsünü betimlemişlerdir. Ölüm ve ölümün beden üzerindeki etkisi, Alman sanatçıları heyecanlandırmıştır. Grünewald'ın 1515 tarihli Isenheim Sunağı üzerindeki *Çarmıha Gerilmiş İsa'sı* (Görsel 1) ve başka bir Alman ressam Holbein'in 1520'de yaptığı *Mezarda Ölü İsa'nın Bedeni* isimli eseri (Görsel 2) bu dönemin önemli örnekleri arasında

yer alır. İsa'nın ellerinde ve ayaklarındaki ölüm morlukları, derisi çekilmiş bedeni, yarı aralık gözleri ve ağzı, izleyici açısından hiç de uzun uzun bakılabilecek türden değildir. Bu rahatsız edici imgelerle birlikte Alman sanatında şiddetin görselleştirilme serüveni de başlamıştır.

Sonrasında, Fransız İhtilali ve romantizmin etkileri ve Nazi ideasının büyümesi Almanya'da nispeten milliyetçi bir romantizmi doğurmuştur (Claudon, 1988, s. 33). I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkıntılardan beslenen ekspresyonizm, Alman sanatında şiddet ve sanat arasındaki ilişkinin güçlenmesine fırsat vermiştir. Sanatçıların yaşadıkları derin bunalımlar, ölüm, savaş, yoksulluk, kötümserlik, ütopya, iç dünyaya kaçış dışı vurumculuğun ana temasını oluşturmuştur. 1914 Savaşı sonunda, fazlaca romantik bulunan dışavurumculuğun coşkulu ve düşsel anlatımının etkisi azalır ve yerini Dada, yeni nesnellik, kübizm gibi akımlara bırakmıştır (Batur, 1997, s. 256).

1920'lerin başında ortaya çıkan *yeni nesnellik*, Mannheim Devlet Sanat Müzesi Müdürü Gustav Friedrich Hartlaub tarafından savaş sonunda açılan büyük bir serginin kataloğunda, klasik geleneğe dönüşü benimseyen Weimar dönemi Alman sanatçılarını tarif etmek için kullanılmıştır. Akım, ekspresyonizmin



Görsel 1. Matthias Grünewald, *Çarmıhta İsa* (detay), 1515, ahşap üz. yağlı boya, 269x307 cm (Yoder, 2018)



Görsel 2. Hans Holbein, *Mezarda Ölü İsa'nın Bedeni* (detay), 1522, ahşap üz. tempera, 30.5x200 cm (Holbein, 1522)

ağdalı duygusallığının yarattığı gerçek dışılığa karşın, nesnenin abartısız gerçekliğini öne çıkarmayı savunmuştur. Bu yeni tarz, Almanya’da oldukça geniş bir sanat grubu tarafından benimsenir. Hartlaub, akımın içindeki sanatçıları doğrucular (verist) ve klasikçiler olarak ikiye ayırır (Erden, 2016, s. 247). Aralarında muhafazakâr ve sağ görüşlü sanatçıların da bulunduğu gruplar natürmortlar, manzaralar, portreler yaparlarken, George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Felix Nussbaum, Georg Scholz, Karl Hubbuch gibi sol sanatçıların başını çektiği veristler, *Altın Eldiven* filminin de ana meselesi olan, savaş sonrası evsiz insanları, sakatları, savaş mağdurlarını, açlığı, yozlaşmayı, yeraltı mekânlarını, pis ve kokuşmuş sokakları resimlemişlerdir (Gökova, 2015, s. 36).

Bu sanatçıların pek çoğu Hitler’in milli sanat ideali sonunda yasaklanmış; askere gönderilmiş; sürgün edilmiş; akademideki görevlerinden uzaklaştırılmış; eserleri kent meydanlarında yakılmıştır (Haupt, 2007, s. 54).

### ***Altın Eldiven* ve Yeni Nesnellik’de Grotesk İmajlar**

Sanatta figürlerin biçimlerinin bilinçli olarak çirkinleştirilmesi, deforme edilmesi sosyal ya da psikolojik bir eleştiri yaratmanın dışında, bir imgesel kurgu oluşturmak için de tercih edilebilir. Honka’nın gerçek hayattaki görüntülerinden ilhamla Jonas Dassler’in makyajla canlandığı Honka, karikatürize bir tiptir: Yüzünden fırlayan patates burnu, burnunun üzerindeki yumruları; şaşlı gözleri, kalın camlı gözlüğü; sırtındaki kamburu ile fazlasıyla deforme ve grotesktir (Görsel 3). Filmin diğer kahramanlarının yaratılmasında da benzer bir tavır görülür.



Görsel 3. Filmdeki karakterler: Honka, asker ve Gerda, (*Altın Eldiven*, 2019)

Grotesk tasvirlerin Alman resim tarihinde çokça örneğini görebiliriz. Grünewald’ın hemen pek çok resminde karşımıza çıkan bu karikatürize imgeler (Görsel 4), sonraları Alman dışavurumcu resim anlatısının da esin kaynağı olmuştur. Özellikle verist ressamlar grotesk portrelerinde, umursamaz zenginleri, umutsuz yoksulları, sakatları, dilencileri, fahişeleri abartılı bir üslupla karikatürize etmişlerdir. Grosz, Dix gibi ressamlar, resimlerinde Alman burjuvasını semirmiş şişko bir domuz gibi betimlerken, sınıf dalkavukluğu yapmayıp, alt kültürün temsilcilerini de cahillikleri, tepkisizlikleri ve sığıllıklarıyla, birer bön olarak imgeleştirmişlerdir (Görsel 5). Filmde gördüğümüz karakterlerin de yorgunlukları, cahillikleri, alkole olan bağımlılıkları yüzlerine yerleştirilen abartılı ifadelerle güçlendirilir.



**Görsel 4.**  
Matthias Grünewald,  
*Çarmihını Taşıyan İsa (detay)*,  
1523, ahşap üz. yağlıboya,  
193x151 cm,  
(Grünewald, 1523)

**Görsel 5.**  
Albert Birkle, *Kürk Şapkalı  
Adam*, 1923, tuval üz.  
yağlıboya, 47.5 x 32.5 cm  
(Birkle, 1923)

### Mağdur Asker Temsilleri

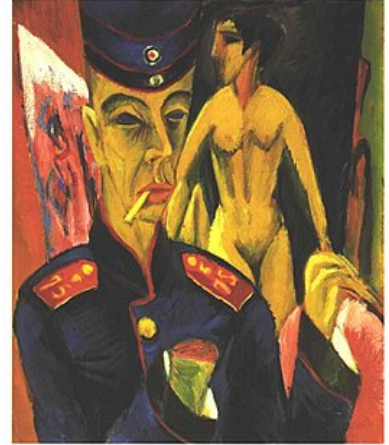
Filmin genelinde barda otururken gördüğümüz korkutucu ve mutsuz eski Nazi askeri, savaşta işitme duyusunu ve bir gözünü kaybetmiştir. Bara gelen Alman gencin üzerine işediği sahne, iktidar alanının vurgusu açısından oldukça ilkel bir simgesellik taşır. Verist ressamların da ilgi odağı olmuş konuların başında askerler gelir çünkü askerler savaşın hem mağduru hem failidir. Verist sanatçıların önemli iki temsilcisi Dix ve Grosz'un travmatik askerlik deneyimleri de bu resimlerindeki asker imgelerinin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Dix'in 1920 tarihli *%45 İstihdam edilebilir!* isimli eseri, savaş sonunda sakat kalan askerlerin, belli bir oranda bedensel bütünlükleri bozulmamış ise yardım alamayacağına ve çalışabileceğine vurgu yapan bürokratik bir eleştiri yapmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 6.**  
Otto Dix, *%45 İstihdam  
edilebilir!*, 1920, tuval üz.  
yağlıboya (Dix, 1920)

Otto Dix'in, 1927 tarihli *Büyük Şehir Üçlüsü* isimli triptik kompozisyonu dönemi şekillendiren en ikonik ve anıtsal çalışmadır (Görsel 30). Resim, 20'li yılların Almanya'sında bir yanda savaşta uzuvları kaybetmiş erkek askerlerin çaresizliğini, diğer yanda bedenlerini eğlence nesnesi olarak pazarlayan kadın fahişeleri ve burjuvazinin yozlaşmış temsilini sunmaktadır.

Alman sanatında Dix ve Grosz'un dışında, Beuys ve Kirchner de gibi askerlik deneyimi yaşamış ve sanatçı kimliklerinin de oluşmasında bunun etkilerini yansıtmışlardır. Hatta Kirchner yaşadığı ağır travmaları atlatamayarak intihar etmiştir. Sanatçının *Bir Asker Olarak Otoportre* (1915) isimli tablosundaki donuk betimleme, Akın'ın filmindeki asker ile çağrışımlıdır. Kirchner'in otoportresinde bir eli bileğinden kesik, diğeri iş göremez derecede hasarlı kendi imgesine tanık oluruz. Akın'ın karakteri ile (Görsel 7) Kirchner'in otoportresinin üzerlerinde (Görsel 8), savaş dönemine ait bir üniforma/palto görürüz. Bütünleştikleri sigaraları, ifadesini yitirmiş donuk yüzleri, sarkık ağızları ve umursamazlıkları her ikisini de tekinsiz ve korkutucu kılar. Kirchner'in arkasında yer alan solgun ve hastalıklı kadın imgesi, özellikle kahramanımızın arkasına barın fahişelerini aldığı filmin bir sahnesi ile şaşırtıcı derecede benzerdir. Her iki karede de merkezde yer alan askerlerin arkalarında kadın karakterler görürüz. Kadın temsillere kahramanın bu sırt dönüşü, yitik bir erkeklik, deforme olmuş bir cinselliğin yansıması olarak yorumlanabilir. Figürlerin sağ omuzları üzerinde görünen duvar panoları bile neredeyse aynı yerde yer alıp, mekânın derinliğine katkı sağlamaktadır.



Görsel 7. Dirk Böbling tarafından canlandırılan eski Alman askeri (filmden detay) (Altın Eldiven, 2019)

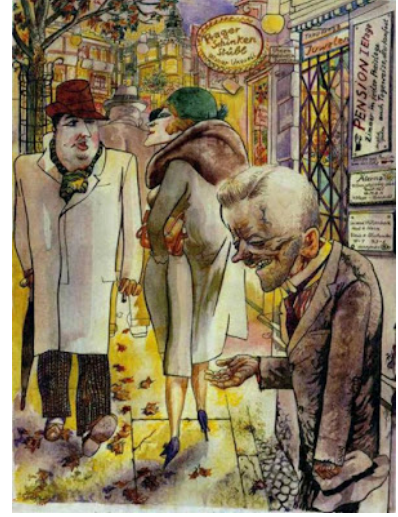
Görsel 8. Kirchner, *Asker Olarak Otoportre*, 1915, tuval üz. yağlıboya 69x61 cm (Kirchner, 1915)

Savaş ile sanat arasındaki iş bölümünün oldukça açık ve net olduğunu dile getiren Groys (2014), savaşçı ve sanatçıyı karşılıklı olarak birbirine bağımlı bulur. Ona göre sanatçının sanatsal bir konu olarak savaşçıya, savaşçının da sanatçıya ihtiyacı vardır. Sanatçının bellek yaratmadaki katkısı olmasa, geçmişte yaşanmış savaşlar anlamsızlaşmaktadır (s. 123). Filmde ve ele aldığımız resimlerdeki asker imgeleri bir karşı tarih oluşturma konusunda anti militarist bir yaklaşımı ve savaşın olumsuzluklarını ortaya koyan bir içeriği desteklemektedir. İzleyicinin gördüğü kahraman bir asker imgesi değildir; savaş sonunda yalnızlaşmış ve deforme olmuş bir yıkık erkek imgesidir.

### Tekinsiz Mekânlar ve Fahişeler

Yeni nesnellik içerisinde figürün mekânla kurduğu ilişki de son derece önemlidir. Mekân, figürün psikolojik ve fiziksel görüntüsü ile uyum içerisinde. Yeraltındaki ya da tavan arasındaki kirli, nemli, küflü dağınık odalar, tedirgin edici arka sokaklar ve oralandaki ucube





**Görsel 9.** R. Gessner, *Thyssenhütte'deki Karıştırma Tesisi*, yağlıboya, 80.5x60.5 cm (Gessner, 1919)

**Görsel 10.** O. Dix, *Prague Sokağı*, 1920, tuvale kolaj ve yağlıboya, 101x81 cm (Murray, 2022)

**Görsel 11.** G. Grosz, *Berlin Sokak Sahnesi*, 1931 tuval üz. yağlıboya, 81.3 x 60 cm (Grosz, 1931)

eğlence merkezleri, genelevler, sürekli kapalı pencereler, karakterlerin içindeki yılgınlığa ve karanlığa karşılık gelir. Mekân ve figür birbirlerini tamamlar ve etkiler. Bu mekân anlatılarını Richard Gessner'in post apokaliptik şehirlerinde (Görsel 9) ve karanlık sokak tasvirlerinde, Otto Dix'in Yahudi nefretinin kol gezdiği, sakat askerlerin, dilencilerin, sokak fahişelerinin, asık yüzlü insanların, umursamaz tumbul zenginlerin olduğu kent sokaklarında (Örnek; *Prag Sokağı*) ve gece kulübü imgelerinde (Görsel 10), Grosz'un *Berlin Sokak Sahnesi* isimli eserinde (Görsel 11) görürüz. Gökova'nın (2015) da dediği gibi, yeni nesnelciler, modernizmin ürünü olan kenti daha çok toplumsal düzenin bozulmasının bir sahnesi olarak tasvir etmişlerdir (s. 44). Kişisel alan tasvirleri, sanatçıyı ve karakterleri psikolojik açıdan yorumlayabilmemiz için bizlere önemli ipuçları verir. Örneğin Burke (2003), Jan Steen'in *Düzensiz Ev* (1660) isimli tablosunun, yere saçılmış kağıtları, şapkası, deniz kabukları ile düzenle erdem ve düzensizlikle günah arasındaki bağlantıları görebilmemiz için açık mesajlar taşıdığını belirtmektedir (s. 101).

Verist ressamaların da ilgi duydukları ilginç mekânlar vardır. Bunlardan birisi tavan arası odalarıdır (Gökova, 2015, s. 40). Tavan arası odalar, odaya saçılmış eşyalar ve onların çatıdan dışarı açılan pencereleri, insan yaşamının daraltılmış doğasına metaforik



**Görsel 12.** Max Beckmann, *Gece*, 1919, tuval üz. yağlıboya, 133x153 cm (Beckmann, 1919)

**Görsel 13.** Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)

göndermeler yapmaya elverişli bir araçtır. Max Beckmann'ın yeni nesnellik döneminin henüz başında iken yaptığı *Gece* isimli eseri, savaşın yarattığı hukuksuzluğu ve sivil hayatın tekinsizliğini bir evin tavan arası odasında gösterir bize (Görsel 12). Zorba bir grup tarafından ele geçirilmiş tavan arasında bariz bir işkence sahnesi vardır. Evin erkeği boynundan asılırken, evin kadınına da cinsel taciz yapılmaktadır. Evin küçük kızı ve yaşlı bireyleri, zorbalara durmaları için yalvarıp, dua etmektedir (Thompson, 2014, s. 153). Tablo, Honka'nın tavan arasında kadınlara işkence yapıp katlettiği sahneler ile büyük benzerlikler gösterir: Kalabalık ve sıkışık mekân anlayışları, mağdurun kulakları tırmalayan çığlıkları, abartılı ve gerilimli vücutlar neredeyse aynıdır. Özellikle Honka'nın bir kurbanını boynundan yakalayıp boğmaya çalıştığı bir sahnede, *Gece* (1919) tablosunda boğulan erkekle, tecavüze uğrayan kadın kurbanları aynı andan görür gibi oluruz (Görsel 13).

Küçük İskender (1996), cinsel kimlik ve kent üzerine yazdığı bir yazısında, açık ve kapalı mekânlarıyla şehirleri, fuhuş sektörü açısından, göçebe ruhun fahişeliğe dönüşümünde önemli olduğu kadar tehlikeli de bulan, *buluşma* sağlayıcısı olarak tanımlar (s. 211). Filmde gördüğümüz tüm mekânlar bu manada tekinsiz ve gerilimi yüksek buluşmalara imkân verir. Bar, düşkün kadın ve erkeklerin pazarlık mekânıdır (Görsel 14). Tavan arası, Honka ve kurbanlarının buluştuğu yerdir. Honka'nın kısa süreli gece nöbeti tuttuğu iş yerinde bile gizli saklı kadın ve erkek buluşmaları görürüz. Tüm buluşmalarda bariz bir cinsel beklenti



**Görsel 14.**  
Honka ve Gerda, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)

**Görsel 15.**  
George Grosz, *Gün Doğmadan Önce*, 1922, litografi, 35.5x25.5cm (Grosz, 1922)

**Görsel 16.**  
Karl Hubbuch, *Nişan Yakın*, 1935, tuval üz. yağlıboya (Hubbuch, 1935)



hâkimdir. Bu güvensiz mekânlardaki buluşma imgesinin rahatsız edici yansıması izleyiciye de olası bir kötülüğün ipuçlarını verir (Görsel 15-16).

I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın yenilip ekonomisinin hasar görmesinin ardından yaşam koşulları zorlaşır. Bu durum, Almanya'da iki yapının ortaya çıkmasına neden olur: Nazizm ve Kabare. Kabareler alkol, uyuşturucu ve rastgele cinsel ilişkinin oldukça olağan olduğu buluşma mekânlarıdır. Otto Dix'in 1921 tarihli *Salon* resminde bu eğlence mekânlarından birinde sektörünün kadın emekçilerini masada beklerken görülmektedir (Görsel 17). Tabloda grotesk bir ifadeye sahip olan öndeğiler grubun en yaşlı ve kıdemli üyeleri gibi görünürken, arkadakiler nispeten daha genç ve yeni üyelerdir. Bunlar savaşta erkeklerini kaybetmiş yoksul ve dul kadınlar olabilir. Altın Eldiven barında bekleyen fahişeler de, bezgin, yorgun ve biçarelerdir (Görsel 18). Gidecek ve yapacak daha iyi bir seçenekleri olmadıklarından, zamanlarını barda geçirirler. Öylece oturup birilerinin kendilerine içki ısmarlamasını ve alıp götürmesini beklerler. Makûs talihlerini değiştirmek için masalarını arada sırada kilise adına bir rahibe ziyaret eder. Gerda'da Honka'nın kurbanı olmaktan bu sayede kurtulur.



Görsel 17. Otto Dix, *Salon I*, 1921, tuval üz. yağlıboya (Dix, 1921)

Görsel 18. Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)



Görsel 19. Karl Hubbuch, *İki Model*, 1930, suluboya, 68 x 59.5 cm (Hubbuch, 1930)

Görsel 20. Filmden detay (Altın Eldiven, 2019)

Filmin bir sahnesinde barda dokunaklı bir müzik çalar. Müzik, bardaki tüm müdavimleri (Honka hariç) duygulandırır. Bazıları ağlamaya başlar. Bu esnada iki kadın birbirlerine sarılırlar. İyi bir sosyal gözlemci olan verist ressam Hubbuch'un bilhassa kadın kimliği üzerinden toplum eleştirisi yaptığı çalışmalarının birinde bu sahneyi anımsatır bir anlatı bulunmaktadır. Hubbuch'un resminde de iki çıplak kadın birbirini kucaklar. Her iki imajda da bir kadın ayakta durmakta zorlanmaktadır. Diğer kadın ise denge sağlayıcı bir rol üstlenir. Biri olmasa öteki düşecek gibidir. Kışkırtıcı bir cinsellik mesajı vermeyen bu imgelerde, kadınların içinde buldukları çaresizlik ve teskin etme çabası çok daha belirgindir (Görsel 19-20).

### Şehvet Cinayetleri Anlatıları

I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda kadın cinayetlerinin artmasıyla birlikte, Weimar Cumhuriyeti'nin sanat galerilerinde ve bazı yayın organlarında, katledilen çıplak kadınların haberleri ve çizimleri yapılmaya başlanmıştır. Bu tür görsel eserlere verilen *lustmord* (şehvet cinayeti) adı verilir. Kriminoloji ve psikolojiden türetilen bu sözcük, *kadınların erkekler tarafından şehvetle öldürülmesi* manasındadır (Bender, 2010). Savaş sonunda erkek nüfusundan daha fazla olan kadınların metropol merkezlerinde yaşama tutunma çabaları, beraberinde onlara olan dikkatin artmasına da neden olmuştur. Bunun yanında gazetelerin, kadın cinayetlerini fotoğraflarla sayfalarına taşıması da sanatçıları etkilemiştir. Özellikle sol aydınlar tarafından oldukça ilgi çekici bulunan bu tür, Grosz ve Dix gibi sanatçılar tarafından sıklıkla yorumlanmıştır (Görsel 21-23). Şehvet cinayetlerinin suçtan kültüre dönüşümü, sadece sansasyonel gazete haberlerinin hadiseyi köpürtmesinden ibaret değildir elbette. Hâlihazırda Grünewald ve Holbein'le imgeleşmeye başlayan Alman sanatındaki, ölümün renkli ve gerçekçi anlatımı, güçlü bir tarihsel ilgi yaratmaktadır. Bu renkli korku ve ölüm imgeleri gelecekte sinemada ortaya çıkacak olan korku sinemasının bir alt türü olan *slasher* ekolünün de esini olacaktır.

*Altın Eldiven* de şehvet cinayetleri türünün en özel filmleri arasındadır. Filmin içindeki cinayet sahneleri verist sanatçıların bu konudaki çizim ve resimlerine çok yakın benzerlikler gösterir. Tecavüz edildikten sonra karınları deşilmiş kadınlar,



Görsel 21. Otto Dix. *Lustmord*, 1922, gravür, 28 x 34.8 cm (Dix, 1922)

Görsel 22. George Grosz. *Kadın Katili John*, 1918 yağlıboya, 81 x 86.5 cm (Grosz, 1918)

Görsel 23. Karl Hubbuch, *Şehvet Cinayeti*, 1930, yağlıboya (Bender, 2010)

katledildikten sonra kuytu köşelere atılmış kadın cesetlerinin tasvirleri, Akın'ın filmindeki kimi sahnelere benzemektedir.

### Suç İzlemek

Gerek Akın'ın filminde gerekse veristlerin resimlerindeki benzer kaygılardan birisi de bu türün kentsel yaşamın röntgenci doğasına uygun olarak izleyiciyi bir kenardan olaya seyirci kılması ve suça ortak etmeye çalışmasıdır. Bu alanın, izleyiciye, Duchamp'ın *Étant donnés* (1946-66) adlı çalışmasında da açıldığı görülür (Görsel 24). Yapıt, eski ahşap bir kapının üzerinde göz seviyesinde açılmış yan yana iki delikten bakıldığında görülebilecek şekilde kurgulanmıştır. Delikten bakıldığında yıkık bir duvarın silüetinin arkasındaki açık alanda çayırlar üzerinde yatan, bacaklarını iki yana ayırmış bir kadın bedeni görülür. Cinsel organı sanki bıçakla yarılmış gibidir. Çalışma, izleyicide bir suç kuşkusuna, dikizlemenin ahlaksızlığına, hatta nekrofiliye dair sorgulamalar yaşatır (Thompson, 2014, ss. 308-311). Benzer şekilde *Altın Eldiven*'in açılış sahnesinde, Honka'nın kurbanını kesmesi izleyiciye bir kapı gerisinden gösterilmektedir. İzleyici ile olayın mekânı arasında bir duvar vardır. Sahneye duvar gerisinden bakan izleyen, cinayetin gizli bir tanığı gibidir (Görsel 25).



Görsel 24. Duchamp, *Étant donnés*, 1946-66, yerleştirme (Duchamp, 1946)

Görsel 25. Filmden detay (*Altın Eldiven*, 2019)

Bir kenardan olan biteni sessizce izlemek ve ortaya çıkan vahşetten, kötülükten ve bozulmadan rahatsız olmayıp umursamaz bir tavır takınmak filmin içinde sıkça hissettir kendisini. Cinayete kurban giden fahişelerin yokluğunu umursamayan mahalle ve bar sakinleri; yolda düşen arkadaşlarını oracıkta bırakıp giden kadınlar; Honka'nın tavan arasında imdat çığlıkları atan kurbanları duymak istemeyen komşular; evdeki ceset parçalarını bulmasına karşın bu duruma kayıtsız kalan Gerda; barın pisliğine aldırış etmeyen müşteriler; binadaki ceset kokusuna ve tavandan düşen kurtçuklara ses etmeyen tüm insanlar derin bir umursamazlık içindedir. Cesaretleri kaybolmuş bu korkak insanların umursamazlık hali, verist resimde de son derece hakimdir: Sokak ortasındaki dilencilerin, sakat askerlerin ve cesetlerin varlığına aldırış etmeden yürüyen ve seks pazarlığı yapan Almanlar sıkça imgenir. Resimlerdeki ve filmdeki bu rahatsız edici sahneler toplumun geri kalanını tanıklığa ve sorumluluğa davet eder. Genç Alman yazarlardan Judith Hermann, travmatik olaylarda fail ve mağdur kadar tanıkların da travmanın sorumluluğunda önemli bir rolü olduğuna vurgu yapar (Hermann, 2011 s. 2). *Altın Eldiven*'in yoğun sahnelerinde ve verist resimlerinde bu sosyal betimlemelerinde tanıklığa zorlanan izleyiciler, umursamazlıklarının içinden sıyrılmaya, her şeyi dışarıdan dikizlemenin dışında, insani bir sorumluluğa ve çözüme davet edilmeye çalışırlar.

### Arzu Nesnesine Dönüşen Kadın

Honka'nın yaşadığı izbe tavan arasındaki sıkış tıkiş eşyalar, kirli yatak, fotoğraflar, mutfak eşyaları, yiyecekler, şişeler her yere yayılmış oyuncaklar özellikle Freudyen okuma yapmak isteyenleri heyecanlandırarak niteliktedir (Görsel 26). Yeni nesnelci resim, adından da anlaşıldığı üzere nesnelere dünyasına tutunur. Nesne, sanatçı için sadece bir form değil, aynı zamanda sanatçının ifade etmek istediği düşünceyi temsil etmesi açısından da simgeseldir. Bu nedenle yeni nesnelcilerde, kaktüslerin, şişelerin, enstrümanların, cerrahi gereçlerin, günlük yaşamda kullanılan sıradan pek çok nesnenin önemli bir yeri vardır (Gökova, 2015, s. 39).



Görsel 26. Filmden kesit, Honka'nın yaşadığı tavan arası ve odadaki bebekler (Altın Eldiven, 2019)

Honka'nın tavan arasında özellikle cansız temsillerin dikkat çekici bir yeri vardır. Evinin tüm duvarları pornografik görsellerle doludur. Bunun dışında bolca oyuncak bebek vardır. Evinin pek çok yerinde gördüğümüz bu dişil oyuncak bebeklerin, filmde Honka'nın yaşamı açısından net bir izahı görülmemektedir. Ama özellikle bu objeler, çocukluk ve baba travması yaşayan Alman sanatçı Hans Bellmer'i anımsatmaktadır. Bellmer, deforme yaşamları temsil etmesi sebebiyle, protezleri, kırık dökük bebek parçalarını ve oyuncakları çok kullanmıştır. Dil imgeleri olarak adlandırdığı oyuncak bebekleri kişisel bir terapi alanına hizmet etmesi için tercih etmiştir. Sanatında, derin cinsel fantezilerinin, kadınlara ve nesnelere olan arzusunun özünü aramış; peruk, bere, çorap ve ayakkabı gibi aksesuarlarla kullandığı bebekleri, sonrasında vücut parçası yığını olarak sunmuştur. Bir çocuğun içini görmek için oyuncağını kopardığı gibi, Bellmer de bir kadının içini görmek için kadın oyuncakları parçalarına ayırmıştır; tıpkı Honka gibi (Görsel 27).

Veristlerde olduğu gibi, *Altın Eldiven*'de de araçsallaştırılmış ve istismar edilmiş kadın bedenine güçlü bir vurgu yapılmıştır. Akın'ın konuyu ele alırken, kadın bedenini *et* ile ilişkilendirdiğini fark ederiz: Güzel kadın, yenilebilir taze ve lezzetli bir ettir. Çirkin yaşlı kadın ise kimsenin yemek istemeyeceği, etrafa kötü koku yayan bir leştir. Filmde, Honka'nın genç ve güzel kadını, bir şarküteri rafında



Görsel 27.

Hans Bellmer. *Bebek*, 1934. İelatin gümüş baskı (Anonim, 2022)

sallanan sosis ve sucukların arasında hayvani bir iştahla düşlediğini görürüz (Görsel 28). Aydınlık pembe tonların egemen olduğu sahnede, merkeze yerleştirilmiş genç kadının elleri sosislerin asılı olduğu demir rafa bağlanmıştır. Bununla birlikte yaşlı ve çirkin Gerda'yı da Honka'nın evinde her yere sinmiş ceset kokuları arasında, küf tonları içinde görürüz (Görsel 29). Yüzünde tüm odaya yayılan leş kokusunun yarattığı tikslenme ifadesiyle Honka'ya sorar: *Bu berbat koku da nedir?*



Görsel 28. Honka'nın hayallerini süsleyen genç kadın, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)  
Görsel 29. Gerda, Honka'nın evinde leş kokusuna tepki verirken, filminden detay (Altın Eldiven, 2019)



Görsel 30. Otto Dix: Büyük Şehir, 1927/28, ahşap üzerine karışık teknik, 181x404 cm (Dix, 1928)

### Teknolojiye Bakış Açısından Veristler ve *Altın Eldiven*

Verist ressamına göre manevi çöküşün önemli sebeplerinden birisi teknolojidir. Teknolojiye karşı olmamakla birlikte teknolojik gelişmeler insanın ve toplumun bu karanlık dönüşümünden sorumlu tutulmuştur. Örneğin radyo, sınırların ortadan kaldırılışının teknolojik bir göstergesi olarak yeni nesnelci sanatçının ilgisini çeker ve bir takım tepkilerin kaynağı olur. Radyonun görünüşteki sınırsız olanakları ile insan varoluşunun sınırlılıkları arasındaki zıtlıklar üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu konuda Egon Friedel'in (akt. Gökova, 2005) görüşleri dikkat çekmektedir:

Film kamerası insan jestlerinin sonunu getiriyor, tıpkı sesli filmin insan sesini yok edişi gibi, aynı şey radyo için de geçerli. Fakat aynı zamanda bizi konsantre olma zorunluluğundan kurtarıyor; artık Mozart ile lahana turşusunun veya pazar vaazı ile kart oyununun keyfini aynı anda sürebiliyoruz. İnsan sesi her yerde var olma özelliğini kazandı, insan jestleri ise ebediyete ulaştı fakat ruhunu kaybetme pahasına! (s. 44)

Otto Dix'in *Büyük Şehir* (1927/28) isimli triptiğinde panonun ortasında gürültülü bir müzik ve eğlence sahnesi, bir kenarda ise sakat askerler, dilenciler vardır (Görsel 30). Resmin neredeyse bütününe yayılmış olan müzikli eğlence ortamı, dramın görünmesine bir parça engel olur. Müziğin bu dramı bastırma girişi *Altın Eldiven*'in açılış sekansında da görülür. Honka, filmin başında kurbanını testere ile parçalara ayırmaya çalışırken bir anlık tereddüt yaşar: Ayağa kalkıp kanlı elleriyle pikaptan Adamo'nun *Es Geht Eine Träne Auf Reisen* (*Bir Gözyaşı Uzaklaşır*) şarkısını açar; böylece sahnenin şiddeti azalır, gerilim yumuşar, korku yerini komediye bırakır, testerenin sesi daha da azalır. Artık, testere hareketli müziğe eşlik eden bir ritim aleti gibidir.

### Sonuç

Sanat, dönemlerin ve akımların birbirine eklemlenmesi, birbirini etkilemesiyle gelişmiş ve büyümüştür. Eskiye dair bir şeyi reddetmek bile yeni bir fikrin varoluş nedeni olarak yorumlanabilir. Bu nedenle her yeni fikir, içinde bir parça eski de bulundurur. Dolayısı ile bir sanat yapıtını incelerken, geçmiş kültürle ilişkisini sorgulamak, yapıtı anlamak açısından son derece önemlidir. Ama tarihe tanıklık etmenin ve ondan etkilenmenin yanında sanat yapıtının söyleyeceği, hikâyeye ekleyeceği başka şeyleri de vardır.

Çalışmamıza konu olan Fatih Akın'ın *Altın Eldiven* filmi de, sanat tarihinin bazı dönemleri ile benzerlikler sergilemektedir. Akın'ın filmine dair beyanlarında böyle bir etkiden söz etmemesine karşın, *Altın Eldiven*'in Alman sanatının I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında ortaya çıkan sanat dilinin, özellikle yeni nesnelci ve verist ekolle yakınlıkları dikkat çekicidir.

Yeni nesnellik içindeki toplumcu kanadın ana meselesi, kendi maruz kaldıkları travmalarla birlikte toplumda yaşanan ahlaki, ekonomik, siyasal çöküntüleri gözler önüne sermektir. Bu nedenle, göze hoş gelen seyirlik bir sanat imgesi yaratmak yerine insan ilişkilerinde ortaya çıkan kokuşmuş, çürümüş, bozulmuş ve yozlaşmış olan durumları en tiksindirici, en huzursuz edici haliyle yapıtlarına taşırlar. Veristler, burjuva kültürünün aşırılıklarını hicvederken, alt sınıfın ezik insanlarının nobranlıklarını, cahilliklerini, vurdumduymazlıklarını, bönlüklerini vurgulamaktan da geri kalmazlar.

Film ve veristlerin hedef kitlesi toplum yaşamının dibindeki kaybedenlerdir. Bunlar, yaşam tarzları, karakterleri, ortalama zekâları birbirine benzeyen Almanya'nın eğitimden, kültürden, sağlıktan, güvenlikten mahrum bırakılmış, kaba, saldırgan, ırkçı sınıfına mensup, suç potansiyeli yüksek, kandırılabilir ortalama bireyleridir. Le Bon'un (2009) tarif ettiği gibi; kolektif ruha sahip bu bireyler benzer içgüdülerle hareket ederler ve bilinçaltlarındaki duygular bir telkin tarafından harekete geçirilince akli kabiliyetlerini yitirip bilinçsiz eylemler ortaya koyabilirler (ss. 15-24). Büyük kitlenin ortak öfkesini kendi bedeninde yaşatan her birey, ufak boyutta şiddet eylemlerinden, ağır yaralanmalarla, adam öldürme ve cinayetle sonuçlanan, açık ve acımasız şiddet eylemlerine başvurabilirler. Psikiyatristler şiddetin kaynağını araştırmak istediklerinde genellikle ve ilk önce bireyin kişilik yapısına odaklanmaya başlarlar. Şiddet eyleminde bulunan bireyin toplumla, ebeveynleriyle olan ilişkisine varana dek bütün geçmişini değerlendirirler (Moses, 1996, s. 26). Gerek filmde gerekse veristlerin eserlerinde bu bireyler, mazilerinden gelen birtakım sorunlar nedeniyle sorunlu birer kişiliğe dönüşmüşlerdir. Honka'nın baba sendromu ve Nazi döneminde yaşadıkları onun sorunlarının sebeplerinden en güçlüleri olarak görülebilir. Dolayısıyla hem *Altın Eldiven*'de hem de toplumcu resmin dramatik içeriklerinde bir sınıfı



aşağılamaktan ve hedef kitleye dönüştürmekten çok daha önemli olarak, *sosyal sorumluluk* meselesi karşımıza çıkmaktadır.

Kötülüğün sanata konu edilme meselesi toplum tarafından tartışılan bir durum olsa da, bir sanat eserinin kötüden yola çıkarak iyinin anlaşılmasına dair kaygı yaratması, sanatçı açısından son derece normaldir. Bir sanatçının *iyiyi* estetize etme özgürlüğü olduğu kadar, *kötüyü* de sorgulama ve sorgulatma istenci olabilir.

#### Kaynakça

- Akın, F. (2013). *Sinema, benim memleketim filmlerimin öyküsü*. Doğan Kitap.
- Anonim. (2019). *Fatih Akın'ın yeni filminde yer alan şiddet sahnelerine dayanamayan pek çok seyirci salonu terk etti*. T24. <https://t24.com.tr/haber/fatih-akin-in-yeni-filminde-yer-alan-siddet-sahnelerine-dayanamayan-pek-cok-seyirci-salonu-terk-etti,807712>
- Anonim. (2022, 4 Ağustos). *Hans Bellmer*. The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist/bellmer-hans/>
- Aytekin, P. (2020). Doğu batı karşılaşmasında Fatih Akın sineması: Hangisi orali? Ne kadar buralı? Birincioğlu, Y. Baloğlu, U. (Ed.), *Kültürötesi imgeler, ulusötesi Avrupa sinemasında göç, sürgün, kimlik ve aksan tartışmaları* içinde (232-270). Doruk Yayınları.
- Batur, E. (1997). *Modernizmin serüveni*. YKY.
- Beckmann (1919). *The Night* [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Night\\_\(Beckmann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(Beckmann))
- Bender, S. (2022, Ağustos). *Lady killer and lust-murderers: Painting crime in Weimar Germany* [Yüksek lisans tezi]. Florida State University.
- Birkle. (1923). *Mann mit pelzmütze* [Resim]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/albert-birkle/mann-mit-pelzm%C3%BCtze-mein-bruder-tier-j01TDgi4q00Buy5BDtqZLA2>
- Burke, P. (2003). *Tarihin görgü tanıkları*. Kitap Yayınevi.
- Cebenoyan, C. (2019, 13 Nisan). *Altın eldiven: Almanya acı vatan!* Birgün. <https://www.birgun.net/haber/altin-eldiven-almanya-aci-vatan-252863>
- Claudon, F. (1988). *Romantizm*. Remzi Kitabevi.
- Dix. (1921). *Saloon* [Resim]. Sartle. <https://www.sartle.com/artwork/salon-i-the-otto-dix>
- Dix. (1922). *Lustmord* [Resim]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/otto-dix/lustmord-H0cElVV3N-UliBpgiUxMmw2>
- Dix. (1928). *Großstadt (metropolis)* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/otto-dix-grossstadt-metropolis>
- Duchamp. (1946). *Étant donnés* [Yerleştirme]. Philamuseum. <https://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=2>
- Erden, O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Gessner. (1919). *Mischeranlage in der Thyssenhütte* [Resim]. Mutual Art. <https://www.mutualart.com/Artwork/Mischeranlage-in-der-Thyssen-hutte/25C1F8E18F58335B>
- Gökova, H. (2015). *Alman yeni nesnellik (neue sachlichkeit) akımının çağdaş resme yansımaları ve Leipzig okulu sanatçıları* [Sanatta Yeterlik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Grosz. (1923). *Before sunrise* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-before-sunrise>
- Grosz. (1931). *Berlin street scene* [Resim]. Flickriver. <https://www.flickrriver.com/photos/32357038@N08/3531351796/>
- Grosz. (2022, 7 Ağustos). *John the Murderer* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/john-the-murderer-1918>
- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. Hayalperest Yayınları.
- Grünwald. (1524). *Christ Carrying the Cross* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/matthias-grunewald/christ-carrying-the-cross-1524>
- Hermann, J. (2011). *Şiddetin sonuçları ev içi istismardan siyasi teröre: Travma ve iyileşme*. Literatür Yayınları.

- Holbein. (1522). *The body of the dead christ in the tomb* [Resim]. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Body\\_of\\_the\\_Dead\\_Christ\\_in\\_the\\_Tomb](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb)
- Haupt, S. (2007). *Kayıp eserler müzesi*. (M. Haydaroğlu Çev.). YKY.
- Hubbich. (1930). *Umarmung (zwei modelle)* [Resim]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/karl-hubbuch-umarmung-zwei-modelle>
- Hubbich. (1935). *Engagement is imminent* [Resim]. Tumblr. <https://jarekiworld.tumblr.com/post/673908793834389505/karl-hubbuch-1891-1979-engagement-is-imminent>
- İskender, K. (1996). Todikankakolito. *Cogito-8: Kent ve kültürü içinde* (211). YKY.
- Kılınç, S. (2011). Değişen kimliklerin göçmen sinemasında temsili: Fatih Akın filmleri. Ö. Yılmazkol (Ed.). *2000 sonrası Türk sineması'na eleştirel bakış içinde* (152-172). Okur Kitaplığı.
- Kirchner. (1915). *Self-Portrait as a Soldier* [Resim]. Wikipedia. [https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Self-Portrait\\_as\\_a\\_Soldier?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Self-Portrait_as_a_Soldier?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=op,sc)
- Koyuncu, S. (2020). Amerikan kara filminin Alman yeni nesnelligi ile ilişkisi üzerine. *Sekans sinema kültürü dergisi*. Sayı e14:104-111. [file:///C:/Users/Dell/Desktop/YEN%C4%B0%20NESNELL%C4%B0K%20FAT%C4%B0H%20AKIN/e14\\_09kur.\(Sertac\\_Koyuncu\).KaraFilm\\_YeniNesnellik.pdf](file:///C:/Users/Dell/Desktop/YEN%C4%B0%20NESNELL%C4%B0K%20FAT%C4%B0H%20AKIN/e14_09kur.(Sertac_Koyuncu).KaraFilm_YeniNesnellik.pdf)
- Le Bon, G. (2009). *Kitlelerin psikolojisi*. (H. İlhan Çev.). Alter Yayıncılık.
- Moses, R. (1996). *Şiddet nerede başlıyor? Cogito 6-7: Şiddet içinde* (23-27). YKY.
- Murray, A. (2022, 17 Ağustos). *Reformed masculinity: Trauma, soldierhood and society in Otto Dix's war cripples and Prague street*. Ann Murray. <https://ann-murray.com/reformed-masculinity-trauma-soldierhood-and-society-in-otto-dixs-war-cripples-and-prague-street/>
- Paftalı, E. (2016). Fatih Akın filmlerinde suç ve failleri: Almanlar ve diğerleri. S. Serhat Serter (Ed.). *Yeni kadrarlar Türkiye'de sinema içinde* (223-241). De Ki Yayınevi.
- Pape, S. (2020). *Interview Fatih Akin on the controversial and the violent drama Golden Glove*. The Hot Corn. [https://hotcorn-com.translate.goog/en/movies/news/golden-glove-interview-fatih-akin-jonas-dassler-fritz-honka/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=op,sc](https://hotcorn-com.translate.goog/en/movies/news/golden-glove-interview-fatih-akin-jonas-dassler-fritz-honka/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=op,sc)
- Reader, J. (2007). *Şehirler*. (F. B. Karlıdağ Çev.). YKY.
- Sekerci, N., Akın, F., Weigel H., (Yapımcı), Akın, F. (Yönetmen). (2019) *The Golden Glove/Altın Eldiven* [Film]. Bir film.
- Taşçıyan, A. (2019, 10 Şubat). *69. Berlin film festivali'nde bir Fatih Akın filmi*. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com/view/69-berlin-film-festivalinde-bir-fatih-akin-filmi>
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. Hayalperest Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler sinema ve ulus ötesi oluşumlar*. Dost Yayınları.
- Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. Remzi Yayınevi.
- Yoder, R. (2018). *Dame Julian of Norwich on the Thirst of Christ*. The Amish Catholic. <https://amishcatholic.com/tag/matthias-grunewald/>