

TÜRK SINEMASINDA YENİ AŞIRILIK DENEYİMİ: MUKAVEMET FİLMİ ÜZERİNDEN BİR OKUMA¹

Gamze DAMGACI²

ÖZ

Araştırma Makalesi

Research Article

²Öğr. Gör., Gaziantep
Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Film Tasarımı ve
Yönetimi Bölümü, Gaziantep,
Türkiye & Akdeniz
Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, İletişim A.B.D.,
Antalya, Türkiye.

E-Posta
gamzedamgaci@hotmail.com
ORCID
0000-0002-0599-1611

Başvuru Tarihi / Received

21.04.2025

Kabul Tarihi / Accepted

25.08.2025

Aşırı Sinema (Extreme Cinema), şiddetin, izleyicinin algı ve dayanıklılık sınırlarını zorlayacak şekilde aktarıldığı bir sinema anlayışıdır. Bu eğilim hem fiziksel hem de psikolojik şiddetin uç noktalarda tasvir edilmesi, beden sınırlarının ihlal edilmesi ve rahatsız edici bir atmosfer yaratılmasıyla öne çıkmaktadır. Bu sinema anlayışı tarihsel süreç içerisinde farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkmış olsa da özellikle 1990'ların sonlarından itibaren Fransa'da belirgin bir kimlik kazanmıştır. Dönemin Fransız sinemasında belirginleşen Yeni Aşırılık sineması (New Extremism) hiper-realist anlatı teknikleri, uzun plan sekanslar, yüksek şiddet gösterimi ve toplumsal eleştiriyi merkeze alan bir sinema eğilimi olarak şekillenmiştir. Yeni Aşırılık filmleri, genellikle karakterlerin bedensel ve psikolojik dayanıklılık sınırlarını aşan, rahatsız edici görsel tercihler ve şiddetin aşırı gerçekçi bir biçimde aktarılmasıyla öne çıkmaktadır.

Bu çalışma, Soner Caner'in yazıp yönettiği *Mukavemet* (2022) filmini Yeni Aşırılık sineması bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Filmin seçilme sebebi, içerdiği anlatsal ve biçimsel unsurların Yeni Aşırılık kavramıyla güçlü biçimde örtüşmesi ve bu eğilimin Türk sinemasındaki örneklerinden biri olarak daha önce akademik açıdan ele alınmamış olmasıdır. Betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmada, film; fiziksel ve psikolojik şiddetin temsili, sinematografi kullanımı, karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiri olmak üzere dört tematik başlık üzerinden çözümlenmiştir. Anlatsal yapı ve biçimsel tercihler temelinde yapılan çözümlemeler sonucunda *Mukavemet* (2022) filminin, Yeni Aşırılık sinemasına özgü anlatım stratejilerini barındırdığı tespit edilmiştir. Film, bireysel şiddet olgusunu merkeze almakla birlikte, bu şiddetin toplumsal bağlamını da görünür kılmaktadır. Çalışma, Türk sinemasında Yeni Aşırılık eksenindeki akademik araştırmalara katkı sağlamayı ve bu alandaki boşluğun doldurulmasına yardımcı olmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Aşırılık, Aşırı Sinema, Mukavemet, Türk Sineması, Fransız Yeni Aşırılığı

¹ Bu makale, 9-10 Mayıs 2024 tarihinde düzenlenen Uluslararası İletişim Bilgi ve Toplum Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilerek hazırlanmış hâlidir.

THE EXPERIENCE OF NEW EXTREMISM IN TURKISH CINEMA: A READING THROUGH THE FILM MUKAVEMET

ABSTRACT

Extreme Cinema is a cinematic approach in which violence is represented in ways that challenge the viewer's perceptual and psychological endurance. This tendency is characterized by explicit depictions of both physical and psychological violence, transgressions of bodily boundaries, and the creation of a disturbing atmosphere. Although the concept has manifested in different forms across various regions and historical periods, it gained a distinctive identity in France in the late 1990s. The New Extremism in French cinema emerged as a stylistic movement defined by hyper-realist narrative techniques, long-take sequences, graphic violence, and an emphasis on social critique. Films within this framework often feature highly realistic portrayals of extreme bodily and psychological suffering, destabilizing both characters and viewers.

This study aims to examine the film *Mukavemet* (2022), written and directed by Soner Caner, in the context of New Extremism cinema. The reason for choosing the film is that its narrative and formal elements strongly overlap with the concept of New Extremism and that it has not been previously addressed academically as one of the examples of this tendency in Turkish cinema. In the study, which was carried out with the descriptive analysis method, the film was analyzed under four thematic headings: representation of physical and psychological violence, use of cinematography, character transformation and social criticism. As a result of the analyses made based on narrative structure and formal preferences, it was determined that the film *Mukavemet* (2022) contains narrative strategies specific to New Extremism cinema. While the film focuses on the phenomenon of individual violence, it also makes the social context of this violence visible. The study aims to contribute to academic research on the axis of New Extremism in Turkish cinema and to help fill the gap in this field.

Keywords: New Extremism, Extreme Cinema, Mukavemet, Turkish Cinema, French New Extremity

GİRİŞ

Sinema, tarihsel gelişimi boyunca toplumsal gerçekliği yansıtan ve sorgulatan önemli bir ifade aracı olmuş; bu doğrultuda yönetmenler seyircide güçlü duygusal ve psikolojik etkiler yaratmak için çeşitli anlatı yöntemlerine başvurmuştur. Bu yöntemlerden biri olan “aşırı sinema”, özellikle şiddet, bedensel ihlal ya da toplumsal olarak tabu kabul edilen temaların doğrudan ve provokatif bir şekilde temsil edilmesiyle öne çıkmaktadır. 1990’lı yılların sonlarında Fransa’da ortaya çıkan ve

uluslararası alanda etkisini sürdüren “Yeni Aşırılık” eğilimi, sinemada şiddetin ve rahatsız edici unsurların gösterim sınırlarını zorlayarak seyirciyi, mevcut toplumsal ve ahlaki normlarla yüzleşmeye teşvik etmiştir.

Quandt’a (2011, s. 18) göre Yeni Aşırılık, sinemanın anlatı ve estetik normlarını zorlayan, geleneksel temsiliyet biçimlerini sarsan bir eğilimdir. Bu yönelim, kültürel ve ahlaki tabulara doğrudan temas eden anlatı stratejileriyle, seyircide rahatsızlık uyandıran, sınırları aşan ve yerleşik sinema dilini yerinden eden bir ifade biçimi sunar.

Bu eğilim, 2000’li yılların başlarından itibaren özellikle Avrupa sineması ekseninde, uluslararası akademik literatürde kapsamlı kuramsal tartışmalara konu edilmiştir. Horeck ve Kendall (2012), bu sinema eğilimini kültürel, tarihsel ve sosyo-ekonomik bağlamlar çerçevesinde inceleyerek, sinematik şiddet ve provokasyonun anlamını yeniden tanımlamaya yönelik bir kavramsal altyapı sunar. Kerner (2016), 21. yüzyılın başlarından itibaren şekillenen bu sinema eğilimini, Batı’dan Asya’ya yönelen tek taraflı bir etki zinciriyle sınırlamadan; estetik ve tematik açıdan farklı sinema gelenekleri arasında karşılıklı bir dolaşım ve etkileşim alanı olarak ele alır. Benzer şekilde Birks (2015), bedenselliği ve zihin-beden ilişkisini merkezine alan temsillerin, yeni aşırılık sinemasının varoluşsal kırılğanlıkları açığa çıkaran yönünü görünür kıldığını belirtir. Bu çalışmalar, Yeni Aşırılık sinemasının biçimsel aşırılıkların ötesine geçerek, derinlikli felsefi ve sosyolojik tartışmaları da gündeme taşıdığını ortaya koymaktadır.

Türk sinemasında Yeni Aşırılık (New Extremism) eğilimine yönelik akademik çalışmalar, uluslararası literatürdeki kapsamlı tartışmalarla karşılaştırıldığında oldukça sınırlıdır. Bu az sayıdaki çalışmalardan biri olan Uslu’nun (2022) “Türk Sinemasında New Extremism, Yeni Aşırıcılık: Serdar Akar Filmlerinin Analizi” başlıklı çalışmasında yönetmen Serdar Akar’ın “Gemide” ve “Barda” filmleri ele alınmıştır. Uslu (2022), şiddetin tanımı ve sınırlarını özellikle ahlaki ihlal parametreleri çerçevesinde değerlendirmiş ve filmleri betimsel analiz yöntemiyle incelemiştir. Araştırma sonucunda, her iki filmin de Yeni Aşırılık sinemasına ait unsurları taşıdığı ve yönetmenin filmlerinde bu eğilimi temsil ettiği sonucuna

ulaşmıştır. Uslu'nun (2022) çalışması, Türk sinemasında Yeni Aşırılık kavramının anlaşılması için önemli bir zemin oluşturmuştur.

Literatürde Yeni Aşırılık akımının dünya sinemasındaki örneklerine ve tarihsel gelişimine dair önemli çalışmalar bulunmasına rağmen, Türk sinemasında bu eğilimin nasıl yansıtıldığına ve hangi özgün anlatım biçimlerinin ortaya çıktığına dair çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu durum, mevcut araştırmanın temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Dolayısıyla çalışma, Soner Caner'in senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği “*Mukavemet*” (2022) filmini Yeni Aşırılık kuramsal çerçevesi doğrultusunda incelemeyi amaçlamakta; filmde yer alan fiziksel ve psikolojik şiddetin temsili, sinematografi kullanımı, karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiri temaları üzerinden bu eğilimin anlatı içindeki yansımalarını betimsel analiz yöntemiyle ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışma şu temel sorulara yanıt aramaktadır:

- Türk sinemasında Yeni Aşırılık eğilimi hangi biçimsel ve içeriksel anlatım stratejileriyle temsil edilmektedir?
- *Mukavemet* filmi, Yeni Aşırılık anlatı unsurlarını hangi biçimsel ve içeriksel yöntemlerle temsil etmektedir?
- *Mukavemet* filmi, Yeni Aşırılık sinemasının temel özellikleri doğrultusunda toplumsal sorunlara yönelik eleştirel bir yaklaşım sunmakta mıdır?

Böylece, Türk sinemasında Yeni Aşırılık eğiliminin özgün temsillerini konu edinecek gelecekteki araştırmalar için kuramsal ve metodolojik açıdan yol gösterici bir referans oluşturulması hedeflenmektedir.

1. Aşırı Sinema: Şiddetin Temsiline Dair Kavramsal Bir Arka Plan

Sinemada, izleyicinin sınırlarını zorlayan ve geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkan yapımlar her dönemde varlığını hissettirmiştir. Bu filmler, şiddet ve ahlak normlarını cesur bir şekilde ele alarak seyircide rahatsız edici ve sarsıcı deneyimler yaratmayı amaçlamaktadır. Bu eğilime sahip filmler, zamanla ortak özellikleri nedeniyle belirli bir kavram altında toplanarak akademik literatürde “aşırı sinema” olarak tanımlanmıştır. Aşırı sinema (Extreme Cinema) A Dictionary of Film

Studies’de (Kuhn & Westwell, 2012) “cinsellik ve şiddetin açık biçimde tasvir edildiği, sansür normlarını ve toplumsal tabuları sorgulayan çağdaş sinema eğilimlerini tanımlamak için kullanılan bir kavram” olarak açıklanmaktadır.

Aşırı sinema; “kötülüğün sineması” ya da “iğrençliğin sineması” gibi tanımlamalarla anılsa da sınırları belirgin biçimde çizilemeyen ve tanımı üzerinde fikir birliği sağlanamayan tartışmalı bir sinemasal eğilimi temsil etmektedir (Beugnet, 2007, s. 16). Bu tür nitelendirmeler, kavramın tekil bir tanım çerçevesine indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve yoruma açık bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Kavramsal sınırların bu muğlaklığına rağmen Frey (2016, s. 4-6), şiddet ve sarsıcı temaların erken örneklerini Georges Méliès’in fantastik denemelerinde, Edwin Stanton Porter’ın *Electrocuting an Elephant* (1903) filminde ve William Heise’nin *The Kiss* (1896) gibi erken dönem çalışmalarında, görsel cesaretin öncülleri olarak değerlendirmiştir. Bu örnekler, seyirci konforunu bilinçli biçimde bozan imgeler aracılığıyla modern sinemanın “aşırı temsil” pratiklerinin tarihsel altyapısını oluşturmuştur. Bu bağlamda, aşırı sinema eğiliminin, sinemanın doğasında var olan “gösterme arzusunun sınırlarını zorlama” refleksiyle şekillendiği söylenebilir.

Aşırı sinema filmleri, bazı yazar ve eleştirmenlerce korku filmleriyle sınırlandırılrsa da gerçekte korku filmi kategorisine dâhil edilmemektedir. Korku türüyle benzerlik gösterdikleri nokta, genellikle izleyicide sarsıcı ya da tedirgin edici etkiler yaratma amacı taşımaları olmuştur, ancak bir gerçek vardır ki korku sinemasıyla da belirgin bir etkileşim gözlemlenmektedir (Cantaş & Koluçak, 2023, s. 90). Her ne kadar izleyicide yarattığı şok etkisi bakımından korku sinemasıyla bu noktada kesişse de aşırı sinema bu türün sınırlarını aşan daha geniş bir estetik anlayışa dayanır. Bu anlayış, korku, tiksinti ve gerilim gibi duyguları tetiklemenin ötesinde; beden sınırlarını zorlayan anlatılar, norm dışı karakter temsilleri ve ahlaki sınamaları merkeze alan bir sinemasal dil barındırır.

Bu sinemasal eğilim, korku, şiddet veya görsel olarak tedirgin edici unsurların sergilendiği deneysel bir çaba olmanın ötesinde, reddedici bir felsefenin de yansıması olarak okunmaktadır. Yönetmenlerin temel hedefi, bilinen dünyanın sınırlarını aşmak ve toplumun dışında kalmış ya da farklı yaşamların iç dinamiklerini ortaya çıkarmaktır (Kalender, 2021, s. 913). Bu çerçevede, aşırı sinema hem görünmez kılınan yaşam

deneyimlerinin temsil edilmesine hem de anlatı normlarının dönüşümüne zemin hazırlayan bir sinemasal söylemin oluşumuna katkı sağlamaktadır.

Şiddet ve bedensel ihlalin yoğun biçimde temsil edildiği aşırı sinema filmleri, geleneksel sinema anlatılarında çoğunlukla gizlenen veya gösterilmeyen unsurları görünür kılmayı amaçlar. Söz konusu anlayışı benimseyen yönetmenler, eserlerinde sıklıkla seyirciyi şok edici sahnelerle karşı karşıya bırakarak, zihinsel konfor alanını sarsmayı hedefler (Colak, 2011, s. 497).

Aşırı sinema belirli kriterlere dayanarak tanımlansa da bir filmin bu türe kesin olarak ait olup olmadığını saptamak her zaman mümkün değildir. Bir yapım, tüm ölçütleri karşılamasa bile aşırı sinema kapsamında değerlendirilebilir; ancak içerdiği kriterlerin sayısı arttıkça bu türle olan bağı güçlenir. Cantaş ve Koluçak'ın (2023, s. 90) aktardığına göre, Frey (2016), aşırı sinemanın ayırt edici niteliklerini şu unsurlarla tanımlar:

- Bedensel haz temsillerinin ve şiddetin açık biçimde betimlenmesi veya bu temaların merkeze alınması,
- Sanat sinemasına özgü biçimsel bir tarzın benimsenmesi,
- İçerik veya tür geçişleri nedeniyle tartışma yaratma potansiyelinin olması,
- Ana akım festivallerin dışında gösterilmesi,
- Bağımsız ya da arthouse sinema zincirlerinde yer alması,
- Yapımcıların bu filmleri rahatsız edici ya da meydan okuyan ifadelerle tanımlaması,
- İnternet ortamında sanatsal değeri, sömürü içeriği ya da kışkırtıcı yönleri bağlamında tartışılması.

Bu ölçütler, aşırı sinemanın tanımlanabilirliğini artırmakla birlikte; yine de mutlak bir tür kategorizasyonu sağlamaktan uzaktır.

1960'lı ve 70'li yıllar, özellikle Avrupa sinemasında hem biçimsel hem tematik aşırılığın sinema diline nüfuz ettiği bir dönem olarak öne çıkar. Luis Buñuel'in *Un Chien Andalou* (1929) ve *Belle de Jour* (1967), Pier Paolo Pasolini'nin *Salò o le 120 Giornate di Sodoma* (1975) ve Jean-Luc Godard'ın deneysel anlatıları, bedenin sınırlarını, arzunun tedirgin edici doğasını ve toplumsal normların kırılğanlığını

doğrudan temsil eden yapıtlardır. West (2016, s. 21-25), bu dönemi “Fransız Yeni Aşırılığı’nın tarihsel arka planı” olarak değerlendirir ve özellikle Pasolini’nin şiddeti biçimsel bir anlatı unsuru olarak kullanma biçimini, modern aşırı sinemanın öncülü olarak konumlandırır. 1990 sonrası gelişen aşırı sinema dalgası, tematik bir devamlılığın yanı sıra biçimsel bir miras da taşımaktadır.

Aşırı sinema, etkisini Avrupa sinemasıyla sınırlı tutmayıp küresel bir boyuta ulaşmıştır. Güney Kore, Japonya, Amerika, Filipinler ve Meksika gibi farklı coğrafyalarda da bu eğilimin örneklerine rastlamak mümkündür. Aşırı sinemanın küresel ölçekte yaygınlaşması özellikle Japonya, Güney Kore, Amerika ve Meksika gibi farklı coğrafyalarda ortaya çıkan filmler aracılığıyla gerçekleşmiştir (Horeck & Kendall, 2012, s. 7). Örneğin Güney Kore’de Park Chan-Wook’un *Oldboy* (2003), Japonya’da Takashi Miike’nin *Audition* (1999) ve Amerika’da Eli Roth’un *Hostel* (2005) filmleri, aşırı sinemanın küresel boyuttaki etkilerini ve izleyiciler üzerindeki evrensel şok etkisini ortaya koymaktadır (Angelo, 2012, s. 70).

1990’lı yıllardan itibaren aşırı sinema, sinematik şiddetin ve rahatsızlık uyandıran temaların daha sistematik ve küresel bir boyutta ele alındığı bir sinema pratiği hâline gelmiştir. Özellikle Gaspar Noé, Michael Haneke ve Lars von Trier gibi yönetmenlerin eserlerinde ortaya çıkan şiddetin doğrudan, hiper-gerçekçi ve etik sorgulayıcı tarzı, seyirciyi edilgen bir konumdan çıkararak filmin içine dahil etmeyi hedeflemiştir (Brown, 2015, s. 158). Bu çerçevede, yönetmenlerin sinematik şiddeti kurgulama biçimleri, temsiliyetin yanı sıra bu temsillerin izleyici üzerindeki etkisine de odaklanmaktadır. Bu yönetmenler, şiddeti görsel bir unsur olmanın ötesinde, izleyicinin etik ve ahlaki duruşunu sorgulayan bir araç biçiminde konumlandırmaktadır (Birks, 2015, s. 75).

Bu anlatısal ve biçimsel dönüşüm, coğrafi ya da kavramsal düzeyle sınırlı kalmamış; sinema dilinde şiddet, acı ve bedensel temsiller üzerinden yeni ifade biçimlerinin gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Bu temsillerin yoğun biçimde kullanılması ise bu dışlanmış gerçekliklerin sinemasal anlatı içindeki doğal bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Böylece aşırı sinema, sınırları zorlayan biçimsel tercihlerle öne çıkmanın yanı sıra, normatif değerleri sorgulayan ve izleyiciyi sarsıcı bir yüzleşmeye sevk eden anlatı biçimine evrilmiştir (Kalender, 2021, s. 913). Palmer (2006, s. 75),

özellikle Avrupa sinemasında, aşırı anlatıların biçimsel sınırları zorlamanın ötesinde, dönemin politik gerilimleri ve kültürel çatışmalarıyla da şekillendiğini; şiddetin ise çoğu zaman görsel bir şok ögesi olmaktan çıkarak toplumsal eleştirinin taşıyıcısı hâline geldiğini savunur.

Bu doğrultuda sinemada aşırılık eğilimi, sürrealist, beden merkezli ve post-modern edebi-sanatsal akımların etkisiyle şekillenmiş; zamanla biçimsel anlatı kodlarının yanı sıra izleme ve yorumlama biçimlerini de dönüştürmüştür. Johnson (2011, s. 70), bu sürecin salt anlatı sınırlarının zorlanmasıyla sınırlı kalmadığını, aşırılık eğiliminin Fransa merkezli yapıdan çıkarak Kıta Avrupası'na yayıldığını ve Avrupa sinemasında yeni bir anlatı dili oluşturduğunu ifade eder. Bu dönüşüm, özellikle Kıta Avrupası'nda üretilen çağdaş sinema örneklerinde belirginleşmiş ve literatürde “Yeni Aşırılık” olarak adlandırılan sinema anlayışına temel oluşturmuştur.

2. Yeni Aşırılık: Beden, Şiddet ve Sinemasal Sınırların İhlali

Aşırılık eğilimi, 1990'lı yılların sonlarından itibaren yeniden belirginlik kazanmıştır. Özellikle Avrupa'da, yeni Fransız sineması kapsamında değerlendirilen bazı yönetmenler, geçmiş dönem auteur sinemasının mirasını üstlenerek klasik aşırılığın sınırlarını radikal biçimde zorlamayı hedeflemiştir. Bu yönetmenler, biçimsel ve tematik açıdan kendilerine özgü anlatı teknikleri geliştirmiş, böylece aşırılığı hem içerik düzeyinde hem de sinematografik ifade biçimi olarak yeniden tanımlamışlardır (Colak, 2011, s. 497).

Yeni Aşırılık kavramı ilk kez James Quandt (2011) tarafından 2004 yılında *Artforum* dergisinde kullanılmıştır. Quandt'a göre bu eğilim kapsamında değerlendirilen filmler, toplumsal ve sinemasal tabuları radikal biçimde sorgulamakta ve yerleşik normları yıkmak istemektedir. Bu doğrultuda, Yeni Aşırılık sineması, mevcut değer yargılarını sorgulayan ve izleyici üzerinde sarsıcı etkiler yaratan bir sinema pratiği olarak değerlendirilebilir.

Fransız Yeni Aşırılığı, 2000'li yılların başında, *Trouble Every Day* (Denis, 2001), *Irréversible* (Noé, 2002) gibi filmlerle bedensel ihlal, bedensel haz ve şiddet üçgeninde radikal bir sinema dili geliştirmiştir (West, 2016). Bu dönemin karakteristik örnekleri, özellikle Gaspar Noé, Marina de Van ve Pascal Laugier gibi auteur

yönetmenlerin filmleriyle temsil bulurken; tür sinemasında öne çıkan Alexandre Aja'nın *Haute Tension* (2003) filmindeki şiddet odaklı anlatımıyla birlikte bu eğilim daha geniş bir sinemasal yelpazeye yayılmıştır. Örneğin Gaspar Noé'nin *Irréversible* (2002), Marina de Van'ın *Dans ma peau* (2002) ve Pascal Laugier'in *Martyrs* (2008) gibi filmleri, bu yönelimin başlıca örnekleri arasında yer alır. Bu yönetmenlerin filmlerinde aşırı kan kullanımı, bedenın parçalanması, mekânsal daralma ve kaçışsızlık gibi temalar, seyircide huzursuzluk yaratmak ve fiziksel sınırları zorlamak amacıyla kullanılan başlıca estetik stratejiler arasında yer alır. Gerek biçimsel deneycilik gerekse izleyiciyle kurulan duyusal sınırları zorlayan etkileşim sayesinde, bu filmler Fransa sınırlarını aşarak Avrupa'ya yayılmış; *Funny Games* (Haneke, 2007) gibi yapımlarla etik kriz ve seyir konforunu sorgulayan Yeni Aşırılık anlayışına evrilmiştir (Horeck & Kendall, 2011). *Inside* (Bustillo & Maury, 2007), *Martyrs* (Laugier, 2008) ve *I Stand Alone* (Noé, 1998) gibi filmler, bedenın parçalanmasını bir şiddet gösterisinin ötesinde, sinemanın provokatif gücünü sorgulayan bir strateji olarak ele alır (Frey, 2016; Kerner & Knapp, 2016).

Yeni Aşırılık aynı zamanda “korku sineması”, *cinéma du corps* (bedenin merkezde olduğu Fransız sinema akımı), “Fransız Yeni Aşırılığı”, “ihlal sineması” ve “duyum sineması” gibi farklı kavramsal çerçevelerle ilişkilendirilerek de tanımlanmaktadır. Bu kavramsal çerçeve, Claire Denis'nin *Trouble Every Day* (2001) gibi yapımlarında bedenın duyusal sınırlarını ihlal eden anlatılarla somutlaşır. Yeni Aşırılık sinemasının temel özellikleri arasında, filmlerin izleyicide tedirginlik uyandıran, görsel anlamda hoşnutsuzluk yaratan ve çoğunlukla izlenmesi zor bir yapıya sahip olması yer almaktadır. Seyircinin geleneksel anlatı beklentilerini bozan bu filmler, fiziksel şiddet ve aşırılığı temsil etmenin ötesinde, insan doğasına yönelik radikal bir sorgulamayı da beraberinde getirir (Grønstad, 2007; Watkins, 2016). Palmer (2006), Yeni Aşırılık filmlerinde yer alan yoğun şiddet ve tematik sınır ihlallerinin, sadece izleyiciyle kurulan duyusal ilişkiyi dönüştürmekle kalmadığını; aynı zamanda çağdaş toplumun bireyselleşmiş, yabancılaştırıcı ve saldırgan doğasını görünür kılmak üzere kurgulandığını ifade eder. Görsel aşırılık, tiksinti yaratmanın yanında şiddetin duyusal olarak deneyimlenmesini de mümkün kılar. Bu deneyime eşlik eden bir diğer unsur ise, Yeni Aşırılık filmlerinde karakterlerin fiziksel

mekânlarda sıkışmasıyla gelişen kaçışsızlık hissidir; bu durum, izleyiciyi kapatılmış bir evrende boğulmaya zorlayan bir anlatı estetiği oluşturur.

Baudrillard’a (2014) göre sinema sanatı toplumsal kriz dönemlerinin getirdiği şiddet, kaos ve belirsizlik durumlarını yansıtmada diğer sanat dallarına kıyasla çok daha etkili ve güçlü bir temsil aracı olarak öne çıkar. Carter ve Weaver’a (2003, s. 42) göre ise sinema, şiddetin en acımasız, ürkütücü, kanlı ve aşırı temsillerini etkili bir biçimde ortaya koyabilen sanat dallarından biridir. Yeni Aşırılık sinemasında şiddet, görsel sunumun ötesinde bireysel ve toplumsal düzeyde rahatsızlık yaratan; eleştirel bir işlev üstlenen bir anlatı stratejisi olarak konumlanır (Colak, 2011, s. 492-493).

Uslu’nun (2022, s. 89) aktardığına göre, Chevalier (2016), şiddet temsiline odaklanan sinema anlayışının, tematik ve sinematografik düzlemde izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden şekillendiğini belirtmektedir. Bu filmlerde şiddet, olay örgüsünün ötesinde konumlandırılarak, izleyiciyle doğrudan bir duygusal temas kurar. Mekânsal ve zamansal dengelerin bilinçli olarak bozulduğu bu anlatı biçimi, seyircinin algısını sarsarak onu edilgen gözlem konumundan çıkarır. Uslu’ya göre Chevalier, izleyicinin bu süreçte fiziksel tepkiler (örneğin bayılma ya da mide bulantısı) verebileceğini, dahası etik bir yüzleşmeye zorlandığını savunmaktadır.

Kerner ve Knapp’a (2016) göre aşırı sinema, anlatı yapısını ihlal eden şiddet biçimlerinin yanı sıra, bedenın paramparça edildiği, burkulduğu ve çarpıtıldığı görsel düzlemlerde izleyicinin fiziksel tepkisini hedefleyen bir sinema pratiğidir. Bu filmler, kurgusal sürekliliği sekans odaklı kırılmalarla bozar; aşırı yakın çekimler, görsel yönelim bozuklukları, diegetik ve diegetik olmayan sesler gibi öğeler aracılığıyla seyirciyi sarsıcı bir deneyimin içine çeker. Örneğin *Irréversible* (Noé, 2002) filminde uygulanan uzun sekanslar ve kameranın eksen etrafında dönüşü, izleyicinin mekânsal algısında bilinçli bir karmaşa yaratır. Özellikle işkence sahnelerinde şiddet, alay etme, bedensel travma ve kanın yoğun şekilde sergilenmesi gibi aşamalarla ilerler; çılgınlıklar ve bedenın kontrolünü kaybedişi hem içeriksel hem de sinemasal sözdizimi düzeyinde anlam üretir. Kaybolmuş karakterler ve gerçekçi ses-kompozisyon ilişkisi aracılığıyla bu filmler, kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirir.

Şiddet sahneleri, bu filmlerin anlatısal yapısında merkezi bir rol oynar. Gündelik gerçekliğin durağan yapısı, aniden bozularak aşırı derecede gaddar sahnelerle kesintiye uğrar. Bu keskin geçişler, izleyiciyi duygusal ve bilişsel olarak zorlayan bir deneyime dönüştürür. Seyir konforunu bozan bu yapımlar, seyirciyle kurdukları ilişkiyi zorlaştırarak geleneksel izleme alışkanlıklarını sekteye uğratır. Sanatsal bir ifade biçimi olarak aşırılık, çelişkili bir yapı sergileyerek hem cezbedici hem de itici bir unsur barındırır. İstirap, iğrenme, toplumsal normların ihlali ve ahlaki belirsizlikler, sinematik anlatının merkezine yerleşir. Değersizleştirilmiş özneler, bedensel normların dışına çıkan unsurlar gibi şiddeti besleyen ve insan bedenini teşhir eden aşırılıklar, Yeni Aşırılık sinema anlayışının temel bileşenleri arasında yer alır (Uslu, 2022, s. 91).

Bu eğilim, kapitalizmin yarattığı sorunları, sistemin işleyişini ve burjuva ahlakının yozlaşmasını ele alarak, anlatısını doğrudan bir eleştirel perspektif üzerine inşa eder. Bu doğrultuda Yeni Aşırılık filmleri, alegorik bir anlatım yoluyla izleyiciyi mevcut düzenin baskıcı ve çürümüş yönleriyle yüzleşmeye zorlar. (Kalender, 2021, s. 914). Bu noktada, söz konusu filmlerin biçimsel tercihleri kadar ardındaki düşünsel motivasyonlar da önemlidir. Río (2016, s. 4), aşırılığı merkezine alan sinema anlayışını, toplumsal ve politik düzlemde yerleşik hale gelmiş değer sistemlerine karşı geliştirilen sinemasal bir direnç biçimi olarak ele alır. Ahlaki sistemin kendisini sorgulayan bu yaklaşım, içinde bulunulan krizlerin kaynağını bizzat bu sistemin sınırlarında arar. Yeni Aşırılık yönetmenlerinin üretimlerini, toplumsal çürümüşlüğün estetikle ifşa edildiği bir “yıkım zarafeti” çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Río’nun bu yaklaşımı, huzursuzluk yaratan içeriklere sahip bu tür filmlerin ardında yatan sosyolojik ve psikolojik saikleri anlamak açısından önemli bir açıklama sunar.

Tüm bu kuramsal arka plan doğrultusunda, çalışmanın devamında Yeni Aşırılık sinemasının anlatı unsurları ve temsilleri, *Mukavemet* (Caner, 2022) filmi özelinde incelenecektir.

3. Amaç ve Yöntem

Mukavemet (Caner, 2022), senaristliğini ve yönetmenliğini Soner Caner’in üstlendiği, 104 dakikalık psikolojik gerilim türünde uzun metraj bir filmidir. Görüntü

yönetmeni Vedat Özdemir, kurgusu ise yine Soner Caner tarafından üstlenilmiştir. Oyuncu kadrosunda Selahattin Paşalı, Ece Çeşmioğlu ve Murat Kılıç yer almaktadır. V-Film yapımcılığında üretilen film, tek plan çekim tekniğiyle gerçekleştirilmiş olup, biçimsel açıdan özgün bir yapım niteliği taşımaktadır. Türk sineması bağlamında Yeni Aşırılık eğilimleri taşıdığı gözlemlenen bu film, kuramsal inceleme potansiyeli taşıdığı için amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Bu çalışma, *Mukavemet* (Caner, 2022) filmini Yeni Aşırılık kuramsal çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, filmde yer alan anlatı unsurları incelenerek Yeni Aşırılık unsurlarının tespit edilmesi ve bu özelliklerin anlatı içinde nasıl konumlandırıldığının ortaya konması hedeflenmiştir. Verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Betimsel analizin verilere uygulanma süreci dört aşamadan oluşur; veri analizi için bir çerçeve oluşturulur ve temalar belirlenir, ikinci aşamada oluşturulan temalara göre veriler düzenlenir, üçüncü aşamada bulgular tanımlanır, dördüncü ve son aşamada ise elde edilen bulgular yorumlanır (Yıldırım & Şimşek, 2008, s. 224). Bu doğrultuda, çalışmada ilk olarak Yeni Aşırılık temelinde bir analiz çerçevesi geliştirilmiş; ardından filmde bu çerçeveye karşılık gelen fiziksel ve psikolojik şiddetin temsili, sinematografi kullanımı, karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiri temaları belirlenmiştir. Her tema kapsamında filmde sahneler seçilmiş, bu sahneler yapı ve içerik açısından incelenerek sistematik biçimde sınıflandırılmıştır. Son aşamada elde edilen bulgular, kuramsal bağlamda yorumlanarak Yeni Aşırılık sinemasına özgü biçimsel ve tematik göstergelerle ilişkilendirilmiştir. Bu çözümlmelerin, Türk sineması bağlamında bu eğilim üzerine yapılacak çalışmalara katkı sunabileceği öngörülmektedir.

4. Bulgular ve Yorumlar

Mukavemet (Caner, 2022), tek mekânda ve tek plan tekniğiyle çekilmiş bir filmidir. Film, kıskançlık krizinin tetiklediği şiddet döngüsünü, klostrofobik bir atmosferde ele alır. Hikâye, Rahmi'nin (Selahattin Paşalı) kız arkadaşı Ecem'i (Ece Çeşmioğlu) aramasıyla başlar. Telefon hattının meşgul çalması, Rahmi'nin kıskançlık duygularını harekete geçirir ve karakterin güvensizlikle şekillenen ruh hali erkenden hissettirilir. Evde geçen akşam yemeği boyunca Rahmi'nin içten içe büyüyen huzursuzluğu, Ecem'in telefonuna gelen ısrarlı aramalar ile belirginleşir. Rahmi,

telefon ekranında Kazım ismini görünce kıskançlık krizine girer ve Ecem'i hesap vermeye zorlar. Ecem'in açıklamaları onu tatmin etmez ve fiziksel şiddet devreye girer. Bu esnada, kapı zili çalar ve gelenin Kazım olduğu ortaya çıkar. Öfkesi doruğa ulaşan Rahmi, Kazım'ın kapıya gelmesine tahammül edemez ve eline aldığı bir sopayla kapıyı açar açmaz Kazım'a vurur. Kanlar içinde yere yığılan Kazım'ın öldüğünü düşünen Rahmi, cesedi içeri taşır. Ecem'in korku dolu bakışları eşliğinde, panik ve suçluluk duygusu zamanla yerini rasyonelleştirilen bir şiddet eylemine bırakır. Cesedi yok etme düşüncesi Rahmi'nin zihninde netleşirken, karakterin zihinsel dönüşümü ve giderek vahşileşen doğası anlatıda belirgin hâle gelir. Rahmi, Kazım'ı küvete taşıyarak parçalara ayırmaya karar verir. Bunu yaparken küçük bir bıçak kullanması, işini daha da zorlaştırır ve süreci uzatır. Ancak Rahmi bıçak darbelerini vurmaya başladığında, Kazım'ın hâlâ hayatta olduğu anlaşılır. Kazım'ın ani hareketi karşısında paniğe kapılan Rahmi, onu elleriyle boğarak öldürür ve ardından cesedi parçalara ayırma eylemini sürdürür. Bu anlar boyunca, Ecem'in korku dolu sessizliği ve arka planda sürekli açık olan televizyon sesi, karakterlerin içine hapsediği gerilimi derinleştiren bir anlatı unsuru olarak işlev görür. Ecem, defalarca polisi aramak ister ancak Rahmi tarafından engellenir. Fiziksel ve psikolojik olarak baskı altına alınan Ecem, çaresizce Rahmi'nin emirlerine uymak zorunda kalır. Kan içinde kalan zemini temizlemeye zorlanan Ecem, yaşadığı travmayı kabullenmekte zorlanır. Kıskançlıkla tetiklenen bu şiddet döngüsü, bir cinayetin ötesinde, Ecem'in derin bir psikolojik çöküş yaşamasına da neden olur. Ancak bu kapanmış dünyaya, filmin sonunda dış müdahale gelir. Polisler kapıya dayanır ve eve baskın düzenler. Rahmi ne olup bittiğini bile tam kavrayamadan, polisler Kazım'ın cesedinin başında Rahmi'yi ve Ecem'i bulur, Rahmi'yi kelepçelerler. Ecem ise derin bir şok içindedir; konuşamaz ve tepkisiz kalır.

4.1. Fiziksel ve Psikolojik Şiddetin Temsili

Filmde hem fiziksel hem de psikolojik şiddet ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Yeni Aşırılık sinemasının özelliklerinden biri olan aşırı şiddet gösterimi, anlatının sınırlarını genişleterek şiddetin doğrudan ve kesintisiz bir şekilde deneyimlenmesine olanak tanımıştır. *Mukavemet* (Caner, 2022) filminde şiddet bir anlatı unsuru olmanın ötesinde, karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiriyi derinleştiren bir araç işlevi

görmüştür. Özellikle Rahmi'nin kıskançlıkla başlayan öfkesinin, giderek içselleştirilmiş bir şiddet pratiğine dönüşmesi, filmin şiddeti bir şok unsuru olmanın ötesinde, karakterin psikolojik evriminin temel bir parçası olarak konumlandırırmaktadır. Bu dönüşüm, anlatıda fiziksel ve psikolojik şiddetin kullanımına dair unsurlarla somutlaştırılmıştır.

Fiziksel şiddetin varlığı filmde kademeli olarak artmıştır. Rahmi önce Kazım'ın başına sopayla vurmuş, ardından elleriyle boğmuş ve son olarak bıçakla vücudunu parçalara ayırmıştır. Bu süreç, şiddet miktarının giderek arttığı ve ölümün farklı biçimlerinin birbirine eklemlendiği bir anlatımla sunulmuştur. Kazım'a uygulanan fiziksel şiddet anları, Yeni Aşırılık filmlerinin özelliklerinden biri olan kan ve beden tahribatı unsurlarıyla doğrudan ilişkilendirmeye uygundur. Rahmi'nin, Kazım'ın kolunu vücudundan ayırma anı bedeni şiddetin bir nesnesi haline getirmekte ve bedensel sınırların ihlal edilmesini tedirginlik uyandıran bir estetikle sunmaktadır. Alexandre Aja'nın *Haute Tension* (2003) filmindeki vahşi cinayet sekansları gibi izleyiciyi sarsan uzun ve şok edici sahnelerle benzerlik taşımaktadır. Filmde Rahmi'nin Kazım'a uyguladığı fiziksel şiddet sonucunda, bedensel bütünlüğünü bozmaya yönelik gerçekleştirdiği bir eylem olarak vücut bütünlüğünün parçalanmasına eşlik eden sıvı sıçrama sesleri ve bıçağın dokuya temasını işaret eden sesler, şiddetin duyusal bir deneyime dönüşmesini sağlar. Bu esnada, Ecem'in uzun süre kesilmeyen ağlama sesleri de gerilimi artırarak anlatının tedirgin edici atmosferini pekiştirmektedir. Filmde Rahmi tarafından fiziksel şiddete uğrayan tek kişi Kazım değildir. Filmde Ecem de fiziksel şiddetin hedefi hâline gelmiştir, ancak Ecem'e yönelik uygulanan şiddet daha kontrol edici ve baskıcı bir şekilde ilerlemiştir. Rahmi'nin Ecem'e uyguladığı fiziksel şiddet, Kazım'a uyguladığı şiddetten farklı olarak, doğrudan öldürme amacı taşımaz, Ecem'i psikolojik olarak bastırmak ve kontrol altına almak için bir araç olarak kullanılır. Ecem'i sık sık duvar köşelerine sıkıştırarak hareket alanını kısıtlayan Rahmi, onun evden çıkmasını engellemek suretiyle bedeni üzerindeki kontrolünü artırır; elini tutması, kollarını ve boğazını sıkması gibi eylemlerle de fiziksel baskıyı derinleştirir. Ecem'in fiziksel olarak Rahmi'ye karşı koyamaması, bedeni üzerinden bir tahakküm kurulmasına neden olur. Ecem, fiziksel olarak zarar görmese bile, sürekli tehdit altında olduğu için Rahmi

tarafından pasifize edilir. Ecem'in maruz kaldığı şiddet, Yeni Aşırılık filmlerindeki kadın karakterlerin yaşadığı "kaçışsızlık" hissiyle benzerlik gösterir. Bu şiddet, sadece fiziksel zarar vermek için değil, güç dengelerini yeniden kurmak için kullanılır.

Rahmi, Ecem üzerinde fiziksel şiddetin yanı sıra derin bir psikolojik tahakküm de uygular. Onu korkutarak ve hareket alanını kısıtlayarak üzerinde tam bir kontrol sağlamaya çalışır. Ecem'in iradesini bastırmak için hem sözlü hem de davranışsal manipülasyon yöntemleri kullanır. Rahmi'nin Ecem'e küfretmesi, onu sözlü olarak aşağılayıp psikolojik baskı altına aldığına dair en net örneklerden biridir. Rahmi'nin Ecem'in telefonunu elinden alması, onu iletişim kurma imkânından mahrum bırakması anlamına gelir ve kontrolcü bir güç dinamiğini ortaya koyar. Bu hareket, Ecem'in kaçış yollarını kapatma çabasının bir uzantısıdır. Bu tür manipülatif ve zorlayıcı davranışlar, psikolojik şiddetin en belirgin örnekleri arasındadır. Rahmi'nin Ecem'e uyguladığı psikolojik şiddet, sadece anlık bir tahakküm kurmakla kalmaz, aynı zamanda onu sürekli bir korku içinde kalmaya zorlar. Bu durum, Yeni Aşırılıktaki "karakterin kaçamayacağı bir duruma hapsedilmesi" temasıyla doğrudan ilişkilidir. Michael Haneke'nin *Funny Games* (2007) filminde, saldırganlar kurbanlarını zihinsel olarak baskı altına alır, onlara kaçamayacaklarını hissettirir. *Mukavemet*'te (Caner, 2022) Rahmi, Ecem üzerinde önce sözlü ve psikolojik tahakküm kurar; ardından onu bütünüyle denetim altına alır.

4.2. Sinematografi Kullanımı

Film, tek plan çekim tekniğiyle alışılmışın dışında bir sinematografik deneyim sunar. Bu teknik, kesintisiz bir anlatı akışı sağlayarak olayların gerçekçiliğini artırırken, karakterlerin içinde bulunduğu çıkışsızlığı da vurgular. Film, baştan sona apartmanın bodrum katında geçen bir mekânsal düzlemde kurgulanmıştır. Rahmi ve Ecem'in fiziksel olarak küçük bir alana hapsedilmiş olması, filmin yarattığı klostrofobik atmosferi güçlendirmektedir. İzleyici de kendisini bu alanın içinde kısıtlanmış hisseder ve karakterlerin yaşadığı baskıyı doğrudan deneyimler. Bodrum katının kapalı yapısı, Rahmi'nin uyguladığı şiddeti daha da kaçınılmaz hale getirirken, mekânın çıkışsızlığı, karakterlerin psikolojik baskı altında olmasını desteklemektedir. Bu kullanım, Yeni Aşırılık özelliklerini taşıyan Alexandre Bustillo ve Julien Maury'nin *Inside* (2007) ile Pascal Laugier'in *Martyrs* (2008) filmlerinde de

görülmektedir. Bu filmlerde yer alan karakterler, fiziksel olarak sıkıştıkları dar mekânlar içinde psikolojik olarak da kapana kısılmış hissediler ve burada da benzer bir etki yaratılmıştır. Filmin baştan sona tek plan çekim tekniğiyle kurgulanması, anlatıya kesintisiz bir akış kazandırarak karakterlerin içinde bulunduğu çıkışsızlık hissini güçlendirmektedir. Bu teknik, sahnelerin bölünmeden ilerlemesini sağlayarak, karakterlerin maruz kaldığı şiddet ve psikolojik gerilimin kesintisiz bir şekilde aktarılmasına olanak tanır. Gaspar Noé'nin *Irréversible* (2002) filmindeki uzun sekanslar gibi *Mukavemet* (2022) de tek plan tekniğini kullanarak kaçışsız bir anlatım sunmaktadır. Kesintisiz çekim tekniği, anlatının bölünmeden akmasını sağlayarak hem karakterlerin yaşadığı dehşeti kesintisiz bir biçimde aktarır hem de olayların kaçışsız doğasını vurgular. Filmin senaristi ve yönetmeni Soner Caner (MUBI, 2023) yapmış olduğu bir röportajda, hiper-realist bir anlatım oluşturmak ve seyirciyi olayın içine çekmek amacıyla tek plan çekim tekniğini tercih ettiğini ifade etmiştir. Yönetmenin ifade ettiği bu sözler, tek plan kullanımının biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, filmin psikolojik etkisini derinleştirmek üzere bilinçli olarak seçilmiş bir anlatı stratejisi olduğunu ortaya koymaktadır.

Filmde detay planlar, şiddetin etkisini artırmak için bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Ellerin kan içinde olması, bıçağın dokuya sürtünmesi ve cesedin parçalanma süreci gibi sahneler, beden tahribatını sarsıcı bir üslupla sunarak Yeni Aşırılık anlayışıyla örtüşmüştür. Bu detaylar, şiddetin fiziksel ve psikolojik boyutlarını da derinlemesine görünür kılmaktadır. Bu tür detaycı ve yoğun şiddet içeren çekimler, Yeni Aşırılık sinemasının diğer örnekleriyle de benzerlik taşımaktadır. Rahmi'nin şiddeti içselleştirme süreci, *Martyrs* (Laugier, 2008) filmindeki uzun süren işkence sahneleri ve bedenin aşamalı olarak tahrip edilmesi ile benzerlik göstermektedir.

Filmdeki ışık kullanımı, Yeni Aşırılık filmlerine özgü sarsıcı atmosferi güçlendirmek amacıyla bilinçli bir şekilde kurgulanmıştır. Gölge ve kasvetli sahneler, karakterlerin sıkışmışlık hissini pekiştirirken, özellikle Rahmi'nin Ecem'e uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddet anlarında ışık kullanımı şiddetin etkisini artırmaktadır. Belirsizlik ve tehdit duygusunu sürekli diri tutan bu atmosfer, karakterlerin yüzlerinin gölgeler içinde bırakılmasıyla daha da pekişmektedir. Işık kullanımı tek başına görsel bir tercih değil, aynı zamanda anlatının psikolojik

gerilimini derinleştiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Filmin final bölümünde filmin geneline hâkim olan karanlık atmosfer, polislerin fenerleri ve dışarıdan gelen kırmızı-mavi siren ışıklarıyla aniden bölünmektedir. Bu ışık değişimi, hem şiddetin artık saklanamaz hâle geldiğini hem de olayın gerçeklik kazandığını sembolize etmektedir.

4.3. Karakter Dönüşümü

Film, Rahmi karakterinin kıskançlıkla başlayan öfkesinin, zamanla içselleştirilmiş bir şiddet alışkanlığına dönüşmesini nesnel bir şekilde anlatmaktadır. Film boyunca Rahmi'nin bu dönüşüm süreci, kıskançlık duygusuyla başlayan bir öfkenin giderek rasyonelleşen bir şiddet pratiğine evrilmesi şeklinde kademeli olarak ilerlemektedir. Bu süreç, bireysel cinnet haliyle sınırlı kalmayarak, toplumsal yapı ve cinsiyet temelli güç dinamiklerinin karakter üzerindeki etkisini de görünür kılmaktadır.

Rahmi, filmin başlangıcında gündelik hayatın sıradan bir öznesi gibi görünse de kıskançlık duygusunun tetiklediği şiddet eğilimi onu kontrolsüz bir dönüşüme sürüklemiştir. Rahmi'nin, Kazım'a sopayla vurduktan sonra onun öldüğünü düşünerek paniğe kapılması, şiddetin onun için henüz geri dönülemez bir eylem olmadığını göstermektedir. Bu panik, Rahmi'nin şiddet eylemini henüz içselleştirmedeğini ve beklenmedik sonuçlar karşısında korku ve endişeye kapıldığını göstermektedir. Ancak, cesedi parçalama aşamasına geldiğinde, şiddetin Rahmi için içselleştirilmiş bir sürece dönüştüğü ve artık bu tür eylemleri daha soğukkanlılıkla gerçekleştirdiği gözlemlenmektedir.

Başlangıçta et ve kanla doğrudan temas etmekten tiksinen Rahmi, Kazım'ı parçalara ayırmaya çalışırken giderek vahşileşir. Rahmi'nin beden ve şiddetle kurduğu ilişki, filmin ilk dakikalarında verilen detaylarla da desteklenmiştir. Rahmi'nin annesiyle yaptığı telefon görüşmesinde, kurban etinden kendisine göndermesini istemediğini söylemesi ve etin yolda kokacağını belirtmesi onun bedensel bütünlük ve çürüme olgusu karşısındaki hassasiyetini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Ecem'in akşam yemeği için hazırladığı köfteyi koklaması, ardından yemekten vazgeçerek mısır gevreği tercih etmesi Rahmi'nin koku ve etle arasına mesafe koyduğunu

göstermektedir. Ancak ilerleyen dakikalarda Rahmi'nin Kazım'ı parçalara ayırmaya çalışırken giderek vahşileşmesi, beden ve şiddeti deneyimleme biçimi, dönüşümünü de açık bir şekilde anlatmaktadır. Rahmi'nin küvette kesim işlemi için büyük bir kesme aleti araması, şiddeti savunma refleksinin ötesinde rasyonel bir araca dönüştürmeye başladığını göstermektedir.

Soner Caner (MUBI, 2023) Rahmi karakterini, “kusurlu yetişen bir erkeğin nasıl bir bireye dönüştüğünü” göstermek amacıyla tasarlamıştır. Basit bir çatışmanın hızla şiddete evrilmesi, Rahmi'nin iç dünyasında bastırılmış öfke ve toksik erkeklik anlayışının açığa çıkmasına neden olmaktadır. Rahmi karakterinin dönüşümü tek başına bireysel bir şiddet pratiği olarak okunamaz; aksine, toplumsal yapı ve cinsiyet temelli güç dinamiklerinin şekillendirdiği tahakküm anlayışının ve şiddetin meşruiyet kazanma sürecinin bir yansıması olarak görülebilir.

Rahmi'nin dönüşüm süreci artık eylemlerinin sonuçlarını sorgulamadığı, şiddetin karakterine tamamen nüfuz ettiği bir noktaya ulaşmıştır. Karakterin, şiddetle kurduğu ilişkinin nihai aşaması, kendi kaderini de kabullendiği andır. Rahmi'nin polisleri karşısında gördüğünde kaçmaya çalışmaması, onun cezai bir sonucun ötesinde, kendisiyle yaşadığı içsel çatışmada da tükenmişliğe ulaştığını göstermektedir.

Bu dönüşüm, Yeni Aşırılık filmlerinde sıklıkla rastlanan karakter dönüşümleriyle paralellik göstermektedir. Gaspar Noé'nin *I Stand Alone* (1998) filminde olduğu gibi Rahmi'nin de yaşadığı öfke patlaması onu geri dönülemez bir noktaya taşımıştır.

4.4. Toplumsal Eleştiri

Film sadece bireysel bir şiddet hikâyesi sunmakla kalmaz, aynı zamanda ataerkil düzenin bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini ve toplumsal yozlaşmayı eleştiren derin bir alt metin sunar. Filmde şiddet, salt fiziksel bir eylem olmaktan çıkarak sistematik bir yapının parçası haline gelir. Erkek karakterin dönüşümü, içinde yetiştiği toplumsal yapı ile doğrudan ilişkilendirilir. Soner Caner (MUBI, 2023), bu coğrafyada yetişen erkeklerin yanlış bir aile, yanlış bir kültür ve yanlış bir eğitimden geçtiği zaman, bu tür bir cinnetin her türlü yıkıcı sonucu doğurabileceğini belirterek, ataerkil

sistemin bireyler üzerindeki dönüşümsel gücüne işaret etmektedir. Filmdeki erkek karakterin şiddete yöneliminin tek başına bireysel bir patoloji değil, toplumsal koşulların bir sonucu olduğunu vurgulamaktadır.

Filmde şiddetin temsili, yalnızca sinematografik bir gerçekçiliğe dayanmaz; aynı zamanda anlatı içerisinde düşünsel huzursuzluk uyandıran bir unsur olarak konumlanarak toplumsal gerçeklikleri görünür kılmayı amaçlar. Rahmi karakterini canlandıran Selahattin Paşalı (MUBI, 2023) filmde yaratılan atmosferin bilinçli bir tercih olduğunu, bu coğrafyaya doğan erkeklerin bir hastalığa yakalandığını ve bunun filmini sert bir şekilde yapmak istediklerini, izleyicinin filmi izlerken keyif alamayacağını en başından bildiklerini ama rahatsız edebilmekten de gayet mutlu olduklarını ifade ederek, “sanat sadece estetiği aramamalı, güzelliği sunmamalı aynı zamanda sarsıcı ve kışkırtıcı olmalı” sözleriyle izleyicinin düşünsel sınırlarını zorlayarak, toplumsal sorunlara dair farkındalık yaratmayı amaçladıklarını vurgulamıştır.

Film, tedirginlik yaratan sinematografisi ve hiper-realist anlatımıyla şiddetin sıradanlaşması ve toplumsal kayıtsızlık üzerine düşünsel bir sorgulama sunmaktadır. Yeni Aşırılık filmlerine özgü anlatım dili bu bağlamda, toplumsal bir meseleyi görünür kılmak amacıyla araçsallaştırılmıştır. Bu yaklaşım, Gaspar Noé’nin *Irréversible* (2002) ve Pascal Laugier’in *Martyrs* (2008) filmlerinde de görülen, seyirciyi huzursuz ve rahatsız hissettirme stratejisiyle örtüşmektedir.

Film boyunca arka planda sürekli duyulan televizyon sesi, toplumsal kayıtsızlığın ve şiddetin medyatik temsiller yoluyla sıradanlaştırılmasının bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Filmde polisin eve geldiği dakikalarda polis memurlarından birinin televizyonu kapatmak yerine sesini kısmış olması, filmde kullanılan etkili metaforlardan biridir. Burada televizyon, toplumun pasif gözlemci rolünü üstlenmesini ve olaylara müdahale etmek yerine “duyduğunu azaltma” yolunu tercih etmesini simgelemektedir. Toplumun, tanık olduğu olaylar karşısında duyuşsal algısını kısmayı tercih etmesi, etik sorumluluktan kaçışın görsel bir metaforuna dönüşmektedir. Aynı zamanda medya aracılığıyla şiddetin sürekli yeniden üretilmesi, toplumun duyarsızlaşmasına ve şiddetin olağan bir gerçeklik olarak kabul edilmesine sebep olduğu da vurgulanmaktadır.

Benze şekilde karşı komşunun, duyduğu seslere rağmen polise haber vermemesi, toplumsal kayıtsızlığın ve şiddetin sıradanlaşmasının bir göstergesidir. Filmin bu dakikaları, toplumun şiddeti duyduğu hatta bildiği hâlde müdahale etmek yerine olayın dışında kalmayı tercih ettiğini vurgulayarak, toplumun şiddete karşı geliştirdiği duyarsızlığa dikkat çeker. Polis memurunun, komşuya bu kadar sese rağmen nasıl hiçbir şey duymadığını ve neden polise haber vermediğini sorması, filmin pasif tanıklığı sorgulamasını sağlarken, toplumun ancak olay olduktan sonra tepki vermesini eleştiren bir anlatı sunar.

SONUÇ

Yeni Aşırılık, rahatsız edici anlatım dili, aşırı şiddet sahneleri ve bedensel bütünlüğün ihlali aracılığıyla sınırları zorlayan bir sinema eğilimi olarak öne çıkmaktadır. Bu sinema biçimi yalnızca şiddetin gösterimiyle tanımlanmaz, aynı zamanda algıyı zorlayan sinematografik tercihler ve anlatı yapılarıyla da şekillenmektedir. Yeni Aşırılık filmlerinde fiziksel ve psikolojik şiddet, salt görsel bir unsur olarak değil, karakterlerin çıkışsızlıklarını ve güç ilişkilerindeki konumlarını açığa çıkaran bir anlatı aracı olarak kullanılır. Bedenin parçalanması, uzun süren işkence sahneleri ve şiddetin kesintisiz bir gerçeklik olarak sunulması, bu sinema eğiliminin temel özellikleri arasında yer almaktadır. Ancak, bu filmler sadece şiddetin yoğunluğu ile değil, aynı zamanda karakter dönüşümleri, sinematografik teknikler ve toplumsal eleştiri mekanizmaları aracılığıyla oluşturdukları derinlikli anlatılarla değerlendirilmelidir. Bu çerçevede, Yeni Aşırılık sinemasını salt bir provokatif şiddet sunumu olarak görmek yerine, şiddeti toplumsal ve bireysel dönüşümle ilişkilendiren, seyirciyi konfor alanından çıkaran bir anlatım biçimi olarak ele almak gerekmektedir.

Soner Caner'in yazıp yönettiği *Mukavemet* (Caner, 2022) filmi, Yeni Aşırılık unsurlarının tespit edilmesi ve film içerisindeki konumlarının belirlenmesi amacıyla ele alınmıştır. Çalışmada, betimsel analiz yöntemi kullanılarak film, fiziksel ve psikolojik şiddetin temsili, sinematografi kullanımı, karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiri başlıkları altında değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, filmdeki anlatı yapısı ve sinematografik tercihler ışığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Yeni Aşırılık filmlerine özgü, beden sınırlarını ihlal etme ve şiddeti doğrudan yansıtmaya anlayışı, filmde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Rahmi tarafından Kazım'a yönelik uygulanan şiddet, ani bir tepkinin ötesinde, giderek artan bir yoğunlukla işlenen ve beden bütünlüğünün bozulmasıyla sonuçlanan bir sürecin parçası olmuştur. Ecem'e uygulanan fiziksel şiddet, Kazım'a yönelik uygulanan şiddetten farklı olarak, onu yok etmeye değil, denetim altında tutmaya yöneliktir. Aynı zamanda Rahmi Ecem'e psikolojik şiddet de uygulamıştır ve bu durum, Ecem'in ağır bir psikolojik baskı altında kalmasına ve ağır bir fiziksel şiddet yaşamadan dahi tamamen çaresiz hissetmesine neden olmuştur.

Filmdeki mekân kullanımı, tek plan çekim ve detay planları, Yeni Aşırılık filmlerine özgü rahatsızlık uyandıran sinema dili tercihleriyle etkili bir anlatım sağlamıştır. Filmin sinematografik tercihleri, şiddetin etkisini artırarak, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp olayların doğrudan bir tanığı hâline getirmiştir. Filmdeki ışık kullanımı, karakterlerin sıkışmışlık hissini güçlendirmiş; loş ve gölgeli sahneler klostrofobik atmosferi pekiştirmiştir. Filmde ışık, salt biçimsel bir tercih olmaktan çıkarak, anlatının psikolojik gerilimini derinleştiren ve şiddetin etkisini yoğunlaştıran işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Final sahnesindeki ışık değişimi, şiddetin artık saklanamaz hâle geldiğini simgelerken, anlatının Yeni Aşırılık sinemasına özgü biçimsel unsurlarla kurduğu ilişkiyi de pekiştirmektedir.

Film, Yeni Aşırılık sinemasındaki örneklerden farklı olarak Rahmi karakterinin dönüşümünü bireysel bir cinnet haliyle sınırlandırmamış; aksine, bu dönüşümü toplumsal yapı ve cinsiyet temelli güç dinamikleri çerçevesinde ele alarak, erkekliğin şiddetle kurduğu ilişkiye dair eleştirel bir bakış sunmuştur. Bu çerçevede, şiddetin sadece bireysel bir sorun olarak değerlendirilemeyeceğini, aksine toplumun sistematik yapılarıyla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Film, sarsıcı anlatım dili aracılığıyla toplumsal bir yüzleşme alanı yaratmakta ve seyirciyi, “şiddetin yalnızca failleri değil, aynı zamanda tanıkları da olduğu” gerçeğiyle yüzleşmeye zorlamaktadır.

Mukavemet (Caner, 2022) filminin, Yeni Aşırılık sinemasına özgü anlatı ve sinematografik unsurları barındırdığı görülmektedir. Film hem fiziksel ve psikolojik şiddetin temsili hem de sinematografik tercihleri ile Yeni Aşırılık eğiliminin temel

özelliklerini yansıtmaktadır. Bu doğrultuda, giriş bölümünde ortaya konulan araştırma sorularına kapsamlı biçimde yanıt verilmiş; filmin biçimsel ve içeriksel yapısı Yeni Aşırılık sineması bağlamında detaylı olarak değerlendirilmiştir. Karakter dönüşümü ve toplumsal eleştiri mekanizmalarıyla bu sinema anlayışına uygun bir yapı inşa eden film, bireysel bir şiddet anlatısının ötesine geçerek, şiddetin toplumsal boyutlarını da görünür kılan bir yapıya sahiptir. Bu çalışma, Türk sinemasında Yeni Aşırılık ekseninde yapılacak kapsamlı araştırmalar için kavramsal bir ön zemin oluşturmayı amaçlamakta ve bu yöndeki tartışmalara katkı sunmayı hedeflemektedir. Sonuç olarak, *Mukavemet* (Caner, 2022) filmi üzerinden gerçekleştirilen çözümleme, Türk sinemasında Yeni Aşırılık eğiliminin biçimsel ve içeriksel anlatım stratejilerine dair kapsamlı bir değerlendirme sunmakta; bu sinemasal yönelimin yerli sinemadaki yansımalarına dair özgün bir tartışma alanı açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aja, A. (2003). *Haute tension* [Film]. EuropaCorp.
- Angelo, A. (2012). From spectacle to affect: Contextualizing transgression in French cinema at the dawn of the twenty-first century. *Irish Journal of French Studies*, 12(1), 157-178.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression* (1. baskı). Edinburgh University Press.
- Birks, C. (2015). Body problems: New extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13(2), 131-148. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1009355>
- Brown, W. (2015). The new extremism in cinema: From France to Europe. *Studies in European Cinema*, 12(2), 156-159. <https://doi.org/10.1080/17411548.2014.973691>
- Buñuel, L. (1929). *Un chien andalou* [Kısa Film]. Les Grands Films Classiques.
- Buñuel, L. (1967). *Belle de jour* [Film]. Ciné-Voix / Robert et Raymond Hakim Productions.
- Bustillo, A., & Maury, J. (2007). *Inside* [Film]. La Fabrique de Films.
- Caner, S. (2022). *Mukavemet* [Film]. V-Film.

- Cantaş, A., & Koluçak, İ. (2023). Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıcılık. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 10, 85-109.
<https://doi.org/10.46372/arts.1324781>
- Carter, C., & Weaver, C. K. (2003). *Violence and the media*. Open University Press.
- Colak, M. (2011). The new extremism: Representation of violence in the new French extremism. *VI. Congrès Internacional Comunicaci  i Realitat*, 491-499.
- de Van, M. (2002). *Dans ma peau* [Film]. Haut et Court.
- Denis, C. (2001). *Trouble every day* [Film]. R zo Films.
- Frey, M. (2016). *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*. Rutgers University Press.
<https://doi.org/https://doi.org/10.2307/j.ctt1b67wtm>
- Gr nstad, A. (2007). Abject desire: Anatomie de l'enfer and the unwatchable. *Studies in French Cinema*, 6(3), 161-169. https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.161_1
- Haneke, M. (2007). *Funny games* [Film]. Warner Independent Pictures.
- Heise, W. (1896). *The kiss* [Kısa Film]. Thomas Edison Manufacturing Company.
- Horeck, T., & Kendall, T. (2011). *The new extremism in cinema from France to Europe*. Edinburgh University Press.
- Horeck, T., & Kendall, T. (2012). The new extremism: Rethinking extreme cinema. *Cinephile*, 8(2), 7-9. <https://doi.org/10.14288/cinephile.v8i2.198003>
- Johnson, B. (2011). Disavowing the isle: Masochism and new extremity. *Asian Cinema*, 22(1), 71-82. https://doi.org/10.1386/ac.22.1.70_1
- Kalender, A. B. (2021). Yeni aşırılığın auteur yönetmeni: Bir l'enfant terrible olarak Gaspar No . *SineFilozofi*, 6(11), 908-927.
<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391>
- Kerner, A. M. (2016). The Circulation of Post-Millennial Extreme Cinema. *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 2(3), 200-220.
- Kerner, A. M., & Knapp, J. L. (2016). *Extreme cinema: The transgressive rhetoric of today's art film culture*. Rutgers University Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0253>
- Laugier, P. (2008). *Martyrs* [Film]. Canal+.
- Miike, T. (1999). *Audition* [Film]. Omega Project / Basara Pictures.

- MUBI. (2023, Ağustos 17). *Mukavemet | Selahattin Paşalı ve Soner Caner ile Söyleşi* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=vEGOkhqVKmY>
- Noé, G. (1998). *I stand alone* [Film]. Les Cinémas de la Zone.
- Noé, G. (2002). *Irréversible* [Film]. StudioCanal.
- Palmer, T. (2006). Under your skin: Marina De Van and the contemporary French cinéma du corps. *Studies in French Cinema*, 6(3), 171-181.
https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.171_1
- Park, C. W. (2003). *Oldboy* [Film]. Show East.
- Pasolini, P. P. (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [Film]. Produzioni Europee Associati.
- Porter, E. S. (1903). *Electrocuting an elephant* [Kısa Film]. Edison Manufacturing Company.
- Quandt, J. (2011). Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema. İçinde T. Horeck & T. Kendall (Ed.), *The new extremism in cinema from France to Europe* (ss. 18-28). Edinburgh University Press.
- Río, E. D. (2016). *The grace of destruction a vital ethology of extreme cinemas* (1. baskı). Bloomsbury Publishing.
- Roth, E. (2005). *Hostel* [Film]. Lionsgate.
- Uslu, E. G. (2022). Türk sinemasında new extremism, yeni aşırıcılık: Serdar Akar filmlerinin analizi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 87-96.
- Watkins, R. (2016). Robert Bresson's heirs: Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, and French cinema of sensation. *Quarterly Review of Film and Video*, 33(8), 761-776.
- West, A. (2016). *Films of the new French extremity: Visceral horror and national identity*. McFarland.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.