

TÜRK VE AMERİKAN POPÜLER SİNEMASINDA SUÇUN ESTETİĞİ¹²

Gökhan GÜLTEKİN³

Öz

Sinema, teknolojik yenilikler kadar içinden çıktığı toplumun sosyo-ekonomik durumundan da etkilenmiştir. Bu etkiler çerçevesinde, sinema dilinde ve dolayısıyla sinemasal kodlarda değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimler, doğrudan sinemanın anlatı yapısını etkilemiş ve ele aldığı olgu, olay, kavram ya da kişilere anlatıda farklı yer vermesine neden olmuştur. Özellikle popüler filmler, içinden çıktıkları toplumun teknolojik, sosyolojik ve ekonomik durumlarını göz önünde bulundurarak anlatı yapılarını şekillendirmiştir; çünkü temel kaygısı kâr elde etmek olan bu filmler, insanların ilgisini çekmek adına, çağın koşullarını yakından takip etmek durumundadır. İnsanların ilgisini çekecek her türlü şey, popüler filmler için büyük öneme sahiptir. Suç da bu yönüyle popüler filmlerin yoğun şekilde kullandığı temalardan biridir.

Sinemanın ilk yıllarından beri suç, pek çok popüler filmde bir şekilde yer almıştır. Dahası, bu olguyu kendine ana tema edinen filmler, ‘suç filmleri’ şeklinde kategorilendirilmiştir. Suç filmleri, sinemanın tarihsel süreçteki değişimine koşut şekilde, zamanla anlatı yapıları üzerinde değişimlere gitmiştir. Toplumun ihtiyaç duyduklarına göre şekillenen bu filmler, birbirinden farklı kültürel kodlara sahip olan toplumlarda, değişik anlatı yapılarıyla oluşturulmaktadır. Dolayısıyla Türk ve Amerikan popüler suç filmleri, birbirinden farklı estetik tavırlarla üretilmektedir. Bu üretim, aynı sinemasal kodlar kullanılarak oluşturulmuş olsa da, özellikle suçun bu kodlar aracılığıyla ele alınışında bazı farklılıklar gösterebilmektedir. İşte bu çalışmanın amacı, bu yönüyle popüler Türk ve Amerikan suç filmlerinin anlatı yapılarındaki farklılıkları ortaya çıkarmaktır. Bu amaçla örnekleme dâhil edilen filmler, çalışmanın ortaya koymaya çalıştığına uygun şekilde oluşturulan özgün bir ‘anlatı modeli’ çerçevesinde çözümlenmiştir. Böylece popüler Türk ve Amerikan sinemasında suçun nasıl bir estetik yapıyla ele alındığı yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler sinema, suç filmleri, estetik, suç estetiği

¹ Bu çalışma 12.12.2017’de Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen doktora tezine dayandırılarak oluşturulmuştur.

² Geliş Tarihi: 09. 04. 2018 Kabul Tarihi: 05. 05.2018

³ Arş. Gör. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, SİVAS.
e-posta: ggultekin@cumhuriyet.edu.tr/cinulgultekin@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-7928-3829

THE AESTHETICS OF CRIME IN POPULAR TURKISH AND AMERICAN CINEMA

Abstract

Cinema has been affected not only by technological innovations but also by the socio-economic condition of the society it has originated from. In the framework of these effects, changes have occurred in the cinema language and thus in cinematic codes. These changes have directly affected the narrative structure of cinema and have caused it to give different places to the phenomena, events, concepts or people it addresses. Especially popular movies have shaped the narrative structures of the society they have originated from considering its technological, sociological and economic conditions. This is because these movies of which main concern is to make a profit should follow the conditions of the time closely to attract people's attention. Everything to attract people's attention has great importance for popular movies. In this regard, crime is one of the themes intensely used by popular movies.

Since the early years of cinema, crime has taken place in many popular movies in some way. Furthermore, movies accepting this phenomenon as the main theme are categorized as 'crime movies'. Crime movies have undergone changes in their narrative structures in time in parallel with the change of cinema in the historical process. These movies that are shaped according to what the society needs are formed with different narrative structures in societies with different cultural codes. Thus, Turkish and American popular crime movies are produced with different aesthetic attitudes. Although this production is created by using same cinematic codes, it may indicate some differences especially in the handling of crime with these codes. The aim of this study is to reveal differences in the narrative structures of popular Turkish and American crime movies in this respect. For this purpose, movies included in the sample were analyzed in the framework of a unique "narrative model" formed in accordance with what the study was trying to reveal. Therefore, it was evaluated with what kind of an aesthetic structure crime was addressed in popular Turkish and American cinema.

Keywords: Popular cinema, crime movies, aesthetics, aesthetics of Crime

GİRİŞ

Dünyadaki her türlü olgu ya da olayın, bugün estetik birer hâl aldığı görülmektedir. Artık en marjinal, en müstehcen ya da en sıradan şeyler bile estetize edilmeye başladı

(Baudrillard, 2012: 21). Bunlardan biri de ‘kötü’ bir eylem olarak toplumda kabul gören ‘suç’ olgusudur. Suç, özellikle sinema aracılığıyla ve onun imgeleri eskisinden çok daha iyi kullanabilme gücüne bağlı olarak, her geçen gün daha farklı bir estetik anlayışla sunulabilmektedir. Suçun istenen bir davranış olmadığı genel yargısıyla birlikte, özellikle gösterinin temel mesele hâline geldiği günümüzde, suçun televizyon ve sinema gibi görsel medya araçlarında karakterlerinden, mekânlarına pek çok açıdan bir gösteriye dönüşmesi de kaçınılmaz olmuştur.

Böylesi bir kitle iletişim sistemi içinde yer alan ve gösterinin her türlüünü kullanmayı başaran, en çirkinini bile en etkili şekilde sunabilme kabiliyetine sahip olan popüler Amerikan sineması, araştırmanın temel çıkış noktası olmuştur. Öte yandan sinema araştırmasının, toplumsal yapıyla ilişkisinin de göz ardı edilemeyeceği anlayışıyla, Türk Sineması açısından da suçun nasıl bir estetik tavırla sunulduğu merak edilmiş ve araştırmada popüler Türk sineması da değerlendirilmiştir. Neticede, popüler Amerikan sineması ile popüler Türk sineması arasında suçun işlenişinde estetik tavır açısından bir farkın olup olmadığı, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu açıdan önemli olan sadece suç eyleminin değil, eylemin işlendiği zaman ve mekânın, suçu işleyen ya da ona maruz kalan karakterlerin, uygulanan ceza pratiklerinin, şiddetin, söylem ve ideolojinin, kullanılan kamera, kurgu, ışık, renk, ses ve müzik öğelerinin nasıl bir estetik tavırla sunulduğudur. Sinemada bu tür bir estetik tavrın toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik yapıyla ya da film kültürüyle de ilişkili olduğu düşüncesiyle, aynı dramatik anlatı yapısını kullanan popüler Türk ve Amerikan suç filmlerinin suçu ele alışlarındaki estetik benzerliklerin ya da farklılıkların ortaya koyulması, çalışmanın amacını teşkil etmektedir. Bu amaç kapsamında, ‘Anlatı Kuramı’ndan hareketle oluşturulan örnek bir anlatı modeli çerçevesinde popüler Türk filmi (*Kabadayı*) ve popüler Amerikan filmi (*Hızlı ve Öfkeli 7*) karşılaştırmalı olarak çözümlenmiş ve sinemada suçun nasıl bir estetik tavırla sunulduğuna dair bir anlam oluşturulmaya çalışılmıştır.

1. Suç ve Suç Filmleri

Suç en genel anlamda, ceza kanunu vasıtasıyla yasaklanan davranıştır (Ercan, 2007: 98). Daha detaylı bir tanım ise Gordon Marshall tarafından şu şekilde yapılmıştır (2005: 702): “Kişisel alanı aşırp kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak, meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin müdahalesini gerektiren fiiller.” Tanımlamaların ortak noktası, suçun onaylanan bir davranış olmadığı ve cezalandırıldığıdır; fakat Durkheim’e (2010: 75-78) göre suç, toplum için normal, zorunlu ve yararlıdır. İçinde suç barındırmayan bir toplum olamayacağı için normaldir.

Zorunludur; çünkü suçların ihlal ettiği duygular tüm insanların vicdanlarında bulunmaktadır. Yararlıdır; eğer suç olmasaydı toplum durgunluk içinde kalabilmektedir.

Toplum için suç, fail veya kurbanın kimliği, suçun şekli, işlendiği mekân, işleniş şekli vb. birçok açıdan merak konusu olmuştur. İnsanları suça karşı bu şekilde bir meraka yönelten nedenlerin başında, insan doğasındaki öğrenme arzusu gelmektedir. Bu öğrenme arzusuyla kimileri gelecekte belki kendisinin de karşılaşacağı suçtan korunmanın yollarını aramakta, kimileri ise suç eylemini nasıl daha iyi uygulayabileceğinin pratiklerine yönelebilmektedir. Suça yönelik bu ilgi bireysellikten ziyade, toplumsaldır. Bunun en iyi örneğini, içeriğinin büyük çoğunluğunu suç ve şiddet görüntü ve söylemlerine ayıran medya oluşturabilmektedir. Aynı durum sanatta; tiyatro, edebiyat, resim, sinema vb. için de geçerlidir (Demirbaş, 2012: 37). Suç üzerine çok fazla kitap, film, resim vb. bulunmaktadır.

Suç eylemleri insanların karşısına kurgusal anlatılar şeklinde de yoğun olarak çıkar. Bu tür anlatıların üreticilerinden biri de sinemadır. Sinemada suçun ilk görünümüne *Sherlock Holmes Baffled* (1900) filminde rastlamak mümkündür. Porter'ın çektiği *The Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu, 1903) filminin ise suçu bir anlam bütünlüğü içinde ele alması yönünden çok daha etkili olduğu ve suç filmlerinin kaynağını oluşturduğu söylenebilir.

Sinemadaki herhangi bir türün açıklaması karmaşık görünebilir; fakat durum suç filmlerine gelince iyice karmaşıklaşır. Suç filmlerinin tür olup olmadığı bile tartışma konusudur. Suç ve karşılığında verilen ceza her filme nüfuz etmiş olabilir. Bordwell(1991: 148), suç filmlerini tıpkı diğer türler gibi belirli kalıplara sokmamak gerektiğine ve tanımlamanın geçiciliğine vurgu yapar. Dolayısıyla suçu temele alan filmleri belirli bir tür içinde değerlendirmek oldukça zordur. Benyahia'nın (2014: 17-33) üzerinde durduğu gibi, *Malta Şahini* (The Maltes Falcon, 1941) filmi gerilim, kara film, suç filmi ya da polisiye türü olarak değerlendirilebilir. Bu çok yönlülük, suç filmlerinin belirli alanlara sıkıştırılması konusunda bir sıkıntı olabileceğini ortaya koyar. Ayrıca ona göre, suç filmleri tür, ikonografi, ideolojik yaklaşım ya da biçim ve estetik etki aracılığıyla tanımlanmaya çalışılmaktadır; fakat her bir yönelim, suç filmlerinin tanımlamasının zor ve karmaşık olduğunun işaretidir. Örneğin suç filmlerinin ikonografisini temele alarak bir tanım yolunu tercih etmek, biçim ve estetik etki aracılığıyla yapılan tanımlamalara göre bazı yönlerden daha etkili, bazı yönlerden ise daha yetersiz olabilir. Tüm bunlara rağmen, öz anlamda suçu temele alan ve anlatı yapısını suç olgusu çerçevesinde şekillendiren filmleri, 'suç filmi' olarak düşünmek mümkündür (Leitch, 2002: 12).

2. Suç Filmlerinin Estetiği

Her şeyden önce bir suç filminin estetik yoğunluğu, trajediyi işleyişiyle değerlendirilebilir. Trajedi, yazgıya boyun eğmekten ziyade, ona karşı gerçekleştirilen bir darbedir (Eagleton, 2012: 148; 165). Eagleton, Hegel, Schelling, Schlegel, Hölderlin, Hebbel, Schopenhauer, Heidegger gibi düşünürler, trajedinin en değerli estetik form olduğu kanısına varır. Dolayısıyla suç filmlerinin trajik yapısı, onun estetik yoğunluğunu arttıracak temel öğelerden biridir. Bu yoğunluğun arttırılması ise teknolojik gelişmeler, toplumsal yaşam, savaşlar, krizler ya da toplumun ekonomik durumuyla yakından ilişkilidir. Tüm bu faktörler, sinemanın dilini etkilediği gibi, suç filmlerinin estetik tavırlarını da etkilemiştir.

Teknolojik gelişmelerle birlikte özellikle sesin sinemaya kazandırılması, suç imgesini çok daha kusursuz hâle getirmiştir. Örneğin *Little Caesar* (1931) filmindeki makineli tüfeklerin sesleri, gerçekçi konuşmalar ve daha pek çok yenilik, sesin ne kadar etkili olduğunu göstermekteydi (Kakıncı, 1993: 51).

Suç filmlerinin estetik yapısını kamera ve kurgu kullanımındaki değişimler de etkilemiştir. 1960'lerde Arthur Penn ya da Sam Peckinpah gibi yönetmenler, kanlı çatışmaları uzun odak ve birden çok kamerayla çekerek, hem maliyetten hem de zamandan tasarruf edebiliyorlardı (Bordwell, 2010: 161). Bu yöntem sadece maliyeti kısmaya ya da zamanı iyi kullanmaya etki etmedi; sonraki kuşaklara bu tür sahnelerin nasıl çekileceği konusunda fikir verdi. Dolayısıyla farklılaşan sinema diliyle birlikte, bu tür suç ve şiddet sahnelerinin estetiğinde de değişimler kaçınılmazdı. Yine özellikle Peckinpahtım filmlerden çok daha kısa ortalama çekim uzunluğuna sahip filmler üretti. *The Wild Bunch* (Vahşi Belde, 1969) filminin 3.2 saniyelik ortalama çekim uzunluğu bunu kanıtlar niteliktedir (Bordwell, 2010: 140). Bu tarz bir estetik tavır, suç filmlerinde aksiyon ve gerilimin arttırılması için artık görüntünün çok daha az perdede kalacağına göstergesiydi.

Suç ve şiddet görüntülerinin daha kısa perdede kalması gibi yavaşlatılmaları da suç filmlerine estetik bir yoğunluk kazandırmaktaydı. Benyahia'nın (2014: 52) belirttiği gibi, *Bonnie and Clyde* (Bonnie ve Clyde, 1967) filminde öykü boyunca kendini hissettiren ve seyirciyi özgürleştiren şiddet eylemleri, filmin sonlarında başkarakterlerin maruz kaldığı şiddetin ağır çekimlerle ve kesik sekanslarla sunumuyla farklı bir hâl alır. Filmin trajik sonundaki beyaz giysilerin kana bulandığı sahnenin yavaşlatılmış çekimi, farklı bir estetik sunumdur (Teksoy, 2005: 1008). Arthur Penn'den sonra Sam Peckinpah filmlerinde de ağır çekimli şiddet sahneleri, patlayan silahlar, duvara sıçrayan kanlar vb. şeyler görmek mümkün olmuştur. Bunların hepsi filmin estetik yoğunluk çabalarıdır (Atayman, 2004: 97). Kolker'in(1999: 73) belirttiğine göre, Peckinpah'ın *The Wild Bunch* (Vahşi Belde, 1969)

film, artık kana bulanmış bir vücuttan nasıl büyüleyici bir haz alınabileceğinin yolunu sunabilmekteydi. *Dirty Harry* (Kırlı Adam, 1971) filmi de benzer şekilde, artık şiddetin daha hoş gösterileceğini müjdelemekteydi. Filmin başkarakteri Harry, şiddet eylemlerine esprilerini katar ve herhangi bir kaygı olmadan şiddeti uygulamaya devam eder (Benyahia, 2014: 51). Bu açıdan, suç filmlerinin estetik yoğunluğunun artmasında karakterin önemli rolü olduğu söylenebilir. Zaten öykü taşıyıcısı olan karakterin duruşu; tavır ve davranışları gibi özellikleri, onun estetik görünüşünü etkileyeceği gibi, suç filmlerinin de estetik yoğunluğu üzerinde etki edebilmektedir. Öte yandan bunlar suçlu, kurban ya da yasa uygulayıcı karakterlerin hepsi için geçerlidir. Tüm bu karakterlerin fiziksel, psikolojik, kültürel ve ilişkisel özelliklerinin inşa edilmesi suç filmlerinin estetik yapısını etkilemektedir.

Mekân, suç filmlerinin estetik yapısını etkileyen diğer bir öğedir. Suç filmlerinde sıklıkla seçilen bir mekân olarak şehir, genellikle suçlu için öldürücüdür (Shadoian, 2003: 7). Hatta şehirlerin karanlık ve ıssız sokakları herkes için öldürücüdür. Lev'in (2000: 53) vurguladığı gibi, böylesi mekânlarda geçmiş ve kişilik bulunmaz. Bu belirsizlik, bu tip mekânların suç işlemek için ideal olduğunu simgeler. Mekânda kullanılan objeler ise, suç karakterlerini ön plana yerleştirir (Place ve Peterson, 1974: 31). Böylece suç ve suçlular karanlık sokakların vazgeçilmezleri olur. Kara filmler ise, bu karanlığın ve belirsizliğin estetiğini en iyi şekilde sunan suç film türü olarak düşünülebilir. *Blood Simple* (Kansız, 1984), *Blue Velvet* (Mavi Kadife, 1986) ya da *Fargo* (1996) gibi çağdaş kara filmlerde ise karanlık sokaklar, işlerliğini yitirmiştir. Bu filmlerde, yozlaşmanın güneşli diyarlarda (white noir) ve kırsal bölgelerde (country noir) bile var olduğu gösterilir (Keesey, 2011: 15).

Sonuçta suç filmlerinin estetiğini etkileyen unsurları şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Teknolojik gelişmeler,
- Toplumun sosyo-ekonomik yapısı,
- Kamera, kurgu, ses, müzik, ışık ve renk gibi teknik kodların kullanımı,
- Zaman ve mekân kullanımı,
- Karakter kullanımı,
- Bütçe.⁴

3. Türk ve Amerikan Popüler Suç Filmlerinde Estetik Tavır

3.1. Yöntem

Bu çalışmada 'Anlatı Kuramı' temele alınmıştır. Benyahia'nın (2014: 71) da vurguladığı gibi, anlatı kuramları suç filmlerini analiz ederek onların belirli yapılarını ortaya

⁴ Çalışmanın kapsamı dışında tutulduğundan nasıl bir etkisi olduğuna dair yorumda bulunmaktan kaçınılmıştır.

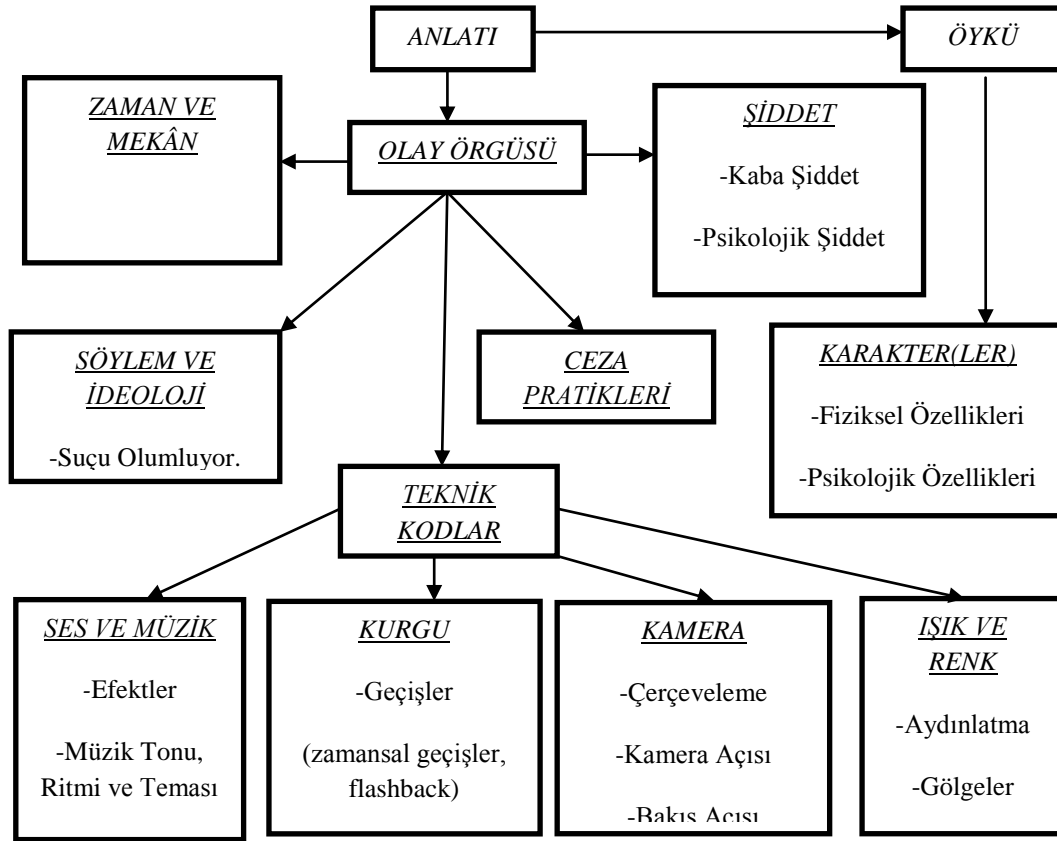
çıkarmak ve bu yapıların toplumla ilişkisini ortaya koymak adına oldukça faydalıdır. Kuramın kaynaklarını, *Poetika* adlı eserinde şiir sanatını türlere ayıran Aristo'ya (2012) dayandırmak mümkündür; fakat anlatı çözümlerinin bilimsel hâle gelmesi 'Rus Biçimciliği' ve 'Yapısalcılık' sayesinde olmuştur.

Rus Biçimciliği'nin anlatı çözümlemesinde ortaya koyduğu 'syuzhet' (öykü) ve 'fabula' (olay örgüsü) ayrımı, kendilerinden sonra gelecek çalışmaların gelişmesine büyük katkıda bulundu (Moran, 2012: 178-183). Özellikle Vladimir Propp'un (2011), Rus masalları üzerine yaptığı kapsamlı çalışma, anlatıların belirli karakterler üzerinden, belirli işlevlerle hareket ettiğini gösterir nitelikteydi. Bu çalışmada Propp işlevlere masal kişilerinden daha fazla öncelik tanımıştı (Ricoeur, 2012: 70). Onun görüşlerinden hareket eden A. J. Greimas, anlatıda işlev değil, karakterlerin önemli olduğu yargısına vardı ve anlatılarda 'eyleyen' adını verdiği bir model oluşturdu (Hebert, 2011: 71). Yine Propp'tan hareketle 'anlatı bilim' kavramını ortaya çıkaran Tzvetan Todorov ise edebiyat eserlerinde belirli bir anlatı yapısı saptamaya çalıştı (Eagleton, 2014: 116).

Propp, Greimas ya da Todorov'un anlatı kuramı modelleri, filmin anlatı yapısını çözümlmek için yeterli olmayabilir; çünkü böylesi bir tavır, kültürel değişimleri göz ardı ettiği ve farklılıkları değil, benzerlikleri ortaya koyması açısından yetersiz görülür (Benyahia, 2014: 76). Dolayısıyla yazınsal anlatı kuramlarının 'öykü' ve 'olay örgüsü' ayrımı, tek başına yeterli olmayacaktır. Zaten filmler, Rus masalları ya da *Decameron* hikâyeleri gibi net çizgileri olan 'siyah-beyaz' karşıtlığından fazlasını bünyesinde barındırır (Chatman, 2008: 14; 85). Bu nedenle, sinema filmine dair bir anlatı çözümlemesinde başka öğelere de bakmak gerekmektedir; çünkü sinemanın kendine ait bir yapısı; kodu vardır. Sinema, kurgu gibi temel kodlara ya da film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tipler, kültür, antropoloji, sosyoloji gibi alt-kodlara sahiptir (Adanır, 2012: 53). Tüm bu kodlar, filmsel anlatıyı oluşturur. Ayrıca bu kodlar zamanla değişebildiği için, filmlerin anlatı yapılarının da değişeceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla filmsel anlatıyı, edebi anlatılarda olduğu gibi tarihten ya da içinden çıktığı toplumdaki soyutlamak anlamlı değildir. Yine filmsel bir anlatıyı çözümlerken kurgu, kamera, ışık, renk, ses ve müzik öğelerinin önemi ortaya çıkar; çünkü hikâye bu teknik kodlar aracılığıyla izleyiciye ulaştırılmaktadır. Bu kodlar filmin estetik yönünü de ortaya çıkarmaktadır. Metz, *Language and Cinema* adlı eserinde sinemanın kendine özgü kodları, kültürel kodlardan sinemaya taşınanlar ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı ortak kodlar olduğuna vurgu yapar (Metz, 1974 akt. Monaco, 2010: 397- 399). Böylece popüler bir filmin anlatı yapısı çözümlenirken, sinemanın kendine özgü ya da kendine özgü olmayan (ortak) kodlarına bakmak gerektiği anlaşılır. Bu yönüyle Metz'in bize kazandırdığı, anlatıda sadece

kod ve altkodlara değil, kültürel kodlara da bakılması gerektiğidir. Öte yandan suçun, ceza ve şiddet kavramıyla bağlantısı, kullanılacak modelde bu iki kavrama da yer verilmesi gerektiği fikrini ortaya çıkarmıştır.

Tüm bu açıklamalar eşliğinde popüler bir suç filminin anlatı çözümlemesi, kodlar ve altkodlar ekseninde *Şekil 1*'deki gibi bir model aracılığıyla yapılabilir.



Şekil 1: Suç Filmleri Açısından Örnek Bir Anlatı Çözümlemesi Modeli⁵

Örnekleme dâhil edilen filmler, bu kodlar ve altkodlar kapsamında estetik tavırları açısından karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma, filmsel anlatıya yüklenen kültürel kodlar da göz önüne alınarak yapılmıştır. Ayrıca şunu hatırlatmak gerekir: Oluşturulan model, film türleri açısından farklılaşabilir; çünkü her film türü sinemaya ait kodları ve altkodları kullanacağı gibi, kendi türüne ait kodları ya da tamamen kendine özgü kodları ve altkodları da kullanarak anlatısını oluşturabilir. Dolayısıyla burada oluşturulan modelin, sadece suç filmlerinin anlatı çözümlemesi için geçerli olduğunu söylemek gerekir. Öte yandan burada oluşturulan modelde

⁵ Ortaya koyulan bu modeldeki 'söylem ve ideoloji' kodu, suç filmlerinin çözümlemesinde kullanılabilir; fakat çalışmanın kapsamlı şekli olan, *Türk ve Amerikan Popüler Sinemasında Suçun Estetiği* adlı doktora tezinde bu kodun estetik tavra bir etkisi olmadığı gözlemlendiğinden söylem ve ideoloji koduna bu çalışmada değinilmemiştir.

film bütçesi, değerlendirme dışı bırakılmıştır; çünkü tüm bu öğeler haricinde öykünün nasıl işleneceği konusunda filme ayrılan bütçenin de oldukça önemli bir etken olduğu söylenebilir.

Ortaya koyulan model kapsamında araştırmanın cevabını aradığı bazı araştırma soruları ise şunlardır:

1-) Aynı tür içinde değerlendirilen popüler suç filmlerinin anlatı yapısını oluşturan temel öğeler olarak ‘öykü’ ve ‘olay örgüsü’, benzer bir estetik tavırla mı yapılandırılmıştır?

2-) Öykü temasında bir farklılık var mıdır? Bu farklılık öykünün taşıyıcısı konumundaki karakterlerin yapılandırılmasına yansımakta mıdır?

3-) Teknik kodların (ses ve müzik, kamera, kurgu, ışık ve renk) kullanımı farklılaşmakta mıdır? Bu kullanım, suçun görünümüne nasıl etki eder?

4-) Anlatılarda şiddet nasıl bir estetik tavırla sunulmaktadır?

5-) Ceza pratiklerinin sunumun anlatının estetik yönüne etkisi nedir?

6-) Zaman ve mekân kullanımının, suç ve şiddet eylemlerinin estetik görünümüne etkisi var mıdır?

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, 1990 sonrası Türk ve Amerikan popüler suç filmleri oluşturmaktadır. Örneklem ise ‘IMDB’ verilerine göre en çok izlenen Amerikan suç filmi ve ‘Box office Türkiye’ verilerine göre en çok izlenen Türk suç filmi göz önüne alınarak yapılmıştır. Ayrıca suçun işlendiği mekânın dünya içi olması, suçu işleyen ya da ona engel olan karakterlerin ise doğaüstü güçlere sahip olmaması gerektiği düşünülmüştür. Bunun nedeni, sadece mekân dünya içi olarak seçildiğinde ve suçu işleyen kişiler birer insan olduğunda izleyicide ‘suçun kimler tarafından, ne şekilde cezalandırılacağı’ algısının belirli bir zemine oturabilecek olmasıyla ilgilidir.⁶

Tüm bunlar göz önüne alındığında, çalışmanın örneğine dâhil edilen popüler Amerikan suç filmi, James Wan’ın yönetmenliğindeki *Furious Seven* (Hızlı ve Öfkeli 7, 2015) olurken, popüler Türk suç filmi, Ömer Vargı imzalı *Kabadayı* (2007) olmuştur.

Evren ve örneğin bu şekilde seçilmesinin bazı temel sebepleri bulunmaktadır. İlk olarak Spierenburg’un (2010: 321-342) belirttiği gibi, özellikle 1990’lardan sonra suçun yeniden yükselişe geçmesi önemlidir. Bu yıllardan sonraki hızlı kültürel kırılmalar, suç üzerine olan algıda da değişimlere neden olmuştur. Suç kültürüyle ilgili değişim, suç

⁶*The Dark Knight* (Kara Şovalye, 2008) filminin en çok gişe yapan film olmasına rağmen değerlendirme dışı tutulması ve *Furious Seven* (Hızlı ve Öfkeli 7, 2015) filminin örneğe dâhil edilmesinin sebebi budur. Karakterler arasında sıradan bir insandan farklı görünüm ve özel güçlere sahip olanlar bulunmaktadır. Bu durum da filmin değerlendirme dışı bırakılmasına neden olmuştur.

filmlerinin doğasına da doğrudan ya da dolaylı etki etmiştir. Ayrıca 1990 sonrası suç filmlerinde suçun daha farklı bir estetik tavırla sunulduğu düşüncesinde, teknolojiye de yönelmek gerekmiştir. 1990’lardan sonra ses ve görüntü teknolojilerinde büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Özel efekt kullanımı çağ atlamış, kameralar daha hafif ve hareketli hâle gelmiştir. Bu teknolojik gelişim, görüntü estetiği üzerinde etkili olmuştur (Belton, 2008: 548-554). Doğal olarak suç filmlerinin estetik yapısı da değişmiştir.

3.3. Bulgular ve Yorum

Örnekleme dâhil edilen filmlerin öykü ve olay örgüsü yapılarındaki estetik tavırların temelde farklı olduğu gözlemlenmiştir.

3.3.1. Öykü

İki anlatı arasında sadece ‘öykü teması’ ve ‘öyküyü taşıma yöntemi’ açısından bir fark bulunmaktadır. Bu da anlatıların temele aldıkları suç, bu yönlerden farklı estetik tavırlarla işlediğini gösterir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere, Hızlı ve Öfkeli 7 aksiyon temelli, Kabadayı ise dram temelli bir öykü yapısı ortaya koyar. Buna bağlı şekilde, öyküyü taşıma yöntemleri de ‘hareket’ ve ‘durum’ temelli olacak şekilde farklılaşmaktadır.

Tablo 1: ‘Hızlı ve Öfkeli 7’ ile ‘Kabadayı’ Filmlerinde Öykü Kullanımı

| | <i>Hızlı ve Öfkeli 7</i> | <i>Kabadayı</i> |
|-----------------------------------|---------------------------|---------------------------|
| Öykü Teması | Suç/Aksiyon | Suç/Dram |
| Öyküyü Taşıma Yöntemi | Hareket temelli | Durum temelli |
| Öykü Gidişatı | Çizgisel | Çizgisel |
| Öykü Yapısı | Kapalı Uçlu/Klasik Anlatı | Kapalı Uçlu/Klasik Anlatı |
| Öyküde ‘Sürpriz’ Kullanımı | Yok | Yok |
| Öyküde Bilgiyi Geciktirme | Yok | Yok |
| Öykünün Anlatı Tarzı | Mimetik | Mimetik |
| Öyküde Anlatıcı Kullanımı | Yok | Yok |

Her iki anlatı da ‘kapalı uçlu’ bir öykü yapısına sahiptir. Olaylar bir şekilde çözüme ulaşır; öykünün belirli bir sonu vardır.

Öykünün çizgisel şekilde ilerleyişinde bir farklılık bulunmaz; ileriye ya da geriye doğru zamansal sıçramalar yaparak öykünün çizgisel gidişatı bozulmaz. Anlatılarda kullanılan

flasbackler, zamansal sıçrama olarak düşünülmemelidir. Flasbackler, hatırlatıcı amaçlı kurgusal bir kullanım olarak öykünün zamansallığına zarar vermez.

İki anlatıda da öyküde belirli bir bilgi, nesne ya da kişiyi saklayarak veya bilgiyi yanlış yönlendirerek yapılan bir ‘sürpriz’ ya da ‘geciktirme’ olmadığı söylenebilir.

Öykü, kamera aracılığıyla aktarılır. İki anlatıda da öykü karakterlerinden birinin (homodiegetic) ya da bir dış sesin (heterodiegetic) öyküyü aktardığı gözlemlenmez. Böylece anlatı tarzının mimetik, anlatı kişinin ise olmadığını söylemek gerekir. Anlatıcı, kameranın kendidir.

3.3.1.1. Karakterler

Anlatılar, birbirinden farklı şekilde karakterleri yapılandırmış ve kullanmıştır. *Hızlı ve Öfkeli 7* bir FBI ajanı (Hobbs), bir eski polis (Brian), iki eski suçlu (Dominic, Letty) ve bir suçlu (Deckard) üzerinden ana karakter kadrosunu oluşturmuştur. Görüldüğü üzere, karakterler ya suçla ya da onu cezalandıran kurumlarla bir şekilde bağlantılıdır. *Kabadayı*'nın ana karakterlerinden biri olan Murat ise daha önce hiçbir şekilde suçun uygulayıcısı, mağduru ya da cezalandırıcısı konumunda olmamıştır. Letty ve Karaca karakterleri bu açıdan karşılaştırıldığında, ikisinin de birlikte oldukları erkekler aracılığıyla suça bulaştıkları söylenebilir. İki kadın karakterin de varlığı erkeklerine bağlıdır; ancak *Kabadayı*, Letty karakterinden farklı olarak, Karaca'yı erkeklerin mücadele ettiği, onun için cinayetler işlenen ya da uğruna ölünen bir ‘arzu nesnesi’ konumuna taşımıştır. Dolayısıyla *Kabadayı*'nın kadın karakteri Karaca, bu yönden farklı konumlandırılır. Letty ise sadece erkeği Dominic'in tamamlayıcısı olarak öyküde yerini alır. Yine *Hızlı ve Öfkeli 7*, öyküsünde yer verdiği diğer kadınları da sadece güzellikleri ve cinsellikleriyle ön planda tutmaya çalışır. *Kabadayı*, Türk toplum yapısına daha uygun bir hamleyle, kadınların güzelliğini ve cinselliğini, anlatının estetik yapısında bir kod olarak kullanmaz. *Hızlı ve Öfkeli 7* ise güzellik ve cinsellik kodunu hız, hareket ve zenginliğin tamamlayıcısı olarak kullanır.

Hızlı ve Öfkeli 7, cezanın uygulayıcısı olarak suçlunun karşısına çıkardığı Dominic ve Hobbs ana karakterlerine fiziksel gücü enjekte etmiştir. *Kabadayı*'da ise fiziksel açıdan bir güç durumu yoktur. Gücün kaynağı genelde silahlardır. Suçlu Devran'ın karşısına çıkarılan Ali Osman'a fiziksel bir güç enjekte edilmemiştir; fakat Ali Osman Türk kültürüne ait ‘kabadayı’ koduna yakışır şekilde, tokatlarından, cesaretinden ve silahından gücünü alır. Oğlu Murat ise özellikle fiziksel görünüş açısından Türk kültürüne ait kodlar taşımaz.

Her iki film klasik anlatı yapısına uygun şekilde, ana karakterlerini belirli amaçlarla donatmıştır. Karakterler amaçları doğrultusunda eylemde bulunurlar. Özellikle suç ve şiddet

eylemlerinde karakterlerin bazı özellikleri etkili olabilmektedir. Bu durum, *Tablo 2*'de ortaya koyulmuştur.

Tablo 1: *'Hızlı ve Öfkeli 7' ile 'Kabadayı' Filmlerinde Ana Karakterlerin Eylemlerinde Etkili Olan Özellikler*

| | | Fiziksel Özellikler | Psikolojik Özellikler | Kişilerarası Özellikler | Kültürel Özellikler |
|--------------------------|------------------|----------------------------|------------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| Hızlı ve Öfkeli 7 | Dominic | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| | Hobbs | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| | Brian | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| | Letty | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| | Deckard | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| Kabadayı | Ali Osman | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz |
| | Murat | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz |
| | Karaca | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz |
| | Devran | Eylemde etkisiz | Eylemde etkili | Eylemde etkisiz | Eylemde etkisiz |

Tablo 2'den anlaşıldığı üzere, iki anlatıda da yer alan hiçbir ana karakterin suç ve şiddet eylemlerinde fiziksel özellikleri ya da kültürel özellikleri etkili değildir. Murat ve Devran dışındaki karakterlerin suç ve şiddet eylemlerinde bulunma nedenleri, kişilerarası özellikleriyle ilişkilidir. *Hızlı ve Öfkeli 7* filmindeki tüm karakterler, yakın iletişimde olduğu kişilere yönelik eylemlerden sonra, intikam amacıyla suç ve şiddete başvurabilmektedir. *Kabadayı*'nın ana karakterlerinden ise sadece Ali Osman'ın eylemlerinde kişilerarası özelliklerinin etkili olduğu görülür. Karaca'ya suç ve şiddet eylemlerinde bulunmak için alan bırakılmaz. O, Türk kültürüne ait kodlar gereği, korunacak ve uğruna ölünecek kadındır.

Suç veya şiddet eylemlerinin uygulayıcılarından farklı olarak, bu eylemlere maruz kalanların ortak özellikleri, kişilerarası ilişkileridir. Her iki anlatıda da karakterler ya karşıdaki karakterle çatışma yaşadığı için ya da bir karakterin çatışma yaşadığı kişiye yakın olduğu için suç ve şiddet eylemine maruz kalır. İki anlatıda da hiçbir karakter, kültürel ya da fiziksel özellikleri yüzünden suç ve şiddet eylemlerine maruz kalmaz.

3.3.2. Olay Örgüsü

Anlatılar, olay örgüsü açısından bazı benzerlikler taşısalar da, genel olarak farklı yapılandırılmıştır.

3.3.2.1. Şiddet

Her iki anlatı, şiddetin gösterimi ve yoğunluğu açısından birbirinden ayrılmaktadır. *Hızlı ve Öfkeli 7*, yoğun şiddet kullanımına rağmen, bedenlerin görsel estetiğinde bir bozulma sunmaz. Benzer şekilde, şiddetin beden üzerindeki etkilerini göstermeyi tercih etmez. Beden, şiddete maruz kaldıktan sonra görünmeye devam ediyorsa, fiziksel yapısında bir bozulma gözlemlenmez. Eğer bedene uygulanan baskı, buna hiçbir bedenin bozulmadan tepki veremeyeceği algısı yaratıyorsa, el bombası bir güvenlik görevlisinin kucağında patladığında mesela, anlatı bedeni yeniden göstermeyi tercih etmez. Buna zıt şekilde, anlatıda şiddetin mekân ve onu dolduran nesnelere fiziksel yapısında ne tür değişimlere neden olduğu açıkça gösterilir. Böylece anlatıda beden, mekândan ya da içindekilerden çok daha sağlam sunulmuş olur. Bedenin bunca tehlike ve şiddet karşısındaki bozulmazlığı, seyirciye bu şiddet alanındaki tehlikeye daha rahat katılması için bir fırsat sunar. Böylece şiddet, gerçek hayattaki etkilerinden uzaklaşarak, bir haz kaynağına dönüşebilmektedir. *Kabadayı* filminde ise anlatının estetik yapısı dâhilinde, şiddet eylemlerinin bedenin fiziksel görünümündeki bozulmalara sebep olduğu üzerine oldukça imaj görmek mümkündür. Şiddet gören bedenler, *Hızlı ve Öfkeli 7*'dekilerin aksine kanar, morarır ve kanlar içinde ölebilir. *Kabadayı*'nın böylesi bir tavırla suçun içinde şiddete yer vermesi, şiddetin bir oyun olamayacak kadar dramatik etkilerini göstermek amacıyla hareket ettiğini gösterir.

Tablo 3: *'Hızlı ve Öfkeli 7' ile 'Kabadayı' Filmlerinde Şiddetin Kullanımı*

| | <i>Hızlı ve Öfkeli 7</i> | <i>Kabadayı</i> |
|--------------------------------|---|---------------------------------------|
| Şiddetin Türü | Kaba/Görünür | Kaba, Psikolojik/Görünür |
| Şiddetin Bedene Etkisi | Görünmez/Yoğun | Görünür/Yoğun |
| Şiddetin Mekâna Etkisi | Fazla/Geniş | Orta/Dar |
| Şiddetin Uygulayıcıları | Dominic, Letty, Brian, Hobbs, Tej, Deckard, Jakande, Jakande'nin adamları, Mr. Nobody, Mr. Nobody'nin adamları, Ürdün Prensi'nin adamları | Devran, Ali Osman, Devran'ın adamları |

Anlatıların, şiddeti nasıl ortaya koyduğunu gösteren *Tablo 3*'ten de anlaşılacağı üzere, *Hızlı ve Öfkeli 7*'deki şiddet, anlatıdaki pek çok karaktere yansımış durumdadır. Bu karakterler uyguladıkları şiddet eylemleriyle, geniş bir mekâna, oldukça fazla zarar verebilmektedirler. Buna karşıt şekilde, *Kabadayı*'da şiddetin zarar verdiği tek mekân, Teo Bar'dır. Yine şiddet, *Kabadayı*'da sadece birkaç karakter aracılığıyla uygulanmaktadır.

Şiddetin bu şekilde iki anlatıdaki farklı kullanımı, anlatıların öykü yapılarıyla bağlantılı olarak düşünülebilir; çünkü aksiyon temelli *Hızlı ve Öfkeli 7*'de şiddet, gösteri ve heyecan malzemesine dönüşmesi açısından, daha çok kişiye ve daha geniş alanlara yayılmış durumdadır. *Kabadayı*'nın anlatı yapısında ise şiddet dramatik öyküye uygun şekilde, belirli karakterlere tanımlanmış ve dar alanlara sıkıştırılmıştır. Dar alanda gerçekleşen şiddetin görsel estetiği, geniş alana yayılan şiddetin estetiği kadar ön planda olmayacaktır; çünkü şiddetin görsel malzeme olarak daha fazla karaktere ve daha geniş mekânlara yayılması, anlatıya daha etkili bir görünüm imkânı tanır.

3.3.2.2. Ceza Pratikleri

Her iki anlatıda da suç, bir şekilde cezalandırılır. Cezanın kimin tarafından ve ne şekilde uygulanacağı ise farklılaşmaktadır.

Tablo 4: 'Hızlı ve Öfkeli 7' ile 'Kabadayı' Filmlerinde Ceza Pratikleri

| | <i>Hızlı ve Öfkeli 7</i> | <i>Kabadayı</i> |
|--------------------------------|--|---|
| Ceza Uygulayıcısı | Kanun Uygulayıcısı Karakter (Hobbs) | İnfazcı Karakter (Devran, Ali Osman) |
| Ceza Pratiği | Hapis, Ölüm | Hapis |
| Ceza Pratiğinin Sunumu | Var | Var |
| Ceza Pratiğinin Söylemi | Yok | Var |
| İlahi Cezalandırma | Görüntü | Söylem |
| Masum 'Suçlu' | Yok | Var (Settar) |

Tablo 4'te aktarılanlar ekseninde, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin suçluları, kanun uygulayıcısı tarafından cezalandırıldığı söylenebilir. Anlatı Dominic, Brian ve Deckard gibi intikam amacıyla eyleme geçen karakterleri bünyesinde barındırmaktadır; fakat suçluların cezası, FBI ajanı Hobbs tarafından pratiğe dökülür. Hobbs, öykünün sonunda Deckard'ı hapse kapatmış, Jakande'nin helikopterini ise havaya uçurmuştur. Dolayısıyla anlatı kendi adaletini oluşturarak, intikam almak istediği kişilerin cezasını kendi kesen infazcı karakterlere fırsat vermez. *Kabadayı*'da ise bu durum tam tersine işlemektedir. Derin devlet, suçlu Devran'ın cezalandırılmasına izin vermez. Onun cezasını kesecek infazcı bir karakter gerekmektedir. Bunun çözümü Ali Osman ile gerçekleşir; ancak anlatı son noktada, iki infazcı karakter olan Devran ve Ali Osman'ı karşı karşıya getirerek yok eder. Devran, kendi adaletini oluşturur ve kendisine bir şekilde yanlış yaptığını düşündüğü herkesi döver, silahla vurur veya öldürür. Ali Osman ise oğlu Murat'tan uzak durmadığı ve arkadaşı Sürmeli'yi öldürdüğü için Devran'ı öldürür; fakat kendisi de Devran tarafından vurulduğundan, ondan hemen sonra can verir.

Kabadayı filminde hapis cezasına yönelik pek çok söylem bulunmaktadır. Anlatı boyunca kanun uygulayıcıları tarafından cezalandırılan tek bir karakter bile görünmez. Settar, anlatıda ceza aldığı bilgisine ulaşılan tek karakterdir. Onun da hapishaneye atılma görüntüsü perdeye yansıtılmaz; cezalandırılacağı bilgisi, bir polis memurunun söyleminden anlaşılır. Zaten Settar, Devran'ın suçunu üstlenen 'masum suçlu' konumundadır. Bunun dışında anlatıda Ali Osman, Devran ve bu iki karakterin babalarının bir zamanlar hapishaneye yattığına yönelik söylemler bulunur. Ali Osman, kendisine uygulanan ceza pratiklerini söylem düzeyinde aktarır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de ise ceza pratiklerine dair söylem yer almaz.

Her iki anlatı bir şekilde ilahî bir cezalandırıcının varlığına yer vermiştir. *Hızlı ve Öfkeli 7*, bu cezalandırmayı görüntü düzeyinde aktarır. Deckard, yarılan yer tarafından yutulur. Tanrı ise Dominic'in yanındadır; ancak yer, Decard'ı birden yutmaz; Jakande'nin attığı füze bunda etkili olur. Anlatı, Dominic ve Deckard arasına düşen füze suçlu Deckard'ın yer altına gömülmesini sağlamıştır. Bu sinemasal anda ilahî gücün, iyilerin yanında olarak suçluları cezalandırdığı algısı oluşabilir; fakat *Kabadayı* filminde bu algı çok daha kesin şekilde oluşacaktır; çünkü Ali Osman'ın başına gelen her şey kendisine göre, Allah tarafından uygulanan cezalardır. Unutkanlığı, eşini ve oğlunu kaybetmesi, Murat'ın yıllar sonra ortaya çıkması; ama başının belada olması, Afet'in ölümü ya da akrabalarından uzaklaşması gibi durumların hepsi ona göre, Allah'ın ceza pratikleridir. Bu yönüyle, iki anlatı arasındaki 'ilahî adalet' anlayışındaki farklılığın, kültürel yapıyla yakından ilişkili olduğu vurgulanabilir; çünkü 'kabadayı' kodu, kültürel uzlaşımlar sonucunda 'cesaret', 'din', 'aile', 'silah' gibi pek çok altkod barındırır. Bir kabadayı olarak Ali Osman karakteri, dini yönden bu koda uygun yapılandırılır. Anlatı, Ali Osman'ı dinine bağlı ve Allah inancı yüksek olan bir karakter olarak tasarlamıştır.

3.3.2.3. Zaman ve Mekân

Hızlı ve Öfkeli 7 ile *Kabadayı* anlatılarının zaman ve mekân kullanımlarında çeşitli farklılıklar bulunduğu söylenmelidir. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de mekân ve zaman beraber hareket ederken, *Kabadayı* buna ek olarak, bazen aynı zamanda farklı mekânlarda gerçekleşen olayları sunmayı tercih eder. Böylece seyirci, *Kabadayı*'nın zaman ve mekân kullanımında bazı anlarda tercih ettiği bu yapı aracılığıyla aynı anda, başka mekânlarda, neler yaşandığına dair daha fazla bilgi edinebilmektedir.

Hızlı ve Öfkeli 7 ile *Kabadayı* anlatılarının, zaman ve mekân kullanımındaki temel farklılıklar, *Tablo 5* aracılığıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

Tablo 5: 'Hızlı ve Öfkeli 7' ile 'Kabadayı' Filmlerinde Zaman ve Mekân Kullanımı

| | Hızlı ve Öfkeli 7 | Kabadayı |
|---|--|---|
| Kullanılan Mekânlar | <p><u>İngiltere/Londra:</u> Hastane</p> <p><u>Amerika/Los Angeles:</u> Çöl (Yarış Savaşları), Diplomatik Güvenlik Servisi Binası, Dominic'in Evi, Sokaklar</p> <p><u>Japonya/Tokyo:</u> Kapalı Otopark</p> <p><u>Azerbaycan:</u> Kafkasya Dağları</p> <p><u>Birleşik Arap Emirlikleri/Abu Dabi:</u> Etihad Kuleleri, Otomobil Fabrikası</p> | <p><u>Türkiye/İstanbul:</u> Halı saha, Hastane 1, Teo Bar, Hastane 2, Ali Osman'ın Evi, Patron'un Odası, Dursun'un Çiftliği, Haco'nun Çiftliği, Deniz Kenarı, Depo</p> |
| Suç ve Şiddetin Zaman ve Mekânları | <p><u>Gündüz-Hastane:</u> Öldürme, yaralama, mala zarar verme (Deckard).</p> <p><u>Gece-Diplomatik Güvenlik Servisi Binası:</u> Yaralama, mala zarar verme, öldürmeye teşebbüs (Deckard).</p> <p><u>Gündüz-Dominic'in Evi:</u> Mala zarar verme, öldürmeye teşebbüs (Deckard).</p> <p><u>Gündüz-Kapalı Otopark:</u> Silahlı çatışma, mala zarar verme, dövüş (Dominic, Deckard, Mr. Nobody'nin adamları).</p> <p><u>Gündüz-Kafkasya Dağları:</u> Silahlı çatışma, öldürme, yaralama, mala zarar verme (Jakande, Deckard, Jakande'nin adamları, Dominic, Letty, Brian, Tej, Roman).</p> <p><u>Gündüz-Etihad Kuleleri:</u> Hırsızlık, mala zarar verme (Dominic, Letty, Brian, Deckard, Tej, Roman, Ramsey, Ürdün Prensi'nin adamları).</p> <p><u>Gece-Otomobil Fabrikası:</u> Silahlı çatışma, öldürme, yaralama (Deckard, Jakande, Jakande'nin adamları, Mr. Nobody, Dominic, Brian, Mr. Nobody'nin adamları).</p> <p><u>Gece-Los Angeles Sokakları:</u> Öldürme, yaralama, mala zarar verme (Dominic, Letty, Brian, Jakande, Hobbs, Deckard, Jakande'nin adamları).</p> | <p><u>Gündüz-Halı Saha:</u> Tehdit (Ali Osman, Devran).</p> <p><u>Gündüz-Teo Bar:</u> Tehdit, Darp (Selim ve Devran'ın diğer adamları).</p> <p><u>Gece-Teo Bar:</u> Öldürme, yaralama (Devran ve adamları).</p> <p><u>Gece-Hastane:</u> Tehdit (Selim).</p> <p><u>Gündüz-Ali Osman'ın Evi:</u> Öldürme (Devran).</p> <p><u>Gündüz-Patron'un Odası:</u> Tehdit (Patron), öldürme (Devran).</p> <p><u>Gündüz-Dursun'un Çiftliği:</u> Tehdit (Devran).</p> <p><u>Gece-Haco'nun Çiftliği:</u> Silahlı baskın (Devran).</p> <p><u>Gündüz-Deniz Kenarı:</u> Öldürme (Devran).</p> <p><u>Gündüz-Depo:</u> Öldürme (Devran, Ali Osman).</p> |

Tablo 5'te görüldüğü üzere, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin öyküsü, farklı ülkeler ve şehirlerdeki mekânlar üzerinden yürümektedir. *Kabadayı* ise sadece İstanbul'un belirli mekânları üzerinden öyküsünü yürütmeyi tercih eder. Uluslararası amaçlar, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin öyküsünü daha geniş bir zaman ve mekâna yaymasını sağlamıştır. Bireysel tutkular üzerinden hareket eden *Kabadayı* ise daha sınırlı bir zaman ve mekânı kullanmayı tercih eder. Daha geniş coğrafya, *Hızlı ve Öfkeli 7*'ye mekânlarını daha farklı nesne ve karakterlerle doldurma fırsatı sunmuştur. Öykünün Tokyo'daki mekânlarında kullanılan karakter ve nesnelere, Abu Dabi'dekilerden doğal olarak ayrılmaktadır. Dolayısıyla farklı kültürlerle sahip mekân

kullanımı, *Hızlı ve Öfkeli 7*'ye farklı mekânlardaki karakter ve nesnelere aracılığıyla, anlatının estetiğini çeşitlendirme imkânı tanımaktadır.

Suç ve şiddetin mekânları açısından düşünüldüğünde, iki anlatı arasında bulunan diğer önemli farklılık, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin eylem alanını daha çok açık mekânlara yaymasıyla ortaya çıkar. Otomobil fabrikası dışında, suç ve şiddet eylemleri halkın arasında (Los Angeles sokakları, Etihad kuleleri) ya da kamuya açık alanlarda (Hastane, kapalı otopark) yaşanır. Anlatının en mahrem mekânları, Dominic'in evi ve Diplomatik Güvenlik Servisi Binası'dır. *Kabadayı*'da ise yoğun suç ve şiddet eylemlerinin gizli ya da mahrem sayılacak mekânlarda (Ali Osman'ın evi, Patron'un odası, Gölge amirin arabası, Depo) işlendiği görülür. Teo Bar, suç ve şiddetin kamuya açık alanlarda yaşandığı tek mekândır. Her ne kadar Devran, Gölge amirin iki adamını deniz kenarında vursa da, buranın sakin bir yer olduğu ve kimsenin olay yerinde bulunmadığı görülür.

Her iki anlatıda da suç ve şiddet tek bir zaman dilimine sığdırılmaz. Bu eylemler gündüz işlendiği gibi, gece de gerçekleşebilmektedir. Buradan çıkan ortak sonuç: Suç ve şiddet eylemlerinin her yerde ve her zaman olma ihtimalidir. Böylece anlatılar, kültürel kodlar aracılığıyla oluşturulan, 'suçun gece işi' olduğu algısını kırmaktadır.

3.3.2.4. Teknik Kodlar

Örnekleme dâhil edilen *Hızlı ve Öfkeli 7* ile *Kabadayı* filmlerinin şiddet, ceza pratikleri, zaman ve mekân kullanımındaki farklılıklar, teknik kod yapılarına da yansımıştır.

3.3.2.4.1. Ses ve Müzik

Hızlı ve Öfkeli 7 ile *Kabadayı* film anlatılarının ses ve müzik kullanımı birbirinden farklılaşmaktadır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de efektler *Kabadayı*'ya göre çok daha yoğun kullanılmıştır. Bunun temel nedeni, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin aksiyonu temele oturtması ve görselliği daha ön planda tutmasıyla ilgilidir. Efektler, suç ve şiddet görüntülerine sürekli eşlik eder. Dolayısıyla daha yavaş bir tempoya sahip olan *Kabadayı* filminden çok daha yoğun bir ses efekti kullanımı gözlemlenir. Bu durum, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin suç ve şiddet sahnelerini çok daha fazla 'süslediğini' göstermektedir. Böylece seyirci ses efektleri aracılığıyla, suç ve şiddet eylemlerinin etkisine daha yoğun tanık olma fırsatı yakalar. Bu tanıklık ise seyirciye bu tür eylemlerin acı değil, daha çok görsel yönüne odaklanma imkânı tanır; ancak teknik kodların ses kısmı açısından düşünüldüğünde, suç ve şiddet içerikli eylemlere 'eğlence' amaçlı bakabilmenin asıl yolu, anlatıların müzik teması, tonu ya da ritmiyle ilgilidir; çünkü her iki anlatıda da bedene giren kurşunun çıkardığı ses efekti aynı

şeyi ifade edecektir. Ses aracılığıyla bu tür bir eylemin estetize edilmesinde ise anlatıda kullanılan müziğin teması, tonu ya da ritmi önemlidir.

Örnekleme dâhil edilen anlatıların müzik temaları, tonu ve ritmi, öykü yapılarına uygun kullanılmıştır. *Kabadayı*, dramatik öykü yapısına uygun şekilde, dram ve gerilim temalı bir müzik seçerken, *Hızlı ve Öfkeli 7* aksiyon temalı öykü yapısını desteklemek adına, hareketli ve gerilimli müziği tercih eder. Müzik tonu açısından gerilimi ortak tema olarak kullanan bu iki anlatı, özellikle müziğin ritmi yönünden tamamen birbirinden ayrılır. Müziğin tonu göz önüne alındığında da öykü temalarına uygun bir estetik tavır takınıldığı görülür. Aksiyon temalı *Hızlı ve Öfkeli 7*, çok daha hızlı ritimler kullanmaktadır. Dramın doğasına uygun şekilde *Kabadayı*'da ise müzik ritmi olabildiğince yavaştır. Bu yönüyle, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin ses ve müzik kullanımına bakıldığında, amacının *Kabadayı*'nın aksine, suç ve şiddet eylemlerindeki heyecanı göstermek olduğu söylenebilir.

3.3.2.4.2. Kurgu

Anlatılardaki kurgu kullanımındaki farklılığın çekim süresi, görüntü efekti ve kurgusal noktalamalar bağlamında olduğu görülmüştür.

Çekim sürelerine bakıldığında, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin toplam perdede kalma süresinin 130 dakika 24 saniye, *Kabadayı*'nın ise 137 dakika 57 saniye olduğu görülür. Bu veriler tek başına bir anlam ifade etmezler. Yine filmlerin bu süre içinde toplam kaç çekimden oluştuğuna dair veriler toplamak, bu araştırmanın amacı dışında olduğundan anlamsızdır. Ortalama bir referans değer olarak 1500⁷ çekim seçildiğinde, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin 5,2 *Kabadayı*'nın ise 5,5 saniyelik bir ortalama çekim uzunluğuna sahip olduğu anlaşılır. Dolayısıyla temelde klasik anlatı yapısı üzerinden şekillenen bu iki popüler filmin, 5-6 saniyelik çekimlerden oluşması beklenebilir. Dikkat edilmesi gereken ise, anlatılardaki suç ve şiddet sahnelerinin, bu değer ne kadar üzerinde ya da altında çekim uzunluklarından oluştuğudur. Örneğin *Hızlı ve Öfkeli 7*'de Hobbs ve Deckard'ın dövüşmeye başladıkları sahnenin ilk 60 saniyesinde 45'ten fazla çekim gözlemlenir. Buna karşılık, *Kabadayı*'da en kısa çekimlerden oluşan Teo Bar'daki silahlı baskının flashback ile gösterimi sırasında, 60 saniyede 35 çekim kullanılmıştır. Yine bu baskının gerçekleştiği gece, kamera 106 saniyelik

⁷ 1930'lar ve 1960'lar arasında çoğu Hollywood filmi genelde 300-700 çekim ve ortalama 8-11 saniye arasındaki çekim uzunluklarından oluşmaktaydı. 1960'ların ortalarından sonra ise ortalama çekim uzunluğu 6-8 saniye arasına kadar inmekteydi. Hatta Bordwell (2010: 140), *Goldfinger* (Altınparmak, 1964) filminin 4, *The Wild Bunch* (Vahşi Belde, 1969) filminin 3.2 ve dikkat çekici şekilde *Head* (1968) filminin ortalama çekim uzunluğunun 2.7 saniyeye kadar düştüğüne vurgu yapar. Özellikle Peckinpah filmleri, genelde tüm filmlerden çok daha kısa ortalama çekim uzunluğuna sahip olmaktadır. 1970'lerin ortasına gelindiğinde, filmler ortalama 1000 çekime kadar yükselirken yüzyılın sonunda 3000 ve üstü çekime sahip olan filmler yapılmaya başladı. Bu bilgiler eşliğinde 1500 çekim ve 5-6 saniyelik ortalama çekim uzunluğu, iki film için ortak değer olarak belirlenmiştir.

tek bir çekim yapmıştır. Sadece bu örnek bile, *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin çok daha kısa ortalama çekim uzunluğu olan suç ve şiddet sahnelerinden oluştuğunu gösterir. Bu durumun en önemli sebebi, *Kabadayı*'da konuşmalar ve öykünün dramatik yapısına vurgu yapılmasıdır. *Hızlı ve Öfkeli 7* ise tamamen suç ve şiddetin görsel estetiğiyle ilgilenir. Dolayısıyla *Hızlı ve Öfkeli 7*'de görselliğin ön planda olması, yine görüntü efektlerinin *Kabadayı*'ya göre çok daha çeşitli ve fazla kullanıldığı bir estetik yapı oluşturur. *Tablo 6*'da görüldüğü üzere *Kabadayı*, anlatı boyunca görüntü olarak sadece patlama efektini kullanmıştır. Bu kullanım da zaten Devran'ın, Ali Osman'ın arkadaşlarını tehdit ettiği sahnede, onların iş yerlerini kundakladığı gösterilirken tercih edilmiştir. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de ise görüntü efekti kullanımı çeşitlendirilmiş olarak, anlatının tümüne bir şekilde sirayet etmiş durumdadır. Özellikle suç ve şiddet eylemleri, görüntü efektleri aracılığıyla daha yoğun bir estetik görünüme kavuşturulmuştur.

Tablo 6: '*Hızlı ve Öfkeli 7*' ile '*Kabadayı*' Filmlerinde Kurgu Kullanımı

| | <i>Hızlı ve Öfkeli 7</i> | <i>Kabadayı</i> |
|------------------------------|---|--|
| Ortalama Çekim Süresi | Çok kısa (5-6 saniyeden fazla görüntüde kalan çekim az), suç ve şiddet içerikli sahnelerde fazla görüntü geçişi | Kısa (5-6 saniyeden fazla görüntüde kalan çekim çok), suç ve şiddet içerikli sahnelerde orta görüntü geçişi. |
| Görüntü Efektleri | Var (Patlama, Havada süzülen otomobiller ve bomba dolu kolinin büyüyüp, küçülmesi) | Var (Patlama) |
| Noktalamalar | Kesme (Fazla) Zincirleme (2 kez) Fade-in/out (3 kez) | Kesme (Fazla) Zincirleme (28 kez) Fade-in/out (Yok) |

3.3.2.4.3. Kamera

İki anlatı arasındaki öykü teması farklılığı, kameranın bazı yönlerden de farklı kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

Hızlı ve Öfkeli 7 filminde uzak çekimler, *Kabadayı*'ya göre çok daha yoğun kullanılmaktadır. *Kabadayı*'da ise 'uzak çekim' kategorisine sokulacak sadece iki sahne vardır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin eylem içerikli sahnelere çok daha fazla sahip olması, uzak plan çerçeve kullanımını yoğunlaştırmıştır. *Kabadayı*'da duygulara ağırlık verilmesi ise kameranın genelde yakın plan üzerinden hareket etmesine neden olur. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de çerçeveleme, suç ve şiddet içerikli eylemleri daha estetik görünümlere büründürmek amacıyla yapılırken, *Kabadayı*'da bu tür eylemlerin dramatik sonuçlarına vurgu yapılmak istenmektedir.

Tablo 7: *'Hızlı ve Öfkeli 7' ile 'Kabadayı' Filmlerinde Kamera Kullanımı*

| | <i>Hızlı ve Öfkeli 7</i> | <i>Kabadayı</i> |
|---------------------|--|--|
| Çerçeveleme | Uzak Çekim (Fazla) Yakın Çekim (Orta) | Uzak Çekim (2 kez) Yakın Çekim (Fazla) |
| Bakış Açısı | Alt Açı (Var) Üst Açı (Var) Tanrısal Bakış Açısı (8 kez) Göz Hizası Açısı (Fazla) | Alt Açı (Var) Üst Açı (Var) Tanrısal Bakış Açısı (2 kez) Göz Hizası Açısı (Fazla) |
| Kamera Açısı | Nesnel (Genel kullanım) Öznel (Var) Görüş Noktası Açısı (Yok) | Nesnel (Genel kullanım) Öznel (Yok) Görüş Noktası Açısı (Yok) |
| Kamera Hızı | Hızlı | Yavaş |

Tablo 7 de görüldüğü gibi, anlatılar arasında 'bakış açısı' yönünden temel fark, 'tanrısal bakış' sayıları yönünden olmaktadır. *Hızlı ve Öfkeli 7*, tanrısal bakış açısını çok daha yoğun kullanır. Böylece seyirciye *Kabadayı*'dan çok daha fazla hazzal eylem alanı bırakılır. Zaten iki anlatı arasında bu açının kullanım amacının da farklı olduğu söylenmelidir. *Kabadayı*'da tanrısal bakış açısı, seyirciyi Ali Osman karakteriyle özdeşleştirmek adına kullanılmıştır. Dikkat edildiğinde bu açı, Ali Osman'ın ölümünden sonra kullanılır. İlk kullanım, Ali Osman'ın öldüğü mekânda gerçekleşir. İkincide ise tanrısal bakış, Ali Osman'ın eski arkadaşlarının, onun yerini boş bıraktıkları meyhane masasına yönelir. Dolayısıyla suç, suçlunun eylemine ya da suç eyleminin sonuçlarına eşlik etmek açısından bir kullanım olduğu söylenemez. Buna karşılık, *Hızlı ve Öfkeli 7*'de tanrısal bakış açıları bir şekilde, suç ya da şiddet içeren eylem anlarında tercih edilir. Bu kullanım ise seyirciye özellikle bu tür eylemlere daha fazla hâkim olma fırsatı sunar. Seyircinin bu hâkimiyetten alacağı haz, bu tür eylemlere 'gösteri' algısıyla bakmasına sebep olacak türdendir. *Hızlı ve Öfkeli 7*, izleyiciyi iki defa anlatıdaki İHA ve füzenin içine öznel açıyla yerleştirerek, benzer bir estetik tavır takınır. Öznel açı böylece seyirciyi, karakterlerden bağımsız bir özdeşleşmenin içine sokar. Bu tarz bir kullanım, genel sinemasal kodlara uyumlu değildir; çünkü sinemada öznel açı kullanımı, genel bir uzlaşım sinemasal kod olarak, karakter gözünden gerçekleştirilir. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin bu genel kullanımdan uzaklaşması, izleyiciye farklı bir estetik haz alanı sunar. İzleyici, özellikle füzenin içine yerleştirilerek, eylemle özdeşlik kurma imkânına sahip olur.

Anlatılarda kameranın hızı açısından da bir farklılık olduğu gözlemlenir. Bu temel farklılığın tek nedeni, öykü temalarının farklı yapılarda olmasıdır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin aksiyon ve hareket temelli öykü yapısı, anlatıyı hızlı kamera hareketlerine yönlendirirken, *Kabadayı*'nin konuşma ve durum temelli öykü yapısı, çok daha yavaş kamera hareketlerinin gözlemlenmesine sebep olur.

3.3.2.4.4. Işık ve Renk

Anlatılarda *aydınlatma*, *gölge* ya da *renk* bakımından anlam oluşturacak farklılıklar olmadığı vurgulanmalıdır. Her iki anlatıda sahne aydınlatmaları, zamana ya da mekâna uygun olarak düzenlenmiştir. Bu yönüyle, anlatıların birbirinden farklı ve özgün bir aydınlatma kullanmadıkları söylenebilir. Anlatılardaki farklılıklar daha çok renk kullanımında olmuştur. *Hızlı ve Öfkeli 7*'deki anlam oluşturan 'kırmızı' renk ile *Kabadayı*'daki 'siyah' renk, farklı şeyler çağrıştırmaktadır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin kırmızı otomobilleri karşısında, *Kabadayı*'daki siyah otomobiller yer alır. Yine *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin kırmızı giyinen kadınlarının karşısında, *Kabadayı*'daki siyah takım elbiseli erkekler bulunur. Dolayısıyla kırmızı rengin 'tehlike', 'tutku' ve 'çekicilik' gibi çağrışımlarının karşısında, siyahın 'yalnızlık', 'kudret' ve 'ölüm' çağrışımları bulunmaktadır. Bu yönüyle bile, anlatıların temele oturttukları suç olgusuna farklı yaklaşımları söylenebilir. *Hızlı ve Öfkeli 7* suçu, tehlike ve çekicilik kodlarıyla yoğururken, *Kabadayı* yalnızlık ve ölümle birlikte anar. Aradaki temel fark bir kez daha ortaya çıkmış olur: Suçun bir gösteri ve eğlence malzemesi olarak sunulmasına karşılık, suçun kötü ve dramatik bir eylem olarak sunulması.

SONUÇ

Örneklem olarak belirlenen *Hızlı ve Öfkeli 7* ile *Kabadayı* filmleri karşılaştırıldığında, öykü ve olay örgülerinde farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. *Hızlı ve Öfkeli 7*, aksiyon temelli bir öykü teması kullanırken, *Kabadayı* dramı tercih etmiştir. Öykü temasındaki bu farklılık, anlatıların karakter yapılandırılmalarına da yansımıştır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'de özellikle anlatının estetik yapısını güçlendirmek adına, eylemler ve mekânlarda yoğun olarak kullanılan 'çıplak kadın' imajına, *Kabadayı*'da rastlamak mümkün değildir. Yine *Hızlı ve Öfkeli 7*'de suçlular karşısındaki cezalandırıcılar olarak Dominic ve Hobbs, fiziksel güçle donatılmış şekildedir. Bu güç, anlatıdaki çatışma ve dövüş sahnelerinin daha etkili görünmesine hizmet eder. *Kabadayı*'da ise böylesi bir güç, Ali Osman'a enjekte edilmez.

Öykü yapılarındaki farklılıklar, anlatıların olay örgüsünde de gözlemlenmiştir. Söylem açısından her iki anlatının da suçu bir şekilde olumsuzladığı, suçluları ise 'iyi' ve 'kötü'

olarak ayırdığı görülür. Bu yönüyle benzerlik sunan anlatılar, şiddetin sunumu açısından tamamen farklı bir estetik tavır takınmışlardır. Bu fark özellikle şiddetin beden ve mekân üzerindeki etkileri gösterilirken ortaya çıkar. *Hızlı ve Öfkeli 7*, şiddetin bedeni etkilemesine çok fazla müsaade etmez. Buna müsaade ettiği anlarda ise bedenin nasıl bir yeni görünüme kavuştuğunu göstermeyi tercih etmez. Dolayısıyla anlatıda kanayan bir beden görmek (bir iki sıyrık dışında) imkânsızdır. Buna zıt şekilde, *Kabadayı*'da yoğun şekilde kanayan, moraran ve ölen birçok beden görülür.

Hızlı ve Öfkeli 7, şiddet kullanımında takındığı estetik tavrını, ceza pratikleri gösterilirken 'doğa karşısında üstün insan' formülasyonundan uzaklaştırır. Ceza pratiklerinin uygulanması sırasında doğanın hükümdarlığı, Dominic'in "sokak daima galip gelir" sözleriyle seyirciye hatırlatılır. Bu ilahî cezalandırma pratiğiyle birlikte *Hızlı ve Öfkeli 7*, bir teröristi (Jakande) affetmeyerek Amerika'nın siyasi tavrını yansıtır. Jakande'nin yaşamasına, hatta Amerikan topraklarına ayak basmasına bile izin verilmez. Helikopterle birlikte Hobbs tarafından yok edilen siyahi Jakande'ye karşılık, canı bağışlanarak sadece ıslah edilmek üzere hapse atılan İngiliz Deckard, anlatının ceza pratiklerindeki yönelimi hakkında bilgi verir. *Kabadayı*'da ise bu açıdan ceza pratikleri Türk kültürüne uygun şekilde işler. Anlatıda hukuk kuralları çerçevesinde hapse atılan karakterler olduğuna dair söylemler bulunur. Asıl cezalandırma ise Allah tarafından gerçekleştirilir. Kültürel yapıya uygun şekilde, en büyük cezalandırıcı Allah'tır. Ayrıca bu dünyada eğer ceza hukuk eliyle uygulanamazsa, biri cezayı keser. Cezanın bu yönden uygulayıcısı ise kültürel kodlara uygun olarak bir mafya değil, kabadayı olabilir. Dolayısıyla mafyanın eylemlerini 'suç', kabadayıninkileri ise 'ceza' üzerinden algılamak mümkün hâle gelir. *Kabadayı* filmi buna uygun şekilde, Ali Osman ve Devran üzerinden seyirciye 'taraf olma' fırsatı vererek, eylemleri hangi kategoriye sokacağına dair bilgi sunar. Böylece kültürel kodların izniyle, 'bizden biri olan' Ali Osman'ın eylemleri, mağdur adına suçluların cezasını kesmekten ibaret gibi algılanma imkânı bulur; fakat cezaların sunum tarzındaki farklılığın, anlatının estetik yapısına anlamlı bir etkisi bulunmaz.

Anlatılar arasındaki temel farklılıklardan birinin de zaman ve mekân kullanımı yönünden olduğu, bunun da filmlerdeki suç ve şiddetin görünümüne etki ettiği söylenebilir. Çok daha geniş coğrafyalara eylemlerini yayan *Hızlı ve Öfkeli 7*'ye karşılık, *Kabadayı* suç ve şiddeti dar alanlara sıkıştırır.

Hızlı ve Öfkeli 7 ile *Kabadayı* filmleri, kullandıkları teknik kodlar açısından da bazı farklılıklar göstermektedir. Aksiyon temelli hareket eden *Hızlı ve Öfkeli 7*'ye yoğun müzik, bu müziğin yüksek tonu ve hızlı ritimleri eşlik eder. Dram temelli hareket eden *Kabadayı*'da ise müziğin kullanımını tamamen farklıdır. Müzik yoğun şekilde kullanılmaz, tonu çok yüksek

olmaz ve ritmi asla hızlanmaz. Müzik gibi kurgu kullanımında da benzer farklılıklar gözlemlenir. *Hızlı ve Öfkeli 7* daha yoğun kesmeler, daha kısa sahneler ve daha fazla görüntü efektiyle, suçun bir gösteri içinde sunulmasını amaçlamaktadır. *Kabadayı*'da ise suç ve şiddetin ortaya çıkardığı dramatik durumu desteklemek adına, daha uzun sahneler ve daha az görüntü efekti kullanılır. Dolayısıyla *Kabadayı*'nın yönelimi eylemin kendine değil, karakterin dünyasına olur. Karakterin dünyasına yapılan bu yönelim, *Kabadayı*'nın kamera kullanımına da yansımaktadır. Anlatıdaki eylemlerin kara filmlere benzer şekilde, rahatsız edici olması sağlanmıştır. Bu rahatsızlık, kara film türünün kentlerin yıkıcı ve sinir bozucu yönünü yansıtmak amacıyla kullandıkları kapı, pencere ya da merdiven arasından gerçekleşen çerçevelenmelere uygun çerçevelenmeler kullanılmasıyla sağlamlaştırılır. *Kabadayı*'da bu tarz bir çerçevelenmeye yoğun şekilde rastlamak mümkündür. Filmin yakın plan çerçevelenmelerini yoğun şekilde kullanmasının temel sebebi ise özellikle karakterin duygularını ön plana çıkarmaktır. Dram ön planda olduğu için, uzak planlar tercih edilmez. Bu da *Kabadayı*'nın çerçevelenme yönünden estetik yapısının *Hızlı ve Öfkeli 7*'den farklı işlediğini gösterir. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin tercihi ise eylemlerin etkisini daha estetik sunmak amacıyla, yoğun şekilde uzak çekimlere yer vermektir. Hatta film bu etkiyi izleyiciye daha iyi göstermek adına, yoğun şekilde tanrısal bakış açısı kullanır. Özellikle suç ve şiddet görüntülerini farklı kamera açıları ve çerçevelenmeleriyle sunan *Hızlı ve Öfkeli 7*, seyircinin bu tür eylemlere dair daha fazla bilgi edinmesine olanak sağlar. Yine suç ve şiddet sahnelerindeki öznel kamera ve yakın plan nesnel kamera kullanımları, seyirciyi tehlikenin içine daha fazla çekerek pasiflikten, interaktif konuma getirmektedir.

Tüm bu farklılıklar suçun sinemada nasıl bir estetik tavırla sunulduğunun, suçu kendine ana tema edinen anlatının içinden çıktığı toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı, teknolojik yetkinliği ya da film kültürüyle ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Kimi anlatılar suçu, bir gösteri malzemesi olarak kullanırken, kimi kötü bir eylem olarak bünyesinde barındırır. *Kabadayı*, suçu kötü bir eylem olarak ele alır ve suçun gösterisine değil, ağır sonuçlarına odaklanır. *Hızlı ve Öfkeli 7*'nin estetik yapısı ise suçun bir gösteri malzemesi olarak kullanılmasına yönelik olmuştur. Öte yandan her iki anlatı da suçu karanlık sokaklara gizlemekten kaçınmıştır; ancak *Kabadayı*, suçun karanlık yüzünü ortaya koyarken *Hızlı ve Öfkeli 7*, 'parlıtısını' ve 'ihtişamını' göstermeyi tercih eder. Günümüz kentlerinin görsel tüketim peyzajına dönüşen yapısına uygun olarak, suç ve şiddet eylemlerini birbirine içkin şekilde, mekânlar üzerinden estetize eder. Mekândaki karakterler, nesnel ve mekânın temsil edilmesini sağlayan teknik kodların hepsi bu estetik anlatı yapısına hizmet eder.

Son olarak, bu çalışmada değerlendirilen öğeler dışında filmsel anlatılarda suçun görünümüne etki eden başka öğeler de olduğu vurgulanmalıdır. ‘Bütçe’ buna iyi bir örnek olabilir. Bu öğeyi göz önüne alarak yapılacak bir çalışma, burada ortaya koyulan görüşlerin geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aristo (2012). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atayman, V. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belton, J. (2008). Yeni Teknolojiler. (Çev: A. Fethi). Geoffrey Nowel-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (547-555). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Benyahia, C. S. (2014). *Suç*. (Çev: A. Birsen). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and Rhetoric in The Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2010). Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup. (Çev: Y. G. Topçu). Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde (137-168). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: Deki Yayınları.
- Demirbaş, T. (2012). *Kriminoloji*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Durkheim, E. (2010). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. (Çev: C. B. Akal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*. (Çev: K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ercan, İ. (2007). *Ceza Hukuku*. İstanbul: İkinci Sayfa Yayınları.
- Hebert, L. (2011). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. (Translated: Julie Tabler). (E-book).
- Kakıncı, D. T. (1993). *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri*. Ankara: Bilgi

Yayınevi.

- Keeseey, D. (2011). *Neo-Noir Filmler*.(Çev: S. Serezli). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kolker, R. (1999). *Yalnızlık Sineması*.(Çev: E. Yılmaz). Ankara: Öteki Yayınları.
- Leitch, T. (2002). *CrimeFilms: Genres in AmericanCinema*. Cambridge: Cambridge UniversityPress.
- Lev, P. (2000). *AmericanFilms of the 70s: ConflictingVisions*. Austin: University of Texas Press.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev: O.Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Çev: E. Yılmaz).İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*.İstanbul: İletişim Yayınları.
- Place, J.;Peterson, L. (1974). Some Visual Motifs of Film Noir. *Film Comment*, 10(1), 30-35.
- Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev: M.Rifat ve S.Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Riceour, P. (2012). *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev: M. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shadoian, J. (2003). *DreamsandDeadEnds: TheAmerican Gangster Film*. New York: Oxford UniversityPress.
- Spiereburg, P. (2010). *Cinayetin Tarihi: Ortaçağ'dan Günümüze Avrupa'da Bireysel Şiddet*. (Çev: Y. Yavuz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 2*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.