

MÜCBİR SEBEP Mİ, BAHANE Mİ? POLİTİK DOĞRUCULUK ÇAĞINDA SİNEMATİK ŞİDDETİ GEREKÇELENDİRMEK

Mehmet KÖPRÜ
Erciyes Üniversitesi, Türkiye
koprumehmet@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3528-8820>

<i>Atf</i>	Köprü, M. (2023) MÜCBİR SEBEP Mİ, BAHANE Mİ? POLİTİK DOĞRUCULUK ÇAĞINDA SİNEMATİK ŞİDDETİ GEREKÇELENDİRMEK. İletişim Çalışmaları Dergisi, 9,1 (45-64)
------------	---

Geliş tarihi / Received: 30.07.2022

Kabul tarihi / Accepted: 01.01.2023

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v09i1003

ÖZ

Anlatı temelli sinemada öncelik öyküde olduğu için sinematografik yöntemler genellikle bu içeriğe göre sonradan tasarlanır. Ancak görselliğin ve sinematik oyunların öncelikli olduğu bazı yapımlarda öykü, biçimi motive etmek için bir araç olarak kullanılabilir. Şiddet içeren öyküler, potansiyel grafik dinamizmlerinden ve ilkel dürtülere hitap eden dikkat çekici doğalarından dolayı biçim öncelikli sinemanın en çok başvurduğu motivasyon kaynaklarıdır. Diğer taraftan şiddet, özü itibarıyla ve travmatik sonuçları açısından medeni toplum için kabul edilemez bir eylemdir. Günümüzde şiddetin her türüne karşı tolerans hiç olmadığı kadar azdır. Toplumsal anlamda olumlu bir durum olan bu azlık, şiddet içeren sahnelerin sinematik potansiyelini kullanmak isteyen sinemacıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Önceki dönemin basit intikam temalarının, günümüzün popüler politik kodlarıyla harmanlanması buradaki çözümlerden birisidir. Sinematik şiddetin ahlaki olarak gerekçelendirilmesi olarak adlandırabileceğimiz bu durumun etik, içerik özgünlüğüyle, sanatsal tek tipleşmeyle ve yaratım özgürlüğüyle ilgili çağrıştırdığı sorunlar ve sorular bu çalışmanın temel meselesini oluşturmaktadır. Spesifik olarak belirlenmiş filmler ya da yönetmenler olmamakla birlikte, Quentin Tarantino ve Gaspar Noé

gibi tekniğe önem veren sinemacıların 2000 sonrasındaki bazı filmleri buradaki tartışmalarda öne çıkmaktadır. Bu filmlerdeki ilgili sahneler ve temsiller, konu bağlamından çıkılmamaya çalışılarak içeriksel ve söylemsel analize tabi tutulmuştur. Konjonktürel gözlemlerle de birleştirilen bu değerlendirmeler sonucunda, şiddetin etik gerekçelendirmesinin, yeni nesil izleyici hassasiyetleriyle ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır. Bu hassasiyetlerin sanatsal ifade özgürlüğüyle ilgili diğer bağları da sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Şiddet, Sinema, Etik, *Otosansür, Tek Tipleşme.*

FORCE MAJEURE OR EXCUSE? JUSTIFYING CINEMATIC VIOLENCE IN THE AGE OF POLITICAL CORRECTNESS

ABSTRACT

Narrative cinema is story-first. For this reason, cinematographic methods are often edited later, according to the story. However, in some movies where visuality and cinematic techniques are priority, the story can be used as a tool to motivate the form. Violent stories are one of the main sources of motivation for form-priority cinema because of their potential graphic dynamism and provoking primitive impulses. On the other hand, violence is an unacceptable act for civilized society because of its malignant nature and traumatic consequences. In our time, tolerance to all forms of violence is less than ever. This decrease, which is positive on the social level, causes filmmakers who want to use the cinematic potential of violent content to search for new solutions. Combining the simple revenge-oriented plots of previous years with today's popular political codes is one of the solutions to this issue. The problems and questions that this phenomenon, which can be defined as 'the moral justification of cinematic violence', evokes about ethics, content originality, artistic uniformity and freedom of creation constitute the main issue of this study. In the study, although there are no specially selected films or directors, some of the films after 2000 by filmmakers who care about the technique such as Quentin Tarantino and Gaspar Noé come to the fore. Relevant scenes and representations in these films have been subjected to contextual and discursive analysis, trying not to go out of context. As a result of these analyzes combined with contextual observations, it was concluded that the ethical justification of violence is related to new audience sensitivities. The other effects of these sensitivities on the freedom of artistic production are also evaluated in the conclusion.

Keywords: *Violence, Cinema, Ethics, Self-censorship, Uniformity.*

GİRİŞ

Toplumsal kurallar çerçevesinde ve kültürel düzende yaşamının getirdiği gönencin bir maliyeti olarak ortaya çıkan güdusel vazgeçişler cinsellikle sınırlı değildir. Kültür ve doğa geriliminin çıkmaza soktuğu başka dürtüler de vardır. “Her uygarlık zor üzerine ve içgüdüden vazgeçme üzerine kurulmalıdır” (2000: 6) diyen Freud’un “içgüdüsel özveriler” (2000: 7) adını verdiği bu vazgeçişlerin bir bölümü şiddet ve saldırganlıkla ilgilidir. İnsanların da tıpkı diğer hayvanlar gibi, belirli bir saldırganlık güdüsüne sahip olduğu ve bu güdünün, özellikle ilkel insanların doğaya ve çevreye uyumlarında önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir (Michaud, 1991: 66). Yani kabul etsek de etmesek de saldırganlık ve bununla bağlantılı şiddet, insan doğasının bir parçasıdır. İster evrimsel hayatta kalma ve türünü devam ettirme mücadelesinin ilkel ve zararlı bir kalıntısı olarak değerlendirilsin, isterse de libidinal enerjinin patolojik bir dışavurumu olarak görülsün şiddet doğurucu saldırganlık benzeri güdüler, her türlü yıkıcılığına rağmen bizimle birlikte var olagelmıştır. Kuralları konmuş toplumsal yaşam içerisinde bastırılması elzem olan bu dürtünün bir şekilde sızdığı ya da dışavurulduğu farklı mecralardan (insanlar arası ilişkiler, bilgisayar oyunları, sado-mazoşist cinsel fantaziler vb.) bahsedilebilir.

Edebi ya da sanatsal üretim bu dışavurum mecralarından belki de en zararsız olanıdır. Sanat, tıpkı cinsellikle ilgili bastırmaların farklı tezahürlerinde de olduğu gibi, bastırılan bu dürtünün sözel ya da görsel ikamesinde aracı bir rol almaktadır. Freud’un da altını çizdiği gibi sanat, “duyumsanan ekinel vazgeçmeler için almaşık doyumlar önerir ve bu nedenle kişiyi uygarlıktan yana gösterdiği özverilerle uzlaştırmada başka her şeyden daha etkilidir” (Freud, 2000: 12). Bastırılmış olanın kimi zaman kelimelerle, kimi zamansa plastik öğelerle dışa vurulduğu edebi ya da sanatsal farklı mecralar olmasına rağmen yedinci sanat bu konuda çok daha işlevsel görünmektedir. Farklı ifade şekillerini tek başına bünyesinde eritebilen sinema, bu özelliğinden dolayı, Freud’un bahsettiği “alışık doyumlar” için en uygun zemini sunmaktadır.

Bir film, söz sanatını (diyaloglar), anlatı oyunlarını (senaryo), koreografiyi (oyunculuk ve sahneleme), atmosferi (aydınlatma ve mizansen), ritmi (kurgu), müziği, dokunsallığı (yakın planlar) ve kendine özgü (kamera hareketleri, montaj, kadraj vb.) başka birçok unsuru belli bağlamlarda ve uyumlu bir şekilde düzenleyerek ilkel arzuların sanatsal ve üstü kapalı bir ikamesine dönüşebilir. Bu ikame, dolaylı hissettirim veya doğrudan gösterim üzerinden yapılmaya çalışılabilir. Ama doğrudan göstermek yerine ima etmek, sadece daha estetik olduğu için değil, bir kısmı bilinçaltıyla bağlantılı olan başka gerekçelerden dolayı da çok daha etkilidir. Elde edilmek istenen ama elde edildiğinde de büyüsünü kaybeden Lacancı anlamdaki arzu nesnesinin (*objet petit a*) paradoksal varlığı (ya

da yokluğu) burada en açıklayıcı gerekçe olabilir. Pornografik yapımlar, “*objet petit a*’yı doğrudan göstermek istediği için bu nesneye görünürlük kazandıramaz” (McGowan, 2012: 68). Ayrıca alımlayıcının hayal gücünü zorlamamaları da sanatsal bir vasatlık doğurur. “Her şeyi olabildiğince en açık biçimde göstermek ve sanatın en önemli kurucu unsuru olan muhayyileyi kışkırtmak pornografide dışlanmış bir olgudur” (Kahraman, 2005:201). O nedenle, gösterilemeyen ama varlığı sürekli ima edilen ya da bir şekilde hissettirilen haz unsurları, hem *objet petit a*’nın karmaşık doğasına hem de sanatsal ifadeye daha uygundur. Bakış düzeyinde de olsa bir tür elde edişin yarattığı sığığa ve büyü bozumuna neden olmadan gizemi korur.

Gizemin ve büyüün korunumu korku ve dehşet unsurları için de benzer bir şekilde işler. Kadraj dışı ya da eksiltme ile sürekli bakıştan uzakta tutulmaya çalışılan tehdit unsurlarının üzerindeki bilinmezlik, onları çok daha tedirgin edici bir hale getirir. “Korku, metafizik değilse bile, etkili olabilmesi için bir ölçü, bir gizlilik gerektiriyor: Herşeyi ortaya sermekle korku doğmuyor” (Scognamillo, 1996:361). Çünkü en büyük silahı ve diğer canlılara karşı avantajı bilgi olan insan için bilinmeyen, bilinene göre her zaman için daha tehlikelidir. Pascal Bonitzer’in de belirttiği gibi “Görme kısmiyse düşman gücül olarak her yerdedir (2006: 70)”.

Buradaki çıkarımların sağlaması, en ürpertici ya da en kışkırtıcı filmlerin, gösterme konusundaki cimrilikleri üzerinden yapılabilir. Kanın ufak lekeler olmanın ötesine geçemediği, öldürme eylemlerinin ise parçalı kurguyla neredeyse görünmez hale geldiği Alfred Hitchcock gerilimlerinin, her biri birer kan şölenine dönüşen B sınıfı işkence filmlerine (*slasher movies*) göre çok daha huzursuz edici olması ya da ihtiyatlı erotik sinemanın pornografik filmlere göre daha akılda kalıcı olması burada somut veriler olarak durmaktadır. Ama neredeyse ampirik sayılabilecek bunca veriye rağmen farklı türlerden birçok film yine de dolaylı anlatım yerine sinemanın doğrudan temsil gücüne bel bağlamaktadır. Bu doğrudanlık çok farklı nedenlerle ve çok farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Örneğin Catherine Breillat ya da Gaspar Noé gibi Yeni Fransız Aşırıcılığı’na örnek gösterilebilecek yönetmenlerin filmlerinde; sanatsal bağlamda yıkıcı, ahlaki tabular ya da toplumsal kabuller noktasında ise provokatif bir estetik arayışın izleri bulunabilir. Bu tür izler, söz konusu filmleri sıradan pornografiden ayıran ereksel özelliklerdir. Estetik ve sanatsal bağlamda ise çok daha fazla araç bulunabilir. Öyküleme aşamasından itibaren incelikle tasarlanmış bir sanat filmi ile sıradan video kameralarla tripod bile kullanılmadan kaydedilmiş alelade çekimler arasındaki fark ilk bakışta hissedilecek kadar nettir.

Cinsellikle ilintili görünürlüğün ayrımı bu şekilde rahatlıkla yapılabilse de söz konusu şiddetin ve vahşetin çıplaklığı olduğunda ayrım bu kadar kolay

olmayabilir. Çünkü şiddet, asgari düzeyde de olsa daha planlı bir yapım süreci gerektirir. Ama bu ayrımındaki tek zorluk, şiddeti göstermenin cinselliği göstermeye göre daha fazla prodüksiyon emeği gerektirmesi değildir. Şiddet tanımının muğlaklığı, göreceliliği ve çeşitliliği de burada bir zorluk olarak durmaktadır. Aşırı sevgi gösterilerinin bile bir tür duygusal şiddet (*love bombing*) olarak kabul edilmeye başlandığı günümüzün naif ve kırılğan kültürel atmosferinde şiddeti tanımlamak ve onun sınırlarını çizmek oldukça zor görünmekte. Diğer taraftan Hannah Arendt'in "şiddetin yüzyılı" (1996: 7) dediği geçtiğimiz asra ait makul tanımlar ve sınırları daha belirgin taksonomiler bile fazlaca çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu çeşitliliğin başlıca nedenlerinden biri, kavramın çok fazla alanı ilgilendiren göreceliliği. Psikolojik düzlemde şiddet olarak kabul edilen bazı eylemler, hukuksal olarak legal görülebiliyor. Ya da 'toplum vicdanı' gibi sübjektif ve spekülatif teraziler, baskın güncel değerlerle amorfleştikleri için yanlış şiddet derecelendirmelerinin önünü açmaktadır. Kavramın aynı anda çok fazla anlama gelecek kadar geniş olması da bu göreceliliği destekliyor. Michaud'nun da belirttiği gibi şiddet; "cinayet, işkence, darbe (vuruş) ve etkili eylem, savaş, baskı, suçluluk, terörizm vb." (1991: 5) gibi olguları karşılamak için kullanılabilir.

Birbirinden çok farklıymış gibi görünen bu kavramların hepsi de aslında Étienne Balibar'ın "sınırların aşılmasını" temel alarak yaptığı "benliğin sınır taşlarına -ya da bariyerlerine, kalkanlarına, yasaklarına, sınırlarına vb.- tecavüz edilmesi" şeklindeki genel şiddet tanımıyla örtüşür (Balibar, 2014: 19). Bu genel tanım içindeki 'yasaklar ve sınırlar da' bir tür göreceliğin ve belirsizliğin (her bireyin yasakları, 'kırmızı çizgileri', hassasiyetleri vs. birbirinden farklı olabilir) önünü açıyor gibi görünse de, konuya şiddetin dar anlamıyla, yani fiziksel şiddet açısından baktığımızda bazı net çizgilerle karşılaşabiliriz. "Dar anlamıyla şiddet tanımında, tartışılmaz ve ölçülebilir nitelikleriyle, fiziksel şiddet tektir. İnsanların bedensel bütünlüğüne karşı dışarıdan yöneltilen sert ve acı verici bir edimdir" (Ünsal, 1996: 31). Sınır aşımını genel tanımla fiziksel temelli dar anlam birleştğinde, sinemada en çok suistimal edilen şiddet türüne biraz daha yaklaşıyoruz. Çünkü bu yaklaşım tam da grafik şiddet için ihtiyaç duyulan görünür şiddetin failini ve maktulünü açıklar mahiyettedir.

Filmlerde karşımıza çıkan ve görsel anlamda en rahatsız edici olan şiddet sahneleri genellikle bedensel bütünlükle ilgili olanlardır. Bedensel sınırın mutlak varlığının ihlaliyle ortaya çıkan parçalanmış bedenler, fişkırkan kanlar, ortaya dökülen organlar şiddet pornografisinin en sevdiği görüntülerdir. Bu görüntülerin seyirci tarafından neden talep edildiği ve bunların neden üretildiği gibi sorular antropoloji, psikanaliz ya da sosyal psikoloji gibi alanların hepsini birden ilgilendiren geniş bir tartışma zemini sunarken, bu tarz filmlerin günümüz

‘politik doğruculuk’ çağında bile kendilerini kabul ettirebilmiş olmaları da, en azından sinema alanı için, başlı başına ilginç bir konu olarak durmaktadır. Çünkü Slavoj Žižek’in “korku politikasının ideal liberal biçimi” (Žižek, 2018: 48) olarak tanımladığı siyaseten doğruculuk, aşağıda daha da detaylandırılacağı gibi, yeni bir tür püritenizmin ve bununla bağlantılı sansür mekanizmasının kültürel altyapısını oluşturmuştur. “Her şeyden önce bir ahlak projesi” (Furedi, 2001: 203) olan siyaseten doğruculuğun ürettiği bu mekanizma içerisinde en az tahammül edilebilecek konulardan biri de, tahmin edilebileceği gibi, bedensel dokunulmazlığın görsel eğlence nesnesi haline getirilerek sömürülmesidir.

Buradaki azalan ‘tahammül’ün miktarını belirleyen iki temel faktör vardır. Bunlardan ilki seyircinin beklentisidir. Diğeri ise filmin şiddeti hangi amaç ve gerekçeyle kullandığı. Filmleri sadece eğlence amacıyla izleyen ve genellikle aksiyon, korku ya da gerilim türünden hoşlanan bir seyircinin görsel şiddetle ilgili beklentisi ve bununla ilgili tahammül derecesi oldukça uç noktalarda olabilir. O nedenle *İhtiyar Delikanlı* (*Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2003) benzeri sert aksiyonların ya da *Teksas Katliamı* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) benzeri istismar filmlerinin gerekçelendirmeyle ilgili çok fazla çaba harcamalarına gerek yoktur. Öykünün diegetik gerçekliğine ve olay örgüsünün neden-sonuç zincirine uyduğu sürece intikam peşindeki bir protagonist (ana karakter) ya da gözü dönmüş bir antagonist (karşı karakter) her türlü vahşeti görsel bir sömürüye dönüştürebilir. Bu nedenle, filmlerdeki sert sahneler için gerekçeler üretme noktasında en rahat olan sinemacılar, bu tür izleyici kitlesine yönelik filmler yapanlardır.

Diğer taraftan, anlatacakları öykülerin seçiminde ve bunların sinematografik sunumunda daha özenli olan içerik odaklı yönetmenler, şiddeti görsel bir sömürü nesnesi olarak değil de, ele aldıkları temanın olabildiğince gerçekçi ve etkileyici bir sunumunu yapmak için dramaturjik bir araç olarak kullanabilmektedir. *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), *Baba* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) veya *Er Ryan’ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) gibi sert içeriklere (boks, mafya veya savaş) sahip yapımlarda karşımıza çıkan şiddetin temel gerekçesi, ne kadar rahatsız edici olursa olsun öykü dünyasının talep ettiği eylemlere ve görüntülere mümkün olduğunca sadık kalınmasıdır. Hollywood’un ‘pragmatik üslubuna’ (Bordwell’den aktaran Elsaesser ve Hagener, 2014: 64) uygun hareket eden bu yapımlardaki temel stratejiyi ‘anlatı neyi talep ediyorsa ona uymak’ şeklinde özetleyebiliriz.

‘İstismar amaçlı şiddet’ ve ‘öykü için şiddet’ olarak karakterize edebileceğimiz bu iki kategorinin dışında bir de ‘sinematik gösteri amaçlı şiddet’ grubundan bahsedebiliriz. Şiddeti neredeyse bir tür görsel seremoniye dönüştüren bu filmlerin yaratıcılarının en önemli ortak özellikleri sinemaya ve kendilerinden

önceki filmlere olan hayranlıklarıdır. İtalyan yönetmen Sergio Leone'nin yönettiklerinin başı çektiği 'spaghetti western'leri ya da günümüzden en net olarak Quentin Tarantino filmlerini örnek olarak gösterebileceğimiz bu gruptaki yapımlarda şiddet, diğer birçok anlatsal ya da stilistik bileşende olduğu gibi, hayranlık duyulan önceki yapımlara, politik ya da eleştirel parodiden arındırılmış ölü göndermeler (pastiş) içerirler. Gerçekçilikten ziyade gösteri ön planda olduğu için rahatsız edicilikten de uzaktırlar. Kurgu ritmiyle, müzikle, gösterişli mizansen elemanlarıyla ve ilgi çekici kamera hareketleriyle süslenen şiddet eylemleri korku, endişe ya da tiksinden ziyade bir tür 'grafik haz' uyandırırılar. Ancak, günümüz koşullarında, bu tür filmlerin hitap ettiği sınıfların olumlu yönde artan duyarlılıkları ve hassasiyetleri buradaki hazı sekteye uğratabilecek düzeydedir.

O nedenle, vicdani rahatsızlığı azaltacak hafifletici nedenler ya da hukuk literatüründeki ismiyle 'mücbir sebepler' günümüzde en çok bu tür filmler için gerekli hale gelmiştir ve burada da genel olarak bu üçüncü guruba odaklanılacaktır. Daha spesifik olarak ise, 2000 sonrası bazı popüler filmler ile özellikle festival izleyicisini hedefleyen bazı alternatif sinema örneklerinin şiddeti gerekçelendirme konusundaki titiz çabaları inceleme konusu yapılacaktır. Konu akışına göre tipik örnekleme yöntemiyle seçilecek olan filmlerdeki söz konusu çabayı yansıtan karakter temsilleri ve öykü unsurları, büyük oranda eleştirel söylem çözümlemesiyle değerlendirilecektir. Ama bunlara geçmeden önce, söz konusu etik gerekçelendirme girişimlerinin neden özel olduğunu anlayabilmek amacıyla, sinema tarihi içerisindeki görünür şiddetin genel bir kronolojisini çıkartmak faydalı olabilir. Böylece önceki yıllardaki grafik şiddet ile daha yakın dönemli olanlar arasındaki ayrımın neler olduğuna daha doğru bir perspektiften bakabiliriz.

Görsel Şölen Olarak Şiddet

Şiddet ve sinema ilişkisi, neredeyse sinema tarihi kadar eskidir. Özellikle ticari sinema, *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) gibi ilk örneklerde de görüldüğü gibi, erken dönemlerinden itibaren suç ve şiddet ile iç içe olmuştur. Ticari amaçları gereği seyircinin kolaylıkla ilgisini çekebilecek her türlü tematik ve görsel materyale özel bir ilgisi olan popüler sinemanın böyle bir olguya ilgi göstermiş olması çok da şaşırtıcı değildir aslında. Çünkü bireysel olarak doğrudan deneyimlenen şiddet ne kadar rahatsız ediciyse, başkalarının başına gelen şiddet de o derece ilgili çekici olabilmektedir. Bu nedenle popüler sinema içerisindeki farklı türler, kendi tür uzlaşmalarının gereklilikleri ve hedef izleyici kitlesinin beklentileri doğrultusunda, farklı derecelerde ve şekillerde bu olgudan faydalanmışlardır.

Örneğin *Büyük Tren Soygunu*'nu da dahil edebileceğimiz Western sinemasında, “iyiyle kötü arasındaki çatışmanın şiddetli eylemle yalın biçimde çözülmesi” (Wright’tan aktaran Abisel, 1995: 51) genel bir yaklaşımdır. Ancak bu eylemin sunuluş şekli, görünürlüğü ve bedenle olan ilişkisi gibi önemsiz sayılamayacak unsurlarda zaman içerisinde ciddi değişimler yaşanmıştır. Örneğin John Ford filmleriyle özdeşleşen klasik westernlerde, batıda yaşamın ağır ve istenmeyen bir bedeli olarak ortaya çıkan zorunlu şiddet, kısmen daha ‹temiz› sunulur. “Klasik ‘Western’ de ölümlerin sayısı abartılmazdı, şiddet son bölümde patlıyordu, kaçınılmaz ve gerekli bir hesaplaşmada” (Scognamillo, 1996:358). Bu kaçınılmaz hesaplaşmada silahlar patlasa da bunlardan çıkan kurşunların bedende neden olduğu fiziksel tahribatın izleri çok fazla gösterilmez. Ölümler hızlı ve neredeyse kansızdır. Çatışmalar daha çok orta ya da genel planlarda verilir. Yakın plan ya silahlara uzanan ellere ya da acıyla kıvranan yüzlere odaklanır. Kurşunun açtığı yaraların yakın plan görüntülerinin klasik westernde neredeyse hiç yeri yoktur. Çok az görünen kan teknolojik bir zorunluluk olarak da zaten renksizdir. “Dünkü şiddet, sansürlerin de baskısı ile, ‘ilkel’ ve ‘denetimli’ bir şiddet oluyor seyirciyi halen sarsmaktan, tedirgin etmekten kaçınan. Ve kanın rengi siyah iken etkisini çokça kaybediyor” (1996: 358) diyen Scognamillo bu dönemdeki genel durumu özetler.

Ancak altmışlara gelindiğinde durum biraz değişir. “Şiddet her zaman westernin öne çıkardığı bir öğe olmakla birlikte bunun film içindeki ağırlığı, yoğunluğu ve sergilenişi değişmiş, altmışlarla birlikte, kan aracılığıyla görselleştirilmeye başlanmıştır” (Abisel, 1995: 55)”. Örneğin 1969 yılına ait Sam Peckinpah filmi *Vahşi Belde (The Wild Bunch)*, açılış sekansından itibaren isminin hakkını veren yoğun bir şiddet seremonisi sunar. Bedensel tahribat ve kan saklanmak yerine daha da görünür hale gelir. Peckinpah filmlerindeki kadar olmasa da dönemin diğer suç ve western yapımlarında da benzer bir görünürlükten bahsedilebilir. Robert Kolker, western türünde de filmler ortaya koyan Arthur Penn’in çektiği biyografik bir suç hikayesi olan *Bonnie ve Clyde (Bonnie and Clyde, 1967)* üzerine yaptığı değerlendirmede, altmışlardaki bu dönüşümün şeklini, genel seyrini ve daha da önemlisi bunun toplumsal bağlamdaki makro gerekçelerini şu şekilde açıklar:

“*Bonnie and Clyde*’ı yaparak, Penn perdede hızlı ve görece olarak temiz olabilecek şiddet yüklü ölümü onaylayan yönetmen ile izleyici arasındaki olumlu ve çok önemli bir sinemasal ilişkiyi parçalar. Bir kurşunun neden olduğu kan lekesine izin verilirdi ama yalnızca birazına. Penn, *Psycho* ile başlayan geleneği güçlendirdi. Şiddet yüklü ölüm artık bir doğrudanlık oluşturmak ve bir fiziksel yankı yaratmaktır; anatomik ayrıntı duygusu oluşturacaktır. Bu yeni öğenin belirli tarihsel gerginliklerden çıktığına

şüphe yok. Penn'in yalnızca *Bonnie and Clyde*'da değil, *The Chase*'de ve *Four Friends*'de de göndermede bulunduğu Kennedy suikastı ve Vietnam Savaşı, yani 1960'larda Amerika'nın yaşadığı iki travma, kültürü fiziksel acı çekmenin ayrıntılarıyla tanıştırdı ve bu ayrıntıları köklü bir biçimde duygusal bağlam içine yerleştirdi". (Kolker, 1999: 70)

Bu politik ve toplumsal arka planın yanında, filmlerdeki şiddetin görünümünü değiştiren bazı sinema içi dinamikler de söz konusudur. Mesela şiddet içerikli materyallerin gösterimini de düzenleyen ve 'Code' olarak bilinen Hollywood yapım yasasının son kısıntıları 1968 yılında kaybolur ve sansür etkisini iyice kaybeder (Prince, 2003: 1). Diğer taraftan elliler ve altmışlar, aynı zamanda, Avrupa ve Amerika'da sinemasever bir yönetmen kuşağının film yapım alanına aktif olarak girmeye başladığı bir dönemdir. Eskinin el yordamıyla, başka alanlardan ilham alarak, keşfederek ve hayatı gözlemleyerek ilerleyen yönetmen kuşağının yerini yavaş yavaş, filmlerle büyümüş ve hayran oldukları yönetmenler gibi film yapmak isteyen yeni bir kuşak almıştır. Bu genç yönetmenlerden bazıları referans aldıkları yönetmenleri ve filmleri yapı bozumuna uğratarak ve dönüştürürken (örneğin Fransız sinematek çevresinden gelen Yeni Dalgacılar), diğer bir kısmı benzer filmler ve benzer teknikler kullanarak daha çok taklit yolunu seçtiler.

Amerikan coğrafyasıyla ve yaşam şartlarıyla özdeşleşmiş bir türün (western) Avrupalı sinemacılar tarafından ithal edilmesi, bu hayran taklitçiliğinin en ilginç örneklerini oluşturmaktadır. Aralarında Yeşilçam'ın da olduğu birçok ülke sineması western türüyle ilgili denemeler yapmış olsa da buradaki en önemli pay şüphesiz İtalyan sinemacılara aittir. Öyle ki, 'spagetti western' olarak isimlendirilen bu alt türe ait olan bazı filmler zamanla, orijinal westernlerden bile daha çok bilinir hale gelecektir. Çoğunluğu Sergio Leone tarafından çekilen İtalyan tarzı westernlerin bu kadar ilgi görmesinin arkasındaki en önemli nedenlerden biri, türe ait en sevilen kodların ve nerdeyse ikonikleşmiş klişelerin şiirsel ve stilize bir dille yeniden üretilmesidir. Ama Amerikan orijinli gerçek westernlerin aksine bu yeniden üretimin düşünsel ve politik motivasyonu oldukça zayıftır. "Bu filmler, yalnızca hakiki Amerikan westernlerinin göstergelerini (tabanca, manzara, anlatı dizimi ya da olay örgüsü) kullanırlar; derin yapısal kalıplardan yoksundurlar" (Abisel, 1995: 93). Yani yapılan şey genellikle içi boşaltılmış stilize bir taklit ya da daha doğru bir kavramlaştırmayla bir tür pastıştır.

Spagetti westernlerdeki bu amaçsız stilizasyonun dönüştürdüğü şeylerden biri de silahlı ya da silahsız çatışmalar, kavgalar ve bunlara benzer genel şiddet eylemleridir. 'İşlevsel ve kaçınılmaz şiddetin abartılmadığı' (Scognamillo, 1996: 358) John Ford sinemasının kısmen daha gerçekçi sunumunun aksine Sergio Leone westernlerinde şiddet, anlatısal bir araçtan ziyade, gösterilmesi ve

sömürülmesi gereken biçimsel bir amaca dönüşür. Özellikle düellolar, bilinen silah çekme ritüellerinin abartılmasıyla adeta törenselleşir. *Bir Avuç Dolar İçin* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) ve İyi, Kötü, Çirkin (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1965) gibi en bilinen Leone filmlerinde “zorla uzatılmış, ciddiyet ölçüsünü kaçıran nihai düelloda, rakipler, aynen bir sirkte olduğu gibi birbirinin etrafında dönerek ‘bir ölüm balesi’ (Dadalsen) koreografisi çizerler” (Atayman, 2004: 30). Öldürmek ve ölmek, vahşi batıda yaşamının gerektirdiği bir zorunluluk olmaktan çıkıp bir tür sinematik şölene döner. Yakın planların bile panoramik manzaralara dönüştüğü geniş plan çerçeveler, mekân algımızı altüst eden odak kaydırmalar (zoom yaklaşımlar ve uzaklaşımlar) ve derinlikli mizansenler, folklorik kovboy ezgileriyle orkestral müziğin harmanlandığı Ennio Morricone bestelerinin de desteğiyle iyiden iyiye epikleşir. Çekilen silahlar ve yere serilen bedenler, western hayranı İtalyan yönetmenin melez ve epik estetiğinin içinde acı vermekten ziyade adeta bir tür sinematik hazzla dönüşür. Çünkü o, anlatmak istediği öyküye uygun sinematik araçlar arayan klasik western yönetmenlerinin aksine, görselleştirmek istediği sahnelere uygun öyküler arayan sinefili bir yönetmendir.

Hala film çekmekte olan daha genç bir sinemasever yönetmen ise, içerik ve biçim arasındaki zamansal ve nedensel ilişkiyi tersine çevirme ve grafik şiddeti de buna alet etme noktasında Sergio Leone’yi de geride bırakır. Amerikalı yönetmen Quentin Tarantino için de önemli olan bir öykü anlatmak değil, gençken çalıştığı video kiralama dükkanında izleme şansı bulduğu farklı türden sayısız filmdeki biçimsel oyuncakları kullanabileceği bir ortam yaratmaktır. “Sinema anlayışını yaşam üzerine değil, seyretmiş olduğu çok sayıda film üzerine kuran, günlük yaşamı değil, bize reklamlarda sunulan yaşamı anlatan bir sinemacı Tarantino” (Kutlu, 1996: 356). O nedenle onun sinemasındaki şiddetinin sanatsal kaynaklarına ve referanslarına bakmak, sinema tarihi içerisindeki görselleşmiş şiddetin bir özeti gibidir. Örneğin Akira Kurosowa’nın tarihsel uyarlamalarında sınırlı ve yerinde kullanımlarını gördüğümüz, ama sonraki yıllarda B sınıfı uzak doğu aksiyonlarının değişmez bir unsuru olan kılıçla doğranan bedenlerin ve bu bedenlerden fişkıran kanın türlü versiyonlarını *Kill Bill* [*Kill Bill: Volume 1* (2003) ve *Kill Bill: Volume 2* (2004)] serisinde görebiliriz. Bir manga uyarlaması olan *Lone Wolf and Cub: Baby Cart in Peril*’deki (*Kozure Ôkami: Oya no kokoro ko no kokoro*, Buichi Saitô, 1972) dudak koparma, jidaigeki (dönem draması) türünden bir aksiyon olan *Lady Snowblood*’daki (*Shurayukihime*, Toshiya Fujita, 1973) bedeni kılıçla iki bölme, yine bu tür dövüş sanatı filmlerinde sıkça görülen parmakla göz oyma gibi beden bütünlüğüne yönelik eylemler *Kill Bill* serisinde karşımıza çıkan diğer pastişlerdir. Yine *Lady Snowblood* referansı ile karşımıza çıkan beyaz kar üstündeki kırmızı kan gibi uygulamalar ise şiddeti grafik bir avantaja dönüştürmenin örnekleri olarak değerlendirilebilir.

İntikam temasının her iki filmin de merkezinde olması, *Lady Snowblood* ile *Kill Bill* serisini anlatı düzeyinde de birbirine yaklaştırır. *Lady Snowblood*'un kahramanı Yuki Kashima (Meiko Kaji) ailesinin erkeklerini öldüren ve annesine tecavüz eden adamları bulmaya çalışırken, *Kill Bill*'in Bride (Gelin) kod adlı ana karakteri (Uma Thurman) kendisini öldürmeye çalışan eski iş arkadaşlarını (ya da suç ortaklarını) aramaktadır. Bu karakterlerin her ikisi de kadındır ve yine her ikisi de intikam arzusuyla yanıp tutuşmaktadır. Yuki ve Bride'nin intikam için oldukça haklı gerekçelerinin olması, onların yapacakları her türlü eylemi de hoşgörüle karşılamamıza neden olmaktadır. Görsel ve işitsel olarak son derece stilize edilen şiddetin bu şekilde haklı gerekçelere dayandırılması, seyirci için de farklı türde bir katharsisin önünü açmaktadır. Bu, ilkel ve yabani bir güdünün tatmininden doğacak olan 'uygar huzursuzluğun' da bertaraf edildiği 'hak edilmiş' bir hazdır.

Ancak Tarantino sineması söz konusunu olduğunda bu bağlamda farklı bir durum daha dikkat çekmektedir. Amerikalı yönetmen *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, 1992) veya senarist, oyuncu ve yapımcı olarak destek verdiği *Günbatımından Şafağa* (*From Dusk Till Dawn*, Robert Rodriguez, 1996) gibi maskülenitenin ağır bastığı önceki dönem filmlerinde bu tür bir gerekçelendirmeye ihtiyaç duymazken ve neredeyse sadece 'eğlence için şiddet' mottosuyla filmler çekerken, 2000 sonrasında yapılmış olan *Kill Bill: Vol. 1* (2003), *Kill Bill: Vol. 2* (2004), *Soysuzlar Çetesi* (*Inglourious Basterds*, 2009) ve *Zincirsiz* (*Django Unchained*, 2012) gibi filmlerinde böyle bir kaygı taşıyor gibi görünmektedir. Bu değişim, Tarantino sinemasında belli belirsiz gibi görünse de, yaşadığımız dönemin ruhuyla ilişkili olan daha genel bir dönüşümün yansımaları olarak okunduğunda önemli ve ilgi çekici veriler sunmaktadır.

Politik Doğruculuk Çağında Görsel Şiddet

Scognamillo'ya göre kanların kaligrafisiyle birlikte "ölmenin ve öldürmenin koreografisini çizen" Tarantino sayesinde şiddet kendi post-modernizmine kavuşur (Scognamillo, 1996: 359). Gerçekten de, Jameson'un "boş bir parodi, kör bir heykel" (Jameson, 2011: 56) olarak tanımladığı ve postmodern kültürel üretimin en önemli belirtilerinden olan pastiş uygulamaları, Tarantino'nun kanlı şiddet sahnelerinin bir çoğunda karşımıza çıkar. Yönetmen, görsel ve biçim olarak popüler kültürden (çizgi romanlar, Kungfu filmleri, video pazarı için çekilen B sınıfı aksiyonlar, animeler vb.) referanslar taşıyan şiddet unsurlarını, son derece gösterişçi ve stilize bir şekilde anlatılarının içerisine yedirir. Ölüm sahnelerini, Kutlu'nun (1996: 355) değımiyle, gözümüzün içine sokar. Ölmek ve öldürmek, hikâyenin anlatısal bir unsuru olmaktan ziyade, sinematik gösterinin bir parçası olur. En azından, Scognamillo ve Kutlu'nun burada alıntılanan düşüncelerinde örnek olarak gösterdikleri *Rezervuar Köpekleri* gibi erken dönem filmlerinde durum genellikle bu şekildedir.

Başarısızlıkla sonuçlanan bol ölümlü bir soygun girişimini anlatan ve şimdiki zamanı tek mekânda geçen öyküsünün geriye dönüşlerle tamamlandığı akronik bir zamansal yapılanması olan *Rezervuar Köpekleri*'nin, içerikten ziyade stilistik ve anlatsal denemelere odaklandığı söylenebilir. Filmin ve yönetmenin herhangi bir politik, ideolojik ya da varoluşsal derdi yok gibidir. Diyaloglar, suçlar, cinayetler ve diğer tüm eylemler, öykü içerisindeki karakterler açısından bir amaca bağlansa da, yönetmenin söylemek isteği şey ya da varmak istediği sonuç konusunda herhangi bir yere bağlanmazlar. Burada da, *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)* ve *Jackie Brown (1997)* gibi diğer 2000 öncesi Tarantino filmlerine benzer şekilde önemli olan biçimsel numaraların, pastiş stilin ve sinematik gösterinin kendisi gibidir. Tema ve öykü bu gösterinin bir bahanesidir sanki.

2000'den (özellikle de 2009'dan) sonraki bazı Tarantino filmlerinde ise bu düşünsel ereksizliğin kısmen kaybolduğunu ve politik bir bilincin az da olsa ortaya çıkmaya başladığını söyleyebiliriz. Ancak bu bilinç, mevcut kapitalist sistemin ve neo-liberal dünyanın baskın değerleriyle çelişecek ya da onları eleştirecek bir potansiyelde değildir. Bireyin hak arayışı, ırkçılık, kölelik, özgürlük ya da etnik soykırım gibi nerdeyse tüm medeni dünyanın üzerinde hem fikir olduğu meselelerle ilgili düz bir politikliktir bu. Örneğin Yahudi kökenli Amerikalı askerlerin kurduğu bir suikastçı timinin Fransa'daki faaliyetlerinin eğlenceli Tarantino üslubuyla aktarıldığı *Soysuzlar Çetesi (Inglourious Basterds, 2009)*, Nazilerle ve onların işlediği insanlık suçlarıyla ilgili yeni ya da farklı bir şey söylemez. Nazi askerleri yine soğuk kanlı psikopat katillerdir ve bu nedenle onlara karşı uygulanacak her türlü şiddet mubahtır. Tıpkı bol kanlı FPS (*First Person Shooter*) mantığındaki üç boyutlu video oyunlarıyla tanınan ve özellikle *Doom* isimli oyundan dolayı muhafazakâr ailelerle mahkemelik olan ID software'in, ana hedefi zombilerden Nazilere kaydırarak (*Wolfenstein*) çocuklarının 'ahlakını' korumaya çalışan ebeveynlerin tepkisini yumuşatması gibi Tarantino da, gösterişli şiddet sahneleri için daha kabul edilebilir bir hedef ya da René Girard'ın değimiyle yeni bir "feda edilebilir kurban" (Girard, 2003: 5-6) bulmuştur sanki.

Cango'nun İntikamı (Django, Sergio Corbucci, 1966) isimli spagetti westernden isim olarak ilham alsa da olay örgüsünde oldukça farklılaşan *Zincirsiz*'de ise bu makulleştirme girişimi daha da belirgindir. Çünkü orijinal filmde sevdiği kadın için her türlü çatışmayı göze alan ana karakter Django (Franco Nero) mavi gözlü bir beyazken 2012 yılındaki Tarantino versiyonunda benzer bir amacı olan karakter bu kez siyahı bir Amerikalıya dönüşür. Böylece orijinal öykünün içindeki bireysel kurtarma öyküsü, yeni versiyonda, Amerika'nın kölelik yıllarıyla da hesaplaşan ve gösterişçi Tarantino sinemasının pek de adeti olmayan ufak çaplı bir politik arka plan kazanır.

Görüldüğü gibi bu filmlerdeki politik söylemler, örneğin özgürlük, demokrasi, modern dünya, insan doğası, burjuva ahlakı ya da cinsellikle ilgili inandığı şeyleri çekinmeden filmlerine ya da konuşmalarına taşıyabilen eskilerden Luis Buñuel ya da yenilerden Lars von Trier gibi gerçek provokatif yönetmenlerden farklı olarak, güncel ve baskın değerlerle çelişmezler. Tarantino bu filmlerinde aykırı şeyler söylemekten ziyade genel kabul gören ve onaylanan fikirlerin arkasına sığınarak, filmlerindeki grafik şiddetin bir tür günah çıkarmasını yapar gibidir. Eski filmlerindeki amaçsız maskülen şiddeti, daha eşitlikçi, daha özgürlükçü, daha dişil, daha barışçıl ya da daha liberal düşüncelerle süsleyerek festivallerin duyarlı seyirci kitlesine de göz kırparlar. Yönetmen, kullanmaktan vazgeçemediği abartılı ve kimileri için rahatsız edici olan vahşi ve kanlı sahnelerin alabileceği olası tepkileri, anlatıya serpiştirdiği ‘siyaseten doğrucu’ argümanlarla bir parça da olsa yumuşatır. Bu ve benzeri yaklaşımlar, “yeni etiket” sisteminin doğurduğu sansür mekanizmasının ‘yumuşak’ işleyişine de ideal birer örnektirler aslında. Frank Furedi, siyaseten doğruculukla ilişkilendirdiği bu sistemin işleyişini örneklendirerek şu şekilde açıklar:

“Yeni etiket insan davranışlarını düzenlemenin alternatif bir yoludur. Sorumluluk taşıyan davranışlara yapılan vurgu, kişisel yaşama müdahale etme tehdidini her zaman için örtük olarak barındırır. Yeni etikete müdahale etme dinamiğini kazandıran da bu ahlakçı yönüdür; geleneksel ahlakın başarısızlığı yeni etikete özgüven ve otorite kazandırır. Ortaya, yargılama, sansürleme ve cezalandırma hakkına sahip olduğunu düşünen otoriter bir ahlak anlayışı çıkar. Bu otoriter ahlakın, değer yargısı içermediğini ve güçsüzün yanında olduğunu iddia etmesi tam bir paradokstur. Bizi kendimizden koruma şeklindeki bu anlayış, geçmişte otoriter güçlerin elinin uzanamadığı alanlara kadar yayılır. Örneğin, 1995 yılında bir İngiliz televizyonunda yayımlanan *Dime* çikolatasının reklamı, insanları aşırı yemeye teşvik ettiği gerekçesiyle yasaklandı”. (Furedi, 2001: 204)

Paul Grainge ise, kültürel savaş tartışmalarının paratoneri olarak tanımladığı politik doğruculuğun, sol ve sağ arasındaki hizipleşmelerde bir tür cankurtaran botuna dönüştüğünü söyler. Ona göre bu durum, sağ/sol konumlar ve ahlaki standartlar hakkında kendinden emin ve tutarlı bir şekilde konuşmayı zorlaştırmaktadır. Örneğin kampüs konuşma kodlarında ve pornografi karşıtı sansürde iki taraf arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır (Grainge, 2003: 212). Benzer bir püriten ittifakın şiddet görüntüleri konusunda da olduğunu söyleyebiliriz. Gerekçeler değişse de (muhafazakâr ahlaki değerler ya da bedene yönelik şiddetin özendirilmesine karşı insani tutum) tıpkı cinsellik gibi şiddetin de ekranlarda çokça ve alenen görselleştirilmesine her iki taraf da karşıdır. Bu püriten ittifak, sinemacılar üzerindeki baskıyı artırmakta ve doğrudan olmasa bile dolaylı bir

sansürü (ya da oto-sansürü) güçlendirmekte veya burada tartışıldığı gibi farklı meşrulaştırma arayışlarına girilmesine neden olmaktadır.

Bu arayış, Tarantino sinemasıyla sınırlı değildir. Başka filmlerde de benzer bir çabanın izleri görülebilir. Örneğin son dönem istismar sinemasının en sert örneklerinden olan *Mezarına Tüküreceğim (I Spit on Your Grave, Steven R. Monroe, 2010)*, tüm olay örgüsünü, işkence ve tecavüz mağduru bir kadının daha sofistike edilmiş işkence yöntemleriyle intikamını alması üzerine kurmuştur. Yani hem suçun kendisi hem de bu suça verilen karşılık, filmin başından sonuna kadar baskın olan vahşet mizanseninin öyküsel motivasyonunu oluşturmuştur. Böylece ortaya; ayartmayla, günahkarlıkla ya da yoldan çıkarmayla özdeşleştirilen dışılığın cezalandırıldığı eski moda suç korkularının tam tersi bir şema çıkmıştır.

Yeni dönem başka popüler korku filmlerinde de benzer motivasyonlara rastlanabilir. Ama kitle filmlerinden ziyade festivallerin ya da alternatif çevrimiçi platformların bilinçli ve duyarlı sanatsever izleyicisini hedefleyen yapımlarda bu motivasyon daha belirgindir. Fransız yönetmen Julia Ducournau'nun iki uzun metraj filmi *Çiğ (Raw, 2016)* ve *Titane (2021)* bu konudaki ideal örneklerdendir. İçerdikleri yoğun şiddet, beden deformasyonu, fizyolojik anomaliler ve rahatsız edici derecedeki kan gösterisinden dolayı normal şartlarda standart *body horror* ya da *gore* kategorisinde derecelendirilebilecek olan bu filmler, anlatıya ve alt metne yerleştirilen güncel meselelere ait anlam kodlarıyla sınıf atlarlar. *Çiğ*'in veganlığa ve et tüketimine, *Titane*'in ise öteki olmaya, farklılığa ve kadın kimliğine dair mesajları, bu filmlerdeki her türlü görsel vahşeti hassas ve duyarlı izleyiciler için de tahammül edilebilir hale sokar. Hatta karakter özdeşleşmesiyle birleştirilen bu kodlar sayesinde, suçsuz insanları eksantrik ve vahşice yöntemlerle öldüren *Titane*'in ana karakteri Alexia (Agathe Rousselle) neredeyse anlayışla karşılaşır. Örneğin Altyazı dergisindeki bir yazıda karakterden şu şekilde bahsedilir:

“Alexia kelimenin tam anlamıyla bir canavar; hem hayret ve merak hem dehşet uyandıran, normal yaşantının devamı için bel bağlanan ikiliklere sığmayan, insan olup olmadığından emin olunamayan biri. Pek insan sever gibi görünmüyor, sanki kendi insanlığından da bihaber. İnsan bedeniyle ilişkilene biçimi ultra şiddetli ve empatiden bütünüyle yoksun. Toplumsallık gündeminde yok, ailesine sevgiyle bağlı değil. Ne toplumun ne de ailesinin belirlediği bir birey, Alexia. *Killing Eve*'deki (2018-2022) Villanelle gibi, canavarlaşmak suretiyle de büsbütün özgürleşiyor, bedeninin akıl almaz potansiyelini de ortaya çıkararak.” (Altyazı, 2022)

Bu yazının başka bir bölümünde de değinildiği gibi Julia Ducournau'nun filmleri, “şiddeti ve cinselliği neredeyse aracısız bir istismar estetiğiyle ele alan” (Altyazı, 2022) Yeni Fransız Aşırılığı'ndan da izler taşır. Aslında yönetmen, şiddeti gerek-

çelendirme yöntemleri açısından da bu akımı çağrıştırır.

Grafik düzlemde oldukça provokatif görülmesine rağmen içerik düzleminde kısmen ‘makul’ ya da düz mesajlarla ve temalarla seyircilerin karşısına çıkılması Gaspar Noé ya da Bruno Dumont gibi Yeni Fransız Aşırılığı’na dahil edilebilecek yönetmenlerin son dönem filmlerinin genel bir özelliği gibidir. Aslında bu yönetmenlerin erken dönemlerinde her türlü ahlaki ortodoksiyi tartışmaya açan ve özünde de ‘aşırı’ olan filmleri vardır. Ancak 2000’lerden sonraki çoğu işlerinde, cinsel mahremiyetle, bedenle ya da şiddetle ilişkili görüntüleri rahatlıkla ortaya dökülebilmelerine rağmen sözgelimi; ahlaki normlara, iyilik ve kötülüğe, etiğe, cinselliğe, karanlık arzulara, şiddete, adalete, eşitliğe ya da insan doğasına dair gerçekten tartışmalı sorular sormaktan ve bu anlamda izleyenleri ikilemde bırakmaktan özellikle kaçınıyor gibidirler. Örneğin Gaspar Noé’nin 1998 tarihli filmi *Herkes Karşı Tek Başına* (*Seul Contre Tous*), ekranı ortalayan büyükçe bir ‘MORALE’ (Fransızca ‘ahlak’) yazısıyla başlar ve sonuna kadar bunu sorunsallaştırır. Film, kızından başka hiçbir yakını olmayan ve cezaevinden çıktıktan sonra her şeyini kaybeden kasabın (Philippe Nahon) öfkeli iç sesini kullanarak ahlak kavramının göreceliğine, sınıfsallığına ve kimi zaman da keyfilğine dair tartışmalı fikirler yürütür. Bunların bir bölümü uygar dünyanın değerleriyle çelişen rahatsız edici ve düşmanca düşüncelerdir.

Gaspar Noé’nin bu filmi, James Wood’un değimiyle “güvenilmez şekilde güvenilmez olan” (Wood, 2013: 18-19) birinci şahıs anlatıcı formatından da destek alarak, modern kültürün ve sınıflı toplumun dayattığı değerleri ve toplum tarafından onaylanmış erkeklik ya da kadınlık rollerini, kimlikleri ya da aile modellerini huzursuz edici şekilde tartışma konusu yaparken, yönetmenin 2000’lerden sonraki *Dönüş Yok* (*Irréversible*, 2002), *Aşk* (*Love*, 2015) ya da *Climax* (2018) gibi filmleri görsel olarak müzik videolarını anımsatan bir abartıya ve bazıları neredeyse pornografiyle yarışan bir rahatlığa sahip görünse de, *Herkes Karşı Tek Başına* ile karşılaştırıldıklarında içerik düzleminde oldukça alışılmış ve tekdüzedirler. Şiddetin, haklı bir amaçla gerekçelendirilmesi durumu ise açık bir şekilde *Dönüş Yok* filminde dikkat çeker. Olay örgüsü ters kronolojiyle akan filmde, başlarda gördüğümüz ve sürekli roll hareketi yapan akışkan bir kamerayla süslenmiş yangın tüplü sert bir dayak sahnesinin gerekçelendirilmesi, öykü zamanı açısından daha önce gerçekleşmiş olan ama seyirciye daha sonra gösterilen bir tecavüz olayı ile yapılır. Cezalandırma ve intikam teması üzerinden işleyen filmin öykü düzlemindeki bu tekdüzeliği, anlatısal ve sinematografik biçimdeki denemelerle dengelenmeye çalışılmıştır. Böylece biçimsel numaraları seven ama içerik olarak riskli konulardan uzak durmaya çalışan sinemasever kitlenin memnun kalacağı bir sonuç ortaya çıkmıştır.

Bu noktada ilginç bir durum daha dikkat çekmektedir. Görsel olarak sınırları zorlasalar da fikirsel düzlemde temkinli davranmaya çalışan ya da sınırlarda dolaşan görsellikleri için siyaseten doğrucu gerekçeler arayan filmlerin genellikle sinemasever izleyicinin rağbet ettiği Gaspar Noé, Julia Ducournau ya da Quentin Tarantino gibi yönetmenlere ait olması değişen sinefil geleneğini de formüle dahil etmektedir. Çünkü internetin ve sosyal medya platformlarının sağladığı imkanlarla çeşitlenen, demokratikleşen, kolektifleşen, büyüyen ve değişen yeni sinefil camianın filmlerden beklentileri, eskilere göre oldukça farklılaşmış ve çeşitlenmiştir. Girish Shambu bu çeşitlenmeyi şu şekilde açıklar:

“Eski sinefilinin aslı hazları, baskın olarak estetikdir. Yeni sinefilinin daha geniş bir beğeni tanımı vardır: Sinemanın estetik deneyimine değer verir, ancak daha fazlasını talep eder. Ayrıca dünyaya karşı duyulan merak duygusundan ve onunla önemli bir ilişki içinde olmaktan zevk duyar. Sinema bize insan ve insan-olmayan dünyayı yeni ve güçlü bir yolla öğretir. Geleneksel sinefilsel zevk özel ve kişiseldir, içe doğrudur; Laura Mulvey’in bir döneme işaret eden manifestosunda yok etmek istediği de buydu. Yeni sinefil, bir sorgulama ruhu ile, toplumsal ve gezegene dair değişim arzusu ile beslenmiş olarak dışarıya doğru yayılır. Yeni sinefilinin değer verdiği bu kadar çok film yapımcısının -kadınlar, kuirler, yerliler, her renkten insanlar- aktivizmle ilgilenmeleri ve sinemanın kendisini daha büyük bir kültürel -aktivist projenin parçası olarak görmeleri tesadüfi değildir.” (Shambu, 2020: 87)

Sorgulama ruhuna sahip, dünyanın sorunlarına karşı duyarlı, sadece filmler hakkında değil, o filmlerin üretildiği koşullarla ve bunların politik ve toplumsal karşılığıyla da ilgili görüş bildiren, belli toplumsal meselelerde organize olup tepkisini ya da beğenisini kolektif olarak ortaya koyabilen bir sinefil kitlesinin varlığı, şüphesiz ki sinemanın geleceğiyle ilgili umut verici bir gelişmedir. Bu kitlenin sinema sektörü üzerinde kurduğu baskı da, bir yere kadar olumludur. Film üreticilerinin azınlıklar, farklı inançlar ve kültürler, etnik kökenler, cinsel kimlikler, insan ve hayvan hakları gibi konularda daha temkinli olması büyük oranda bu olumlu baskının bir sonucudur. Ancak sinemayla ilgilenen bilinçli kitlenin genel toplumsal içerisinde bir azınlık olduğu ve onların yarattığı bu baskının, ticari sinemadan ziyade bağımsız sinemayı etkilediğini de unutmamak gerekir. Genel gişeyi hedefleyen ana akım bir film, sadece resmi sansür mekanizmalarının ya da baskın ahlak normlarının baskısını hissedip diğer birçok konuda neredeyse fütursuzca hareket edebilirken, gerçekten özgür hareket etmesi gereken bağımsız sanat sineması, bir taraftan almak zorunda olduğu fonların baskısıyla farklı düşünce gruplarına ya da siyasi iktidara karşı baskı altındayken, diğer taraftan ulaşmak istediği sanat sever kitlenin hassasiyetlerini de gözetmek zorunda

kalmaktadır. Bugün milyonlara ulaşabilen sıradan bir komedi filmi, kullandığı stereotip temsiller üzerinden farklı inançlarla, azınlıklarla, etnik kimliklerle ve cinsel yönelimlerle rahatlıkla dalgasını geçebilirken ve hitap ettiği çoğunluğun bu konudaki çarpık önyargılarını pekiştirirken, farklı şeyler söylemeye çalışan bağımsız sinemacılar kendilerini, başka birçok sınırlandırıcı unsurun yanında ‘duyarlı’ tepkilerin de hesabını yapmak zorunda hissetmektedirler. Bu da onların ele aldıkları meselelerle ilgili rahat hareket etmelerini engellemekte, tartışma alanlarını daraltmakta, özgürce fikir yürütme yetilerini azaltmakta ve gerçek anlamıyla başka şeyler söyleyebilme ihtimallerini düşürmektedir. Bu durum, sanatsal ya da düşünsel ifade özgürlüğü ile toplumsal duyarlılıklar arasındaki negatif korelasyonun tahmin edilenden daha yüksek olabileceğini göstermektedir.

Burada da bir kez daha görüldüğü gibi terazinin bir tarafında özgürlüğün olduğu iki seçenekli karşılaştırmalarla sadece etik, toplum ya da hukuk temelli akademik metinlerde değil, gündelik hayatın somutluğunda da karşı karşıya kalınmaktadır. Örneğin sürekli gözetlendiğimiz duygusu uyandırarak özgürlüğümüzü kısıtladıklarını düşündüğümüz kapalı devre güvenlik kameralarının varlığı, bir suç beklentisinin olduğu kimi durumlarda güven duygumuzu artırarak bizi rahatlatılmaktadır. Bu durum konuyla ilgili en tipik ikilem olan ‘daha fazla güvenlik mi yoksa daha fazla özgürlük mü?’ açmazının somut bir yansımasıdır. ‘Daha fazla özgürlük mü yoksa daha fazla sorumluluk mu?’ sorusu da yine bireysel ya da toplumsal yaşantımızın kaçınılmaz bir çatışması olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Şimdi ise, şiddet yüklü sahneler göstermeye çalışan filmlerin buna uygun ahlaki motivasyon arayışlarını merkeze aldığımız tartışmanın sonunda bu sorulara bir yenisi daha eklenmiş gibi görünmektedir: ‘Daha fazla duyarlılık mı yoksa daha fazla özgürlük mü?’.

SONUÇ

Günümüzde, ana akıma ya da alternatif sinemaya ait olması fark etmeksizin neredeyse tüm filmler, hedefledikleri kitlenin (bu kitle çoğunluk ya da azınlık olabilir) inandığı değerleri gözetirler ve çoğunlukla bu değerleri ekranda yeniden üretirler. Onların hassasiyetlerini zorlayacak durumlar olduğunda ise bunu yumuşatacak bazı çözümler ararlar. Çoğunlukla muhafazakâr tabularla ve ahlaki değerlerle ilişkilendirilen bu tür çözümlerin sadece ana akım popüler sinemayla ilgili olduğu düşünülür. Ancak bu çalışmada çıkış noktası yaptığımız, şiddet görüntüleri için seyirciyi rahatsız etmeyecek ya da onları ikna edecek siyaseten doğrucu argümanlar üretmek de bu çözümlerden birisidir ve bu durum ana akım popüler sinemayla sınırlı değildir. Yukarıdaki tartışmaların da gösterdiği gibi bu argümantasyonun bir kısmının arkasındaki temel kaygılardan birisi ve belki de en önemlisi, yeni nesil izleyici gruplarının, sinema eleştirmenlerinin ya da festival jürilerinin olası duyarlı tepkileridir. Bu tepkiler gözetilerek yapılan ‘hesaplı’

sanatın bir tür sansürlenmiş sanat olduğu gerçeği ise bizi, sanatsal özgürlüğün günümüz özgür dünyası için aslında tahmin edilenden daha düşük olduğu gibi beklenmedik bir noktaya getirmiştir.

Diğer taraftan, grafik şiddeti ahlaki olarak gerekçelendirmek için kullanılan öyküsel motivasyonların bizi götürdüğü başka sonuçlardan ve bunlarla bağlantılı yeni sorulardan da bahsedilebilir. Bunlar da yine toplumsal sorumluluklar, etik ve sanatsal özgürlük üçgeninde dolaşan sorulardır. Örneğin sinemacıların şiddeti göstermeleri mi, buna ihtiyaç duymaları mı, bunu saklamak zorunda kalmaları mı yoksa yukarıda tartışıldığı gibi buna bir gerekçe bulmaya çalışmaları mı daha sorunlu bir durumdur?

Sinematik tatmin amaçlı bir şiddet gösterisi yapmanın saçmalığı, anlamsızlığı ve gereksizliği üzerinden gidilerek buradaki tüm sorular ve tartışmalar geçersiz ve gereksiz hale getirilebilir. Çünkü şiddet hiç gösterilmezse sorun da kalmayacaktır. Ama böyle bir sav her türlü sanatsal üretime genişletilerek, katı bir sansür mekanizmasının da gerekçesini oluşturabilir. Aşk, sevgiyi, ölümü, cinselliği vs. göstermenin de gerekli olup olmadığı gibi bir tartışma üzerinden her 'hassas' seyirci, kendi politik ya da dinsel görüşü doğrultusunda rahatsız olduğu görüntüler için sansür talep edebilir. "İçinde yaşadığımız toplum her tür olumsuzluktan kurtulmaya çalışan bir olumluluk toplumu" (Han, 202: 14) olduğu için günümüzde bu talep genellikle yaşamın acı ama kaçınılmaz gerçekleriyle ilgili olacaktır. Ama dünyamızın ve biyolojik varlığımızın bir gerçeği olan kan, ölüm, dışkı, bedensel sıvılar, yaralanma, cinsel birleşme vb. gibi öğelerin yasaklanmasını talep etmek, filmlerin gerçeklikten kopuk, idealize edilmiş ve ideoloji ile yüklenmiş kof bir ütopyaya dönüşmesine neden olacaktır. "Hayatı göz ardı eden ve kendisi de hayat tarafından göz ardı edilen ilham, ilham değil bir kendinden geçme halidir" (Bakhtin, 2005: 13). Bakhtin'in bahsettiği ve kan revan içerisinde dünyaya gözlerini açan herkesin deneyimlediği bu hayat steril değildir. Sadece biyolojik doğamız değil, toplumsal ilişkilerimiz de kamu spotlarında ya da eğitsel çocuk filmlerinde idealize edilenden çok uzaktır. Filmlerin televizyon gösterimlerinde sigaraların üzerine çiçek konulması ya da çekimlerde hiçbir hayvana zarar verilmediğiyle ilgili yazıların arka jeneriğe eklenmesi bu gerçeği değiştirmemektedir.

Byung-Chul Han'ın da altını çizdiği gibi "Sanat yabancılaştırmak durumundadır, rahatsız, huzursuz etmeli, hatta acı vermelidir" (2022: 17). Filmlerin görsel ve öyküsel olarak steril kalmalarını beklemek, onları sadece yaşamsal gerçeklikten değil, sanatsal özgünlükten de uzaklaştıracaktır. Sanatsal yapıtların dünyayı belirli kitlelerin istediği gibi görmedikleri ya da göstermedikleri için dışlanması, çok sesliliği ve özgürlüğü kısıtlarken tekdüzeliğin ve aynılığın yolunu açmaktadır. Sanat ya da edebiyat tarihine kabaca bir göz atıldığında bile, fikrinsel

özgünlükleriyle tartışma yaratarak bugüne kadar ulaşmış önemli yapıtların büyük bir kısmının buldukları toplumun değerleriyle çelişmeyi göze alan eserler oldukları rahatlıkla görülebilir. Örneğin Viktoryan dönemde yazılmış ve zamanın ahlak normlarını benimsemiş yapıtların birçoğu unutulup gitmişken, eserlerinin ana motivasyonu bu normlarla mücadele etmek olan Oscar Wilde’ın yazdıkları bugün hala ilham vermeye devam etmektedir. Yazar, estetik ve etik arasındaki ilişkiyi diyalog formunda aktardığı bir yapıtında karakterine “[S]anat bütünüyle ahlakdışıdır” (Wilde, 2008: 92) dedirtecek kadar ileri gidebilmiştir. Wilde, bu sözleriyle, sanat eserlerinden nasihat vermelerini beklemememiz gerektiğini başka bir şekilde ifade etmiştir. Ancak buradan, sanatçının içinde bulunduğu topluma ya da yaşadığı çağa karşı sorumluluk taşımadığı anlamı çıkarılmamalıdır. Aksine, yaratım ve ifade özgürlüğünün her türlü tutuculuğa karşı savunulması da bu sorumluluklardan birisidir.

KAYNAKÇA

- Abısel, N. (1995). *Popüler Sinema Ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Altyazı. (2022). <https://Altyazi.Net/Yazilar/Elestiriler/Titane/> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)
- Arendt, H. (1996, Kış-Bahar). Şiddet Üzerine. (Ç. B. Peker, Dü.) *Cogito: Şiddet*(6-7), S. 7-21.
- Atayman, V. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Bakhtın, M. (2005). *Sanat Ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balibar, É. (2014). *Şiddet Ve Medenilik*. (S. Tamgüç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan Ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner, & B. Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Bir Yanılsamanın Geleceği - Uygarlık Ve Hoşnutsuzlukları*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Furedi, F. (2001). *Korku Kültürü: Risk Almamanın Riskleri*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Girard, R. (2003). *Şiddet Ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.

Grainge, P. (2003). Colouring The Past: Pleasantville And The Textuality Of Media Memory. P. Grainge İçinde, *Memory And Popular Film* (S. 202-236). Manchester: Manchester University Press.

Han, B.-C. (2022). *Palyatif Toplum: Günümüzde Acı*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.

Kahraman, H. B. (2005). *Cinsellik GörSELLİK Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaynakça

Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

Kutlu, K. (1996). Quentin Harikalar Diyarında: Tarantino Sinemasında Şiddet. *Cogito*(6-7), 353-356.

Mcgowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. (Z. Ö. Bar-kot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet*. (C. Muhtaroglu, Çev.) İletişim Yayınları.

Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing And Regulating Brutality In Hollywood Cinema, 1930-1968*. Usa: New Jersey: Rutgers University Press.

Scognamillo, G. (1996). Şiddet, Toplum, Birey Ve Kan. *Cogito*(6-7 (Kış-Bahar)), 357-361.

Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili*. (B. Demirtaş, Çev.) Eskişehir: Yort Kitap.

Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi. *Cogito*(6-7 (Kış-Bahar)), 29-36.

Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil (Estetik Ve Etik Üzerine)*. (E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, & T. Armaner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (E. Bodur, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Žižek, S. (2018). *Şiddet -Altı Yan Düşünce-*. (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.