

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

90'LARDAN GÜNÜMÜZE YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI'NDA ŞİDDET

Hazırlayan
Berfin YAŞAR

Danışman
Doç. Dr. Sali SALIJI

İZMİR 2019

YEMİN METNİ

“Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı” “Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “90'lardan Günümüze Yeni Fransız Aşırılığı'nda Şiddet” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

BERFİN YAŞAR

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi Berfin Yaşar'ın "90'lardan Günümüze Yeni Fransız Aşırılığı'nda Şiddet" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

İnsanoğlunun varoluşundan bu yana bir korku, acı ve ceza unsuru olan şiddet aynı zamanda patolojik olarak bir haz kaynağı olarak da bilinmektedir. Ancak özellikle 90'lar ile birlikte 'olağanlaşmış' bir seyirsel haz ve izlencesel talep olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun yıllar boyunca sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerin araştırma konusu olmuş olan şiddet, kaçınılmaz bir toplumsal yansıma olan sanatın da içine girmesiyle birlikte, aynı disiplinlerin çözümleyici katkıları altında sinema içinde de kendini bir araştırma öznesi olarak var etmeyi başarmıştır. 1930'lardan 1980'lere değin büyük tepki çeken, yasaklanan ve lanetlenen holocaust ve cannibalism filmlerinin ardından şiddetin beyaz perdede bir talep nesnesi haline gelmesi başlangıçta şaşırtıcı görünebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken iki önemli nokta vardır; birincisi modern dünyanın ve bizim tüketim toplumu olarak bildiğimiz yığının o zamandan bu yana bir hayli değişmiş bir görsel algıya sahip olduğu, ikincisi ise sözü edilen şiddetin tarih boyunca gösterilmiş olandan yöntem olarak farklı oluşudur. Bu yöntem farklılığı eskinin rastgele şiddetini değil yeni sistemin bize verdiği 'belirli bir şiddet' anlayışını ifade etmektedir. Tüm bu unsurlar François Ozon, Gaspar Noé, Claire Denis gibi yönetmenlerin liderlik ettiği, neon ışıkları, patlayan renkleri, uzun uzun gösterilen işkence ve cinsel şiddet (fiziksel ve psikolojik) sahneleriyle bilinen Yeni Fransız Aşırılığı Akımının temellerini atmakta ve onu araştırılması gereken bir kaynak haline getirmektedir.

ABSTRACT

Since the existence of mankind, violence known as an element of fear, pain and punishment and also it is a pathological source of pleasure at the same time. But, especially with the '90s, it became a 'normalized' visual pleasure and visual demand. Violence, which has been the subject of research in disciplines such as sociology and psychology for many years, has entered into the art, as an inevitable social reflection, and turned out to be as a research subject in cinema under the analytic contributions of the same disciplines. In the first sight it may seem surprising that the violence became a demanding object on the silver screen after the Holocaust and cannibalism films, which have had great reactions from the 1930s to the 50s, banned and damned. But, there are two important points to note here; the first is that the mass we know as the 'modern world' and 'consumer society' has had a highly altered visual perception since that time and secondly, the way of showing the violence is a methodically different than it has been shown throughout history. The difference of the method expresses not only the 'old' random violence but also the 'specific violence' that the new system gives us. All of these elements lay the foundations of The New French extremism and make it into a researchable source with prominent directors such as François Ozon, Gaspar Noé and Claire Denis who are known with neon lights, explosive colors, long tortures and sexual violence scenes (psychological and physical).

ÖNSÖZ

Bu çalışma, uzun süren okuma ve izleme sürecinin ardından, bir süredir varlığı ile ilgilenilmesi gereken bir konu olarak gördüğüm Yeni Fransız Aşırılığı hakkında bilinmesi gerektiğine inandığım bazı ana hatları betimlemekte ve ilgilileri üzerine düşünmeye davet etmektedir. Her şeyden önce sinema tarihinde yıllardır işlenmiş olan temel konulardan olan beden, cinsiyet ve şiddet kavramları üzerindeki değişimleri gözlemleyen ve onları modern izleyicinin gözleri önüne sunan bu akımın, sinemada olduğu ölçüde toplumsal düzen içindeki değişim ve başkalaşımı da temsil ettiğine inanmaktayım. Bu bağlamda elbette ki tüm dünyada izlenmesi ve çözümlenmesi gereken yüzlerce film ve yüzlerce toplumsal olay olduğu bir gerçek olmakla birlikte, çalışma içerisinde beden ve şiddet tanımlarına biçimsel ve içeriksel özellikler bakımından uygun olduğunu düşündüğüm yapımlar, Fransız Aşırılığı ile bir tanışma vesilesi olarak bilinirliklerine göre seçilerek çözümlenmiştir. Tarafımın akademik yaşama resmi bir girişi ve Türkiye'de, sinemada aşırılık kavramı adına bir ilk olan bu çalışmanın, Fransız Aşırılığı'nda olduğu gibi sinema tarihinin geleceğinde de pek çok yeniliği özgürce tartışıp, ilerletebileceğimiz günlere bir katkı sağlayabileceğini düşünüyor ve buradan araştırma sürecinin başından itibaren gerek yaptığı gerçekçi yönlendirmeleri ve katkıları, gerekse sabırlı ve titiz çalışmalarından dolayı saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Sali Saliji'ye ve değerli fikirlerinden dolayı Dr. Öğretim Üyesi Onur Orkan Akşit'e teşekkürlerimi sunuyorum.

BERFIN YASAR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ŞİDDETİN TANIMI

1.1. Şiddet Nedir.....	6
1.2. Şiddetin Kökenleri Nelerdir?.....	10
1.3. Şiddetin Türleri Nelerdir?.....	17
1.3.1. Psikolojik Şiddet.....	17
1.3.2. Fiziksel Şiddet.....	18
1.3.3. Cinsel Şiddet.....	18

2. BÖLÜM

YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI HAKKINDA

2.1. Fransız Aşırılığı Nedir?.....	21
2.2. Biçim ve İçerik Olarak Fransız Aşırılığı.....	27
2.3. Şiddet ve Beden Temsili Bağlamında Fransız Aşırılığı.....	31
2.4. Fransız Aşırılığı'nın Dünya Sinemasına Etkileri.....	41

3. BÖLÜM

ŞİDDET TEMSİLLERİ BAĞLAMINDA FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Cinsel Şiddet Temsili Bağlamında Irreversible.....	49
3.2. Psikolojik Şiddet Temsili Bağlamında Beau Travail.....	61
3.3. Fiziksel Şiddet Temsili Bağlamında Haute Tension.....	70
SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA.....	82
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Şiddet çağlar boyunca pek çok sosyo-kültürel kavramla olduğu gibi sanatla da iç içe geçmiş bir kavramdır. Gerek yapılanma biçimiyle, kültürel disiplinlerle olan ilişkisinden gerekse doğrudan insan merkezli olduğundan şiddetin sanat disiplinleri içerisinde kendine yer bulması kaçınılmaz olmuştur. Öyle ki temel çıkış noktalarından biri haline geldiğini söylemek mümkündür zira insan bulunduğu her noktaya bir iz bırakmak ister. Bu durum tarih boyunca böyle olmuştur. İster fiziksel ister duygusal olsun dışavurum insanlık için kaçınılmaz bir eylemdir. Tıpkı bir fabrikada işlenen ham maddeler gibi insana gelen tüm veriler çeşitleri ne olursa olsun işlenir ve dışa vurulur. Artık tüketilmeye hazır bir ürün gibi olan bu yansımalarla davranış adı verilir. Bu davranışlar yeri gelir duygusal içerikli, yeri gelir cinsel içerikli, yeri gelir şiddet içerikli olur. Bazen de tamamen estetik olurlar ve bununla birlikte sanat olarak adlandırılmaya başlanırlar. Mağara duvarlarına kazınan çizgilerden, usta hareketlerle tuvale vurulan fırça darbelerine, savaş ayinlerinde çıplak sesle söylenen şarkılardan, binlerce kişilik dev orkestralara değin en ilkelinden en modernine değin dışa vurulmuş tüm estetik duyular biricik ve evrensel olmaları koşulu ile birer sanattırlar.

Peki, sanatı çözümleyebilmek için salt esere ya da güncel duruma bakmak yeterli midir? Bu sorunun cevabı şüphesiz hayırdır. Sanat çağlar boyunca çeşitlenmiş ve farklı boyutlara taşınmıştır. Yukarıda bahsi geçen örnekte en kaba haliyle resim ve müzikten bahsedilmektedir. Ancak ne var ki sanat, resim ve müzik ile sınırlı kalmamış; edebiyat, heykel, mimari, dans, tiyatro ve sinema gibi ana dallara oradan da çeşitli alt dallara ayrılmıştır.

Bu çalışma kuşkusuz sinema sanatı üzerinedir. Ancak kapsadığı alan ve sinemada geline nokta tüm sanat dalları arasındaki sürekliliği ve insanlık tarihindeki ilerlemeyi incelemeyi gerekli kılmaktadır. Tüm bu nedenlerden dolayı da "Fransız Aşırılığında Şiddet" kavramını açıklayacak olan bu çalışmada ilkelden moderne insan davranışları ve şiddetin tarihçesi, sanat ve sinema tarihi bağlamında işlenecektir.

Şiddet eski ve evrensel bir dürtü olmakla birlikte tarih boyunca insan ilişkilerinde ve dolayısı ile sanatta, sinemanın varlığından bu yana da beyazperde de var olmuş ve olmaya devam etmektedir. Ne var ki son yıllarda Fransız aşırılığı diye anılan bu akımda bahsi geçen şiddet şu ana değin izlemiş olduğumuz örneklerden kaynak ve sonuç itibariyle farklıdır. Baudrillard'ın tüketim toplumunu açıklarken bahsettiği gibi modern insan artık şiddetten beslenmekte ve bu şiddet bildiklerimizden biraz farklı olarak kendi özelliklerini geliştiren bir sürüm olarak bilinmektedir.

Diyelim ki evinizi boyayacaksınız ve duvarlarınız için kırmızı rengi uygun gördünüz. Ancak kırmızı rengin yüzlerce tonu var. Herhangi birini değil de belirli bir kırmızı tonu size aldırان algı bahsettiğimiz şiddeti örneklemeye yardımcı olabilir. Nasıl ki ev sahibi artık duvarında herhangi bir kırmızı rengi görmek istemiyorsa izleyici de artık sinemada herhangi bir şiddeti izlemek istemiyor. Kendine vaat edileni ve duygularını besleyecek olanı izlemek istiyor. Peki bizi genelden uzaklaştıran bu algı nasıl meydana geldi? Nasıl oldu da 1920'lerden 1980'lere değin göz ucuyla dahi bakmak istemeyeceğimiz, defalarca sansüre ve lanetlemelere maruz kalmış olan bu temsiller 1990'lardan bu yana gözde ve vazgeçilmez hale geldi? Bu sorunun cevabı savaşın ilk defa meydanlardan çıkarak evlerin salonlarına girdiği olaylarda ve modern toplumun değiştirilip dönüştürülen algılama biçimleriyle alakalıdır.

Tüm bu görsel terörün ardından şiddet artık içgüdüsel bir davranış olmaktan çıkıp öğrenilmiş bir davranış haline gelmeye başlamıştır. Şiddeti izlemek bir yandan evinde kanepede, ya da sinema salonunda oturarak olaydan uzak şahitlik eden izleyicide güvenlik hissi uyandırmış diğer yandan modern insanın yaşadığı hayatın tekdüzeliğine bağlı olarak doyumsuzluk yaratmıştır.

Çeşitli video izleme platformlarında kafa kesme videolarını, haberlerde canlı bomba ve tecavüz haberlerini çocukluktan itibaren izleyen kuşak beyazperde aşırılık akımının çeşitlenerek yayılmasına ön ayak olmuş, sinemada arz ve talep dengesini değiştirmiştir. Tüm bu göstergeler özellikle Y kuşağının görsel algısını, önceki kuşaklardan farklı bir inşaya sokan uzun bir süreci ifade etmektedir.

Bu bağlamda, aşırılık hareketinin, özellikle devrimleri, değişim ve yeniden inşa süreçlerinde sürekli olarak özne rolündeki Fransız toplumunda başlayıp dünyaya yayılması bir tesadüf değildir. Düşünsel olarak diğer Avrupa ülkelerinden bir adım önde giden Fransız toplumunun, doyumsuzluk ucuna önce ulaşarak göstergeleri daha cesur kullanmaya başlaması şaşırtıcı olmamış ve Trafuffaut ve Godard'ın dönemlerinde dudak uçuklatan Yeni Dalgaları artık yerini Noé ve Ozon'un aşırılığına bırakmıştır. İlk bakışta birbirlerinden farklı görünen bu iki akımın aynı sarsıcı ruhu taşıyor olduğu tereddüt etmeden söylenebilir. Ancak bu "yeni" sarsıcı perspektifin altında öne çıkan şey, aşırılık akımının sinemayı sadece sosyolojik perdeden değil biçimsel olarak da yıkıyor oluşudur. Yeni dönemde şiirsellik ve izlenimcilik Fransız sinemasından elini eteğini çekmiş yerini gerçekçilik ve doğalcılığa bırakmıştır. Perdeye sıçrayan kana artık senfoniler, değil ani çıkışları olan teknolar ve öfkeli yaylılar eşlik etmektedir. 1980'lerde Besson ve Carax gibi isimlerden devralınan bu bayrak kendi ilerlemesini gösterip çıkışı tamamlamış gibi görünmektedir.

"Beneix, Besson ve Carax yeni dalganın hovardalığının ve bir sonraki neslin cinsel özgürlüğünün peşinden giden aşık çiftlerinin geri dönüşünü vurgularlar." (Predal, 1996:548)

Şiirsel Fransız Sineması ve aşırılık arasında bir çeşit tampon bölge oluşturmuş olan bu isimler aslında bir bakıma yaklaşan değişimin ayak sesleri niteliğindedir. En nihayetinde çıplaklığı ve cinselliği ile dökülen kan ve şiddet göstergeleri ile Betty Blue'nun pek de şiirsel bir temsil olduğunu söylemek mümkün olmayacaktır. O dönemde Fransız sinemasının büyümlü atmosferini bozduklarına ilişkin pek çok eleştiriye maruz kalan bu filmler, kabul edilemez olanı göstermeye devam etmeye kararlıydılar ve Le Grand Bleu, Alex Üçlemesi gibi yapımlar bu kararın 90lara taşınmış halleri olarak karşımıza çıktı. Giderek özgürleşen beden ve eskiye nazaran kendini gerçekleştirmeye daha fazla eğilimli olan bu yeni karakterler, Lanzoni'nin kitabında şu şekilde yer bulur;

"Fransız sinemasını 1930'lardan başlayarak yeni dalgaya ve hatta 1970'lere kadar en iyi tanımlayan görsel lirizm 1990'lara

geçilirken çağdaş filmlerde efsanevi varlığını kaybetmiş göründü. ...genellikle sempatik olmayan bir ortamda yaşayan umutsuz bireyleri içeren üst düzeyde karamsarlıkları yüzünden bu filmler savaş öncesindeki şiirsel gerçekçilik döneminin klasik filmlerinin temel uzlaşımlarını hiçe saydılar."(Lanzoni, 2015:440)

Başlı başına bu cümle bile bu yeni akımın klasikçiler adına kabul edilemez nitelikte olduğunun kanıtıdır aslında. Zaman içerisinde çağdaş Fransız yönetmenlere ilişkin çeşitli görüşler ortaya atılmıştır ve bunlardan en bariz olanı amaçlarının sinema dünyasını ve seyirciyi rahatsız etmekten başka bir şey olamayacağı görüşüdür. Bu görüş ve yönetmenlerin " *var olanı gösterdikleri*" savları şu anda bile bir çatışma konusu olarak varlığını sürdürmektedir. Varlığını sürdüren bir diğer konu ise üzerinden yirmi yıl geçmiş olmasına karşın bu filmlerin kabullenilmesi üzerinde hiçbir değişiklik olmadığıdır. Öyle görünüyor ki genç kuşak ve hala temsil edilmeyen delilik sınırındaki kitleler dışında aşırılık filmlerine duyulan bir sempati bulunmamaktadır. Peki bu filmlerin temsil ettiği kitle aslında kim? İzlediğimiz şeyler salt birer gerçeklik mi yoksa var olan gerçekliğe karşı gösterilen ironik muhafazakar bir tepki mi? Bu filmler için gerçekten de yanlışı örnekleme yoluyla yapılmış olan uyarılar diyebilir miyiz? Bu çalışma okuyucuları ve sinemacıları tüm bu sorular üzerinde düşünmeye yönlendirmeyi amaçlamakta ve örnek çözümlemeler yoluyla cevaplar aramaktadır. Böylelikle belki de bir sempati beslemeksizin onları anlamanın bir takım yolları bulunabilir.

1. BÖLÜM

ŞİDDETİN TANIMI

1. BÖLÜM

ŞİDDETİN TANIMI

Bu bölümde bir kavram olarak şiddetin tanımı yapılacak, kökenleri kendini var ediş biçimleri ve türleri açıklanacaktır. Bu tanım ve açıklamalar çalışmanın temelini oluşturan şiddet ve dışavurum biçimlerini anlamak için önemli bir noktayı işaret etmektedir. İlkelden başlayıp moderne uzanan şiddet eğilimleri, uygarlık otorite ve devlet kavramlarının şiddet ile ilişkisi ve bireysel, psikolojik faktörler ve içgüdülerin tetiklediği şiddet yöneliminin nedenleri tartışılacaktır. Nihayetinde sinemada kendini göstermiş olan aşırılık kavramı içinde kendine pek çok farklı kategoride yer bulmayı başaran şiddet göstergelerinin kökeninin de bu açıklamalar temelinde daha anlaşılır kılınması hedeflenmektedir.

1. 1. ŞİDDET NEDİR?

Şiddet çağlar boyunca insanlar ve onların öncesinde de grup halinde yaşayan hayvanlarda savunma, caydırma, cezalandırma, otorite kurma ve boyun eğdirme maksatlarıyla ortaya çıkan ve çoğunlukla içgüdüsel olarak nitelendirebileceğimiz davranış ya da davranışlar bütünüdür. Fiziksel ve psikolojik, sözlü ve salt kuvvete dayalı biçimleri olduğu gibi, kendini ortaya koyma biçimleri ile tamamıyla davranışsal bir güdü olduğundan şiddetin kökenini ve yansımalarını anlayabilmek için pek çok farklı disipline başvurmak gerekmektedir.

Yapısal olarak baktığımızda şiddetin üç aşamasından söz etmemiz mümkündür: birincisi şiddetin kaynağı ve kökeni , ikincisi yöntemi- uygulama biçimi, üçüncüsü de sonuçlarıdır. Köken ve kaynağa dayalı olarak psikoloji, antropoloji, felsefe, mitoloji ve sosyoloji, fiziksel etkilere dayalı olarak biyoloji ve tıp, yönetime dayalı olarak fizik(işkence ve materyal kullanımı bağlamında), psikoloji(sözlü şiddet psikolojik

bastırma vb.) ve sonuçlara dayalı olarak da yine psikoloji ve sosyoloji ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Etimolojik olarak incelemek gerekirse, dilimize Arapça '*šedd*' kelimesinden geçmiş olan şiddet sözcüğünün kelime anlamı "*sertlik*"tir. İngilizce karşılığı olan *violence* kelimesi de Latince kökenli *violentus* ve *violare* kelimelerine dayanmaktadır. *Violentus* kuvvetli ve sert anlamını taşıırken *violare* incitmek, zarar vermek ve ihlal etmek anlamlarını taşır. Kelime anlamı olarak bakıldığında ise;

"Bir hareketin, bir gücün derecesi, kaba güç kullanma ya da duygusal veya fiziksel aşırılık." (Şiddet, t.y)

"Bir olgunun gücü, yoğunluğu, sertliği, yeğlilik anlamlarının yanı sıra çoğu zaman yıkıcı bir güçle kendini veya etkisini gösteren bir şeyin özelliği, beden gücünün kötüye kullanılması, silahlı etkinlikler ve aşırı bir saldırganlık özelliği taşıyan ilişkilerle belirginleşen edimlerin tümü" (Acar, 2002:386)

"Yaralanma, ölüm, psikolojik zarar veya kayıp ile sonuçlanan veya bunlarla sonuçlanması muhtemel olan, kişinin kendisine, başka bir kişiye, bir gruba veya topluluğa karşı fiziksel şiddet ve gücün tehdit veya fiili olarak kasıtlı kullanımı" (DaichmanL, 2002:125-127) tanımları sayılabilir.

Tüm bu tanımların ortak özelliği olarak şiddet kavramında öne çıkan iki temel nokta vardır, birincisi kuvvet, sertlik ve zorlama yoluyla zarar verme, ikincisi fiziksel ya da psikolojik olarak ihlal, tecavüz ya da kayba uğratmak suretiyle bedensel ve zihinsel bütünlüğü tahrip etme. Temelinde güç kavramı yatan şiddet yalnızca başkalarına karşı değil kişinin bizzat kendisine yönelik olan fiziksel ve psikolojik tahribatlarını da kapsamaktadır. Şiddet aynı zamanda fiziksel ve düşünsel özgürlüğü kısıtlamak, belirli bir ideolojik forma girmeye zorlamak gibi özellikleri bakımından moral bir anlam da taşımaktadır. Bu bağlamda baskılama, ezme, aşağılama, herhangi bir öfkeye hedef gösterme ya da nefret besleme şiddet başlığı altında kendine yer bulmaktadır.

“Yaşayan bir canlı olarak insan, elbette boyunduruk altına alınabilir. Yani fiziksel tarafı ve diğer harici nitelikleri, diğerlerinin gücü altına girebilir. Fakat kendinde ve kendisi için özgür irade, yakalandığı dış boyuttan ya da onun ideasından kendini geri çekememenin haricinde baskılanamaz. Sadece baskılanmayı/zorlanmayı isteyen kişi, herhangi bir şeye zorlanabilir” (Hegel, 1820:119-120)

Hegelci bu yaklaşımda, kişinin bir haz ya da iletişim biçimi olarak benimsediği şiddet biçimlerinin iradeye dayandırılarak şiddet tanımına sokulmadığından hareketle, şiddet tanımında olması gereken bir diğer özelliğin *"kişinin iradesi dışında maruz bırakılıyor oluşu"* olmalı denilebilir. Şiddeti tanımlayan ve onun sınırlarını çizen bir diğer faktör ise şiddetin hangi bakış açısı altında incelendiğidir. Gerek kültürel, gerek toplumsal gerekse basit bir şekilde aile içerisinde konumlandırılmış şiddet olsun, ortaya atılan bakış açısı şiddetin tanımlanma ve kabul görme biçimlerini etkilemektedir.

Meşrulaştırılmış bir eyleme ne kadar yıkıcı gözle bakılabilir? sorusu bu noktada önem taşır. "Dayak cennetten çıkmadır", "Kadının karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmemek" gibi deyimlerle meşrulaştırılan bir şiddetin varlığında yukarıdaki tanımlardaki irade hangi çerçevede ele alınmaktadır? Sosyo-kültürel ve hukuki sistemlerin birbirleriyle olan ilişkileri ışığında, aile içinde fertler arasındaki ilişkilerde, kurum içlerindeki işçi-işveren ilişkilerinde ve siyasi organlar ve sorumlu oldukları toplumla ilişkileri bağlamında şiddetin ele alınış biçimi inkar edilemez bir şekilde karşılık bulduğu düşünceleri etkilemektedir.

Dünyada giderek artan ve öğrenilen bir kavram haline dönüşen şiddetin tüm bu bağlamlar neticesinde giderek daha çok üzerinde durulmakta ve nedenleri üzerinde

alışmalar yapılmaktadır. Ancak ne yazık ki bu çalışmalar kendini gerçekleştiren kehanetler olmaktan öteye gidememekte, şiddetin yayılmasına ve öğrenilme biçimlerine katkı sağlamaktan öte bir noktaya varamamaktadır.



1.2 ŞİDDETİN KÖKENLERİ NELERDİR?

"Beni çürüme belirtilerini incelemeye iten şey, yalnızca klinik deneylerin sonuçları değil, geçen yıllardaki toplumsal ve siyasal gelişmeler oldu. Nükleer savaşın sonucunun bilinmesine, bu konudaki tüm iyi niyete karşın, nükleer silahlanma yarışı ve soğuk savaşın getirdiği savaş olasılığı, tehlikenin büyüklüğü karşısında bu olasılıktan kurtulma çabalarının neden bu denli zayıf kaldığı sorusu çok büyük bir önem kazanıyor. Bu durum beni, insanın cansız bir nesneye dönüştürüldüğü, kaygılarla, yaşama karşı nefretle değilse bile, boş-vermişlik duygusuyla dolu olduğu düşüncesine, durmaksızın gelişen makineleşmiş sanayi içinde insanın yaşama karşı duyduğu umursamazlığı incelemeye yöneltti. Başkan John F. Kennedy'nin öldürülmesinde olduğu gibi günümüzdeki çocuk suçluluğunda da kendini gösteren şiddet eğilimini anlayıp açıklayabilirsek belki değişmeyi sağlayacak ilk adımı atabiliriz." (Fromm, 1990:21)

Ünlü ruhbilimci ve antropolog Erich Fromm, sevgi ve şiddetin kaynağı isimli kitabında, bu konuyu masaya yatırma sebebini bu şekilde açıklamıştır. Bu çalışmanın üzerinden 50 yıl geçmiş olmasına karşın araştırma öznesi ve araştırma gerekçesinin aynı olduğunu görmek şaşırtıcı bir durumdur. 19 ve 20. yüzyılların nefret söylemleri, insanoğlunun tükenmek bilmeyen yıkıcı gücü ve giderek artan umursamazlık seviyesi ile ilgili bir değişim yaşanmadığı gibi 21. yüzyılda yaşanan artışın da Fromm ve çağdaşları tarafından büyük bir üzüntü ile karşılanacağını tahmin etmek çok da zor değildir.

Peki, evrenin başlangıcından ya da teolojik olarak insanoğlunun yaratılışından bu yana süregelen bu yıkıcılığın temelleri neye dayanmaktaydı? Bu doğuştan gelen kötücül bir yıkım gücü mü, Âdem ve Havva'nın başkaldırısından doğan bir lanet mi yoksa tamamen insanoğlunun tarihsel serüveninde başına gelen zorlukların bir sonucu

mu? Sıfır noktasından bu yana kosmos ve kaos dualitesi yıkım sürecinin doğal olarak inşa için bir zorunluluk meydana getirdiğini söyler, ancak batı felsefesi ve teoloji bize tam tersini sunmaya devam eder. Ona göre, Âdem ve Havva'nın ilk başkaldırısı ile birlikte ortaya çıkan bu yıkım gücü, başlangıçta sadece iradeyi yıkmıştır. Bu yıkım insanoğlunun özgürlüğe adım atması ve insanlık tarihini ortaya çıkarması adına izin verilmiş tanrısal bir yıkımdır. Pek çok görüş ayrılığını beraberinde getiren bu ilk davranış, kimilerine göre insanoğlunun bundan sonraki kaderi üzerinde büyük bir lanete sebep olmuştur. Bundan sonra tüm âdemoğulları içlerinde kötülük ve çürüme ile dünyaya gelecek ve kaçınılmaz bir günah ve şiddetli yıkımlardan kurtulamayacaktır. Hristiyan inancına göre tek çare, kurtarıcı olan İsa'nın kendini insanlık için feda etmesidir ama gel gelelim bu inanç üzerinde de mutabakata varılamamış ve yeni bir ikilik ortaya çıkmıştır; insanlık İsa'ya ihanet edilmesi üzerine tüm iyilik hakkını kaybetmiştir ya da onun yeniden dirilmesiyle ikinci bir defa kurtarılacaktır.

Doğu felsefesine baktığımız vakit ise özün içindeki iki temeli görmekteyiz "*iyi ve kötü*". Birbiriyle başlangıçtan beri savaş halinde olan bu iki enerji, maneviyatla yönetilmekte ve ruh hangisine yakın olursa onun beslenerek sevgi ve şiddeti belirleyeceği inancını ifade eder. Bu çerçevede ister doğu, ister batı felsefesi olsun, ister Grek mitolojisi, ister psikolojik sentezler ışığında olsun şiddete dair açıkça ifade edilebilecek en net şey onun tıpkı bir *varsayılan durum* gibi canlılık içinde hayat bulduğudur.

"Şiddet en iyi şekilde, bir kültürel ortamlar dizisi üzerinde ve çok çeşitli sosyal durumlar içerisinde incelendiğinde anlaşılır."
(Riches, 1989:7)

Antropolojik olarak incelendiğinde, ilkel toplumlarda bir çeşit var olma çabası olarak ortaya çıkan şiddet, başlangıçta kendini yalnızca nefsi-müdafaa ve devamlılık mücadelesi olarak ortaya koymuştur. Beraberinde kendi kurallarını getiren bu şiddetin bazı rasyonel özellikler üzerine temellendirilmiş olması dikkat çekicidir. Zarar görmedikçe zarar vermemek ve kendi canına, kendi klanına kasti bir şekilde şiddet uygulamamak gibi kesin kurallarla sınırları çizilmiştir. Buradaki şiddetten bir içgüdü

olarak söz etmek mümkündür. Bu nedenle uygulanan yöntem için hayvani bir alan savunması olarak bahsedilebilir. Bu toplumlarda şiddeti icra etmek üzere tanımlanmış kurumlar, güvenlik ve kolluk kuvvetleri vb. bulunmaz. Onun yerine alınan ve kontrol edilen bütünsel kararlar bahsetmek mümkündür. Kabile içindeki toplumsal denetim nasıl bölünmeden, belirli bir özgürlük şeması içinde uygulanıyorsa şiddet de aynı minvalde uygulanmıştır. Ayin ve ritüel anlayışlarının bu noktada belirleyici rol oynamış olması muhtemeldir.

Devlet kavramının ortaya çıkması ile birlikte şiddet bütünsel bir eylem olmaktan çıkarılarak bir iktidar altına verilmeye başlanır. Artık şiddetin meşrulaştırılması ve neden-sonuç, suç-ceza bağlamlarına oturtulması başlamıştır. Otorite kavramının toplumsala yayılmasıyla beraber ilkelin vahşi şiddetinin ortadan kaldırılması gereği tartışılmaya başlar. Medeniyetin başlayabilmesi için ilkelin yok edilmesi gerekmektedir ki bu da şiddetsizliği ve vahşeti indirgeme gayesi ile ortaya atılan medeniyet kavramının kendiyile ne denli çeliştiğini gösteren en önemli detaydır. Buradan hareketle , içgüdüler, uygarlık ve devlet otoritesi kavramlarını şiddetin birincil nedenleri olarak incelemek mümkündür.

İçgüdüsel olarak temellenen şiddet için temel yaşam gereksinimleri ve bunları etkileyen faktörlere bakmak mümkündür. Yeme, içme, barınma, coğrafi koşulların getirdikleri, ilkim koşulları, kaynakların yeterliliği ve toplumsal düzende var olabilme kaygıları güdülenen şiddetin başlıca tetikleyicilerinden sayılabilir. Doğadan gelen uyaranlar, yırtıcılık kavramı, genetik ve fiziksel faktörlerin değişkenliği, insan doğasındaki yıkıcılık, bencillik ve saldırganlık gibi bazı belirleyicilerin varlığı sebebiyle şiddet süreç içerisinde öğrenilmiş ve geliştirilmiş bir dürtü haline dönüşmüştür. Bunlarla beraber insanoğlunun duygu ve düşünce dünyasındaki hareketliliklerin de bu konu üzerinde önemli temas noktaları bulunur. Bastırılmış duygular, kişilik bölünmeleri, empati ve sempati yoksunluğu, psikoz ve nevrozların etkisi, depresyon, melankoli, varoluş problemleri ve daha pek çok psikolojik dalgalanma id içerisindeki içgüdüler ve bilinç arasındaki çatışmayı tetikleyerek çeşitli şiddet eylemlerine yöneltir. Pek akılcı olmayıp sadece güdülenme ile yönlendirilen bu şiddetin yıkıcılığı yarattığı bireysel ve toplumsal etkiler ile açıklanabilir.

Elbette ki ilkel boyutta gerçekleştirilen kurban etme ritüeliyle kendini gösteren şiddetin yıkıcı etkisiyle, kitlesel bir beyin yıkama sonucunda yok edilen toplumsal hafızanın kaynağı olan şiddetin yıkıcılığı aynı kefedede değerlendirilemez. Aynı şekilde ilkel bir alan savunma güdüsüyle küçük kapsamlı bir alanın korunması için uygulanan şiddet ile, dünyanın öteki ucuna atılan atom bombasının yarattığı şiddet uygulanan kuvvet ve zorlayıcılık bakımından eşit değildir. Bir diğer kökene baktığımız zaman medeniyet olgusunun kendisini bir şiddet tezahürü olarak ele almak mümkündür. Öte yandan medeniyet, küresellik, değişen algılama biçimleri, iletişim biçimleri, kitle bilinci, yeni standartlar içerisinde var olma isteği ve doyumsuzluk, bu içgüdüsel ve ilkel kökenli şiddetin modern tezahürleri olarak kaynak alınabilir.

"Batılı insanın iki önemli çağında Ortaçağ'da ve 17.yy da yok sayılan ya da görmezden gelinen Dionyisos ögesinin bastırılışı tıpkı entropi eğilimini en az barındıran geleneksel toplumlarda olduğu gibi bireyi içten ve dıştan kuşatıldığı zorunluluklar alanına dolayısı ile şiddete mahkum ederken onu simgesel alanını da buna göre inşa zorlamıştı." (Ezici, 2010:30)

Güdüsel olarak öğrenilen şiddetin yerini modern toplumun tasarlanarak ilerletilmiş şiddeti almaya başlar. Daha medeni ve rasyonel hala getirilen sistemli toplumsal yapı içinde şiddet artık bir savunma biçimi olmaktan çıkarılarak daha çok bir ihlal, bir haz, bir tasarı formuna sokulmaya başlanır. Küresel dünyanın hizmet ettiği bu yeni şiddet devinimi ile tek bir tuşa basarak bilgiye, eğlenceye, küresel kültür normlarına ve post-modern sosyalliğe ulaşılabilirdiği gibi şiddete de ulaşmak kolaylaşmıştır. Bu ulaşım hızı bireysel yabancılaşmanın tetiklemeyle beraber ortaya çıkan doyumsuz tek profilli modern insan içerisinde kendini bir çeşit dışavurum olarak var etmektedir. Frankfurt okulunun en temel öznesi olan kendine yabancı bu tek tipleşmiş, sığlaşmış nesnesi kendi nefret söylemini oluşturmuş ve kendine sunulan şiddet türevleri içersinden dilediği gibi seçimler yaparak kendi reçetesini oluşturmayı öğrenmiştir.

Zaman içerisinde bu sığ ve iletimden yoksun yığınların geliştirdiği sosyal formlar gibi elbette ki şiddetlerinin de disipline edilmesi ihtiyacı doğmuştur. Nitekim bu ihtiyaçla beraber yeni 'medeniyet anlayışı ile kendini göstermeye başlayan ideolojik sistemler, ekonomi devrimleri, kapitalizm, emperyalizm ve sömürge anlayışı, kısacası kendini dönüştüren maddi takas süreci şiddeti besleyen bir numaralı kaynak haline dönüşmüştür. Popüler kültür ve medya zinciri ile meşrulaştırılan ve kendi söylemlerini üreten bu sistemler ırkçılık, sınıf ayrımı, ayrıştırma ve ötekileştirme, nefret söylemi üretme vb. gibi edilgen ve hedef gösterici şiddetleri ile belki de modern dünyadaki en büyük yüzdeye sahip olmayı başarmışlardır.

"Uygarlaşma sürecinde gerçekte olan şey, şiddetin daha etkili biçimde yeniden düzenlenmesi ve şiddete yeni alanlar açılmasıdır." (Baumann, 1997:131)

Üzücüdür ki çağımız uygarlıkları bulundukları konuma kan ve şiddet yoluyla gelmişlerdir. Gelişen bu yeni sistemlerle ihtiyaç duyulan daha güçlü savunma mekanizmaları, modern silahlar, ordu ve diğer kolluk güçleri ile bunları geliştirmek adına ortaya çıkan silah ve güvenlik sanayisi her geçen gün yaratılan bu meşru şiddeti güçlendirmek adına çalışmalar yapmaktadır. Yakın tarihe baktığımızda net olarak görmektediriz ki atlatılan onca savaşa rağmen hala dünyanın bir bölümüne daha uygar olabilmeleri için yaşatılan şiddet, dünyanın diğer tarafının bakış açısıyla hala gerekli ve meşru görülmektedir. Aydınlanma, reform ve çeşitli pozitivist ilerlemelere rağmen insanoğlu içinde zapt altına alınamayan bir vahşet varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bununla beraber elbette ki medeniyet kökenli bu şiddetin altında çok temel istençlerden olan otorite ve güç istenci yatmaktadır.

"Korku içinde olan ve yıkıma doğru ilerleyen gidişi değiştirme gücünü kendinde bulamayan insanlar için, şiddetin hayvansı doğamızdan, denetlenemez bir saldırganlık dürtüsünden kaynaklandığı konusunda bize güvence veren ve yapabileceğimiz en iyi şeyin Lorenz'in öne sürdüğü gibi, bu dürtünün gücünü açıklayan evrim yasasını anlamak olduğunu"

söyleyen bir kuramdan daha çekici ne olabilirdi? Doğuştan saldırganlığı savunan bu 'kuram' kolayca, olacıklardan duyulan korkuyu yatıştırmaya ve güçsüzlük duygusunu akılcılaştırmaya yarayan bir ideoloji haline gelir. İçgüdücü bir kuramın bu basite kaçan yanıtının, yıkıcılığın nedenlerine ilişkin ciddi incelemelere yeğ tutulmasının başka gerekçeleri de vardır, ikinci seçenek, yürürlükteki ideolojinin temel önermelerinin araştırılmasını gerektirir; bizi toplumsal dizgemizin akıl-dışılığını irdelemeye ve "savunma" , "onur", "yurtseverlik" gibi saygı uyandırıcı sözcüklerin ardına saklanan tabuları çiğnemeye götürür. " (Fromm, 2018:21)

Devlet olgusunun ortaya atılma gerekçelerinden biri olan toplumsal davranışları rasyonalize etme çabası, üstünlük ve yurt-sevicilik gibi gerekçeler ile otorite ve şiddet gibi pek çok konunun bir devlet denetiminde olması gerektiği düşüncesini beraberinde getirmiş ve bu düşünceyle birlikte ne yazık ki ikinci dünya savaşında da görmüş olduğumuz üzere bu olgunun, kendinde ırksal kalımlarla dahi oynanabileceği cesaretini bulmasına yol açmıştır. İkinci dünya savaşında Nazi Almanyası'nın "üstün toplumu" yaratma gayesi ve takipçilerinde uyandırdığı "yurtseverlik duygusu" ile meşrulaştırdıkları kitlesel şiddetleri, tarih boyunca ideoloji ve devlet kavramının şiddetin kaynakları arasındaki önemini açıkça belirten en önemli olaylardan bir tanesidir. Bu durum şüphesiz bir şekilde şiddet ve saldırganlık eylemlerindeki kendinden geçme ve şüursuzlaşma halinin tümleşik yansımalarındandır ve bu yansıma tarih boyunca süregelen kurt ve kuzu hikâyesinin küçük bir devamıdır sadece.

Kendi adına karar almaktan yoksunlaştırılan koyunların, kurtların fedakârlıklarına ihtiyaçları vardır. Bu fedakârlık ki binlerce, milyonlarca koyun adına kendini taşın altına sokmak ve onların bekasını sağlayabilmek için "onurlu" bir cinayet işlemek zorunda olmaktır. İnsanlık tarihi bizlere tıpkı Hitler ve Stalin örneğinde olduğu gibi, günlük hayatın sadistliklerine karşı iğrenti duyan milyonlarca koyunun, kurtları uğruna seve seve katil olduğunu defalarca göstermiştir fakat burada asıl tüyler ürpertici

olan şey bu gösterinin şimdiki zamanda sürdüğü gibi gelecekte de sürebileceğini bilmektir.

Özet olarak, insanoğlunun sebep olduğu şiddet ve yıkıcılığı betimleyen kaynaklar, doğuştan gelen belirleyici faktörlerin yanı sıra, toplumsal, kültürel ve ideolojik olarak değişkenlik göstermekte, bireysel psikozlar, doğal uyaranlar ve dürtülerin getirmiş olduğu saldırganlık hali, dönemsel hareketler ile kendini gösteren olgular ve bunların yanı sıra itaat kültürü, töreler ve tabuların beslediği pek çok örfi kültürel süreklilik ile değişen medeniyet ve kültür anlayışı içinde kendine temsil alanı bulmaktadır.

1.3. ŞİDDETİN TÜRLERİ NELERDİR?

Şiddet ve saldırganlık halinin düşünsellikten ya da güdü olmaktan çıkarak eyleme dönüşme biçimleri çeşitlilik göstermektedir. Temel sınıflandırma esasına göre fiziksel şiddet, psikolojik şiddet ve cinsel şiddet olarak üç başlıkta toplanabilen şiddetin aynı zamanda, ekonomik, siber, aile içi ve öz-şiddet (intihar vb.) gibi çeşitlendirilebilen başlıklarda da incelenebilmesine rağmen bu çalışmada fiziksel, cinsel ve psikolojik boyutta ele alınacaktır.

1.3.1 Psikolojik Şiddet

Kişiye yönelik sözel aşağılama, örseleme, küçük düşürme, tehdit etme, moral değerlerine ya da kişilik değerlerine karşı yapılan kışkırtma, sınırlama, haklarını elinden alma ya da elinden alma tehdidi ile manipüle etme, öz-çevresi ile bağını kesme, izole etme, cinsiyet rolleri üzerinden ya da toplumsal konumu üzerinden davranışlarına yön vermek gibi eylem ya da söylemlerde bulunmak psikolojik şiddet biçimlerinin başlıcalarındandır. Genellikle kişiye yakınından gelmekle beraber, toplumsal ya da örgütsel baskılar ile de tanımlanabilmektedir. Modern çalışma hayatıyla karşımıza çıkan mobbing ve eşlerin birbirine olan aşağılamaları ve sevgisizlik, sınırlama, ekonomik yetkinliklerin ambargo altına alınması, kardeşler arası kıskançlık ve ebeveyn manipülasyonu da aile içi şiddetin bir türevi olarak bu şiddet biçimi tanımları içerisinde yer almaktadır.

Fiziksel ve cinsel şiddetteki gibi gözle görülebilir ve somut olmayışı psikolojik şiddetin daha az yıkıcı olduğu anlamına gelmemektedir. Kişilik üzerinde derin yaralar bırakabilen psikolojik şiddetin, özgüven problemleri, konuşma bozuklukları, sosyal hayatta ve iş hayatında gerilemeler, anksiyete ve güvensizlik, panik atak ve endişe krizleri, başarısızlık ya da başarısız olma korkusu gibi pek çok yıkıcı etkisi olduğu gibi, bu etkilerin sonuçlarından hareketle fiziksel ve cinsel şiddete zemin hazırladığı da sıklıkla gözlemlenmiştir.

1.3.2 Fiziksel Şiddet

Savunma, yaptırım, ceza ya da baskı uygulamak maksatlarıyla, bilinçli olarak fiziksel bir kuvvet uygulamak esas alınarak, vücudun bedensel bütünlüğünü bozucu, yaralayıcı ya da ölüme sebebiyet verici, kesici-delici aletler ya da ateşli silahlar kullanmak, doğrudan ya da dolaylı olarak; itmek, kendine zarar vermeye yönlendirmek ya da bir şeyler fırlatmak suretiyle darp etmek, madde kullanımına zorlamak, yakmak, asit atmak, zehirlemek, bilinçli olarak hayati ihtiyaçlardan mahrum bırakmak; açlık ya da ihtiyaç duyulan tıbbi desteğin alı-koyulması fiziksel şiddet olarak nitelendirebileceğimiz eylemlerin başlıcalarındandır. Korkutma, sindirme, caydırma gibi maksatlar taşımakla birlikte sadizm kökenli bir eylem olarak da uygulanabilir. Fiziksel şiddet yapısı itibarıyla bir kuvvet ve güç uygulaması gerektirdiğinden daha çok fiziksel olarak dezavantajlı gruplar olan yaşlılar, çocuklar ve kadınlar üzerinde kendini gösterir.

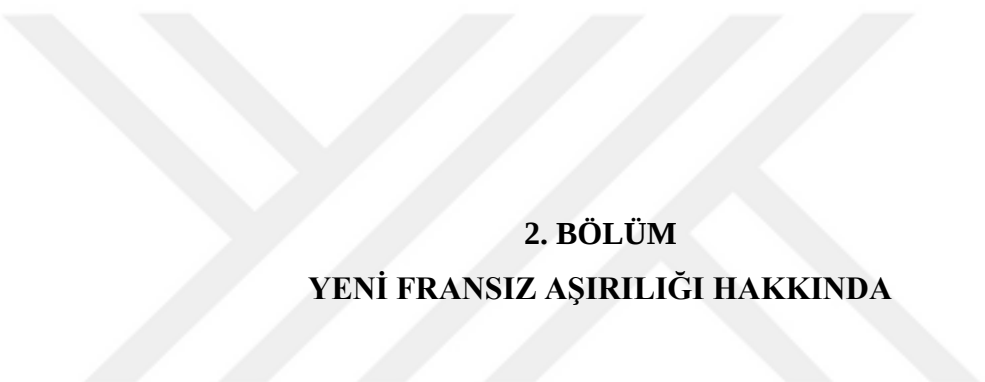
1.3.3. Cinsel Şiddet

Bireyin rızasını almaksızın, sözel ya da beden diliyle, fiili ya da iletişim araçlarıyla rahatsızlık verecek şekilde yapılan, cinsel olan ya da cinselliği çağrıştıracı her şey cinsel şiddet tanımı içine girmektedir. Tecavüz, sözlü ya da fiziki taciz, cinsel ilişkiye ya da cinsel eylemlere, teşhirciliğe, pornografiye ve seks işçiliğine zorlamak, bireyin cinsiyetini ya da cinselliğini aşağılamak, cinsel uzuvlara dokunmak ya da dokunmaya zorlamak gibi eylemler bu şiddet içerisinde değerlendirilir.

Fiziksel ve psikolojik şiddeti de bünyesinde barındıran bu şiddet çoğunlukla kadınları hedef almakla birlikte dünyada en çok işlenen suçlar arasında ilk sırada yer almaktadır. Cinsel şiddet köken olarak hormonal ve patolojik bir tetikleyici ile gerçekleşmekle birlikte Erich Fromm'un şiddet türleri arasında, kıyııcı şiddet sınıfına soktuğu zorlayıcı bir eylemdir. Kendini sadizm, mazoşizm, dışkıcılık, ceset yiyicilik,

ölü sevicilik gibi sapkın eylemler içerisinde gösteren cinsel şiddetin eylem sonrasındaki yıkıcılığı da devam etmektedir. Yaralanma, sakat kalma, bulaşıcı hastalıklar, istenmeyen gebelikler, şok, suçluluk, inkar, utanç, anksiyete, depresyon, uykusuzluk, korku, öfke, cinsel kimlik problemleri, intihar, sosyal ilişkilerin bozulması ve yabancılaşma gibi pek çok yıkıcı etkisi vardır.





2. BÖLÜM

YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI HAKKINDA

2. BÖLÜM

YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI HAKKINDA

90'ların sonundan itibaren kendini açık bir şekilde var etmeye başlamış olan sinemada aşırılık hareketi, Fransa'dan hareketle dünyaya yayılmış ve yıllar içerisinde izleyici kitlesini ve temsil gücünü genişletmeyi başarmıştır. Dünya sinema okulları arasında kendini bir araştırma konusu olarak yeni yeni var eden bu akım ile ilgilenen bu çalışma, Türkiye'deki sinema çevreleri tarafından da araştırılmaya değer bir konu olarak görülmesi ve etkilerinin göz ardı edilmemesi gerektiği fikri üzerine odaklanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Fransız Aşırılığı kavramının ortaya çıkışından, onu bir üslup, bir hareket olmaktan bir akım olmaya yönelten sosyo-kültürel etkilerden, biçimsel, teknik ve içerik olmak üzere dikkat çeken özelliklerinden, dünya sinemasındaki etkilerinden ve kendini çağdaşı olan diğer akımlardan nasıl ayırdığı ve hangi akımlarla ne şekillerde benzeştiğinden bahsedilecektir.

2.1. YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI NEDİR?

Film denilince akla önce fikirler gelir, sonra bu fikirler derlenir toplanır plotlar, sinopsisler, tretmanlar, senaryolar başlar, ardından sahneler planlar çekimler ve sekanslar. Bir filmi oluşturmanın mekaniği kabaca bu şekildedir. Ama bu mekanik bununla sonlanmaz Kendine ait bir teorisi de bulunur.

Film: filmlere dönüşür, filmler türlere ayrılır ve sinema genişler. Tarihi,türleri, yönetmenleri ve akımlarıyla birlikte koca bir yığına dönüşür. Bu yığını anlamak için onu indirgemek gerekir. Ufak ufak çözümlemek sınıflandırmak ve dahası bu çözümleme ve sınıflandırmanın yöntemini belirlemek gerekir. Kısacası indirgemenin indirgemesi yapılır ta ki en ufak hücreye ulasana değin. İşte bu hücrelere ulaşabilme güdüsü ile uçsuz bucaksız sinema tarihinin göz bebeklerinden, sayısız bas yapıt ve akımın ana vatani olan Fransız sineması, modernite ile bir kere daha kendini indirgeyerek Yeni Fransız Aşırılığını terimini doğurmuştur.

Modern sinema akımları içerisinde Lockwood'un Şiddet Pornosu adını verdiği ya da yine Amerika'dan yayılan Terör Sineması akımları, Asya Aşırılığı vb. gibi akımlar çağdaş sinema içerisindeki şiddetin adını bir nevi koymaya başlamıştır ancak Fransız Aşırılığı terimi ilk defa 2004 yılında eleştirmen James Quandt tarafından 90'lardan bu yana yapılmış çağdaş Fransız filmlerini tanımlarken kullanılmıştır. Ve bu tanım Quandt'ın makalesinin ardından hızlı bir şekilde yayılmış; okullar, sinema otoriteleri ve lisansüstü araştırmacılar tarafından kabul görmüştür. Akabinde son dönem Fransız sineması tasvirinde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu tanımlamanın yapılmasının bir diğer önemi de bir akım olarak anılmaya başlaması ile Fransa'da başlayan bu hareketin dünya sineması içerisinde kendini daha çok var etmeye başlayarak yaygın bir kabul görmesidir.

Başlarda yalnızca yönetmenler üzerinden ya da genel Fransız sineması içerisinde "*Son Dönem Fransız Sineması*" başlıkları ile akademinin inceleme konusu olan akım, son yıllarda hak ettiği gibi kendi adı ile başlı başına bir araştırma konusudur.

Konusu, karakterleri, renk ve ışık kullanımı gibi pek çok alanda kendine özgü temsilleri olan akımı daha yakından tanıyabilmek için isim babası olan Quandt'ın makalesindeki yaklaşımına göz atılabilir. Makalesine Bruno Dumont'nun *Twentynine Palms*(2003) adlı filmini inceleyerek başlayan Quandt, başlangıçta filmdeki şok edici tecavüz ve şiddet sahnelerini betimler. Dumont'nun önceki iki filmi olan *La Vie De Jesus*(1997) ve *L'Humanité*'nin (1999) de aynı türün bir örneği olduğunu söyleyen Quandt, bu kötücül şiddeti ve ölüm kokusu aslında Hollywood korku sinemasından ödünç alınan kodlar olarak tanımlar. Quandt 'a göre Dumont, bu kodlarla önceki filmlerinde keşfettiği 'beden' göstergesini daha ileri taşımayı amaçlamaktadır.

İzleyiciye verilen bu yoğunlaştırılmış beden imajı, cüretkârlığı ve cesurluğu ile şok edicidir. Ekranları kaplayan bedenler, kimlik taşımayan et parçalarına dönüştükçe, kendini karşı konulmaz bir mide bulantısı ve kaygı içinde bulan izleyici artık kaçamadığı bir gerçekliğin içinde kalmaya mahkûmdur. Bu mide bulandırıcı gerçeklik Fransız sinemasının son on yılının- makalenin yazıldığı tarih olan 2004 ve öncesine ithafla- bir özeti niteliğindedir. Sınırları zorlayan bu gerçekliğin bayrak taşıyıcıları

olarak François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat ve Dumont'u gösteren Quandt'a göre aslında bu aşırılıklar Mario Bava'nın ve George Bataille'in izlerini takip etmek gibidir.

" Sade'de olduğu kadar Bava ve Bataille'da birden bire sinemayı, tüm tabuları yıkmaya, iç organ ve spermden oluşan bir bataklıkta yürümeye, tüm ekranı taze kan ve et ile doldurmaya, kirlilik öznesi olmaya, delip geçmeye ve her şeyi bu sakatlamaya zorlama kararı vermiş gibi gözükmeleler."
(Quandt, 2004)

Quandt burada iki temel soruyu gündeme getirir; şiddet, pornografi, ensest, sado-mazoşizm ve yamyamlık barındıran bu filmler, geçmişte yüksek sanat çevreleri tarafından da kabul görmüş provokasyonlara imza atmış olan Godard, Debord, Buñuel, Żuławski vb. isimlere karşı yapılmış olan geri-kazanımcı ve kışkırtıcı bir nostalji mi yoksa yaşanan şey yukarıda bahsi geçen yönetmenlerin modern Fransa'nın sosyo-politik, kültürel krizlerine karşılık kendilerini bu filmleri yaparak cevap verme zorunluluğunda hissetmeleri mi? Ancak bu iki soruyu temel alarak filmleri incelediğimizde görürüz ki Fransa'nın sosyo-politik sorunları Godard ve Żuławski'nin radikal sinemasına benzer bir şekilde işlenmektedir. Bu nedenledir ki salt birini seçerek Fransız Aşırılığı'na neden olarak göstermek doğru değildir.

Elbette ki bir hareketi akım olarak adlandırabilmek için bir manifesto ya da bir makaleden çok daha fazlasına ihtiyaç vardır. Farklı yer ve zamanlarda, benzer biçim ve teknikler ile takip edilmiş olması, kendine özgü imgeler taşıması ve belirli bir süre boyunca sürdürülebilir olması gerekmektedir. Bu bağlamda Dogma 95'i ele alalım.

13 Mart 1995 yılında Lars von Trier ve Thomas Vinterberg öncülüğünde bir grup Danimarka'lı yönetmen tarafından yayınlanıp imzalanan bu manifesto başlangıçta sinemada sınırları kaldırmak ve oluşturulan yeni form ile yönetmenin gerçek yetenek ve başarısını ortaya koymayı amaçlayarak paylaşılmıştır.

"Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve ses içeri taşınmamalıdır. Eğer sahne özel bir set donanımı gerektiriyorsa, buna uygun doğal bir mekân seçilmelidir."

Diye başlar manifestonun maddeleri ve

"Kamera elde taşınıyor olmalıdır. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareket ve hareketsizlikler serbesttir."

şeklinde devam eder.

Bundan sonra bu kurallara uyulacaktır ve takip edilen bu kurallar Dogma 95'i temsil edecektir denilir. Bir şekilde bu kurallarla yetinmeyen yönetmenler, filmlerin başına Dogma 95 bildirgesini de koymaya başlarlar. Ancak ne yazık ki başlangıçta kameraya gösterilen bu bildirge, birazdan izleyeceği filmi herhangi bir sınıfa sokamama ihtimaline karşı izleyiciye verilmiş olan bir bilgilendirme niteliği taşır -ki gerçekten de bu bilgilendirme olmaksızın filmleri ilk bakışta bir harekete bağlı düşünmek imkânsız gibidir-.

Sınırsız yeteneği göstermek amacıyla kaleme alınan bu maddelerin, kısa süre sonra kendini baltalayarak sinema içinde gerçek sınırlara ve zorluklara neden olduğu ortaya çıkmış olacak ki manifestonun yaratıcılarından olan Lars von Trier'in bile Dogma 95'e bağlı olarak çektiği tek bir filmi (Idiots 1998) bulunmaktadır ve yayınladığı maddelerin aksine 2003 yılında yönettiği Dogville stüdyo filmciliğinin belki de en güzel örneklerinden biridir. Aynı zamanda maddeler içinde yer alan doğal ışık ve aktüel kamera hareketleri maddeleri için de bir ayırt edicilik söz konusu olmamaktadır çünkü bu durum akıllara stüdyo ışığı olmaksızın çekilen her film, handy-cam ile kayda alınan her görüntü Dogma 95'i mi temsil eder sorularını akıllara getirir. Bu durumda tekrar edebiliriz ki bir akımı tanımlamak için bir manifestodan fazlasına ihtiyaç vardır. Peki Fransız Aşırılığında ilerleme nasıl olmuştur?

Aslında 80'li yılların sonlarında *"cinema du look"* ile temelleri atılmaya başlayan akım, Jean- Jacques Beineix imzalı Betty Blue(1986), Leos Carax imzalı

Mauvais Sang(1986) ve Luc Besson imzalı Le Grand Bleu (1989) gibi filmlerle toplum dışına itilmişlerin kışkırtıcı ve imkansız ilişkilerini ekranlara taşımaya çoktan başlamıştır. Akabinde bu filmleri, hafızalara çarpıcı bir tuvalet sahnesi- dış fırçasının kirli bir klozete düştüğü sahne- ile kazınmış olan Regarde La Mer (François Ozon-1997), bir kasabın kızıyla yaşadığı enstest ilişkiyi perdeye taşıyan Seul Contre Tous (Gaspar Noé-1998), yayın yasaklarını ve pornografi mi yoksa sanat mı tartışmalarını berberinde getiren yine de pek çok ödülü kapam Altın Ayı'lı Romance (Catherine Breillat-1999), keyif için insan öldürmeye başlayan iki gencin ormanda kendileri ile yüzleşmelerini ve kimlik keşiflerini izleyici ve eleştirmenlerde Hansel ve Gretel etkisi uyandırarak anlatan Criminal Lovers (François Ozon- 1999), birbirinden ayrı büyüyen iki kardeşin yeniden bir araya geldiklerinde yaşadıkları cinsel çekimi anlatan enstest temalı Pola X (Leos Carax-1999), kimlik mücadelesi, eşcinsellik ve militarizm üzerinden bedeni ve güç istemini işleyen Beau Travail (Claire Denis- 1999), tecavüze uğrayan eski bir hayat kadınının kanlı intikamını konu eden Baise- Moi (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi- 2000), modern ilişkiler içerisinde sadakat ilişkisini pornografik bir felsefeyle anlatan Intimacy (Patrice Chéreau- 2001), Vincent Gallo'nun baş rolünde olduğu cannibalism ve cinsel haz ilişkisini gösteren Trouble Everyday (Claire Denis-2001), kendi bedenine yabancılaşarak mazoşist ve patolojik bir vaka haline gelen Esther'in kanlı eylemlerini izlediğimiz Dans Ma Peau (Marina de Van-2002), tecavüz, eşcinsellik ve intikam çevresinde yozlaşan toplumu betimleyen Irreversible (Gaspar Noé-2002), psikolojik şiddet ve fiziksel şiddetin yoğun işlendiği ve slasher etkileri gösteren Haute Tension (Alexandre Aja- 2003) takip etmiştir.

Yukarıda kabaca listelediğimiz gibi daha pek çok filmi içerik, görsel tasarım, oyunculuk, biçimsel özellikler, ses ve müzik tasarımı, kullanılan renkler ve çekim teknikleri vb. benzerlikler açısından Fransız Aşırılığı kategorisine sokmak mümkündür. Ekranı kırmızıya boyayan kan, tüyler ürperten şiddet ve pornografik imgeler ilk bakışta bu yapımların tek ortak özelliği gibi görünebilir. Fakat tüm bunların altında kimlik bunalımı yaşayan bireylerin, patolojik sorunları olan, nevrotik, toplumsal cinsiyet rolleri içinde sıkışmış olan kadın ve erkeklerin, toplum dışına itilmiş, aykırı, fakir ve öteki olarak etiketlenirilmiş insanların, ırkçılığa, ayrımcılığa, şiddete maruz kalmış

tüm kesimlerin, yaşadıklarına aynı ölçüde karşılık verişinin resmedildiğini görürüz. Fransız Sinema tarihçisi Lanzoni *özgürleşen delilik* adını verdiği bu yeni tür için şöyle der:

"Özgür ruhlu olmanın sonucu, moral veren bir başarı değil delilik, kendi kendine zarar verme ve en nihayetinde ölümdür"
(Lanzoni, 2015:446)

Karakterlerin izleyicide tiksinti uyandıran her davranışının ardında verilen *'bunları yaratan sizsiniz'* mesajı açıkça görülmektedir. Sonuç olarak diyebiliriz ki, toplumun kabullenmekte zorlandığı utançlarını yüzüne vuran bu filmler, hiçbir şeyin yoktan var olmadığı felsefesini özgün üslubu ile kayda almıştır ve bu özgün üslup zaman içerisinde hiç bir etikete ihtiyaç olmaksızın kendini isimlendirmiş ve Fransız Aşırılığı'na evirilmiştir. Aşırılığın öteki ucunda yer alan özgürlük ideası, kendi kendini patlatan bir düzenek gibi işlerken, yarattığı yıkımdan esas sorumlu tutulması gereken şeyin özgürlüğün kendisi mi yoksa toplumun ortadan kaldırdığı güvenli süreklilik mi olduğu tartışılabilir bir konu olmaktadır.

2.2. BİÇİM VE İÇERİK BAĞLAMINDA YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI

Bu bölümde, yukarıda ortaya çıkışından ve genel hatlarıyla tanımından bahsetmiş olduğumuz Fransız Aşırılığı akımının doğasından ve genel özelliklerinden bahsedilecektir. Çekim teknikleri nasıldır, sahne tasarım süreci nasıl işler? - ses ve görüntü bağlamında-, diyaloglar ve oyunculuklar nasıldır, genel bir şablona bağlı çalışıldığı - senaryo ve çekim sırasında bir formülizasyon var mıdır?- söylenilebilir mi, diğer sinema akımları arasındaki yeri için ne söylenebilir, bir devam akımı mı yoksa bir karşıtlık mıdır? gibi sorular cevaplandırılacaktır.

İlk olarak kısa olan bölümden, çekim tekniklerinden başlanır ise, filmlerde özel çekim teknikleri ve efektlerin olduğu pek söylenememektedir. Baş dönmesini andırma derecesinde hareketli kullanılan kamera, hızlı yapılan kesmeler ve dönüşler dikkat çekicidir. Herhangi bir özel efektte ihtiyaç duyulan tür filmleri olmadıkları için filmlerin masa başı mesaisinin çok fazla olmadığı tahmin edilebilir. Karakterlerin sıklıkla ayna yansımalarından görüldüğü sahneler bulunur ki bu sahneler, karakterlerin benlikleri ve gölgeleri arasındaki psikolojik ilişkiyi betimlemek için kullanılan bir çekim türüne işaret eder. Filmlerin çoğunluğunun gece çekimlerinden oluştuğunu ve iç mekân kullanımlarında da loş, az ışıklı, kasvetli ortamlar kullanıldığı gözlemlenir. Elbette ki bu durum görsel-içerik uyumu sonucunda değerlendirilmelidir. İçerik olarak son derece şok edici olan bu sahneler, doğal olarak ani ses yükselmeleri ve ışık oyunları ile izleyicide oluşturulan tekinsizlik hissiyatını güçlendirir. Akımın hemen hemen tüm örneklerinde gördüğümüz loşluklar, izleyiciye, neon ışık patlamaları ve kırmızı alt tonlu yansımalar ile gösterilen yeraltı dünyasında bitmek bilmeyecek bir partiye davet edilmiş hissiyatını verir.

Filmlerdeki sınırlarda gezinme durumunu sahne tasarımlarında da görmek mümkündür. Karakterleri bir an alman dışavurumcu gölgeleri anımsatan kararsız görüntüler arasında yüksek sesli müzikler eşliğinde dans ediyorken bulduğumuz gibi, bembeyaz bir odada ya da rengârenk bir bahçede sessizlik ve kuş cıvıltıları içinde dinlenirken de bulabiliriz. Nasıl ki Romance'ta Marie, evindeki sakin yaşamına bembeyaz elbiseleri içinde, beyaz duvarlı odasında ve beyaz çarşafı yatağında devam

ediyorken, bir anda parlak disko ışıkları altında gölgeler arasında izlenebiliyorsa, Noé'nin Alex'i de aynı hızla cehennemi andıran kırmızı tünelden çıkıp yeşiller içindeki bir parkta uzanıp kitap okurken izlenebilmektedir. Burada ilk bakışta, bilinen, filmi oluşturan temel formüllerin olmadığını fark etmek mümkündür.

Tüm bu sahne geçişleri arasında belirli bir form ya da süre ihtiyacı betimlenmemiştir. Durumu daha iyi anlamak için klasik anlatı yapısında kullanılan bazı şablonlara göz atılabilir. Örneğin üç perdeli anlatı yapısına bakılacak olunursa öncelikli olarak kurgu aşaması görülür. İlk perdede olay örgüsü kurulup yavaşça işlenmeye başlanır ve hikâyenin yaklaşık olarak %15'ini kapsayan bölüm ve esas problem ekrana taşınır. İkinci perdede problem derinleşirken hikâyenin %50'sine gelinir ve problem ile ilgili bazı cevaplar verilmeye başlanır. Son olarak üçüncü perdeye gelindiğinde düğüm noktasına, climax'e ulaşılır ve protagonist ve antagonist karakterlerin yüzleşmesi başlar. Sona gelinmeden önce ise hikâyenin %75'lik kısmına ulaşılması hedeflenir.

Ancak Fransız Aşırılığı'na gelindiği zaman ne klasik anlatı yapısına ait şablonlar, ne de Campbell'ın kahraman döngülerine yer vardır. Olay örgüsünün bir başı ve bir sonu olması gerekliliği olmadığı gibi, karakterlerinin düğüm noktasında çözecekleri bir sorunları yoktur. Bu konuda bazı istisnalardan bahsetmek mümkündür fakat yine de denilebilir ki filmin tüm parçalarında homojen olarak görünen problemler cevapsız kalmaya mahkûm gibidir. Film bu cevapsız sorular arasında biter. Âşıkların kavuşması, intikamın alınması, düzenin sağlanması neredeyse imkânsız gibidir. Bu bağlamda akım, cinema du look'un bir uzantısı gibidir. Cinema du look'un şiirsel imkânsızlıkları burada gerçekçi bir şekilde ele alınır. Yabancılaşma, sosyo-politik ve çözümsüz krizler, ötekilerin ilişkileri gibi temalar bakımından birbirine benzeseler de Fransız Aşırılığı estetik bakımından Cinema Du Look'tan ayrılarak, Fransız Yeni Dalga'nın sansasyonel ve radikal betimlemesine yaklaşır.

Karakterler arasında klasik sanatın "yetkin" görmeyerek ele almadığı pek çok sınıf vardır. Bunlardan bazıları ilkeller, hayvanlar, çocuklar, ergenler, arzu peşinde koşanlar, deliler vb. Lakin görülmektedir ki klasik sanat içerisinde ilgi görmeyen bu

kesimler, modern sanat içinde yeni ve aç bir ilgiyle kendine iyi bir yer edinmeyi başarmıştır. Buna ister bir eleştiri ister sadece akılcı bir yansıma denilsin, ilkel dürtüleri, hatta zaman zaman hayvani yönelimleri, travmaları ve delilik sınırındaki davranışları ile betimlenen bu insanlar, modern sinemanın en çok aranan öznesi olmaya başlamıştır. Hatta kendini öylesine normalleştirmeyi başarmıştır ki bunlardan yoksun olan filmler standardın altında kalmakla itham edilmektedir. Sinema çıkışlarında belki de defalarca duyulan *"Ne vardı ki filmde? Her şey normaldi sıkıldık."* cümleleri ekranlarda deliliği izlemeye olan talebi yansıtmaktadır.

Hiç şüphesiz ki çağdaş sinemayı daha iyi anlama amacı, bizleri bu akımı yeniden düşünmeye ve onu daha iyi anlamaya itiyor. Baudrillard'ın tüketim toplumunu betimlerken bahsettiği gibi modern dünyayı çözümlemek için klasik ideoloji ve teorileri kullanmak ne kadar yersiz ise modern toplumun üretimi olan bu akım ve benzerlerini çözümlemek için de klasik anlatı biçimlerine başvurmak o derece faydasızdır. Yukarıda da bahsedildiği üzere Fransız Aşırılığı'nın pek tabii bir halde önceki kuşaklardaki akımlar ile benzerlikleri olabilir. Fakat yine de pek çok eleştirmenin bu filmlerin Bunuel, Passolini ve Fassbinder'in birer nostaljisi olduğunu iddiası bir kenara bırakılmalı ve akıma, içinde olduğu ve doğduğu dönemin gerekliliklerine göre incelenme hakkı tanınmalıdır.

Şu bir gerçektir ki modern insan nasıl vücutsuz bir zihin gibi başıboş dolaşıyorsa, modern sinema da homojen bir uzamda elinin kolunun ulaşabildiği her yere sızma halindedir. Elbette ki böyle bir dönüşüm içerisinde kendine klasik olandan farklı bir hareket alanı oluşturması son derece olağandır. Bu nedenle de aşırılık diye anılan bu sınırın ve hatları olmayan akımın özgün bir biçimde kendini göstermesi de olağan karşılanmalıdır. Bu olağanlık içinde ortaya çıkan bir diğer konu da karakter yaratımlarıdır. Doyumsuzluk, sınırsızlık, amaçsız ve başıboş olmanın getirdiği avarelik haliyle, basit ya da yabancı kaynakların betimlemesi ile insan-dışı davranışlarda bulunmak bu akımdaki karakterlerin ortak özellikleridir. Bu kadar hakaretimiz olarak nitelendirmek ne kadar doğrudur bilinmez ancak çok erdemli eylemler göstermeyen bu akım, yine de inkar edilemez bir biçimde modern toplumun çöküşünü gösteren bir yansıma niteliğindedir.

Denilebilir ki çağdaş toplum ne kadar karmaşıksa, duyuları da bir o kadar karmaşıklmaktadır. İzlenimler, zevkler, beklentiler ve dünyayı algılama biçimleri eskiden olduğu gibi belirgin değildir. Tıpkı resim sanatında zaman ilerledikçe çizgileri birbirinden ayırmak ne kadar zorlaşmış, sınırlar ne kadar genişlemiş ve renkler ne kadar birbirine karışmış ise sinema sanatında da sınırlar kalkmış ve renkler duyular birbirine girmiş durumdadır. İzlenen şey artık izlenimlerden ve metaforlardan ibaret bulmacalara dönüşmüştür. Bu durum çağdaş sanatı anlamayı da giderek zorlaştırmıştır ve onu sevmenin zorluğunu da beraberinde getirmiştir. Merleau-Ponty algılanan dünya adlı metninde:

"Picasso'yu anlayıp sevmek, Poussin ya da Chardin'i anlayıp sevmekten daha zordur" (Merleau- Ponty, 2017:19) der.

Öyle ki çağdaş sinemada da Ozon ya da Noé'yi anlayıp sevmek, Alain Renais ya da Trouffaut'yu anlayıp sevmekten çok daha zordur.

2.3. ŞİDDET VE BEDEN SUNUMU BAĞLAMINDA YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI

Şiddet ve beden kavramları görsel sanatların başlangıcından bu yana ki burada tarih öncesinden de söz etmek mümkündür, kendilerini merkezde tutan en önemli öğelerdir. Var olma ve güç istencinin tetiklediği şiddet ile arzulama ve arzu nesnesi olma istencinin temelinde yatan beden göstergesinin yakın ilişkisi çağlar boyunca devam etmiş ve nihayetinde kendini sinema içinde bir yeniden çevrime dönüştürmüştür. Mağara duvarlarına çizilen güç savaşları, tuvale aktarılan bedenler ve savaşlar, ihanetler ve entrikalar, taşlara işlenen tenler ve daha pek çokları aslında aynı arzuyu elde etmek amacıyla hayata geçirilmiştir. Beğenilme ve hayal edilme güdüsü ile sergilenen, bütünlüğü korunan ve güzelleştirilen beden artık bir seçim nesnesi haline geldiğinde beraberinde şiddeti de getirmeye başlamıştır. Bu seçim salt elde etme savaşı olarak görülmemelidir çünkü bir cezalandırma yöntemi olarak bedeni '*seçilmez hale getirmek*', onu arzudan uzaklaştırmak da şiddetin tetikleyicileri arasında yer almaktadır.

Beden üzerine yapılan tasvirlerin arkaik örneklerine bakıldığında, onun ilkel dönemde bir ruhun yansıması, bereketin sembolü ve kutsal bir imge olma işlevlerini görmektedir. Burada çıplaklıktan, cinsellikten ve şiddetten uzaklaşan bir şeyler vardır. İlkel insan asla bu kutsallığı bozmak istemediğinden bedenin bütünlüğü daima korunur. Bu bütünlüğü ortadan kaldıracabilecek tek şey, onun yaratıcıya geri gönderilmesi yoludur ki bu şiddet biçimi bedeni onurlandırmak üzere yapıldığından ve yüceltici bir niyet taşıdığından ortada şiddetin bedeni aşağılaması ya da onu arzudan uzaklaştırması gibi bir düşünce yoktur. Nihayetinde en güzel bedenler, bütünlükleri bozulmak suretiyle '*onurlandırılacaktır*.'

Ortaçağa gelindiğinde beden artık çeşitli moral kaygıların sembolü haline dönüşür. Bu durum, bedenin hem kıyaslanabilir bir form olduğu algısını hem de cezalandırılabilir bir sahiplik olduğunu akıllara getirir. Beden artık mitlerin ve Tanrı'ların yansıması haline dönüşmüştür. Bu noktadan sonra bedenin yalnızca gösterilme arzusu değil, görünür olma arzusu da açığa çıkmaya başlar. Görünme arzusu kendini aynalar ile gösterir. Her beden bir başka göz tarafından nasıl görüldüğü merakı

içinde aynalara sarılır. Aynalar, tablolar, heykellere ve ardından da evlerin salonlarına girer. Onlar artık etrafta bizlere nasıl görünmemiz gerektiğini söyleyen yeni gözler olmuştur. İlkelden moderne tamamlanan binlerce eserde tasvir edilen binlerce beden artık bilinçlidir. Zayıf bedenler, şişman bedenler, kaslı bedenler, ağır korseler ve tuvaletler içinde sıkışmış bedenler, külot pantolonlar ve çizmelerle sarılmış bedenler ama yine de çoğunlukla kıyafetsiz bedenler artık bu gözlerin kontrolü altındır. Gel gelelim bu yeni gözlerle beraber artık çıplaklık ve nü arasında bir fark gelişir. Kenneth Clark, Nü'yü bir sanat olarak betimler. (Berger, 1972) Ona göre bedenin ideali nü'dür. Berger ise nü'nün bir görünme hali olduğunu savunur. Çünkü nü kendinin farkındadır, nasıl görünmesi ve nasıl arzulanması gerektiği hakkında bir bilince sahiptir. Salt çıplaklık ise kendi olma hali olarak devam eder. Bu noktadan sonra tablolarda gördüğümüz 'kıyafetsiz' olma hallerine çıplaklık demek ne kadar mümkün olabilir? Bu sorunun cevabı tasvir edilen binlerce bedenin arasında belki de bir elin parmaklarını geçmeyecek şekildedir. Belki birkaç Rembrandt ya da Caravaggio tablosunda görmek mümkün olacağı üzere, bedenleri herhangi bir izleyici zevkine göre tasvir etmeyerek salt oldukları çıplaklık ile resmetmek görmeye pek de alıştığımız bir durum değildir. Tasvir edilen bu bedenler çoğunlukla nü olmakla beraber özellikle erkek gözüne hitap edecek şekilde gösterilir. Çünkü tüm bu bedenler aslında bir bahçe manzarasından farksızdır. Bu da onları güzelleştirilmesi gereken materyaller haline sokar ve bu materyaller her zaman bakış yönlerini kendilerine bakan izleyiciye yöneltir ki izleyicinin de arzusunu kazanabilsin. Bu eril göze sunulan tüm bedenler kendi cinselliklerinden habersizdirler. Orada yapmak üzere konumlandırıldıkları şeyi yapmak için bulunurlar, izleyicide bir haz uyandırabilmek; *gücün ve odağın kendinde olduğunu bilme hazzı*.

Tüm bu tasvirler Avrupa'da idealize bir estetik anlayışı inşası için yapılmışken, Asya ve Amerika'da tasvir edilen beden imgeleri hala ilkel anlayışı sürdürmeye devam etmekteydi. Gösterilen şey bir nü değil salt çıplaklığı ve bununla beraber kadın hazzı da erkek hazzı ile aynı ölçüde değerli görülmekteydi. Bununla birlikte tıpkı Willlendorf

Venus'ü¹ heykelciğinde olduğu gibi beden bir bereket sembolü olmaya devam ederken, hala Afrika topraklarında hasadın bollaşması için çıplak ayinler yapılmakta, tarlalara döl serpilmekteydi ve tüm bunların temel noktada estetikle hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünmekteydi. Bedenin baştan çıkarıcı, narsistik bir seri üretim nesnesi haline getirilmesi, değerli kılınmaya çalışılması ve sürekli bir yeniden keşif halinde tutulması yalnızca Avrupa'nın toplumsal değiş-tokuş düzeni içerisinde yer bulmuş gibi durmaktaydı.

Peki bu değiş- tokuşun kronolojisi nasıldı?

Küreselleşme ile beraber toplumsal ilişki şekilleri de değişmiştir. Başlarda salt ilkel iletişim biçimlerinden söz etmek mümkünken, örgütlenme ve özel mülkiyet kavramları ile beraber toplumsal çekirdek oluşmuş ve geleneksel toplum yapısı şekillenmiştir. Öncelikle bu ikisi arasındaki ilişkiye bakılırsa, tabu kavramından uzak ilkelerin tek kaygısının ruh ve beden birleşimi olduğu gözlemlenir. İlkel insan töz ile bütünleşme ve doğanın bir parçası kalma kaygısındadır. İçinde olduğu doğal düzende utanç, sakınma, yabancılaşma, doyumsuzluk ve tabu kavramları yoktur. İlkelin hayatında ayin olgusu vardır. Bu olgu bireyselliği ve ondan doğan sonuçları ortadan kaldırmaktadır. Cinsel birleşmenin dahi dinsel bir ayin, kutsal bir eylem olarak görüldüğü ilkel kabilelerde çıplaklık nüdist bir durumdan ziyade doğal bir durumdur ve bu doğallık bireysel ayrışmanın önüne geçerken toplumsal birleşmeyi ve huzuru sağlar.

Modernite sonucunda ortaya çıkan tahrif durumu ile ilkelden farklı olarak yabancılaşma ve çözünme süreci başlar. Başlangıçta yalnızca gelenekselden uzaklaşan toplumsal durum, tamamen biçimsel gibi görünse de aslında ortaya çıkan şey yeni düzenin sistemleri ve bu sistemlerin ihtiyaçlarına uygun bireylerin yaratıldığı fabrikaların inşasıdır. Bunlar tek tip düşüncenin, tek tip arzusun ve tek tip bedenin seri üretildiği görünmez kurumlar gibidir. Toplumsal örgütlenmenin başlamasından sonra bedenin özgürleşmekten çıkarak özelleştigi şahit olunur.

¹ M.Ö. 25.000 yıllarında yapılmış olduğu tahmin edilen eski taş çağına ait bir kalıntı. Yapıldığı coğrafyaya dair bir bilgi bulunmamakla birlikte, çeşitli kıtalarda benzerleri keşfedilmiştir.

Din kavramının da ortaya girmesiyle beraber örneğin cinsellik artık bir birleşim ya da haz eylemi olmaktan çıkıp salt üreme ve toplumsallaşma eylemi olma haline getirilir.

"İlk başta üreme amacına ulaşıldığını gösteren cinsel haz daha sonra kendinde bir amaç haline gelir; öyle ki insan hayvanı uzun süre bu amaç peşinde koşturur, her ayrıntısına dek onu planlar; hatta asıl amacı (üremeyi) engeller. Cinsel birleşmeye yalnızca üreme amacıyla izin veren Katolik tutumsa onu sadece hayvani bir çiftleşmeye indirger." (Zizek, 2015:347)

Burada din kurumunun insanı hayvanlığından ve günahlarından kurtarma gayesi ile onu hayvana benzeterek yalnızca işlevsel bir birleşme uygun görmesi her ne kadar çatışma içinde olsa da bu yeni düzenin kuralları ile beraber topluma utanç ve sakınma duyguları öğretilir. Çıplaklık utanılması ve sakınılması gereken bir durumdur ve bu da artık bedeni gizlenmesi ve saklanması gereken bir 'meta' haline sokar. Önce giysiler ardına saklanan beden, ardından çitler arkasına alınır, sonra evler, duvarlar ve son nokta olarak da bir 'sahip' gözetimine verilir ve gözlerden uzak olduğundan iyice emin olunur. Başlangıçta toplum içindeki bu uzaklık yavaş yavaş kişiler arası statüye geriler. Ancak ne var ki *toplumsal* dönüşmeye devam eder ve sonraki adım olan küreselleşme ile birlikte kapılar ardında kalan bilinç ve beden kendi ekseninden uzaklaştıkça küresel olana yaklaşarak homojen bir evren içinde erimeye başlar.

Erimenin sosyolojik yanını bırakıp psikanalitik yanına bakmaya başlandığında, Fromm'un *Sevme Sanatı*'nda yaptığı çözümlemelere başvurmak mümkün olabilir. Fromm, insanın var oluşundaki tamamlanma güdüsünü işaret ederek, ilkel toplumun temelindeki var oluş kaygısının birleşme ve tamamlanma üzerine olduğu savını ortaya atar. İster dinsel ister psikolojik olsun insanoğlu doğasındaki tamamlanma güdüsüne karşı koyamaz. Bu, bir şekilde Tanrı'nın yansımasını bedeninde taşıyan insanın birleştikçe eksik parçalarını tamamlayabileceği ve doyuma ulaşabileceği inancıdır. Bu inanç, Âdem ve Havva'nın ilk utanç anından beri kendini göstermektedir. Utancın

kaynağı bedenlerini keşfedip çıplak olmalarından doğan bir utanç değildir; ayrı bedenlere sahip olduklarını fark edip tamamlanmamış olmanın getirdiği bir utançtır ve beraberinde bedensel yabancılaşmayı getirir. Ruhun cinsiyetinin olmadığı inancı, ruh ve bedeni bir arada; eril ve dişillikten ayrı tutmaktadır. Bu inancın tek amacı bilişsel birleşme misyonunu tamamlamaktır. Sanayileşme sonrası evirilen yeni toplum düzeninde bu bilişsel birleşmeden koparak, sıfır noktasına yani Âdem ve Havva'nın bedensel yabancılaşmasına geri dönülür. Bu artık ileri dönük bir ulaşım değil toplumsal bir regresyon halidir. Sözü edilen bu toplumsal regresyon hali, modern insanı tek tip, cinsiyetsiz bir meta haline sokmuştur. Aslında ilk bakışta etrafta birbirinden farklı, bağımsız, saygı duyulması bireyler olduğu yanılgısını veren bu hal, dikkatli bakıldığında özgür iradesi olduğunu zanneden kimliksiz yığınların varlığından başka bir şey değildir. Birbiriyle minimum iletişim kuran bu yığın her şeyi hızlıca içine çekme durumundadır. Sevgi, inanç, sadakat, mutluluk, güven, güvensizlik, şiddet, nefret vb. tüm duygular büyük bir doyumsuzluk denizi içinde tüketilerek yok edilir. Maksimum haz, maksimum mutluluk, maksimum gerçeklik, maksimum cinsellik ve daha pek çok maksimize edilmiş kavram bu doyumsuzluk içinde erimeye başlar. Tepe noktasına ulaştıkça kendini daha çok bitirmeye başlayan bu modern insan için en yukarı varıldığında artık sadece hiçlik vardır ve bu hiçlik ancak çeşitli aşırılıklarla doldurulabileceği sanılan bir çukurdan başka bir şey değildir.

"Modern tüketimin dayattığı sahte ihtiyaca, toplumun ve tarihin şekillendirmediği, hiçbir sahici ihtiyaç ya da istekle karşı konulamayacağı açıktır. Fakat meta bolluğu, toplumsal ihtiyaçların organik gelişmesindeki mutlak kopuş gibidir. Metanın mekanik birikimi karşısında canlı arzunun çaresiz kaldığı sınırsız bir yapaylığı serbest bırakır. Bağımsız yapaylığın yığılma gücü, her yerde toplumsal yaşamın tahrif edilmesine yol açar." (Debord, 2018:99)

Etrafını saran büyük haz okyanusuyla yetinmeyen modern insan için artık kitle iletişimin desteği ile sanayileştirilmiş ve seri üretime dökülmüş yapay ve aşırı hazlardan başka bir kaynak yoktur. Uyuşturucu, pornografi, cannibalism, mazoşizm ve

daha pek çoğu... İşte Fransız Aşırılığındaki temsil tam olarak buradan yola çıkar. Tarihsel süreç içindeki bedensel tasviri tamamen yerle bir eden Fransız Aşırılığı bedeni aşağılar, onu kirletir, lekeler, parçalar ve kutsallığını bozar. Bedenin idealize edilen tüm noktalarını karalayan akım aslında onu ilkel formuna sokmak ister gibidir. Salt çıplaklık ve primitif güdüler ile hareket eden karakterler hem bir yandan özgürleştirilmiş bedenin özlemine çeker, onun metalaştırılmış olmasına tüm bütünlüğünü bozarak, güzelliğini kirleterek ve onu vahşi bir şiddetin kurbanı ederek tepki gösterir, hem de onu bu duruma sürükleyen toplumsal gelişimin bir parçası olarak hiper-rasyonel eylemlerde bulunur. Aynı anda hem bedenin kurtarıcısı hem de onun katili olma özelliği taşır. Burada bedenler herhangi bir gözün arzusunu duymadığından, izleyiciyi, öylesine yoldan geçerken olanları izlemekten kendini alamayan bir dikizci pozisyonuna sokar. İçinde bulundukları durum son derece umarsız ve doğaldır. Kendini güzel gösterme kaygısı taşımaz, poz vermez, her şeyden önemlisi izleyicide bir haz uyandırmak gibi bir misyonu yoktur. Aksine izleyiciyi ürpertmek, onu şok etmek ve iğrendirmek misyonlarını üstlenmiştir. Gösterilen beden ne bir kutsallık içerir, ne bir bereketi betimler. Herhangi bir inancı temsilen sergilenmediğinden uygulanan şiddet sadece nedensiz, irrasyonel ve post-animalist² bir şiddettir. Akımın çok kullandığı 'stereotiplere' dönüşen, madde etkisiyle trans halinde olan karakterler, bedenine yabancılaşarak mazoşist eylemler yapan karakterler, sadist karakterler ve kurban karakterler, filmler ilerledikçe ya psikolojik şiddet ile kimlik parçalanmasına ya da fiziksel şiddet ile bedensel parçalanmaya uğrarlar.

Bunlar akımın doğasından gelen kaçınılmaz kurgulardır ve kurgunun onlarla işi bittiğinde artık ortada bedensiz organlardan, kişilikten ve bilişten yoksun et parçalarından başka bir şey kalmamıştır.

" ... (bedensel estetik ve hatların) gizemli sistemi ve inceliğin büyüleyiciliği sadece ŞİDDET'in biçimleri oldukları için beden orada kurban edildiği ve kurban etmede olduğu gibi hem mükemmelliğinde sabitlendiği hem

² Erich Fromm, İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri adlı kitabında bahsettiği, insan doğasında doğuştan itibaren olan hayvani ve sürücü içgüdüler bütünü.

*de şiddetle diriltildiği için böylesine derin bir önem taşır.
Bu (modern) toplumun çelişkilerinin tamamı bedende
özetlenir." (Baudrillard 2015:183)*

Gösterilen bu konsantre şiddet ve tekinsiz atmosfer seyirci üzerinde bir güvenlik ve güç hissi oluşturur. Çağdaş Fransız Sineması üzerine önemli çalışmalar yapan Ginette Vincendeau, bu filmlerin kendilerine has şok taktikleri barındırdığından bahseder. Seyirciyi vöyorist bir şekilde konumlandıran bu filmler ona sahneden kaçma imkânı vermez. Adeta yatak odasındaki bir dolapta saklanıp, gözlerinin önünde işlenen cinayeti sessizce izlemek zorunda olan, tepki veremeyen, saklandığı yerden çıkamayan biri gibi. Peki seyirciyi, dolabı terk etme imkanı varken sahnede tutan şey nedir? Şiddeti ve tecavüzü meşru bir şekilde kendi konfor alanı içinde güvenli ve sakin bir şekilde izlediğinin bilincinde olmak ve istediği zaman o sahneden çıkabileceğini bilmek mi yoksa içten içe bastırdığı ıskallığını filmler aracılığıyla gerçekleştirme arzusu mu? Yukarıda da bahsedildiği üzere belki de bedenin hem koruyucusu hem katili olan bu filmlerdeki en büyük çelişki burada yatmaktadır.

Bilindiği üzere Gaspar Noé, filmlerinden önce seyirciye filmi terk etmek için hala zamanları olduğu uyarısını sıklıkla yapar. Bunu bazen jenerik ile bazen de açılış sahnesindeki görüntüler- İrreversible'in başlangıç sahnesindeki sıkılmış yumruk afişinde olduğu gibi - aracılığı ile yapar. Bu aslında izleyiciye birazdan görecekları ne olursa olsun gücün kendisinde olduğu mesajını veren bir taktikten başka bir şey değildir. Çünkü bu taktik filmi ağır bulabilecek olan 'mutlu azınlık'³ için kendine verilen iletiyi kontrol altında tutma gücünü, filmi sonuna kadar izlemeyi başarabilen izleyici için de gerçekliğe sonuna dek tahammül edebiliyor olma gücünü temsil eder. Nihayetinde bu , modern dünyaya adapte olma başarısını gösteren bir 'hayvan' olmanın göstergelerinden biridir.

³ Yeni Fransız Aşırılığı filmlerindeki genel yaklaşım filmlerde gösterilen karakterlerin değil, bu karakterler dışında kalan kesimlerin öteki ve azınlık olduğu yönündedir. Dünya çoktan kirlenmiş, bedenler zaten eski kutsallıklarını kaybetmiş ve şiddet zaten günlük hayatımıza tüm vahşeti ile yayılmış biçimdedir. Bu nedenle tüm bu eylemlerin herhangi bir şekilde dışında kalmayı başaranlar, bir fail ya da kurban arketipinde olmayanlar içinde yaşanan cehennemin 'mutlu azınlığını' oluştururlar.

İşlenmesi gereken diğer bir önemli konu da akıllarda oluşan *'Neden bu filmleri izlemek istemiyorken bu filmleri izliyoruz?'* sorusudur. Gösterime girdikleri andan itibaren lanetlenen ve tepkilere yol açan *Faces of Death* (1978- John Alan Schwartz), *Cannibal Holocaust* (1980- Ruggero Deodato), *Pink Flamingos* (1972- John Waters), *I Spit On Your Grave* (1978- Meir Zarchi) gibi filmler biçim ve içerik olarak Fransız Aşırılığı'ndan çok da farklı olmaması rağmen ve arada geçen 10 yılda ne değişmiştir ki izleyici şiddeti ve *'pisliği'* görme kararı almıştır? Bu noktada çok ciddi bir oranda değişen görsel algıdan bahsedilmelidir. Gerçekten de körfez savaşını evlerin salonundan izlemek toplumu bu kadar etkilemiş olabilir mi? 9/11 saldırısında kuleden çıkan dumanların kokusu burunlara bu denli işledi mi? Ortadoğu'da bombalanan evleri akşam yemeğinde izlemek ne zaman normalleşti ve en önemlisi şiddet ve aksiyonun olmadığı filmler bizlere ne zamandan beri sıradan, değersiz gelmeye başladı? Belki de bu soruya *'Artık seyyar hale gelen işkence ve tecavüz videolarına maruz kalmaya başladığımız zamandan beri'* cevabını vermek mümkün olabilir. Tüm bunlar şiddetin enformasyon ile revize edilerek elden ele yayılmasından başka bir şey değildir.

"Tüketim toplumu aynı anda hem bir bilgi toplumu ve baskı toplumu hem de barışçıl bir toplum ve bir şiddet toplumudur. 'Barışçılaştırılmış' gündelikliğin sürekli olarak tüketilen şiddetle beslendiğini gördük; Günlük haberler, cinayetler, devrimler, nükleer ya da bakteriyolojik tehlike: kitle iletişimin tüm mahşeri özü. Şiddetin güvenlik ve huzur saplantısıyla yakınlığının raslantısal olmadığını gördük; Birinin diğeri kadar soyut olmasından ve her ikisinin de söylem ve göstergelerle beslenmesinden ötürü 'gösterisel' şiddet ve günlük yaşamın barışçillığı kendi aralarında türdeşir." (Baudrillard, 2015:226)

"Şiddete ilişkin gerçek sorun başka bir yerde kendini gösterir. Söz konusu olan belli bir eşiğe ulaştığında bolluğun ve güvenliğin doğurduğu gerçek, denetlenemez bir şiddet sorunudur. Bu artık başka şeylerle bütünleşen, tüketilen şiddet değil, ama refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez şiddettir. Bu şiddet tam olarak (yapay anlamıyla değil tıpkı bizim tanımladığımız biçimiyle) tüketim içinde olduğu gibi amaçsız ve nesnesiz olmasıyla belirlenir. Stockholm'deki gençlik çetelerinin, Montreal'deki huzursuzlukların, Los Angeles'taki cinayetlerin, patlayıcı, kavranılamaz şiddeti bize alışılmamış, sanki toplumsal ilerleme ve bollukla çelişkiliymiş gibi görünüyor. Çünkü refah pratiğinin rasyonel bir etkinlik olduğu fikriyle yaşıyoruz. Bu şiddet bize adlandırılmaz, saçma ve şeytansı geliyor çünkü her şeyin bir erekselliği olduğu, bireysel, toplumsal, seçimlerin temelde rasyonel olduğu yolundaki ahlaki yanılsamasıyla yaşıyoruz." (Baudrillard, 2015:217)

Bu bağlamda Fransız Aşırılığı'nın; modern toplumun maruz bırakıldığı tüm bu şiddet göstergelerine rağmen, kendini güven içinde, korunaklı bölgede hissetmesi gerektiği ikiyüzlülüğüne karşı gösterilen transgresif bir tepki olduğu mu yoksa Metz'in deyişle tıpkı haberlerde olduğu gibi sinemada da *'ekrandaki bedenin kendine ait olmayışının hazzını'* yaşatmayı misyon edinmiş, onaylayıcı bir akım olduğu mu sorusu bir süre daha tartışılabilir olmaya devam edecek gibi görünmektedir.

Sonuç olarak; Fransız Aşırılığı misyon olarak; yüzlerce yıldır idealize edilen bedenin, çağdaşlaşma ve kitle iletişim organlarının itici güç olmasıyla beraber seri üretime dönüştürülmüş olduğu gerçeğine karşı onu, kendi yarattığı şiddet ile protesto eder. Toplumsalın çöküşünden bu yana, daha çok dışlanan ve klasik sanatın tasvire değer bulmadığı *'öteki'* kanadını kendine konu edinir ve yine toplumun kendi yarattığı bu *'kurban'* kesim tarafından cezalandırılmasını işler. Mutlu görünen bir ailenin ihanet

ile parçalanması, burjuva sınıfına ait bir kadının kendi isteğiyle hayat kadınlığı yapması, toplumun belki de en önemli fallik simgesi olan ordu içindeki eşcinselliğin konu edilmesi, ensestin kabul edilebilir bir '*romans*' olarak sunulması, normal şartlarda bir ceza olan şiddetin haz olarak sunulması en önemli işlevinin yitirilmesi ve etkisizleştirilmesiyle, kendine konu edindiği hayat kadınlarının, bağımlıların, eşcinsellerin ve göçmenlerin aramızda olduğunu, ailelerimizde olduğunu yüzümüze vurarak toplumu cezalandırır ve ötekinin intikamını alır.

Toplumsal çürümenin ve şiddetin bir sonucu olarak kendini var eden Fransız Aşırılığı, tüketim toplumunun kaçınılmaz sonuçlarından yalnızca bir tanesidir. Bir noktada kendi yarattığı şeyi dışlamak ve ayıksılaştırmak eğiliminin reddedilemeyeceği tüketim toplumunda, bu akımın uzun süre görmezden gelinmesi, tartışmaya ve incelemeye değer bulunmaması şaşırtıcı bir durum olmamakla birlikte, bu bağlamda her gün binlerce görsel imge ile kitlelere sunulan şiddetin ve toplumsal erimenin sinema içerisinde, bir sanat ve bir dışavurum olarak gösterilmesinin 'şiddete özendirdiği' gerekçesiyle eleştiriliyor olması son derece ikiyüzlü bir yaklaşım olarak değerlendirilmelidir.

2.4. YENİ FRANSIZ AŞIRILIĞI'NIN DÜNYA SİNEMASINA ETKİLERİ

Lumiere kardeşlerin sinematografi icat etmelerinden bu yana dünyayı dolaşan kamera, elbette ki pek çok defa şiddeti kayda almıştır. Sovyetlerin ajitasyon trenleriyle başlayan bu yolculuk sayesinde hala dünyanın bir ucundaki görüntüler diğer bir ucuna taşınmaya devam etmektedir. Doğaldır ki, ortaya çıkan bu dolaşım beraberinde bir süreklilik ve etkileşimi getirir. Nasıl ki Potemkin Zırhlısı'nı izleyen *Nazi Almanyası* bundan etkilenerek İrade'nin Zaferi'ni kayda almışsa, Ana'yı izleyen seyirci aynı etkiyi Ekim' de bulduysa şu anda da sinema akımların oluşturduğu her dalga bir diğerini iterek ilerlemektedir.

Fransız Aşırılığı akımını tanımlarken onun doğasını diğer şiddet tasvirlerinden ayrı olduğunu söylemiştik. Her ne kadar tüketim toplumunun nedensiz şiddetini gösterse de izlettiği vahşetin altında bir metinler-arasılık söz konusudur. Kültürel erimeye, toplumsal kutuplaşmaya ve özgürleşme maskesi altında maruz bırakılan yozlaşmaya karşı olan akımın mesajları idealize edilen her şeye karşı inen bir yumruk gibidir. Ancak her dönemde, her sosyal, siyasal ve sanatsal harekette olduğu gibi bu protest tavır doğduğu yerle sınırlanmamış, birbirini iten moleküller gibi boşlukta ilerlemeye devam etmiştir. Tıpkı Yeni Dalga ve Cinema du Look akımlarında olduğu gibi ötekini ve onun radikal eylemlerini betimleyen hareket, post milenyal etki ile değişen ve duyarsızlaşan görsel algının getirmiş olduğu ivme ile hızlı bir gelişim başlatmıştır. Bu gelişimin izleri Fransa'dan hareketle önce Doğu Avrupa'da ardından Amerikanın bağımsız sinemasında ve son olarak da Asya'da görülmektedir.

Nihayetinde yer kürenin her yanında eşit şekilde görülmekte olan kaos ve çözülme bu izleri derinleştirmeyi başarmıştır. Bu izlerin oluşmasına değin geçen sürece bakılacak olunursa kabaca şunlar söylenebilir; Akdenizin ikinci dünya savaş sonrası dağılan siyasi birliğinin ve yaşadığı ekonomik krizlerin getirdiği toplumsal çöküş ve boş vermişlik hali, yıkımın ve baskının getirdiği dengesiz özgürleşme hareketleri ve uzun süre rıza gösterilmiş faşizm sonrasında ortaya çıkan hegemonya boşluğu İtalyan ve İspanyol sinemasında kendini başlangıçta erotik televizyon filmleri ile göstermiş, bir tür oyalanma dönemi sayılan bu süre sonrasında auteur kuramıyla beraber '*extremism*'

yönünde şekillenmeye başlamıştır. Doğu Avrupa ve Balkanlarda ise Yugoslavya'nın dağılma süreci ve uzun süredir devam eden savaşın getirdiği toplumsal çözülme ile ekranlarda yoğunlaşan şiddet, fuhuş, uyuşturucu ticareti ve kimliksizlik kendi kara dalgasını yaratırken Fransa'nın radikal bakış açısından etkilendiği göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu bakış açısı belki de sinemanın, Beyaz Telefon Filmleri'yle, B sınıfı komedilerle ve izleyiciyi sürüleştiren propagandalarla unutturulmaya çalışılmış devrim gücünün yeniden hatırlanması ve nostaljisiydi.

Biraz daha uzakta, Amerika'nın kolonizasyon sonrasında içinden çıkamadığı yurtsuzluk ve ırkçılık eylemleri, pasif bir şekilde devam eden sonu görünmeyen iç çatışmaları güçlendirmişti. Yeniden şekillendirmeye çalışılan toplumsalın içinde olduğu buhran ve kıtayı tam anlamıyla sürüklediği rehine psikolojisi, özellikle milenyum sonrasında *terör pornosu* olarak adlandırılacak olan hareketi doğurmuştu. Bu hareket uzun bir süre boyunca sinemada kendini kanlı savaşlar, patlayan bombalar, kahramanlık hikâyeleri ve parçalanan bedenler arasında *verilen onurlu bir yurttaş olma* mesajları ile göstermişti. 11 Eylül saldırısı sonrasında paranoyak bir şekilde şiddeti yeniden çeviren bu hareket aşırılığın bir yansıması, onun yereldeki bir karşılığıydı. Artık kendisi de bir kurban olan Amerika sineması sırtını sadece Hollywood'a değil, o zamana değin uzak durduğu Avrupa sinemasının radikal devrimci perspektifine ve yıkıcı gücüne dayamayı öğrenmeye başlamıştı. Slasher film temsillerine artan talep ve temsillerdeki idealizasyon tıpkı aşırılıkta olduğu biçimiyle bir cezalandırma biçimine dönüşerek toplumsal olanı bir hizaya sokmaya çalışmaktaydı. Bu noktada holocaust filmlerinin yeni çevrimlerinin yapılması ve *I Spit On Your Grave* gibi yasaklı bir yapımın dahi hoş karşılanmaya başlanması dikkat çekicidir.

İntikam meşrulaştıkça şiddet de meşrulaşmış ve cezalandırma biçimleri çeşitlenmiştir. Kısacası, yakın tarihe bakıldığında Kore savaşları, baskıcı rejimin yarattığı diktatorya, Güney Amerikada yaşanan sefalet ve karşı konulamayan mafya ağı vb. daha pek çok sosyal trajediden bahsetmek mümkündür. Görüldüğü üzere tüm bu olayların ardı arkası kesilmeyen canlı bir belgesel gibi dünyada yankı bularak siyaseti, ekonomiyi ve sanatı yönlendirirken, sinema içindeyse kendini aşırılık olarak dışa vurduğu rahatlıkla söylenilebilir.

İngiltere; The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover (Peter Greenaway - 1989), Meksika; Amores Perros (Alejandro González Iñárritu-2000) İtalya; The Dreamers (Bernardo Bertolucci - 2003), Güney Kore: Oldeuboi (Park Chan-Wook - 2003), İsveç; Ett Hål I Mitt Hjärta(Lukas Moodysson - 2004), Yunanistan; Kynodontas (Yorgos Lanthimos - 2009), Danimarka; Antichrist (Lars Von Trier - 2009) gibi çok bilinen birer örnekle bölgesel olarak farklı olan ama içerik olarak aynı aşırılığı taşıyan filmler sıralanabilir. Tüm bu filmlerin ortak noktaları çıktıkları yer esas olmak üzere yaşanan toplumsal, psikolojik ve kültürel problemleri sıradan bir dille göstermeyi reddederek extremism sınırlarında dolaşıyor olmalarıdır. Bu sınırlar içerisinde dikkate alınması gereken *coğrafi yakınlık-etkinlikten ziyade sosyal-kültürel benzerlikler* doğrultusunda aşırılığa yönelişleridir.

Fransa'dan hareketle dünyaya yayılan aşırılık akımını, 2009 yılında gösterime giren Kynodontas, Antichrist ve Gaspar Noé'nin Enter the Void adlı filmleri ile inceleyelim. Kynodontas'ta aileleri tarafından banliyöde tecrit edilerek büyülen 3 kardeşin nominalist (*Florlov, 1991:59*) ve eylemsiz denekler gibi yetiştirilmesini ve yalnızca 'id' seviyesinde seyreden davranışlarını izleriz. Ailenin birer ayin, birer ritüel gibi gerçekleşen birlikte yemek yemek, bahçede oturmak ve sohbet etmek vb. eylemleri sanki birer misyonmuşçasına son derece duygusuz ve içi boş gerçekleştirilir. Dünyayı kavrama biçimleri, örneğin kelimeler (bkz. kediye kedi değil de zombi denilmesi ve son derece tehlikeli bir varlık olarak tanımlandırılarak vahşice öldürülmesi) , jestler ve mimikler bu olağan dışı ev tipi eğitimde baba tarafından verilirken, cinsel eğitimde baba tarafından satın alınan bir 'nesne' (aslında eve getirilen bir kadın ancak filmde tamamen bir nesneden farksız konumlandırılan) tarafından giderilir. Evdeki tek mutlak yönetici ve öğretici büyük fallus olan 'baba'dır.

Kendi içinde bir yönetim biçimi, güçlü bir hiyerarşisi ve dogmaları olan bu küçük hiperrasyonel faşist rejimin içinden çıkabilmenin tek yolu, köpek dışının düşüp yeniden çıkmasıyla erginliğe ulaşmaktır. Evdeki çelişkileri ufak ufak fark eden ve dış dünyaya ilgi duymaya başlayan kız kardeşin bu imkânsız hedefi aşmak için oldukça zor bir yöntemi vardır; kendi kendine düşmesini daha fazla bekleyemediği köpek dışını sökmek. İçinde bir şeylerin yanlış olduğuna dair beliren tüm hislere rağmen yine de ona

öğretilenlere itaat ederek, köpek dışının yeniden çıkmadığını görmenin hayal kırıklığı ile hala erginliğe ulaşamadığını kabullenir - bu durumda araba kullanmaya da yetkin değildir- ve evden kaçabilmek için havasızlıktan ölmeyi göze alarak babasının arabasının bagajına saklanır. İzleyicide kuşkusuz bir ürperti ve gerginlik yaratan bu sahne film boyunca baskın kalmış olan nevrotik duyguları açığa çıkarır.

Antichrist'te Hristiyan mitolojilerini ve din felsefesini etkin bir şekilde kullanan Trier'in oldukça şiirsel bir açılış ile başlattığı ve ardından büyük bir felakete dönen aile trajedisini resmettiği görülür. Kadın ve erkeğin sevişmesi ile başlayan film, ev içinde yavaşça dolaşarak izleyiciye atmosferi tanıtan kamera, ünlü üç dilenci triosu eşliğinde - İstirap, Acı ve Ümitsizlik- dışarıda olağan sakinliği ve güzelliği ile yağın karı izleyen bebeğe çevrilir. Pencereden uzanarak izlediği karı yakalamaya çalışan bebek aşağı düşer ve hayatını kaybeder. Bu sırada çocuğunu yalnız bırakarak yapmış olduğu eylemden büyük bir utanç ve keder duyan anne işlediği günahın ağırlığı ile psikolojik bir yıkıma doğru ilerler.

Başlangıçta eşine yardım eden psikolog eş rolündeki baba, anneyi alarak ormana götürür ve rehabilite olmasına yardımcı olur. Ancak annenin anormal bir şekilde artan arzusuyla çatışmasında geldiği son nokta, hem kocasını hem kendisini fiziksel olarak kastrasyona uğratma eylemi olunca, bütünlüğünü ve otoritesini kaybetme korkusuyla yüzleşen baba, anneyi iyileşmesi için götürdüğü ormanda - ironik bir şekilde burası annenin daha önce yakılarak ve boğularak cezalandırılan kadınlar hakkında araştırma yaptığı yerdir- cezalandırma kararı alarak önce boğar ardında da yakar. Tabii ki burada yönetmenin kullanmış olduğu yoğun bir alt metnin varlığı dikkat çekicidir. Ancak burada odaklandığımız şey Trier'in bu hikâyeyi anlatırken sergilediği duruştur. Öncelikle Trier filmin açılış sahnesindeki abartılı sayılabilecek sevişme sahnesi için gerçek porno film oyuncularını ile anlaşılmıştır. Benzer durum Fransız Aşırılığı filmlerindeki diğer örneklerde - bkz. Baise Moi, Romance- de göze çarpmaktadır çünkü bu eylemde istenilen şey gerçek gibi olması değil, gerçek olmasıdır. Öte yandan bu sahnelerin aşırı tutkulu bir şekilde sadizme yakın bir çizgide ilerliyor olması dikkat çekicidir.

Film boyunca arkada devam eden dramatik sesler ve prologlar irkiltici atmosferi beslemeye devam ederken, karnı deşilmiş halde gösterilen tilki, annenin ölen bebeğinin ölümüyle suçlayıp intikam almak istediği, babanın önce penisini ezip bayılttığı, ardından da ayak bileğini delip, deliğe parmağını soktuğu sahneler içerdikleri şiddet dozlarıyla dikkat çekicidirler. Filmin genelinde yüksek bir şekilde seyreden psikolojik şiddet, fiziksel şiddet ile de climaxe doğru tırmandırılmaktadır. Cannes film Festivalinin en çok tepki çeken ve en şok edici filmi olmasıyla bilinen Anthichrist kendine Fransız sineması çerçevesinde bile oldukça güç sayılabilecek bir sinematografik dil seçmiştir diyebiliriz.

Son olarak Enter the Void'de evlatlık verilerek birbirlerinden ayrı büyütülen iki kardeş olan Oscar ve Linda'nın hikâyesini yine İrreversible'dakine benzer bir ters kurgu ile izleriz. Linda, Tokyo'da yaşayan kardeşi Oscar'ı ziyaret etmek için yanına gider ve orada kalmaya karar verir. Oscar'ın uyuşturucu ve mafya batağına saplanmış umutsuz yaşamında kendine sağlam bir yer bulamayan Linda, bir striptiz kulübünde işe başlar ve klübün sahibi ile ilişki yaşamaya başlar. Neon ışıklar, çıplak bedenler ve uyuşturucu etkisindeki bulanık zihinlerin sıklıkla ekrana yansıdığı Enter the Void post modern yeraltı dünyasını izlediğimiz renkli bir karanlık gibidir. Adından da anladığımız üzere boşluğa doğru sürüklenen bir hikâyeyi anlatan Enter the Void izleyiciye gösterdiğinden çok hissettirdikleri ile dikkat çekicidir. Son derece yoğun gösterilen uyuşturucu deneyimi, Japon yer altı dünyasının çeşitli fantezi ve aşırılıklarla dolu gece hayatı, genelevler, polis-mafya ilişkisi, iki kardeş arasında somut olarak izlemediğimiz ama film boyunca hissettiğimiz ensest yakınlık, aileden bahsedildiği sahnelerde varlığını anladığımız ödipal kompleksi ve devam eden kimlik bunalımı seyirciye izlenimsel olarak aktarılır; başlı başına bir izlenim ve deneyimi betimleyen Noé, karakterlerin yaşadığı transi izleyiciye de yaşatmak niyetindedir. Filmin sonunda bir polis tarafından kirli bir tuvalette öldürülen DMT maddesi etkisi altındaki Oscar'ın akıllara Trainspotting'i getiren bu sahnede, ölü mü yoksa maddenin getirdiği bir trans halinde mi olduğu net olarak verilme de, diyaloglarda DMT maddesinin normal şartlarda yalnızca ölüm anında salgılandığına dair konuşmalar geçmektedir. Yaşanan bu transin,

reenkarnasyon felsefe ile bağdaştırıldığı anlatı film sonundaki uzun monolog ile desteklenir.

Noé'nin psikedelik bir melodram olarak nitelendirdiği Enter the Void, Cannes Film Festivalinde onbeş dakika boyunca ayakta alkışlanmış, kürtaj sahnesi, vajina içindeki kamera ve gece klübü sahneleri ile uzun süre konuşulmuştur. İzledikten sonra izleyicide ana rahmine geri dönme isteği uyandıran Enter the Void için sinema tarihinin, Fear and Loathing in Las Vegas (Terry Gilliam- 1998) tan sonra halisünojen deneyimini en net gösteren filmi denilebilir.

Birbirinin çağdaşı olan bu üç film ve arkalarındaki üç isme yakından bakıldığında sinemasal üsluplarındaki radikalliklerin oldukça dikkat çekici olduğu söylenilebilir. Lantimos'un Kynodontas'taki, diş çıkarma sahnesi, Lobster'daki(2015) göz çıkarma sahnesi ve post-animalist davranışlar, Alpeis'teki (2011) yanak dikme sahnesi ve ölümlerin yerine geçme alegorisi, Noé'nin gösterdiği ensest ilişkiler, madde trans etkileri, cinayet ve tecavüzü cüretkar bir şekilde işlemesi ve son filmi Climax'te (2018) işlediği kitle şiddeti etkileri ve bağımlılık, Trier'in Antichrist'teki psikolojik ve fiziksel şiddet, olaylı filmi Nymphomaniac'taki (2013) pornografik şiddet ve fetiş kullanımları ve son filmi The House That Jack Built'teki (2018)bedensel yıkım, ilk bakışta bu üç isim arasındaki radikal benzerlikler arasında sayılabilir. Nymphomaniac ve Kynodontas'ta gösterilen cinselliğin aynı patolojik ruhsuzluk ve kayıtsızlıkta oluşu, herhangi bir hazzı kayda almaktan ziyade uyandırdığı rahatsızlık, Climax'te Lou'nun üzerinde oluşan psikolojik baskı sonucu kendine zarar vermesi ve Lobster'daki kitle şiddetinin sonucu olarak yansıyan göz çıkarma sahnesindeki boyun eğişin benzerliği önem taşımaktadır. Bu üç isim haricinde yukarıda saydığımız üzere dünyanın farklı yerlerinden örnekler Aşırılık akımı bayrağını kendi sosyal siyasal düzenleri doğrultusunda gösterdikleri tepkiler bağlamında dalgalandırmaktadır.

"Fransa'daki aşırılık filmleri ile, yurt dışında özellikle Fransız olarak algılanmaya başlanan şiddet ve cinsellik dalgası, 1990'lardan bu yana pek çok avrupa filminde aynı Provakatif ve sınır aşıcı sinematik stratejiler ile kendini göstermiş ve dikkat

çekmiştir. Noé, Vinterberg ve Ozon'un erken dönemdeki çalışmaları ve son dönemlerde, Michael Haneke, Lukas Moodysson, Thomas Clay, Ulrich Seidl, Yorgos Lanthimos, György Palfi, Mladen Djordjevic gibi pek çok avrupalı yönetmen kendilerini kayda değer bir şekilde sinematik provokasyon geleneği içinde göstermiş ve hiç şüphesiz ki sinemada aşırılığın küresel bağlamda kabul edilebilir ve pazarlanabilir olmasına etki etmişlerdir." (Horeck ve Kendall, 2011:12)

The Dreamers'ta Amerika'lı bir genci misafir eden iki kardeşin ensest yaklaşımları, fantezi ve tutkularını izleyiciye Paris sokaklarında sanat tarihi ve devrim dersi vererek gösteren her devrin yönetmeni olan Bertolucci'de olduğu gibi kendine özgün bir üslubu olan İngiliz yönetmen Peter Greenaway'in aşırılığı başında yakalamış olan yoğun Fransız göndermeli filmi *The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover* 'ın epik sahnesinde cesedin ağzından çıkan "French Revolution" yazılı kağıt parçası ve Georgina'nın sevgilisini kocasına yedirirken söylemiş olduğu "*Bon appétit! Its French.*" cümlesi, esin kaynaklarına bir saygı duruşu niteliğindedir.

3. BÖLÜM
FRANSIZ AŞIRILIĞI AKIMINDA ŞİDDET TEMSİLLERİNİN ÖRNEK
FİLMER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

3. BÖLÜM

FRANSIZ AŞIRILIĞI AKIMINDA ŞİDDET TEMSİLLERİNİN ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Bu bölümde Fransız Aşırılığı temsillerinden, uygunluk, bilinirlik ve gişe rakamları dikkat alınarak seçilen üç film; cinsel, fiziksel ve psikolojik şiddet temsili olma bağlamlarında incelenecektir. Cinsel şiddet temsili bağlamında, Gaspar Noé'nin 2002 yapımı Irreversible filmi, psikolojik şiddet bağlamında Claire Denis'nin 1999 yapımı Beau Travail filmi ve son olarak fiziksel şiddet temsili bağlamında Alexander Aja'nın 2001 yapımı Haute Tension filmi çözümlenecektir.

3.1. CİNSEL ŞİDDET TEMSİLİ SINIFLANDIRMASI BAĞLAMINDA İRREVERSİBLE FİLMİNİN İNCELENMESİ

Yönetmen: Gaspar Noé

Yapım Yılı: 2002

Oyuncular: Monica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel

2002 yapımı Gaspar Noé filmi olan Irreversible aslında en basit anlamıyla bir intikam filmidir; sevgilisi Alex'in eski kocasının da dâhil olduğu post-modern bir ilişki içerisinde olan Marcus'un, bir ev partisinde yaşanan tartışma sonucunda partiyi terk eden sevgilisi Alex'in yolda giderken bir saldırıya uğradığını görmesi sonucunda faillerin peşine düştüğü bir intikam hikâyesini anlatır. Jenerik Ters- düz edilmiş harfler ile başlar. Kimi zaman tamamen baş aşağı olan harfleri kimi zaman bir aynadan yansırmişçesine görürüz. Derken yazı sütunu da yavaş yavaş dönmeye başlar. Ta ki

tamamen devrilene ve bizlere *IRREVERSIBLE* yazısını gösterene dek. Bu dakikadan itibaren adı ile müsemma bir film izleyeceğimizi bilerek devam ederiz yola. Ardından aniden bir müzik sesi girer, derinden gelen bir davul sesi gerilime eşlik eder. Görüntü aydınlanır; kamera hızla dönmektedir. Bir mide bulantısını andırır gibi hızla döner ve bayılmak üzere hissettiğiniz bir an gibi aniden karararak az önceki baş aşağı fontla birlikte, film ile beraber yükselip kültleşmiş şu üç ismi okuruz: Belluci, Cassel, Dupontel. Şunu rahatlıkla iddia edebiliriz ki Gaspar Noé'e ve Fransız aşırılığı kavramına dair hiçbir şey bilmeyenlerin bile görür görmez ne izlediğini anlamasını sağlayan en önemli şey belki de bu üç isimdir. Bu durum, *Irreversible*'ın bu çalışma için incelenmesi gerekliliğini meydana getiren en önemli nedenlerden biri yapmaktadır.

Baş döndürücü intronun ardından hızla bir fade in/ fade out tekniği içinde tamamıyla baş aşağı duran kameranın açısına polis sirenlerinden yansıyan mavi ışıklar ve çitlerle çevrili evlerin olduğu, tekleyen sokak lambası ve titrek ışıkların yarattığı kaotik görüntü ile beraber bir olay mahalli girer. Olay mahallinden çıkarken kameranın bize gösterdiği son görüntü duvarda asılı duran çarpıcı kırmızı fontu ile dikkati üzerine çeken - ki bu kırmızı üzerine yeniden konuşacağız.- sıkılmış bir yumruk afişidir. Bu afiş biraz sonra izleyeceğimiz şeyler üzerine bize yapılmış bir uyarı gibidir.

Filmlerin henüz başlangıcında seyircilere filmi terk etme uyarısı yapmayı bir alışkanlık haline getirmiş olan Gaspar Noé için bu şaşırtıcı bir uyarı olmamakla birlikte, bu filmde bunu göstergebilim yoluyla yapmış olması dışında herhangi bir değişiklik yoktur. Bu durum seyirciye Fransız aşırılığı izlerken görmek istemeyecekleri gerçeklikleri göreceklerini söylemekten başka bir şey değildir ki aynı şekilde bu filmleri görmezden gelmek dışında üzerlerinde konuşmak ya da inceleme yapmak istememiz için de aynı 'bahane'nin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Olay mahallinden çıkan kamera bu defa sırtını oturduğu yatağa yaslamış boş gözlerle etrafa bakan çıplak bir adama yönelir. Adamın biraz sonra söyleyeceği şey filmin adeta tüm mesajını bize verir:

" Zaman her şeyi yok eder."

Yatakta gördüğümüz karakter Noé'nin ilk kısa filmi olan Carne'nin ve aynı zamanda ilk uzun metrajlı filmi olan Seul Contre Tous'nun baş rolündeki babadan başkası değildir. Yatakta oturmuş karşısındaki adamı hayatını ve kızıyla olan ensest ilişkisini anlatırken aralarında şu konuşma geçer;

"Hepimiz şeytana aidiz ama en azından hazlarımızı unutmuyoruz."

Bu cümle tıpkı Baudrillard'ın tüketim toplumunu tanımlarken betimlediği haz ve şiddet ilişkisindeki gibidir. Doyumsuz hale gelen içi boş kitlelerin daha fazlasına ulaşmak için haz yokuşunun en tepesine değin tırmanır ve tepenin ardında artık yalnızca kötülük ve şiddet vardır. Tepenin ardında bulabildiğimiz tek şey her şeyin hiperrasyonel bir şekilde aklanmaya çalışıldığı büyük bir akılsızlık çukurudur. Bu çukurun içinde kapana kısılmış bir babanın kızıyla olan cinsel yakınlığını bir problem yokmuşçasına aklamaya çalışması, içi tamamen boşalmış olan değerlerin ve Freud psikozlarının betimlenmesinden başka bir şey değildir ki burada karakterlerin birer psikotik betimleme mi yoksa özgün birer yaratı mı olduğu sorusu sorulabilir.

Bu çarpıcı diyalog sokaktan gelen polis sirenleri ile kesilir. İkinci adam siren seslerinden endişelenirken baba aşağıdaki gey barda yine olay çıkmış olabileceğinden bahseder. Kamera ile birlikte dışarı çıktığımızda söz konusu bar olan "RECTUM" (*Anatomi. t.y*) dan sedye ile çıkmakta olan Cassel'ı (Marcus) görürüz. Ardından bardan yükselen ve etraftaki polislerden gelen nefret dolu homofobik söylemler duyulur. Marcus'un sedye ile çıkmasının ardından elleri kelepçeli bir halde bir başka adam görüntüye girer ve kamera bir polis aracı bir ambulans içinde gidip gelirken nefret söylemleri sürmeye devam eder ve dönen kamera ile birlikte Rectum'un içine gireriz. Kırmızı rengin hakim olduğu ışıkların arasından geçerken kamera sıklıkla şiddetin ve hazzın hakim olduğu görüntüler ile bölünür.

Bu sahneler, ilk gençliğinde ailesi tarafından Sartre ve Passolini'yle tanıştırılan Gaspar Noé için klişeleşmiş bir temsildir diyebiliriz çünkü kendisinden sık sık içinde kan, sperm ve gözyaşı olmayan filmlerin gerçekliği yansıtmadığı şeklinde demeçler duymak ve filmlerinde sıklıkla bu üçlüyü yan yana getirdiğini görmek mümkündür. Bir röportajında bu üç elementin insanoğlunun ham maddesi olduğunu söyleyen Noé,

sinemayı da bu üç öge olmadan tasvir edemeyeceğini sıklıkla vurgular. Ancak bu noktada Noé için yalnızca bir gözlemci demek mümkün müdür bu tartışılabilir bir konudur.

Sonraki sahnede Marcus'u Pierre ile birlikte bardan içeri girerken görürüz. Sahne karanlık içerisinde patlayan kırmızı ışıklar ile yoğun bir şekilde ilerler. Marcus önüne gelen herkes'e Tenya⁴ adında bir adamı tanıyıp tanımadığını sorarken parazitler ile ilgili cevaplar almaya başlar ve nihayet ona ulaştığında çıkan bir arbede içinde Marcus'a yönelik bir cinsel saldırıyı izlemeye başlarız. Arkasından bir yangın tüpü ile yaklaşan Pierre saldırganın kafasına vurup bekler ama bu darbe saldırgana olması gerektiği gibi bir acı değil aksine bir haz verir. Amacı acı çektirmek olan Pierre bunu görene dek adamın kafasına tüple vurmaya devam eder. Nihayet saldırgan kafatası parçalanmış halde yerde yatmaktadır. Ancak ne var ki bu durum bardaki izleyicilerde herhangi bir ürperti ya da rahatsızlığa neden olmamıştır.

Noé'nin film boyunca yuvarlanıp duran kamerası bu defa yerde sabit durmaktadır; elinde kanlar içinde tuttuğu yangın tüpü ile boş bakan Pierre ve saldırgan(ya da kurban) arasında. Bu voyörist açılış sahnelere karşımıza çıkan bir başka saldırı anında daha aynı şekilde kullanılacağından orada daha detaylı açıklanacaktır.

Bu sahnede dikkati çekmesi gereken en önemli noktanın barın tasvir şekli olduğunu söylememiz gerekir. Henüz kamera bara girmeden gerçekleşen diyaloglar ile başlayan kötücül betimlemenin - üst katta oturan baba karakterinin gürültülerin yükselmesiyle yaptığı homofobik konuşma ve polis memurunun yaralı halde bardan çıkan Marcus'u görünce arkasından ettiği küfürler- ve içeri girildiği andan itibaren tanımlanan sapkın, çirkin, şiddet eğilimli ve hedonist eşcinselliğin işaret ettiği nokta ne olabilir? Tüm bu keskince tanımlanmış etiketler, betimlemeler ve özenli bir şekilde seçilen bar adının ardında yatan göstergeler nelerdir?

⁴ Bağırsakta yaşayan bir çeşit parazit.

Seçilen isim ile başlayalım; 'Rektum' kalın başırsağın bitim, anüsün başlangıç noktasında yer alan ve başırsaklardan süzülen posaların yani dışkıının geçici olarak depolandığı bölgenin adıdır. Anatomik olarak vücuttaki en kirli nokta olan rektum aynı zamanda haz reseptörleri sayesinde vücuttaki cinsel uyarım noktalarından da biridir. Seçilen bu isim eşcinselliği negatif olarak niteleyen etiketlerden birini mi yansıtmaktadır? Ya da eğer öyle değıl ise filmde ötekini -eşcinseli- olumlayıcı bir gösterge bulabilir miyiz? Marcus'un barda aradığı karaktere dikkat edecek olursak da adının Tenya olduğunu görürüz. Tenya başırsak içinde yaşayan bir çeşit parazit adıdır. Tenya karakteri filmin bir numaralı saldırganı ve şüphesiz tüm olayları başlatan karakteridir. Bu iki isim arasındaki semantik ilişki aslında bize çok basit bir bakış açısını verir. Bu bakış açısının işaret ettiğı noktayı anlamak ise çözümlemenin kendisi kadar basit değıldir.

Göstergesel incelemeye gelirsek de filmin başındaki sıkılmış yumruk afişinden itibaren pek çok noktada gördüğümüz kırmızı renk, patlayan ışıklar ve neon yansımalar Fransız aşırılığı akımının tüm örneklerinde olduğu gibi İrreversible'da da dikkati çeker. Buradaki kullanımı barın şeytani havasını arttırmak ve filmdeki kaotik etkiyi sürdürmektir. Ancak bu kırmızı için yine de tek özelliğı ürperti vermek olan herhangi bir kırmızı demek doğıru olmaz. Bu ton tıpkı Almodovar ile özdeşleşmiş olan Tiziano Kırmızısı'nda olduğu gibi görenlere kendini tek seferde tanıtmaya yetecek spesifik bir tondur. Fransız Aşırılığı'nın imzası olan bu rengi ilerleyen sahnelerde rüyasında bir tünelde gördüğünü söyleyen *Alex cehennem gibiydi* diyerek tasvir eder.

İrreversible'ın, her ne kadar cüretkâr sahnelerle sahip, aşırılıklarla dolu bir film olduğunu söylesek de alt metninde nefret söylemleri ve muhafazakârlık notaları yattığını görmezden gelemeyiz.

Fransız aşırılığını tanımlarken akımın öne çıktığı tarihler olarak 90'lar sonrasından ve sinema tarihinin başlangıcından bu yana belki de binlerce kez gösterilen benzer minvaldeki sahnelerin sosyal olaylar ile yoğunlaşp bir akım haline dönüştüğünden bahsetmiştik. Bu nedenle biçimini daha iyi anlamak için 2000'ler Fransa'sındaki bazı olaylara bir göz atmak gerekebilir.

Dönemin Fransa'sı devlet ve halk arasındaki negatif örgütleşmenin uzun süre sonra zirve yaptığı bir periyoda işaret eder. Nantes olaylarının yükselişi, direniş hareketinin çeşitli alanlarda kendini yeniden göstermesi (öğrenci ve işçi hareketleri), bunlara bağlı olarak ülkede artan şiddet olayları kendini dönem içindeki pek çok edebiyat eserinde film, oyun ve enstalasyon içinde göstermiştir.

1994 yılında Virginie Despentes tarafından kaleme alınan ve 2000 yılında Despentes ve Coralie Trinh Thi tarafından beyaz perdeye uyarlanan Baise-Moi adlı kitabı, François Ozon imzalı 1999 yapımı Les amants criminels'ı, 2001 yapımı Claire Denis filmi Trouble Every Day 'i bu etkilerin yansımaları olarak örnekleyebiliriz. Tüm bu eserlerin en belirgin ortak özelliği toplumsal içinde eriyen bireyin ruhsal bunalımları sonucunda geldiği cinnet eşiği ve bunun başlatmış olduğu şiddet zinciridir. Ancak nasıl ki bu çöküşler sinema tarihine Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Yunan Kara Dalgası vb. pek çok akım ve pek çok değerli film kazandırmışsa tarihi boyunca devrimler ile nasıl mücadele etmesi gerektiğini iyi bilen Fransa için sancılı geçen milenyum süreci de aynı şekilde işledi demek mümkündür. Burada bir kez daha görüyoruz ki sinema sosyo-politik olayların eş zamanlı yansıtıcısı olarak çalışmaya devam etmektedir.

O dönemde basın özgürlüğünü kısıtları, uzun tutukluluk ve göz altı süreçleri ve toplumsal olayları bastırma biçimlerinden dolayı Fransa Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi tarafından cezaya çarptırılmış ve uluslararası basından uzun süre tepki görmüştür. 2000 yılında gerçekleşen sinagog bombalama eylemi ve cinsel özgürleşme hareketleri üzerine yapılan saldırılar da toplum içinde ötekine ayrılan yerin giderek darlaştığının birer göstergesi ve yaklaşan krizlerin ayak izi olmuştur ve nihayet 2002 yılında yapılan seçimler sonucunda aşırı muhafazakâr partilerin oylarının yükselişi ile beraber '*Fransa ve Öteki*' krizi kendini siyasi arenada da somut olarak var etmeye başlamıştır. Peki toplumca kabullenilmiş biçimlerin dışına çıkarılarak yeniden üretilen film karakterleri yani 'ötekiler' aslında olmayı kabul etmediğimiz yeni kimliklerimizin yansıması olabilir mi? Örneğin toplumsal olarak kabul gören bir adam olan Marcus'un bara girdiğinde dışlanması hepimizin bir yerde öteki olduğunu mu ifade eder? Ya da bu

tasvirlerin giderek canavarlaşan yeni post modern insanın perdeye yansımış mübalağalı biçimleri oldukları söylenilebilir mi?

Öte yandan filmdeki cinsiyet rollerine bakarsak tüm temsillerin bir arada olduğunu göze çarpar; maskülen alfa erkek, ideal kadın, feminen hetero erkek, transseksüellik, queer temsili, eşcinseller vb. Burada ortaya çıkan ikilem dönemin cinsel özgürleşme -ya da cinsel bastırılma- hareketlerinin aslında gerçekten bir özgürlük mü yoksa salt ahlaki yozlaşma mı olduğu ile alakalıdır ki burada seyirciyi rahatsız etmeyi amaçlamış olan yönetmenin aslında fazlasıyla muhafazakar bir çerçeve çizmiş olduğu oldukça açıktır. Yine de yaratmak istediği izlenim bir sempati mi yoksa antipati midir bu tartışılabilir.

Taksiye bindiği an Rectum'a gitmek istediğini söyleyen Marcus, taksici ona bir eşcinsel olup olmadığını sorduğunda bunu şiddetle reddeder.

"Beni lanet olası bir tekerlek barına götürmeni istiyorum senden!"

Bu cümleyi defalarca tekrar eder ve taksiciyle girdiği tartışma sonrasında taksiciyi döverek araçtan indirerek ardından " *Pis Çinli*" diye bağırır. Noé bize burada yine bir öteki "güzellemesini" izletir. Sondan başa doğru kurgulanmış olan *İrreversible*'da filmin ortasına geldiğimizde esas doruk noktaya ulaşırız. Alex'in saldırıya uğradığı sahne ve tüm hareketi başlatan sahneye. Eve gitmek için kısa yol olan alt geçitten geçen Alex bir fahişe ve kadın satıcısının(Tenya) kavgasına şahitlik eder. Olayın şoku ile donup kalan Alex, Tenya'nın dikkatini çeker ve olay yerinden uzaklaşamayınca şiddetli bir cinsel ve fiziksel saldırıya maruz kalır. Dönüp duran kamera yeniden sabittir. Burada izleyiciye adeta sahneden kaçamayacağını söyleyen Noé tamamen ters yüz olan filmi *İrreversible*'da ikinci defa seyirciye ters illüzyonu yaşatır. Jean Baudrillard *Vital illusion* adlı kitabında;

"Bizler aşırı gerçeklik, aşırı rasyonellik ve aşırı güvenlik sonucunda kaderimiz olan illüzyon eksikliğinin kurbanlarıyız." (Baudrillard, 2000:81) der.

Ona göre radikal illüzyon; fiziken algıladığımız, metafizik illüzyon; zihnen algıladığımız ve patafizik illüzyon vardır ki kendisi patafiziği hayal ürünü bir bilim olarak nitelendirir. Burada ironik olarak betimlediği şey bu illüzyon biçiminde illüstre edebildiğimiz şeylerin yalnızca bize izin verildiği kadar olmasıdır. İnformasyonun ötesi, simülasyondur; hakikatten daha hakiki, şiddetin ötesi terördür; şiddetten daha şiddetli, seksin ötesi pornografidir; cinsellikten daha çekici ve gerçekliğin ötesi hiperrealitedir; gerçekten daha gerçek olan illüzyonlar. Sinemanın görüntüyü yeniden canlandırabilme gücü bir illüzyondur ama onu olduğundan daha gerçek ve içinden çıkılmaz hale getirmek ters illüzyondur. Bu izleyicide hayal gücü kullanmaya ve illüzyonu şekillendirmeye izin vermeyecek şekilde eş zamanlı, gerçekçi ve bunaltıcı bir gösterimdir. Bu noktada maksimum gerçeklik yalnızca gerçekliğin yok ediliş biçimidir. Haneke, Wenders, Jarmush ve Antonioni gibi yönetmenlerin filmlerinde sıklıkla kullandığı bu yöntem izleyiciye adeta gerçeklikte izlenmeye değer hiçbir şey olmadığını söylemek gibidir.

Gaspar Noé'nin hareketli kamerasının voyörist bir açıyla sabitlenip dakikalarca bize izlettiği bu gerçeklik de ters illüzyonun ta kendisidir. İzleyicinin gözlerini kapatmadıkça sahneden kaçmasına izin vermeyen Noé her saniyeyi gösterir ve bu dikizlemede kesinlikle haz alınacak bir nokta bulunmamaktadır.

Üzerinden 15 yıl geçmiş olmasına rağmen sansasyonelliğini koruyan bu sahne Fransız aşırılığı'nı başlatan olmasa da duyuran sahne olmayı başarmıştır. Yazım ve çekim süresi toplamda beş haftayı bulan film aslında bu sahne planlanarak yazılmamıştır. Noé'nin çekimler esnasında set ekibine gelişigüzel sorduğu sorulardan yola çıkarak tanımladığı 'içgüdüsel' tepkilerle son anda bu sahneyi koymaya karar vermiş ve amacının "*erkek dominantlığını göstermek*" olduğunu söylemiştir;

" Başlangıçta tecavüzü tasvir edememiştim. Aslında sahnenin daha çok Monica tarafından yönlendirildiğini söyleyebilirim. Gün boyunca I Spit on Your Grave and Deliverance gibi filmler izledi ve sadece bir prova alarak çekime başladık"

"... İnsanlar filmi kaldıramadıkları için gösterimden çıktılar. Ancak bunun zamanlama ile ilgili olduğunu düşünüyorum. İnsanlar geceleri başlarına kötü şeyler geleceğinden endişelenirler ve kimse böyle bir şeyi gece izlemek istemez. Bir gün bu sahneden sonra salondan çıktım ve düşündüm ki belki de insanlar filmin sonrasında daha kötü şeyler olacağını düşündükleri için çıktılar. Çünkü filmlerde climax genelde bu şekilde işler..." (Torneo, 2009)

Noé göstermek istediği erkeksi dominantlık için içgüdü tanımlamasını yapar. Çekimler sırasınca karşılaştığı insanlara siz olsanız ne yapardınız ve ne görmek isterdiniz sorusu sormuş ve aldığı cevaplara göre senaryosunu değiştirmiştir. Sonuçta *"İntikam herkesin hakkıdır."* Ancak buradaki 'erkeksi' dominantlığın eşcinsel (ya da biseksüel) bir kadın satıcısı tarafından sağlanıyor olması dikkat çekicidir. Belki de burada sözünü etmemiz gereken şey erkekliğin inşası değil yıkımı olabilir. Ya da ne tür müdahaleye maruz kalırsa kalsın temelde değişmeyen içgüdüler olduğu da varsayılabilir.

Film sondan başa doğru ilerlerken Neon ışıklar arasında dans eden Alex, Marcus'un taşkınlıklarına filmin her noktasında olduğu gibi engel olmaya çalışan Pierre arasındaki ilişki netleşir. Üst sınıfa mensup bir çift olan Alex ve Pierre'in mutsuz evliliklerinin sırları bir bir ortaya dökülür ve Alex'in yaşamı hakkında aldığı kararlar ve hazlarına daha iyi karşılık verdiğini düşündüğü için kocasına tercih ettiği parasız ama tutkulu alt tabaka insanı Marcus ile olan ilişkisi masaya yatırılır. Yatak odasındaki sahnede Marcus ve Alex arasında şu diyalog geçer:

Marcus: " Bu akşam partide Pierre'e karşı nazik olmalıyım ne de olsa karısını çaldım."

Alex: "Sen kimseden bir şey çalmadın tatlım. Ben bir eşya değilim. Kimseden bir şey çalmadın. Yaptım. Her şeye ben karar verdim. Her zaman son kararı veren kadındır."

Marcus: " Evet sen seçtin ve bedelini ödeyeceksin" (Alex ile şakalaşmaya başlar)

Alex: " Bir şey ödemeyeceğim."

Marcus: " Peki bu akşam benim için neyin var? Yoksa eski sevgilinle de bir parti mi ayarladın?"

Alex: " Dur dedim. Canımı acıtırsan bedelini ödersin Marcus"

Bu diyalog ve metroda üçlü arasında geçen konuşmalar aslında intikamın çift yönlü olduğunu göstermektedir. İlk olarak Alex'in yaşadığı saldırının intikamını izleriz ancak bu sahneye geldiğimiz zaman Alex'in başına gelenlerin de bir çeşit intikam olduğu söylenebilir. Metroda Pierre, Alex'e Marcus'ta ne bulduğunu sorarken Marcus hakkında '*konuşmayı bilmeyen bir hayvan tıpkı bir canavar*' der. Alex ise Pierre'in fazla düzenli yaşadığını ve düzgün konuştuğundan şikayet eder . Pierre'e göre Marcus ve sınıfı asla onların dengi olmayan zavallı bir tabakayı temsil eder. Belki de bu yüzden Alex kendi sınıfını bırakıp Marcus'a gitmeyi tercih etmiştir. Ancak Tenya ile karşılaştığında kendine ait olmayan bu düzende her zaman kadınların istediğinin olmadığını ve son sözün onlarda olmadığını kötü bir tecrübeyle öğrenir.

İşte burada açığa çıkar ki Alex'in başına gelen saldırı aslında onun ait olduğu sınıfa yapılmış bir saldırdır. Güzel, alımlı ve iyi bir hayata sahip olan Alex çirkin ve kirli bir hayata sahip olan biri tarafından cezalandırılır.

"Güzel olduğun için her istediğini yapabileceğini mi sanıyorsun"

Diye bağırır Tenya Alex'e vurmada önce ve ekler:

"Şimdi o güzelliği senden alacağım."

Tenya kendi sınıfının intikamını alır. Her şey başa döndüğünde Alex'in hamile olduğunu öğreniriz. Burada Alex'e duyulan üzüntü artık yalnızca salt güzel bir kadının güzelliğinin zedelenmesi ve zarar görmesi üzüntüsünden çıkarak bir anneye ve onun kutsallığına duyulan üzüntü halini alır.

"Yıkımların seyircide uyandırdığı pathos(acı) etkisiyle, Katarsis(sağaltım) gerçekleşir. Kaos (evrensel karmaşa)ve neden olduğu yıkımlar gösterilerek Kosmos(evrensel uyum) düşüncesi onaylanır." (Ezici, 2010:35)

Filmin en son sahnesine geldiğimizde artık filmin başını izlemiyoruzdur. Bir saat boyunca izleyiciye acıyı izleten Noé'nin, katarsisi kurma vakti gelmiştir. Gerçeklik mi yoksa bir çeşit varsayım mı olduğu bilinmeyen bir zamanda çiçekli elbisesi ile elleri karnında, yatağında uzanmakta olan Alex, ardında 2001 Space Oddissey posterini ile görünür. Ve nihayet filmin sepya/neon ışıkları kesilir ve cıvıl cıvıl canlı bir bahçede anneler ve çocukları görünür. Alex çimlerde uzanmış mutlu bir şekilde elindeki kitabı okur: *An Experiment With Time*. Filmin sonlarına doğru Marcus ve Pierre'e bu kitaptan bahseder, rüyaların gelecek habercisi olduğuna dair bir anlatısı olduğunu anlatır ve sonraki süreçte Alex'in rüyasında kendini kırmızı, cehennemi andıran bir tünelde gördüğünü anlatışını dinleriz.

Kitabın anlatısını doğrulayan bu sahne, arka planda görünen 2001 posterini ve son sahnedeki cennet havası seyirciye olası bir zaman yolculuğu yaptırmış gibidir. Bu sahne akıllara Alex'in kitabı ve rüyalarını dikkate alsaydı o cehennemi yaşamayabilir miydi sorusunu akıllara getirir. Noé filminden çıkan izleyici için son olarak şu cümleyi kurar:

"İşin aslı şu ki, eğer kalsalardı belki de en başta oluşan imajı silecek bir şeyler elde edebilirlerdi." (Torneo, 2009)

Son sahnenin filmin genel atmosferindeki kötücül etkisini kırdığı kabul edilebilir ancak nihayetinde bu sadece bir imgedir ve zaman her şeyi yok etmiştir.



3.2. PSİKOLOJİK ŞİDDET TEMSİLİ SINIFLANDIRMASI BAĞLAMINDA BEAU TRAVAIL FİLMİNİN İNCELENMESİ

Yönetmen: Claire Denis

Yapım Yılı: 1999

Oyuncular: Denis Lavant, Michel Subor, Grégoire Colin, Richard Courcet,
Nicolas Duvauchelle

Herman Melville'in, 1891 yılında ölmeden hemen önce kaleme aldığı Billy Budd adlı kitabından uyarlanan Beau Travail, farklı ülkelerden gelmiş bir grup lejyonerin Cibuti'deki bir Fransız Lejyonunda yaşadıklarını anlatır. Sıvaları akmış bir duvarda gösterilen kırık dökük bir Afrika bayrağına, arka fonda askerlerce söylenen bir Fransız marşı eşlik eder. Marş bittiğinde flash eden gece kulübü ışıkları eşliğinde siyahî kadınlarla dans etmekte olan Fransız Askerleri görünür. Bu iki görüntü lejyonerlerin basit hayatındaki en önemli iki olaydır; marşlar eşliğinde antrenman yapmak ve geceleri Afrikalı kadınlar ile dans etmek.

Filmde üç ana karakter bulunur; Denis Lavant tarafından canlandırılan Çavuş Galoup, Michel Subor tarafından canlandırılan Komutan Bruno Forrestier, ve Grégoire Colin'in hayat verdiği Gilles Sentain. Bu bölümde bu üç karakter arasında oluşan bilişsel ve psikolojik şiddet Judith Butler ve Monique Wittig'in cinsiyet, beden ve şiddet üzerine olan çalışmaları ile açıklanacaktır.

Sıradan ordu temalı filmlerin aksine Beau Travail'de güneşin altında yarı çıplak duran askerler savaş antrenmanı değil, estetik uzanırları ve bedensel dinginlikleri ile bale yapar gibi görünürler. Bu sinematografik kurgu bize bu savaş makinelerinin altlarında sakladıkları duyguyu mu göstermek ister, yoksa içlerinde oldukları dünya altında ezildikleri mesajını mı verir bu tartışılabilir. Ancak yine de bu durgun suyun altındaki bilişsel kaos kendini hissettirmeyi başarır. Bu dingin görüntü ve ardından

gelen dalgalı ve parıltılı bir deniz görüntüsü Çavuş Galoup'un el yazısına karışır. Galoup'un suya yazarmış gibi yazdığı günlüğü ekrandan silindiğinde onun yeni lejyoner Sentain'e dikkat kesilmiş bakışları kalemi eline alır;

"Bir dün Fransa'dan gelen bir uçak yeni askerleri bırakıp gitti. İçlerinden biri gözüme çarptı. Zayıftı. Bizimle bu lejyonda bulunmasının hiçbir anlamı yoktu. En azından ben öyle düşünüyordum. Bir belirsizlik içinde kendimi tehdit altında hissettim"

Bu satırlar artık lejyondaki psikolojik havayı değiştirecek gibidir. Lejyonda rutin devam ederken içerdeki ve dışarıdaki yaşam dikkat çekicidir. Her ikisinde de bir ortaklık ve yerellik bulmak mümkün değildir. Asyalı, Afrikalı ve Avrupalı lejyonlar birlikte ne kadar özgün ve özgürse, geçilen her sokakta görülen 'Camel, Coca Cola, Sprite' afişleriyle bezenen ülke de o kadar özgürdür. Her iki perspektifte de iğreti duran, yap-boza uymayan parçalar dikkat çeker. Aslında evdekilerin bile evinden uzakta olduğu bu topraklarda, herkese hatta kendine bile uzak olan bir isim vardır; Kıdemli Baş Çavuş Galoup. Günlüğüne başlarken ne sivil hayata ne de askeri hayata uyum sağlayabilmiş bir çavuş olduğunu söyler. Disiplin, mükemmellik ve standart belki de onun için her şeyden daha önemli görünür. Ama sanki istediği bu değil gibidir. Hayranlık beslediği komutanı Bruno Forestier'i anlatırken *"Forestier benim ne kadar harika bir lejyoner olduğumu bilir"* der. Bu cümle hayranlık duyduğu adama karşı kendini göstermek için mi bu kadar mükemmeliyetçi olduğu sorusunu akıllara getirirken, Bruno Forestier'in aynadaki yansımasına bakışındaki anlam dikkat çekicidir. *"Cezayir savaşından sonra bir dedikodu yakasını bırakmadı"* der Galoup ve bu sırada Forestier elleriyle yüzünü okşamakta, kendine pek de eril sayılamayacak bir gözle bakmaktadır. Dedikodunun ne olduğunu dile getirmez ama akıllara ilk gelen seçenek bunun bir eşcinsellik duyumu olabileceğidir. Forestier'in ekrana gelen gençlik fotoğrafı sanki eski yakışıklı ve güçlü günlerine özlemle baktığını hissettirir. Forestier'in lejyon içindeki hayatı basittir. Sık zaman geçirdiği bir yerli olan Ali ile arabayla gezmeye çıkar ve Ali'den çiğnemek üzere kat yaprağı alır. Geceleri kadınların yanına gitmez, dans ederken görünmez ve yaptığı yegâne eylem askerlerini izlemek ve akşamları

odasında kat yaprağı çiğnemektir. Bu gecelerden birinde sokakta yürümekte olan Lejyonerlerini görür.

Ali: Onlar sizin tek aileniz, siz de onları koruyup kollayan bir baba gibisiniz. Onlara değer veriyorsunuz.

Forestier: Belki de.

Ali: Burada bir kadının değeri ne kadar biliyor musunuz?

Foresiter: (Gülerek) Ne adamsın Ali. Zina ve kan olmasaydı burada ne işimiz vardı. Hepsi bu işte.

Cümlesi bittiğinde arabanın önünden devrilir gibi geçen Galoup görünür. Forestier'in ona bakışı pekiyi değildir. Gecenin sonunda komutanı yine bahsettiği zinayı yapmadan ve kan dökmekten görürüz. Ali'nin onu bir baba gibi nitelendirdiği cümleyi bile tamamıyla onaylamaz. Sadece "*belki de*" der. Kendi içinde bir sebebi bile olmayan bu savaşta Forestier için belki de sadece lejyonerlerle bir arada olabilmek, bakışlarını onlar üzerinde gezdirebilmekten başka hiçbir arzu yoktur.

Sabah olduğunda lejyonerler sırtlarında Afrikalı bir lejyoneri taşıyarak sokaklarda dolaştırır. Galoup bunu günlüğüne zafer kutlaması olarak kaydeder. Her zaferde içlerinden birini taşırlar derken, "*içlerinden biri*"ni vurgular. Bu vurguyu, kendini aralarına dahil etmediği için mi, yoksa aralarında hiçbir bağ olmayan aynı dili bile konuşamayan insanların sadece kan dökmek ve kadınlarla sevişmek için dünyanın bir ucuna gelişlerini anlamsız bir birliktelik olarak gördüğünden mi yapar bu anlaşılmaz. Lejyona gelen Ruslardan biri sohbet esnasında eskiden Rus Ordusu için çalıştığını ancak maddi sebeplerden dolayı ayrılıp lejyona geldiğini söylerken "*Sadece idealler için de savaşılmaz ki*" der. Kendini idealsiz ve hırssız bir erkek olarak tanımlayan Forestier'in cevabı ürperticidir; "*Ne ideali?*" Bu cümle tıpkı Galoup'un "*içlerinden biri*" demesi gibidir. Ordunun bir ideali yoktur. Yapılması gereken tek şey itaat ve uyumdur. Bunun üzerine gösterilen yıkanmış çamaşırlar cümleyi tamamlayan bir imgeye dönüşür. Çamaşırlar yıkanmıştır ancak üzerleri hala lekeli. Tıpkı ordunun

bölgeyi temizlemek için girip, ortalıkta kan lekeleri bırakması gibi; sözde temizlik ancak özde büyük bir leke. Bu noktada Denis'in temizlik kavramı üzerinden oluşturduğu anti-militarist söylem dikkat çekicidir. Günler ilerlerken Galoup'un Sentain'a olan garezi büyümeye devam eder. Onun herkesle uyumlu olan, aktif davranışları gözüne batar. Günlüğüne ekler;

"Sentain herkesi ayartıyordu açık sözlülüğü ve cezbedici bakışları herkesi kendine hayran bırakıyordu"

Galoup'un Sentain üzerindeki bakışları zamanla diğer askerlerin de dikkatini çeker ve Sentain'i uyarırlar. Durum artık saklanabilir bir hal olmaktan çıkmıştır ve ardından büyük doruk noktası gelir. Askerlerin denizde eğlenerek eğitim yaptıkları bir sahnenin ardından deniz aniden kan gölüne döner. Bir helikopter suya balıklama dalmıştır. Bir asker hayatını kaybeder ve bir diğeri de Sentain tarafından kurtarılır. Sentain ve kurtardığı asker balıkçı ağlarına yakalanarak denizden çıkarılırken Sentain artık tamamen bir alfa erkektir. Kurtarıcı rolü gözleri daha fazla ona çevirir. Galoup'un aklında artık tek bir şey vardır; bu son kahramanlık eylemi ile komutanın daha çok dikkatini çeken Sentain'i Forestier'den uzak tutmak. Hayranlık duyduğu adamı korumaya devam etmek. Galoup'un Forestier'e duyduğu ilgi günlüğüne şu cümlelerle girer;

"İşte geldim komutanım, bekçi köpeği gibi sürüne göz kulak oluyorum". ve ardından ekler;

"Sentain'i Forestier'den uzak tutmalıyım"

Bu bağlamda, Galoup'un Sentain'e karşı olan kını aslında bastırılmış bir arzuyu aynı zamanda da bastırılmış bir kıskançlığı sembolize ettiğini söylemek mümkündür. İlk geldiği günden beri izlediği Sentain'e karşı beslediği arzu kendini bir türlü var edemeyeceği için en doğru şey arzuyu ortadan kaldırmak ve haliyle arzu nesnesini ortadan kaldırmaktır. Aynı zamanda arzu duyduğu bir başka kişi olan Forestier'in odağına girmeye başlamasıyla birlikte kendi yerini kaybetme güdüsü, Sentain'i yok etmek için geçerli bir nedendir. Bu noktadan sonra tek amacı Sentain'i ortadan

kaldırmak olacaktır. Doğum günü sahnesinde Forestier'in kaçamak bakışları altında kendini tedirgin hissetmeye başlayan Sentain de artık bir şeylerin farkına varmış gibi görünür. Açık bir şekilde iki otorite arasındaki arzu nesnesidir ve bundan sonra tahmin edemeyeceği bir şiddetle karşılaşacaktır. Galoup'un bundan sonraki yaklaşımı pratagonist ve antagonist arasındaki sevdiğini öldürme ilişkisinden çok da farklı olmayacaktır.

Claire Denis'nin sinematografisinin bu noktada güçlü bir şekilde işlediğini söylemek gerekir. Film boyunca bir şiddet vardır ancak bunu görmeyiz ve duymayız. Fizikselliği yok denecek kadar azdır. Askerler yaralı gelir ancak çatışma yoktur. Zafer kutlaması yaparlar ama silah sesi yoktur. Askerlerin yeni kurdukları kampta yaptıkları bedensel egzersizlerde omuz açısında duran kamera, onları orkestra yöneten şefler gibi göstermekte ve bu imge arkada yükselip alçalan bir konçerto ile desteklenmektedir. Üstelik yamaçta bu hayali konseri izleyen gözler de vardır. Bu son derece estetik görünümlü bedensel hareketler her ne olursa olsun bir ölme ve öldürme hazırlığı için yapılır ancak seyirci bunu yine görmez, sadece hisseder.

Dikkat çeken diğer bir noktaysa askerlerin isimlerinin olmayışdır. Yalnızca birkaçının adı duyulur; kavga ederlerken ya da öldüklerinde. Lejyonerlerin sarılma sahnesinde şiddet dolu başlayan sarılma, bir kaç seferin sonunda kendini kaçamak bakışların olduğu haz sarılmaları gibi hissettirmeye başlar ve bu sırada feminen tavırlarını gizleyemeyen Komutan Bruno Forestier, bu manzarayı tatminkâr bir şekilde izler. Ancak yine de hiçbir zaman eşcinsel bir yakınlığı izleyiciye göstermez. Burada iki soru sorulabilir, birincisi Komutan Forestier'in lejyonerleri üzerindeki gözü gerçekten bir 'baba' kollayıcılığı ile mi açıklanmalı yoksa bu bakışların altında bir arzu istenci mi bulunur? Birinci soru üzerinden gidilmesi halinde Forestier'in Galoup'a karşı tavrının da hayranlık verici olması beklenmez mi? Ne de olsa Galoup, inkar edilemez bir şekilde itaatkar ve mükemmeliyetçi bir lejyondur. Ancak ikinci soru üzerinden gidildiğinde akıllara Komutanın Galoup'a karşı tutumunun sebebi onu diğer lejyonerler kadar estetik bulmuyor olabileceği yaklaşımını getirir ve aynada kendine dokunuşu ve eski fotoğrafına duyduğu özlem Komutan'ın bedensel estetiğe olan alakasının bir parçası olarak görülebilir.

"Kişisel ve siyasi failliğin kaynağı bireyin içinden gelmez, bedenler arasındaki, kimliğin daima yer değiştirdiği karmaşık kültürel alışveriş içinden ve üzerinden gelir."
(Buttler, 2008:212)

Toplum içinde oluşturulan cinsiyet rollerinin ve eril söylemin siyasi bir olgu olmasından hareketle, bireylerin bilişsel bir süreç içerisinde kendilerini üretilmiş bu normlar içindeki kural, yasak ve tabulara uyma zorunluluğu içinde bulduğu söylenebilir. Öyleyse Wittig ve Buttler'ın toplumsal cinsiyet üzerine çalışmalarına savundukları gibi üretilmiş bir kavram olarak *'zorunlu heteroseksüelliğin rasyonalize edilme çabası'* elbette ki dişil bedenin estetize edilmesi ve erile sunulması üzerine planlanmıştır. Ancak gece kulübünde aynadan yansıtılan, dans eden kadın bedenleri üzerinde bu eril bakışı görmek mümkün değildir.

"...sinematik imge, cinsiyet farkının inşasını ve sürdürülmesini sağlayan temsil sürecinin modeli olarak görülmekte..." (Rose, 2010:193)

Bu düzlemde eril bedenin estetize edilerek eril bakışa sunulması üzerine neler söylenebilir? Hem *'baba'* hem de siyasi bir varlık olarak *erkeklik temsilini* yıkan Denis'nin, dişil bakış açısıyla, toplumun otorite ve güç simgesi olan orduyu yerle bir ederek yok saydığı *tanımlı cinsiyetin* yıkımı, uzun süre tartışılmış olsa da burada çözümlemek istediğimiz şey aslında zorunlu hetero-seksüelliğin getirmiş olduğu psikolojik şiddettir. Wittig bu bağlamda zorunlu heteroseksüellik kurumunun kuvvet ve şiddet ile işlerlik kazandığından bahseder. Çünkü zihnin alışlagelmiş heteroseksüel olma güdüsü ile başa çıkmak bir dizi şiddet eylemi ve direniş gerektirmektedir. Bu direniş ve şiddetin ordu içinde gösterilmesi Beau Travail'i ironik bir konuma getirir. Çünkü Forestier ve Galoup hem toplumsal cinsiyet normlarının kendi bilinçlerinde yarattığı psikolojik tahribat ile mücadele etmek hem de içinde oldukları durumun getirdiği otoriter şiddet ile mücadele etmek zorundadırlar. Çünkü siyasi bir imleme aracı olan Forestier'in aksine, açıkça görülmektedir ki Galoup karakteri sevmek, popüler olmak ve görünür olmak üzerine hiçbir arzu beslemezken onun tavrı Fallus'a

sahip olmaktan değil, fallus olmaktan yanadır. Ancak bu arzusu ona kişilik parçalanmasından başka bir şey vermemektedir.

"Toplumsal cinsiyetin ya da cinsiyetin sabit mi serbest mi olduğu sorusu aslında analize kimi sınırlar getirmeyi ya da hümanizmin birtakım öğretilerini her toplumsal cinsiyet analizinin ön-kabulü olarak korumayı hedefleyen bir söylemin işlevidir. Müdahale edilemezmiş, değiştirilemezmiş gibi görünen her neyse -ki bu "cinsiyet" de olabilir, "toplumsal cinsiyet" de, "inşa"nın anlamının ta kendisi de- bize analizi ilerlettiğimizde hangi kültürel olasılıkları harekete geçirip hangilerini geçiremeyeceğimize dair bir ipucu verir." (Buttler, 2008:55)

Buttler'ın bu metni bağlamında diyebiliriz ki Galoup'un ve Forestier'in müdahale edemedikleri toplumsal cinsiyetleri onları bilişsel bir yıkıma ve boş vermişliğe sürükleyen en önemli etkidir. Galoup her ne kadar bu döngüyü bir kız arkadaş edinerek korumaya çalışsa da Forestier için tamamen bir uzaklaşım görünmektedir. Bu uzaklaşım aynı anda kendini bir kadın varlığı ile gizlemeye de çalışmadığından Galoup'un kıskançlığı devreye girer. Yasaklayıcı yasa bağlamında kendine yasak olan (Sertain'in arzusu) Forestier'e de yasak olmalıdır. Bu yasağı meşrulaştıramayacağı durumdaysa (Forestier'in hiyerarşik düzende kendisinden üstte olması gerçeği ile) yapabileceği tek eylem arzu nesnesini tamamen yok etmekten başka bir şey değildir. Bu yok ediş Wittig'in bahsettiği zorunlu heteroseksüelliğin doğurduğu şiddet dizisine bir gönderme yapar.

Sertain'i kışkırtmak için çalışmalara başlayan Galoup bunun için bir nöbet gecesini seçer. Müslüman olan lejyonerlerden bir tanesi bir gece aniden silahını bırakarak ortadan kaybolur. Askeri, önü ayakkabılarla dolu bir evin içinde dua ederken görürüz. Galoup nöbet yerine geldiğinde yalnızca Sertain'ı görerek askerin nereye gittiğini sorar. Sertain arkadaşını korur ve tuvalete gittiğini söyler. Ancak Galoup bu

konuda serttir, nöbet yerini terk etmiş olmak onun için aciliyetle disipline edilmesi gereken bir eylemdir. Kızgın güneşin altında etrafına bir daire çizerek, hiyerarşi sınırları içine hapsettiği askerin cezası Galoup dur diyene dek daireyi kazmaktır. İçinde olduğu bir mezarı kazmaktan farksız görünen bu sahne, askerin elleri patlayıp kan içinde kalana dek devam eder. Bu kanlı ceza iki defa bölünür. İlk olarak duruma daha fazla katlanamayan Afrikalı başka bir lejyonerin olay yerine gelmesiyle ardından Sentain'in cezalı askere su vermeye çalışmasıyla. Birinci eylem Galoup tarafından yalnızca söz ile kesilir; " *Sen artık bir Afrikalı değil, bir lejyonersin!*" Kendi içinde küçük bir dünya gibi olan lejyonda kişiliğin bir önemi yoktur. Esas olan standart ve tek tip olabilmektir. Galoup'un bu uyarısı Afrikalı lejyoner için yeterli görünür ve olay yerinden uzaklaşır. Ancak Sentain'in kendi kişiliğini bir kenara bırakma niyeti yoktur. Onun bu cüretkar tavırları belki de onu *arzunun temeline* yerleştiren nedenin ta kendisidir. Burada Galoup ve Sentain'in ilk fiziksel temaslarını görünür. Galoup'tan yediği tokat üzerine Sentain'da komutanına yumruk atar ve artık Galoup'un kışkırtma eylemi başarılı olmuştur.

Üstüne itaatsizlik ile cezalandırılan Sentain, Galoup tarafından bozulmuş bir pusula ile çölün ortasında tek başına lejyon üssüne yürümek ile cezalandırılır. Uzun süre ortada görünmeyişinin ardından Galoup Sentain'in kaçmış olabileceği fikrini ortaya atar. Herkes başlangıçta bu fikri benimser ta ki bir pazarda Sentain'in bozuk pusulası bulununcaya dek. Askerler artık kurulan tuzağın farkındadırlar ve durum Forestier'in kulağına gittiğindeyse cezası kesindir; Galoup Fransa'ya geri gönderilecek ve bir askeri mahkemede yargılanacaktır. Galoup, Fransa sokaklarında bölünmüş anılarını hatırlamaktayken öldü zannettiğimiz Sentain bir grup yerli tarafından tuz gölünde kas katı halde bulunur. Sentain bir minibüs içerisinde taşınırken dudaklarından şu sözcük dökülür; "*Kayboldum.*" Bir yandan bozuk olan pusulayı işaret eden bu cümle diğer yandan da akıllara annesi babası dahi belli olmayan bu genç askerin kendini anlayamadığı bir güç karmaşası içinde bulunduğu hayatını akıllara getirir. Lejyondan sürülmeden önce son bir defa odasını toplayıp silahını eline alan Galoup yatağına uzandığında onun içinde kaynayan öfkesiyle atmakta olan damarı ve kalbinin üzerine yaptırdığı dövmesi ekrana gelir;

"İyi niyetle hizmet et ve öyle öl"

Kendini bağladığı tek gerçeğin hizmet ve itaat etmesiyle büyük bir çelişki gösteren iyi niyet kavramı belki de bu sahnede Galoup'un kendini öldürmeyişiini açıklayabilir. Ancak yine de Galoup simgesel olarak artık ölüdür. Kıskançlığına esir düşerek kaybettiği iyi niyeti ona onurlu bir şekilde ölme hakkını vermez belki ancak lejyonda dans etliğini hiç görmediğimiz Kıdemli Baş Çavuş'un, üniformalarını üzerinden çıkarıp gittiği gece kulübündeki dansı belki de özgür bir şekilde ölebileceği düşüncesini akıllara getirir. Algılama yalnızca görme, tatma, koklama ya da kaplanan hacim bağlamında gerçekleşmez. İster metafizik, ister psikolojik isterse de tüm bunlardan bağımsız olarak düşünsel bir düzlemde duruyor olsun varlık kendini çok çeşitli yönleri ile gösterebilir. Descartes'çı olarak düşünüyorsam varım tezinin bir örneği gibi olsa da tüm kavramlarda olduğu gibi şiddet de yalnızca görsel olmak zorunda değildir. Örneğin bir filmi izlemek ve o filmi izleyen birinden olan şeyleri dinlemiş olmak ne kadar aynı olabilir? Ya da gösterilemeyecek ve duyumsanamayacak olan bir şeyi birine anlatmaya çalışmak? Cevabı bildiğimiz üzere bu neredeyse imkansız bir şeydir. Belki de sinemayı bu kadar kıymetli yapan şey de budur. Belki de sinemanın büyük gücü olan illüzyon burada yatmaktadır. Bu nedenledir ki filmleri çözümlerken yalnızca gösterilenden yana bulgular yapmak sağlıklı olmayacaktır. Bazen tüm duygular tarafsız ve kesin değildir. Sartre buna *"Varlığını açığa vurma"* (Sartre, 1943:665) der. Her zaman tüm niteliklerin bir arada bulunması gerekmez. Bize bir tutumu simgelemesi, anımsatması, olumlu ya da olumsuz tepkiler uyandırması da o davranışı ya da soluduğumuz atmosferi şiddetli bir hale sokabilir. Bu bağlamda, Beau Travail seyirciye göstermeden yalnızca algılatarak ve estetize ederek tasvir ettiği özgün şiddetiyle önemli bir örnek teşkil etmektedir.

3.3. FİZİKSEL ŞİDDET TEMSİLİ SINIFLANDIRMASI BAĞLAMINDA HAUTE TENSION FİLMİNİN İNCELENMESİ

Yönetmen: Alexander Aja

Yapım Yılı: 2003

Oyuncular: Cecile de France, Maiwenn, Philippe Nahon

Haute Tension, Fransız yönetmen Alexander Aja'nın 2003 yapımı slasher türü korku-gerilim filmidir. Tepenin Gözleri ve Maniac gibi ünlü korku filmleri tanınan Aja, Haute Tension'da da gerilimi yüksek dozda tutmuş ve bu bağlamda belki de diğer korku temalı aşırılık filmlerinden olan Martyrs, a L'interior'a ışık tutmuştur.

Filmin neredeyse yüzde seksenlik bölümünde kendine yer bulan bedensel parçalanma, kan ve fiziksel bütünlüğü tehdit edici pek çok eylemden dolayı Haute Tension'un, diğer korku türlerinden ayrılarak aşırılık başlığı altında incelenmesi mümkündür. Bu bağlamda yönetmen Aja'nın katil rolü için Seul Contre Tous'nun nevrotik kasabını seçmiş olması Gaspar Noé ve Fransız Aşırılığına, bunun yanı sıra İtalyan şarkıları ve sahnelerindeki cesurluk ile Giallo'nun ustası ve sinemada sistemli şiddetin temellerini atan isimlerden Mario Bava'ya yapılmış saygı duruşları niteliğindedir. Filmde üç ana karakterle karşılaşırız; şizofren, butch lezbiyen profilindeki Marie, kırsalda büyümüş anaç ve ideal genç kız profili Alex ve katil. Şiddet filmin ilk görüntüsüyle varlığını açığa vurur. Marie'nin parçalanmış bedeni kameraya yansır. Ardından onun ormanda kanlar içinde kaçıştığı görülür. Aniden arabanın içinde uyanır ve Alex'e rüyasında kendi kendini ormanda kovaladığını gördüğünü söyler. İki genç kız, ders çalışmak ve bir süre uzaklaşmak için Alex'in kırsaldaki çiftlik evine gitmektedirler. Yol boyunca Alex'in erkeklerle olan ilişkisi ve Marie'nin yalnızlığı üzerine yapılan diyaloglar dikkat çekicidir. Eve vardıklarında Marie, Alex'in ailesine takdim edilir. Klasik bir çekirdek aile tablosu karşımıza çıkar; anne, baba ve çocuk. Saatin geçliği ile evdeki herkesin yatağına çekilmesiyle ortalık sessizleşir. Marie,

uyumadan önce son bir sigara içmek için dışarı çıkmak ister. Bahçedeki eski salıncakta sallanıp sigarasını içerken, pencereden banyo yapmakta olan Alex'in çıplak görüntüsünü görür. Bu görüntü olayları sıfır noktasından uzaklaştırmaya başlayan ilk hareketi simgelemektedir. Marie, odasına döndüğünde hala bahçede görmüş olduğu görüntünün etkisindedir. Bu görüntü onda cinsel bir uyarıcı olmakla kalmamış aynı zamanda kendini ifşa etmeye başlayan psikozunu da devreye sokmuştur. Bu an, Marie'nin yükselen libidosu ile beraber yükselen psikozunun ortaya çıktığı ilk andır. Kendi cinsel doyumunu geçici olarak elde eden Marie, dışarıdan gelen bir ses ile irkilir. Evin kapısı çalmaktadır ve baba sesi duyarak uyanıp kapıya doğru yönelir. Kapıya ulaştığında kapıda durmakta olan üstü başı kir pas içindeki kötücül yüzlü adamı görür. Aralarında bir diyalog geçmeksizin bıçağını babanın yüzüne sallar ve babayı yaralar. Ardından içeri giren figürün henüz baba ile işi bitmemiştir. Babayı tekmelemeye devam eder ve kaçmasına izin vermeden kafasını tırabzanlara sıkıştırır ve bir komodinin yardımıyla başını gövdesinden ayırır. Tüm merdivenler ve giriş fişkırان kanlar ile kıpkırmızı bir hale bürünür. Filmde fiilen gördüğümüz ilk kıyım sahnesi işte budur. Bu kıyımı Alex hariç tüm aile için tek tek izleriz. Anne önce bıçakla kesilir, ardından telefon etmeye çalışan eli koparılır ve son olarak boğazı kesilerek öldürülürken, evin küçük oğlu da kaçmaya çalıştığı mısır tarlasında tüfek ile öldürülür. Alex ise kalın zincirlerle eli ve ayakları bağlı bir şekilde odasında tutulmaktadır. Filmin bu noktasında Marie kendini katilden saklamaya ve aileye yardım etmeye çalışırken görünür. Nihayet Alex'i elleri ayakları ve ağzı bağlı bir şekilde bulduğunda, katilin evdeki işi çoktan bitmiştir. Paslı eski kamyonetine bindirdiği Alex ile uzaklaşan katil, Marie'nin araçtaki varlığından habersiz bir şekilde sığınağına doğru yol almaya başlar. Marie'nin Alex'i telkin çabaları ve kamyonetin kapısını açma girişimleri sonuçsuz gibi görünmektedir. Nihayetinde kapıyı açmayı başardığında kamyonet benzin almak üzere bir istasyonda durur ve Marie yardım istemek üzere istasyona koşar. Ancak arkasından gelen katil bir şeyleri biliyor gibidir. Marketteki görevliyi bir balta ile vahşice katlettikten sonra etrafı aramaya başlar. Tuvalet bölümünde saklanan Marie'nin saklandığı kabinde duvarda yazan yazı dikkat çekicidir;

"Je suis vivant et vous etes mort"⁵

⁵ Fransızca; "Ben yaşıyorum ve siz ölüsünüz."

Bu duvar yazısı, mucizevî bir şekilde sürekli hayatta kalan Marie için son derece sembolik bir mesajdır. Yakalanmadığı için rahatlayan Marie, dışarıda çalışan kamyonetin sesini duyunca, koşup telefona sarılır ve polisi arayarak yardım ister. Ardından hayatını kaybeden personelin aracını alarak katil ve Alex'i takip etmeye koyulur. Ancak başarısız takibi kendini belli eder ve Marie nihayetinde katile yakalanır. Benzinciden aldığı arabayla takla attıktan sonra bu yakalanış, eski bir sera içerisindeki bir yüzleşmeye dönüşür. Şiddetli bir kavganın ardından Marie seradan çıkardığı çivili çitlerden bir sopa yapar ve katile bununla saldırmaya başlar. Yüzü tamamen parçalanan katil bununla da hayatta kalınca son çare olarak katili boğmak zorunda kalan Marie, tükenmiş bir zafer çığılığı atar. Bu sırada benzinliğe ulaşan polisler güvenlik kameralarını incelemeye başlayınca, benzincideki görevliyi balta ile parçalayan Marie'nin şizoid görüntüsü ile karşılaşılır. Uzun süre boyunca kurban rolünde izlediğimiz Marie'nin hem kendi kişilik bozukluluğunun kurban arketipini hem de kırıyıcı figürünü üstlendiği artık izleyici ile paylaşılan bir bilgiye dönüşür. Kişiliğindeki bölünmüş parça olan katili öldüren Marie, artık Alex'i kurtarabileceğini düşünerek zincirlerini açmaya gider. Alex yaşadığı olayların şokuyla Marie'ye saldırır ve yaptığıının nedenini sorgular. Kaçmak için tek yolunun Marie'yi öldürmek olduğunu düşünen Alex çaresiz saldırısının ardından, Marie'nin içindeki katili yeniden uyandırır.

Caddeye koşturmayı başladığı an artık peşinde elektrikli bir testereyle koşturmakta olan yarı katil, yarı Marie figürü koşturmaktadır. Yolda durdurduğu arabaya atlayan Alex için işler yine de yolunda gitmeyecektir. Araç bozulur, nihayetinde Marie elindeki testereyi gelişi güzel sallarken, direksiyondaki kurbanın tüm kanı Alex'in yüzünü ve aynı zamanda kamerayı kırmızıya boyar. Şiddet burada doruk noktaya çıkarken seyirci de artık kana bulanmış bir durumdadır. Alex, son gücüyle kaçmaya çalışırken, onu öldürmeye giden Marie'yi , onu sevdiğine ikna etmek zorundadır. Alex'in kana bulanmış dudaklarından "*Seni seviyorum Marie*" cümlesi döküldüğünde, Marie elindeki testereyi bırakıp Alex'i öpmeye başlar;

"Artık aramıza kimsenin girmesine izin vermeyeceğim Alex"

Alex elindeki demir parçasını son bir hamleyle Marie'ye saplarken seyirci yeniden en başa götürülür. Elleri kelepçeli halde bir akıl hastanesinde tutulan Marie, camların arkasında duran Alex'in varlığını hissetmeye devam ediyor gibi görünmektedir. Film içerisinde izleyiciye Marie'nin kişilik bölünmesinin ipuçlarını veren bazı sahneler vardır. Bu sahnelere ilk olarak sigara içme sahnesinde Marie'nin kapı üzerinde bıraktığı anahtar, ikincisi ölen annenin Marie'ye bakarak " *Ama neden?* " diye sorması, üçüncüsü benzinlikteki " *Ben yaşıyorum ve siz ölünüz.* " yazısı ve Alex'in Marie'yi gördüğü sahnelerde yaşadığı panik sahneleri örnek verilebilir. Ancak burada önemli olan nokta hikâye içindeki ipuçlarından çok, üretilen şiddetin dayandırıldığı kökendir.

Filmde, Marie'nin şiddetini ve kişilik bozukluğunu tetikleyen bir numaralı gerekçe cinsel kimliğidir. Filmin başında, yolculuk esnasında Marie'ye yöneltilen neden erkeklerle bir ilişkisinin olmadığına dair sorular, onun cinsel kimliğini toplumsal düzende açık etmediğini göstermektedir. En yakın arkadaşı olan Alex dahi Marie'nin kimliğine dair bir gerçeği bilmemektedir. Kısa saçları, maskülen kotu ve tişörtü, yüzükleri ve mimikleri ile tamamen bir *butch* profili çizilmiş olan Marie, üstlendiği eril koruyucu figürü ve kullandığı eril şiddeti ile dikkat çeker. Öyle ki, Freudyen ve eril bir çözümleme olan sigara ve göğüs metaforu dahi - sigara içiminin anne memesi ile özdeşleştirilmesi kuramı burada kendini elinde sigara ile Alex'in göğüslerini izleyen Marie'ye yüklenir- Marie'ye eril bir çerçeve çizmektedir. Bu çerçeve uygulanan şiddeti içkinleştirirken bir yandan da çizilen bu eril profilin bir dişi karakter olan Marie üzerinde yarattığı, cinsiyetsizlik ya da nötr olma hali, akıllara Joan Riviere'in dişil maskeleye kuramını getirmektedir.

Riviere'in kuramına göre tıpkı kadının olmadığı gibi, lezbiyen bireyin de aslında bir cinselliği yoktur. Çünkü ne eril ne de dişil olanı simgeleme gücüne sahiptir ki en başta lezbiyenlik ile erilliği öldürmüş olur. Bu nedenle de onun açığa çıkarılmamış olan cinselliği sadece bastırılmış bir öfke ve şiddete neden olur. Daima erkeklerle olan ve belli ki buna devam edecek olan Alex'e asla ulaşamayacağı gerçeği, Marie'nin hem toplumsal hem de libidinal olarak baskılanmış cinselliğini bir öfke nöbeti olarak yeniden yaratır ve kişiliğindeki bölünmeye tetikleyerek vahşi bir şiddeti ortaya çıkarır.

Ancak ortaya çıkan diğer kimlik olan *katil'in* Alex'e olan arzusunu gerçekleştirebilmek için elde etmesi gereken *eşcinsel kabulün* asla gerçekleşmeyeceği açıktır. Bu bağlamda Marie'nin iki alternatifi olduğu açıktır, ya arzusunu yıkıma uğratacak ya da toplumsalı yıkacaktır. Marie, katil'in ortaya çıkmasıyla birlikte ikinci seçenek olan toplumsalı yıkmayı seçer. Bunun için de ilk başlaması gereken figür, yasa koyucu kollayıcı *baba* figürüdür ve en vahşi parçalanma bu figür üzerinde yaşanır.

Cinsel saldırı yerine fiziksel şiddet olarak gösterilen bu bastırılma ve kıskançlık güdüsü bir yandan da Wittig'in zorunlu heteroseksüellik kuramını çağrıştırmaktadır. Marie'nin kişilik bölünmesini tetikleyen şey aslında toplumca ona dayatılmış olan rollerin getirilerinden bir tanesi.

"Cinsellik kutsal şiddetin bir parçası. Cinsel yasaklar da diğer tüm yasaklar gibi kurban edimiyle ilgili. Her tür meşru cinsellik de öyle. Daha doğrusu, topluluk ve mensupları arasında ne kadar meşru şiddet varsa o kadar da meşru cinsellik var. Ensest yasaklarının ve topluluk mensuplarına yönelik birbirini öldürme ve kurban etme yasağının kökeni ve işlevi aynı. Yasakların birbirine benzemesinin nedeni bu. Evlilik değiş tokuşlarına, tıpkı ayinlerdeki savaş biçimlerine benzeyen ayinleşmiş bir şiddet eşlik edebiliyor. Bu sistemli şiddet dışarıya yönelmese topluluğu kasıp kavuracak intikamlara benziyor. Cinsel arzuyu dışarıya yönelten dış evlilik de aynı şey: Sorun hep tek: Şiddet. Şiddete de cinsel arzuya koyulan yasağın koyulması, ortak var oluşla bağdaşmazlığı kesinleşen şiddetin o noktada yasaklanması gerekiyor." (Girard, 2003:312-313)

Aslında tasvir edilen, tarih boyunca uygulanan şiddetin en önemli temellerinden biri olan cinselliğin kişilik bozulması üzerinden nasıl sunulduğudur. Bu sunum deliliğin saldırgan tavrını rasyonelleştirmemekle birlikte, tıpkı Beau Travail'de olduğu gibi kimlik yıkımını ve psikolojik şiddeti doğuran cinsel kimliklerin rasyonelize edilme hali, kendini Haute Tension içinde aynı zamanda fiziksel bir kıyım olarak var eder.

Elbette ki burada yine Fransız Aşırılığı'nın temel karakter seçimlerinde olduğu gibi toplumca dışlanan kimliklerin varlığı söz konusudur. Marie ve Alex arasındaki diyaloglardan anlaşıldığı üzere Marie, hem akademik hem de sosyal ilişkileri bağlamında idealize edilmeyen vasat bir profil çizer. Bu bağlamda da tüm bu etiketlere - eşcinsellik, delilik ve toplumca standart olamama - sahip olan Marie'nin bir vahşet ortaya koyması tüm eril toplumsal normlara ve standardizasyona karşı yapılmış bir kırım gibi düşünülebilir.

Marie'nin karakter çözümlemesinde aynı zamanda Lacan'cı reddedişin varlığı dikkat çekicidir. Dr. Jeanne S. M. Willette Lacan ve Kadın adlı makalesinde Lacan'ın ve onun fallus çözümlemesindeki cinsel kimlik bunalımını ve kadına atfettiği erkek olma özlemi ve şiddeti şu şekilde betimler;

"(Lacan'ın) insanın toplumsallaşmasına dair tüm çözümlemesi şefkatli bir gelişim hikâyesi değil, cinsel bir kıskançlığın ve feragat hikâyesidir. Her ne kadar Lacan kendine has entelektüel bir oyunla Ferdinand de Saussure ve Sigmund Freud'u ya da varoluş ve varlık fikirleriyle dil ve cinselliği bir araya getirmiş olsa da, amaç ne olursa olsun sonuç erkeğe ve erkek şiddetine ayrıcalık tanımak ve Femineni konuşulmayan bölgeye yerleştirerek kadını dışarıda tutmak olmuştur." (Dr. Jeanne, 2019)

Görülmektedir ki Lacan'cı yaklaşımda daima erile sunulan haz ve şiddet kadınsal temsilden olabildiğince uzak tasvir edilmektedir. Bu bağlamda hazzı ve şiddete ulaşmak maksadıyla fallusu arzulayan kadın figürü ideası, kadını yalnızca edilgen bir haz nesnesi olabilme konumuna yerleştirir. Bu bağlamda toplumsal ve bedensel olarak onay görmeyen Marie'nin şiddet ve hazzı ulaşabilmesinin tek yolu kişiliğini bir erkeğe bölmesinden geçmektedir. Kırımın faili olan katil karakterinin bu denli çirkin bir şekilde resmedilmiş olması da aynı anlamda Marie'nin zihninde erkeklik

kavramına yapılmış olan büyük bir olumsuzlamayı ve Lacan'cı fallus özleminin reddini betimlemektedir



SONUÇ

Yerkürenin var oluşundan bu yana değişen kaynak ve biçimlere rağmen kendini dışa-vurmuş olan şiddetin, insanoğlundan ayrıksı bir şekilde tasvir edilebilmesi mümkün değildir. Gerek var olma mücadelesi, gerekse psikolojik travmaların ışığında olsun, daimi bir kuvvet olarak ortaya çıkan şiddet kavramı, kaçınılmaz olarak toplumsal ve sanatsal olanın bünyesine dâhil olmayı başarır. Ancak ne var ki bu dahiliyet süreç içerisinde insanoğlunun arzu ve amaçlarına hizmet edecek şekilde şekil almak zorunda kalmıştır. Hâkimiyet kurma, sahiplik, boyun eğdirme, cezalandırma, yönlendirme, savunma, var oluş mücadelesi ve yok etme istenci gibi belirleyiciler ışığında uygulanan kuvvetin yarattığı yıkıcılık başlı başına dramatik bir kaynak olsa da, kökenine ya da yöntemlerine dair betimlemelere sıklıkla başvurulmuştur. İlkel dönem söz konusu olduğunda, bir var olma ve ilerleme sağlayıcısı olarak karşılaştığımız şiddetin içgüdüsel kökenli olduğu ve ritüellere dayanan bir yıkıcılık taşıdığı söylenilebilir. Pek rasyonel kabul edilmese dahi, ilkel şiddetin kendi içinde bazı belirleyici kuralları vardır. Meşru şiddetin kabile dışına uygulanması, tehdit olmadıkça saldırganlık kullanmanın kısas gerektirmesi ve şiddet uygulama esaslarının toplumun bütününde eşit olarak bölüştürülmesi ve herhangi bir grup iktidarına sunulmayışı bu kurallardan birkaçıdır. Bu dönemde tasvir edilmiş bazı sanat yapıtlarında, örneğin mağara resimleri ya da fosil kalıntılar ışığında uygulanan şiddetin savunma gayesi ve ayin geleneklerine dayandırıldığı gözlemlenir.

Güney Amerika kıtasında keşfedilen pek çok yapıtta gözlemlendiği gibi, tanrıların desteğini alabilmek ve ruhları kutsayabilmek amacıyla verilen kurbanların kanları hala taşlar üzerindeki yerini korumaktadır. Burada şiddetin kurban verme yoluyla uygulandığı ve bedensel bütünlüğün, antik mısır aksine cezalandırılmak ya da lanetlenmek amacıyla değil kutsanmak amacıyla bozulmuş olması dikkat çekicidir. Toplumsallığın sağlanması ve otorite ihtiyacının ortaya çıkmasıyla birlikte şiddet algısı da değişmiş ve bu algı onun yansımalarını da etkilemeye başlamıştır. Zaman içerisinde yıkım ve seçim gücünün bir irade altına verilmesi gerekliliği doğmuş ve devlet kavramının da ortaya çıkmasıyla birlikte, ilkel olana göre daha rasyonel ve sistemli kurallar, şiddetin uygulanma biçim ve nedenlerini değiştirmeye başlamıştır.

Toplumsal düzenin bir sisteme oturmasıyla beraber, yaşamsal kaygılar azalarak, yerini sahiplik, estetik ve arzu gibi kaygılar almaya başladı. Bu yeni kaygılar da şiddetin yeni biçimlerini doğurdu. Sahiplik adına uygulanan şiddet, arzuyu elde edebilmek için gereken hayvani güç ya da aksine sadece estetik varlığı bozmak üzere uygulanan cezalandırıcı şiddet. Özellikle dinin yerleşmesiyle beraber gözlemlenen bu sonuncu şiddet biçimi, ortaçağ sanatında kendini yoğun bir şekilde göstermiştir. Gökten düşen meleklerin parçalanmış bedenlerinin estetik olduğunu söylemek pek de mümkün değildir ancak buna rağmen bu imgeler yüzyıllar boyunca kendine resim sanatında yer bulmayı başarmış gibi görünmektedir. Bu durum şiddetin estetize edilme nedenlerine ilişkin bazı sorular akla getirmektedir. Örneğin, görsel olarak bize haz vermesi amaçlanan bir sanat eserinde, yıkım göstermek düşüncesi sanatın haz ilkesine ters düşer mi? Bu bağlamda sanatı bir izlenim ya da bir gerçekliğin yansıması olarak ele almak ve dolayısı ile toplumun izlenim ve yansımaları olarak betimlemek, bu betimlemeyi yaparken de şiddeti ve iğrenti duygusunu kullanmak rasyonel midir? Son olarak bu parçalanmış imgelerin, birer haz kaynağı olarak hizmet ettikleri bilinçler de var mıdır? Tüm bu sorular elbette ki çok çeşitli sosyolojik ve psikolojik çözümlemeler gerektirir. Belki de tüm cevapları şiddetin tanımı içerisinde bulmak mümkündür. Bu da bizi şiddetin sadistik ve mazoşistik yapısı sayesinde bir çeşit çarpık haz kaynağı dahi olabileceği fikrine götürürken, sanatın bir yansıma olup olmaması gerektiği konusunu da daimi tartışılabilir bir konu olmaya mahkûm etmektedir.

"Şiddet en iyi şekilde, bir kültürel ortamlar dizisi üzerinde ve çok çeşitli sosyal durumlar içerisinde incelendiğinde anlaşılır. (Riches, 1989:7)

Bu düşünceden yola çıkarak toplumsal değişime göz atmaya devam ettiğimizde, medeniyet ve doğurduğu şiddet ile karşılaşırız. Vahşeti ve ilkeiliği sonlandırma gayesi ile yola çıkan medeniyetin meşru gücü, aynı zamanda kendi karşı konulamaz vahşetini meydana getirmiştir. Sistemleşip, meşrulaşan bu yıkıcı güç, zaman içerisinde yeni alanlar yaratmış, savaş sanayisi, ordu, savunma ve silah gibi yeni kavramları günlük hayatın birer parçası haline getirmeye başlamıştır. Giderek günlük hale gelen bu şiddet getirdiği tehdidin yanı sıra yapay bir güvenlik hissi uyandırma misyonunu da üstlenir.

Yani bir şekilde zihinlere *"Güvende olmak için şiddete muhtaç olmak"* algısı yerleştirilmeye başlanır. Bu sırada değişen tek algı zihinsel algı değildir. Görsel algı da değişen toplumsal normların beraberinde kendi ilerlemesini gösterir. Yaşanan teknolojik gelişmeler ışığında çeşitlenen kaynaklar ve platformlar, çeşitli toplumsal ve sanatsal amaçların hizmetine girmeye başlar. Radyo, televizyon, fotoğraf ve sinema gibi yeni temsil alanları, zihinsel ve görsel algı üzerinde hâkimiyet kurmak için biçilmiş kaftanlara benzemektedir. Nihayetinde kameralar savaş meydanlarından evlerimize girmeye başladığı zaman, şiddetin güncelliği kendini revize ederek ideolojik-toplumsal bir formdan çıkıp, bireysel-psikolojik bir forma girmeye başlamıştır. Bireyin her gün maruz bırakıldığı bu şiddet göstergeleri, onun görsel algısını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda izlencesel haz anlayışını da değiştirmeye başlamıştır.

Bir önceki kuşağın kaçındığı imgeler, yeni kuşağın seyir talebi haline dönüşmüştür. Bu dönüşüm tarihin her döneminde olduğu gibi, sosyo-kültürel ve ideolojik olaylar çerçevesinde olmuş ve özellikle 1990'lar sonrasında beyazperdede kendini açığa vurmaya başlamıştır. İkinci dünya savaşı sonrasındaki siyasi ve toplumsal birliği sağlama süreçleri ve dünya haritasının yeniden şekillenmesi bağlamında artan terör olayları ve gerillacılık hali, küresel bir tehdit oluşumuna neden olurken bireylerde de önlenemez bir rehine psikolojisi oluşturmuştur. Bunun sonucunda özellikle körfez savaşları, ortadoğu çatışmaları ve amerikada 9/11 sonrasında yükseliş gösteren "terror porn- torture porn " hareketleri, Asya Aşırılığı ve Fransız Aşırılığı gibi yeni hareketler kendini göstermeye başlamıştır. Avrupa dışında kendini tamamen "Fransız" olarak tanımlayan bu yükselen şiddet ve isyan dalgası, zaman içerisinde Fransa dışında da yankı uyandırmaya ve talep görmeye başlamıştır. Kendi içinde şok edici unsurlar ve sinematik stratejilere sahip olan bu akım, içinde Fransız Yeni Dalgası ve Şiirsel Sinema akımlarına benzer radikallikler barındırsa da genel anlamıyla daha estetik bir sanat anlayışı ile ilerleyen Fransız sinema tarihi içerisinde sevilmeyen çocuk olarak konumlandırılmaktan kaçamaz.

Elbette ki 1990 sonrasında Fransız sinemasında yaşanan bu estetik değişim, yaşanan toplumsal transgresyon hareketinin bir yansıması olarak kabul edilmelidir. Umutsuz, karamsar ve yıkıcı karakterlerin sineması olan aşırılık, toplum tarafından

dışarıda bırakılmış olan kesimlerin -eşcinseller, göçmenler, deliler- yaşamın tam ortasında olan ancak yüz çevrilen hayatlarını konu alır. Hayatını standartlar çerçevesinde yaşayan hiç kimsenin görmek istemeyeceği, ötekilik, yalnızlık, şiddet ve haz peşinde koşan dürtüler betimlenir. Toplumsalın bilinçli bir şekilde yıkımını gösteren bu filmler bir yandan lanetlenirken, diğer yandan göz ucuyla seyredilir.

*"Günümüzde, özellikle sinemada üretilen post -modern mitler -
"şimdiki hali" tüm şiddet içeriği teknolojik şiddet ve araçlarını
da kullanarak- ile sembolleştirilen geçmişin tüm arketipsel
mirasını da taşımaktadır." (Ezici, 2010:27)*

Aslında yüzyıllardan beri süregelen tüm bu yıkımın, modern sinemadaki tek farkı elindeki hammaddeyi kendine özgün yorumlamasından ibarettir. Aşırılık kavramı ile konuşulmaya başlanan "*çığlık*" kavramı belki de bu yorumun altında kendine bir tanımlama bulabilmektedir. Sonuç olarak her ne kadar geleneksel toplum normları ve klasik sanat özneleri olarak kabul edilebilir kesimleri resmetmemiş olsa da, sinemada aşırılık akımının modern toplumun bir yansıması olduğu görmezden gelinemez bir gerçekliktir. Sinemada aşırılığın gerçekliği, modern dünyanın hiper-gerçekliğidir.

Başlangıçta yalnızca Avrupa'nın bir tepeden bakışı olarak nitelendirilen bir sinematik perspektif olan sinemada aşırılık hareketi, özellikle 90'lar sonrasında, Ozon, Noé, Denis ve Carax gibi isimlerin ardından giden ve modern topluma tutunmaya çalışan yeni nesil yönetmenlerin -Lanthimos ve Moodysson gibi- de katılmasıyla birlikte ağını genişletmiş, Jarmush, Inaritu ve Wook gibi isimlerle Avrupa dışında da bağımsız bir *ötekici sinema alternatifi* olabileceğini göstermiştir.

Genişleyen bu ağ doğrultusunda, modern toplum ve sinema arasında yükselen bu arz-talep dengesi, yalnızca şu anın değil, şiddetin gelecekteki değiş-tokuş değerini de önemli kılmakta ve çağdaş sinemadaki bu transgresyon hareketinin artarak devam edeceğinin sinyallerini vermektedir. Nihayetinde bilmekteyiz ki yayılmakta olan her akım dalga dalga ilerleyerek kendine yer açar. Bu noktada araştırmacı olarak umuyorum ki ülkemiz sınırları içerisinde bir ilk olma niteliği taşıyan bu çalışma, ilerleyişi açık olarak gözlenmekte olan Fransız Aşırılığı akımı üzerine yapılacak olan

diğer araştırmaların bir başlangıcı olacak ve modern sinemayı anlamak ve çözümlmek ana akım sinema dışında da kendini var etmeye devam edecektir.



KAYNAKÇA

GENEL BAŞVURU KAYNAKLARI

Anatomi. (t.y) Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde. Erişim adresi:
http://tdk.gov.tr/?option=com_yanlis&view=yanlis&kelimez=37

Şiddet. (t.y) Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük içinde. Erişim adresi:
<https://kelimeler.gen.tr/siddet-nedir-ne-demek-289595>

Wolf R, Daichmanl, Benett G. Abuse Of The Elderly. In World Report On Violence And Health (Eds EG Krug, LL Dahlberg, JA Mercy, AB Zwi, R Lozano) Geneva, WHO, 2002.

KİTAP

Adanır, O. (2017). İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, İzmir: Eylül Sanat

Arendt, H. (1997). Şiddet Üzerine, (B. Peker, Çev.), İstanbul: İletişim

Atayman, V. (2003). Şiddetin Mitolojisi, İstanbul: Don Kişot

Athanasiou, A. Butler, J. (2013). Mülksüzleşme, (B. Ertür, Çev.), İstanbul: Metis

Baudrillard, J. (2015). Tüketim Toplumu, (H. Deliceçaylı, F. Keskin, Çev.), İstanbul: Ayrıntı

Baudrillard, J. (2000). The Vital Illusion , U.S: Columbia University Press

Baumann, Z. (1997). Modernite Ve Holocaust, (S. Sertabiboğlu, Çev.), İstanbul: Sarmal

Berger, J. (2005). Görme Biçimleri, (Y. Salman, Çev.), İstanbul: Metis

Buttler, J. (2008). Cinsiyet Belası, (B. Ertür, Çev.), İstanbul: Metis

- Campbell, J. (2017). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (S. Gürses, Çev.), İstanbul: İthaki
- Coşkun, E. (2011). Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara: Phoenix
- Demir, Ö. Acar, M. (2002). Sosyal Bilimler Sözlüğü, Ankara: Vadi
- Debord, G. (2018). Gösteri Toplumu, (A. Ekmekçi, O. Taşkent Çev.), İstanbul: Ayrıntı
- Ezici, T. (2010). Şiddetin Metafiziği Ve Dramaturjik Görüntüsü, İstanbul: Mitos Boyut
- Florlov, I. (1991). Felsefe Sözlüğü, (A.Çalışır, Çev.), İstanbul: Cem
- Fromm, E. (1995). Sevmeye Sanatı, (Y. Salman, Çev.), İstanbul: Payel
- Fromm, E. (1990). Sevgi ve Şiddetin Kaynağı, (Y. Salman, Çev.), İstanbul: Payel
- Fromm, E. (2018). İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri, (Ş. Alpagut, Çev.), İstanbul: Say
- Girard, R. (2003). Şiddet ve Kutsal, (N. Alpay, Çev.), İstanbul: Kanat
- Hegel G.W.F , Philosophy Of Right, (H.B.Nisbet, Çev.) United Kingdom: Cambridge University Press.
- Horeck, T. , Kendall, T. (2011). The New Extremism In Cinema From France To Europe, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Lanzoni, R.F. (2015). Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması, (E. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Küre
- Malinowski, B. (1989). İlkel Toplumlarda Baskı ve Cinsellik, (H. Portakal, Çev.), İstanbul: Kabalcı
- Merleau- Ponty, M. (2017). Algılanan Dünya, (Ö. Aygün, Çev.), İstanbul: Metis
- Predal, R. (1996). 50 Ans De Cinema Français , Paris: Nathan
- Ranciere, J. (2010). Özgürleşen Seyirci, (E. B. Şaman, Çev.), İstanbul: Metis

Riches, D. (1989). Antropolojik Açıdan Şiddet (D. Hattatoğlu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı

Rose, J. (2010). Görme Ve Cinsellik , (A.D. Temiz, Çev.), İstanbul: Metis

Sartre, J.P. (1943). L'etre Et Le Neant, Paris: Gallimard

Zizek, S. (2015). Bedensiz Organlar, (U. Kara, Çev.), İstanbul: Monokl

MAKALELER

Yakın, O. (2007). "Nedensiz Şiddet" Doğu Batı- Düşünce Dergisi, Yıl 10, Sayı 43, Kasım - Aralık- Ocak 2007-2008, ss. 183

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

Nicodemo, T. J. (2013). The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist, Thesis: Master of Arts, Supervisor Dr. Janina Falkowska The University of Western Ontario, Ontario.

Saliji, S. (2009). Sinema ve Beden, Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Tv Anasanat Dalı, İzmir.

İNTERNET KAYNAKLARI

Berger, J. (1972). Ways Of Seeing. Erişim Tarihi Nisan 2019, <https://www.bbc.co.uk/programmes/B00dtnvm/Episodes/Guide>.

Dr. Jeanne S. M. Willette And *Art History Unstuffed*. Lacan And Women Erişim Tarihi Nisan 2019, <https://arthistoryunstuffed.com/Jacques-Lacan-And-Women/>

Erin Torneo, Kişisel Görüşme, Noé At The Sundance Film Festival İn January, Erişim Tarihi Nisan 2019, <https://www.indiewire.com/2009/12/Decade-Gasper-Noé-On-Irreversible-55628/>

Quandt, J. (2004). Flesh & Blood: Sex And Violence In Recent French Cinema. Erişim Tarihi Nisan 2018, <https://www.artforum.com/Print/200402/Flesh-Blood-Sex-And-Violence-In-Recent-French-Cinema-6199>

FİLM

Aja, A. (Yönetmen). (2003). Haute Tension (Film)

Bertolucci, B. (Yönetmen). (2003). The Dreamers (Film)

Besson, L. (Yönetmen). (1989). Le Grand Bleu (Film)

Breillat, C. (Yönetmen). (1999). Romance (Film)

Beineix, J.J. (Yönetmen). (1986). Bety Blue (Film)

Chéreau, P. (Yönetmen). (2001). Intimacy (Film)

Carax, L. (Yönetmen). (1999). Pola X (Film)

Carax, L. (Yönetmen). (1986). Mauvais Sang (Film)

Denis, C. (Yönetmen). (1999). Beau Travail (Film)

Denis, C. (Yönetmen). (2001). Trouble Every Day (Film)

Deodato, R. (Yönetmen). (1980). Cannibal Holocaust (Film)

Desportes, V., Thi, C. T. (Yönetmen). (2000). Baise Moi (Film)

De Van, M. (Yönetmen). (2002). Dans Ma Peu (Film)

Greenaway, P. (Yönetmen). (1989). The Cook, The Thief, His Wife And Her Lover (Film)

Iñárritu, A.G. (Yönetmen). (2000). Amores Perros (Film)

Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2011). Alpeis (Film)

Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2009). Kynodontas (Film)

Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2015). The Lobster (Film)

Moodysson, L. (Yönetmen). (2004). Ett Hål I Mitt Hjärta(Film)

Noé, G. (Yönetmen). (1991). Carne (Film)

Noé, G. (Yönetmen). (1998). Seul Contre Tous (Film)

Noé, G. (Yönetmen). (2003). Irreversible (Film)

Noé, G. (Yönetmen). (2009). Enter The Void(Film)

Noé, G. (Yönetmen). (2018). Climax (Film)

Ozon, F. (Yönetmen). (1997). Regarde La Mer (Film)

Ozon, F. (Yönetmen). (1999). Criminal Lovers (Film)

Schwartz, J. A. (Yönetmen). (1978). Faces Of Death (Film)

Trier, L. (Yönetmen). (1998). Idiots (Film)

Trier, L. (Yönetmen). (2003). Dogville (Film)

Trier, L. (Yönetmen). (2009). Antichrist (Film)

Trier, L. (Yönetmen). (2013). Nymphomaniac (Film)

Waters, J. (Yönetmen). (1972). Pink Flamingos (Film)

Wook, P.C. (Yönetmen). (2003). Oldeuboi (Film)

Zarchi, M. (Yönetmen). (1972). I Spit On Your Grave (Film)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Berfin Yaşar

Doğum Tarihi: 26.11.1993

Eğitim:

- İzmir Şehit Gazeteci Hasan Tahsin İlköğretim Okulu
- İzmir Ticaret Odası Vakfı S. Taştekin Anadolu Teknik Lisesi Web Tasarım- Programlama Dalı
- Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Tv Sinema Bölümü
- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarım ASD Yüksek Lisans
- Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü / Fransızca

Yabancı Dil :

- İngilizce
- İspanyolca
- Fransızca

Filmografi ve Ödüller:

"Karanlıkta Yıldız Olmak"(2007) (*Ege Organ Vakfı "Bir Cana Can Kat" Öykü Yarışması Birinciliği*)

"Tek Bir Damla" (2007) DSI *Dünya Su Günü Öykü Yarışması Mansiyon Ödülü*

Ege Sanat Merkezi Drama Okulu, Burs (2008)

"Üç Dakika" - Yönetmen&Senarist(2013) (*Geleceğin Sineması 10 Proje Destek Ödülü*)

"Resim" - Görüntü Yönetmeni (2013) (*Geleceğin Sineması 10 Proje Destek Ödülü*)

"İz" - Yönetmen (2014) (*İKFD 12. Ulusal Kadına Şiddet Kısa Film Yarışması Finalist*)

"Uyku- Kısa Film"- Görüntü- Ses Kurgusu(2014)

"Kırmızı" - Yönetmen & Senarist (2014) (*Geleceğin Sineması 11 Proje Destek Ödülü*)

"Evlerinin Önü Mersin- Turabi Değerli" - Klip Kurgusu(2015)

"Sürgün Bulutları- Belgesel Film" (2015) - Kurgu

"Empati" - Yönetmen & Senarist (2015) (*Türsak Vakfı Proje Destek Ödülü*)

"Adam Asmaca" (2015) *İkinci Adım Yok Kısa Film Senaryo Yarışması Birincisi*