

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

COEN KARDEŞLER SİNEMASINDA
ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU

Hazırlayan
Hande ZERKİN

Danışman
Yard. Doç. Dr. Sabire SOYTOK

İZMİR-2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Coen Kardeşler Sinemasında Şiddetin Temsili ve Sunumu”** adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2014

Hande ZERKİN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Hande ZERKİN'in "Coen Kardeşler Sinemasında Şiddetin Temsili ve Sunumu" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini 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 verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ZERKİN Adı: Hande

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Coen Kardeşler Sineması'nda Şiddetin Temsili ve Sunumu

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Representation and Presentation of Violence in Coen Brothers' Cinema

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. Enstitü: G.S.E Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü: Dili: Türkçe

Yüksek Lisans: ☒ Sayfa Sayısı: 210

Doktora: ☐ Referans Sayısı: 296

Tıpta Uzmanlık: ☐

Sanatta Yeterlilik: ☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yard. Doç. Dr. Adı: Sabire Soyadı: SOYTOK

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Coen Kardeşler
- 2- Kara Film
- 3- Sinema'da Şiddet
- 4- Yeni Kara Filmler

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Coen Brothers
2. Film Noir
3. Violence in Cinema
4. New Film Noir

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet ☐ Hayır ☒

ÖZET

Şiddet, insanlık tarihi boyunca neden ve kökenleri en çok araştırılan konulardan birisi olmasının yanı sıra görsel sanatların en etkili hikaye anlatım araçlarından biri olan sinemanın da ilgi gösterdiği konulardan biri olmuştur. Bağımsız Amerikan Sineması'nın en önemli temsilcilerinden ikisi olan ve film çalışmalarını beraber yürüten Joel Coen ve Ethan Coen, kara film, kara mizah ve şiddet ile harmanladıkları filmleri ile seksenli yıllarda başladıkları film kariyerlerine halen devam etmektedirler.

“Coen Kardeşler Sinemasında Şiddetin Temsili ve Sunumu” başlıklı bu tez çalışmasında, Coen'lerin filmlerinde şiddeti neden ve nasıl sundukları, filmleri üzerinden incelenmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde, şiddetin kökeni ve türleri üzerine yoğunlaşan bu çalışma, ikinci bölümde şiddetin sinema tarihindeki izini sürmektedir. Ayrıca Coen Kardeşlerin filmlerinin esin kaynağını oluşturan kara filmin tarihine odaklanan bu bölüm, yeni kara filmler ve kara mizah bölümleri ile tamamlanmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise Coen Sineması'nın özellikleri ve filmlerinde kullandıkları şiddet konular, temalar ve karakterler üzerinden çözümlenmiş ve bu çözümler filmlerden kareler ile desteklenmiştir.

ABSTRACT

The roots and causes of violence is not only one of the most researched topics throughout history but also violence has received attention from cinema which is one of the most effective story telling tools of visual arts. Joel and Ethan Coen make films together and are two of the most important representatives of American Cinema. Their career which started in 80's still continues with films in which black humor and violence are used together.

This thesis work titled "The Representation and Presentation of Violence in Coen Brothers' Cinema" looks into why and how Coen Brothers present violence through their films. The first part of this study focuses on the roots and types of violence. In the second part, the trace of violence in cinema history is tracked. In addition, this part focuses on the black film history which establishes the inspiration for the films of Coen Brothers and is completed with the recent black films and black humor chapters. The third part of the thesis analyses the cinema of Coen's and the violence topics, themes and characters they use in their films. These analyses are supported by still frames from their films.

ÖNSÖZ

İlk başta sadece üniversite diplomasına sahip olmak için tercih ettiğim üniversitede aldığım eğitimle başlayan sinema yolculuğu, izlediğim filmler ve okuduğum kitaplar ile birleşince, benim için vazgeçilmesi zor olan bir tutkuya dönüştü: film yapmak...

İnsanın bu dünyaya gelişinin bir amacı olduğuna ve yaptığımız şeylerle insanları etkileyebileceğimize, dünyayı değiştirebileceğimize inanıyorum. İşlevsel olmak, üretmek, sorular sormak en önemlisi film yapmak bu dünyada değiştirilmesi imkansız olan fikirleri değiştirebilir. Sadece bir kişinin bile o filmi izlemesi, ona reddedemeyeceği imgeler sunmak, anlatılması amaçlanan hikayeyi dayatmak ve sonrasında kişinin fikirlerinin değişebildiğini görmek, beni film yapmak konusunda motive eden en önemli şeylerden biri.

Yaklaşık on senedir kısa film, belgesel projelerinde yönetmen ve görüntü yönetmeni olarak çalışıyorum. Anlatmak istediğim hikayeleri görüntüler ile ifade etmek, bir yönetmenin gözü olup onun hikayesini görselleştirmek, maddi getirisinin yanında beni manevi olarak da tatmin ediyor. Çünkü biz zamanı-mekânı kaydediyoruz, ölümsüz kılıyoruz. Ve bu şeyler bir daha hiç var olmamak üzere yok olma olasılığına sahip.

Pratikte sürdürdüğüm çalışmalarımın yanı sıra, akademik çalışmalar yaparak da bir ilerleme kaydetmek istedim. Üniversite yıllarımdan beri filmleri benim için ilgi çekici olan “Coen Kardeşler” üzerine akademik bir çalışma yapmanın, beni pratik olarak da geliştireceğine inandım. Coen Sineması ve şiddet üzerine araştırma yaparken ve filmleri izlerken, öykülerinin daha derinine inerken fark ettiğim şey, açıklamanın çok da komplike olmadığıydı. Biz sadece “insan”dık.

Tezi yazmam gereken sürenin çok dışına çıktığımı farkındayım. Bu süre içerisinde katıldığım film workshopları, yaptığım seyahatler, kazandığım ödüller ve tanıştığım arkadaşlar beni geliştirdi ve konuma da daha geniş bir çerçeveden bakma imkanı verdi. Bu süreç içerisinde amaçlarıma ulaşmamda desteğini hiç esirgemeyen, beni

sabırla dinleyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK’a, desteğinden ve bana katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Tezimin her aşamasında yardımcı olan ve sabırla desteğini sürdüren Atilla ERTÖRER’e, araştırmalarımı kağıda dökmem konusunda destek veren ve fikirlerim olgunlaşırken yanımda olan Gülgün DEDEÇAM ve Nesli ÖZALP’a, bana her konuda destek olan, eleştirileri ve fikirleriyle beni geliştiren sevgili Fatih BİLGİN’e ve son olarak bu tezin yazım aşamasında film çalışmalarımı ödüllendirerek, sinema çalışmalarım için beni motive eden tüm kurum ve kuruluşlara teşekkürü bir borç bilirim.

Hande ZERKİN

İÇİNDEKİLER

COEN KARDEŞLER SİNEMASI'NDA ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU

	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. ŞİDDETİN KÖKENİ VE TANIMI.....	6
1.1 ŞİDDETİN TANIMI.....	11
1.2 TOPLUMSAL VE BİREYSEL ŞİDDETİN KÖKENİ.....	13
1.2.1 Ailede Şiddet.....	17
1.2.2 Okulda Şiddet.....	18
1.2.3 Aşk ve Ahlak Kavramında Şiddetin İzleri.....	20
1.2.4 Şiddetin Toplumsal, Kültürel ve Psikolojik Yönleri.....	23
1.3 ŞİDDETİN TÜRLERİ.....	27
1.3.1 Kendine Yönelik Şiddet.....	28
1.3.2 Aile İçi Şiddet.....	29
1.3.3 Cinsel Şiddet.....	30
1.3.4 Psikolojik Şiddet.....	31
1.3.5 Sözle Şiddet.....	31
1.3.6 Örgütlü Şiddet.....	33
1.3.7 Medya Şiddeti.....	36
1.3.8 Yasal Şiddet.....	37
1.3.9 Etnik Şiddet.....	39

2. BÖLÜM	
2. SİNEMADA ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU.....	41
2.1 DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI VE ŞİDDETİN YANSIMALARI.....	41
2.1.1 Dışavurumculukta Şiddetin İşlenişi, Etkileri ve Yansımaları.....	43
2.2 KARA FİMLER VE ŞİDDETİN YANSIMALARI.....	50
2.2.1 Yeni Kara Filmler ve Şiddet.....	59
2.2.2 Kara Filmlerde Şiddetin İşlenişi, Etkileri ve Yansımaları.....	64
2.3 KARA MİZAH.....	66
2.4 GERÇEKÜSTÜCÜLÜK.....	68
3.BÖLÜM	
3. COEN KARDEŞLER SİNEMASINDA ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU.....	71
3.1 COEN KARDEŞLER SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ.....	71
3.2 COEN KARDEŞLER SİNEMASINDA DRAMATİK ÖĞELER.....	80
3.2.1 Coen Kardeşler Sinemasında Konular.....	81
3.2.2 Coen Kardeşler Sinemasında Temalar.....	85
3.2.3 Coen Kardeşler Sinemasında Öne Çıkan Başlıca Şiddet Türleri	95
3.2.4 Coen Kardeşler Sinemasında Karakterler.....	106
3.2.5 Coen Kardeşler Sinemasında Kamera ve Işık Kullanımı.....	143
3.3 COEN KARDEŞLER FİMLERİNDE ŞİDDET OLGUSUNUN KULLANIMI.....	152
3.3.1 Kansız(Blood Simple).....	152
3.3.2 Barton Fink (Barton Fink)	163
3.3.3 Fargo (Fargo).....	174
3.3.4 İhtiyarlara Yer Yok (No Country For Old Men).....	186
SONUÇ.....	195
KAYNAKÇA.....	201
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Malta Şahini,1941 filminden bir sahne.....	56
Fotoğraf 2: Son Adam,1924 filminden bir sahne.....	144
Fotoğraf 3 : Orada Olmayan Adam,2001 filminden bir sahne.....	144
Fotoğraf 4-5: Fargo filminden sahneler.....	147
Fotoğraf 6: Barton Fink filminden alan derinliğine örnek.....	148
Fotoğraf 7: Miller's Crossing filminden infaz sahnesi.....	149
Fotoğraf 8: A Serious Man filminden sınıf sahnesi.....	149
Fotoğraf 9: Fargo filminden infaz sahnesi.....	150
Fotoğraf 10: Blood Sample filminde Dedektif'in cinayet sonrası bekleyişi.....	150
Fotoğraf 11: No country For Old Men filminden cinayet işlemeye giden Chigurh karakteri.....	150
Fotoğraf 12: Barton Fink filminden sürreal vizyon örneği.....	151
Fotoğraf 13: Big Lebowski filminden sürreal vizyon örneği.....	151
Fotoğraf 14-15: Blood Sample filminde Ray karakteri cinayet sonrası delilleri ortadan kaldırmaktadır.....	155
Fotoğraf 16-17-18-19: Blood Sample filminde Marty ve Dedektif parayı ve kanıtları değiş tokuş eder.....	157
Fotoğraf 20-21: Blood Sample filminde Marty'nin Abby'e saldırması.....	158
Fotoğraf 22-23: Blood Sample filminde Abby'nin Marty'e uyguladığı şiddet.....	159
Fotoğraf 24-25: Blood Sample filminde Dedektif Marty'i güvenmediği için Öldürür.....	160
Fotoğraf 26-27 : Blood Sample filminde Ray Marty'i diri diri gömmek zorunda kalır.....	161
Fotoğraf 28-29: Blood Sample filminde Abby Dedektif'i Marty sanarak öldürür.....	162
Fotoğraf 30-31: Barton Fink filminde Barton'u sorguya çeken dedektifler.....	167
Fotoğraf 32-33: Barton Fink filminden perspektif görüntüsü.....	168
Fotoğraf 34: Barton Fink filminde Barton gerçekte bağıını kaybetmemek için resme bakıyor.....	169
Fotoğraf 35: Barton Fink filminden sürreal vizyon örneği.....	169
Fotoğraf 36-37-38: Barton Fink filminden psikolojik şiddet temsili.....	171

Fotoğraf 39- 40: Barton Fink filminden cinayet sahneleri.....	172
Fotoğraf 41: Fargo filminde Jean, Grimsrud'un elini ısırır.....	178
Fotoğraf 42: Fargo filminde Grimsrud, kendilerini durduran polisi öldürür.....	180
Fotoğraf 43: Fargo filminden ödünleyici şiddet temsili.....	180
Fotoğraf 44: Fargo filminden şiddet sahnesi.....	181
Fotoğraf 45-46: Fargo filminden silahla yaralama sahnesi.....	182
Fotoğraf 47: Fargo filminden ödünleyici şiddet temsili.....	184
Fotoğraf 48-49: Fargo filminde Grimsrud cesetleri ağaç biçiciye atmaktadır.....	185
Fotoğraf 50-51: No Country For Old Men filminden şiddet temsili.....	191
Fotoğraf 52-53: No Country For Old Men filminden tepkisel şiddet sunumu.....	192
Fotoğraf 54: No Country For Old Men filminde neden-sonuç ilişkisi.....	193

GİRİŞ

1. Dünya Savaşı'ndan yenilgi alarak çıkan ve savaş sonrasında ağır ekonomik, sosyal ve siyasi sorunlarla uğraşan Almanya, büyük bir toplumsal sarsıntı yaşamıştır. Savaşın bıraktığı yıkım, Almanya'nın kendi kendine yetebilen bir ülke olmasıyla, onu motive edip sanayisinin gelişmesini sağlarken, bu durumdan derinden etkilenen sanatçılar, yaşamlarındaki acıyı, sefaleti ve şiddeti yansıtan, izlenimcilik karşıtı imgesel bir dil kullanmıştır. O dönemin “çözülen” insanlarını, sorunlarını yansıtırken gerçekleri biçimsel olarak çarpıtmış, insanlara doğayı ve toplumu yeniden biçimlendirebileceği mesajını, “şiddet” temsilleriyle beraber kullanarak vermiştir. Öyle ki dışavurumculuk, şiddetin hakim olduğu bir toplumsal yapıya tepki olarak ortaya çıkmış ve bu yapıyı şiddet kullanarak bozmaya çalışmıştır.

1940'lı yıllara gelindiğinde, 2. Dünya Savaşı hala devam etmektedir. Yaşanmakta olan ekonomik kriz ve Rusya ile Amerika arasındaki soğuk savaş, kara film öyküleri ile birlikte perdeye yansımaktadır. Anlatımındaki karmaşık yapı, kavramsal bakış açısı, karakterlerin psikolojik durumları, hikayelerdeki ölümcül kadınların varlığı filmlerin başlıca özellikleridir. Bu filmler ekonomik ve ahlaki çöküşün, siyasi çalkantılarla dolu bir dönemin sinemaya yansımasıdır. 2. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sinemacılar beraberlerinde kendi sinema tekniklerini de Amerika'ya getirdiler. Dışavurumcu filmlerin ışıklandırmaları, keskin gölgeleri, kamera açıları Amerika'daki şiddetin etkilerinin yoğun olduğu toplumsal hayat ile birleşince, büyük şehirlerdeki suç dünyasının ve onları yakalamak için durmaksızın çabalayan dedektiflerin, onları baştan çıkarmaya çalışan tehlikeli kadınların hikayeleri izleyici tarafından da ilgi çekici bir hale gelmiştir.

Yeni kara filmler ise, klasik dönem kara filmlerinin özelliklerini taşımalarının yanı sıra, hikayelerin merkezindeki toplumsal bakışın yerine, bireysel bakışı koyarak birey psikolojisini ön plana çıkartmıştır. Dünya Savaşlarının sonuçlarının, birey üzerinde bıraktığı etkinin bir yansıması olarak, çürümüş toplumsal düzen içerisinde var olmaya

alışan bireyin, kendi adaletini sağlamak amacıyla “şiddet” kullanarak hareket eder hale gelmesi, kara filmlerin temel karakteristiklerinden biridir.

şiddetin Latince kelime anlamı olan violentia; sert, acımasız kişilik ve ya g anlamına da gelmektedir. Violare fiili ise şiddet kullanarak davranmak, zorlamak, karşı gelmek anlamlarını taşır.

Doğada var olan şiddetten s edildiğinde, bunun daha çok biyolojik olarak kodlanmış, yaşamsal çıkarlar s konusu olduğu zaman ortaya çıkan, kendini koruma amacı güden ve tüm tehditler ortadan kalktığı zaman kendiliğinden kaybolan bir yapıda olduğu söylenebilir. İnsan–doğa ve insan–insan ilişkisine bakıldığında ise; insanın sahip olduğu yıkıcı tavrın doğal bir kaynağı olmadığı anlaşılmaktadır. Böylece, insani ilişkilerin kurulum sürecinde oluşan şiddetin biyolojik olarak kodlanmamış, eşitliğin karşıtı olan haksızlıktan ve yıkımdan g aldığı söylenebilir. Yoğun bir güç istenci ile hareket etmenin altında, içgüdülerin, arzuların ve tutkuların karşılıklı savaşımı sonunda elde edilmek istenen nihai başarı ve bunun herkese gösterilmek istenmesi yatmaktadır. Doğadaki şiddet üretimi yaşamın devamlılığı açısından “kaçınılmaz” bir neden sonuç ilişkisine dayanırken, insanın şiddet üretimi, böylesi bir döngünün dışında seyreder. Bu durum, insanın şiddet kullanmasının zorunlu olmadığı, hatta şiddetin çözüme hizmet etmediği durumlarda dahi kullanageldiği şiddetle sabittir.

Birbiriyle iletişim kurmaya çalışan iki kişinin, ilk yapmak istedikleri kendi varlıklarının olumlanması olmaktadır, yani varlığının diğeri tarafından kabul edilmesi. Bu olumlama sürecinde kişi, karşısındaki kişiyi yok sayarak aradaki sınırı da yok saymakta ve şiddetin n koşullarından birini gerçekleştirmiş olmaktadır. Varlığı yok sayılan ve karşılaştığı davranış karşısında verilecek olan cevaba aracılık edecek simgesel bir düzen bulamayan kişi, yaşadığı gerilim yüzünden başka hiçbir çözümü kalmadığını düşünüp davranışlarının dışına çıkacak, üstünlük kurmak amacıyla karşısındaki kişiye şiddet uygulayacaktır.

Şiddet genel anlamıyla, insan-insan ilişkisinde üstün gelme çabasının ironik bir sonucudur. İronik olma nedeni ise birinin diğerine üstün gelme çabasının, diğerini yok etmeye yönelik kurgulanmasıdır. Üstün gelme çabası bir yalnızlığa dönüştüğünde, şiddet doğası gereği esas amacının dışında sonuçlar verir. Dolayısıyla şiddet, uygulayıcısı tarafından da tam olarak kontrol edilemeyen bir süreçtir. Tarafların edimleri ve çıkarları ne olursa olsun şiddet, nedenleri bakımından istenmeyen bir sonuçtur. Aynı zamanda içinden çıkılamayacak kısır döngüler oluşturarak kendini tekrar ettiğinden, sonuçlarından daha çok onu ortaya çıkaran nedenlerle açıklanmaya çalışılır.

Bu durumun Dünya Tarihi'ndeki en belirgin deneyimi Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'yla yaşanmıştır. Sanayinin gelişimiyle birlikte kullanılan silahların öldürme ve yok etme kabiliyeti tarihsel doruğuna ulaşmıştır. Tarihin en kapsamlı tank savaşları yaşanmıştır. Uçakların da bu savaşa katılımıyla şehirler ve içindeki insanlar kendilerini savunmaya fırsat kalmadan bombalanmış ve top yekûn yok olma tehdidiyle karşı karşıya bırakılmıştır. Böylesi bir travmatik durum, dünya savaş ve şiddet tarihinde ilk defa yaşanmıştır. Sonu yaklaşmakta olan savaşta, Amerika Birleşik Devletleri'nin Japonya'da iki kez atom bombası kullanmasıyla beraber, top yekun yok etme girişimlerine bilinen son noktayı koymuştur. Savaşın ele geçirme, işgal etme gayesi, şiddetin yeni donanımlarıyla yakıp yıkma, ortadan kaldırma şeklinde yaşanmış ve şiddetin yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bu tutum 2. Dünya Savaşı bittikten sonra, soğuk savaş yıllarında da yaşanmış ve şiddetin gündelik hayat içerisindeki varlığını yeniden şekillendirmiştir.

İşte Kara filmler böylesi bir toplumsal şiddet ortamında şekillenmiş ve Coen Kardeşler sinemasını etkilemiştir. Coen Kardeşler Sineması ve şiddet temsilleri ile ilgili ayrıntılı bir çözümleme yapabilmek için sinema dillerine önemli etkisi olan kara filme yakından bakmak gerekmektedir. Kara film, umutsuzluk, toplumsal çürüme ve karamsarlığın hakim olduğu bir yaşamı yansıtan suç filmlerini tanımlamak için kullanılmış bir terimdir ve bu filmler esin kaynağını Alman Ekspresyonizminden almaktadır.

Bu tez çalışması; şiddetin nedeni ile sonucu arasındaki süreci, Coen Kardeşler'in nasıl ele aldığını ve bunun diğer şiddet temsillerinden farkını ortaya koyarak, açıklamaya çalışmaktadır.

Bu çalışmaya konu olan, Coen Kardeşler sineması, estetik bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Yönetmenler filmlerinin senaryolarını kendileri yazdıkları için, onların sinemasal özelliklerini yansıtacak olan, konu, tema, karakter ilişkileri üzerinden inceleme yapılacak, görsel dillerine katkıda bulunan Dışavurumcu Alman Sineması ve Kara Film'in görsel öğeleri üzerinden kamera ve ışık kullanımları incelenecektir.

Birinci bölümde bir sonuç olarak şiddeti ele alıp, onu meydana getiren nedenlere ve şiddeti öncüleyen saldırganlık olgusuna farklı bakış açılarından yaklaşılacak ve şiddet kavramı tanımlanacaktır. Ayrıca ailede şiddet, okulda şiddet, aşk ve ahlak kavramında şiddetin izleri ve şiddetin toplumsal, kültürel, psikolojik yönleri açıklanacaktır. Bununla beraber şiddetin niteliksel türleri olan; kendine yönelik şiddet, aile içi şiddet, psikolojik şiddet, sözle şiddet, örgütlü şiddet, medya şiddeti, yasal şiddet, etnik şiddet ile Coen Kardeşler Sineması'ndaki şiddet kategorileri belirlenecektir. Şiddetin mekan ve durumlarla olan ilişkisinin ele alındığı bu bölümde, şiddetin somutlaştırılması sağlanacaktır. Böylece Coen Kardeşler Sineması'ndaki birbiri içine geçen şiddet temsilleri açığa çıkacak ve yönetmenlerin şiddeti kullanma şekilleri ve nedenleri hakkında bize genel bir bilgi verecektir.

Bu çalışmanın ikinci bölümünde, Coen Kardeşler Sineması'nın, sinemada şiddetin temsili ve sunumundan nasıl etkilendikleri ve bunu filmlerine nasıl yansıttıkları incelenecektir. Bu bağlamda, Coen Kardeşlerin Dışavurumculuk ve Kara Filmlerden nasıl etkilendiği araştırılacaktır. Bu iki akımın kısa tarihi ve nitelikleri verilecektir. Dışavurumcu filmler ve Kara Filmlerden seçme örnekler verilecek ve bu filmlerdeki ortak özellikler ortaya koyulacaktır. Dışavurumcu ve Kara Filmlerdeki şiddetin yansımaları ve işleniş yönünden Coen Filmleri'ndeki etkileri anlaşılmaya çalışılacak ve

araştırma bu yönde gerçekleştirilecektir. Ayrıca Coen Sineması'nda etkileri görülen kara mizahın bileşenleri konu edilecektir. Kara mizahın kullanımı ve tarihsel oluşumu verilecektir. Kaynağını umutsuzluktan alan Kara Mizah öğelerinin açıklanmasıyla Coen Sineması'nın şekillenmesindeki rolü belirlenecektir. Bunun yanı sıra, Coen Kardeşler sinemasında, yönetmenlerin film anlatılarında kullandıkları öğelerden biri olan sürrealist vizyonların anlaşılabilmesi için, gerçeküstücülük akımı ve özellikleri bu bölümde konu edilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Coen Kardeşler Sineması'nın sinemasal özellikleri tanımlanacak, yönetmenlerin filmlerini ayrıntılı çözümleyebilmek için, Coen Sineması'nın konuları, temaları, karakterleri, kamera ve ışık kullanımları, Coen Kardeşler Sinemasında dramatik öğeler başlığı adı altında incelenecektir. Kara Mizah, Kara Film ve Sürrealist Vizyonların sinemasal etkileri, Coen Kardeşler Sineması'nı nasıl etkiledikleri, yönetmenlerin sinemalarını nasıl şekillendirdiği ve bu temsiller üzerinden ne anlatmak istedikleri film çözümlemeleri üzerinden irdelenecektir. Filmlerdeki şiddet olguları ve Coen Sineması'nın öğelerinden olan kara film, kara mizah ve sürrealist vizyonlar, Kansız (Blood Simple, 1984), Barton Fink (1991), Fargo (1996) ve İhtiyarlara Yer Yok (No Country for Old Men, 2007) filmlerinde oldukça sık kullanıldığı için ayrıntılı çözümlemeleri verilecektir. Ayrıca, bu tez çalışmasında bir biyografi olan Bana Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis, 2013) içinde şiddet sunumu bulunmadığı için inceleme dışı bırakılmıştır.

BÖLÜM 1

1. ŞİDDETİN KÖKENİ VE TANIMI

Şiddet, insanlık tarihi boyunca en fazla araştırma yapılan konulardan biri olmuştur. Bunda şüphesiz diğer her konunun içine az ya da çok girmiş olmasının etkisi de vardır. “*Şiddet her yerde var olmuştur ve vardır; tarihte daima şiddete başvurulduğu görülmektedir... Şiddet (egemenliğin tersine) daima gözlenmiştir, ama tanımını yapmak güçtür.*”¹ Aşk, sanat, politika, spor, ticaret gibi hayatın her alanında kendisini göstermektedir. İçinde şiddet barındıran her olgunun, insanların yüksek arzularının söz konusu olduğu durumlar olması da ayrıca dikkat çeken bir unsurdur. Bu durumda şiddeti doğuran sebep arzular mıdır sorusu akla gelmektedir. Öyle ise insan arzuları karşılığını bulduğu sürece şiddete ihtiyaç duymayacaktır.

*“Dahası, insan eylemlerinin sonuçları eylemcinin denetimini aşar. Öte yandan şiddet, içinde fazladan bir de keyfilik ögesi taşır. Talih (fortuna), iyi ya da kötü şans, insanı meselelerde hiçbir yerde savaş alanında olduğu denli yazgı belirtici bir rol oynamaz.”*²

Kimi düşünürler şiddeti doğanın bir unsuru olarak kabul etmektedir. Doğadaki şiddeti ilk dile getiren düşünür Herakleitos’tur. “*Savaş her şeyin babası, her şeyin kralıdır; kimine tanrı der, kimine insan, kimini köle yapar, kimini özgür*”³ demektedir. Ayrıca “*Kavganın herkes için ortak, adaletin çatışma olduğunu ve her şeyin, çatışmayla zorunluluğa göre olageldiğini bilmek gerek*”⁴ eklemektedir. Onun bahsettiği evren, sürekli çatışmaların, sorunların olduğu ve durmaksızın mücadele gerektiren bir evrendir.

*“Haksızlık bu dünyayı var kılan ilkedir, onun sayesinde güç istenci kendisine hareket alanı yaratır ve gerçeklik kendisini “var” kılar. Güç istencinin dünyası barışçılığı “doğası” itibarıyla reddeden, şiddetin var olma sebebi olarak alındığı çelişkiler dünyasıdır. İnsanın yaratıcı özü kaynağını, tutku, içgüdü, arzu ve güdülerin karşılıklı savaşından alır.”*⁵

¹ Jan Philipp Reemtsma, **Vahşeti Kavramak**, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 16

² Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 10.

³ Samih Fırat, **Herakleitos: Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi**, (3. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 51-56.

⁴ y.a.g.e., s. 126.

⁵ Tahir Karakaş, “**Nietzsche’nin Şiddeti**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 82.

Bu durumda sürünün liderliği için kavga eden bir kurt da şiddet eylemi içindedir. Ya da yaşamını devam ettirmek için bir ceylanı öldüren aslan da şiddet göstermiş sayılmaktadır. İnsan doğası gereği yaşadığı ortamda var olan şeylere, nesnelere ya da güce sahip olmak istemektedir. Aynı isteklere sahip olan başka insanlarla karşılaştığında ise içgüdüsel olarak buna barışçıl yöntemlerle sahip olamayacağını bilmektedir.

*“Pratikte, şiddetin her yerde hazır bulunan bir fenomen olduğu hissi, çok çeşitli etkenlerce sigorta şirketlerinin risk ve güvenlik koşullarından hükümetin ‘kanun ve nizam’ kampanyalarına, yurttaşların şiddet olaylarını otoritelere bildirmeye istekli olmasına kadar pekiştirilir. Bu etkenler bir araya geldiklerinde, sivil toplum üyelerinin uzun dönemde kendi şiddet eğilimlerini görmesine yol açarlar.”*⁶

Şiddetin kökeni ile ilgili pek çok tartışma söz konusudur. “*Şiddet, her zaman gizle ve karanlık bir doğaya sahip olmuştur.*”⁷ Kimi psikanalist, antropolog ve sosyolog şiddetin doğuştan gelen bir güdü olduğunu savunurken, Arendt; “*bu anlamda hiddet ve her zaman değilse de zaman zaman onunla birlikte karşımıza çıkan şiddet, “doğal” insan duygularındandır*”⁸ demektedir ama bir o kadarı araştırmacı da bunun mümkün olamayacağını iddia etmektedir. “*Rousseau şiddetin kaynağının insanın dışında doğal ya da üstün bir güç değil, aksine, insanın ta kendisi olduğunu anlatmaya çalışır.*”⁹ Erich Fromm ve Spinoza gibi düşünürler ise insanın özünde şiddetin bulunamayacağını, bunun ister duygusal ister akli olsun bir eksiklikten meydana geldiğini söylemektedir. Ancak neredeyse tamamı, şiddeti var eden unsurun saldırganlıkla başladığında hemfikirdir. O halde şiddetin kökenine inebilmek için öncelikle saldırganlığın tanımını yapmak gerekmektedir.

*“Saldırganlık (Aggression): Hâkim olmak, yenmek, yönetmek amacı ile güçlü, şiddetli, etkili bir hareket, fiil, işlem; bir işi bozma, engelleme, boşa çıkarmaya karşı düşmanca, yaralayıcı, hırpalayıcı veya tahrip edici (yıkıcı, yok edici) amaç taşıyan bir davranış. Şiddet ve Terör saldırganlığın çeşit ve dereceleridir.”*¹⁰

⁶ John Keane, **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, Birinci Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, s. 64.

⁷ Taşkın Takış, “**Şiddet**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 7.

⁸ Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 72.

⁹ Metin Bal, “**Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 88-89.

¹⁰ Cahit Ardalı ve Yavuz Erten, “**Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları**”, Cogito, sayı: 6-7, 1996, s. 143.

Psikanalist Cahit Ardalı ve Yavuz Erten şiddet ve terörü de saldırganlığın çeşitleri olarak tanımlamaktadır. Oysaki Lorenz gibi, insanın doğuştan şiddete eğilimli olduğunu düşünen bilim adamları bile şiddet ile saldırganlığı ayrı kategorilerde değerlendirmektedir. Her şiddet eylemi bir tür saldırganlık içerebilir fakat her saldırgan davranış bir şiddet eylemi olmayabilir. Çünkü bazı saldırgan davranışlar savunucu nitelikler taşımaktadır.

Erich Fromm saldırganlığı iki türe ayırmaktadır. Bunlardan birincisi canlılarda genetik olarak var olan ve türün devamlılığı ve yaşamı sürdürebilmek için gerekli olan savunucu saldırganlık. Diğeri ise kalıtsal olmayan, ancak bu konuda pek çok psikanalist, antropolog ve sosyolog tarafından insanın kökeninde var olduğu iddia edilen kısıyıcı-yıkıcı saldırganlıktır.

Eric Moonman ise saldırganlığın içgüdüsel olarak her insanda doğuştan bulunduğunu ve bunun diğeri tüm organizmalarda da bulunan kavga etme içgüdüleriyle alakalı olduğunu belirtmektedir.¹¹

Berkowitz, saldırganlığın altında içsel bir duygu ya da dürtüyle harekete geçebilen kısa süreli kızgınlık ve diğeri negatif değerlendiren daha uzun süreli düşmanlığın bulunabildiğini belirtmektedir.¹² Eğer şiddetin öncelikli olarak kurbanı incitmeye veya yıkıma uğratmaya yönelik olduğu göz önüne alınırsa, bu durumda düşmanca saldırganlıktan söz edilebilmektedir.¹³

Şimdi de şiddetin kökenini kavrayabilmek için hangi saldırgan davranışların şiddete yol açtığını, hangilerinin ise şiddet sayılamayacağını tanımlamak gerekmektedir. Yani hangi tür saldırganlıklar savunucu, hangi tür saldırganlıklar kısıyıcı-yıkıcı saldırganlıktır bunların üzerinde durmak gerekmektedir.

“İnsandaki birbirinden bütünüyle farklı iki saldırganlık türü arasında ayırım yapılması gereklidir. İnsanda ve bütün hayvanlarda ortak olan birinci tür saldırganlık, yaşamsal

¹¹ Eric Moonman, **The Violent Society**, Routledge, London, 1987, s. 106.

¹² Leonard Berkowitz, **Aggression: Its Causes, Consequences and Control**, New York, McGraw – Hill Book Company, 1993, s. 19.

¹³ Y.a.g.e, s. 21.

çıklarlar tehdit altında kaldığında ortaya çıkan, kalıtımsal olarak programlanmış bir saldırma (ya da kaçma) tepisidir. Bu savunucu, «yumuşak» saldırganlık bireyin ve türün varlığını sürdürmesine hizmet eder, biyolojik olarak uyarlanabilir ve tehdit ortadan kalktığında o da ortadan kalkar. Öteki tip, «kıyıcı» saldırganlık, bir başka deyişle zalimlik ve yıkıcılık, insan türüne özgüdür ve aslında çoğu memelilerde görülmez: kalıtımsal olarak programlanmamıştır ve biyolojik olarak uyarılamaz: hiçbir amacı yoktur ve doyurulması yoğun susamışlıkla olasıdır. Konuyla ilgili olarak bundan önce yapılan çoğu tartışmalar, kaynakları ve nitelikleri ayrı olan bu iki tür saldırganlık arasında ayırım yapılmadığı için verimli bir sonuca ulaşamamıştır.”¹⁴

Bu durumda, savunucu saldırganlığın doğanın kendisinde ve canlının yaşamını sürdürmek için gerekli içgüdülerden biri olduğu ve bunun şiddet sayılamayacağı söylenebilir. Bu durumda şiddetin anlaşılabilmesi için izi sürülecek saldırganlık biçimi kıyıcı-yıkıcı saldırganlık olacaktır.

Kıyıcı-yıkıcı saldırganlık insandan başka hiçbir canlıda olmayan bir saldırganlık türüdür. Diğer tüm canlılardaki saldırganlık türleri bir biçimde savunucu saldırganlığın kapsamına girmektedir. İnsandan başka hiçbir canlı, nedensiz yere başka bir canlıya ne işkence yapmakta ne de öldürmektedir. Sadece insan çıkarları ya da elde etmek istediği kazançlar için insanlara, hayvanlara işkence edip, can alabilmektedir.

“Darwin için bütün insanlar ve hayvanlar, özellikle de primatlar, birkaç ortak içgüdüye sahiptirler. Hepsinde aynı duyumlar, sezgiler ve duyum yetenekleri, benzer tutkular, yakınlıklar ve heyecanlar, hatta kıskançlık, kuşku, yarışma, minnet ve yüce ruhluluk gibi daha karmaşık duyumlar vardır: hepsi de yalan-dolana başvurur ve kincidir; bazen alaya karşı duyarlıdırlar, hatta gülmece duyumuna sahiptirler; şaşkınlık ve merak gösterirler; öykünme, fikir birliği ve çok farklı düzeylerde olsa da, akıl yürütme konularında aynı yeteneklere sahiptirler.”¹⁵

Darwin’in bahsettiği bu içgüdüler insanlarda kavramsal düşünme yeteneği ile çok daha karmaşık bir yapı almaktadır. Çünkü diğer hayvanlar bu düşünce biçimlerinden çok içgüdülerinin onları yönlendirmesi ile hareket ederler. İnsanlar ise düşünce yetileri ile içgüdülerin en azından bir kısmını yönlendirebilme ve hatta bastırma becerisine sahiptir.

“Organizma ne kadar ilkelse, davranış da o kadar içgüdüselidir. Organizma ne kadar gelişmişse, içgüdüsel davranış da o kadar bir oluşumun programı haline dönüşür; yani

¹⁴ Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, Üçüncü Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2011, s. 22.

¹⁵ Fromm, a.g.e., s. 278-279.

özel, önceden kararlaştırılmış bir rutin olmaktan çıkar. Bir başka deyimle, organizma ne kadar gelişmişse, öğrenme için o kadar geniş olanak vardır.”¹⁶

İnsanın bu öğrenme yetisi, dünyayı kavramlar ile düşünmesi, yorumlaması onu diğer canlılardan ayırmasından öte diğer insanlardan da ayırmakta ve bir birey haline dönüştürmektedir. Ayrıca kendisine bir de karakter kazandırmaktadır.

“Karakterin davranışı belirlediğini; ister sevecen, ister yıkıcı olsun, karakter özelliğinin insanı belli bir biçimde davranmaya ittiğini ve karakterine uygun olarak hareket eden insanın kendini doyuma ulaşmış hissettiğini anlatmaktadır. Gerçekte, karakter özelliği, bize, bir insanın nasıl davranmaktan hoşlanacağını anlatır. Ama buna önemli bir koşul eklememiz gerekiyor: eğer elinden gelirse.”¹⁷

Karakter insanın doğumuyla gelişmeye başlamaktadır. Aile ile başlayan gelişim, okul ve arkadaş ortamında şekillenmeye devam eder. Rol model alınan kişiler, bireyin gelecekte nasıl bir kişilik oluşturacağı konusunda belirleyici olmaktadır. Çocukluk döneminde bireyin yaşamında hissettiği eksiklikler, sorunlar ve olumsuz çevre koşulları ilerleyen zamanlarda bireyin sosyopatolojik ya da psikopatolojik sorunlara yaşamasına sebep olabilmektedir. İnsanın gelişimi boyunca şekillendirdiği bu karakter yapısı, saldırganlığını şiddete dönüştürebilmektedir. Şiddet, insanda zevk için bile kendini gösterebilmektedir. *“İnsan bir yandan kendi türüyle kavga etmesi yönünden birçok hayvan türünün akrabasıdır. Ama öte yandan da o, kavga eden binlerce tür arasında, kavgasını yıkıcılığa ulaştıran tek türdür... İnsan, kitle katliamcısı olan tek türdür.”¹⁸*

¹⁶ Cahit Ardalı ve Yavuz Erten , “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, Cogito, sayı: 6-7, 1996, s. 145.

¹⁷ Fromm, a.g.e., s. 116.

¹⁸ y.a.g.e., s. 18.

1.1 ŞİDDETİN TANIMI

Ortak bir şiddet tanımı bulmak ya da oluşturmak her ne kadar zor olsa da, şiddet; bireyin kendine ya da bir başkasına fiziksel ya da psikolojik yıkıma uğratmak ya da ağır hasar vermek için aşırı güç kullanması, baskı uygulaması veya herhangi bir nedenle engellemesi ya da başka bir şeye zorlaması olarak tanımlanabilir.

“Şiddet, Latince violentia’ dan gelmektedir. Violentia, şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç demektir. Violare fiili ise şiddet kullanarak davranmak, değer bilmemek (kurallara) karşı gelmek anlamını taşır. Bu sözcükler vis ile bağlantılıdır. Vis ise, güç, erk, yekte, şiddet, bedensel güç kullanımı demek olduğu gibi, nitelik, bolluk, öz ya da bir şeyin asıl yapısı anlamlarına da gelir. Daha derine inecek olursak, vis sözcüğünün, etken güç, bir cismin gücünü kullanma olanağı yani etkinlik, değer, yaşam gücü anlamlarını da kapsadığını görürüz.”¹⁹

Şiddet kelimesinin geldiği Fransızca “vis” kökeninden de anlaşıldığı üzere bu fiilin temelinde güç kullanmak vardır. Fakat bu gücün nasıl ve neye karşı kullanıldığı bu eylemin şiddet olup olmadığını belirleyen durumdur. *“Şiddet terimi, anlamı konusunda ateşli tartışmalar yapılan; kapsam ve anlamı zamana ve mekâna göre değişen bir terimdir; bunun farkında olmak önemlidir.”²⁰* Ayrıca kelimenin “vis” kökünden, yani bedensel güç kullanımı kökünden geldiği dikkat çekmektedir. David Riches şiddeti tarafları ve meşruluğu açısından incelemiş ve şiddeti aktörü (şiddeti uygulayan) tarafından meşru olarak algılanan, tanık tarafından da gayri meşru olarak algılanan fiziksel bir zarar verme eylemi olarak tanımlamıştır.²¹

Arendt, şiddetin fenomenolojik açıdan kuvvete daha yakın olduğunu ve şiddetin sahip olduğu araçların, gelişimlerinin son aşamasında doğal kuvvetin yerine geçene kadar doğal kuvveti çoğaltmak amacıyla tasarlanıp kullanıldığını belirtmektedir.²²

Ancak şiddeti sadece fiziki durumlarla sınırlamak mümkün değildir. Bu nedenle Ardalı ve Erten’in “huzur” ve “sükunet”i de kapsayan tanımına da yer vermek doğru olacaktır.

¹⁹ Michaud Yves, **Şiddet**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 25.

²⁰ John Keane, **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, Birinci Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, s. 66.

²¹ David Riches “Şiddet Olgusu” **Antropolojik Açıdan Şiddet**, Editör: David Riches, Çeviri: D. Hattatoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1989, s. 19.

²² Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 52.

“Şiddet (Violence-Violare): İnsanlarda şiddet kullanma, kanuna uymamak, kişiye zarar vermek, hakaret etmek, onurunu kırmak, sükûnet ve huzura son vermek; birinin hakkını çiğnemek, hırpalamak, incitmek, canını acıtmak için zor kullanmak; yıkıcı aşırı davranışlarda bulunmak, aşırı derecede öfke ifade etmek şekillerinde kendini gösteren davranışlar.”²³

Elisabeth Copet – Rougier, şiddet kelimesini İngilizcedeki temel anlamının “fiziksel saldırganlık ve yasadışı haksızlık olduğunu belirtmektedir. Şiddetin kendi başına bir kavram olmaktan çok, yıkıcı kullanım ve kuramsal kullanım için el altında bir araç olduğunu vurgulayan Copet – Rouger, şiddetin toplumların kendine özgü yollarla biçimlendirdiği kurallarla yaratmış olduğu karşıt anlamlarıyla ilişkisi üzerinden anlaşılabileceğini belirtmektedir.²⁴

Görüldüğü gibi şiddeti, tüm etken ve etkileriyle tek bir tanım içinde açıklamaya çalışmak zorlayıcı olmaktadır. Çünkü şiddetin tanımı sadece neden ve nasıl meydana geldiğiyle ilgili de değişkenlik göstermemektedir.

“...şiddetin yalnız, insan vücuduna ve mala zarar veren saldırı değil aynı zamanda fert üzerinde psikolojik tahribat yapan bir yönü de vardır. Mesela, fertlerin bazı tarikatlarca yapılan telkinlerle zihinlerinin baskı altında tutulmaları, her fırsatta sürekli olarak aşağılanıp suçlanmaları şeklinde uğradıkları şiddet yüzünden , rastlanan intihar olayları az değildir. Bu ve daha başka benzeri örnek olaylarda kullanılan şiddet fiziki olmaktan daha çok psikolojiktir.”²⁵

Aynı zamanda şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalana göre de şiddet kavramı farklı algılanabilmektedir. *“Şiddet, belirli eylemleri yapanlardan çok onların tanığı ya da kurbanı olanlara ait bir kelimedir.”²⁶* Hatta şiddeti uygulayan ve maruz kalanın da farklı kişiler olmak zorunda da değildir. Bu durumda tüm hatlarıyla genel bir tanımlama yapılması gerekirse şu şekilde yapılabilir;

“Şiddet; bir bireye zarar vermeye ya da onu yıkmaya yönelik, dolaylıya da dolaysız bir eylem olarak kütesel ya da dağılımsaldır; bu bireyin ruhsal bütünlüğü olabildiği gibi, o güne dek edindiği soyut-somut değerleri ve simgesel katılımları da olabilir. Kavramsal içeriği gereği, en az (biri şiddeti uygulayan, diğeri bu şiddetin hedefi olan) iki eyleyen içeren bu olgu için birbirini tanımlayan iki tanım önerilebilir: ‘Bir kişinin, diğerrinin rıza

²³ Cahit Ardalı ve Yavuz Erten , “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, Cogito, sayı: 6-7, 1996, s. 143.

²⁴ Elisabeth Copet – Rougier, “Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet”, Antropolojik Açıdan Şiddet, Editor: David Riches, Çev: D. Hattatoğlu, , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 69.

²⁵ Hayati Hazır, **Siyasal Şiddet ve Terörizm**, Nobel Yayın Dağıtım, Birinci Basım, Ankara, 2001, s.19.

²⁶ David Riches, **Şiddet Olgusu**, Antropolojik Açıdan Şiddet, Editör: David Riches, Çeviri: D. Hattatoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1989, s. 12

ve arzusu dışında zor kullanarak onu kendi iradesine tabî kılması' ve 'Bir kişinin, bir başkasına zarar vermek veya onu yaralamak kastıyla yaptığı davranış'. Bu gibi fiziksel zararları kapsayan 'şiddet' kavramı aynı zamanda küçültücü, gülünç duruma düşürücü, 'ruhsal açıdan' zedeleyici örtük ve dolaylı eylemleri de içermektedir. Bu durumda şiddet, kötülük, korku, baskı, taciz, eziyet gibi birçok geniş ve dar kapsamlı sözcükle sınıflandırılabilir.”²⁷

Ancak bu tanımlamada da eksik kalan şiddet türü kişinin kendi kendisine uyguladığı, yani içe dönük şiddet kavramıdır. Kişi kendi üzerinde de (içe dönük) fiziki ya da psikolojik şiddet uygulayabilmektedir. Hatta intihar içe dönük şiddetin en uç noktasıdır.

Yetersizlik hissinin getirdiği hınç ve öfke gibi duyguların baskın olması, kendine güvensizliğin getirdiği başarısız olunacağını bilmesinin verdiği baskılamayla oluştuğunda, bastırılan tüm duygular kişiyi denetimi altına alır ve öznenin kendisini yok etmesine sebebiyet verebilmektedir. “(...) intikam, nefret, haset ve bunların etkileri iktidarsızlık ile birleştiğinde özellikle şiddetli bir gerilim doğar. Bu gerilimin etkisi altında, söz konusu duygu durumları ressentiment biçimine bürünür. Ama bunlar boşaltıldıklarında aynı şey olmaz”²⁸

1.2 TOPLUMSAL VE BİREYSEL ŞİDDETİN KÖKENİ

Yaşadığı dünyada bir birey olarak varlığını sürdürmeye çalışan insan, kendini topluma kabul ettirebilmek, varlığını hissedebilmek ve hissettirmek istemektedir. Bunun için toplumdaki insanlarla ilişkiler kurmak ve bu ilişkileri sağlıklı bir şekilde yürütmek zorundadır.

Bu ilişkiler sırasında, taraflardan biri ya da birkaçı doğrudan ya da dolaylı, toplu ya da dağınık olarak diğerlerinin bedensel bütünlüğüne, ahlaki veya manevi bütünlüğüne, sahip olduğu malına ya da simgesel ve kültürel değerlerine, herhangi bir

²⁷ Seçil Büker, Ayşe Eziler Kıran, **Reklâmlarda Kadına Yönelik Şiddet**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 15-16.

²⁸ Max Scheler, **Hınç**, Çev: Abdullah Yılmaz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2000, s. 28.

ölçüde zarar verecek şekilde davranıyorsa orada şiddetin varlığından söz edilebilmektedir.²⁹

*“Biri ve diğeri, birbirleriyle karşılıklı olarak konumlanır konumlanmaz, doğal olarak kendilerini olumlamak isterler (kendi kendini de konumlandırma ihtiyacı da hissedebilir)... Biri kendini olumlarken, aslında iki şey yapmaktadır. Birincisi, kendini salt olumlamak ikincisi ise, olumladığının dışındakileri dışlamak (exclude), yok saymak, hiçlemektir. Kısacası diğeri olumsuzlamaktır... Aynı şey birinin karşıtı olarak diğeri için de geçerlidir. Bu olumsuzlama, henüz işin içinde bir kuvvetin ya da art niyetin olmadığı durumda gerçekleşir. Aslında bir sınır ihlali de yoktur. Sınırın çiğnenmesinden daha ziyade sınırın topyekun yok sayılması vardır... Ve biri ve diğeri, yalnızca kendi kendilerini olumlasalar bile mantıksal olarak yine birbirlerini olumsuzlamış ve böylece de şiddet olgusunun bir ön durumunu gerçekleştirmiş olacaklardır. Sınırın yok sayılmasıyla diğerrinin kimliğine (Identity) yönelik konum sıfırlanır. Konum kavramını burada, en genel anlamıyla, biri veya diğerrinin her türlü kimlik varsayımı olarak kullanıyorum.”*³⁰

Bir birey olmak isteyen insan, varlığını kendine ve diğer bireylere olumlatmak ister. Kendini kabul ettirebilmek ve varlığını kalıcı kılabilmek için karakter ve özgüvenini kullanır. Bu durumda kendini topluma kabul ettirmek isteyen her birey, görünmeyen bu sınırları görmezden gelebileceği için, her toplumsal ilişkide şiddet vakalarına rastlanabilmektedir. Kişinin, kişilik değerini korumak için takındığı saldırgan davranışları şiddet unsuru sayılmamalıdır.

*“Öz değerimizi onarmak, değerimizi kendimize ve çevremize kabul ettirmek için, saldırganlığı savunma işlevlerine başvurulur; onların korunmasına sığınılır. Bu onarma için oluşan saldırganlık aşırı olabilir; ancak daima yıkıcı değildir ve acı da olabilir. Narsisizm, nazik bir eşitlikte dengeyi devam ettirmek için, saldırganlığı gerektirir...Kohut'a göre, buradaki saldırganlık yıkıcı, zarar verici değildir. Zarar verici saldırganlık ise bir çözülme ürünüdür. Eğer çocuğun kendilik nesnesi gereksinimleri kronik ve travmatik olarak hayal kırıklığına uğratılırsa, yani eşduyumsal başarısızlıklar gelişirse, o zaman, çözülme ürünleri olarak, zarar verici saldırganlık gelişir.”*³¹

Bu zarar verici saldırganlığın oluşmasında, geçmişte meydana gelmiş ya da eksik kalmış travmatik olaylar söz konusudur. Saldırganlığın kökeninde bireyin yetiştiği kültürün ve yetiştirilme tarzının da etkisi büyüktür. Ayrıca yapılan araştırmalar, saldırgan davranışların en belirgin nedenlerinin öfke, kaygı, korku gibi olumsuz duygular

²⁹ Yves Michaud, **Şiddet**, Çev: C. Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 19.

³⁰ Yücel Dursun, **“Şiddetin İzini Sürmek: Şiddet Nedir?”**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 12, Güz 2011, s. 13.

³¹ Cahit Ardalı ve Yavuz Erten, **“Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”**, Cogito, sayı: 6-7, 1996, S. 150.

olduğunu göstermiştir. Bu duygular insanı geriye götürmekte ve çocukluk döneminin ilkel insanının özelliklerinin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.³²

Ayrıca kendilik nesnesi, kendiliğin bir parçası ve uzantısı olarak tanımlanan nesnelerdir. Bunlar anne-baba başta olmak üzere, çocuğun yaşamında kritik önem taşıyan kişilerdir. Çocuğun kaygısının yatışması, onun kendi varlığından ve yaşayışından aldığı hazzı onunla paylaşıp ona geribildirimde bulunarak bu hazzın devamlılığının sağlanması ve kendine güvenin sürekliliği gibi işlevlere sahip olan kendilik nesnesi, gelişim sürecinde eksik kaldığında, çocuğun eksiklikler ve huzursuzluklar hissedip saldırganlaşmasına neden olmaktadır.

“Herkesin anında her şeye ulaşabildiği, bunun için yalnızca istemesinin yeterli olduğu, dolayısıyla da arzusunun sahip olunması gereken salt bir ihtiyaç nesnesine dönüştüğü böylesi bir sosyal düzenlemede, anında cevap alamamaya ya da aldığı cevapla vaat edilen tatmini bulamamanın hayal kırıklığına tahammül edemeyen bireyler ani patlamalar ve kendileri ya da diğerleri üzerinde ölümcül boşalmalar yaşayabilmektedirler. Aynı zamanda, artık her şeyin performansla değerlendirildiği bir toplumda, onaylanmadığını hissettiği anda da ötekinin yıkımını istemektedir; zira varlığını yalnızca aynada onu iten ya da emen benzerinin onayı üzerine kurmakta, bunun içinde yitdiği kışkacından çıkabilmek içinse simgesel hiçbir referans noktası bulamamaktadır.”³³

Bu referans noktasını bulamayan toplum tarafından onaylanmadığını düşünen insan, kendisini gerçekleştiremediğini hissetmekte, şeyler yoluyla elde etmeye çalıştığı güce sahip olamayınca bunu bir diğer bireyi yok sayarak göstermek istemektedir. “Çünkü Nietzsche’nin diliyle söylemek gerekirse, yaşam “güç istencidir.”³⁴ Bu nedenle gündelik hayatın içinde her yerde şiddet içerikli durumlarla sıkça karşılaşılabilir. Bu güç istencinin gündelik hayata yoğun bir şekilde sirayet ettiğini vurgulamak isteyen Fromm da, kana susamışlığın da bir şiddet türü olduğunu belirtip bireyin bu şiddet türünde kan akıtma isteğiyle kendisini canlı, güçlü, eşsiz ve başkalarından üstün hissetmek istediğini belirtmektedir.³⁵

³² Özcan Köknel, **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar, 2. Basım, İstanbul, 2000, s. 15.

³³ Özge Erşen, “**Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Ötekinin Yıkımı**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 135.

³⁴ Tahir Karakaş, “**Nietzsche’nin Şiddeti**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 79.

³⁵ Erich Fromm, **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Selçuk Budak, Öteki Yayınları, Ankara, 2000, s. 19.

En basit örneği ile trafikte birbirine küfreden, hakaret eden insanlarla günde en az birkaç kez karşılaşılır. Okulda ya öğretmen öğrenciye ya da öğrenci bir sebeple başka bir öğrenciye şiddet uygularken sıkça görülebilmektedir. Aynı şekilde spor müsabakalarında sporcular birbirleriyle, taraftarlar da birbirleriyle ve hatta bazen taraftar ve sporcular arasında şiddet eylemleri de oldukça sık yaşanan durumlardandır. Üniversitelerde farklı siyasi gruptan öğrenciler hem birbirleriyle hem de sıkça polisle çatışmaktadırlar. Çok daha ilginç sevgililer arasında yaşanan şiddet olaylarıdır. Aşk ile şiddet arasında gidip gelen ilişkiler, kıskançlık cinayetleri de toplum içinde sıklıkla görünen şiddet biçimlerindendir.

“Bazı siyasal bilimcilere göre de şiddet 6 açıdan ele alınabilir. Birincisi ülke kültüründen kaynaklanan şiddet eylemleridir. Buna göre ırksal, etnik, dinsel, bölgesel çeşitlilik içinde çıkar çatışmalarının yüzyıllarca süregeldiği bir ortamda içe dönüklük, yabancı düşmanlığı, sevgi ve nefret duyguların bileşimi ortaya çıkan gerginlikleri ve çeşitli şiddet eylemlerini simgeler. İkinci grupta devrimci ve karşıdevrimci şiddet eylemleri yer almaktadır. Üçüncü grup, askeri darbelerin yol açtığı şiddet eylemleridir. Dördüncü grup öğrencilerin şiddet eylemleridir. Beşinci grup ayrılıkçı şiddet eylemlerini, altıncı grup da seçim dönemlerinde patlak veren eylemleri içermektedir.”³⁶

Şiddet bireysel bir eylem olarak ortaya çıksa da kişilerin bu şiddete tepki vermelerinden dolayı toplumsal bir vakaya dönüşmektedir.

“Burkee göre, uygarlaşmış toplum bir süreçtir; bu süreç dolayımında şiddetli köken ya da ilkel suç, insan belleğinden bağışlayıcı bir biçimde silinerek, gayrimeşruluk yavaş yavaş gelişen bir süreç dahilinde normallik şeklinde düzenlenir. Uygarlık, sadece doğallaşmış şiddettir. İnsan tarihinin kökeninde, şimdi politik bilinçdışına itilmiş olan ilksel bir ihlal ya da tabu kırma fiili bulunur ve şiddetli bir travma riski olmaksızın günışığına çıkartılamaz.”³⁷

Bireylerin şiddet eylemleri toplumda bir tepkiye, toplumdaki şiddet olayları da bireylerde tepkiye neden olmaktadır.

“...şiddet, öznelere bedensel hareketlerini engeller. Bu yüzden daha ilk bakışta şiddetin, dayanışma, özgürlük ve yurttaşların eşitliği diye saydığımız sivil toplum kurallarıyla uyumsuzluk içinde olduğunu görürüz. Çünkü şiddete maruz kalan yurttaş bireyler; sonuçta fiziksel ya da psikolojik zarar görebilecekleri bir bedensel müdahaleyle karşılaşmış olurlar. Bir sivil toplumun, örneğin coğrafi bir topluluğun ya da dinsel bir grubun üyeleri ihlale uğradığında, onun hayali, tarihsel

³⁶ Faruk Koçak, “Şiddet Olgusu Üzerine”, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, cilt: 2, sayı: 1, 2001, s. 3.

³⁷ Terry Eagleton, **Tatlı Şiddet**, Çev: Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 202.

*'kökenleri olan kolektif kimlikleri zarar görür ya da yıkılır - şiddet, yaşayanların, ölümlerin ve daha doğmamışların karşılıklı bağımlılıklarını yok eder.'*³⁸

İster kültürel yapıdan kaynaklansın, ister evrensel olgulardan kaynaklansın şiddet bireysel bir eylemde de olsa toplumsal bir etkiye sahiptir. Aynısı tersi yönde de geçerlidir. Toplumsal şiddet olaylarının da bireylerin yaşantılarına etkileri kaçınılmazdır.

1.2.1 Ailede Şiddet

Aile bireyin diğer bireylerle yaşamayı öğrendiği ve toplumsal hayata hazırlandığı oldukça önemli bir yapıdır. Fakat aile yapısının mahremiyetinden dolayı, aile içinde yaşanan şiddet kolaylıkla toplumdan ve yasalardan saklanabilmektedir. İçinde bulunduğu toplumun yapısı da zaman zaman buna zemin hazırlayıcı olabilmektedir.

*"İnsanların bakım, beslenme ve güven duygusu gibi temel ihtiyaçlarının karşılandığı, beden ve akıl sağlığını koruyan ve geliştiren bir birim olan aile, bazen şiddetin beslendiği ve uygulandığı bir alan olmaktadır. Toplumun, bütün kesimlerini etkileyen aile içi şiddet özellikle kadın ve çocuklar üzerinde bedensel ve ruhsal olarak çeşitli sorunlar yaratmaktadır."*³⁹

Aile içi şiddet, yaşanan toplumun kültürel yapısına göre farklılıklar gösterse de genellikle sosyo-kültürel yönlerden geri kalmış toplumlarda, özellikle de ataerkil aile yapılarında sıkça rastlanılan bir vakadır. Kadının var olma amacının, erkeğe hizmet etmek, onun rahatını sağlamak olduğunu düşünen topluluklarda, erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddet de meşru kabul edilebilmektedir. Kadınların toplumun en güvenli yeri olarak kabul ettikleri aile kurumu içinde şiddete maruz kaldıkları bilinmektedir. Aile içi şiddete ilişkin bir çalışma, kaba kuvvetin birçok ailede yaşandığını göstermektedir. 1970 yılında ortaya atılmış olan feminist düşünce, aileyi kabaca kadınların ezilmesi için hazırlanmış stratejik bir alan olarak tanımlamaktadır.⁴⁰ Bu ve benzeri sosyal yapılarda çocukları da korku ve tehdit ile terbiye etme alışkanlıkları bulunmaktadır. Hata yapan çocuk ya da kadının şiddete maruz kalması toplumsal ahlakın bir parçası haline gelmiştir.

³⁸ John Keane, **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, Birinci Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, s. 69.

³⁹ Aliye Mavili Aktaş, **"Aile İçi Şiddet"**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 151.

⁴⁰ R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 170.

Aile içi şiddet özellikle kadına yönelik şiddet olgusunun başında gelmektedir. Ancak aile mahremiyeti kavramının suiistimal edilmesiyle en fazla görmezden gelinen şiddet türlerinin de başında gelmektedir.

1.2.2 Okulda Şiddet

İnsan dünyaya geldiği andan itibaren ailesi tarafından şiddetten korunmaya çalışılsa da, pek çok kültürde, özellikle erkek çocukları ataerkil yetiştirilme kurallarıyla büyütülmekte ve şiddete meyilli kişiler olma potansiyeli taşımaktadır. Evde psikolojik ve fiziksel şiddete uğrayan, boş zamanlarında çalıştırılarak para kazanma aracı olarak görülen, hiçbir söz hakkı bulunmayan gençler, okulda ve sokakta kendi yaşitlarının farklı yaşam koşulları ile karşılaşmaktadırlar.⁴¹

“Erkek adam başının çaresine bakar”, “erkek dediğin sert olur” gibi söylemlerle büyütülen çocukların, gelecekte kendi yaptırımlarını kendileri uygulayan saldırgan ve öfkeli insanlar olma ihtimali yüksektir. Aile içinde bu şekilde büyütülen çocuk okul çağına geldiğinde yine şiddetin hiç de eksik olmadığı bir yapı içerisinde kendisini bulmaktadır. Özellikle ailede iyi bir eğitim alamayan çocuklar okulda şiddet eylemlerinin başrolünde sıklıkla görülmektedir.

“Hatta geleneksel okul sistemi içindeki okullarımız şiddete gebedir. Gelişen ve değişen toplumsal koşullara ayak uyduramayan eğitim sistemi doğaldır ki şiddet konusunda bir potansiyele sahiptir. Okul ortamı içindeki öğrenci, öğretmen, yönetici, bürokrat öğeleri de toplumsal çevrelerindeki şiddetten geniş ölçüde etkilenmiş bir gruptur. İşte bu durumu dikkate alarak okulun da bir şiddet ortamı oluşunu yadırgamamak gerekir. Okulu genel toplumsal sistemden soyutlamamız olanaklı değildir. Bu nedenle genel toplumsal sistemin okula yansması da kaçınılmaz bir gerçektir.”⁴²

Toplumsal yapının mikro örneğini teşkil eden okul, çocuğun birey olarak var olmayı deneyimlediği ilk resmi kurumdur. Burada hiyerarşiyi, resmiyeti, kuralları ayrıcalıklı haklara sahip olan öğretmenleri ile anlaşılabilmeyi öğrenir. Bu ilişkiler içerisinde toplumun geneline yayılan şiddet olaylarının yansımaları okullarda da

⁴¹ Douglas C. Kimmel, **Adulthood and Aging: An Interdisciplinary, Developmental View**, John Wiley & Sons Inc, 3. Baskı, New York, 1990, s. 230.

⁴² Mahmut Tezcan, **“Bir Şiddet Ortamı Olarak Okul”**, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 105.

görülebilmektedir. Çocuk burada ya şiddete maruz kalan olacaktır ya da şiddetin uygulayıcısı olacaktır. Üstelik şiddete maruz kalması için fiili olarak kendisinin bu şiddeti yaşamasına da gerek yoktur. Sınıfta yaramazlık yaptığı için dayak yiyen bir çocuk, diğer çocuklar içinde etkili bir uyarı, hatta tehdit yöntemidir. Bu şekilde tehdit altına alınmış bir çocukta pek ala şiddet mağduru sayılmaktadır. Ayrıca okulda şiddet gören çocuk bunu dile getirdiğinde başının derde gireceğinden korkmakta, okul ile ilişkisinin kesileceğinden, okul hayatını tehlikeye atacağından endişe etmektedir. Bu durumda okul içindeki şiddetin gizliden gizliye devam edebilmesini sağlamaktadır. Okulda şiddete neden olabilecek ya da kaynak sayılabilecek unsurlar ise şu şekilde sıralanabilir;

1) Karşı cins ile arkadaşlık kurma meseleleri yüzünden okullarda sıkça kavga çıkması da çok bilinen bir olgudur. Özellikle ergenlik döneminin denk geldiği orta okul ve lise dönemlerinde bu durum şiddet nedenlerinin başında gelir.

2) Sert ve acımasız öğretmen tavırları da öğrenciyi karşı şiddete yönlendirebilmektedir. Özellikle narsistik yaralanmalara neden olabilecek öğretmen davranışları öğrenciyi intikam duygusuna sürükleyebilmektedir.

3) Okullarda boş zamanların yararlı aktivitelerle doldurulamaması öğrencileri amaçsızlığa sevk etmektedir. Bu da çeteler ya da buna benzer yapılanmalar için fırsat teşkil etmektedir.

4) Özellikle ergenlik döneminde arkadaşlar arasında kabul görmek adına öğrenciler şiddeti “büyüklük” göstergesi olarak kullanabilmektedir.

“Okullarda gördüğümüz şiddet olayları, çocukların birbirine giderek daha acımasızca davranışları, öğretmeninden azar işittiği ya da arkadaşından dayak yediği için varlığının parçalandığını hisseden ve ertesi gün elinde silahla okula gelen çocuklar; ergenler arasında bir göz göze gelmeyle başlayan ve sonrasında “ne bakıyorsun be”den çıkan tartışmaların döner bıçaklı kavga sahnelerine dönüşmesi, sevgililer günün ertesinde gazetelerin üçüncü sayfasında okumakta gecikmediğimiz, tek taş hediye etmediği için bir kadının eşini öldürdüğü haberleri öznenin yaşadığı gerilime hiçbir

çıkış yolu bulamadığının, başkalarıyla olan ilişkilerinde ona aracılık yapacak hiçbir simgesel düzeneğin bulunmadığının birkaç örneğidir.”⁴³

Ayrıca şiddet yöntemi ile sözünü bir kez olsun dinletmiş ya da yapılmasını istediği bir şeyi yaptırabilmiş bir çocuk bundan sonra kazanmak istediği saygıyı şiddet eylemleri sonucunda bulmaya çalışacaktır. Bunda başarılı oldukça devam edecek, başarılı olamadığı zamanlarda ise daha da fazla öfkelenecek, insanların kendinden yeteri kadar korkmadığını düşünüp uyguladığı şiddetin dozunu arttırarak şiddet eylemlerini sürdürecektir.

1.2.3 Aşk ve Ahlak Kavramlarında Şiddetin İzleri

Aşk ve sevgi kavramları ile saldırganlık ve şiddet kavramları taban tabana zıt olduğu halde, zaman zaman aralarında çok ince bir sınır olduğunu da düşündüren olaylar yaşanmaktadır. Özellikle sevdiği insandan beklediği karşılığı alamayan çılgın aşıklar, terk edilen sevgililer ya da farklı hazlar peşinde koşan ama istediğini elde edemeyen tutkunlar bu olaylarda baş rolü oynamaktadır. Bunun yanı sıra kıskanç sevgililer de şiddete oldukça meyillidir.

Aşk, birbirine karşı hislere sahip iki kişinin birlikte kurdukları hayalleri ve birlikte geçirilecek anların düşlerini besleyen bir duygudur. Eğer sevilen kişi henüz elde edilmemişse, elde edememe korkusu, elde edilmişse de kaybetme korkusu aşık kişiyi bekleyen bir diğer tehlikedir. Âşık kişi, melankoliye her an açıktır. Kaybetme korkusu da aşkın dengesini bozup onu saldırganlaştıran, paranoyaya sevk eden bir duygudur.

“Demek ki o güzelim yürek çarpıntısı olmazsa olmaz biçimde acı verir. Hem de ta en başından itibaren. Çünkü sevme duygusu, sevilen nesneye duyulan arzuyu, ona ulaşma ya da en geniş anlamıyla güzel olanı sahiplenme”arzusunu kapsar. Nihai erek sevenle sevilenin kavuşmasıdır. Hal böyleyken, en basitinden yola çıkalım. Aşkla birlikte doğan ilk acı karşılık görememe korkusudur.”⁴⁴

Karşılık görememe korkusu, tercih edilmemeyle sonuçlandığında kişide narsistik bir yaralanmaya da sebep olabilecek bir durumdur. Özgülüveni zedelenmiş, kendine olan

⁴³ Özge Erşen, “**Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Ötekinin Yıkımı**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 133.

⁴⁴ Hülya Tufan, “**Tek Frekanstan İki Yayın: Aşk ve Şiddet**”, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 300.

saygısını kaybetmiş ve büyük bir hayal kırıklığı yaşamış kişi, bir zamanlar aşk ile arzuladığı kişiye bir anda büyük bir öfke geliştirebilir. *“İnsanoğlu aklında yozlaştığı gibi duygularında da yozlaşmıştır. Bunun yaşanan en büyük örneği de “aşk” duygusudur. Aşkları için insanlar kanları pahasına dövüşüyorlar.”*⁴⁵ Çünkü o kişi kendisiyle birlikte olmayarak sadece hayal ettiği mutluluğu yok eden kişi değildir. Aynı zamanda o hayallerin yerine korkunç acılar ve utanç vermiştir.

Ayrıca aşk sadece içinde sevgi barındıran bir duygu değildir. İçinde yoğun cinsel arzular da içinde saldırganlık barındırmaktadır. Âşık olan kişinin yatışması ancak gerçek anlamda bir birleşmeyle gerçekleşecektir. *“Cinsellik içgüdüsi diğerinin bedenine müdahaleyi içerir... Yoksun bırakılma şiddeti davet etmektedir.”*⁴⁶

İnsanların birbirleriyle olan ilişkilerinde birçok sorun olabilmektedir. Önemli olan o sorunların nasıl ortadan kaldırıldığıdır. Baskı ya da zorlama ile sorun çözmek ya da sorunu görmezden gelmek, ötelemek, sorunun zamanla, fark edilmeden daha da büyümesine ve çözümün imkansız bir hal almasına neden olacaktır.

*“Sağlıklı bir ilişki, hiç çatışma yaşanmayan ilişki değildir. O ilişkilerde ortaya çıkan sorunların ne kadar sağlıklı bir biçimde çözüldüğü önemlidir. Bunun için bireyin sorunlarını şiddete yönelerek çözmesini giderebilmek için toplumsal yaşam içinde önce bireyin kendini tanımasını sağlamak ve empatisini geliştirmesi gerekir. Ayrıca kişi, çatışmayı çözme ve iletişim becerileri konusunda kendisini geliştirmelidir, gerekiyorsa da uzman kişilere başvurarak yardım almalıdır.”*⁴⁷

Aşkın ve cinselliğin dürtülediği şiddeti önlemek için insanlar ahlak kavramını geliştirmiştir. Burada en genel anlamıyla ahlak kavramından bahsedilmektedir. Çünkü daha özelde dinler, örf ve ananeler, adetler de yine içgüdülerin dürtülediği şiddet arzusunu bastırmak için geliştirilmiş kavramlardır. Ancak bunlar farklılık gösterse de insanlığın neredeyse ortak bir ahlak kavramında bulunduğu söylenebilir. Elbette istisnai

⁴⁵ Metin Bal, **“Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik”**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 96.

⁴⁶ Mukadder Yakupoğlu, **“Erotizmde Şiddet ve Ahlak İlişkisi”**, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 313.

⁴⁷ Faruk Koçacık, **“Şiddet Olgusu Üzerine”**, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, cilt: 2, sayı: 1, 2001, s. 6.

küçük gruplar bunun dışında tutabilir. Örneğin aşk ve cinselliğin toplumun kabul edebileceği, meşru bir şekilde yaşanabilmesi için evlilik kurumu bulunmuş ve uygulanır olmuştur. Her ne kadar son yıllarda cinsel özgürlük kavramının savunucuları artmış olsa da hala dünyanın pek çok yerinde evlilik dışı ilişkiler hoş karşılanmamaktadır.

“Cinsel özgürlük şiddetin tamamen fanteziye dönüştüğü insanlar arasında mümkündür. Cinsel özgürlük terimi çelişkili bir terimdir. Cinsellik, ötekinin varlığını ve bedenini sunmasını gerekli kılar. Yani, diğerinin onayı olmaksızın gerçekleşemez. Cinsel özgürlükten kastedilen şey, iki beden ve iki bilincin kendilerini birbirlerine sunduğu anda bir engelin bu sunuşu engellememesi durumudur. Cinsel özgürlük, iki kişinin bir bütün olarak özgürlüğüdür, ikili özgürlüktür.”⁴⁸

İnsanlar içgüdülerinden tamamen arındırılabilirler ya da ahlaki baskılar ile içgüdülerini tamamen engellemeyi başarabilirler belki de şiddet eğilimi göstermeyeceklerdir. Ancak bu durumda da hayat yavanlaşacak, değişecek ve sterilileşecektir. Bu tatsız yaşamın sonucunda insanlar bu rutinin içinden kurtulabilmek için bilinçli ya da bilinçsiz psikolojik patlamalar yaşayabileceklerdir. Bu da insanları yeniden uygulayabilir duruma getirmiş olacaktır. Mukadder Yakupoğlu’nun bu konuda yaptığı saptamalar dikkat çekicidir:

“Erotizmin günlerin yeknesaklığını önlemede yetersiz kalmasıyla birlikte ahlak, can sıkıntısının kurallaşması biçiminde ortaya çıkar...Ahlak her zaman bastırılmış bir şiddet olgusunu içinde taşır. Ahlak kurallarının keskinleşmesi şiddetin potansiyel olarak yoğunlaştığını gösterir. Keskinleşen ahlak bir patlamanın habercisidir. Kesin ahlak kuralları ile yaşayanların öldürmeye, ölüme ve tecavüze, yakınlıkları yazarların, sinema yönetmenlerinin, sanatçıların gözünden kaçmamıştır. Ahlakdışı alanda yaşayan Bohemler’de şiddetin devinimi çok zayıftır...Ahlakın özü adalet, eşitlik değil, şiddetten korkmaktır. Bireyin gelişmişliğini gösteren olgu, onun ahlaklı olması değil, ahlakın gerekli olmadığı bir varoluş alanı yaratabilmesidir. Bu alan tüm yaşamı kucakladığı an, insan kendi eksik yapısını aşacak, başka bir türün varoluşunu başlatacaktır.”⁴⁹

Toplumlar tarih boyunca şiddet eylemlerini durdurabilmek ya da en azından azaltabilmek için çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır. Yasalar çıkarmış ve uymayanlara yaptırımlar getirmişlerdir. Yasa koyucu özelliğini elinde tutmaya çalışan devlet, kendi bütünlüğüne tehdit olarak gördüğü her türlü yapılanmayı engellemek ve kendi otoritesine karşı gelişmekte olan şiddet kaynaklı otorite potansiyellerine karşı

⁴⁸ Yakupoğlu, a.g.e., 314 s.

⁴⁹ y.a.g.e., 315 s.

koyabilmek ve yasa koyucu gücünü tekrar kazanabilmek için şiddet uygulamanın gerekli olduğunu bilmektedir.

“Bu şiddet (...) hukukun karşısına, yeni bir hukuk ilan etme tehdidiyle çıkar, bu öyle bir tehdittir ki bugün bile, (...), toplumun gözünü korkutabilir. Dışsal güçler onu savaşıma hakkı vermeye, sınıflarsa onu grev hakkı vermeye zorladığı sürece, şiddetin yasa koyucu niteliğini onaylamaktan başka çaresi kalmayan devletse, şiddetten yalnızca bu yasa koyucu niteliği nedeniyle ürker.”⁵⁰

Dünyevi olmayan bazı inanç sistemleri ile insanları ehlileştirmeye çalışmışlardır. Genel geçerliliği olan ahlak kuralları belirlemeye ve toplumlara bunları benimsetmeye çalışmışlardır. Ancak yine de insanoğlunun şiddete başvurma eğilimi engellenememiştir.

1.2.4 Şiddetin Toplumsal, Kültürel ve Psikolojik Yönleri

Saldırganlık, belirli bir noktaya kadar toplum içinde kabul gören, hatta canlıların yaşamlarını devam ettirebilmek için kullandıkları hayati bir eylemdir. Bu nedenle saldırgan davranışlar gösterenler sadece kaba bulunur, şiddet eylemleri içinde bulunanlar ise canavarlaştırılmakta ve onlardan uzak durulmaya çalışılmaktadır.

Toplum içinde yaşanan ilişkilerin belirli sınırları vardır. Her bir insanın özel alanını içine alan bu sınırlar şu ya da bu şekilde ihlal edildiğinde çatışmalar da başlamaktadır. Sağlıklı bir toplum yapısı bu çatışmaların nasıl ortadan kaldırıldığına ve çıkan çatışmaların nasıl sonlandırıldığına bağlıdır.

“Ama her zaman şiddet insan ilişkilerinin değişmez yoldaşdır. İşte bu nedenledir ki topluluklar kendi şiddetlerinden yalnızca kendileri dışında, ikame kurbanlar seçerek korunabilirler. Modern ‘medeni’ toplumlar ‘sonu gelmez intikam’ âdetine son noktayı koyar gibi görünebilir, ama onlar da şiddetin tüm suçunu mahkûmlara yükleyen adli sistemlere dayanır. Şiddeti dizginlemeye dönük, bilinen her yöntem ortak bir anlayışla işler: şiddet anlayışının ta kendisiyle.”⁵¹

Mark Hobbet, “Toplum, bir organizmaydı ya da bir dilse, şiddet onun patolojik düzensizliği ya da iletişimsel kopukluğu demektir”⁵² demektedir. Yani şiddet toplum

⁵⁰ Walter Benjamin, **Şiddetin Eleştirisi**, Çev: Efe Çakmak, Der: Besim Dellaloğlu, Say Yayınları, İstanbul, s. 108.

⁵¹ John Keane, **Şiddet ve Demokrasi**, Birinci İmge Kitabevi, Ankara, 2010, s. 48.

⁵² Mark Hobbet, “**Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru**”, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 53.

içindeki çözülmenin sonuçlarından biridir. Nietzsche bu çözülmeyi “dekadans” olarak kullanmaktadır.

“...dekadans insanı, Nietzsche’nin oluş halinde, akışkan, çoğul, anlam dışı, asimetrik, anlaşılma ve trajik gibi sıfatlarla nitelendirildiği gerçekliğe (realite) dayanacak, ona hakim olacak gücü kendisinde bulamaz. Bu patolojik vakanın kaynağı yaşamın trajik gerçekliği karşısında insanın tutunamaması, Nietzsche’nin kendi sözleriyle söylersek, dekadans tipi insanın “ayakları üzerinde sağlam bir biçimde duramayışı”dır. Fakat gene de dekadans insanı boş durmaz, “yokluğun istencini, istenç yokluğunu” tercih eder, yani nihilizme sarılır.”⁵³

Elbette ki bu toplumsal çözülmenin bireysel etkileri de olacaktır. Şiddet vakalarının sıkça yaşandığı bir toplumda bireyler de şiddeti kanıksar, ihtiyaç hissettiğinde de kullanır. Zamanla adalet anlayışı da değişmeye başlar. Şiddet kullanarak kendi sorunlarını çözmeye başlayan güç sahipleri artık yasal adalet organlarına ihtiyaç duymaz olur. Bunların kendi sorunlarını kendilerinin çözdüğünü –ki bu daha hızlı ve kesin bir çözümdür - gören diğer insanlar da artık bu gücün meşrulaştığını hisseder. Böylelikle sorunları çözme ve adalet anlayışı değişir ve sorunları çözmede yeni yöntemler gelişmiş olur.

Şiddetin tek bir nedeni olmadığı gibi bu durumu önlemenin de tek bir yolu yoktur. Yine de tek bir hamleyle insanları şiddetten uzak tutabilecek bir yol olsaydı, insan bu nasıl olurdu diye düşünmekten kendini alıkoyamamıştır. Mukadder Yakupoğlu’na göre insanlar “ahlak kavramına ihtiyaç duymayacağı” bir entelektüel yapıya ulaştığında bu sorun çözülebilirdi. *“Aşırı ahlaklı olmak, içinde aşırı bir şiddeti barındırmak demektir. Ahlak ve şiddet ikileminin dışına çıkmak, bireyin entelektüel ve felsefi gelişiminin belirli bir noktayı aşması ile mümkündür.”⁵⁴* Yakupoğlu’nun betimlediği bu ütöpik durumun bir benzerini Spinoza’da tanımlamıştır. Spinoza’ya göre şiddet uygulayan insanlar duygularını kontrol edemeyen ve arzularının esiri olmuş “kölelerdir”.

“Duygularını yönetip onlara egemen olmakta insanın gösterdiği güçsüzlüğü kölelik diye adlandırıyorum.”Böylesi bir kölelikten kesinlikle kaçınmak içinse, Spinoza’ya göre,

⁵³ Tahir Karakaş, “Nietzsche’nin Şiddeti”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-0878 s.

30.

⁵⁴ Mukadder Yakupoğlu, “Erotizmde Şiddet ve Ahlak İlişkisi”, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 314-315.

*ne yapıp edip gerçekleştirilmesi gereken şey: duygu ve duygulanımla ilgili tüm kavramları (sözgelimi istek giderme, sevinç, tutku gibi kavramları) olanca mantık ve gerçeklikleriyle ayık bilincine ulaştırmaktır... Özgür insan, kökünü kökenini, kapsamını yapısını bilmediği kötü"duyguların etkisinde kalmayan insandır."*⁵⁵

İnsanın zaman zaman saldırganlaşması gayet normaldir. Ancak bunun şiddete dönüşmesi bir dengesizlik işaretidir. Sınırın aşılmış olmasıdır. Sağduyulu bir insan, durumunu ve çevresini soğukkanlılıkla sezinler, insan bu sınıra ulaşmış olduğunu hisseder ve durumuna bir son verebilir. Ancak kendini kontrol edemeyen ve duygularına yenik düşen insan bunu başaramayacaktır.

*"Spinoza'ya göre, Yaşamda, her şeyden önce yararlı şey: anlayışı (intellectus'u), başka türlü deyişle, akli (ratio'yu) elden geldiğince yetkin kılmaktır(quantum possimus perficere); insanın en yüce mutluluğu (summa hominis felicitas) buna dayanır. Bunun için de duygularımızın, yani bizim dışımızdaki uyarıların kaynağını, gerçekte nasılsalar öyle, en ayık biçimde (adaequatum) bilince çıkarmamız gerekir. Bu gerçeği yerine getiren kişi, akla uygun bir yaşam (vita rationalis) sağlamış olur kendine. Böylece, yaşamını akim yetkisiyle (ex proprio rationis imperio) düzenleyen biricik canlı varlık olma durumuna yükselmiş olur insan... Bunu yapmazsa n'olur? İnsan dünyasındaki korkunç şeylerin en korkuncu olur; akıl köle olur. Bir kez akıl köle oldu mu da: uyumsuzluk, düşüklük, kıskançlık ve tikslenme alır yürür; ilişkileri karışıklıklar, korkular ve giderilmez adaletsizlikler kaplar her- yandan; sevgisizlik baş gösterir; er geç ortadan büsbütün kalker sevgi."*⁵⁶

İşte Spinoza'ya göre şiddetin kesin çözümü sevgidedir. Şiddetin olduğu her eylemde eksik olan şey sevgidir. Sevginin olduğu yerde şiddet var olamaz. Şiddetin kaynağını duygularda arayan bir diğer düşünür de Rousseau'dur. Ona göre de insanın akıllı olmasından önce duyarlı bir varlık olması önem taşımaktadır.

*"Rousseau vurguyu insanın akıllı varlık olmasına değil duyarlı varlık olmasına yaparak şiddeti çıkış kaynağında durdurmaya çalıştı. Ona göre, bunu anlamak için, şimdiye kadar sanıldığı gibi "insanı insan yapmadan önce onu bir filozof yapmaya mecbur değildik." Kişinin kendi varlığını korumayı tercih etmesi öncelikli koşuluyla birlikte "içten gelen bir duygudaşlık dürtüsü"ne karşı konulmadıkça şiddet önlenilecektir. İnsanın hemcinslerine kötülük yapmaması zorunluluğu onların akıllı varlıklar olmalarından çok duyarlı varlıklar olmalarından kaynaklanıyordu."*⁵⁷

Bu durumda şiddetin psikolojik etmenlerine de değinmek gerekmektedir. İnsanlar, hiçbir mantıklı gerekçesi olmadığı durumlarda güçlü görünme arzusu ve

⁵⁵ Nermin Uygur, "Spinoza'yla Amor Intellectualis", Cogito, Sayı: 6-7, 1996, 136 s.

⁵⁶ y.a.g.e., s. 137.

⁵⁷ Metin Bal, "Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik", Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s.93.

bunun getirisi olacağını düşündüğü saygınlık için şiddete başvurabilmektedir. Bu kişiler zihinsel ve akli rekabetin saygı kazandırdığı çağdaş toplumlarda değil, genellikle kaba kuvvetin ve bedensel gücün rekabette avantaj sayıldığı geri kalmış toplumlarda yetişmiş kişilerdir. Yaşamlarını daha kolay kılmanın yöntemi şiddet uygulamaksa kişiler de bu yöntemleri doğru ve haklı yöntemler olarak görmektedir.

“Her bireyin kendi ruhsallığındaki karışıklık ve çatışkılara karşı geliştirdiği farklı savunma düzenekleri, değişik ‘pazarlık’ yöntemleri vardır. Bunda önemli olan, öznenin tatmin arayışında öteki’den geçmek, hazzı ulaşmak için, öteki’nin bakışında onay bulmak, kısacası kendisini duyumsamak için öteki’nin dolayımını kabul etmek durumunda olmasıdır.”⁵⁸

Ayrıca toplumsal açıdan bakıldığında şiddete başvuran bireyin her şeyden önce toplumla uyuşmadığı söylenecektir. Toplumu bir düzen içinde yaşamaya sevk eden kurallar, o toplumda bireylerin şiddetten uzak yaşamaları için var olurlar. Ancak bu kurallar yeterli olmadığında, yanlış uygulandığında ya da bireyin uyum sağlamadığı durumlarda kişi toplumla karşı karşıya gelmiş olabilmekte ya da kendini toplumdan soyutlanmış hissedebilmektedir. Bunlar da bireyi şiddet aracılığı ile bir çıkış yolu bulmaya itebilmekte, bireyin uyguladığı şiddetten ötürü caydırıcı bir ceza almaması hem şiddet uygulayan kişilerin cesaretini arttırmakta hem de kişileri de suça teşvik edebilmektedir.

“Suçla mücadelenin zorlaşması suçlu bakımından, suç işlemenin masrafını azaltır. Suç işleyene yaptırımın uygulamasında muhakkaklığı, kesinliği ve sureti, dürüst yargılama esaslarına tam uymak suretiyle sağlamak, güçleşmekte ve bu gelişme toplumda şiddeti arttırıcı bir etki yapmaktadır.”⁵⁹

Yapılan pek çok araştırma da aslında Spinoza’yı ve Rousseau’yu doğrular niteliktedir ancak bu dünya koşulları altında, Mukadder Yakupoğlu’nun “ahlak kurallarına ihtiyaç duymayan” insanı gibi, Spinoza’nın “sevgi dolu” insanı da ne yazık ki oldukça ütöpik görünmektedir. Fakat her ikisinin de ortak yanı olan akli ve mantığı kullanma fikri kişiyi bir yerlere taşıyacak niteliktedir. Sokrates de “kötülüğün kaynağı cehalettir” derken bunu kastetmiştir.

³⁴ Özge Erşen, “**Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Ötekinin Yıkımı**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 131.

³⁵ Sulhi Dönmezer, “**Çağdaş Toplumda Şiddet ve Mafia Suçları**”, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 216.

1.3 ŞİDDETİN TÜRLERİ

Şiddeti meydana getiren nedenlerin çokluğu gibi şiddetin türleri de oldukça çeşitlidir. Şiddeti fiziksel-psikolojik gibi nedenlere ayırmak mümkün olabileceği gibi yasal-yasal olmayan, meşru- meşru olmayan şiddet olarak da belirli başlıklara ayırabilmek mümkündür. Erich Fromm şiddeti dört ayrı kategoride ele almıştır. Bunlardan birincisi ve kendi tabiriyle “en hastalıklı olanı” oyunda ortaya çıkan şiddettir. “ *Bu tür şiddet yıkıcılık ya da nefretten doğmayan, yıkım amacı gütmeyen hüner gösterilerinde ortaya çıkar.*”⁶⁰ Bir diğer kategoride ele aldığı şiddet türü, tepkisel şiddettir. Kişinin kendini korumak amacıyla başvurduğu şiddet türüdür. “*Bu şiddet korkudan doğar; bu yüzden de belki en çok rastlanan şiddet biçimidir. Bu, gerçeklikten ya da evhamdan doğan bir korku, bilinçli ya da bilinçsiz bir korku olabilir. Bu tür şiddet ölümün değil yaşamın hizmetindedir; amacı da yıkım değil korumadır.*”⁶¹ Fromm, üçüncü şiddet türü olan öç alıcı şiddet ise Fromm için de daha hastalıklı bir durum olarak bahseder. Çünkü bu durumda kendini savunmadan çok bir eksikliğin üstünü örtmek söz konusudur. Doyurulmayan şiddet kendisine kurbanlar aramaya devam etmekte, öfkelenenin şimşeklerini üstüne çekecek, hiçbir özelliği olmayan birini koyarak, intikam duygusuyla yok etme amacı taşımaktadır.⁶²

*“Gerçekten yapılmış bir şeyi büyümlü bir biçimde bozmak gibi akıldışı bir işlevi vardır. Öç alıcı şiddeti ilkel ve uygar topluluklarda olduğu gibi bireylerde de görebiliriz. Bu tür şiddetin akıldışı olma özelliğini çözümlerken biraz daha ileri gidebiliriz. Öç alma dürtüsü bir topluluğun ya da bireyin güçlülüğü ve yaratıcılığıyla ters orantılıdır. Güçsüzlerin, sakatların, zarar görek yıkılmışlarsa, kendilerine saygılarını onarmak için başvurabilecekleri bir tek yol vardır: Lex talionis'e, “göze göz dişe diş”kuralına göre öç almak. Öte yandan yaratıcı biçimde yaşayan bir insan hiç de böyle bir gereksinme duymaz. Aşağılanmış, incinmiş olsa bile üretici yaşama süreci ona geçmişte gördüğü zararları unutturur. Üretme yeteneği, öç alma isteğine ağır basar.”*⁶³

Kişisel becerisi olmayanlar, içinde bulundukları sosyal statüden ve rolde hoşnut olmazlar. Toplum tarafından engellendiklerini ve sevgi saygı görmediklerini düşünürler.

⁶⁰ Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, (Altıncı Basım) Payel Yayınları, İstanbul, 1994, 18 s.

⁶¹ y.a.g.e, s. 19.

⁶² René Girard, **Şiddet ve Kutsal**, Çev: Necmiye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, 2003, s. 3.

⁶³ Fromm, a.g.e, s. 21.

İlgi çekmek, sevgi ve saygı kazanmak, kendilerini gerçekleştirmek için saldırgan davranışlarda ve şiddet eylemlerinde bulunurlar.⁶⁴

Fromm son kategoride ise ödünleyici şiddet türünü ele almıştır. Bu insanın en zayıf olduğu anlar için söz konusudur. “Ödünleyici şiddet güçsüzlükten doğan, güçsüzlüğü ödünleyen bir şiddet türüdür. Yaratamayan insan yok etmek ister; yaratırken, yok ederken salt bir yaratık olma rolünün ötesine geçer.”⁶⁵ Ödünleyici şiddet, güçsüzlükten doğan, güçsüzlüğü gizlemeye ve telafi etmeye yönelik şiddet türünü oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu durumla ilgili mantıklı karar veremeyen, zayıflık, kaygı ve yetersizlik gibi nedenlerle harekete geçemeyen insan içinde bulunduğu durumun şartlarını lehine çevirmek için şiddet uygulamaya meyilli olacaktır.

Ayrıca şiddet türlerini daha detaylı başlıklar altında incelemek gerekirse şu şekilde yapılabilmektedir.

1.3.1 Kendine Yönelik Şiddet

İntihar, alkol ve uyuşturucu kullanımı, mazoşist arzular kendine yönelik şiddet örneklerdir. Özellikle madde bağımlılığı diğer etmenlerin de tetikleyicisi olması bakımından oldukça önemlidir.

*“Madde ve alkol bağımlılığı ile intihar riski oranı yüksektir. Genelde madde bağımlılığı ile yıkıcı eğilimler arasında bir ilişki mevcuttur. Aşırı ölçüde borçlanma, işini ve eşini yitirme, yalnızlık ve dışlanma madde kullanımını davet eder. Bu gibi hastalarda psikolojik ve fiziksel yıkım ortaya çıkar. Bağımlı kişinin kendine saygısı azalır ve çevresinde de saygı kaybeder.”*⁶⁶

Durkheim intiharı dört farklı gruba ayırmıştır. Bunlardan birincisi bencil intihar, ikincisi özgeci intihar, üçüncüsü anomik intihar ve son olarak da dördüncüsü fatalist intihardır. Bencil intihar bireylerin kendi hayatlarındaki eksikliklerle baş edememe

⁶⁴ İbrahim Balcıoğlu, **Biyolojik, Sosyolojik, Psikolojik Açıdan Şiddet**, Editör: İbrahim Balcıoğlu, Yüce Yayınları, İstanbul, 2000, s. 69.

⁶⁵ Fromm, a.g.e., s. 25.

⁶⁶ İbrahim Balcıoğlu ve Yeşim Abanoz, “**Madde Bağımlılığı, İntihar, Sanık Psikolojisi**”, Dirim Tıp Gazetesi, 2009, s. 18.

sorunu vardır. Özgecil intiharlar ise, başkalarının iyiliğini kendi menfaatlerinden üstün tutan intihardır. Anomik intiharlar, toplumsal düzensizliklerin doğurduğu sorunların sebep olduğu intiharlar, fatalistik intihar ise, kaderini kendileri belirleyemediklerini düşünen insanların, bu baskılayıcı düşünceden sıyrılamaması sonucu gerçekleştirdiği intihar türüdür.

Bu tür davranışların temelinde genellikle geçmişte yaşanmış travmalar ve depresyon bulunmaktadır. Suçluluk ya da yetersizlik düşüncesi kişinin kendisine zarar vermesi hatta intihara sebep olabilmektedir. Bu tür davranışlar gösteren kişiler diğer insanlar tarafından dışlanmamalı, düşüncelerine saygı duyulduğu hissettirilmelidir. Aksi takdirde savunmaya geçerek davranışlarında daha da ısrarcı davranabilmektedirler.

1.3.2 Aile İçi Şiddet

Karı-koca, baba-oğul vb arasında meydana gelen şiddet aile içi şiddete örnektir. Gelişmemiş toplumların çoğunda hala meşru bir şiddet türüdür. Aile içi şiddet, ailede kime uygulanırsa uygulansın tüm aile fertlerini etkileyen bir unsurdur. Ayrıca şiddete maruz kalan bireylerde kalıcı izler bırakmakta ve kişinin tüm hayatını etkileyebilmektedir.

Aile içinde yaşanan şiddet çeşitleri şu başlıklar altında toplanabilir:

- İhmal kaynaklı, fiziksel ve duygusal ilgiden mahrum bırakılma.
- Sözel şiddet başlığı altında değerlendirilebilecek tehdit, aşağılama, küçümseme, bezdirme vb.
- Fiziksel şiddet kategorisine giren itip kakma, tokatlama, yaralama, dövme, yakma vb. zarar verme ve korkutma kaynaklı fiziksel hasarlar.⁶⁷

⁶⁷ Aysel Yıldırım, **Sıradan Şiddet: Kadına ve Çocuğa Yönelik Şiddetin Toplumsal Kaynakları**, Boyut Kitapları, İstanbul, 1998, s. 28.

Aile içinde yaşanan şiddet olaylarına her toplumda farklı bir bakış açısı mevcuttur. Toplumların gelenek ve görenekleri, dini inançları hatta yasaları bu konuda farklılık göstermektedir. Örneğin bazı toplumlarda çocuğa karşı sözlü, fiili ya da psikolojik olarak en ufak bir şiddet eylemi dahi hoş karşılanmazken, kimi toplumlarda ise gereklilik olarak görülmektedir. Özellikle de cinsiyetçi yaklaşımlar sıklıkla görülmektedir. Kızını dövmeyen dizini döver gibi atasözleri de bunlara örnek olarak gösterilebilir.

1.3.3 Cinsel Şiddet

Karşı tarafın isteği dışında güç kullanarak cinsel faaliyetlerde bulunmaktır. Cinsel şiddet de namus cinayetlerinde olduğu gibi çoğunlukla kadına yönelik şiddet eylemi kategorisine girmektedir. Bunun dışında çocuklara hatta erkeklere karşı da uygulandığı görülmektedir.

“Cinsel kimliğin sağlayacağı olanaklar konusunda kültürün getirdiği destek, oğlan çocuklarda saldırgan bir davranışın, kızlarda ise bu saldırgan itilerin içe döndürülmesinin gelişimine yol açar. Bunun sonucu olarak, erkek çocuk, kişiliğindeki saldırgan nitelikleri, çoğunlukla toplum dışı olurluluklarla pekiştirir. Buna karşın, kültür, cinsi belirleyen penis, testis ve skrotum gibi organlara sahip olmanın, saldırganlık itisini başlı başına uyandıran öge olduğuna inanmak eğilimi gösterir ve hatta bunu taşaklı çocuk’ gibi kaba övgü deyimleriyle destekler. Aynı pekiştirme süreci temel kadıncıl’ erdem sayılan edilginliğin gelişiminde de rol oynar.”⁶⁸

Cinsel şiddetin nedenlerini, ataerkil yapının temel kavramlarından biri olan mülkiyet kavramının kadınları erkeklerin sahip olabilecekleri bir meta olarak algılamasında ve kadınların fiziksel ve manevi bütünlükleri üzerinde her türlü söz hakkını kendilerinde hak görmelerinde de aramak mümkündür. Kadını tamamiyle bir mal yani nesne algısına indirgeyen ataerkil bakış onu gündelik hayatta her türlü pornografik imge içine yerleştirerek bu şiddet türünün meşrulaşmasına imkan vermektedir.

“erkek şiddetinin sadece genel ve yaygın olduğu değil, ‘bir cinsel şiddet sürekliliği

⁶⁸ Kate Millett, **Cinsel Politika**, Çeviri: Seçkin Selvi, Panel Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 57–58

(continuum) 'çerçevesinde meydana geldiği düşünülür. Bu süreklilik, kadınların pornografik imgelerde, cinsiyetçi fıkralarda, cinsel tacizlerde ve uysal, ancak isteksiz bir biçimde katıldıkları evlilik içi cinsel ilişkilerde her gün rutin olarak sömürülmesinden, 'rutin olmayan' tecavüz, ensesti, dayak ve seks cinayeti olaylarına kadar uzanır... Şüphesiz erkeklerin mütecaviz bakışları, dokunuşları, cinsiyetçi şakaları ve daha kötü davranışları genelde kadınları son derece rahatsız etmekle kalmaz, erkeklerdeki egemen, iddialı, aktif cinsiyet odaklarına ilişkin ortak duyguyu teşvik ederek cinsel hiyerarşileri pekiştirir."⁶⁹

Ayrıca kocanın, eşinin rızası dışında zorla birlikte olması sadece aile içi şiddet değil aynı zaman da bir cinsel şiddet eylemidir. Buna babanın kızına, çocuğuna yaptığı enstest zorlamalar da eklenebilir.

1.3.4 Psikolojik Şiddet

Korkutmak, dışlamak, yok saymak vb tutumlar buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle iş yerinde sıklıkla görülen bir şiddet eylemidir. Patron-işçi, müdür-memur ilişkilerinde hiyerarşi ile paralel hareket eden yukarıdan aşağıya doğru işleyen şiddet söz konusudur. Son yıllarda kavramlaştırılan bu şiddet türü "mobbing" olarak tanımlanmaya başlanmıştır.

Bu şiddet türünde, iş yerinde bulunan saldırgan bir kişinin, işini iyi yapan yeteneğe ve güce sahip başka bir kişiye veya bir gruba, çalışma hayatını zorlaştırıcı birtakım davranışlar sergilediği görülmektedir. Mobbing, psikolojik şiddet olarak tanımlanabilir. Fiziksel olmasının yanı sıra ekonomik, siyasal, psikolojik nitelikleri de bulunmaktadır. Şiddetin soyut biçimi olan mobbing, fiziki şiddeti de içeren zorbalıktan çok daha tehlikeli ve kalıcı psikolojik problemler bırakabilmektedir.⁷⁰

Bunun dışında psikolojik şiddet sevgililer, babanın ya da annenin çocuklarına ya da tam tersi olarak da çocukların anne-babalarına uygulaması olarak da meydana gelebilmektedir. Psikolojik şiddet olarak birbirine yakın insanların arasında en sık görülen şiddet türüdür.

⁶⁹ Lynne Segal, **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler**, Çev: Volkan Ersoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992, s. 297 - 298.

⁷⁰ Pınar Tınaz, **İş Yeri Psikolojik Taciz (mobbing)**, 2. Baskı, Beta Basım, İstanbul, 2008, s. 45,46

Fiziksel temas olmadan, karşısındaki kişiye acı verme yoluyla intikam almak üzerine kurulmuş olan psikolojik şiddet, işlenilen suçu çağrıştırdığı düşünülen dolaysız göndermelerle yapılan, suçun doğal bir sonucu gibi algılatılmak istenen azap çekirme üzerine kurulu olan bir şiddet türüdür.

“Azap çekirme bir tekniktir ve yasadışı bir öfkenin azgınlığıyla özdeşleştirilmemesi gerekir: öncelikle kesin olarak ölçülemese bile, en azından değerlendirilebilen, kıyaslanabilen ve hiyerarşik hale getirilebilen belli miktarda acı üretmelidir; ölüm sadece yaşama hakkından mahrum bırakma olmaması ve hesaplı bir acı çekirmenin basamaklarının fırsatı ve sonu olması ölçüsünde azaptır”⁷¹

Nur Çelik de psikolojik şiddeti , sınırları açık veya örtük biçimde belirlenmiş rollerin dışına çıkan eylem ve düşüncelerin bu sınırlar içerisinde yargılanması sırasında ortaya çıkan, bireysel ve toplumsal benlik arasındaki çatışma sırasında, toplumsal benliğin üstün gelmesi ile ortaya çıkan boyun eğme kaynaklı her tür baskılama mekanizması olarak tanımlamaktadır.⁷²

1.3.5 Sözle Şiddet

Küfür, hakaret ve aşağılama gibi eylemleri içerir. En sık karşılaşılan şiddet türlerinden biridir. Bunun sebeplerinden biri de toplum tarafından kısmen de olsa meşrulaşmış, alışılmış bir eylem olmasıdır. İnsanların daha büyük bir şiddet eylemine yönelmesini önleyen bir nevi boşalım aracı olarak görülebilmektedir.

Özellikle rekabetin yoğun yaşandığı spor müsabakalarında psikolojik rahatlama için taraftarlar tarafından kullanılmaktadır. Son yıllarda bu konuda çıkarılan yasalarla bu durumun önüne geçilmeye çalışılsa da toplumsal bir alışkanlık olan sözlü şiddetin yasalar ile engellenmesi zor görülmektedir.

Sözlü şiddete kadınlar sıkça maruz kalmaktadır. Erkek yaşadığı toplumda, kadını kendinden daha aciz olarak algılar, ona fiziksel şiddet uygulamadığı yada onu

⁷¹ Michael Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 2000, s. 73.

⁷² Nur Betül Çelik, **Televizyon, Kadın ve Şiddet**, Kiv Yayınları, Ankara, 2000, s. 12 – 13.

dövmesinin ayıplanacağı durumlarda kadını sözlü şiddete maruz bırakır. Aynı durum çocuklar için de geçerlidir.

Yasalarla herkesin onuru, şerefi ve haysiyeti koruma altına alınmıştır. Örneğin Türk Ceza Kanunu hakaret suçunu, kişilere karşı suçlar ismini taşıyan ikinci kısmın, sekizinci bölümünde şerefe karşı suçlar ismi altında korumaya almıştır.

1.3.6 Örgütlü Şiddet

Organize bir şekilde yürütülen şiddet faaliyetleridir. Terör grupları, mafya vb. oluşumların yürüttükleri şiddet içerikli yasa dışı faaliyetlerdir. Şiddet eylemini birden fazla kişi, planlayarak ve sözleşerek yürütmektedir. *“Toplumsal bir düzenin kurulması ve sürdürülmesiyle ilgili olan yasal şiddetin karşıtı yasa dışı şiddet, toplumsal hukukun ihlal edilmesi olasılığını içerir”* ⁷³

Terör Eylemleri: Terörün amacı, belirlemiş olduğu yasa dışı hedefe ulaşmak isteyen bir örgütün bu amaç doğrultusunda insanları yıpratması, yıldırması ve sindirmesidir. Bu yolla meşru yönetime olan güveni zedeleyerek üzerinde baskı kurmayı amaçlamaktadır.

Uygulanan terör eylemleri uygulayanların tarafında olanlarca ve bu uygulamalara maruz kalanlarca farklı algılanırlar. *“Örneğin Robespierre'e göre Fransa Devriminin terörü özgürlüğün despotizmindir ve böyle olduğu için de sonuna kadar meşrudur.”* ⁷⁴

Ayrıca terör eylemleri sadece meşru yönetimlere karşı kendini göstermez. Zaman zaman meşru yönetimlerin de terör eylemlerinin içinde bulunduğu görülmektedir. Bu durum “devlet terörü” olarak anılır. Terör eylemlerini sınıflandırmak gerekirse şu şekilde sınıflandırılabilirler:

⁷³ Elisabeth Copet – Rougier, **Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet**, Antropolojik Açıdan Şiddet, Editor: David Riches, Çev: D. Hattatoğlu, , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 70

⁷⁴ Ömer Laçiner, **“Bir Modern Çağ Pratiği Olarak Terör”**, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 259.

- 1) Devlet terörü
- 2) Devlete karşı terör
- 3) Siyasal sistemi yıkmaya yönelik terör
- 4) Ayrılıkçı akımlar ve terör
- 5) Öç alma amacıyla terör
- 6) Ortak çıkarlarda buluşan fraksiyonlar

Her kesimin teröre ve terör eylemlerine farklı açılardan bakması neyin terör olduğunu belirtmekte zorluk oluşturmaktadır. Bir kesim için terörist sayılan gruplar başka bir kesim için özgürlük savaşçısı ya da meşru müdafaa gösteren savunucular olarak algılanabilmektedir. Ancak terör eylemlerinin gerekçesi her ne olursa olsun, her şeyden önce insanların yaşam hakkını ve özgürlük alanlarını kısıtlaması bakımından kabul edilemeyecek uygulamalardır.

Mafya Suçları: Mafya ve çeteler yasal otoritenin zayıf kaldığı yerlerde ve anlarda ortaya çıkmakta ve güçlenmektedir. Mafya, öznel olarak bir suç örgütünü tanımlamaktan çok, bir alt kültürü, kendine has gelenekleri ve davranış kodları olan bir olguyu ve oluşumu tanımlamaktadır.⁷⁵ O ona kadar meşru otorite olan yasal otorite bu duruma engel olamaz ya da olmaz ise mafya artık yavaş yavaş o bölgenin meşru otoritesi olmaya başlar. Çünkü yasalar ile kendilerini koruyamayan insanlar, bir güç olarak gördükleri mafya ve çetelere başvurmak zorunda kalabilirler. Bu durum da mafya ve çetelerin daha da güçlenmesi ve insanların gözünde meşru otoriteye dönüşmelerine neden olacaktır.

“Her otorite, zor kullanma yeteneğinden doğar. Otorite, yasal boşluklardan yararlanarak kendisini legalleştirebiliyorsa, o otoriteye boyun eğenlerin gücü, adalet isteme noktasına ulaşamaz. Güçlü ki bu güç şiddetten kaynaklanır - her zaman haklıdır”⁷⁶

⁷⁵ Ertan Beşe, “**Sosyoloji Temelli Suç Teorileri ve Organize Suçlar**”, Organize Suçlarla Mücadele ve Polis, Editör: Aytekin Geleri ve Hasan Hüseyin Çevik, Seçkin Yayınevi, 2001, s. 156.

⁷⁶ Murat Çulcu, “**Mafia ve Şiddet**”, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 209.

Mafya ve çeteleri terör örgütlerinden ayıran başlıca özelliği de yaşadığı bölgede meydana gelen sorunlarda danışılan olma özelliğidir. Fakat onun adaletine başvuranlar da, onun vereceği kararı, bu karar kendi aleyhlerine olacak olsa da kabul etmek zorundadırlar. Ayrıca mafya siyasi bir güç kullanmadan, sınıfsal bir amaç gütmekten var olamaz. Ondaki beklenen gücü yönetebilen biri olmasıdır. Aksi takdirde bu ayrıcalığını bir başkası elinden alır. Bu nedenle “mafya babası” şiddet ile ele geçirdiği bu hakkı muhafaza edebilmek için artık durmaksızın en güçlü şiddet uygulayıcısı olmak zorundadır.

Abadinsky, mafyanın içinde değerlendirildiği organize suçları, yasal veya yasal olmayan metotlarla para ve güç elde etmek amaçlı, en az üç düzeyli hiyerarşik bir yapı sergileyen ve belirli bir grup hiyerarşi disiplinine göre hareket eden kişilerin yaptıkları eylemler olarak tanımlamaktadır.⁷⁷

Şiddet kullanımı mafyaya sadece ekonomik kazanç sağlamakla kalmaz, aynı zamanda psikolojik tatmin de verir. Bu tatminin nedeni, şiddete dayalı gücünün bir çeşit iktidara dönüşmesidir. Böylece, "yerel düzenin iktidarı" konumuna gelen mafya artık sadece düzenin bir parçası değil, aynı zamanda düzenin koruyucusu konumuna gelmektedir. O, düzenin çökmesi veya değişmesi halinde, iktidarını yitireceğini bilir. Bu nedenle Mafya toplum yapısının öncüsü ve en önemli savunucusu durumunu alır.

Russel iktidar ve baskı ilişkisinden bahsederken, iktidarın farklı baskı yöntemlerine değinerek gündelik yaşamdaki şiddet pratiğinin baskı ile olan bağlantısının “egemenlik ilişkisinin eninde sonunda bir şiddet ilişkisi olduğunu açıklamaktadır.”⁷⁸ Mafyanın bu statüsü, ona bir ayrıcalık kazandırmaktan çok, var olan konumunu muhafaza etmek için kullanacağı bir yöntem olarak onun mevcudiyetini devam ettirmesine olanak sağlamaktadır.

⁷⁷ Howard Abadinsky, **Organized Crime**, Cengage Learning, 9. Edition, 2009, s. 4.

⁷⁸ Ertuğrul Özkök, **Sanat İletişim İktidar**, Tan Yayınları, Ankara, 1982, s. 16

1.3.7 Medya Şiddeti

Basında ya da televizyonda bir kişi ya da gruba karşı yürütülen yıpratma girişimleridir. Medya araçları kullanım şekli, belli bir dünya görünümü yaratılarak temsili doğası ve dramatik temsiline yapıları gereği gerçekliğin olduğu gibi yansımaya izin vermemektedir. Yaratılan bu sanal gerçeklik bu araçların insanlar tarafından takibi esnasında manipülatif gerçekliği olduğu gibi kabul etmesine neden olmaktadır. Bu araçlardan en yaygın olanı ise televizyondur. *“Televizyon insanlara kımıldamadan oturmayı, çenelerini kapalı tutmayı, dinlemeyi ve elektronik olarak üretilen insan sesi taklitlerinin karşısına geçtikleri zaman duyup gördüklerini edilgen bir şekilde kabul etmeyi öğretmektedir.”*⁷⁹

Kimi zaman kasıtlı olarak, kimi zaman ise kasıtsız işini, kişi ya da kişilerin medya araçlarında yargısız infaz edilmeleri ve hedef gösterilmeleri bu şiddet türünün örneklerindendir. *“Şiddet, yaşamın bir parçasıdır ve medya bundan beslenmektedir. Ancak daha önemlisi, medya, sözü edilen şiddeti toplum bağlamında meşru hale getirmektedir.”*⁸⁰ Bu uygulama hukuk dışı bir uygulama olmasına karşın medyada yer alınca normalleşmektedir.

*“Her şeyden önce şu tespiti yapmakta fayda var. Şiddet, kitle iletişim araçlarının biçimsel yapısına içkin değil, verili yapının kitle iletişim araçlarının formunu ve söylemini kullanım biçimine bağlıdır. ‘Suçluluk, ‘kötülük’, derin bağdaşmazlıklar mevcut sistemin kendisinin merkezindedir. Ve söz konusu sistemin mantıksal evrimi boyunca sistemin kendisi tarafından üretilirler.”*⁸¹

*Dolayısıyla şiddet sorununu görsel medya ile bağlantımlarken, onun bir parçası olduğu mevcut toplumsal, ekonomi-politik ilişkiler ağı içindeki işlevselliklerine bağlı olan – ancak bunlarla sınırlı olmayan- kullanımlarını da göz önüne almak gerekir.”*⁸²

Özellikle gazetelerin spor sayfalarında bolca yer bulan şiddet imalı yazılar da bir başka medya şiddeti örneğini yansıtmaktadır. “Burası Kadıköy, buradan çıkış yok”, “Vur kır parçala, bu maçı kazan” gibi yönlendirmelerde bulunan haber yazılıları, maçlarda

⁷⁹ Barry Sanders, **Öküzün A’sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 36.

⁸⁰ Ömer Özer, **Medyada Şiddet Kültürü**, Birinci Basım, İstanbul, 2010, s. 27.

⁸¹ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, (İkinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 159-160.

⁸² Süreyya Çakır, **“Medya ve Şiddet”**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, sayı: 43, Ocak 2007-08, s. 164.

meydana gelen şiddetin olağanlaşmasında büyük pay sahibidirler. Bunun nedenlerinden en önemlisi, ülkemizde sporun en kolay gündem oluşturan olayların başında gelmesindendir. Satışı kolay olan bir şeyi dünya üzerinde en fazla satan şeyle “şiddetle” destekleyerek sunmak medya için daha yüksek rating ve tiraj anlamına gelmektedir. *“Şiddetin dili yoktur; her topluma uygun içerik şiddettir. Cinsellik hemen sonra gelmektedir ama şiddet kadar satış popülarlığı taşımamaktadır; taşıdığı kabul edilse bile her toplum, televizyonunda cinselliği serbestçe kullanamamaktadır.”*⁸³ Birde yandaş ve muhalif medya durumları söz konudur. Bu tip medya organları her olaya “biz” ve “onlar” açısından bakmaya ve yansıtmaya şartlanmış durumdadırlar.

1.3.8 Yasal Şiddet

Devlet organları yoluyla uygulanan şiddettir. Polis, asker ve jandarma gibi kolluk güçlerinin uyguladıkları şiddetin yanı sıra devlet sosyal ve ekonomik yükümlülüklerini yerine getirmeyerek de belirli kişi ya da kişiler üzerinde şiddet uygulayabilmektedir. *“Toplumsal bir düzenin kurulması ve sürdürülmesiyle ilgili olan yasal şiddetin karşısı yasa dışı şiddet, toplumsal hukukun ihlal edilmesi olasılığını içerir.”*⁸⁴ Polisin ve jandarmanın şiddet uygulaması toplumda meşru olarak kabul edilen bir şiddet eylemidir. Bazı kaynaklarda ise bu uygulamalar şiddet olarak görülmemektedir. *“...devlet iktidarının belirleyicisi olarak zor kullanılması, hukuk ihlallerinin engellenmesini, sınırlandırılmasını ve cezalandırılmasını kapsar; şiddet ise, hukuki müeyyideden ve anayasal meşruiyetten yoksun olduğu için esas itibariyle keyfidir.”*⁸⁵

Bu şiddet hakkı düzenin sağlanması için gerekli bir unsur olarak kabul edilir.

“Güçsüz durumda olanlar, iyice ölçüp biçerek kendi çıkarlarını düşünüp şiddete maruz kalmamak için, kendilerinden güçlü bir oluşuma bazı haklarını teslim edebilirler. Bu kabul, bu teslimiyet bir toplumsal uzlaşma biçimini aldığı anda güç yumuşak bir geçişle, halkın rızasıyla güçsüzlere kabul ettirilir. Böylelikle şiddet sivil ve siyasal

⁸³ Özer, a.g.e., s 28.

⁸⁴ Elizabeth Copet-Rougier, **“Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet”**, Antropolojik Açıdan Şiddet, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 70.

⁸⁵ Paul Wilkinson, **Terrorism and the Liberal State**, (İkinci Basım), Macmillan Press, London, 1987, s. 23.

düzenin yanında yerini alarak meşrulaşır, normalleşir ve devletin baskı araçlarından biri olur”⁸⁶

Ancak işin içine keyfilik ve orantısız güç kullanımı girdiğinde bu düzen sağlayıcı unsurun kendisi düzene karşı bir güven problemine de dönüşebilmektedir.

Ayrıca devlet terörü uluslararası bir boyutta da olabilmektedir. Buna örnek olarak işgaller veya bir devlet içindeki terör örgütlerine bir başka devletin desteği de olabilmektedir. Son dönemlerde yaşanan Ukrayna ile Rusya arasındaki gerginlik buna örnek olarak gösterilebilir. Ukrayna hükümetinin Rusya’ya yaklaşması sonucu Avrupa Birliği yanlısı vatandaşlarca yapılan eylem ve gösteriler devrim hareketine dönüşmüş ve hükümet devrilmiştir. Buna karşılık ülkenin doğusunda bulunan Rusya yanlısı vatandaşlar da bu duruma tepki göstererek yeni durumu kabullenmek istememişler hatta özerk bölge olan Kırım yapılan referandum sonucu Rusya’ya bağlanmayı seçmiştir. Yine de ülkede gerginlik devam etmiş, şiddet tırmanmış, sokak çatışmaları ve baskınlara yol açmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Devlet şiddeti tekeline bulundurmak ister. Bunu da, şiddet uygulayana karşı şiddet uygulayarak gerçekleştirmeye çalışır. *“Şiddet, iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar. Ama kendi başına bırakılırsa, iktidarın kayboluşuna yol açar. Bunun anlamı şudur: Şiddetin karşıtını şiddetsizlik olarak düşünmek yanlıştır. Şiddete dayalı olmayan iktidar diye bir şey yoktur gerçekte.”⁸⁷* Polis ve jandarma/asker gibi kolluk güçleri ile şiddeti önlemek için şiddet yöntemi uygulamanın yanı sıra mahkemelerce, meydana gelmiş şiddet eylemlerini cezalandırarak tekrar etmesini önlemek üzere caydırıcı şiddet de uygulayabilir. Hapishaneler devletin bu işlevini yerine getirmek için kurulmuş yapılardır.

“Tüm diğer mekanlar -ev, okul, kışla, fabrika, ibadethane, vs....- insanın günün belli saatlerinde içinde bulunduğu, sonra dışına çıktığı, başka mekânlarda başka ilişkiler yaşadığı yerlerken bunların tek istisnası olarak hapishane, belirli veya belirsiz bir süre boyunca tüm yirmi dört saatlerin aynı mekânda geçirildiği tek kurumdur Bedeni bir mekana kapatmak, kişinin uzamı ve zamanı üzerindeki tahakküm ve tasarruf hakkını

⁸⁶ Rene Sitterlin, **Violence**, Ouintet Publishing Ltd, London, 2004, s. 17.

⁸⁷ Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 62.

*"Başkasına" görünür/görünmez ellerine, gözlerine- devretmektir ki, en dehşetli şiddet bu olmalıdır."*⁸⁸

Ayrıca ast-üst ilişkisinin sorumluluktan kaçma ya da kurtulma fırsatı vermesi, hiyerarşik bir devlet yapısında şiddet eylemlerinin sıkça görülmesine yol açmaktadır. Örneğin gözaltına alınan göstericilere uygulanan şiddet ya da askerlerce esir alınmış kişilere uygulanan şiddet eylemlerinde genellikle şiddeti uygulayanlar sorumluluğu kabul etmemektedirler.

*"Genel olarak: Şiddetin bir biçimi, dizginsizlerin, yağmacıların, tecavüzcülerin şiddeti; kışkırtmanın, yüceltmenin, (şiddetin ya da alkolün etkisiyle) kendinden geçmenin şiddetidir. Diğer biçimi ise, disiplin altındakilerin, ast-üst ilişkisindekilerin, planlanmış uygulamaların, protokollerin şiddetidir. Şiddetin bu iki türü arasında belirsizlikler, çakışmalar ve karışımalar bulunduğunu hemen belirtelim. Ama yine de bunlar, ayırım yapmamamız için geçerli nedenler olamaz."*⁸⁹

Bunun en belirgin örneği Nazi Almanya'sında binlerce Yahudi'nin gaz odalarında öldürülmesini sağlamış olan Yahudi Kasabı olarak da bilinen Adolf Eichman'dır. Üstlerinden aldığı emirleri, uygulanması için kendi emrindekilere yaptıran Eichman, suçlamaları asla kabul etmediği gibi, olanlardan dolayı vicdan azabı da çekmediğini dile getirmiştir. Çünkü ona göre, o kendisine verilen emirleri yerine getirmiştir. Dolayısıyla da sorumluluk üstlerindedir.

1.3.9 Etnik Şiddet

Toplumsal bir şiddet türüdür. Ötekileştirmenin toplumsal bir hal almış biçimidir. *"Etnik kimliği asıl belirleyen etmen "kültür"dür. Ancak bu gerçek her kesimce bir türlü anlaşılamamakta, etnik kimliğe ırkçı bir bakışla yaklaşılmakta soy, sop, biyolojik, genetik temele dayalı ırkçı bir tanım temel alınmaktadır."*⁹⁰

Etnik kimliğin belirleyici unsuru kültürdür. Yani kültürel bir bağ kurmuş bir grubun başka bir gruptan kendini farklılaştırması ve diğer gruba karşı şiddet eylemlerinde bulunmasına etnik şiddet denmektedir.

⁸⁸ Işık Ergüden, **"Örnek Bir Şiddet Mekanı: Hapishane"**, Cogito, Sayı: 6-7, 1996, s. 110.

⁸⁹ Jan Philipp Reemtsma, **Vahşeti Kavramak**, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 37

⁹⁰ Ali Tayyar Önder, **Türkiye'nin Etnik Yapısı**, Zirve Ofset, Ankara, 1999, s. 7.

“Etnik şiddetin en önemli motivasyonlarından birisi olan mağdurluk ve kurban edilmişlik psikolojisidir. Halen hayatta olan kişilerin atalarının yaşadığı bir mağduriyet kuşaktan kuşağa bilinçli ve bilinçdışı olarak aktarılır ve kendileri mağdur olmuş gibi bir psikoloji başattır. Şiddet yanlıları kendi ruhsal yapılarında yaşadıkları bölünmüşlük, mağdurluk ve ezikliği toplumun mağdurluk ve ezilmişlik yaşantılarıyla birleştirerek kendilerine bir destek ve korunma sağlayabilmektedirler. Birey ne kadar çok örselenir ve horlanırsa o kadar çok ıstırap ve engellenme yaşar ve o kadar çok değişik yansıtma kullanır. Mağdur olan kişi benlik savunmalarını kullanır.”⁹¹

Bunu dünyanın pek çok ülkesinde pek çok etnik grup yaşamış ve yaşamaya devam etmektedir. İspanya’da Bask ve Katalonya bölgesi fiili şiddetten uzak olsa da zaman zaman hala yaşamaktadır. Eski Çekoslovakya’da Çeklerin ve Slovakların ayrılmasına neden olmuştur. Bunun sebeplerinde, güçlü olan etnik grubun yönetimi elinde bulundurması ve diğer etnik gruplara yeterli kaynak kullanımı göstermemesi, bir etnik grubun diğerinden ayrı bağımsız bir hayat sürdürmek istemesi gibi pek çok unsur bulunmaktadır.

Birçok ülkede etnik gruplar ve ülke vatandaşları arasında gerginlikler yaşanmaya devam etmektedir. Nedenleri arasında güçlü olan etnik grupların yönetimi elinde bulundurması ve diğer etnik gruplar ile kaynaklarını paylaşmak istememesi, demokratik haklardan mağdur edilmesi ya da bu etnik grupların özerk bir yaşam sürmek istemesi gösterilebilir.

⁹¹ Abdulkadir Çevik, **Politik Psikoloji**, Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 36

İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU

2.1 DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI VE ŞİDDETİN YANSIMALARI

Birinci Dünya Savaşı'nın son yılı 1918'e gelindiğinde Almanya'nın çevresi düşmanları tarafından kuşatılmıştı ve Almaya sınırlı kaynaklarıyla varlığını devam ettirmeye çalışmaktaydı. Almanya, bir yandan cephelerde mücadele etmekte bir yandan da ülke içindeki isyanlarla başa çıkmayı denemekteydi. Ülke içinde var olan isyanların etkilerinin cephelere yansması sonucu, Almanya savaşa daha fazla direnememiştir.

Savaştan yenilgiyle çıkan Almanya için savaşın sonuçları ağır ekonomik, sosyal ve siyasi sorunlar yaratmıştır. Bu sorunların yansıttığı sarsıntıların var ettiği değişim ve özgürleşme ihtiyacı var olan sanat akımlarının da toplumun içinde bulunduğu durumu temsil etmekte yetersiz kalması ile birleşince ekspresyonizmin doğmasına neden olmuştur. Ekspresyonizm; Natüralizm, Akademizm ve Empresyonizme tepki olarak doğmuştur. Akım için önemli olan ruhsal durumdur ve doğa ikinci planda kalır. Yani doğanın biçim ve renklerinin direkt yansması yerine, insanın iç dünyasının yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmek asıl amaç olmuştur.⁹²

Birinci Dünya Savaşı Almanya'yı Avrupa ortasında yalnızlaştırmış ve izole bir toplum haline gelmesine neden olmuştur. Bu durumun psikolojik etkileri sanat dallarında kendini belli ederken, teknik ve teknolojik açıdan etkileri Almanya'yı kendi kendine yetebilen, başının çaresine bakabilen bağımsız bir yapıya ulaştırmıştır. Savaş sırasında propaganda amaçlı kurulan sinema sektörü, savaş sonrasında film yapmak isteyen sanatçıların kontrolü altına girmiştir. “...*Birinci Dünya Savaşının sonunda ekonomisi altüst olmuş, insanların açlıktan öldüğü bir Almanya'da; çaresizliğin ve umut arayışının sinemaya da yansması kaçınılmazdı.*”⁹³ Savaşın bıraktığı yıkım, acı ve sefalet, dönemin sanatçıları da derinden etkilemiştir. Dönemin Alman sanatçılarına göre sanat,

⁹² Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 38.

⁹³ Durmuş Akbulut, **Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması**, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, s. 78.

bu acıları, bu sefaleti görmezden gelmemeli, estetik kaygılar peşinde koşmaktan öte gerçekleri, hayatı yansıtmak zorunda olmalıdır. İşte Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır.

Ekspresyonizm aslında 1900'lü yılların başında Fransa, Rusya, İsveç ve Polonya gibi ülkelerde ilk eserlerini vermeye başlamıştır.

“Savaş sonrası dönemin siyasal ve toplumsal karmaşasından doğan dışavurumcular; resim, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanat dallarında verdikleri eserlerinde insanın içsel dünyasını, özellikle de korku, nefret, aşk, endişe gibi duygularını dışsallaştırmayı amaçlıyorlardı.”⁹⁴

Dışavurumculuk yirminci yüzyılın başlarında Almanya’da ortaya çıkan, resimde, heykelde, şiirde, edebiyatta ve dramada olduğu gibi sinemada da kendini göstermiş ve tüm batılı ülkelerde sanat üzerinde büyük etkisi olmuş bir sanat akımıdır.⁹⁵ Sanatın her dalında yansımalarının bulunduğu ülke ise Almanya olmuştur. Almanya’da resim, sinema ve edebiyat alanında derin izler bırakmıştır. Ekspresyonizm, 20. Yüzyılın ilk yirmi yılı içinde özellikle Almanya’da gelişen modern sanat akımıdır. Dış gerçekliği ona sadık kalarak yansıtmak yerine, sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, politik tercihine uygun olarak işlediği içerikleri deformasyona uğratmasına olanak vermiştir.⁹⁶

“Dışavurumcu sinema estetik verileriyle dışavurumcu resim ve tiyatrodan alıntılar yapmıştır. Gölgeyi ışıklandırmalar; rastgeleymiş gibi gezinen kameralar; kaba saba tasarlanmış mekân ve dekor öğeleri; ölüm, alt seviyede yaşam, öfke, delilik ve itaatsizliğe yönelik övgülerle donatılmış sinema metinleri... Psikolojik huzursuzlukların, siyasal eşitsizliklerle derinleştiği toplumsal varlık olarak insanın mutsuzlukları, orta sınıf davranış motifleriyle sunulmuştur.”⁹⁷

Bunun iki temel nedeni vardır. Birincisi Almanlar savaşı ve etkilerini eserlerine yansıtmak istemişlerdir. Bunun için de dışavurumculuk ideal bir tarz olarak görülmüştür. Bir diğer nedeni ise ekonomik nedenlerdir.

⁹⁴ Ufuk Güral, **Sinema Tarihi**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 9.

⁹⁵ Martha P. Nochimson, **Bir Dünya Sinema**, Deki Yayınevi, Ankara, s. 110.

⁹⁶ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011 s.97-98.

⁹⁷ Emrah Erkan, **“Sinemasal Şiddet”**, <http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/download/1012001783/1012001485>, Son Erişim Tarihi: Haziran 2014, s.18.

“Sanatçı dış dünyanın izlenimlerini, doğadaki biçimlerin yansıtılmasını bir yana bırakarak, bu biçimleri değiştirip bozarak ve simgeler kullanarak, bireyin öz yaratıcılığını simgeleyen iç gerçekliğini dışa vurmalıdır. Çünkü insanın çevresinde gördükleri, algılamının bozuluma uğrattığı bir görüntü oluşturur, bu nedenle birey kendi derinliklerine indikçe yeni algılamalara ulaşır ve bu algılamalar belki devar olan çerçeve ile daha iyi örtüşür. Dışavurumculuk bir yandan savaş sonrasında Avrupa’nın üstüne çökecek karabasanı öngören, bir yandan da insanlığın tepeden tırnağa yenilenmesi gibi mistik bir umudu çağrıştıran ürünler vermiştir.”⁹⁸

Dışavurumcu filmlerin büyük bütçeli filmler olmadığı ilk göze çarpan özelliklerindendir. Ayrıca Dışavurumculuğun en büyük tepkisi ise İzlenimciliğe olmuştur. *“Ekspresyonizm’de, salgın hastalıklar, ekonomik problemler yoktur. Onların kışkırttığı fanteziler vardır. Ekspresyonistler, gerçekliğe sırtını dönerler.”⁹⁹* Adından da anlaşılacağı üzere bu iki akım birbirlerine taban tabana zıtlıklar göstermektedir.

“Dışavurumculukta, ruh ve makinenin insanı ele geçirmek için karşılıklı verdikleri mücadele çok önemli olmuştur. İzlenimcilik insanın ruhtan uzağa düşmesi demektir. Burjuva dönemi insanı, kulaktan başka bir şey değildir. Dünyayı dinler fakat bir tek söz etmez. Dışavurumcu ise, insanın ağızına vurulan kilidi karar.”¹⁰⁰

2.1.1 Dışavurumculukta Şiddetin İşlenişi, Etkileri ve Yansımaları

Sanatın esin kaynağı hayatın kendisidir. Hayatın içinde çok miktarda acı ve şiddet bulunmaktadır. Sanatın da görevi bu olguları işlemek, ortaya koymaktır. Fakat sinema sanatında asıl önemli olan sinemanın neyi işlediği değil, nasıl işlediğidir. Dışavurumculuk akımı için de bu nedenle sinema çok ideal bir alan olmuştur. Dışavurumculuk hisleri somut eserlere dönüştürerek, dışa aktarımın alanı olarak öznel ve soyut olanı, gözle görünür hale getirmeyi amaçlamaktadır. Sinemanın kendisi de imgeleri kullanması bakımından görünmeyeni görünür kılmakta oldukça başarılı olmuştur.

“Dışavurumcu sinema o dönemin çözülen insanlarını, karmaşık bir ruhsal yapıyı ve kimlik arayışlarını yansıtarak, gerçeklere sırt çevirmiş ve gerçeği çarpıtmıştır. İnsanlara, toplumu ve doğayı yeniden biçimlendirebileceği mesajını aktarmaya çalışan bu akım, karamsar ruhların kimi zaman şiddet içeren anlatım aracı olmuştur.”¹⁰¹

⁹⁸ Memduh Yağmur, **“Dışavurumcu Alman Sineması”**, Broadcaster İfo Dergisi, Sayı: 92 (Bölüm:1), 2012, s. 125.

⁹⁹ Güral, 2013, a.g.e, s. 10.

¹⁰⁰ Özkan Eroğlu, **Sanatın Tarihi**, Tekhne Yayınları, 2014, s. 498.

¹⁰¹ Yağmur, 2012, a.g.e, s. 125.

Yani Ekspresyonizm, şiddetin etkisini tüm toplum üzerinde fiziksel ve psikolojik olarak hissettirdiği bir dönemde gerçekliği yeniden anlamlandırarak, salt gerçekliğe tepkisini eserlerinde şiddeti bir öge olarak kullanarak göstermiştir.

“Der Blaue Reiter grubu tarafından kuramsal alt yapısı hazırlanmış olan akım özü gereği zaten şiddeti normalleştirmiştir. Öfke, öç alma, devrimci değişiklikler ve insanın en vahşi tepkilerini geleneksel estetiği bütünüyle yok sayarak açığa çıkarmıştır.”¹⁰²

Dışavurumcu akımın, kuramsal yapısı gereği merkezine koyduğu şiddet, üretilen eserlerin vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Geleneksel anlatı yapısına karşın, sinema anlatısına hizmet eden öğeleri kullanım biçimindeki farklılık, şiddetin sunumunda anlatımın öğeleri ile birleştirilmiştir. *“Bu akım izlenimciliği, gerçekçiliği, doğacılığı reddetti ve öznel ya da içsel gerçeğin yansıtılmasını savundu.”¹⁰³*

Ekspresyonizm akımıyla orta çıkan ilk sinema filmi 1919 yılında Robert Wiene'in çektiği "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" (The Cabinet of Dr. Caligari) isimli filmidir.

“Çılgın bir adamın çılgın bir kadına anlattıklarını konu edinen bu filmde, dekorlar bir şeyi stilize etmez; filmin kahramanlarının ruhsal dengesizliğini vurgular. Biçimsiz yollar, yamuk evler, gölgeler; arka planda güçlü bir kontrast oluşturan aydınlık, karanlık lekeler ve kesik çizgilerle yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir.”¹⁰⁴

Savaş kaynaklı yaşanan ekonomik sıkıntı, film yapım koşullarını da etkilemişti. Büyük bütçeli filmlerin yerini stüdyoda çekilen, daha iyi bir gelecek umudu ile motive olan dışavurumcu filmlerin yapılmasına olanak sağlamıştı. Film, baştan sonra gerçek dışı mekanlarda geçmekte, ekran bir tuval gibi kullanılmakta, geometrik, keskin, abartılı dekorlar aracılığıyla klasik öykü anlatımının dışına çıkılmaktaydı. Duvarlara yansıtılan

¹⁰² Emrah Erkan, **“Sinemasal Şiddet”**, <http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/download/1012001783/1012001485>, Son Erişim Tarihi: Haziran 2014, s. 18

¹⁰³ Memduh Yağmur, **“Dışavurumcu Alman Sineması”**, Broadcaster İnfö Dergisi, Sayı: 92(Bölüm:1), 2012, 124 s.

¹⁰⁴ Memduh Yağmur, **“Dışavurumcu Alman Sineması”**, Broadcaster İnfö Dergisi, Sayı: 92(Bölüm:2), 2012, s.118.

ışık ve gölge oyunları, hastalıklı bir adamın halüsinasyonlarına eşlik etmekte ve tüm filmi realizm duygusundan koparmaktaydı.¹⁰⁵

Filmde ekspresyonizm etkileri özellikle filmin dekor ve makyajlarında görülmektedir. Kontrastı yüksek gölgeli ışıklandırmalar, biçimsiz, bozuk formlara sahip yapılar dikkati çekmektedir. *“Alman Sineması’nda aynı dönemde ortaya çıkan ekspresyonizmin önde gelen özelliği, deformasyon adı verilen dış dünyada var olan gerçekliğin çarpıtılmasıdır.”*¹⁰⁶

Filmin kahramanının zihinsel dengesizliği ile gerçek dünya ile benzeşmeyen, düzensiz bir dünya betimlenmiştir. Böyle bir dünya tasvir edilmesinin asıl nedeni dönemin belirsizliğidir.

*“Görüldüğü gibi dışavurumculuk şiddetin hüküm sürdüğü bir toplumsal yapıya tepki olarak ortaya çıkmış ve bu yapıyı şiddeti de kullanarak bozmaya çalışmıştır. Dışavurumcu anlayışla çekilmiş filmlerin konusunda şiddet içermesi çok da önemli değildir. Çünkü dışavurumcu sinemanın anlatım dili zaten şiddete dayalıdır. Diğer bir deyişle, dışavurumcu filmlerde kullanılan görsel estetik öğeler çok uçta, karmaşık ve gerçeklik algısını ortadan kaldırabilecek şiddetli bir dile sahiptir. Ayrıca bu filmler şiddet içerse dahi, bu karmaşık dili nedeni ile şiddet içeriği gerçeklikten soyutlanarak estetize edilmektedir.”*¹⁰⁷

Toplumsal buhran döneminde çıkmış ve döneminin olaylarına tepkisiz kalmamış olan dışavurumcu filmler için şiddet, içerik olmaktan çok anlatımın temel ögesi olmuştur. *“Coşku, ve hiddet oyuncuların karakterleriyle birleştirilmiştir. Hasta zihinlerin yarattığı halüsinasyonlar bir güç gösterisinin öyküsüne dönüşmüştür. Psikolojik olayların dışa yansımada izleyici adeta şiddete ve suç işlemeye teşvik edilmiştir.”*¹⁰⁸ Oyunculuk, kamera teknikleri, ışık, makyaj gibi mizansenin bir parçası olan şiddet, filmlerin hikayelerinin ilerlemesinde ve sonuca ulaşmasında temel öge olarak kullanılmıştır. Dışavurumcu sinemanın en önemli özelliklerinden olan, karakterlerin iç

¹⁰⁵ Durmuş Akbulut, **Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması**, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, s. 80.

¹⁰⁶ Güral, a.g.e., 2013, s. 10.

¹⁰⁷ Selçuk Temel, **“Sinema Filmlerinde Şiddet İçeriğinin Yeniden Üretilmesi”**, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2008), s 31

¹⁰⁸ Emrah Erkan, a.g.e, s.18.

dünyasının işlenmesi, Dr. Caligari'den de önce, Stellan Rye'in Paul Wegener'le birlikte 1913 yılında çektikleri *Der Student von Prag*, (Praglı Öğrenci) isimli filmi.¹⁰⁹

*"Max Reinhardt kumpanyasında yer alan tanınmış aktörlerden biri olan ve sinema sanatına karşı ilgi duyan Paul Wegener, Danimarka sinemasının estetik ölçülerinden ve Reinhardt'ın tiyatro yapıtlarından etkilenerek 1913 yılında Prag'lı Öğrenci (Der student von Prag)adlı filmi tasarlar. Yönetmenliğini Danimarkalı Stellan Rye'nin üstlendiği bu film, o zaman tiyatro ve edebiyatta çok tutan bir tema olan çift"ya da iki"kişilikli olma fikrini geliştirerek, Alman hayali öykülerini ve bunlardaki romantik kader atmosferini yeniden ortaya çıkarmaya çalışmaktadır"*¹¹⁰

Bu film daha sonra çekilecek olan Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ı (1920) ve Faust'u (1926) anımsatmaktadır. Sinema tarihine bakıldığında, Ekspresyonizmin akımının başladığı dönemde ekspresyonist tavrın daha çok edebi eserlere yansıdığı görülmektedir. Dışavurumcu filmlerde, estetik her öğeden özenle kaçınılmaktadır. Oyunculuklar sert ve kabadır. Yer yer tiyatrovary oyunculuklar sergilenmektedir. Görsellik dekorlarla desteklenerek güçlendirilmektedir. Her ne kadar 1913 yapımı 'Praglı Öğrenci' filmi Reinhardt ekolünden gelen Wegener tarafından tasarlanmış, hatta işlediği konu bakımından Alman efsaneleri ve karakterlerinin psikolojik özelliklerine ağırlık veren öncü nitelikli bir film olsa da, Alman Ekspresyonizminin ilk yapıtı olarak Robert Wiene'in "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" kabul edilmektedir.

*"Wegener gibi Reinhardt'a bağlı çeşitli tiyatro gruplarından gelen ve sonraları sinemaya geçerek Alman sinemasının doğmasına katkıda bulunan aktörler; yapımcılar ve dekorcular büyük ölçüde Reinhardt'ın tiyatro anlayışından etkilendikleri için yaptıkları filmler de onun izlerini taşımaktadır. Alman sinemasının ilk sanatsal örneklerini oluşturan bu filmler; sinemada Ekspresyonizmle sonuçlanan akımı başlatmıştır. Bu akımın sinema sanatında tam anlamıyla ortaya çıkışı, 1919'da çevrilen Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinet dec Dr. Caligari) ile olur."*¹¹¹

Yaptığı hasta ruhlu deneylerle ürpertici bir doktoru anlatan film, Dışavurumcu Alman Sinema'sının en karanlık yapımı olarak kabul edilmektedir. Korkutucu bir karakter olarak tasarlanan Dr. Caligari, filmin sonunda kendi hastalığının kökenini anladığını ve kendi hastalarını iyileştirebileceğini dile getirdiği için filmin bir nevi mutlu sonla bittiği

¹⁰⁹ Durmuş Akbulut, **Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması**, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, s. 75.

¹¹⁰ Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Birinci Basım, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009, s. 78.

¹¹¹ Coşkun, y.a.g.e., s. 80.

varsayılabılır. Fakat filmin tamamı göz önüne alındığında, Dr. Caligari hasta ruhlı yöneticilerin perdedeki temsilini oluşturmaktadır.¹¹²

Film iki adamın arasında geçen bir konuşma ile başlamaktadır. Daha filmin ilk cümlesinde adamın, ruhların her yerde olduğundan bahsetmesi filmin atmosferini hakkında ipucu vermektedir.

“Tenha bir bahçede Francis adlı geçen bir adam tuhaf nevrotik bir yaşlı adama kendisini sarsan olayları anlatır. Bir süre önce küçük Holstenwall kasabasına panayırın şarlatanı olan Dr. Caligari gelmiştir. Yanında uyurgezer medyum Cesare vardır. Caligari'nin küçük gösterisinde Cesare daha sonra gerçekleşecek ölüm kehanetlerinde bulunur – ünkü kötü niyetli şovmen kendi zombie benzeri kölesini öngördüğü cinayetleri işlemesi için gönderecektir.”¹¹³

Filmin asıl hikâyesini ise geçen adamın anlatacağı hikâye oluşturmaktadır. Geçen adam arkadaşıyla birlikte gittiğı panayırda gördüğü Caligari ve onun kontrol ettiğı Cesare'ı anlatmaya başlar. Seyirciler bu garip adama istediklerini sorarlar ve doğru cevapları alırlar. Geçen adamın arkadaşı, Cesare'a ne kadar yaşayacağını sorar ve ertesı gün şafak vaktine kadar cevabını alır. Garip adamın söylediğinin gerçekleşmesiyle hikayenin tansiyonu da artar. Geçen adam bu durumdan şüphelenerek sevgilisi ile birlikte Caligari'nin kim olduğunu ve bu ölüm ile bir alakası olup olmadığını araştırmaya başlar. Fakat bu durum sevgilisinin kaybolmasıyla sonuçlanır. Caligari, Cesare'a adamın sevgilisini öldürmesini emreder ancak bu garip adam geçen kadından hoşlandığı için bunu yapamaz. Daha sonra geçen adam Caligari'nin bir akıl hastanesinin başhekimisi olduğunu öğrenir. Gizlice günlüklerini okur ve Caligari isminde uyurgezerleri yönlendirip cinayetler işleten bir keşişin hikâyesine olan düşkünlüğünü fark eder. Filmin sonuna kadar seyirciler Caligari'nin Cesare'yi yönlendirerek cinayetler işlettiğini sanmaktadır. Filmin sonunda ise Caligari'nin, geçen adamın, adamın sevgilisinin ve Cesare'nin yattığı bir akıl hastanesinin başhekimisi olduğı anlaşılır. İzlenilen tüm hikâye Francis'in fantezilerinden başka bir şey değıldir.

¹¹² Durmuş Akbulut, **Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması**, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, s. 79

¹¹³ Philip Kemp, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev: Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz, Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 44.

Dışavurumcu filmler için hikayenin yansıtılışında yaratılan atmosfer çok önemlidir. Filmde dikkat çeken unsurlar; çevrenin tasviri için kullanılan deforme olmuş dekor ve çizimler, aşırı aydınlatmaların yanı sıra oluşturulan koyu gölgeler ve sahne oyunculuğuna kaçan abartılı oyunculuklardır. Tüm set yağlı boya çizimlerden oluşturulmuştur. Ayrıca karakterlerin makyajları da dikkat çekicidir. Nedeni de filmde ses kullanılmamasından dolayı karakterleri ancak görüntüleri ile anlaşılır kılama çabasıdır. Cesare karakterinin ölü gibi soluk tenli olması, Caligari'yi çılgın bir adam görünümüne sokan göz makyajı ve kontrast yaratan pelerini de yine bu karakterleri seyirciye daha iyi anlatabilme çabasından ileri gelmektedir. Hikayenin sonunda ise kişilerin gerçekte oldukları karakterlere dönüşü yine kostüm ve makyajla da desteklenerek gösterilmektedir. Caligari karanlık pelerininin sıyrılır ve beyaz önlüğü ile doktor olduğu gösterilir. Ayrıca dekorlar dizayn edilirken göz önünde bulundurulan bir diğer unsur da tüm bu görüntülerin aslında gerçek olmaması ve hikayeyi anlatan genç adamın zihnindeki görüntüler olmasıdır. Bu nedenle filmin son sahnesinde kullanılan dekor da film boyunca kullanılanlardan farklıdır.

Çarpık, yamuk ve doğal olmayan imgeler dönemin akıl hastanelerini değiştirerek perdeye yansıtır. Nedeni her şeyin hastalıklı bir zihin anlattığı hikayenin ürünü olmasıdır. Eğri bükü tepeler, yamuk ağaçlar, sivri çatılı evler hep bu hissin oluşması için kullanılan unsurlardır. Dekorun çarpıklığı ve aydınlatmadaki kontrast, yaşanan dönemin zihinlerde oluşturduğu alt-üst oluşu ifade ederken, oyunculuklardaki abartı da karakterlerin dengesizliğini hissettirmekte oldukça başarılıdır.

*“Caligari bir anlamda, insandan öte, zalimliğin ve endişenin, düşün ve gerçeğin karışımı bir ruh halini temsil etmektedir.”*¹¹⁴ Düş ve gerçeğin sentezlenerek kullanılmasının nedeni, dönemin geneline hakim olan şiddet olgusunun ve bu koşulların insan psikolojisinde bıraktığı etkileridir. Bunları en gerçekçi şekilde verebilmek için, özellikle çarpık bir zihnin ürettiği hikaye anlatımı seçilmiştir. Ayrıca şiddetin kaynağı olarak saygın bir yönetici ve varlıklı bir doktor olan başhekimin seçilmesi de dikkat

¹¹⁴ Memduh Yağmur, “Dışavurumcu Alman Sineması”, Broadcaster İnfö Dergisi, Sayı: 92(Bölüm:1), 2012, s. 119.

çekicidir. Burada metaforik bir gönderme bulunmaktadır. Hikayenin sahibi olan akıl hastası, dönemin getirdiği zorlukları üzerinde hisseden birisidir. Bu kişiler içinde bulundukları şiddet dolu durumun sorumlusu olarak kendilerini yöneten sınıfı görmektedir.

Alman dışavurumcu sinemasının diğer bir örneği ise Paul Wegener'in 1915'te yönetmenliğini yaptığı *Der Golem* isimli filmidir. Gustav Meyrink'in aynı isimli kitabından uyarlanan film, eski bir Yahudi masalındaki Golem adında olan yaratık/canavarı konu edinmektedir.¹¹⁵ “Söylenceye göre, *Tevrat'ta 'cenin' ya da 'kusurlu varlık' anlamına gelen, Golem, Yahudileri kötülükten koruyan metal bir devdir. Bu yaratık, din adamları tarafından, ağzına ya da başına bazı dualar yerleştirmek suretiyle canlanır ve Yahudileri korur.*”¹¹⁶ Fakat film, Frankenstein hikâyesini de anımsatacak bir biçimde yaratılan canavarın, kendini yaratana öldürmesi ile son bulmaktadır.

Bazı kaynaklarda 1915 yılında ait olduğu belirtilse de, üç bölümden oluşan bu “Der Golem” 1920 yılında tamamlanmıştır. Bu dönemin diğer önemli filmleri de 1916'da yönetmenliğini Otto Rippert'in yaptığı “Homunculus”, 1922 yılında Murnau'nun yönetmenliğinde çekilen “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi) ve yine aynı yıl yapılan “Fantom” adlı yapımlardır. Burada dikkati çeken bir diğer husus tıpkı Der Golem’de olduğu gibi, Homunculus’un da Dr. Caligari’den önce yapılmış olmasına karşın Alman Ekspresyonizmi’nin ilk temsilcisi sayılmamasıdır. Nedeni, bahsedilen filmlerin Alman Ekspresyonist Sineması’nın gelişimine katkıda bulunan yapımlar olarak sayılmasına karşın, bu akımın özelliklerini en belirgin biçimde taşıyan ilk filmin Dr. Caligari’nin Muayenehanesi oluşudur. “Bu akımın tam anlamıyla olgulanması ise 1919 yılında olur.”¹¹⁷ Carl Mayer ve Hans Jonowitz’in senaryosunu yazdığı Robert Wiene’nin yönettiği “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” (Das Kabinett Dr. Caligari) Alman Sinemasının ilk sanatsal örneğini oluşturur.

¹¹⁵ Durmuş Akbulut, *Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması*, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, s. 76.

¹¹⁶ Erdal Aydın, “*Bilim Kurgu Sineması Yapım Tasarımı Sürecinde Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı*”, (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2004), s. 30.

¹¹⁷ Esin Coşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar*, Birinci Basım, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009, s. 80.

Ekspresyonizm 1920'li yılların ikinci yarısından itibaren etkisini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Ancak Reinhardt tiyatrosu Alman Sineması üzerinde etkisini "Kammerspiel" türü olarak adlandırılan bir akımla sürdürmüştür. Kammerspiel türü, sinema filmlerinde de özellikle karakterlerin iç benliklerinin işlendiği hikayeleri konu ederek, Ekspresyonizmin izlerini taşımıştır.

“Kammerspiel filmleri, eylem, zaman ve mekan birlikteliğine ısrarla uyuyor; kurguda çarpıcılığa yer vermiyorlardı. Bu filmlerin hepsinde Ekspresyonist sinema etkisi altında kaderci hava egemendi, kapalılık duygusu ve karamsarlık başarıyla yansıtılmıştı. Bu türe giren filmlerin en tipik özelliklerinden biri de ara yazı kullanmama, duygu ve düşünceleri davranışla açıklama cabasıydı. Karakterler isimlendirilmeden, “anne”, “oğul”, “kadın” gibi sözcüklerle tanımlanıyor ve bir anlamda evrensel nitelikler kazanıyorlardı.”¹¹⁸

Dışavurumcu sinemanın önemli özelliklerinden biri ve bu çalışma ile ilintili en temel özelliği, dilinin şiddetin yoğun olarak etkisini hissettirdiği bir dile sahip olmasıdır. *“Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, o zamana kadarki en büyük kitlesel kıyımla alt üst olan zihinlerin hayal kırıklıkları ve fillerin tepiştiği düzene karşı anarşist duruşları, dönemin sinemacılarının kendilerini kaotik ve şiddete dayalı ifadelerini doğurur.”¹¹⁹* Dışavurumcu sinemanın ortaya çıkış sebebi, şiddetin hakim olduğu bir toplum hayatı olmuştur. Dışavurumculuk, dünya savaşlarının arasında kalmış bir toplumun yaşadığı şiddet dolu hayata karşı geliştirdiği bir anlatım tarzıdır. Her ne kadar şiddet içerikli bir üsluba sahip olsa da dışavurumculukta şiddet mümkün olduğu kadar estetik bir yolla sunulmuştur.

“Dışavurumcu Alman sineması, Hollywood’un üslubunu, özellikle de korku ve kara film türünde etkilemiştir. Savaş sonrası yaşanan toplumsal bunalımın dışavurumu olarak gelişmiş, ayrıca Fransız izlenimcilerinin aksine dış dünyanın izlenimlerinin, doğadaki biçimlerin yansıtılmasını bir kenara bırakarak bireyin iç dünyasını, korkularını yansıtan ve bu bağlamda bağımsız bir duruş sergileyen sinema hareketidir.”¹²⁰

¹¹⁸ Coşkun, a.g.e., 87 s.

¹¹⁹ Can Sever, “Sinema ve Şiddet”, http://www.mafim.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf, Son Erişim Haziran 2014, s. 29.

¹²⁰ Memduh Yağmur, “Dışavurumcu Alman Sineması”, Broadcaster İnfö Dergisi, Sayı: 92 (Bölüm:1), 2012, s. 125

2.2 KARA FİMLER VE ŞİDDETİN YANSIMALARI

Kara Film umutsuzluk, toplumsal çürüme ve karamsarlığın hakim olduğu yaşamı yansıtan, Hollywood'un suç filmlerini tanımlamak için kullanılmış bir terimdir. Klasik kara filmler, 1940'lı yılların başından 1950'li yılların sonuna kadar çevrilmiştir.

“Huston’ın Dashiell Hammet’in romanından uyarladığı, Humphrey Bogard’ın rol aldığı Maltese Falcon’la başlayan, Orson Welles’in Touch of Evil’iyle (Kötülüğün Dokunuşu, 1958), son bulan bir altın çağ yaşayan film noir; Alman Ekspresyonizminden, Freudyen psikolojiden, Avrupa varoluşçuluğundan, 30’ların Fransız filmlerinden, İtalyan yeni gerçekçiliğinden ve black novel-kara roman olarak kabul anılan dedektif hikayelerinden beslenmişti.”¹²¹

Bu dönemin kara filmleri siyah beyaz çekilmiş, az ışıklı ve kontrastı yüksek olan filmlerden oluşur ve özellikle büyük ekonomik krizin yaşandığı dönemin yansımalarını perdeye taşır.

McArthur kara film üretiminin başlamasına neden olan toplumsal ve siyasal gelişmelerin arkasında Ekonomik Bunalım, 2. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş’ın neden olduğu güvensizlik ve korku durumunun bulunduğunu belirtmektedir. Ayrıca, 1930’ların sosyal sorun ve gangster filmlerindeki eğilimden, 1940’ların filmlerindeki psikolojik ilgiye temel kayışın savaştan dönen erkeklerin korkuları ile Hiroşima ve Auschwitz’te yaşananların yarattığı paranoya ve kadınlara karşı duyulan kuşkunun etkili olduğunun altını çizmektedir.¹²²

Kara Filmleri tanımlamak için bu terim ilk defa 1946 yılında Fransız eleştirmen Nino Frank tarafından kullanılmıştır.

“Farkındalığın Fransa’dan gelmesinin bir nedeni, 2. Dünya Savaşı sırasında Nazi işgalinde Hollywood filmlerinden uzak kalan Fransız’ların, savaş bitiminde kaçırıldıkları dönemin filmlerini topluca izlemeleri ve böylece onlara 30’lar sineması ile farkın daha çarpıcı gelmesidir.”¹²³

¹²¹ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, s. 23.

¹²² Pam Cook, **The Cinema Book**, BFI Publishing, London, 1985, s. 95 - 96.

¹²³ Alptekin Uzel, “Sinemada Karanlık Bir Sokak: Film Noir”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 6, 2004, s. 52-54.

Vernet, kara filme olan ilginin , Fransa’da savaş sonrası yapılan seçimlerde Komünist Parti’nin oyların %25’ini almış olması ve ona sempati duyan entelektüellerin bulunduğu kültürel ortamın, kara filmlerin çizdiği karamsar dünyayı Amerikan kapitalist sisteminin sert bir eleştirisi olarak değerlendirmesinin normal olduğunu belirtmektedir.¹²⁴

Bu nedenle Kara filmi diğerlerinden ayıran özellikler daha türün adlandırılması ile başlamaktadır. Nino Frank bu terimi “Yeni Bir Polisiye Drama Tipi: Suç Macerası” (*Un nouveau genre ‘policier’:L’aventure criminelle*) adlı makalesinde kullanmıştır. Ancak Kara film için yapılan ve genel geçer kabul görmüş bir tanım bulunmamaktadır.

“Frank, söz konusu tanımlamayı Malta Şahini, Cinayet Sevgilim (Murder, My Sweet, Edward Dymtryk, 1944), Çifte Tazminat ve Laura üzerine hazırladığı çalışmada kullanmıştır. Kara film fenomeninin kabaca 1940’ların başında ortaya çıktığını düşünürsek, söz konusu filmler 1946 yılına kadar ABD’li eleştirmenler tarafından “psikolojik macera filmleri”, “marazi dramlar” ve “dolambaçlı” cinayet filmleri gibi isimlerle tanımlanmışlardır.”¹²⁵

Nijat Özön de Kara filmi ve öğelerini, “*Polis filmlerinin İkinci Dünya Savaşı sırasında gelişen bir çeşididir. Suçlu çevresini ruhsalimsel özellikleriyle yansıtır, bu çevreden birinin açısından ortaya koyar. Soygun, uyuşturucu kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, cinsellik, vb. kara filmlerin başlıca öğeleridir.*”¹²⁶

Kara Filmin kapsamlı bir incelemesini yapan Borde ve Chaumeton, kara filmi modern kentteki karışıklığın ve acımasızlığın sineması olarak tanımlamıştır.¹²⁷

Krutnik ise kara filmi, klasik olmayan dışavurumcu etkiler taşıyan görsel stil, toplumun kurumlarına karşı acımasız bir bakış, cinselliğe, kadere ve ölümcül kadının yıkıcı gücüne yapılan saplantılı vurgu olarak tanımlamaktadır.¹²⁸

¹²⁴ Marc Vernet, **Film Noir On The Edge of Doom, Shades of Film Noir**, Verso, New York, 1993, s. 5-6.

¹²⁵ Oğuzhan Mutluer , “**Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film** ”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2008), s.1.

¹²⁶ Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul 1985, s. 154.

¹²⁷ Raymond Borde ve Etienne Chaumeton, **A Panorama of American, 1941 – 1953**, City Lights Publishers, San Francisco, 2002, s. 3.

Amerika’da çevrilmeye başlamış olan Kara filmler, esin kaynağını Alman Ekspresyonizminden almıştır. “*Film Noir’lar sahne düzeni açısından ekspresyonist sinemayı örnek alırlar. Zaten, “Dr. Mabuse” (1922/1933) gibi ekspresyonist klasikler ya da gangster filmleri, aynı zamanda Film Noir’lerin öncülleri sayılırlar.*”¹²⁹ Kara filmlerin ortaya çıkmasına sebep olarak ise; yaşanan büyük ekonomik kriz, İkinci Dünya Savaşı, Rusya ile yaşanan soğuk savaş ve bunların etkileri gösterilebilir. “*Alman Dışavurumculuğu, Birinci Dünya Savaşı’na bir tepkidir. Benzer bir şekilde, Kara film, İkinci Dünya Savaşı’na başkaldırı olarak doğar.*”¹³⁰

Avrupa, savaşın ve sefaletin etkileri ile yüzleşirken, Alman sinemacılar da bir grup Nazi vahşetinden kendilerini kurtarabilmek için yeni kıta Amerika’ya göç etmişlerdir. Bir başka Avrupa ülkesi olan İtalya’da ise faşizm büyük yıkımlara sebep olmaktadır. Bu ülkeden Amerika’ya yapılan göçlerle pek çok mafya üyesi Amerika’ya yerleşmiştir. Avrupa’daki savaştan kaçan Avrupalı sinemacılar, Amerika’da içki yasağı, çete savaşları, rüşvet alan polisin göz yumduğu kaosu neden olduğu toplumsal gerilimlerle yüzleşir ve şiddetin öznesi olmaya devam ederler. Nazilerin zulmünü yaşayanlar için, Amerikan sokaklarında yaşanan şiddet daha masum görünüşlüdür. Şiddet giderek sıradanlaşmakta, insanlar gündelik yaşamlarını sürdürebilmek için insanüstü çaba harcamakta, doğadan uzaklaştıkça inancını yitirmektedirler. Bu engellenemeyen gerilim gündelik hayatta etkisini hissettirdiği gibi dönemin filmlerine de yansımaktadır. Ayrıca Amerika’ya göç eden Alman ve İtalyan ailelerin bir arada kendilerine kurdukları göçmen mahalleleri, Amerikan kent hayatını, sokakları ve kültürü büyük ölçüde etkilemiştir. Bu etkinin sinemaya yansımaları özellikle gangster filmlerinde görülmektedir.

¹²⁸ Frank Krutnik, **In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity**, Routledge Press, Oxford, 1991, s. 17.

¹²⁹ Ufuk Güral, **Sinema Tarihi**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 22.

¹³⁰ Deniz Tansel, “**Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch**”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007), s. 32.

“Kara Filmin görsel stilini 1920’ler ve 1930’ların Alman Sineması oluşturmaktadır. Alman tiyatrosu ve Ekspresyonist Sineması’nda olduğu gibi loş aydınlatmalar ile kontrastlı gölge kullanımı etkileyici insan, bina ve manzara silüetleri betimlemiştir.”¹³¹

Kara film; polisiye-dedektif filmleri, gangster filmleri ve toplumsal konuları işleyen pek çok filmi de içine alan bir türdür. Kara filmler genellikle küçük kasaba ve kırsal bölgelerde geçen hikayeleri ele alırken, büyük prodüksiyonlara ihtiyaç duymamıştır.

2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'ya göç eden Avrupalı sinemacılar, beraberlerinde kendi sinema tekniklerini de götürmüşlerdir. Dışavurumcu tarzda ışıklandırmaları ve keskin gölgeleri, kamera hareketleri ve açıları ile beraber, işledikleri konular da onlarla beraber gelmiştir.

“Ekspresyonist Sinema’da var olan ‘ışığın dramatik kullanımı’ Film Noir’larda geliştirilmiştir. Dışavurumcu sinemadaki karanlık atmosfer, gölgeler, jaluzinin içinden süzülerek duvara yansıyan ışık, contre-plongé, yüzün yarısının aydınlatılması (karanlık bir geçmişi belirtmek amacıyla), kontrast gibi unsurlar bu filmlerde anlam yaratmak için kullanılan yöntemlerdendir.”¹³²

Dünya Savaşlarının sonuçlarından ekonomik olarak etkilenen Amerika’da ise çeteler ve gangsterler yaşamın her alanına üstünlüğü ele geçirmiştir.

“Kara filmlerin aslında çok daha önce ortaya çıkabileceğini ancak, Hays Office gibi bir sansür kurumunun bunu engellediğini ima eden Walker’ın görüşleri ile beraber, kara filme kaynaklık eden ‘kara roman’ türünün ‘Serie Roman’ değil, 1930’ların ‘Black Mask’ geleneği olduğunu öne süren Mandel’in görüşleri, ikonografisi, barındırdığı kadercilik duygusu ve karakterlerin karmaşık ve dengesiz ruhsal yapısı ile kara filmlere de ilham kaynağı olan gangster filmleri, kara filmlerin ortaya çıkışını hazırlayan etmenleri barındırması açısından Ekonomik Bunalım yıllarını izleyen döneme değinme gerekliliğini ortaya koyar.”¹³³

Kara film konu ve işleyiş olarak da diğer filmlerden büyük farklara sahiptir. Bu filmlerde kullanılan makyaj, dekor, ışık ve müzik sarsıcı ve dikkat çekicidir. Bu farklılıklar işlenen konu üzerinde belirgin etkilere sahiptir. Ancak kara filmin bir tür olup olmadığı uzun süre tartışılmış bir konudur. “Edinburg Üniversitesi’nden John Orr, Kara

¹³¹ Andrew Dickos, **Street With No Name**, Birinci Basım, The University Press of Kentucky, Kentucky, 2002, 5 s.

¹³² Alain Silver & James Ursini, **Noir Style**, Overlook Press, New York, 1999, s. 51.

¹³³ Deniz Girginkoç, **Kara Film**, Sinemada Anlatı ve Türler, Der: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata, Birinci Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s.127.

filmin bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip bir biçem olduğunu, öyle ki herhangi bir filmin türünün de Kara filmler üretebileceğini söyledi.”¹³⁴ Kara filmin bir tür olup olmadığına dair sinema yazarları da bir fikir birliğine varamamıştır. “*Shrader, kara filmi, türden ziyade Alman Dışavurumculuğu veya İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi bir akım veya dönem olarak görülmesi gerektiğini vurgular.*”¹³⁵ Ancak Kara filmler, Alman Dışavurumculuğu'nun aksine çok sayıda filme sahiptir.

“Foster Hirsch Kara filmin bir tür olduğunu belirtir. Hirsch, türü tanımlarken anlatı yapısı, karakterler, konu ve görsellikteki benzerlik üzerinde durur. Hirsch'e göre bir türü oluşturan filmler benzer anlatı yapılarına, karakterlere, konuya ve görsel tarza sahiptir. Bu tanıma göre Kara filmin sınırları bir nebze çizilebilir görünmektedir. Geriye dönüşlere dayalı bir anlatım yapısı olan, yabancılaşmış anti-kahraman ve femme fatale içeren, kontrastı yüksek siyah-beyaz görüntülere sahip birçok Kara film örneği sayılabilir.”¹³⁶

Kara filmlerin tür olarak görülmesini savunan bazı eleştirmenler dahi, bu türün sınırlarının çizilmesindeki zorlukları eleştirmektedir. Kara filmlerde diğer türlerde olduğu gibi uyulması gereken kuralların olmaması ya da en azından belirgin olmaması bu eleştirilerin kaynağını oluşturmaktadır.

“Place, tür olarak görülmesine karşın, kara filmin Alman Dışavurumculuğu, Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema akımları ile ortak özelliklerinin olduğunu belirtir... Place, hem tematik hem de biçimsel olarak dönemlerini yorumladıklarını, toplumsal olarak yaşanan umut ve beklentileri (Yeni Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilikte olduğu gibi) veya korku ile umutsuzluğu (Alman Dışavurumculuğu ile Film Noir'da olduğu gibi) dışa vurduklarını, türlerin aksine, ancak diğer sinema akımlarına benzer biçimde kara filmin de ortak görsel stil ile karakterize olduğunu, bu görsel stilin etkilerinin (tıpkı akımların diğer türleri etkilemesi gibi) müzikal, melodram, western ve özellikle dedektiflik-polisiye türünde görülebileceğini vurgulayarak, kara filmin stiline ait özelliklerinin türlerde olduğu gibi uyulması gereken kurallar olmadığının altını çizer.”¹³⁷

Kara filmler 1941 yılında yapılan “*The Maltese Falcon*” (Malta Şahini) ile 1958 yılında yapılan “*Touch of Evil*” (Bitmeyen Balayı) filmleri arasında geçen sürede altın çağını yaşamıştır. İlk gerçek kara film olarak kabul edilen film ise 1940 yılında yapılan “*Stranger on the Third Floor*” (Üçüncü Kattaki Yabancı)dır. Fritz Lang'ın

¹³⁴ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, s. 8.

¹³⁵ Girginkoç, 2004, a.g.e., 120 s.

¹³⁶ Oğuzhan Mutluer, “**Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film**”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2008), s.13.

¹³⁷ Girginkoç, y.a.g.e., 121 s.

yönetmenliğini yaptığı “Fury” (Hiddet, 1936) ve “M” (Şehrin Sokakları, 1931)” ile “You Can Live Once” (Hayata Bir Kez Geliyorsun, 1937) gibi filmler daha önce yapılmış olmasına karşın bu filmler Kara filme geçiş olarak da görülmektedir.

Bu dönemde çekilen başlıca Kara filmler şu şekilde sıralanabilir;



Fotoğraf 1: Malta Şahini, 1941 filminden bir sahne

“Malta Şahini / The Maltese Falcon (1941, John Huston), Bir Şüphenin Gölgesi / Shadow of a Doubt (1943, Alfred Hitchcock), Laura (1944, Otto Preminger), Çifte Tazminat / Double Intemnity (1944, Billy Wilder), Kayıp Haftasonu / The Lost Weekend (1945, Billy Wilder), Mildred Pierce (1945, Michael Curtiz), Derin Uyku / The Big Sleep (1946, Howard Hawks), Gilda (1946, Charles Vidor), Aşkta da Üstün / Notorious (1946, Alfred Hitchcock), Postacı Kapıyı İki Kere Çalar / The Postman Always Rings Twice (1946, Tay Garnett), Yabancı / The Stranger (1946, Orson Welles), Karanlık Geçit / Dark Passage (1947, Delmer Daves), Şangaylı Kadın / The Lady From Shanghai (1947, Orson Welles), Geçmişten / Out of the Past (1947, Jack Tourneur), Key Largo (1948, John Huston), Demir Yumruk / The Set-Up (1949, Robert Wise), Asfalt Orman / The Asphalt Jungle (1950, John Huston), Esrar Perdesi/D.O.A. (1950, Rudolph Maté), Issız Bir Yerde / In a Lonely Place (1950, Nicholas Ray), Gece ve Şehir / Night and the City (1950, Jules Dassin), Sunset Bulvarı/Sunset Boulevard (1950, Billy Wilder), Büyük Karnaval / Ace in the Hole (1951, Billy Wilder), Trendeki Yabancı / Strangers on a Train (1951, Alfred Hitchcock), Kuzey Caddesindeki Pikap / Pickup on South Street (1953, Samuel Fuller), Büyük Öfke / The Big Heat (1953, Fritz Lang), Ölüm Gibi Öp / Kiss Me Deadly (1955, Robert Aldrich), Avcının Gecesi / The Night of The Hunter (1955, Charles Laughton), Son Darbe / The Killing (1956, Stanley Kubrick), Yanlış Adam / The Wrong Man (1956, Alfred Hitchcock), Başarının Tatlı Kokusu/Sweet Smell of Success (1957, Alexander Machendrick), Bitmeyen Balayı/Touch of Evil (1958, Orson Welles).”¹³⁸

Kara filmi açıklamak için öncelikle Gangster filmlerine bakmak gerekmektedir.

¹³⁸ Deniz Tansel, “Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007), 33 s.

*“Ekonomik bunalımın ilk yıllarında sinema seyircileri artık komedilere gülemez olmuştu ve göz boyayıcı, gösterişli tarih ve serüven filmlerine gına getirmişlerdi. Sinema aracılığıyla kendi sorunlarının gündeme gelmesini bekliyor ve bunu istiyorlardı. Bu arayış sinemada yeni bir gerçeklik dönemine yol açtı.”*¹³⁹

Gangster filmleri kara filmlerin gelişim sürecinde bir önceki tür olarak tanımlanabilmektedir. *“Gangster filmlerinin ortaya çıkışı 1920’lerin Yasaklar Amerikası’nda içkinin yasaklanmasıyla karaborsacıların mantar gibi türediği döneme rastlar.”*¹⁴⁰ Gangster filmlerinde Birinci Dünya Savaşı’nın yansımaları, Kara Film’de ise İkinci Dünya Savaşı’nın yansımaları görülmektedir. Ekonomik buhranın ilk zamanlarında çevrilen gangster filmleri izleyicilerin beklentilerini giderebilecek şekilde oldukça ilgi çekmiştir. *“Gangster filmleri, Amerikan kentlerini haraca kesen, kenti kendi ‘nüfuz bölgeleri’ne bölen, bu nüfuz bölgelerini genişletmek için birbiriyle zaman zaman, polisle her vakit çatışan çeteleri konu alır. Acımasız şiddet bu filmlerin başlıca öğelerinden biridir.”*¹⁴¹ Bu filmler 1920’li yılların Amerikan sosyal yaşamını perdeye yansıtmakta; gizli içki satışı, kadın ticareti, uyuşturucu kaçakçılığı. Çocuk hırsızlığı ve banka soygunculuğu ile ilgili hikayeler anlatılmaktadır.¹⁴²

Bu filmlerin 1930’lu yılların ortalarından itibaren yok olmaya başlamasının bir diğer nedeni ise ülkede ılımlı ve umut dolu bir havanın esmeye başlamasıdır.

*“1932’de azalmaya başlayan bu filmler, 1933 yılında iyice yok oldu. Gangster filmlerinin bu dönemde sona erişinin bir nedeni, Production Code olarak bilinen, filmlerde yasa karşıtı kişi ve davranışları suça yönlendirecek ve sempati uyandıracak biçimde sunamayacağına ilişkin bir kararın alınması idi.”*¹⁴³

Özellikle Amerika’da Roosevelt’in başkan seçilmesiyle birlikte başlayan “yeni düzen”in piyasalara da bu havayı yansıtmaları sonucunda halk da artık bu tür filmlerden uzaklaşmaya başlamıştır. *“Hays Office’in endüstriyi bu filmleri sona erdirmesi yolundaki*

¹³⁹ Tarık Dursun Kakinç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri**, Bilgi Yayınevi, 1993, s. 36.

¹⁴⁰ Ronald Bergan, **Film Kitabı**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2008, s. 141.

¹⁴¹ Nijat Özön, **Sinema Sanatı Giriş**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 239.

¹⁴² Nur Onur, **Kitle Kültürü Sineması ve B Film**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 56

¹⁴³ Deniz Girginkoç, **“Kara Film”**, Sinemada Anlatı ve Türler, Der: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata, Birinci Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 239.

çabaları, içerdği karamsar bakış açısı ile oluşan iyimser iklime ters düşen gangster filmleri döneminin kapanma sürecini hızlandırdı.”¹⁴⁴

Gangster filmleri seyircilerin rol model olarak alabildiği katiller ve suçlularla doludur. Kara film gibi eleştirel bir bakış açısıyla değil dönemin koşullarının perdede yeniden canlandırması olarak perdeye aktarılan filmlerdir. Hatta gangsterler dünyasının da kendi içinde bir ahlak anlayışı olduğunu göstererek, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesine imkan vermektedir. *“1930’ların gangster filmleri yeni tür işçi sınıfına ait göçmen geçmişi sert – kentli bir kahraman yaratıp Amerika’nın şiddet takıntısını bu karakterler üzerinden ifade etmiştir.*”¹⁴⁵

Bu dönemden sonra sinemada gangster hikayelerinden vazgeçilmeye; bunun yerine daha gerçekçi hikayeler konu edilmeye başlanmıştır. Artık filmlerde, gerçek hayata daha fazla yer verilmekte, sokaklardaki yaşamın acımasızlığına ve hayat mücadelesine değinilmektedir. Kahramanlar ise iç dünyalarında çatışmalar yaşayan karakterlere dönüşmeye başlamıştır.

“Film noir; II. Dünya Savaşı ve sonrasında endişeli ve kötümser ortamında gelişti. Film noir türünün neredeyse hepsi erkek ve birçoğu özel dedektif olan anti kahramanları da bu sıkıntılı ortamdan payını aldılar. Onlar karanlık ve dar sokaklar, yıkık oteller, kasvetli barlar ve çiğ gece kulüpleri arasında gezen hayal kırıklığına uğramış yalnız adamlardı.”¹⁴⁶

1940’lı yıllara gelindiğinde ise, savaşın etkileri, toplumsal sıkıntılar beraberinde kentte geçen, karamsar konuları ve tuhaf hikayeleri anlatan, karanlık atmosferli Kara film olarak bilinen filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Amerika’da savaş dönemi ve sonrasında yaşanan şiddet, toplumsal yaşamın içinde etkisini arttırırken Kara filmler bunlardan beslenmeye devam etmiştir.

“Film Noir; toplumun içindeki sancılar bitmedikçe, kent yaşamındaki kötü oyunlar var oldukça sürecekti. Çünkü yaşam tekin değildi, dürüstlükten yoksundu ve insanoğlunun

¹⁴⁴ Girginkoç, a.g.e., 130 s.

¹⁴⁵ Philip Kemp, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev: Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz, Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 98.

¹⁴⁶ Bergan, a.g.e., s. 141.

dramı, yalnızlığı, yabancılığı, kötülüğün karşısındaki mecalsizliği ve acz karşısındaki çaresizliği bitmiyordu.”¹⁴⁷

Bu dönemin Kara filmlerinde karakterleri daha saldırgan ve şiddet meyilli, ahlaksız kişiliklere dönüşmüştür.

Yine bu yıllarda Kara filmlerin kahramanlarında ve anti kahramanlarında da bir benzerlik söz konusu olmuştur. Polisler ya da dedektifler suç dünyasının kahramanları kadar olmasa da pislige, rüşvete, adam kayırmaya, yolsuzluğa bulaşmış tipler olarak tasvir edilmiştir. *“Kahramanlar, çoğunlukla, karanlık işlere bulaşmış polis, polis hafiyesi; hırsızlar, katiller, tetikçiler; yozlaşmış varsıllar, fahişeler vb’dir. Soygun, uyuşturucu kaçakçılığı, şiddetli ölüm, şantaj, cinsellik... kara filmlerin başlıca öğeleridir.”¹⁴⁸*

Bu temsillerin nedenleri arasında, toplumsal hayata sirayet etmiş olan siyasi ve toplumsal hareketlerin derin etkileri görülmektedir.

“Genç kıtanın ahlaki sistemi; Amerikan Başkanı J.F Kennedy suikastı, siyah lider Martin Luther King’in öldürülmesi, muhafazakarlığın turmanışı, solun yeniden canlanması, Beat Kuşağı’nın dillenişi, 60’larla canlanan öğrenci hareketleri, feminizm, cinsel devrim, anti militarizm benzeri sosyal olaylara bağlı olarak daha derinden çözülmeye başladığında, film noir; başından beri olduğu gibi Amerikan toplumunun suç misyonunu yeniden yükledi. Tüm bunlar orta sınıfın isyanına, güvensizliğin ve tecrit edilmişliğin yarattığı yalnızlık duygusuna ve böylece Kara filmin yeniden doğumuna sebep oldu.”¹⁴⁹

2.2.1 Yeni Kara Filmler ve Şiddet

Yeni Kara filmler, klasik dönem Kara filmlerden yararlanmanın yanı sıra yeni bir hikaye arayışına da girmiştir. Klasik Kara filmin toplumsal bakışına karşın yeni Kara filmler insan psikolojisini ön plana çıkarmıştır.

“Aslında 1940’ların hem roman noir’i hem de film noir’i, birçok anlamda savaşa ve ardından kazanılan zafere yönelik tepkiydi; zira savaşa beraber ülke gösterdiği orantısız güçle güvensizlik yaratmış, sırça fanus yıkılmış, ailelerin kimisi dağılmış,

¹⁴⁷ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, s. 17.

¹⁴⁸ Nijat Özön, **Sinema Sanatı Giriş**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 214.

¹⁴⁹ Özdemir, 2011, a.g.e, s. 34

kimisi parçalanmış, kadınlar ise bu kaosun tam ortasında konumlanmış ve çoğunlukla da tüm özneler masumiyetini kaybetmişti.”¹⁵⁰

Bu kayboluş toplumsal hayatın yanı sıra bireylerin hayatlarında da etkisini göstermiştir. Klasik kara filmlerin kahramanları olan dedektif, femme fatale kadınlar ve gangsterlerin yanı sıra, sıradan insanın yaşadığı yalnızlık, baskı, klostrofobi ile fiziksel ve duygusal şiddete dayalı temalar ön plana çıkmaya başlamıştır.

İnsanın karanlık yanı, şiddet yanlısı, cani yönleri perdede izleyiciye gösterilmektedir. Bunu yaparken de dışavurumun izlerini taşıyan çarpık kamera açıları, gölgeli aydınlatmalar, dağınık kompozisyonlar kullanılmıştır. Ayrıca kara filmi, diğer film türlerinden ayıran, hikayeleri karakteristik özellikler taşıyan, kendine has, beslendiği Dışavurumcu Alman Sineması ile bağlarını gösteren referans noktaları bulunmaktadır. *“Kara filmde makyaj, dekor, aydınlatma ve müzik gibi öğeler önem taşır. Bu filmlerde, gölge-ışık zıtlıkları belirgindir. Bu biçimsel özelliklerin, içerik üzerinde belirleyici bir etkisi vardır.”*¹⁵¹

Yeni kara filmlerin gün yüzüne çıktığı 1960'lı yılların başında çekilen filmlerin 1950'li yılların sonunda çekilen kara filmlerden farklı eğilimlerle kendini göstermiştir. Bu dönemin öne çıkan filmleri ise; *“Soluk Soluğa (À bout de souffle, 1960)”*, *“Sessizliğin Gürültüsü (Blaste of Silence, 1961)”*, *“Pelerin Korkusu (Cape Fear, 1962)”*, *“Mancuryalı Adam (The Manchurian Candidate, 1962)”*, *“Şok Geçidi (Shock Corridor, 1962)”*, *“Mickey Bir Numara (Mickey One, 1964)”*, *“Beyin fırtınası (Brainstorm, 1965)”*, *“Dönüşü Olmayan Yol (Point Blank, 1967)”*, *“Kulute (1971)”*, *“Tekrar Çal Sam (Play It Again, Sam, 1972)”*, *“Fırar (The Getaway, 1972)”*, *“Boğulma Havuzu (The Drowning Pool, 1972)”*, *“Bizim Hırsızlar (Thieves Like Us, 1973)”*, *“Uzun Elveda (The Long Goodbye, 1973)”*, *“Çin Mahallesi (China Town, 1974)”*, *“Elveda Güzelim (Farewell My Lovely, 1975)”*, *“Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976)”*dür. Bu filmlerden özellikle Roman Polanski'nin yönetiminde çekilen *Çin Mahallesi* ve Martin Scorsese'in *Taksi Şoförü* filmleri büyük ses getirmiştir.

¹⁵⁰ Özdemir, a.g.e., s. 24

¹⁵¹ Deniz Tansel, *“Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch ”*, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007), s. 34.

Clarens 60'lı yılların sonu ve 70'li yıllar boyunca Hollywood filmlerindeki şiddetin, toplumdaki şiddeti tanımlamanın “çok yönlü bir metaforu” haline dönüştüğünü, yıkıcı bir politik mesajın aksine bu metaforun ortaya konduğunu söyler. Böyle bir şiddet tasviri izleyiciyi yabancılaştırmadan, Amerikan değerlerinin sağ ya da sol yönelimli bir eleştirisi olarak tanımlanabilir.¹⁵²

*“Bütün bu filmlerde, yozlaşma bireysel bir kusur olmaktan çok, kamu dünyasındaki karmaşık çıkarlar ağının çekirdeğidir ve yozlaşmışlar da kamu yaşamında saygın kişilerdir. Kennedy Suikastları üzerine yaygın bir şekilde yaşanan hayal kırıklığı, Vietnam yenilgisi ve Watergate Skandalı sonunda bir yerlere ulaştı. Güçlülere güvenilemezdi ve Amerikan sineması artık bunu açıkça söylemeye cürret edebiliyordu.”*¹⁵³

Robert Towne tarafından kaleme alınan ve 1930'lu yıllardaki Los Angeles'ta geçen bir hikayeyi anlatan *Çin Mahallesi* bilindik kara film sahnelerini daha şiddet içerikli bir biçimde işlemektedir. Film, Vietnam ve Watergate sonrasında toplumun geneline yayılmış olan kuşkuçuluk ve karamsarlığı yansıtmaktadır. Filmdeki dedektif karakter olayların gidişatını denetleyememekte ve kusurlu bir karakter olarak gösterilmektedir. 70'li yılların ortasındaki kültürel kötümserliği, geleneksel muhafazakar ekonomik çıkarlar karşısında liberal eleştirinin ne yönde yol almakta olduğunu göstermektedir.¹⁵⁴

Paul Schrader'in yazdığı ve Scorsese'nin yönettiği *Taksi Şoförü* de, Robert De Niro'nun canlandığı asi ve başına buyruk sorunlu bir şoför karakteri ile sistemi eleştirmektedir. Pisliğin içine batmış, kötücül bir toplumla kaynaşamayan bu karakter üzerinden yapılan eleştiri izleyiciler üzerinde de sarsıcı bir etki bırakmaktadır.

*“Yalnızlık...Travis yalnızdır, kalabalıkların içinde kaybolmuştur. Sadece sınırlı sayıda arkadaşına sahiptir. Onlarla da yüzeysel ve sık bir ilişki içerisinde. Yani toplumdan atomize edilmiş bir bireydir. Sistem herkes gibi onu da kopartmıştır herkesden, her şeyden. Sadece şoförlük yapmaktadır ve evinde pineklemektedir. Yani günümüzün insanları gibi.”*¹⁵⁵

¹⁵² Carlos Clarens, **Crime Movies. An Illustrated History**, W.w. Norton, New York, 1980, s. 294.

¹⁵³ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997, s. 221.

¹⁵⁴ Douglas Kellner ve Michael Ryan, **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 138-139.

¹⁵⁵ Mehmet Emin, **Martin Scorsese ve Taxi Driver Üzerinden Günümüz Toplumuna Bir Bakış**, <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/martin-scorsese-ve-taxi-driver-uzerinden-gunumuz-toplumuna-bir-bakis-37471>, Son Erişim Tarihi: 02.11.2014

Toplumsallıktan uzaklaşarak bireyin yaşantısını irdeleyen yeni Kara filmler bunu kamera teknikleri ile desteklemişlerdir.

“Öznellik, kamera kullanımıyla güçlendirilir. Klasik anlatıda tek bir gerçeklik vardır. Kara filmde ise her karakter için ayrı bir gerçeklik düzlemi yaratılır. Bu, her karakterin bakış açısı ile çoğalan, yoruma açık bir gerçeklik anlayışıdır. Böylece, bu filmler çok katmanlı gerçekliğe izin verir. İzleyici, kamera kullanımı nedeniyle olayın içine girer ve etkin olur.”¹⁵⁶

Kara filmlerin karakteristik yapısı müziklerinde de görünmektedir. Müzik başlarda sakin ve seyirciyi hikayenin içine alan bir yapıda seyrederken ani çıkışlar göstererek gerilim hissini arttırmaktadır. Müzik kurgusunun yanı sıra filmin kurgusu da diğer sinema anlatım türlerinden farklılıklar taşımaktadır.

“Klasik anlatı yönetmene karakterlerin bakış açıları arasında seçim yapma olanağı tanır. Bu filmlerde kurgu, yönetmenin denetim aracıdır ve doğallaştırılarak izleyiciden gizlenir. Oysa kara film için önemli olan gerçekliğin göreceli yapısıdır. Kara filmde yönetmenin denetimi yerine, öznel kamera ön plandadır. Olaylar, karakterin bakış açısından ortaya konur.”¹⁵⁷

Tüm bu farklılıkların yanı sıra Kara filmlerde göze çarpan en belirgin değişim kadın ile erkeğin konumunda olmuştur. Kara filmlerde erkekler mesafeli ve sert görünen ancak zayıf bir karaktere sahiptir. Sert görünme çabalarının altında hep içten içe bildikleri bu durumun var ettiği psikolojiyi baskılama arzuları vardır. Kendine güvenen erkeklerde ise dışa karşı bir güvensizlik, tedirginlik, sürekli bir paranoya hali gözlenmektedir. Kadınlar da ise aksine kendine güven ve hakimiyet söz konusudur. *“Resmi olarak bir erkeğe ait olan, fakat gerçekte hiç kimseye ait olmayan yeni kadının savaş sonrası yorumu, evcimenliğin yerine arzuyu, çocukların yerine narsizmi, acının yerine zenginliği getiriyordu.”¹⁵⁸* Her fırsatta erkekleri kullanan, onları çıkarları doğrultusunda felaketlere sürükleyen kadınlar femme fatale Kara filmlerde sıkça rastlanan karakterlerdir.

¹⁵⁶ Deniz Tansel, “Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007), 35 s.

¹⁵⁷ y.a.g.e., 36 s.

¹⁵⁸ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997, s. 203.

Kara filmlerde femme fatale kadın, erkeği baştan çıkarır ve genellikle cinayet olmak üzere bir suç işlemesine sebep olur. Kadın zamanı gelene kadar üstünlüğü erkeğe bırakmış gibi görünür ancak, daha sonra intikamını yine başka bir erkeği kullanarak alır. Olayların akışını elinde tutmaya devam eden femme fatale kadın, suçun işlenmesinin ardından erkeğe ihanet ederek ve filmin başkarakterini istenmeyen olayların içine çekerek onun mahvına sebep olur.

Femme fatale kadın imajı, kabullenilmiş aile hayatının rutin düzenini benimsemiş kadının varlığına güçlü bir tehdit olarak algılanmaktadır. Bu nedenle femme fatale'ler, ataerkil toplum düzenine yönelik bir tehdit oluşturduğu için yok edilmektedir. Kadının özgürleşmesi ve aileden kurtulma çabası, egemen sosyal yapıya ve toplumun en önemli kurumu olan aileye yönelik bir saldırı olarak algılanmaktadır. Amerikan toplumundaki kadınların değişken konumuna işaret eden bu durum, sıradan aile ilişkilerinin eksikliğini resmetmektedir. Harvey bir şeylere sahip olmayan ailenin kara film komplolarına en uygun yer olduğunu belirtir. Ölümcül kadın, çocuksuz bir evliliğin hoşnutsuz bireyidir. Göz kamaştırıcı, sıkıcı ve tehlikeli bir burjuva olarak, erkek cinselliğine, erkek tutkularına ve aile yaşamına karşı açık bir tehdit oluşturmaktadır.¹⁵⁹

Kara filmlerde öyküler karmaşık yapılarıdır. Bu karmaşık anlatıya hizmet etmesi amacıyla dış ses kullanımı yaygın olarak görülmektedir. Türün içinde, genellikle erkek sesi olarak kullanılan bu ses bireysel gerçekliği temsil eder. Gerçeklik, anlatının birincil ağızdan yansıtılmasıyla desteklenmektedir.

*“Dış eril ses, klasik kara filmde her zaman olduğu gibi olması gereken ilk yerde, filmin hemen başında kendisini duyurur. Tabii, başladığı gibi noktayı koyana, son ayrıma kadar da film boyunca devam eder. Bu ses ile birlikte geçmişe döneriz fakat bu geçmiş bütünüyle film kahramanının öznel geçmişiştir.”*¹⁶⁰

Ayrıca, erkeğin dıştan gelen sesi, izleyiciyi geçmişin labirentlerine götürür. Sesin otoritesi derin ve sert ton ile desteklenir ve bu kahramanın görüntüsü kadar sesini de ön

¹⁵⁹ Sylvia Harvey, **Woman's Place: The Absent Family of Film Noir**, Editor: E. Ann Kaplan, London, BFI, 2003, s. 32.

¹⁶⁰ Hakan Savaş, **“Film Noir ve Shanghai'den Gelen Kadın”**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, İstanbul, Sayı 26, 1999, s. 39.

plana çıkartır. Dış ses sadece geçmişe dönmeye yarayan bir nostaljik bir araç değil, olayların nasıl gerçekleştiğini anlatmanın da etkili bir yoludur.¹⁶¹

Kara Film, Amerikan toplumunda Vietnam savaşı sonrası karamsarlığın sonucunda şekillenmiş bir tür olmasının yanı sıra, savaşın etkileri olarak; karanlığı, umutsuzluğu ve rahatsızlığı yansıtır. Savaşın ardından Amerikan toplumuna hâkim olan huzursuzluk, dönemin travması; bu filmlerin görsel yapısına ve karakterlerine yansımaktadır.

2.2.2 Kara Filmlerde Şiddetin İşlenişi, Etkileri ve Yansımaları

Kara film, biçim ve konu olarak diğer filmlerden farklılık göstermektedir. Anlatımındaki karmaşık yapı, farklı görsel unsurlar, karamsar bakış açısı ve karakterlerdeki psikolojik durum, hikayelerdeki ölümcül kadınların varlığı ve var olan sorunları çözmek için başvurulmuş şiddet başlıca özelliklerindendir. Kara film bir tür çöküş dönemi filmidir. Ekonomik çöküş, ahlaki çöküş, siyasi çalkantılarla dolu dönemin sinemaya olan uzantısıdır. Kara filmlerde şiddet ve suç vurgusu dikkat çekmektedir. Daha da dikkat çekici olan yanı ise bu şiddet ve suçun, suçluların gözünden aktarılmasıdır.

“Onlar kirli, çürük ve adi bir dünyanın sancılarını beyaz perdeye taşıdılar. Yaşam kötü, güvenilmez ve acımasızdı. Kanlı, gerilimli, yüksek dozda kötülüğün esip kavurduğu, gölgeleri keskin ve derin bir dünyaydı film noir... Suçluların, gangsterlerin, sahtekarların, katillerin, kanun adamlarının ve femme fatale'lerin perspektifinden akıp giden saflığını yitirmiş dünyayı izlerken, bu çerçevede vahşice şiddete, yalancı sadakate, akıl almaz entrikalara, zekice şaşırtmalara, gelgeç, art niyetli anlaşmalara, alabildiğine kötü ve iyi adamların maskeli dramlarına tanık olunuyordu.”¹⁶²

Toplumsal ve kültürel bu çöküşün bireylerdeki yansıması da paranoya ve güven sorunu olmuştur. Toplumsal gelişmeler, geleceğe, kendisine, çevresine güvenemeyen bireyler var etmiştir. Wheeler Winston Dixon “Kara Film ve Sinemanın Paranoyası” isimli kitabında Kara filmin kendine has atmosferini tanımlarken; “Kime güvenebiliriz?” diye sorar, sorusuna cevap olarak, “hiç kimseye” der. Bunun nedeni olarak da kendimize

¹⁶¹ Sarah Kozloff, **Invisible Storytellers: Voice – Over Narration in American Fiction Film**, University of California Press, Berkeley, 1988, s. 63.

¹⁶² Selda Tan Özdemir, **Kara Filmler**, Birinci Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 1.

bile güvenemeyeceğimizi belirtir. Çünkü insan, en ufak baskıda kolaylıkla arkadaşlarını ve çevresindeki insanları istemeden de olsa yaşadığı olayların içine çekebilmektedir.¹⁶³

Fakat Kara film ile sıradan suç ya da mahkum filmlerini birbirinden ayırmak gerekmektedir. Kara Film ortaya çıktığı dönemin etkisiyle pek çok konudan esinlenmiştir. 2. Dünya Savaş'ının toplumsal etkilerinin yanında, depresyon, paranoya gibi bireysel psikolojiyi etkiler. *“Alman Romantizmi, Gotik edebiyat, Black Mask gibi yazınsal etkenlere, bunun dışında Dışavurumculuk, Şiirsel Gerçeklik gibi kültürel ve sanatsal etkilere dek uzanan geniş bir yelpaze içinde yer alır.”*¹⁶⁴

Amerika'nın yeni kentlerinde var olan çatışmalar, suç ve şiddet öğeleri, Avrupa'dan gelen bu yeni sinema teknikleriyle birleştğinde beyazperde; şiddeti, ölümü ve kargaşayı yansıtan, yani bir nevi buradaki insanlara kendilerini gösteren bir ayna işlevi görmüştür. Kara filmde hikayenin özünü suç ve suçun üstesinden gelmek için uygulanan şiddet temsilleri oluşturmaktadır. Kahramanları, bedbaht hayatları olan kaybolmuş insanlardır. Adalet duygusundan yoksun, istediği şeylere ulaşmak için gerektiğinde saldırganlaşabilen ve nedensiz şiddet uygulayan bu kahramanlar hiçbir zaman gerçek anlamda kazanan olamamaktadır.

*“Borde ve Chaumeton, kara filmin belirleyici özelliklerini ortaya koyar. Buna göre, hikayenin ana eksenini suçtur. Olaylar polisin değil, suçlunun bakış açısından anlatılır. Dedektif, suça karıştığı için tamamen masum değildir. Dolayısıyla bu filmlerde geleneksel otorite görüşü altüst edilir. Karakterlerin birbirlerine olan sadakatleri film boyunca değişir. Kahramanı çekiciliğiyle kendine bağlayan ve onu zor durumda bırakan cazibeli ama tehlikeli bir kadın vardır. Bu filmlerde şiddet öğeleri önemli yer tutar. Senaryo beklenmedik dönüşler göstererek izleyiciyi şaşırtır ve film beklenmedik bir sonla biter. Bu filmlerde, klasik polisliyelerden farklı olarak kahraman, dedektif olmak zorunda değildir. Kahraman dedektif olsa bile, tamamen iyi değildir ve suçla ilişkisi vardır. Bu filmlerde, sadece suçlular değil, herkes kötüdür. Hem yeraltı, hem yerüstü yozdur.”*¹⁶⁵

¹⁶³ Wheeler Winston Dixon, **Film Noir and the Cinema of Paranoia**, Birinci Basım, Edinburg University Press, Edinburg, 2009, s. 4.

¹⁶⁴ Deniz Tansel, **“Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch”**, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007), 125 s.

¹⁶⁵ y.a.g.e., 34 s.

Büyük şehirlerdeki suç dünyasını ve suçluları anlatan Kara film, toplumsal ve psikolojik faktörlere yoğunlaşarak suç filmlerinin yerini almıştır. Sinemada işlenen suç dünyasını bambaşka boyutlara taşıyan Kara filmler gizemli, trençkot giyen ve mizahi bir bakış açısına sahip kıvrak zekalı ve çarpıcı bakışları olan dedektiflerle tanınmıştır. Ayrıca, *“Kara filmlerde önemli olan, dedektifin Sherlock Holmes gibi centilmen bir deha veya profesyonel polis kuvvetleri için çalışan yetenekli bir dedektif olmamasıdır. Özel dedektif, kendi ahlaki yasalarının vücut bulmuş hali olan yalnız bireydir.”*¹⁶⁶

Her hikayede mutlaka cinayet, sarpa saran soruşturmalar, ve tehlikeli kadınlar bulunmaktadır. Kara filmlerdeki kanun adamları da en az suçlular kadar kirlenmiş, tehdit edici ve güvenilmez görünmektedir.

2.3 KARA MİZAH

Kara mizah, mizahın bir alt türüdür. Normalde gülerек karşılanamayacak, hatta gülerек tepki verilmesinin yanlış karşılanacağı durumların, kişilerde tebessüme yol açacak şekilde yansıtılmasıdır.

*“Kara mizah terimi, açık bir kökeni bulunmayışına karşın, hem İngilizce ve hem Fransız dilinin bir parçası haline gelmiştir. Amerikan Heritage Sözlüğü, onu ‘hastalıklı ve saçma olanın mizahı’ olarak niteler. Hem de sözcüğün etimolojik kaynağından söz etmeksizin... Fransız dilinin Küçük Robert Sözlüğü’nde ise yine benzer bir tanımlama (dramatik konuları sömüren ve onların komik etkilerini aşağılayıcı ve soğuk bir çizgide anlatan mizah tarzı) karşılarız.”*¹⁶⁷

Ölüm, şiddet, felaketler gibi olguların mizahi bir bakış açısıyla ele alınmasıyla ortaya çıkan, olan ile yaşananların tezatlığıyla beliren traji-komik durumdur. Mizahın kendisi de eleştirel bir yaklaşıma sahip olsa da, kara mizahta bu eleştirinin kişilere yansıtılışı bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Mizah, muhataptı olan kişide gülme,

¹⁶⁶ Warren Buckland, **Sinemayı Anlamak**, Opimist Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 147.

¹⁶⁷ Rubin Suleiman, **Sürrealist Kara Mizah: Erkeksi/Kadınsı**, <http://surrealismus.blogspot.com/2010/03/surrealist-kara-mizah-erkeksi-kadns.html>, Haziran 2014

gölümseme hissi doğururken, kara mizahta kişiler aynı zamanda şoke edilirler. Mizahın etkisinden çok daha sert bir etki ile karşılaşrlar.

“Eski Yunan’da öncelikle Dionysos şenlikleriyle ve daha sonra Aristophanes’in komedyaları ile başlayan Eski Yunan toplumuna eleştirel bir tavır alabilen mizah ve gülmece, Ortaçağ’da soytarılar ve karnavallarla, modern esprinin atası Chaucer’la, Rönesansı müjdeleyen Boccaccio’nun Dekameron’u ile, Rönesans’ta Rabelais, Shakespeare ve Cervantes’le, 17. yüzyılda Moliere ve 19. yüzyıl sonu Dickens, Shaw, Çehov, Gogol ve Wilde gibi yazarlarda inceltilmiş bir biçimde işlenen mizah insanlığın trajik gerçeği ile birlikte Gerçeküstücüler’de, Beckett ve Ionesco’nun yapıtlarında kara ve yıkıcı mizaha dönüştü. Özellikle 20. yüzyılda ‘modernleşmenin sınırsızlaştırılmamasının’ yarattığı elinleşme/yabancılaşma mizahın (öncelikle kara mizahın) temel eleştiri noktasıydı.”¹⁶⁸

Özellikle sanayileşmenin etkisiyle sermaye-emek ilişkisinin gitgide bir sömürüye dönüşmesi, işgücünün yerini makineleşmenin alması ve işsizliğin ekonomik sıkıntılara yol açması gibi sorunlar kara mizahın ortaya çıkmasında temel etkenlerdendir.

“18. yy. sonlarına doğru Fransa’da ortaya çıkan edebiyatta farklı bir mizah “türünden söz etmek olasıdır. Yeniçağın getirdiği tüm karamsar ve umutsuz tablonun yarattığı bu yeni mizah türü “kara mizah” diye adlandırılmıştır. “Sanayileşme temposu, teknolojik gelişme, zenginliklerin paylaşılması yolunda gitgide gerginleşen uluslararası gelişmeler, başta büyük kentlerde yaşayanları olmak üzere Avrupalı yazar, sanatçıyı, düşünce adamını derinden yaralamıştır. Birbirini izleyen savaşları, uç boyutlarına varan sömürgeciliği, mantar gibi yerden biten fabrikalarda köle koşullarında çalıştırılan çocukları ve kadınları büyük aktoral sarsıntılar kuşatmıştır. Bu şartlar altında gelişen kara mizahın nükteden ve mizahtan ayrılan yanı çok daha sert ve vurucu bir dile sahip olmasındır.”¹⁶⁹

Kara mizahın kaynağı umutsuzluktur. İnsanların içinde bulunduğu dönem ve koşulların ağır şartları altında, her geçen gün umutlarını biraz daha yitirdikleri noktada kara mizah bir nevi bu durumla başa çıkabilmek için geliştirilmiş bir tepkidir. Le Brun, kara mizah için; “Egonun, baskıcı dış fikirler karşısında kendini kırılğan hissettirecek yolları reddederek gösterdiği mutlak bir ayaklanmadır”¹⁷⁰ demektedir.

¹⁶⁸ Artun Avcı, **Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece**,

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=151&dyid=487>, Haziran 2014

¹⁶⁹ İsmail Yardımcı, “**Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri**”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 3/2, 2010, s. 14

¹⁷⁰ Rubin Suleiman, **Sürrealist Kara Mizah: Erkeksi/Kadınsı**,

<http://surrealismus.blogspot.com/2010/03/surrealist-kara-mizah-erkeksi-kadns.html>, Haziran 2014

Coen Kardeşlerin filmlerinde kara mizah ögesi; absürt olay örgüleri içerisindeki karakterlerin bulunduğu durumları, film anlatılarını aktarmak için kullanılan bir araçtır. Çözemediği bir durumla karşı karşıya kalan Coen karakterleri, çıkmaza sürüklenen hikayeler ile birlikte sunulan kara mizah öğeleri, gündelik yaşantı içerisinde ekstrem sayılabilecek durumları anlatmak için kullanılmaktadır.

“Coen kardeşlerin sineması, doğası gereği, alaya çok daha yatkın bir sinema. Ve bunu sineğin yağını çıkarıncaya kadar kullanıyorlar. Filmlerinde kahkahanın adeta yıkıcı bir etkisi var; hedefleri ister belli bir kişilik olsun (sıkça karşımıza çıkardıkları şişman, güçlü ve son derece önyargılı tip gibi), ister belli bir eğilim, ister sinemasal geleneğin ta kendisi... Onu karikatürize edene kadar şişirip, şişirip patlatıyorlar.”¹⁷¹

2.4 GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Gerçeküstücülük Avrupa’da dünya savaşları döneminde ortaya çıkmış bir akımdır. Savaşların ve çetin koşulların oluşturduğu psikolojik travmalardan dolayı gerçeklikten uzaklaşmak isteyen insanların akılcılığı yadsımak için ortaya çıkardığı bir akımdır.

“1920’lerin başından Paris’te bir araya gelen sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı’nın ve onun yol açtığı felaketlerin sorumlusu olduğuna inandıkları maddeci, kentsoylu topluma güvenlerini yitirmişlerdi. Kendini beğenmiş ama sığ yaşam biçimleriyle, bilim ve teknikteki gelişmelere duyulan körü körüne inançla bu toplum bir yozlaşma sürecine girmişti. Bu yozlaşmaya ancak yepyeni, devrimci bir karşı-sanatla yanıt verebilirdi.”¹⁷²

1924’te André Breton tarafından gündeme getirilmiştir. Sürrealist eserler doğanın mantıksal görünüşü yerine insanın bilinçaltı ve rüyalarındaki dünyasını göstermeyi amaçlar.¹⁷³ “Gerçeküstücülük estetik ve ahlaki bir kaygı duymadan, mantık tarafından

¹⁷¹ Kutlukhan Kutlu, **Günümüz Klasikleri 2**, Sinema Merkez, İstanbul, 2008, s. 48.

¹⁷² Cathrin Klingsöhr – Lerov, **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 7.

¹⁷³ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 137.

uygulanan kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendisini ifade etme biçimidir.”¹⁷⁴ İlk ortaya çıktığı yer Fransa’dır ve bu akımın ortaya çıkışında Dadaizm akımının etkisi büyüktür. Birinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkmış olan Gerçeküstücülük, biçimsel bir yönelimin yanı sıra, psişik bir otomatizm olarak tanımlanabilir. Herhangi bir moral ya da estetik ön koşullandırmaya bağlı kalmadan düşüncenin yönlendirilmesidir.¹⁷⁵

Sürrealizm çoğunlukla bilinçaltından beslenen bir akımdır. Gerçeküstücülük ile ifade edilmek istenen içerikler, gerçek dünyadaki ilişkilerine göre ele alınmamaktadır. Aksine bunlar asla var olmayacak düşsel bir ortam yaratacak kompozisyonlar içinde sunulmaktadır.¹⁷⁶ Bu nedenle, bilinçaltı üzerine çalışmalarıyla ün salmış olan Freud’un da sürrealizm akımına etkileri oldukça fazladır. “Akımı tetikleyici bu güçler, Freud’un psikanaliz ve bilinçaltı çözümlemeleri ile güçlenmiştirler.”¹⁷⁷ Özellikle rüyalar bilinçaltının gün yüzüne çıktığı anlar olarak görüldüğünden, sürrealistler için başlıca esin kaynağını oluşturmaktadır. “Freud’un rüyalar üzerine olan çalışmaları, sürrealizme yeni bir derinlik katmış, bu bağlamdaki sanatsal çalışmalara farklı bir boyut kazandırmıştır.”¹⁷⁸

“...[Rüyalar] uyanık hayatımızda pek ulaşamadığımız bir canlılık, özgünlük ve vakıflık örneği sergiler. Rüyalarımızı uyanık uyanık hayatımızdaki fantezilerimizle karşılaştıracak olsak, fantezilerimizin klişeleşmiş içeriklerini ve arzularımızda ve korkularımızda barınan bayağı kökenlerini hemen açığa vurduğunu görürüz.”¹⁷⁹

Sürrealizm akımının amacı aklın kontrolünü devre dışı bırakarak, insanoğlunun kendi gerçeğini yaratabilmektir. Bunun için de geleneklerden kurtulmak genel etik anlayışların kaygılarından uzaklaşmak gerekmektedir. Ayrıca Breton imgeleri saptamanın gerekli olduğunu, imgelerin konuşulan dil kadar gerçekçi olduğunu belirtir. Burada mesele dil değil temsil ettiği gerçekliktir, sanatın sadece dış dünyada var olan

¹⁷⁴ Can Hakman, “Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri”, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 1.

¹⁷⁵ René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1982, s. 267.

¹⁷⁶ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011 s. 116.

¹⁷⁷ Pınar Akarsu, “Sürrealizm ve Rüya”, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, 2010, s. VI

¹⁷⁸ Akarsu, .a.g.e., s. VI

¹⁷⁹ Robert Curry, *Films and Dreams, Journal for Aesthetics and Art Criticism*, Princeton University Press, 1974, s. 85.

gerçekliği model almasıdır. Sürrealist sanatçının gerçeklikle imge arasındaki bağı koparması gerekmekte, kendi iç dünyasını görsel imgelerle canlandırmalıdır.¹⁸⁰

“Gerçeküstücülük kendisini öğretti olarak gören girişimleri reddetmiştir. Gerçeküstücüler belirli bir sistem öğretmek yerine gerçeklik üstüne yeni talepler yaratmak için uygun hareket ve üretimle yola çıkmışlardır. Bilinçaltının işleyişini özgür kılmak, bilinçli düşüncenin süreçlerini irrasyonallite ve gizemi kullanıp kesintiye uğratmak ve dehşet ile erotizmin sanatsal olanaklarının zaaflarından yararlanmak istemişlerdir. Bu yolla gerçeküstücüler toplumun kişisel ihtiyaçlarını tanımak ve çeşitli yaratıcı süreçlerde bu ihtiyaçlara dışavurum yolu bulmak için modern sanat üzerinde etkili olan duyarlılığın yeni bir formunu yaratmışlardır.”¹⁸¹

Sürrealizm her ne kadar kendisini bir öğretti olarak göstermek istememiş olsa da var olmasına sebep olan koşullardan dolayı bir görev üstlenmiştir. Sürrealizm insanların görünen dünyanın ya da algılanan dünyanın daha farklı bir biçimde de görünebileceğini ve algılanabileceğini göstermek istemektedir. Sürrealistler, bilinçaltının özellikle rüya ve trans hallerinde açığa çıkmasından dolayı düşler alemiyle yakından ilgilenmişlerdir.¹⁸²

“Gerçeküstücü bir sanatçının görevi sanat yapıtlarından alınan estetik hazzın ötesine geçerek insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini sağlamaktır. Bu bakımdan sinemanın gerçeküstücü hareket içinde önemli bir yere sahip olduğu ve sanatın bütün dallarını etkileyen en verimli hareketlerden biri olan bu akımın sinemanın gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.”¹⁸³

¹⁸⁰ Nur Altınyıldız Artun, **Sürrealizm ve Mimarlık, Mekan Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 14.

¹⁸¹ Can Hakman, “Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri”, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 1

¹⁸² Anna – Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptçioğlu, Lüteratür Yayınevi, 2005, s. 102

¹⁸³ y, a.g.e., s 1

3. BÖLÜM

3. COEN KARDEŞLER SİNEMASI'NDA ŞİDDETİN TEMSİLİ VE SUNUMU

3.1 COEN KARDEŞLER SİNEMASININ ÖZELLİKLERİ

Coen Kardeşler Amerikan Bağımsız Sineması'nın en özgün ve üretken yönetmenleri arasında yer almaktadırlar. “*Film tanıtımlarında yönetmen olarak Joel'in, yapımcı olarak da Ethan'ın adının gösterilmesine karşın, iki kardeşin senaryo yazımını, yönetmenliği, dahası kurguyu birlikte yaptıkları bilinir.*”¹⁸⁴ Ana akım Hollywood filmlerinden çok farklı bir tarz ve üsluba sahip Amerikan filmleri yapmaktadırlar. Ancak filmleri yaparlarken yapımın her aşamasında birlikte çalıştıkları da bilinmektedir.

Minnesota eyaletinin Minneapolis kentine 1954 yılında Joel ve 1957 yılında Ethan doğar. Çocuklarını St. Louis Park isimli banliyöde geçiren yönetmen kardeşlerin babaları Edward Minnesota Üniversitesinde ekonomi profesörlüğü, anneleri Rena St. Cloud Eyalet Üniversitesi'nde sanat profesörlüğü yapmıştır.¹⁸⁵ Joel Coen, New York Üniversitesi'nde sinema eğitimi almıştır. Ethan Coen ise aynı yerde Princeton Üniversitesi'nde felsefe eğitimi görmüştür. Üniversite eğitimlerinin ardından birlikte ilk senaryolarını yazan yönetmenlerden Joel, Sam Raimi yapımı “Evil Dead” isimli filmde kurgu asistanı olarak çalışır ve filmin kurgusunun yarısını yapar.¹⁸⁶

Yönetmenler filmlerinin merkezine “suç” temasını yerleştirseler de, aslında filmleri; iyi ve kötünün çatışmasını gösteren fable’lardır. İkili; korku “Blood Simple” (*Kansız*, 1984), fars “Raising Arizona” (1987), gangster “Miller’s Crossing” (*Miller Kavşağı*, 1990), psikolojik dram “Barton Fink” (1991), polisiye gerilim “Fargo” (1996), kara komedi “Big Lebowski” (*Büyük Lebowski*, 1998), sosyal dram” Brother Where Art Thou”? (*Neredesin be Birader?*, 2000) ve koyboy filmi “No Country For Old Men” (*Yaşlılara Yer Yok*, 2007) türlerinde yapıtlar vermiştir. Siyah beyaz filmleri “The Man

¹⁸⁴ Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Birinci Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2005, 829 s.

¹⁸⁵ R. Barton Palmer, **Joel and Ethan Coen (Contemporary Film Directors)**, University of Illinois Press, Illinois, 2004, 6 s.

¹⁸⁶ y.a.g.e, 209 s.

Who Wasn't There" (*Orada Olmayan Adam*, 2001) Coen'lerin 1940 yapımı kara filmlere doğrudan gönderme yaparken, kovboy hikayelerini çağdaş bir biçimde "True Grit" (*İz Peşinde*, 2010) filmi ile ele aldılar. Yüzeysel olarak farklı olsa da bu filmlerin her biri, çizgi roman farsına yakın korku ve şiddetten, slapstick komediye ve tam tersini kapsayacak kadar bir diğerinin özelliklerine sahiptir.¹⁸⁷

1960'larda yapılan Amerikan filmlerdeki şiddetin uyandırdığı kaygı, 90'lı yıllarda çekilen filmlerle "hoş şiddet", "yeni şiddet", "yeni vahşet", "neo şiddet" gibi kavramlarla yeniden gündeme gelmiştir. Coen'ler de bu sınıflandırmaya dahil olan filmler üretmektedir ve onların filmleri çeşitli ayırt edici özelliklere sahiptir: Bu filmler ait oldukları türü doğrudan yorumlamakta ve bilinen filmlerin sahnelerinin parodisini sunarak kendilerini referans olarak almaktadırlar. Melez türlere ait filmler yapan yönetmenler, klasik Hollywood anlatı yapısını deneysel bir yolla ele almaktadırlar.¹⁸⁸

İlk filmlerini 1983 yılında çeken Coen kardeşler, "Blood Simple" (Kansız) adlı film ile sinema seyircisinin karşısına çıkmışlardır.

*"Joel ve Ethan Coen 1984'te imza attıkları Kansız'la (Blood Simple) çıkış yaptıktan hemen sonra kendilerini Amerikan film noir mirasının gerçek varisleri olarak tanıttılar. Aynı zamanda kendilerin özgü farklı, özellikle de dolambaçlı tarzlarını belli ettiler."*¹⁸⁹

Film, "kara film" türüne olan yeni yaklaşımı nedeniyle dönemin dikkat çeken filmlerinden biri olmuştur.

*"Kara film savaş sırasında ve savaştan sonraki kent yaşamının gerçeklerini sinemaya taşımıştır. Bu arada yine savaşa bağlı olarak görsel kayıt tekniklerinin, kamera teknolojisinin hızlı gelişimi belgesel sinemacılığı hızla geliştirmiştir. Kara filmler özellikle savaş sırasında Hollywood'un katı ve pahalı yaptırımları olan stüdyo yasalarının boyunduruğundan, büyük ölçüde ucuzlayan ve gelişen sinema teknolojilerinden yararlanarak ve belgeselci biçemi işleyerek kurtulmuştur."*¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ronald Bergan, **Film Kitabı**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2008, s. 275.

¹⁸⁸ Sarah Casey Benyahia, **Suç Sinemaya Giriş**, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s. 54.

¹⁸⁹ Bergan, a.g.e., 2008, s. 275.

¹⁹⁰ Hakan Savaş, **"Beyazperdenin Karanlık Yüzü: Film Noir"**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, İstanbul, Sayı 25, 1998, s. 46.

Bağımsız filmler üreten yönetmenlerin kara filmin yönelimleri ile örtüşen bağımsız tavırları, filmlerini kendi fonlayabilmeleri ile gelen özgün içerikleri , yönetmen kardeşlerin biçim ve içerik açısından özgür ve gerçekçi olmasına olanak vermiştir ve türün devamlılığına katkıda bulunmuştur. *“Yeni kara film, bir taraftan mirasının nimetlerinden yararlanıp tematik ve biçimsel olarak kimi klişeleri kullandı, diğer taraftan da türün reddi olarak adlandırılacak farklı bir öykülemenin peşine düştü.”*¹⁹¹

Bu öykülemenin değişmesinde Amerika’nın bu dönemde yaşadığı olaylar etkili olmuştur. Martin Luther King’in öldürülmesi, J. F. Kennedy suikasti, solun canlanması, muhafazakarlığın artması, 60’larla yükselen öğrenci hareketleri, cinsel devrim, feminizm, antimilitarizm daha derinden çözülmeye başladığında, gündelik hayat ve sıradan insan, oluşan güvensizlik ve tecrit edilmenin getirdiği yalnızlık duygusundan derinden etkilenmiştir ve kara filmin tekrar doğumuna sebep olmuştur. Birey ile toplum arasındaki yazılı olmayan sözleşmenin iptalinin yanı sıra, gerçeklik ile imgesi arasındaki kopuşun getirdiği parçalanmış birey toplum ilişkisi bundan sonra kusurlu, muammalı, tamamlanmamış bir yapboz olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.¹⁹²

*“Kolker’e göre 1980’lerdeki tutucu yeniden toparlanma öncesinde, krizin dikkat gerektiren gerçeklerin saldırgan bir inkarına dönüştüğü dönemde, güçsüzlük duyguları, sinemada 1940’ların film noir’inin başarabileceğinden daha güçlü paranoya, tecrit edilmişlik temaları ve imgeleri içinde gerçekleştirilmiştir.”*¹⁹³

Coenler’in ilk filmi olan “Blood Simple”da 80’lerin Amerikası’nda geçmektedir. Yükselen paranoyalar ve dışlanmışlık hissi filme hakim olan genel yönelimdir. Filmde karakterlerin hiçbiri diğerine güvenmemektedir. Bu durumdan dolayı oluşan iletişimsizlik dönemin filmlerinin ana temalarından biri haline gelmiştir.

Kara Filmin genelde telaşa dayalı hareketliliği bu filmde görülmez, film ağır bir tempoda sürüp gitmektedir. Yine de pek çok eleştirmen filmin soluk soluğa izlendiğini belirtmiştir. Newsweek’teki yazısında David Ansen filmde coşkuyla bahsetmiş ve filmi;

¹⁹¹ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Birinci Basım, Nirengi Kitap, Ankara, 2011, s. 34.

¹⁹² Veyssel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 120

¹⁹³ Özdemir, y.a.g.e., 2011, s 34

“hem soluk soluğa bir gerilim, hem de kapkara bir komedi- çok uzun zamandır karşılaştığımız en yaratıcı ve özgün gerilimdi” şeklinde tanımlamaktadır.”¹⁹⁴

Coen filmlerinin karakterleri, kara film türünün özelliklerini taşımaktadır. Ayrıca, Coenler’in kara filme kattıkları mizahın da etkisiyle karakterler, kara film türündeki tüm karakterler gibi kendilerini bir anda tehlikeli bir durumun içinde bulmaktadırlar. Ancak bilindik kara film karakterleri gibi, kendileri dışında gelişen durumlardan dolayı bu olaylar başlarına gelmemektedir. Bilakis kendi aptallıkları, zaafı ya da yanlış kararlarından dolayı kendilerini içinden çıkılmaz bir durumun içinde bulmaktadırlar. Coen filmlerinin karakterleri genellikle; pisliğin içine batmış, acımasız, şiddete meyilli kişilerdir.

“Örneğin ‘The Big Lebowski’de boşverici, ağırdan alan ve müdahil olmak yerine gidip bowling oynamayı tercih eden, bunların sonucunda da karmakarışık bir kaçırma olayının içinden – ne kadar tartaklansa da – bir bulut gibi geçip giden Jeff ‘The Dude’ Lebowski’yi sadece dalga geçerek değil, büyük bir sempatiyle ele aldıklarını görebiliyorsunuz. Sonuçta onun hayattaki duruşu, ağa takılmaya değil, elinde tutmaya çalışan, faal, ‘güçlü’ ve çok daha ‘sinemasal’ kişilerin yapaylığı karşısında (elbette ki yapaylar çünkü büyük ölçüde belli bir janrın kalıpları üzerine çizilmişler) çok daha anlaşılır, hatta huzur verici duruyor. Coen’lerin devasa ironi makinasında onun yeri sadece öyküyü çözüme götürme azminin son derece düşük, kafasının da hayli dumanlı olmasında değil, kara film şemasının ortasına fırlatılmış ‘normal’ bir insan olmasında da yatıyor.”¹⁹⁵

Pek çok Coen filminde ortalığın karışmasına neden olan bir “femme fatale” de mevcuttur. Örneğin “Kansız (Blood Simple, 1984)” filminde Ray karakteri, Marty karakterini ofisinde ölü olarak bulur ve izlerini temizlemeye çalışır. Ama Marty’i sürükleyerek izleri odanın her yerine bulaştırıp ortalığı berbat eder. Daha sonra, cesetten kurtulmak için gittiği ıssız yerde başına gelenler ise durumu daha da trajik-komik bir hale sokar.

“Coenler’in filmlerinde beden zayıftır, ama cinselliğe de pek yer verilmez. Bize bunun yerine, birbiri ardın, fişkaran kan ve kusmuk sahneleri sunulur. Kansız’da Marty birkaç kez kan ve yediklerini kusar. Barton Fink’da yazar Bill Mayhev bize, stüdyo kafeteryasının tuvaletinde kusarken tanıtılır. Charlie (kulağından irin akmaktadır), Barton’ın otel

¹⁹⁴ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007 s. 2.

¹⁹⁵ Kutlukhan Kutlu, **Günümüz Klasikleri 2**, Sinema Merkez, İstanbul, 2008, s. 47.

odasında Audrey'in cesedini gördüğünde kusar (gerçi daha sonra Audrey'i Charlie'nin öldürmüş olduğunu öğreniriz).¹⁹⁶

Coenlerin karakterleri ahlak yoksunu, zavallı insanlardır. Yine de seyirci onlarla bir bağ kurabilmektedir. Karakterlerin başına gelenlerin, onların aptallığından dolayı olmasının da seyircide oluşan bu acımaya hatta zaman zaman sempati duymaya yol açtığı söylenebilir. Barton Fink filminde, “*B. Fink'in sefil, acınası hali ve karikatürümsü yanları, acıma duygularımızı körükler, en başta onun bizzat kendisinin kurbanı olduğunu düşünmeden edemeyiz; bir entrikanın ya da kendi patolojik tasarımlarının kurbanı.*”¹⁹⁷ olarak tanımlanabilir.

Veysel Atayman'ın 25. Kare dergisi için derlediği yazısında George Seeflen şunları söylemektedir;

“Coenler' in filmlerini seyrederken, kandan, terden ve gözyaşından oluşmuş bir selin içinde kalırsınız; ve de olabileceklerin artık en berbatını bile engelleyecek güçleri bulamayan, öylesine ödle, korkak, ahlaken çökmüş insanları seyretmek zorunda kalmış olmama rağmen onlara duyduğum şefkat bir süre korur varlığını; gerilerde, arka fonda Coenler'in 'iyiliğin bayağılığı' konusundaki düşüncelerini bilmeme, onların kahkahalarının sesini işitmeme rağmen.”¹⁹⁸

Coenler sıradan insanların hikâyelerinden kara filmler yapmaktadırlar. Türün de özelliklerinden olan bu durum, Coen Kardeşler Sineması'nda seyirciye fazlasıyla hissettirilmektedir.

“Daha ilk filmleri Blood Simple'da klasik kara filmleri andıran entrika dolu karmaşık bir olay örgüsü inşa ederek ve bu türün karanlık, gölgeli atmosferini filmlerinin bir parçası haline getirerek, Coen'ler kara filmi günümüzde yeniden üretmiş ve ona bir çehre kazandırmışlardır.”¹⁹⁹

Bu nedenle seyirci kendi hayatından bir şeylere tanık olduğunu hisseder ve karakter ile kendisi arasında bir bağ kurmuş olur. Fakat Coen Kardeşler hikâyeyi dönüşü olmayan felaketlere sürükler ve seyirci az önce acıdığı karakterin başına gelen bu felaketleri hak ettiğini düşünmeye başlar. Bunu hissettirebilmek için bu basit insanlar hikâyesinin

¹⁹⁶ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, Dost Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 27.

¹⁹⁷ Brigitte Desalm, “**Barton Fink**”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Der: Veysel Atayman, İstanbul, Sayı: 29, 1999, 13 s.

¹⁹⁸ George Seeflen, “**Coen Kardeşler**”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Der: Veysel Atayman, İstanbul, Sayı: 28, 1999, s. 13

¹⁹⁹ Fırat Yücel, “**Orada Olmayan Adam**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 38.

gidişatında bir anda şiddete meyilli, acımasız birer insana dönüşmektedirler. Coenler karakterlerini olay örgüsünün içinde öyle bir yere sıkıştırırlar ki, bu insanlara şiddetten başka alternatif kalmaz. Karakterleri de kurtuluş için tek yolun şiddet olduğunu düşünürler.

“Başkaları tarafından dönüştürülüp değiştirilerek pasif hâle gelen insan, aslında kendi etrafını değiştirme ve dönüştürme arzusu duyar. Eğer ki kişi bu güçlere sahip olabilecek durumda olmasına rağmen bunları kullanamıyorsa ya başka birinin hayatına katılıp etkin olmadığı hâlde etkinmiş gibi hissedecek ya da yok etme gücünü kullanacaktır. Yok etme gücünü kullanması şiddete başvurmasını kaçınılmaz kılacaktır. Dolayısıyla bir yaşam yaratmaktansa yaşam yok etmeyi seçip güçsüzlüğünü kendince aşmaya çalışacaktır.”²⁰⁰

Filmlerindeki ana karakterlerin bu tip bir tepkisel şiddete başvurmak zorunda kalmaları ise diğer karakterlerin **ödünleyici ve öç alıcı şiddete** meyilli karakterler olmasından kaynaklanmaktadır. “*İhtiyarlara Yer Yok*” (No Country For Old Men, 2007) filmindeki Chigurh karakteri bu karakterler için en iyi örnektir. Kısmen felsefi bir yapısı bulunan Chigurh yaşamdaki her şeyi metafizik bir şekilde planlanmış tesadüflere bağlamaktadır. Şans vermek istedikleri kurbanlarına yazı tura şansı verirken söylediği “bu para da ben de aynı şekilde geldik buraya” derken bu tesadüfün gerçekleşmesi gereken bir an olduğunu ve bunun kurbanı için kaçınılmaz bir olay olduğunu kabullenmesi gerektiği için söyleyip öldürmenin getirdiği sorumluluğu Tanrısal bir nedene bağlamaktadır. Bu nedenle kurbanlarının hayatına son verirken, herhangi bir vicdani rahatsızlık duymamaktadır. Ayrıca “*Fargo*” (1996) filminin karakterleri olan Showalter ve Grimsrud da ödünleyici şiddete sıklıkla başvuran karakterlerdir. Özellikle Grimsrud yüzyüze geldiği her sorunu aşmanın ilk yolu olarak, **yok edici bir şiddet** temsili olan **ödünleyici şiddete** başvurmaktadır. “*Karlı bir mekanda başarıyla çekilen film; iyi bir hikaye ile birlikte kara mizahtan, şiddet dolu bir suç öyküsü ve hoş bir komediye doğru sürüklenir.*”²⁰¹

Ayrıca Coenler’in sinemasında şiddetin sunumu tüm ayrıntılarıyla gerçekçi bir görsel dil ile gösterilmektedir. Şiddet anlatımları metaforik sunumlarla değil, bizzat

²⁰⁰ Şehitnur Zülfikar, **Şiddetin Sinemadaki Psikolojik Görünümleri**,

<http://www.hayalperdesi.net/dosya/45-siddetin-sinemadaki-psikolojik-gorunumleri.aspx>, Haziran 2014

²⁰¹ Ronald Bergan, **Film Kitabı**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2008, s. 486.

eylemin gerçekleşmesiyle sunulur. Şiddet içeren sahneler seyircinin gözünün içine sokulmak istenircesine, seyircinin için bir rahatsızlık oluşturunca kadar kadrajda tutulmaktadır. “Blood Simple”da pencereyi açmaya çalışan özel dedektifin eline saplanan bıçak sahnesi buna en güzel örneklerdendir.

Coen filmlerinin diğerk bir özelliğı de; gerçek ile gerçek olmayanın birbirine karışmasıdır. Filmin hangi parçası karakterin hayal dünyasında, hangi parçası gerçek dünyada var olmaktadır anlamak çoğı zaman mümkün olmamaktadır. Bu noktada, Coen Kardeşlerin filmlerinde kullandıkları sürrealizm etkileri tezin bundan sonraki kısmında sürrealist vizyonlar olarak tanımlanacaktır.

Bu kullanımları daha iyi anlamak için Gerçeküstücülüğün tanımına yakından bakmak gerekmektedir.

Sinema doğası gereğı plastik sanatlardan, edebiyattan ve sahne sanatlarından beslenen bir dal olarak, bu sanatların etkilendiğı her akımdan dolayı ya da dolaysız olarak etkilenmiştir. Özellikle sinemada rüyaların, bilinçli hallerin dışındaki durumların, gereğın ötesindeki olguların işlenebilmesi açısından gerçeküstücülük sinemanın hem yapısında bir değışiklik yaratmıştır hem de sinemanın doğal yapısıyla bir uyum sağlamıştır.

“*Barton Fink*” (1991) filminde ya da “*Raising Arizona*” (1987) filminde pek çok sürrealist vizyon içeren sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerin nerede başladığı ya da nerede son bulduğı, ne kadarının karakterin hayalinde, ne kadarının gerçek dünyaya ait olduğunu kestirebilmek mümkün olmamaktadır. Coen Kardeşler, karakterin hayal dünyasına girerken, buna referans olabilecek mizansenler kullanmaktan kaçınmaktadır. Onlar bu gerçeküstü sahneleri, karakterlerinin ruh hallerini, içlerine düştükleri çıkılmaz durumları, hikayenin gidişatındaki tansiyonu belirlemek amacıyla kara mizah öğeleriyle birleştirip kullanmaktadırlar.

Bu özellikleriyle Coen Kardeşlerin filmlerinde bir miktar sürrealist vizyon etkisi hissedilmektedir. Kara film ve sürrealizm çıkış zamanları ve nedenleri açısından da

benzerlik taşımaktadır. Her iki akım da 2. Dünya Savaşı sonrası bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. “*Breton, gerçeküstücülüğü dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlar.*”²⁰² Coenler'in filmlerinde tüm gerçeküstü olaylar, eylemlerin doğal sonuçları olarak izleyiciye sunulmaktadır.

1998 yapımı “*Big Lebowski*” (Büyük Lebowski) filminde, Jack Treehorn’un evine giden, Dude içtiği alkollü içkinin içindeki ilaç nedeniyle sürrealist vizyon temsilleri ile bağdaştırılabilecek rüyalar görür. Bowling temalı bu rüyada, Saddam’dan bowling ayakkabılarını alan Dude Maude karakteriyle dans eder, bir bowling topu gibi dans eden kızların bacaklarının arasından geçerek labutlara çarpar. Rüyanın devamında Nihilistler tarafından dev makaslarla kovalanır. Bu sahne, Dude karakterinin arzuları, korkularını ve fantezilerini barındıran ve bunları daha yaratıcı bir şekilde anlatmaya olanak veren sahnelerdendir.

“*Barton Fink*” filmindeki, Barton karakterinin konakladığı Hotel Earl ve yan komşusu Charlie bir diğer sürrealist vizyon örneğini oluşturmaktadır. Sanatçının yaratım krizini konu alan bu filmde, otelin atmosferi Charlie karakteri referans alınıp kurgulanmıştır. Karakterin kendi zihninin mahkumu olduğunu söylediği ve bunu cehenneme benzettiği sahnede, otelin koridorları bir cehennem temsili gibi yanmakta, sıcağın akan ve kötü görünümlü olan tutkal Charlie’nin kulak iltihabından dolayı akan irini de yansıtmaktadır. Bu görünümüyle Charlie, bir cehennem zebanisi andırmakta, Barton’a cehennemi bilmediğini onun sadece orada geçici bir turist olduğunu ama kendisinin burada yaşamak zorunda olduğunu söyler. Bu sahne ile yönetmenler filmlerindeki, iletişimsizlik, yalnızlık ve delilik gerçekliğini yeniden tanımlar. Ayrıca seyirci ilk anlarda gerçek mi değil mi anlamakta zorluk çekmektedir.

“Coen’ler tam anlamıyla sinemaseverin sinemacıları. Öncelikle, filmleri sinema kültürüyle dolu. Onlar türler arasında gezinirken, belli bir janrın sınırlarını yoklarken, diyaloglarıyla istedikleri tonu yaratmakla o tonun bağlı kaldığı gelenekle dalga geçmek arasında gidip gelirken, bir Kubrick filmine gönderme yaparken, hatta belli bir kamera

²⁰² Fatih Özdemir ve Binnaz Koca, “**Giorgio De Chirico Resimlerinde Mitoloji ve Melankoli**”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 6, 2012, s. 412

açısını ya da hareketini beli bir durum içinde kullanırken bunu bütün berraklığıyla görebiliyorsunuz.”²⁰³

Coen Kardeşler sinemasının bir diğer karakteristik özelliği, filmlerinde kara mizah öğeleri kullanmalarıdır. Kara mizah, kara film ve gerçeküstücülük gibi karamsarlıktan esinlenmiş bir türdür. Sanayileşmenin getirisi olarak işgücü sömürüsünün, sosyal hayattaki bunalımların ve ekonomik krizlerin doğurduğu traji-komik yansımalarıdır.

“Kara mizahı hiciv ve yergiden ayırmak zordur ancak kara mizahtaki yergi çok daha acımasızdır. Enis Batur'a göre '...vatoz gibi çarpıp geçer kara mizah deyişleri, ama değdikleri yerde durmadan hatırlanan bir acı kalır.' Kara mizahın ayırt edici bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur.”²⁰⁴

Bu nedenle Coen'lerin mizah anlayışı oldukça sert ve ürkütücü bir biçimde perdeye yansımaktadır. Tüm bu özellikleri ile Coen Kardeşler dünya sinemasında farklı bir yere sahip olmuşlardır. Onları, diğer yönetmen ve sinemacılardan ayıran başlıca özellikleri, yaşadıkları çağın insanının içinde bulunduğu kaotik durumu, bu durumun şiddet ile sonuçlanan temsillerini, kendilerine has kara mizahi anlatımlarıyla birleştirerek karma türde filmlerini üretmeleridir. Filmlerinde kara film, sürreal vizyon, kara mizah öğeleri bir arada görülmektedir. Elbette bu tarz filmleri sadece Coen Kardeşler yapmamaktadır. David Lynch, Fellini, Hitchcock da kendilerine has karma bir üsluba sahip yönetmenlerdir.

“Ancak Coen Kardeşler, diğer filmlerinde de gördüğümüz bu numaraları çekerken kara film noktasında David Lynch kadar öteye gitmekten ziyade biraz da Federico Fellini'nin dünyasını hatırlatıyorlar. Zaten yönetmenlerin buradaki esas odak noktaları “Sekiz Buçuk ” gibi üstadın gerçeküstücülüğü hafıften sinemaya dahil ettiğı filmler. Bunu kara filmin içine sokmaları ise, özgün bir doku ve orijinal bir şey çıkarmalarını kolaylaştırıyor.”²⁰⁵

Filmlerinde senaryoları da kendileri yazan yönetmen kardeşler böylece kendi hikayelerini kendi anlatmak istedikleri şekilde anlatma özgünlüğüne sahip olmuşlardır.

²⁰³ Kutlukhan Kutlu, **Günümüz Klasikleri 2**, Sinema Merkez, İstanbul, 2008, s. 46

²⁰⁴ İsmail Yardımcı, “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 3/2, 2010, sf 13.

²⁰⁵ Kerem Akça, **Sinemaya Yön Veren Filmler: Barton Fink**, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/639854-sinemaya-yon-veren-filmler-barton-fink>, Haziran 2014

Türün kalıpları içinde hapsolmemiş, kendi hayal dünyalarını ekrana yansıtmayı başarabilmişlerdir.

3.2 COEN KARDEŞLER SİNEMASINDA DRAMATİK ÖĞELER

Coen Kardeşler 1983 yılında çektikleri ilk filmleri, “*Blood Simple*”dan itibaren yeni kuşağın kara filmlerini yapacaklarını belli etmişlerdir. Kendilerine has kara mizah duygusu ile birlikte, kara filme de bambaşka bir bakış açısı getirmişlerdir. “*Bağımsız bir sinema anlayışını sürdürmeyi başaran Coen Kardeşler’in önemi kara mizah anlayışını özgün bir biçimde kullanmalarından kaynaklanır.*”²⁰⁶

Filmlerinde işledikleri konular, filmlerinin temaları, karakterler ve kamera, kurgu, ışık gibi unsurların kullanımı “Kara Film” türüne has olan öğeleri barındırmaktadır. Ancak bu kara film karakterleri, Coen Kardeşler’in filmlerinde aptallaşır, ne yapacağını bilemez hale gelir ve bu, en gergin anlarda bile seyirciyi yer yer güldürecek, hatta kahkahalar atmasına sebep olabilecek kadar da komik durumlara düşürebilmektedir. Coen Kardeşler’in var ettiği karakterlerdeki bu saflık, karakter ne kadar ahlak yoksunu, pislige batmış biri olsa da seyircinin ona bir tür sempati duymasına da neden olmaktadır. Elbette neredeyse her filmlerinde var olan ve kara filmlerin vazgeçilemez karakterleri “femme fatale” kadın karakterleri Coen Kardeşler Sineması’nda yerini almıştır.

Coen Kardeşler’in filmlerinin bir diğer özelliği de stresin, gerginliğin ara verilmeksizin sürdürülmesidir. Zaman zaman seyirciye yaşatılan bu gerginlik herhangi bir olayla sonuçlandırılmıyorsa, bu ileride gelecek olan patlamanın etkisini daha da büyötmek içindir. İki kardeşin yapmış olduğı komedi filmlerinde dahi; şiddet, kan ve ahlaki çöküntü filmlerinin her sahnesine karakter, ayrıntılar ve kurgu ile temsil edilmektedir. Bu anlamda Coen Kardeşler Sineması’nın kendine has bir anlatım dili

²⁰⁶ Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Birinci Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 829.

mevcuttur. Seyirciye yansıttıkları bu kurgusal dünyada filmin anlatısı içindeki gerçeğin ve sürrealist vizyonların tam olarak nerede ayrıldığını kestirebilmek mümkün olmayabilmektedir. Kurgu, kamera açıları ve ses ile desteklenerek gerçek dünya ile gerçeğin ötesi arasındaki fark hissedilir olmaktadır.

3.2.1. Coen Kardeşler Sineması'nda Konular

Yönetmenlerin filmlerinde konular çeşitlidir. Konularını anlatırlarken farklı türleri ve anlatım biçimlerini birleştirerek anlatılarına farklı bakış açıları getirirler.

“Coen kardeşlerin tüm filmleri için iki anahtar vardır: hız ve eleştirel mesafe. Kansız son derece yavaştır film noir’ın telaşlı, kentsel evreninin tam tersini sunar. Ve Barton Fink, Miller’s Crossing ve Fargo için de hemen hemen aynı şeyler söylenebilir. The Hudsucker Proxy (Bir Şirket Komedi) ise, taklit ettiği hızlı konuşmalar ve zekice esprilerle dolu komediler gibi hızlıdır. Diğer iki komedi de böyledir: Hem Raising Arizona, hem de The Big Lebowski (Büyük Lebowski) giderek farsa dönüşür ve ikinci yarıda ‘kovalamacalı filmler’den biri olup çıkar.”²⁰⁷

Bir filmde, mafya karakterlerinin hikayeleri anlatılırken (*Miller’s Crossing*, 1990), bir diğer filmde çocuk sahibi olamayan bir kadın ve kocasının çocuk kaçırmaya girişimlerini (*Raising Arizona*, 1987) mizahi bir biçimde aktarabilmektedirler. Ama ne olursa olsun, mutlaka içinde kan, pislik ve şiddet bulunmaktadır. Ayrıca bol miktarda beceriksiz karakter, sapkın kişilikler ve fantastik karakterler yer almaktadır. İşledikleri konular sıradan insanların başından geçiyor olsa da olaylar en azından kısa bir süre için gerçeküstü olaylara dönüşebilmektedir.

En çok işledikleri konular; sadakatsiz bir eş nedeniyle (*Blood Simple*) ya da para kazanmak için kanun dışı işlere karışan insanların başlarına gelen garip olaylardır (*No Country For Old Men*, 2007).

Raising Arizona filmi iyiliğin ve kötülüğün savaşını konu almaktadır. Hem eski suçlu H.I ve hapisane kaçkını arkadaşları ile, hem de H.I ve iç benliğinin metaforu olan motosikletli kaçık arasındaki bu mücadele sosyal sınıf farklılıkları arasındaki çatışmalarla da güçlendirilmiştir. Sinemasal anlatının farklı öğelerini ustalıkla

²⁰⁷ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, Çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 144.

harmanlayan yönetmenler, kara mizah, suç ve gerilim öğelerini ritmik bir kurgu ile birlikte kullanıp çağdaşı olan yönetmenlerden farklı olan bir kaçırma hikayesi betimlemişlerdir.

“Gelenekleri değiştirmeye yönelik küçük bir çaba diğer bağımsız yönetmenlerin sinemalarında yaygındır. Joel ve Ethan Coen kardeşler her filmi sinemanın etkileyici kaynaklarını incelemek için bir bahane olarak işlerler. Raising Arizona’da hızlı kaydırma çekimleri çizgi-roman abartılarını yaratmak için biçim bozucu geniş açı yakın çekimlerle birleşir.”²⁰⁸

Bu filmde dikkat çeken şiddet temsilleri ise **yasal şiddet, ödünleyici şiddet ve sözlü şiddettir.**

Millers Crossing ise mafya hesaplaşmalarını konu alan bir filmidir. İki mafya grubunun mücadelesi sırasında polis teşkilatının durum karşısındaki tutumu anlatılmaktadır. Film toplumda değişen değer yargılarını, bazen gangsterlerin bazen de yasa koruyucusu polislerin bakış açısından işlemektedir.²⁰⁹ Temel olarak, **örgütlü şiddetten** beslenen filmde **yasal şiddetin** dozunun yüksek olması gözden kaçmamaktadır. Yahudi karakterler ve diğer karakterler ile olan ilişkiler üzerinden **etnik şiddet** temsilleri söz konusudur. Aşk uğruna sergilenen şiddet, **cinsel şiddet, psikolojik ve sözlü şiddet de diğer şiddet** temsilleridir. Bir mafya filmi olması bakımından ilk iki filmde çok daha fazla şiddet içermektedir.

Hudsucker Proxy(Bir Şirket Komedisi, 1994) filmi ise sınıfsal farklılıklar ile iş dünyasının rekabetini konu almaktadır. Bu konu, iş ahlakı ve etik eleştirileri ile güçlendirilmiştir. Basın organlarının toplumdaki inandırıcılığı ve iş dünyasının çıkarları uğruna takındığı tavırda filmde eleştirilmektedir. **Medya yoluyla uygulanan şiddet**, filmin şiddeti işleyişi açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Filmde intiharlarında önemli bir yer aldığı göz önüne alındığında bir diğer önemli şiddet unsuru da kişinin kendine yönelik uyguladığı şiddettir.

²⁰⁸ David Bordwell ve Kristin Thompson, **Film Sanatı: Bir Giriş**, Çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Deki Yayınevi, Ankara, 2009, s. 467.

²⁰⁹ Nur Onur, **Kitle Kültürü Sineması ve B Film**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 56.

Big Lebowski(*Büyük Lebowski, 1998*)filminin konusu kolay para için türlü hilelere başvuran beceriksiz karakterlerin işleri berbat etmesi üzerine kuruludur. Bu kez oldukça grift bir şekilde gerçekleşen fidye meselesi, dolayısıyla işleri her zamanki Coen senaryolarından daha da karmaşık bir hale sokmaktadır. Film, farklı şiddet temsillerinin, kara film, mizah ve sürreal vizyonla kurgulandığı bir yapıya sahiptir. Özellikle **örgütlü şiddet** faaliyetlerini bu kez “*Millers Crossing*” gibi mafya üzerinden yansıtmayan yönetmen kardeşler, bunun yerine beceriksiz bir çeteyi kullanarak mizah dozunu da arttırmışlardır.

O Brother Where Art Thou (*Nerdesin Be Birader?, 2000*)filminin konusu da kendi menfaatleri için saf arkadaşlarını kandıran Ewerett’in bu arkadaşlarıyla hapisten kaçmasını konu alır. Ewerett’in yalanına göre bir hazinenin peşine düşen kafadarlar türlü tehlikeli maceralardan aslında Ewerett’in karısına kavuşabilmesi için geçerler. Ayrıca bu karakterler üzerinden, bireyselliğin ve girişimciliğin tasdikinin perdeye yansması ve Amerikan kapitalist ideolojinin temsiline onaylanması da gösterilmektedir.²¹⁰ Coen tarzı bir kara komedi olan bu filmde, yönetmen kardeşler izleyiciyi güldürmelerine karşın sıklıkla şiddet temsilleri kullanmaktadırlar. Özellikle yasal şiddetin dozunun arttığı filmlerdendir. Irkçılık üzerinden **etnik şiddeti** de işleyen Coenler filme Clu Clax Clan ile örgütlü şiddete de örnek unsurlar yerleştirmişlerdir.

The Man Who Wasn’t There(*Orada Olmayan Adam, 2001*) filminin konusu “*Fargo*” ile benzerlikler taşımaktadır. Para için karısının ilişkide olduğu adama şantaj yapan Ed karakterinin sonucunda felaketlerle neticelenecek hikayesini konu almaktadır.

“Film, görünüşün hakikatin yerine geçmeye başladığı modernleşme döneminde geçen bir hikaye anlatıyor. Gerçekte var olmayan paralar üzerine kurulu, spekülative ekonomik düzen yaygınlaşıyor. Susuz yıkama/kuru temizleme ümit vaat eden yatırım alanı haline geliyor. Artık gerçek saç ile peruğun, Beethoven sonatları ile sıradan genç kızın doğaçlamalarının arasındaki fark anlaşılamıyor. Kilisede tombala oynayan bu yeni düzende inanılan tek kudret paranınki gibi görünüyor. Kimi amacına ulaşan, kimi felakete sürüklenen film kişilerinin, her halükarda Ed Crane’e oranla daha fazla yaşam

²¹⁰ Nur Onur, **Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 58.

belirtisi göstermelerini, sağlayan da, işte bu modern dünya düzeni içinde yer almaları."²¹¹

Bu film, basit bir insanın soğukkanlı bir suçluya dönüşmesini gözler önüne sermektedir. Ayrıca konu adaletin işleyiş temsiliyle zenginleştirilmiştir. İdam ve hapis yoluyla **yasal şiddet** içeren filmde intihar ile **kendine yönelik şiddet** en dikkat çekici şiddet sunumlarıdır. Ayrıca Ed'in karısının sevgilisini öldürdüğü sahne **tepkisel şiddet** sunumuna iyi bir örnektir. Coenler bu filmde, daha eski bir tür ya da geçmişteki tarihsel bir dönem izlenimi yaratmak için sade siyah beyaz tonlar kullanmışlardır.²¹²

Intolerable Cruelty(Dayanılmaz Zulüm, 2003)f ilminde ise konu yine aldatmak ve kolay para kazanmak için gösterilen çabadır. Bu kez konu bir femme fatale etrafında dönmektedir. Genç ve güzel bir kadının zengin erkekleri tuzağına düşürerek servetlerini ele geçirmeyi planlamasını konu almıştır. Şiddet temsilleri filmin anlatısında sadece iki sahnede bulunmaktadır. Massey'in, Marylin'i öldürmesi için yolladığı kiralık katilin, Marylin tarafından Massey'i öldürmeye ikna edildiği sahnede dışında şiddet temsili barındırmamaktadır. Filmin ilk sahnesi aldatılan bir adamın eşini yakaladığı sahnede başarısız bir namus cinayeti girişimi olmuştur. Bu iki sahnenin dışında göze çarpan bir şiddet sahnesi içermeyen bir kara mizah örneğidir.

Lady Killers(Kadın Avcıları, 2004)filminin konusu birbirinden ilginç özelliklere sahip insanlardan oluşan bir grubun, bir kumarhaneyi soymak için yaşlı bir siyah kadının evini kiralaması sonucu gelişen olaylardır. Soygunu başarıyla tamamlamış olmaları dahi şaşırlacak bir şey olan bu ekip yaşlı bir kadını ortadan kaldırmayı bir türlü beceremez ve sonunda teker teker kendileri ölürler. Coen kardeşler kara mizahta ne kadar başarılı olduklarını bu film ile bir kez daha göstermektedirler. Filmdeki soyguncu karakterlerin tümü şiddete meyilli karakterlerdir. Tzi Ma soğukkanlı bir katil potansiyeline sahip eski bir askerdir. Profesör Goldthwait ise kibar ve bilge görünen şiddete meyilli bir karakterdir.

²¹¹ Orkun Yeşim, "Orada Olmayan Adam", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, İstanbul, Sayı: 10, 2002, s. 95-96.

²¹² Timothy Corrigan, *Film Eleştirisi El Kitabı*, Çev: Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, Ankara, 2008, s. 94.

Burn After Reading (Aramızda Casus Var, 2008) filminin konusu ajanlar ile sıradan insanları karşı karşıya getiren bir hikayedir. Yaptırmak istediği estetik ameliyatlara sağlık sigortası poliçelerinin karşılamaması üzerine, çalıştığı spor salonundaki bulduğu sahipsiz cdyi devlet sırrı zanneden ve satmak isteyen Linda karakteri ve arkadaşı Chad'in gerçek ajanlarla olan mücadelesini anlatan bir filmidir. Kara mizah ve kara film öğelerinin, **ödünleyici şiddet** temsilleri ile desteklenmiştir.

A Serious Man (Ciddi Bir Adam, 2009) filminin konusu zor zamanlar geçiren bir adamın hayatın anlamını sorgulaması üzerine kurulmuştur. Fiili bir şiddet göze çarpmasa da **psikolojik şiddetin** sıkça kullanıldığı bir anlatı üzerine kurgulanmış filmidir. Özellikle Larry'nin hem aile içinde hem de sosyal hayatında büyük bir baskı altında olması dikkat çekmektedir.

True Grit (İz Peşinde, 2010) ise Coen Kardeşlerin western türünde bir filmidir. Dolayısıyla konu adalettir. Babası öldürülen küçük bir kız çocuğunun, adalet için yollara düşmesini anlatmaktadır. Filmde şiddetin sunumu Şerif Cogburn ile suçluların çatışması yoluyla sunulmuştur. Western filmlerin doğasına uygun olarak iyi ile kötünün mücadelesi sergilenmektedir.

3.2.2 Coen Kardeşler Sineması'nda Temalar

Yönetmenler, film temalarını işlerlerken gerilim filmlerinin geleneğinin olan izleyici germeyi, şok etmeyi amaçlayan sürprizlerle olay örgüsünü kurar. Gerilimi yaratırlarken karakterlerin kişiliklerini içlerinde bulundukları durumlar ile birleştirip tezat anlamlar yaratırlar.

“Olay örgüleri zekice planlara, daha da zekice engelleyici planlara ve dikkatle zamanlanmış planları alt üst eden ani tesadüflere dikkat çekerler. Bir planı izlemek ya da soruşturmayı takip etmek gerilim yaratabilirken (Suçlu başarılı olacak mı? Nasıl), beklenmedik dönüşler sürprizi tetikler ve bizi suçlunun başarı olasılıklarını yeniden düşünmeye zorlar.”²¹³

²¹³ David Bordwell ve Kristin Thompson, **Film Sanatı: Bir Giriş**, Çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Deki Yayınevi, Ankara, 2009, s. 323.

Filmin anlatısında, gerilim ögesinin dozunu karakterlerin önüne engeller olarak koyulması, filmlerin temalarını güçlendirmede etkili olmuştur. Coen Kardeşler Sineması'nda en çok işlenen tema aldatan eş temasıdır. Neredeyse tüm filmlerinde kocasını aldatan bir kadın mutlaka vardır. Bu temayı ikiyüzlü ve ahlak yoksunu karakterlerin başkalarının arkalarından çevirdiği işler izlemektedir. Ayrıca neredeyse her filme konu olan savaş dönemleri ve sonrasında insan psikolojisine etkileri ana karakterler üzerinden temaya yerleştirilmiştir. Daha fazla paraya sahip olma tutkusu ve bu tutkunun beceriksiz karakterler ile birleşince karakterleri felaketlere sürükleyebileceğini de çok defa filmlerinde ana tema olarak kullanmışlardır.

*“Alaylı diyaloglar ve grotesk rollere yönelik keskin gözlere sahip Joel ve Ethan Coen kardeşler, kariyerlerini boylarından büyük işlere kalkışan beceriksiz karakterle yaptı. Tüm filmlerinde, senaryo yazarlığı, yönetmenlik, yapımcılık ve editörlüğü ise kendileri üstlendiler. Coen’ler genelde öykülerine karamsar ve şiddetli alt metinler katmayı tercih etti.”*²¹⁴

Suçlular ve suç dünyası ile bunun karşısında adalet ve hukuk anlayışının sorgulanması da Coen Kardeşler'in çokça kullandıkları temalardan biridir. Ayrıca, Yahudi karakterlerin yaşadığı sorunlar neredeyse ana temayı oluştururken, kimi filmlerinde sadece motif olarak kullanılır.

Aldatma teması Coenler'in ilk filmleri “*Blood Simple*”in ana temasını oluşturur. Bu filmde ikiyüzlülük, ahlaksızlık, haksız kazanç için yapılan adi davranışlar ve ihanet de temaya şekil veren unsurlardandır. Ahlaksızlık, filmin anlatısı içinde ana karakterlerin verecekleri kritik kararlar aşamasında, kendi çıkarları için yaptığı bencil seçimleri göstermek amaçlı tekrarlanan temalardan biridir. Adaletsizlik temasıyla paralel kullanılan ahlaksızlık, yasal gücün temsili olan dedektif karakterinin yasa dışı işler aracılığı ile para kazanmasını, gerektiğinde ve çıkarlarına uymadığında insanları öldürmesini işlemektedir.

“30’lu yılların sonlarına doğru, sinemadaki gangster tipi, sokaktaki insana çok yaklaşıyor; ona benzemeye başlar; sıradan birine dönüşür ve bir süre sonra da bir başka tip onun yanına yaklaşıyor ve yerini alır. Bu, özel dedektiftir. Bu olumlu tip gene de karşıtı olan ve ondan kaynaklanan olumsuz kahramanın bazı özelliklerini kendinde barındırır, örneğin

²¹⁴ Daniel Borden ve Florian Duijsens, **Film**, Çev: Yasin Kara, NTV Yayınları, İstanbul, 2011, s. 408.

şiddet, rizikoyu sevmek ve “iyi duygular” karşısında, çokluk, derin ve melankolik bir kuşkuculuk gibi.”²¹⁵

“*Raising Arizona*” ise hem hayatın hem de insanların adalet kavramını sorgulayan bir temaya sahiptir. “*Miller's Crossing*” ise mafya mücadelesi temalı bir filmidir. Her mafya filminde olduğu gibi bu filmde de ihanetler, ikiyezlüler, satılmış polisler ve adalet görevlileri bulunmaktadır. Coenler'in çok sevdiği aldatan kadın ise bu filmde de yerini almıştır. “*Barton Fink*” ise Hollywood ve sanat dünyasına bir eleştiri temasını işlerken Amerika'daki Yahudi algısını da bu temaya yerleştirmiştir.

Coenler'in en beğenilen filmlerinden olan “*Fargo*”da da para tutkusu, ikiyezlülük ana temadır. Aynı temaları işleyen ancak bu kez güldürü amacı güden “*Big Lebowski*”de bu temalara “*Barton Fink*”te olduğu gibi Yahudilik'in yanı sıra, post-modern sanat, felsefe ve savaş sonrası dönemlerin eleştirileri de yerleştirilmiştir. Aldatan kadın teması da filmin temasındaki yerini almıştır. Yine aldatmanın, para hırsının ve adalet anlayışının ana temayı oluşturduğu bir diğer Coen filmi de “*The Man Who Wasn't There*” filmidir. Pek başarılı sayılmayan yapımlarından olan “*Intolerable Cruelty*” filminde de femme fatale bir kadın üzerinden aldatma, para hırsı, ikiyezlülük ve adalet sistemi teması işlenmektedir. Coenler'in en çok bilinen filmlerinden olan “*No Country For Old Men*” filminin teması yine para hırsı ve suç dünyasının acımasızlığıdır. “*Burn After Reading*” ise teması ajanların dünyası olan farklı bir filmidir. Elbette bu filmde de Coenler'in diğer filmlerinde olan aldatma temasının önemli bir bileşenidir. Yahudilik temasının ana tema, “*A Serious Man*” filmi bu temayı yine aldatma konusu ile desteklemişlerdir. Son filmleri “*True Grit*” ise adalet temalı bir filmidir.

“Her Coen filmi, olay örgüsünün kuruluşu ve karakterlerin öykülerinin şekilleniş biçimi ile tek tematik cümleyi izleyen gözünde görünür kılar. Bir labirentin andıran komplike olay örgüsünün ardında o cümle film ilerledikçe yavaş yavaş görünmeye, izletenin aklını kurcalamaya başlar. ...Yanlış anlamalar, cinayetler, anlamsızlıklar, çıkar ilişkileri, hayata uyum sağlama süreçleri ile dolu tüm bu öyküler; tüm bu somut, bayağı ve katı motif silsilesi, Coenler'in kendilerine has sinema dilince öğütülmüş, erimiş, soyutlanmış ve ucunda saçma kelimesinin bulunduğu bir tema bütünlüğünün parçası haline gelmiştir.”²¹⁶

²¹⁵ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı**, Birinci Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1993, s.65.

²¹⁶ Fırat Yücel, “**Orada Olmayan Adam**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 36-37.

Raising Arizona fantastik denilebilecek bir komedi filmidir. Uslanmaz bir suçlu olan H.I. Mc Dunnough ile polis memuru Edwina, H.I sürekli suç işlediği için hapishanede karşılaşmaktadır. Bu sık karşılaşmalar sonucu aralarında duygusal bir ilişki başlar. Bu ilişki ikilinin evlenmesi ile sonuçlansa da çocuk sahibi olamamaktadırlar. Yaşadıkları kentin zengin iş adamlarından birinin ise beşiz çocukları olması, onlara göre çok adaletsiz bir durumdur. Beş çocuğa zaten iyi bakamayacaklarını düşündüklerinden bir tanesini kaçırmanın yanlış olmayacağı kanaatine varan ikili, ailenin evinden bebeklerini çalarlar. H.I'n hapishaneden kaçan iki arkadaşının da onların evine sığınması ile olaylar karışmaya başlar. Hapishane kaçkınları bebeği para için H.I ve Edwina'dan kaçıtır ama yine klasik Coen Kardeşler karakterleri olarak, sayısız beceriksizlikleri nedeniyle bu işte başarılı olamazlar. Filmdeki en ilginç karakter ise H.I'n bilinçaltındaki korkuları temsil eden motorsikletli Tex isimli karakterdir. Tex film boyunca H.I'n peşini bırakmaz, onun izini rahatlıkla bulur. Filmin sonunda H.I, Tex'i havaya uçurur ve Arizona bebeği evine geri bırakır. Böylece bilinçaltındaki kötülüklerden ve kendine güvensizliğinden de arınmış olur.

Coenler bu filmde pek çok konuyu kendilerine has mizahi bir bakış açısı ile eleştirmişlerdir. H.I' in polis memuru Edwina'ya aşık olması, "Stockholm Sendromu"na benzer bir durum teşkil etmektedir. Ayrıca filmin açılış konuşmasında anlatıcı, hapishanenin erkekler için tinsel bir şeyler bulabileceği hatta taraftar kulüplerine benzer bir yer olduğunu söylemektedir. Bu nedenle hapishanelerin, bir dolu suçluyu bir araya getirmesi özelliğinden dolayı tartışılması gereken kurumlar olduğunu ima etmektedir. Ayrıca sıradan insanlar olarak sıradan bir hayat yaşayan bu çift, hayatlarına anlam katacak bir çocuk istemekte ancak bu gerçekleşmemektedir. Oysa aynı soruna sahip zengin bir aile, başarılı bir operasyon sonucunda tam beş çocuğa birden sahip olur. Filmde polisin meşru şiddet kullanma hakkı da abartılarak bir eleştiriye dönüşmüştür. Market soyan bir hırsız yakalamak adına neredeyse bütün şehirde bir terör estirilir.

Miller's Crossing ile üçüncü kez seyirci karşısına çıkan Coen Kardeşler, bu kez bir gangster hikayesi işlemektedirler. İki çetenin mücadelesini anlatan kardeşler, polisin

ve adaletin suç dünyası ile olan ilişkileri, mafyanın iş ve politika dünyasına nüfuzu ve yine bir femme fatale karakter ile kadın-erkek ilişkilerine yönelik eleştirilerini yansıtmaktadırlar.

Filmde ahlak eleştirisi yapılırken mafyanın kendi ahlak anlayışı devreye girmektedir. Aksi takdirde genel ahlaka uymayan işlerle meşgul kişilerin sürekli ahlaktan bahsetmesi oldukça ironik bir duruma yol açmaktadır. Film,

“O dönem Amerikan toplumunun yaşadığı rahatsızlıkları, dengesizlikleri, güvensizliği, güçlü olma ideolojisini, anarşik yönelişleri, hükümetin ve siyasal çözümlerin yetersizliği karşısında toplumsal varoluşun bir aracı olarak şiddete başvurmaya, bu çeteler dünyası ve örgütlü cinayetler, çok iyi vermektedir.”²¹⁷

Filmde sorunları başlatan karakter Bernie, kendini gerçekleştirememiş bir Yahudi kumarbazdır. At yarışlarında düzenlenen şikeleri bir şekilde haber alan Bernie bu yolla mafya babası Casper'ı zarara uğratar. Casper da diğer bir mafya babası olan Leo'dan Bernie'nin öldürülmesini talep eder. Fakat Bernie'nin kız kardeşi ile ilişkisi olan Leo bu sebeple Bernie'yi öldürmek istemez. Bu durum iki mafyanın çatışmasına neden olur. Ayrıca Leo ile ilişkisi olan Verna'nın aynı zamanda Leo'nun sağ kolu ve danışmanı konumunda bulunan Tom ile de ilişkisi bulunmaktadır. Tom bunu söyledikten sonra bir süre Leo'nun yanından ayrılp Casper ile çalışır. Filmde olayların karışmasına asıl neden olan ise Casper'ın Tom'a verdiği Bernie'yi öldürme görevini Tom'un gerçekte yapmamış olmasıdır. *“Bir entrikanın saçma sapan sebeplerle giderek sarmallaşması ve entrikanın yaratıcısına binlerce belayla bumerang misali geri dönmesi Coenlerin sevdikleri bir ironidir.”²¹⁸* Bernie'yi ormana öldürmeye götüren Tom, Bernie'nin yalvarışlarına dayanamaz ve onu şehri terk etmesi koşuluyla öldürmez. Ancak bunu bir şantaj malzemesi olarak kullanmak isteyen Bernie geri gelir ve artık O, eski kendine güvensiz Bernie gibi görünmemektedir. Fakat sonunda onu Tom öldürür. Bu eylemin yerine getirilmesi, iki mafya ailesi için de olumlu sonuçlar doğuracaktır. Casper sonraki zararlarını telafi edecek ve Leo ile arasındaki anlaşmazlıklar çözülecektir. Tom daha önce kendisine verilen şiddet eylemi içeren bu görevi yerine getirmediği için kendini

²¹⁷ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüz Yılı**, Birinci Basım, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1993, s. 63.

²¹⁸ Selda Tan Özdemir, **Kara Filmler**, Birinci Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 40.

içinden çıkılamaz bir konumda bulur. Bu gidişatı sona erdirmesi, yaşamaya devam etmesi ve potansiyel tehlikelerden kurtulması için Bernie'yi öldürmesi ödünleyici şiddet uygulaması gereklidir.

Hudsucker Proxy sıradan, hatta beceriksiz denilebilecek bir adamın ilginç tesadüfler sayesinde dev bir şirkete yönetici olmasını anlatmaktadır. Filmde sıradan insanlar ile üst sınıf insanların farklılıklarını, pek çok filmlerinde olan sınıf farklılıklarını da işlemişlerdir. Sınıflar arası dikey hareketin neredeyse gerçekleşemediği, sınıf atlayan insanların geçmişlerini çabucak unutmaları da filmin irdelediği meselelerdendir. Saati kontrol eden siyah adamın zamana hükmetmesi, ölen şirket yöneticisinin bir melek edasıyla görünmesi Coen kardeşlerin sinemasında sürreal vizyonun varlığının göstergelerindendir. Ayrıca yaşanan olayların aslında dehşet verici olaylar olması gerekirken, seyirci yüzünde bir gülümseme ile izlemektedir. Fakat buna karşın bir o kadarda seyirciyi etkisi altına almaktadır. Bu da Coenler'in kara mizahtaki başarısından kaynaklanmaktadır.

“*Barton Fink*” ve “*Fargo*”, Coen Kardeşler'in bu zamana kadar yaptıkları en iyi filmler olarak görünmesine karşın “*Big Lebowski*” yönetmenlerin en çok akılda kalan filmleri olmuştur. Ahmak başkarakter ve arkadaşlarının karşılıklarına çıkan para kazanma fırsatını değerlendirmek için baş edemeyecekleri insanlar ve olaylarla karşılaşmaları, Coen'lerin çok sevdiği açgözlü ve geçen ahlaki durumları anlattıkları temalardan biridir. Film Yapım Temelleri isimli kitapta, yedi temel olay örgüsünden bahsedilir. Bunlardan biri olan Faust şöyle tanımlanır: “*Baştan çıkarma hikayeleri. Pazarlık ne kadar absürt olursa olsun, kahraman her şeyini ortaya koyar ve kendisini başka birinin ellerine teslim eder.*”²¹⁹ Hikaye, isim benzerliğinden dolayı kendisini "Dude" diye tanıtan Lebowski'nin evine gelen çetenin halıya işemesi ve Dude karakterinin halının evini dolu gösterdiğini düşünüp halı için Walter'in yönlendirmesiyle kontrol edemediği durumların içine girmesi ve olayları kontrol edememesi onu olayların içine sürükler. Vietnam gazisi arkadaşının da kışkırtmasıyla hasarı karşılatmaya karar veren Dude kendisini bir anda

²¹⁹ Robert Edgar-Hunt ve John Marland ve Steven Rawle, **Film Dili – Film Yapımı Temelleri 04**, Çev: Senem Aytaç, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 83.

garip insanların dünyasında, belanın içinde bulur. Fargo'daki danişıklı kaçırma olayına benzer bir olay ile kendisi ile karıştırdıkları Big Lebowski'nin karısı ortadan kaybolur. Big Lebowski de fidye parasını Dude'un teslim etmesini ister. Bu senaryonun içine sıkıştırdıkları savaş dönemi ve sonrası insan psikolojisini Walter karakteriyle eklemiştir. Vietnam gazisi arkadaşı Walter, yaşanan durumları bir şekilde Vietnam Savaşı ile ilişkilendirir, korkusuzluğunu kanıtlamak ve halen bir işleve sahip olduğunu kanıtlamak adına saldırganlaşır. Bu da onların başını belaya sokar. Bu karakter filmin en saldırgan karakterlerinden biri ve ödünleyici şiddet eylemleri sergilemeye eğilimlidir. Filmde sanat ve felsefe eleştirisi göze çarpmaktadır. Kendilerine "nihilist" diyen bir grup fidye için Dude ve arkadaşını tehdit etmektedir. Nihilist oldukları ve hiçbir şeye inanmadıkları için korkulacak insanlar olacaklarını zannetmektedirler. Dude ve arkadaşlarının nihilist çete ile kavgası esnasında, Walter'ın Nihilistlerden birinin kulağını kopardığı sahne bir komedi filminde rastlanabilecek bir şiddet sunumu değildir. Ayrıca Big Lebowski'nin post-modern kadın ressamı ve kaçırılan kadının çalıştığı Porno Sineması'nın üyeleri ile eşcinsel Yahudi Jesus da filmin konusuna renk katan öğelerdendir. Ayrıca bu filmlerinde de polisin meşru şiddet hakkını kullanım biçimi de yine Coenler'in eleştirisinin bir parçası olmuştur.

O Brother, Where Are Thou? Filmi, hapishaneden kaçan 3 kafadarın başından geçen maceraları anlatan filmde Coenler yine de kendilerine has izler bırakmışlardır. Karısının evleneceğini öğrenen Everett zincirlerle bağlı olduğu arkadaşlarını da kaçmak için ikna etmek zorundadır. Bunun için bir hazine hikayesi uyduran Everett, arkadaşlarıyla firar eder ve yollara düşerler. Kör bir vagonet kullanıcısının kehaneti ile daha da fantastik bir hikayeye dönüşen olaylar zinciri şeytana satılan bir ruh, cehennem köpeği ile dünyayı gezen şerif kılığındaki şeytan, clue clax clan ayinleri ve daha birçok garip unsurlarla bezenmiştir. Coen Kardeşler basit bir komedi filmlerinde bile seyircinin gerçeklik algısıyla oynamayı başarmaktadırlar. Baraj yapımı için sele verilen kasabanın tam da Everett'in duası esnasında, hem de şeytan olduğu ima edilen şerifin kendilerini asacağı esnada sular altında kalması buna güzel bir örnek oluşturmaktadır.

O Brother, Where Are Thou? filminden bir yıl sonra Coenler en stilize yapıtlarını var ederler. ***The Man Who Wasn't There*** kara film öğelerini taşıyan bir filmidir. Aldatma temasının aldatan eş karakteri ile, Ed'in dış sesiyle anlatıldığı filmde, dış ses her şeyin farkında olan sessiz başkarakterin kimseyle paylaşamadığı düşüncelerini, fikirlerini, pişmanlıklarını izleyeciyle paylaşmaya olanak sağlayan bir araç işlevi görmektedir.

*“Kara filmlerdeki dış ses köşeye sıkıştığında, zor durumda kaldığında ya da sulandığında genel geçer kabul gören sesliğe sığınmak, ona boyun eğmek yerine, bireyin kendisini zorlayan, sürükleyen tutkularını yüksek sesle dile getirişidir. Modern sinemada bireyin başkaldırısı öncelikle kara filmlerdeki masum görünen bu dış sesle kendisini duyurur. Çünkü bu sesle birlikte duyurduğumuz ne bir itiraf, ne pişmanlık, ne de geçmişe duyulan özlemdir. Bu ses hazzın tutkunun bireyin başına açtığı işleri, olayları anlatmanın bahanesidir.”*²²⁰

Yeni bir iş alanına girmek isteyen Ed'in, ihtiyacı olan parayı, kendisini aldattığını öğrendiği karsının sevgilisinden istemesi sonrasında başından geçen olaylara dayanmaktadır. Her senaryoda bir şekilde işledikleri askerlik ve savaş hikayeleri bu filmde de kendisine yer bulmuştur. Ayrıca bu filmde yönetmenlerin *“Blood Simple”* filmi başta olmak üzere en çok kullandıkları temalardan biri olan iletişimsizlik teması kara film öğeleri ile uyumlu bir şekilde olay örgüsüne yerleştirilmiştir.

*“Olay örgüsü zina, kıskançlık, hırs, entrika ve cinayet gibi alelade ucuz roman öğeleri etrafında şekillenirken, filmin hemen dikkat çeken bir özelliği de şudur: Her bir karakter o kadar fazla kendi kişisel saplantılarına batmıştır ki, etrafında olup biten konusunda tamamen bilgisizdir; sadece biz izleyiciler, ölümcül olay zinciri hakkında bilgi sahibiyizdir...”*²²¹

Karısının (Doris) kendisini patronuyla (Dave) aldattığını düşünen Ed, Dave'e başkasının ağzından bir mektup yazar, ve Doris ile ilişkisi olduğunu bildiğini, 10 bin dolar alamazsa her şeyi karısına anlatacağını söyler. Şehre yeni bir iş fırsatı teklifi ile gelen Tolliver, Ed ile görüşmeden önce Dave ile de görüşmüş ve bu iş için 10 bin dolara ihtiyacı olduğunu söylemiştir. Bu nedenle bu işte Tolliver'in de olduğunu Dave anlamıştır. Bu bağlantıyla Ed'i de öğrenen Dave, onu aşağılamak için ofisine çağırır. Çıkan kavgada, Dave, Ed'e saldırır, onu öldürmeyi dener Ed masadan aldığı bıçak ile Dave'i boğazından bıçak ile yaralayarak öldürür. Muhasebe hesaplarından çıkan yolsuzluklar sonucu, cinayet Ed'in

²²⁰ Hakan Savaş, **“Beyazperdenin Karanlık Yüzü: Film Noir”**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, İstanbul, Sayı 25, 1998, s. 44.

²²¹ Fırat Yücel, **“Orada Olmayan Adam”**, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 37.

karısının başına kalır. Büyük ücret ödeyerek tuttukları avukat gerçek hikayeyi saçma bulur ve uydurduğu bir hikaye ile Doris'i kurtarabilecekken Doris cezaevinde kendisini asar. Fakat daha sonra Tolliver'in cesedine ulaşan dedektifler, Dave cinayetinde Ed'in izlerini keşfederler. Aynı avukat Ed'i de son kalan mal varlığı olan ev karşılığında savunur. Harika bir savunma yapmasına karşın kayınbiraderinin çıkardığı olay nedeniyle davanın tekrarını isterler ancak Ed'in parası kalmamıştır ve barodan gelen avukata kaderini teslim etmek zorunda kalır. Bu durum kendisinin idamıyla sonuçlanır.

Coen kardeşler 2003 yılında “*Intolerable Cruelty*” filmini yapmışlardır. Bir önceki filmleri olan “*The Man Who Wasn't There*”de olduğu gibi yine avukatlık kurumu üzerinden hukuk sistemine bir eleştiri söz konusudur. Ayrıca çok sevdikleri bir konu olan kadın erkek ilişkilerinde güven unsuru bu filmin ana konusudur.

“Filmin kısmen kardeşlerin elinden çıkma senaryosunun dialogları nefis ve uzun yıllar boyunca hatırlanacak bazı repliklerle, günümüz Amerikası'nda hukukçuluk mesleğinin içine düştüğü trajikomik durumu ve cinsiyetler arası çatışmayı çok başarılı biçimde hicvediyor.”²²²

Konu femme fatale kadın olan Marylin Rexroth karakteri ile başarılı bir boşanma avukatı olan Miles Massey etrafında gelişmektedir. Akıllı bir kadın olan Marylin, ekonomik özgürlüğünü kazanmak için zengin ama aptal adamlarla evlilik yapıp, boşanarak bu amacına ulaşmak istemektedir. Ancak kocasının avukatı Massey olunca işler istediği gibi gitmez ve kocasından hiçbir şey alamadan boşanmak zorunda kalır. Sonrasında bulduğu bir oyuncu ile anlaşarak zengin bir adamla evlenmiş gibi rol yapar ve Massey'i kandırmayı başarır. Ama aralarındaki bu çekişme onları daha da yakınlaştırdıkça doğacak olan aşka da engel olamazlar. Romantik kara komedi türünde sayılabilecek bu film Coen Kardeşler Sineması'nın kendilerine en uzak olan filmidir.

Coen Kardeşler bir yıl sonra “*The LadyKillers*” ile seyirci karşısına tekrar çıkmıştır, ancak bu da hayranları açısından hayal kırıklığı ile sonuçlanmıştır. Daha önce de çekilmiş bir senaryo olan The Ladykillers birbirinden garip karakterlerin bir kumarhane soygunu için bir araya gelmesini anlatmaktadır. Prof. Dorr önderliğinde bir

²²² Batur Güney, “**Dayanılmaz Zulüm**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 25, 2004, s. 92.

araya gelen ekip, siyahlara ait bir kiliseye üye yaşlı bir siyah kadının evinde müzik provası yapacaklarını söyleyerek bir oda tutarlar. Planları, bu evin altından kazdıkları tünel ile kumarhanenin kasasına ulaşmaktır. Ancak her zamanki Coen karakterlerine özgü beceriksizlikleri ile bu işi ellerine yüzlerine bulaştırırlar. Coenler elbette bu kara komediye de sokabilecekleri kadar şiddet temsili kullanmışlardır.

“*The Ladykillers*” filminde Tom Hanks’i bambaşka bir karaktere dönüştüren ikili bu kez de, “*Burn After Reading*” filminde Brad Pitt’i seyirci karşısına hiç alışılmadık bir karakter olarak sunmuşlardır. Ajan filmlerini tiye alan Coenler bu filmde tesadüf eseri bir ajana ait bilgileri bulan iki beceriksiz ve ahmak spor salonu çalışanının başlarına gelen felaketleri anlatmaktadır.

“Coen yapımlarında olaylardan daha çok ön plana çıkartılan, karakterlerdir. Onlar her zaman coğrafi, sosyolojik ve etnik açıdan özgündürler. Karakterleri, Amerikan filmlerinin güçlü, başarılı ve ayaklarının üstünde durmaya kararlı karakterlerden değildir; onların tipolojisi kaybedenler; saflıklarıyla ve içine düştükleri durumla daha baştan “ahmak” diye adlandırılan yalnızlardır.”²²³

Linda ve Chad isimli bu iki avanak, buldukları bu diski geri verirlerse ödül olarak para alabileceklerini düşünürler. Ancak Cox adlı ajan karakterlerin birer ahmak olduğunu fark eder ve onlara kibar davranmaz. Bunun üzerine Linda karakteri parayı alabilmek için hırsına yenik düşer ve yanlış kararlar verir. Estetik ameliyat olmaya kafayı takmış olan Linda bu uğurda iki arkadaşının ve bir ajanın ölümüne sebebiyet verir. Chad’in öldüğü sahnede dolabın kanlar içinde kalmasının yanı sıra, Cox’un, Linda’dan hoşlandığı için hayır diyemeyip bu işin içine giren zavallı spor salonu müdürü Ted’i sokak ortasında kafasını parçalayarak öldürmesi Coenler’in şiddet sunumunda şiddeti gerçekçi ve olağan göstermek için absürt ölüm sahneleri kurguladıklarının göstergesidir.

Bir yıl sonra gösterime giren “*A Serious Man*” filminde Coen’ler izleyicinin beklentilerini karşılayamamıştır. Açılış sekansının dışında, şiddet temsili bulunmayan film, birçok senaryoda var olan aldatan kadın konusu bu filmin hikayesinde de büyük bir yere sahiptir. Filmlerinde çokça yer verdikleri Yahudilik meselesi de bu filmin neredeyse

²²³ Selda Tan Özdemir, **Kara Filmler**, Birinci Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 36

ana konusudur. Açılış sekansındaki Alman Dışavurumculuk dönemi filmlerini andıran bölümde, ışık, mekan ve oyunculuklar dikkat çekicidir. Film eski zamanlarda geçen bir olay ile başlamakta daha sonra günümüze daha yakın bir geçmiş zamana geçiş yapmaktadır.

Fizik profesörü Larry Gopnik karısının, kendisinin de tanıdığı bir adam için ondan ayrılacağını öğrenmesinin yanı sıra, on üçüncü yaş töreni yaklaşan oğlunun esrar için, kızının da burun estetiği için sürekli cüzdanından para çaldığını öğrenir. Ayrıca işsiz kardeşi de evindeki kanepede yaşamaktadır. Okulda da bazı sorunlar yaşayan Gopnik, durumunu üç farklı hahama danışmak ister ancak onlardan da gereken ilgi ve desteği göremez. Bir türlü çözülemeyen ve üst üste gelen sorunların altında ezilen bir adamın hikayesini anlatan film, tıpkı bu sorunlar gibi herhangi bir çözüme de kavuşturulmaz. Dev bir fırtınanın okula yaklaştığını gören yetkililer, öğrencileri sığınaklara götürme kararı verirler. Ancak öğretmen kapıyı açmakla uğraşırken fırtına da yaklaşmaktadır. Filmin sonunda fırtınanın çocukları etkileyip etkilemediği ya da Gopnik'in hayatının düzene girip girmeyeceği hakkında bir bilgi verilmez.

Son filmleri olan 2010 yapımı “*True Grit*” ise 1969 yılında yapılmış bir filmin tekrar çekimidir. Babasının katilini arayan Mattie Ross ve ona yardımcı olan Rooster Cogburn karakterleri üzerine yoğunlaşan film Coenler'in tarzına yabacı olsa da Western türüne kazandırılmış iyi bir yapımdır. Western filmler özü gereği şiddet içeren filmler olmasına karşın bu filmde alışılmış Coen tarzı olan, gerçekçi şiddet temsilleri bulunmamaktadır.

3.2.3 Coen Kardeşler Sineması'nda Öne Çıkan Başlıca Şiddet Türleri

Coen Kardeşler yaptıkları filmlerde birçok türü içiçe kullanmakta, ister komedi filmi ister gangster filmi yapsınlar, şiddet temsillerini filmlerinin anlatısına uygun olarak karakterler üzerinden hikayelerine yerleştirmektedirler. Bu şiddet temsilleri izleyiciler tarafından marjinal olarak algılansa da, aslında karakterlerin yaptıkları yanlış seçimler sonucu sıkıştıkları durumlardan kurtulabilmek için verilebilecek en mantıklı kararı verip

hızlı hareket edip gerçekçi tepkiler vermektedirler.

“Şiddet Coenler’in filmlerinde her yere yayılmıştır ve açık seçik ortadadır. Kael’in öne sürdüğü üzere, onların filmleri ‘kanlı sanat filmleri’dir; kökleri sömürü türü filmlerde bulunan alternatif birer film projeleridir. Kansız’da dedektifin eline (Godfather usulü) saplanmış bir bıçak görürüz. Raising Arizona, Hi ile Snopes kardeşler arasındaki on beş dakikalık bir kavga –ikramiye avcısı Smalls’un havaya uçurulmasının üstüne tuz biber ektiği bir kavga – ile düğüm noktasına erişir. Miller’s Crossing’de Casper, Dane’i şömine küreğiyle öldürür. Büyül Lebowski’de Walter nihilistlerden birinin kulağını ısıracak koparır.”²²⁴

Yönetmenler filmlerinde hangi konuyu işlerse işlesinler, anlatmak istedikleri fikri olay örgüsündeki, karakterlerdeki ve filmin anlatım diline hizmet eden diğer öğelerdeki şiddet temsilleriyle desteklemektedirler.

Hatta bu şiddet temsilleri, alışılmış hikayelerde olduğu gibi bir sonuç değildir. Coenler’in işlediği hikayede şiddet, akış içindeki olayların gelişimine hizmet eden ana öğelerden biridir. Çoğu zaman bu şiddetli olayların içindeki kahramanlar ise basit insanlardır. Bir tesadüf eseri, hayatlarını değiştirebileceklerini düşündükleri bir fırsatla karşılaşır ve karakterler bu tesadüfü böyle görmektedirler. Ancak başlarına bela olacak bir olayla karşı karşıya olduklarını anladıklarında, istemeden içinden çıkılamayacak bu durumun içine daha çok çekilir ve bu durumdan kurtulmak için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. Gerekirse bir insana zarar verebilirler.

Blood Simple

Filmin girişinde dış ses “Ben Texas’ı bilirim. Burada herkes kendi başının çaresine bakar” derken bu bölgenin insanların kendilerini savunmak adına şiddet kullanmaktan çekinmeyeceğini belirtmektedir.

Teksas’ın tarihine bakıldığında, şiddet olaylarının, tarafları karşı karşıya getirecek birçok durumda başrolde olduğu görülmektedir. Teksas Devrimi başta olmak üzere, Teksas-Kızılderili Savaşları, Waco Katliami gibi şiddetin dozunun yüksek olduğu

²²⁴ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitapevi, İstanbul, 2007, s. 147.

vakalar süregelmiştir. Ayrıca, Teksas'ın Meksika ile sınırının olması, onu yasadışı örgütlerin uyuşturucu ticareti ve diğer kanun dışı işleri yürütebildiği tehlikeli bir bölge haline getirmiştir. Bu süreçte örgütlerin birbirleri ve polisle olan mücadelelerinde uygulanan şiddetin dozu, toplumun genel psikolojisini de etkilemiştir. Şiddetin bu şekilde meşrulaşması, şiddet olaylarının gündelik hayatı etkilemesine neden olmuştur. Aile içi şiddetin yanı sıra bireylerin diğer bireylere uyguladığı şiddet gündelik hayata nüfuz etmiştir. Atilla Dorsay, Coen'ler vasıtasıyla Amerika ve şiddet bağlantısını *“Andığım ülke elbette ABD, coğrafya onun çöl iklimine yakın Teksas yöresi, uygarlık ise artık filmlerden olsun, yanı başımıza dek uzanan siyasal eylemlerinden, istila ve işgallerinden bildiğimiz Amerikan uygarlığı”* sözleriyle vurgulamaktadır.²²⁵

Dış sesin söylediği ve Teksas'ın tarihinde görüldüğü gibi filmin pek çok yerinde de bu tarz şiddet temsilleri görülmektedir. Örneğin, dedektifin pencereden Abby'e ulaşmaya çalıştığı sahnede dedektifin elini bıçaklaması sonrasında silah ile vurması savunucu şiddet örneklerindendir. Hatta Ray'ın Marty'i diri diri gömmesindeki sebebin arkasında da Abby'i korumak vardır.

*“Coen kardeşlerin filmlerindeki karakterler kendilerini, türe özgü bilindik zor durumlarda bulurlar; ama çılginca, aptalca tepkiler gösterirler. Kansız'da Ray barın yazıhanesinde Marty'nin cesedini bulur ve cinayetin izlerini silmeye çalışır. Ama Marty'nin kanını odanın her yerine bulaştırıp ortalığı daha da berbat eder. Ray, sonra, Coen kardeşlerin filmlerindeki başka pek çok karakter gibi, cesedi ortadan kaldırma çabasını da gülünç bir şekilde yüzüne gözüne bulaştırır.”*²²⁶

Filmde ayrıca özellikle Marty üzerinden sıklıkla **psikolojik şiddet** uygulandığını da görülmektedir. Abby ve Ray'ı telefonlarla taciz etmesi hatta Abby “senin beyninde bir sorun var” diyerek aşağılaması buna örnektir. Ayrıca Marty ırkçı yaklaşımları ile de personeline **etnik şiddet** uygulamaktadır.

Marty'deki bu şiddet eğiliminin başlıca sebebi narsistik yaralanmadır. Kendisini bu psikolojiden kurtarmak için şiddete başvuran bir kişiliğe sahiptir. Filmde, bir diğer şiddet yanlısı karakter dedektiftir. Dedektifin şiddete başvurma nedeni ise paradır. Para için Marty'i öldürür. Aslında Marty, Ray ve Abby'i öldürmesi için dedektifi tutmuştur ancak dedektif Marty'i öldürerek hem kötüyü öldürmüş olacak hem de cinayeti iki

²²⁵ Atilla Dorsay, **Hayatımızı Değiştiren Filmler 2005 – 2015**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2014, s. 149.

²²⁶ Tasker, a.g.e., 2007, s. 144.

sevgilinin üzerine yıkabileceğini düşünmektedir. Ancak Ray'in durumu bir fotoğraf üzerinden sezinlemesi üzerine dedektif onları da yok etme kararı verir. Yani dedektif üzerinden temsil edilen şiddet, **ödünleyici** bir şiddet türüdür.

Raising Arizona

Arizona Dream filminde sunumu en çok yapılan şiddet türü **yasal şiddettir**. Film bir hapishanede başlamaktadır. Hapishaneler yasal şiddetin uygulama yerleridir. Bunun yanı sıra filmin başkarakteri H.I.'ın polislerce kovalandığı sahnelerde yasal şiddetin dozu artmaktadır.

H.I azılı bir suçludur. Hatta zaman zaman kıyıcı ve yıkıcı saldırganlık sergilediği de görülmektedir. H.I.'ın içindeki şiddet eğilimi motosikletli bir kaçkın ile temsil edilmektedir. H.I.'ın yanı sıra hapisten kaçan arkadaşları da oldukça yüksek şiddet eğilimine sahip karakterlerdir. Yaşadıkları süre boyunca kendilerini gerçekleştirmek için bir şey yapmamış bu karakterler, topluma kendilerini kabul ettirebilmek ve üstünlük kurabilmek için saldırgan davranışlarda bulunmaktadır. Ancak gerçekte yaptıkları eylemler savunucu bir saldırganlıktan öteye geçmektedir. Ayrıca gerçekleştirdikleri eylemlerin sonucu oluşan şiddet temsilleri, savunucu saldırganlığın ötesine geçmekte, kıyıcı yıkıcı saldırganlık özelliği taşımaktadır. Bu nedenle filmin anlatısında sunulan şiddet temsilleri, şiddet eğilimli insanların sıradan insanlara karşı gösterdiği şiddet dozu yüksek ödünleyici şiddet temsilleri, devletin kurumlarıyla, bu şiddet eğilimli insanlara karşı uyguladığı şiddet yasal şiddet kullanımına örnektir.

Hi ve içindeki şiddet yönelimini temsil etmek için kullanılan Max karakteri arasındaki kaotik ilişki, film boyunca seyirciyi germek için kullanılır. Birbirleriyle karşılaştıkları ve Max'in Hi tarafından yok edildiği sahne, filmdeki şiddet temsillerinin doruk noktasıdır.

“... film, sonunda olacak olan patlamayı önceden haber vermez. Bu anlamda da seyircinin beklentilerine meydan okur; onu, sonunun ne olacağını bilmediği bir kurmacanın sessiz gerilimi içinde tutar. Patlama öncesindeki gerilim, filmin genelindeki gerilimden sadece biraz fazladır. Son söz şiddetindir.”²²⁷

²²⁷ Pembe Behçetoğulları, Son Marksist Film, **Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Der: Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011, s. 141.

Miller's Crossing

Bu film, şiddetin suçlular ile devlet kurumlarının bitmek bilmek bilmeyen mücadelesinin şiddet temsilleriyle dışavurumunu perdeye yansıtmaktadır. Mafya gibi örgütlü şiddet uygulayıcılarına karşılık, devlet kurumları şiddeti yasalar dahilinde kullandığını varsaymakta ve şiddeti meşrulaştırmaktadır. Bu filmde, şiddeti kullananlar mafya ve çeteler gibi şiddet uygulamakta profesyonelleşmiş ve hissizleşmiş profesyonel karakterler olduğundan dolayı polisler uyguladıkları yasal şiddetin dozunu arttırmıştır. Örneğin bir mekan baskınında polis mafya üyelerine mekanı boşaltmalarını söyler. Çete üyelerinin mekanda kalma konusunda diretmesi üzerine, içeride insanlar olmasına rağmen polisler içeriye bomba atarak operasyon düzenlerler. Bu yasal uygulamanın ötesinde yasal otoritenin meşru gücünü kanıtlamak ve gözdağı vermek amacıyla yaptığı bir uygulamadır. *“Metaforik olarak şiddetin amacı -doğru ya da yanlış- toplum adına karar verenlerin istenmeyen gelişmeleri önlemesine yöneliktir.”*²²⁸

Ayrıca Leo'nun evinin başka bir çete tarafından baskına uğradığı sahnede, özellikle Leo'nun bir mafya üyesini pencere önünde taradığı sahne ve Casper'ın kendi adamını şömine küreği ile kafasını parçalayarak öldürdüğü sahnelerde **ödünleyici şiddetin** temsilleri görülmektedir.

Barton Fink

Barton Fink filminde en göze batan şiddet türü **etnik-psikolojik şiddettir**. Film yapım şirketinin patronu Yahudilerle ilgili sürekli aşağılayıcı tavrı ile etnik ve psikolojik bir şiddet uygulamaktadır. Özellikle kendisinden önceki yöneticiyi yanına odacı olarak almıştır ve onun üzerinden hem Yahudileri hem de sürekli Barton Fink'i, kişiyi aşağılamaktadır.

²²⁸ Yüksel Batur, **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Kitle Yayınları, Ankara, 1998, s. 62.

Saf ve kıyıcı-yıkıcı saldırganlık kaynaklı **öç alıcı şiddet** ise Chalie ile temsil edilmiştir. Charlie üzerinden gösterilen şiddet aslında Barton Fink'in hayal dünyasında olup bitenlerin bir yansıması gibidir.

Fargo

Daha önceki filmlerine nazaran en psikopat, şiddet eğilimi yüksek karakterler bu filmde bulunmaktadır. Özellikle Grimsrud karakterinin psikopatlığının, saldırganlığının, acımasızlığının bir sınırı yoktur. Arkadaşı Showalter da şiddet eğilimli olan bir suçlu olsa da Grimsrud'a nazaran daha temkinli bir karakterdir. Ama ikisi de şartlar gerekli kıldığında insanları öldürebilecek kadar soğukkanlı karakterlerdir.

“Dünyanın kötü olduğunu bilir onlar; bu yüzden de olabilecek en üst düzeydeki ‘cool’ ve hayatı ciddiye almayan tavırlarıyla, alabilecekleri ne varsa onu almaya çalışırlar bu dünyadan. Başarılıdırlar; çünkü gözüpek, kurnazın kurnazı, ama gözünü kırpmadan da karşısındakinin icabına bakan bu kimselerin karşısındaki engeller; insan olsun, kurum olsun fark etmez. Yolum açılması için temizlenmesi gereken engellerdir onlar, hepsi bu.”²²⁹

Filmin ilk dehşet verici sahnesi, Showalter olayı konuşarak çözeceğini söylemesine karşın Grimsrud'un ilk fırsatta polisi başından vurarak öldürülmesidir. Ayrıca Grimsrud bu olaya tanık olan iki kişiyi de takip edip, yakalar ve onları da öldürür. Showalter'ın ise bu derece kontrolünü kaybetmesi ve şiddet içerikli davranışlarda bulunması için, ancak sinirlerinin sonuna kadar yıpratılması gerekmektedir. Tıpkı Jerry'nin kayınpederini vurduktan sonra (burada da savunucu bir şiddet söz konusudur) bir de otopark görevlisinin sorun çıkartması üzerine onu da öldürmesi bu sahneler örnektir.

Grimsrud ise gürültü yaptığı için ellerindeki rehineyi dahi öldürebilecek kadar şiddet eğilimi olan biridir. Hatta çok sakın görünmesine rağmen, Showalter'ı baltayla öldürmesi ve sonrasında odun biçme makinasında biçmesi Grimsrud'un şiddet arzusunu gözler önüne sermektedir.

²²⁹ Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 105.

Bunların yanı sıra filmde kayınpederinin, Jerry üzerindeki psikolojik baskısı ve Şerif Marge'nin Grimsrud'u kaçarken vurması da **psikolojik şiddet ve yasal şiddet**e birer örnektir.

Big Lebowski

Film bir çete saldırısı ile, yani bir tür örgütlü şiddet sahnesi ile başlamaktadır. Lebowski'nin evini basan bir grup Lebowski'yi hırpalar, başını klozete sokar ve halısına işer. Hatta daha sonraki ev baskınında bir tür dağ sıçanıyla gelirler ve küvette bulunan Lebowski'nin üzerine atarlar.

“Şiddet, tek amacı güldürmek olan Büyük Lebowski’de bile ana öğelerden biridir. Filmde perdeye yansıyan şiddet haddini öylesine aşar ki, sık sık gülünç olur. Dude’nin evini iki gangster basar ve onu küvetin içinde bulurlar. Dude sorularına yanıt vermeyince, adamlar küvetin içine bir dağsıçanı bırakırlar. Biz olanları kahkahalarla izler, bir yandan da kıvranırız. Freud’un öne sürdüğü gibi – ve gerçekten de apaçık olduğu gibi – olanlar başkasının başına geliyorsa gülünçtür.”²³⁰

Bireysel şiddet söz konusu olduğunda ise Walter dikkat çekmektedir. Vietnam gazisi olan Walter, savaş sonrası travma kaynaklı psikolojik sorunlara sahiptir. Neredeyse her şeyi kendisine kişisel bir saldırı gibi hisseden Walter bu nedenle tepkisel şiddet uygulama eğilimine sahiptir. Örneğin bowling oynarken rakibinin çizgi ihlali yaptığına dair itirazı kabul edilmeyince silah çekip tehdit eder. Çünkü ona göre bu durum kişilik haklarına, adalet anlayışına ve kurallara yapılmış bir saldırıdır. Bu nedenle hemen savunmaya geçer ve kendini ve haklarını şiddetle savunur. Başından geçen her olayı bir şekilde Vietnam’a bağlamak gibi de bir alışkanlığı bulunmaktadır. Dude ile kafede tartışarak olay çıkartır, çalışan kadına sessiz olmasını aksi takdirde gitmelerini isteyeceğini söyler. Walter kendisinin Vietnam’da onlar için savaştığını, kafede oturan ve çalışanların bu sayede orada bulunduklarını söyleyerek davranışlarını haklı çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken de yine saldırgan tavırlar içerisindedir.

Ayrıca bir çocuğu sorguladıkları sahnede, çocukla hiç ilgisi olmayan bir arabayı parçalar, arabanın sahibi de Lebowski'nin arabasını parçalar. Bir başka sahnede felçli bir

²³⁰ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, Çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitapevi, İstanbul, 2007, s. 147.

adamın felçli olduğuna inanmadığı için adamı yere fırlatır. Filmin sonunda ise bu zamana kadar süre gelen **sözlü şiddet** eylemleri **fiziksel şiddete** dönüşür. Kendilerinden haraç isteyen “nihilist” gruba “Bende olan benimdir” diyerek para vermeyeceğini söyleyip adamların üçünü de döver. İlkine bowling topunu fırlatır, diğerinin kulağını ısırarak kopartır, bir diğerini ise kafasına bir cisim vurarak bayıltır. Elbette yine burada da **tepkisel bir şiddet** söz konusudur.

Orada Olmayan Adam

Filmde ilk göze çarpan, karısının ve sevgilisi olan patronunun Ed üzerindeki psikolojik şiddet faaliyetleridir. Özellikle karısının Ed’i sanki hiç yokmuş gibi görmezlikten gelmesi, sevgilisi olan patronuyla beraber askere alınmayışını, çürük oluşunu gülerek anlatması **psikolojik şiddet** örneğidir.

Eşinin patronu ve sevgilisi Dave ise şiddete meyilli bir karakterdir. Sorunlarını agresif davranışlar sergileyerek çözme yanlısıdır. İlk fiziksel şiddet eylemini Ed’e saldırarak ona zarar verme amaçlı uygular. Çünkü Ed’in kendisine şantaj yaptığının farkındadır ve bu durumu sona erdirmek ister. Ancak Ed, kendini savunmak isterken Dave’i öldürür. Burada **tepkisel şiddet** içerikli bir saldırganlık söz konusudur.

Filmde bir diğer dikkat çeken şiddet türü de **yasal şiddettir**. Hapishane üzerinden sunulan yasal şiddet, dolaylı olarak Edin karısı Doris’in intiharına da yol açmıştır. Burada da **kendine yönelik bir şiddet** söz konusudur.

Lady Killers

Bu filmde neredeyse tüm karakterlerde **kıyıcı-yıkıcı** bir saldırganlık eğilimi ve ödünleyici şiddet temsilleri görülmektedir. Yalnızca yaşlı kadını öldürmek söz konusu olduğunda tereddüt etmişler fakat maddi menfaatleri ve çıkarları doğrultusunda en doğru olanın yaşlı kadını öldürmek olduğuna karar vermişlerdir. Bir Coen filminde, para ve ulaşılacak istenen maddi kazanç, filmdeki karakterlerin kişisel hiçbir sebep yokken bir başka bireye saldırgan davranışlar sonucunda **ödünleyici şiddet** uygulamasına neden

olmuştur.

Profesör filmin anlatısında şeytanı temsil eden bir karakterdir. Amaçlarına ulaşmak için hazırladığı planlarını bozacak herkesi yok etmekten çekinmeyen bir karakterdir. Ekibin beyni olduğu için filmde uygulanan her türlü şiddetten de birinci derecede sorumludur.

Özellikle de Gwain karakteri birçok şiddet temsilini uygulayan bir karakterdir. Kadınlara cinsel tacizde bulunan, cinsel arzularını şiddet ile dışarı vuran, istediklerini gerçekleştiremediğinde savunmaya geçerek saldırganlaşan bir karakterdir. Soygun Planı doğrultusunda kumarhaneye girdiği sahnede, bir kadının kalçalarından hoşlanmasını, küfürle sözlü şiddet türüyle açığa vurması işten atılmasına sebep olmuştur. Üstelik kovulmasını ise siyah olması ile ilişkilendirip kendisine etnik şiddet uygulandığını iddia ederek kendini savunmaktadır. Arkadaşıyla tartışırken daha ilk fikir ayrılığında hemen silah çekip onu tehdit etmiştir. Eski bir asker olan General ise gerekmedikçe şiddete başvurmayacak kadar soğukkanlı bir karakterdir. Ancak kendini savunmak için şiddet uygulaması gerektiğinde de hiç tereddüt etmeden şiddet uygulamaktadır. Marketini soymaya gelen hırsızları neredeyse iki parmağıyla dövmüş ve kovmuştur. Kendilerine kazık atıp kaçmaya çalışan Garth ve kız arkadaşını da öldüren yine General olmuştur.

No Country For Old Men

Temel olarak **kıyıcı-yok edici saldırganlık temelli öç alıcı ve ödünleyici şiddetin** tepkisel şiddetle mücadelesi konu edilmektedir. Llewelyn savunucu bir saldırganlık göstermektedir. Şiddetten korunmak için şiddet uygulamak zorunda kalmıştır. Llewelyn dışında çevresindekiler (ailesi v.s.), şerif ve yardımcısı dışında kurbanlar hariç neredeyse tüm karakterlerin ödünleyici bir şiddete başvurdukları ve saldırgan davranışlar sergiledikleri görülmektedir. Özellikle Chigurh karakteri sinema tarihinin en dikkat çekici psikopatlarından birisidir. Soğukkanlılıkla insan öldürmekte ve saldırganlığı sonucunda oluşan şiddet eylemlerinin diğer karakter üzerindeki sonuçlarını, onların yaşam haklarına müdahalenin getirdiği vicdani ve hukuki sorumluluğun

sonuçlarını umursamamaktadır.

Filmin daha ilk sahnesinde kendisini tutuklayan polis memurunu kelepçesinin zincirleri ile boğar. Ayrıca yolda kendisine yardım etmek için duran bir adamı sakince öldürür ve arabasını alır. Ona göre ölüm ve yaşam o kadar sıradan ve doğal şeylerdir ki öldürdüğü insanların sorumluluğunu hissetmemektedir. Örneğin, benzin istasyonunda marketin sahibi Chigurh'un nereden geldiğiyle ilgili soru sorunca Chigurh adamdan rahatsız olur ve “nereden geldiğin seni neden ilgilendirir” diyerek tersler. Adam da “laf olsun diye konuştum” der ancak bu baskıdan kurtulamaz. Sonunda cebinden bir metal para çıkarır ve yazı-tura atar. Adamdan da seçmesini ister. “Bu para buraya gelmek için 22 yıldır dolaşıyor ve şimdi burada. Yazı ya da tura seçmelisin” diyerek bir insanın hayatını bu oyuna bağlamaktadır. Bunun sorumluluğunu bir nevi kadere bağlar. Aynısını Wells ve Llewelyn'in karısında da yapar. Ancak onlar market sahibi kadar şanslı değildirler. Her ikisi de Chigurh'a “Bunu yapmak zorunda değilsin” derler ancak Chigurh onlara “herkes bunu söylüyor” diyerek sitem eder. Her ikisini de öldürür. Çünkü Wells'in de tabiriyle Chigurh bu konuda bir prensip sahibidir. Bunu kadına “seni öldüreceğime dair kocana söz verdim” diyerek prensiplerine ne kadar bağlı olduğunu gösterir. Ayrıca uyguladığı şiddete gerekçe olarak tanrısal bir gücü kader gösterir. Chigurh dışında Meksikalılar ve Amerikan mafyaları da filmde uyguladıkları şiddet ile dehşet saçmaktadır.

Film “*Para hırsının temsil ettiği kapitalizm tutkusuyla, silah sevdasıyla, gündelik hayata sinmiş şiddet duygusuyla film tipik bir Amerikan manzarasını perdeye yansıtmaktadır.*”²³¹

Burn After Reading

Filmde dikkat çeken şiddete meyilli karakter Osborne'dur. Bir tür öfke kontrol sorunu yaşamaktadır. Özellikle son sahnede sokak ortasında bir adamı kafasını parçalayarak öldürmesi ödünleyici ve oç alıcı şiddetin iç içe olduğu temsillerden biridir. Bu tamamen **kıyıcı-yıkıcı** bir saldırganlık türüdür.

²³¹ Atilla Dorsay, **Hayatımızı Değiştiren Filmler 2005 – 2015**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2014, s. 149.

Filmde bir diğerk dikkat çekici şiddetli sahne Harry'nin panikle Chad'i başından vurduğu sahnedir. Ancak bu istem dışı bir eylem olduğu ve kendisini savunduğu için **tepkisel şiddet** temsili olarak sunulmaktadır.

A Serious Man

Filmin açılış sekansında yaşlı bir adam şeytan sanılarak, akrabası olan bir kadın tarafından ciğerinden yaralanarak öldürölür. Bunu kendisini korumak için yaptığını düşünmesine karşın eylem tamamen ödünleyici bir şiddet türüdür. Çünkü yaşlı adamın onlara zarar vereceğine dair hiçbir belirti görölmemektedir.

Film geri kalan kısmının neredeyse tamamında ise psikolojik bir şiddet söz konusudur. Hatta bu şiddet için örgütlü psikolojik şiddet tanımı yapılabilir. Lary tüm ailesi tarafından büyük bir psikolojik şiddete maruz bırakılmaktadır. Bunun yanı sıra okulda öğrencileri ve velileri de kendisini baskı altına almaya çalışmaktadır. Ayrıca komşusu da **sözlü ve psikolojik bir şiddet** uygulamaktadır. Bunun temelinde, Lary'nin otoriter olmayan, sinik bir karakter olması ve hayatın genel gidişatı içinde kendi varlığını kanıtlayabilecek eylemlerde bulunmuyor oluşu bulunmaktadır. Filmdeki diğerk karakterlerin onun varlığını yok saymak ve kendi varlıklarını olumlamak için Lary'e onu önemsemediklerini hissettirecek saldırgan ve rahatsız edici davranışlarda bulundukları görölmemektedir. Coenler, bağımsız sinemacıların daha önce birçok kere filmlerine konu ettikleri üst-orta Amerikan ailesinin çöküşünü diğerk yönetmenlerden farklı olarak daha sert, daha kara ve çok daha absürt bir şekilde anlatarak, evrensel aklın ve rasyonelliğın çöküşünü Lary karakteri üzerinden izleyiciye aktarmıştır.²³²

True Grit

Film ödünleyici şiddet ile yasal şiddetin çatışmasını temsil eden ve western filmlerinin referanslarıyla anlatı yapısını oluşturmuş yeni nesil bir western filmidir. Mattie, babasını öldüren Tom Chaney'den adalet yoluyla intikam almak ister. Bu

²³² Serhat Eyyapan, **Sinema Yazıları**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2011, s. 129.

nedenle bir şerif tutar. Ancak tuttuğu şerif, şiddet uygulama konusunda fazlasıyla cömert olmakla ün salmış bir kişidir. Mattie'nin onu ilk gördüğü yer olan mahkemede, öldürdüğü suçlulardan dolayı hakime ifade vermektedir. Suçlulara karşı acımasız bir şeriftir. Ancak söz konusu şiddet olduğunda yasa uygulayıcıları sahip oldukları yasal gücü acımasızca kullanmaktadır.

3.2.4 Coen Kardeşler Sineması'nda Karakterler

Coen'lerin filmleri, kara film karakterinin özelliklerini taşımaktadır. 1940'lı yılların her türlü inançtan yoksun, kuşku duyan ve başarısız bireyi, 50'li yıllarla beraber iyice yalnızlaşmış ve her açıdan tehdit altında olduğunu anlamıştı. Ülke içindeki güvensizlik Amerika'nın şiddet dolu dış politikasıyla birleşince sokaktaki sıradan insanı dolayısıyla gündelik yaşamı derinden etkilemekteydi. Bu değişimin sonuçları perdeye aşk, şiddet ve para temalı filmler aracılığı ile yansıtılıyordu.

“Toplumsal eleştirinin baskın olduğu bu karanlık filmlerin karakter yelpazesini, hayatın kötü meyvesinin tadına bakan, gizli suçlara sahip, namuzssuz, fırsatçı, fesat, günahkar, akli dengesi bozuk, her türlü kötülük rüzgarında kanatlanmaya hazır, ayartılabilir, şüpheli varoluşa sahip kadınlar ve erkekler oluşturur. Bu noir akrabaları hayatın yanlış yollarına girmiş habis kişiliklerdir; ahlaki ve iyiliği hor gören bu karanlık, tehditkar, hakaretkar, alaycı, kötücül ve meşum kaybedenler, kara filmin kahraman ya da anti kahramanlarıdır.”²³³

Coen Kardeşler'in sinemasında en belirgin özellik yarattıkları karakterlerdedir. Oldukça sıra dışı akılda kalıcı karakterler yaratmayı her defasında başarmışlardır. İlk akla gelen karakterlerden bazıları “*No Country For Old Men*” filminde Javier Bardem'in canlandığı Anton Chigurh karakteri, “*Raising Arizona*” filmindeki Randall Tex Cobb'un canlandığı Mad Max benzeri karakter, “*Barton Fink*” filminde pazarlamacı oda arkadaşı ve asansör görevlisi, “*O Brother Where Art Thou*” filmindeki şeytanlaştırılmış polis karakteri, “*The Man Who Wasn't There*” filminin baş karakteri Ed, “*Intorelable Cruelty*” filmindeki hukuk bürosunun patronu ve John Malkovich'in

²³³ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, s. 35.

canlandırdığı TV programcısı karakteri, “*Ladykillers*” filminin neredeyse tüm karakterleri, “*True Grit*” filmindeki Cogburn karakterleridir.

Coen kardeşler sinemasında karakterlerin ortak özellikleri, olayların başkarakterlerinin ahlaki karar aşamalarında, hırsları, inatçılıkları, karaktersizlikleri nedeniyle sadece daha fazlasına sahip olmak amacıyla verdikleri yanlış kararların onları dönüşü olmayan durumlara sokması ve bu gidişata hiçbir şekilde engel olamamalarıdır. Sonucunda bu karakterler süreci umursamayan, ona kapılan ve gerekliliklerini yapmak durumunda olan karakterlere dönüşürler.

“Coen karakterleri sürüklenip giden, sürüklendikçe beraberlerinde başkalarında götüren, etraflarında olup biteni kontrol edemeyecek duruma gelen karakterlerdir. Fargo’nun araba satıcısı, Big Lebowski’nin eski hippie ‘dude’u, Orada Olmayan Adam’daki berber karakteri ve diğer tüm hayatlarını şekillendirmekten aciz bir konumda bulurlar kendilerini. Kaçacakları bir yer yoktur; varlıkları gerçekleştirecekleri bir coğrafyadan, yaşam alanından yoksundurlar; olayların akışıyla sürüklenirler.”²³⁴

İlk filmleri olan “*Blood Simple*”da Ray, “*Big Lebowski*” filminde Dude, “*No Country For Old Men*” filminde Llewellyn en güzel örneklerindendir. Bunların yanı sıra “*Fargo*” filmindeki Jerry de her ne kadar sayılan özellikler olan hırs, özgüven gibi özellikler bulunmasa da, inatçılığıyla ve boyundan büyük işlere kalkışması ile diğer karakterlerin de başına gelenlere benzer felaketleri yaşamaktadır. Ayrıca para hırsı nedeniyle çevresindekileri ve kendisini içinden çıkması imkansız durumlara sokan şapşal ana karakterleri de bulunmaktadır. Buna örnek olarak da “*Burn After Reading*” filminin Linda karakteri örnek gösterilebilir.

Ayrıca kara film unsurlarından olan femme fatale kadınlar da Coen kardeşlerin pek çok filminde kullandıkları ortak karakterlerdendir. Etkileyici, güçlü ve zeki olan bu kadın karakterler, etraflındaki erkekleri cazibeleri ile etkileyip, olayların daha da karmaşılaşmasına onların mantıklı kararlar vermesine engel olan kişilerdir. Bu karakterlere de en güzel örnekler “*Miller’s Crossing*”deki Verna ve “*Intolerable Cruelty*” filmindeki Marylin’dir.

²³⁴ Fırat Yücel, “**Orada Olmayan Adam**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 37.

Coenler ayrıca filmlerinde şiddetin sunumu için de özel karakterler var etmektedirler. Bunlar meşru/yasal şiddet temsilcileri ve illegal olarak ikiye ayrılabilirler. Yasal olsun ya da olmasın Coenler şiddeti seyirciye tüm çıplaklığıyla aktarmaktadır. Bu nedenle şiddete meyilli karakterleri de abartmayı çok sevmektedirler. Özellikle “*Miller’s Crossing*” filmin de yasal şiddet uygulayıcıları (polis teşkilatı) ile illegal şiddet uygulayıcıları (mafya üyeleri) arasındaki mücadelede neredeyse bir savaşta kullanılacak kadar çok silah ve mühimmat kullanılmıştır. Aynı durum “*Raising Arizona*” filmindeki polisler için de geçerlidir. Şehrin sokaklarında etrafa ateşler ederek, mağazaları tarayarak suçlu kovalayan polisler şiddet kullanımı konusunda oldukça denetimden çıkmış kolluk kuvvetlerinin absürt bir sunumudur. Ancak yine de bu karakterlerin yanında “*O Brother Where Art Thou*” filminde gözlüklü ve yanında bir köpek olan, şeytanlaştırılmış şerif karakteri oldukça dikkat çekici bir karakterdir.

Ayrıca Coen’lerin seyircinin karakteri sevmesine sebep olan sempatik ve olumlu yasal şiddet uygulayan karakterleri de filmlerinde kullandıkları görülmektedir. “*True Grit*” filmindeki Federal Şerif, Cogburn karakteri için, sorunları şiddet ile çözmesi işinin doğası ve suçlular ile baş edebilmesinin birincil yoludur. Seyirciye sevdiren yasal şiddet temsilcileri, “*Fargo*” filminin kadın şerifi Marge ve “*No Country For Old Men*” filminin ihtiyar şerifi Bell’dir. Bu iki karakter mümkün olduğunca şiddetten kaçınan, sakın karakterlerdir.

Coenlerin şiddeti kullanım biçimleri bakımından asıl dikkat çeken karakterleri illegal olan karakterlerdir. “*Millers Crossing*” filminde mafya babası Leo’nun evine giren bir gangsterin üzerine kurşun yağdırması başlıca Coen usulü şiddet sahnelerindendir. “*Big Lebowski*”nin nihilistleri bir diğer akılda kalan şiddet sever karakterlerdendir. Özellikle bunun için bir dağ sıçanı kullanmaları Coenler’in şiddet konusundaki yaratıcılıklarının bir göstergesidir. Ancak bu kategoride akıllara ilk gelen karakter elbette “*No Country For Old Men*” filminde Chigurh karakteridir. Soğukkanlı, zeki ve sessiz profesyonel bir katildir. Felsefi yönü de göz önüne alınınca Coenler’in yaratmış olduğu en özgün karakterlerin başında gelmektedir.

Bir diğ er benzer karakter yaratımı ahmak karakterler için geçerlidir. Coen kardeşlerinin neredeyse her filminde bir ya da birkaç ahmak insan bulunmaktadır. *“Hayatın içinden en sıradan kahramanları, femme fatale’lerin, gangsterlerin dünyasına sokar ve olmadık bir kaosun içinde onların sıkı malarını, varoluş durumlarını, yalnızlıklarını anlatırlar.”*²³⁵ *“Hudsucker Proxy”* filminde Norville, *“Big Lebowski”* filminde diğ erlerine nazaran daha aklı başında olmasın karşın i leri berbat etmekte üstüne olmayan Walter Sobchak, *“O Brother Where Art Thou”* filmindeki    karakter de birbirinden ahmakça şeyler yapmasına karşın özellikle saflı ıyla dikkat çeken Delmar, *“Lady Killers”* filminde iri c ssesinin yanında ahmaklı ıyla dikkat çeken Lump ve *“Burn After Reading”* filminde Chad bu karakterlere örnek teşkil etmektedir.

Kara film öğelerini bolca kullanan sinemacıların bir diğ er ortak karakterleri de elbette dedektiflerdir. T r n de genel bilinen özelliklerine uygun olarak, bu karakterler uzun pard s ler ve  apkalar giyen, ellerinden sigara d  meyen ve sert erkeklerdir. Bu karakterin en iyi  rnekleri *“Blood Simple”*’da, *“Barton Fink”*’te ve *“The Man Who Wasn’t There”* filmlerinde görülmektedir.

Coen kardeşlerinin filmlerini diğ er filmlerden ayıran başlıca karakterler; gerçeküstü karakterlerdir. Bu karakterler, seyirciyi varlığına dair şüpheye düşüren karakterlerdir. Sıra dışı, abartılı ve oldukça ilginçtirler. *“Raising Arizona”* motorsikletili cehennem kaçkını karakter, *“Barton Fink”* filminde Fink’in oda komşusu seri katil ve bulunduğu yeri sıcaklığı ile cehenneme  eviren Charlie karakteri, *“Hudsucker Proxy”*’de saati ve dolayısıyla zamanı kontrol eden ihtiyar siyah adam, *“O Brother Where Art Thou”* filmindeki her şeyi bilen vagonet sürücüsü, *“A Serious Man”* filminin açılış sekansındaki ya lı adam bu karakterlere örnektir. Kimi filmlerde de gerçek dünyada var olabilecek kişilikleri abartarak gerçeküstü karakterlere yakla tırmı lardır. Buna da örnek olarak *“Intolerable Cruelty”* filmindeki hukuk bürosunun patronu Herb Myerson  rnek olarak gösterilebilir.

235 Selda Tan  zdemir, **Kara Filmler**, Birinci Basım, Altıkırkbe  Yayınları, İstanbul, 2003, 35 s.

Coen Kardeşler Sinemasında Mafya Üyesi Karakterler

Coen Kardeşler'in sadece bir mafya filmi olmasına karşın, mafya karakterlerini işlemeleri açısından, bu film oldukça etkileyici bir yapım olmuştur. Mafiosun kendi içindeki ahlak kurallarını, adalet anlayışını ve bu kuralların dışına çıkanları bekleyen yaptırımları oldukça gerçekçi bir şekilde ele almışlardır. Mafya içindeki gangster olarak adlandırılan kişiler yaşamlarını şiddet üzerine kurmuşlardır. Gangster olmalarının nedeni tercihten ziyade, bazı koşullar sonucunda olmuştur. Bu karakterler kendi koydukları kurallara uygun ve toplumdan kopuk olarak yaşamaktadırlar.²³⁶ Mafya karakterleri her ne kadar suçla içli dışlı, gaddar insanlar olsalar dahi düzenin içinde dürüstlüğü ve sadakate büyük önem vermektedirler. Bunu özellikle Tom karakteri üzerinden iyi bir şekilde işleyen yönetmen kardeşler, tersini de Bernie ve Casper karakterleri üzerinden göstermektedir. Şiddet sunumu açısından örgütlü şiddet eylemleri göze çarpmaktadır. Ayrıca bu karakterler üzerinden, bireyselliğin ve girişimciliğin tasdikinin perdeye yansması ve Amerikan kapitalist ideolojinin temsilinin onaylanması da gösterilmektedir.²³⁷ Coen Kardeşler'in başlıca mafya karakterleri şunlardır;

Tom Reagan karakterini Gabriel Byrne canlandırmaktadır. Tom bu filmde doğruyu, etik olanı temsil etmektedir. Yaptıkları iş yasa dışı olsa bile, bu işin prensipleri ve doğruları olması gerektiği konusunda Leo'yu uyarmaktadır. Arkadaşı ve patronu Leo'nun birlikte olduğu kadın ile yaşadığı birliktelik Tom'un filmde görünen belki de tek kusurudur. Kadın aslında Tom'dan hoşlanmasına rağmen kardeşi Bernie'nin hayatta kalabilmesi için Leo ile birlikte olmaktadır. Ancak Tom gizli ilişkiyi daha fazla sürdüremez ve Leo'nun da gerçeklerin farkında olabilmesi için, kendisini de riske atarak her şeyi Leo'ya anlatır. Bu olaydan sonra Tom taraf değiştirmiş gibi görünse de aslında iyi uygulanan bir plan ile yine dostu Leo'nun çıkarlarını korumuştur.

Leo karakterini Albert Finney canlandırmaktadır. Filmde bahsi geçen iki mafya babasından görece daha iyi olanıdır. Sevddiği kadının kardeşi Bernie, diğer mafya babası

²³⁶ Nur Onur, **Kitle Kültürü Sineması ve B Film**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 57.

²³⁷ Sarah Casey Benyahia, **Suç Sinemaya Giriş**, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s. 105.

Casper'ı bahis oyunlarında dolandırmaktadır. Bu nedenle Casper, Bernie'nin cezalandırılmasını bizzat Leo'dan istemektedir. Ancak Leo bunu kabul etmez. Tom'un da bu konudaki tavsiyelerini dinlemez ve bir kadın uğruna iki büyük mafyanın şehri kasıp kavuracak çatışmalarını başlatmış olur. Leo bir mafya babası olmasından dolayı işleri yürütebilmek adına acımasız görünse de, aslında merhametli bir karakter olarak çizilmektedir. Tom'un sevdiği kadınla ilişkisini öğrendikten sonra, onu döverek kapı dışarı etmesine karşın filmin sonunda bu kadınla evleneceğini yine Tom'a açıklar ve onun eskisi gibi yanında olmasını ister. Leo her ne kadar tecrübeli ve zeki bir adam olarak görünse de danışmanlığını yapan arkadaşı Tom onun tüm açıklarını kapatan adamıdır.

Casper karakterini Jon Polito canlandırmaktadır. Casper şehrin hakimiyetini Leo'nun elinden almak için mücadele eden diğer mafya örgütünün başındadır. Bahis oyunlarını yönetmektedir. Bahis oyunlarında Bernie'nin içerden bilgi sızdırarak kendisini zarara uğrattığını öğrendiğinde Leo ile bu sorunun çözümü için görüşür. Ancak Leo'dan beklediği cevapları alamadığı gibi bir de aşağılanır. Leo çabuk sinirlenen ancak çabuk da ikna edilebilen bir karaktere sahiptir. İşleri yürütmek için yeterince zeki de değildir. Leo'nun danışmanlığını yaptığı Tom gibi Casper da Dane adında bir yardımcıya sahiptir. Genellikle Dane'in tavsiyelerine uymaktadır ancak Dane, Tom'a güvenmemesi konusunda uyarılmış olmasına karşın Casper Dane'e güvenmeyerek büyük bir hata yapmıştır. Casper, Leo'nun aksine duygularını daha açık gösteren bir karakterdir. Ani duygu geçişleri yaşamaktadır. Bu huyu zaman zaman filme kara mizah bir tat katmaktadır.

Dane karakterini J.E. Freeman canlandırmaktadır. Casper'ın sağ koludur. Genellikle fikir danıştığı adamıdır. Ancak Tom'un aksine daha kaba bir karakterdir. Sorunları genellikle şiddet içerikli yöntemlerle çözme taraftarıdır. Tom'un Casper ile çalışmaya başlamasında yanlış bir şeyler olduğunu hissetmiş olmasına karşın Tom'un oyununa gelmiş ve ölümü Casper'ın elinden olmuştur.

Coen Kardeşler Sinemasında Basit Suçlu Karakterler

Coen Kardeşler'in filmlerinde karakterlerin büyük bir çoğunluğu bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemdişi, bir şekilde suça bulaşmaktadırlar. Filmleri, profesyonel suçluların dışında basit çıkarları doğrultusunda küçük üçkağıtçılıklar, dolandırıcılık, hırsızlık, adam kaçırma ya da bunlara teşebbüs edenler gibi görece daha küçük ve insan hayatına kastetmeyen suçlara bulaşmış isyanlarla doludur. Genellikle savunucu saldırganlık ya da tepkisel şiddet eylemlerinde bulunmaktadır. Zaman zaman ödünleyici şiddete de başvurdukları görülmesine karşın ölç alıcı bir şiddet amacı gütmemektedirler.

Raising Arizona filmindeki **H.I. Mcdunnough** karakterini Nicolas Cage canlandırmaktadır. H.I. her ne kadar basit suçlar işlese de uslanmaz bir suçludur. Fakat, filmdeki diğer suçlu karakterler olan Gale ve Evelle karakterleri ile karşılaştırıldığında, bu karakterin izleyiciye daha sempatik geldiği hatta filmin anlatısındaki kara mizah öğelerini destekleyici ve izleyiciyi karakterle özdeşleştirebilecek özellikler taşıdığı görülmektedir. *“Kahraman bir suçlu olduğunda, sempati oluşturma bir yolu yasaya karşı gelenleri ahlaksızlık ölçeğinde tasnif etmektir. En sempatik suçlular işi bırakmaya çalışanlar ya da daha da ahlaksız olanlara karşı gelmeye çalışanlar olacaktır.”*²³⁸ Sürekli hapis haneye girip çıkmaktadır. Bu durumdan rahatsızlık da duymamaktadır. Sabıka fotoğraflarını çeken polise de aşık olmuştur. Sürekli karşılaştıklarından kadının ilgisini çekmeyi de başarır ve polis memuru Ed ile evlenirler. Evlilikten sonra H.I suç işlemeyi de bırakmıştır. İşledikleri tek suç çocuk sahibi olamayan karısının da baskısı ile zengin bir ailenin bebeklerini kaçırmalarıdır. Buna da her suçlu gibi mantıklı bir gerekçe uydurmuşlardır. Dünya onlara göre yeteri kadar adil bir yer değildir. Zengin bir kadının çocuğu olmadığı en iyi doktorları seferber ederek çocuk sahibi olabilmektedir. Hatta bu ailenin beşiz çocukları olması daha da katlanılmaz bir durumdur. H.I ile Ed, beş çocukla ilgilenmenin zor olacağını düşünerek bir bebeğin kendilerinin olmasının herkes için daha iyi olacağını düşünerek bebeği kaçırlar. Ancak

²³⁸ David Bordwell ve Kristin Thompson, **Film Sanatı: Bir Giriş**, Çev: Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, Deki Yayınevi, Ankara, 2009, s. 323.

hapishaneden kaçan iki arkadaşının evlerine sığınması üzerine H.I'n bastırıldığı suç dünyası tekrar gün yüzüne çıkar. Cehennemden çıkmış bir motosikletli karakter gibi görünen Leonard Smalls H.I'n bilinçaltındaki suç psikolojisinin metaforize edilmiş halidir. Filmin son sahnesinde bu karakteri paramparça ederek yok etmesi de bu yolda bir göndermedir.

Raising Arizona filminin bir başka basit suçlu karakteri H.I'n eşi olan polis memuru **Ed McDunnough** karakteridir. Ed McDunnough karakterini Holly Hunter canlandırmaktadır. Azılı bir suçlu ile evlilik yaptıktan sonra polisliği de bırakmıştır. Polislikten ayrılmasıyla hayat daha da sıkıcı olmaya başlamıştır. Tek istediği bir çocuk sahibi olmaktır ancak bu da mümkün olmamıştır. Bütün düşüncelerini değiştiren bu olay eski bir polis olan Ed'i bebek hırsızı yapacak gelişmelere kadar götürecektir. Hatta bebeği çalmak için pencereye kadar giden H.I yapamayıp da geri döndüğünde çıldırılmışçasına bu işin yapılmasını söylemesi Ed'in nasıl bir psikolojide olduğunun en iyi göstergesidir. Fakat bebeğe kavuştuktan sonra yine suçtan uzak kalmaya dikkat etmektedir. Bu, hapisten kaçan H.I'n arkadaşlarını evde istememesinin önemli bir sebebidir. Bunu hem H.I'ı tekrar suç işlemeye yönlendirebileceklerini düşündüğünden, hem de onların evlerinde yakalanması ile bebek olayının da günyüzüne çıkmasından korkması nedeniyle istememektedir.

Bernie Bernbaum ise *Miller's Crossing* filminin hilekar karakteridir. Bernie karakterini John Turturro canlandırmaktadır. Bernie bir yahudidir. Oynadığı kumar oyunları için edindiği şike bilgilerini kullanması başını derde sokmuştur. Kendisi korkak ve aciz bir karakter olmasına karşın ablasının sevgilisi güçlü bir mafya babası olduğundan şımarıkça davranmaktadır. Ancak yeraltı dünyasının güç dengelerinin değişmesiyle Bernie'nin de hayatı bir çıkmazın içine girmiştir. Görece ahlaklı ve dürüst bir mafya üyesi gibi davranmaya çalışan Tom'u yalvarmaları sonucu ikna edebilmiş ve şehri terketmek karşılığında hayatını kurtarabilmiştir. Burada yönetmenler, filmin anlatısındaki şiddet dozunu düşürüp askıya almakta ve Tom'un Bernie'yi öldürmesi için haklı nedenler sunup izleyicinin film ile ilgili beklentilerini yönlendirebilmektedirler.

“Filmlerinde ayrıntılarla dolu çok sayıda sahne olduğundan, Coen kardeşler beklentilerimizle oynayabilmektedir. Ani, son derece canlı şiddet patlamalarıyla dolu bir gangster film olan Miller’s Crossing’de anlatı tamamen, Tom’un ormanda Bernie’nin canını bağışlamaya karar vermesine bağlıdır. Buradaki şiddet sadece ertelenmiştir, çünkü anlatının sonunda Tom Bernie’yi hiç acımadan yere serer.”²³⁹

Ancak kumarı çok seven bu yahudi kendi hayatıyla da kumar oynamaktan çekinmez. Tom'un onu öldürmeyişini Tom'a karşı koz olarak kullanmaya çalışması sonunu getirmiştir. Ölümü yine Tom'un elinden olmuştur. Bernie ölmek için Tom'a yalvaran aciz bir adamken, geri döndükten sonra tamamen zıt bir karakterdir. Kendine güvenen, korkusuz biri gibi görünmektedir. Tom karşısında küçük düşerek incinen onurunu bu şekilde tamir etmeye çalışır.

Sidney Mussburger *Hudsucker Proxy* filmindeki dolandırıcı şirket yöneticisidir. Sidney karakterini Paul Newman canlandırmaktadır. Gaddar, hain, yalancı ve kendini beğenmiş bir ukaladır. Ne kadar kötü özellik varsa kişiliğinde barındıran bir karakterdir. Ekonomik açıdan çok iyi işleyen şirket, Mr. Hudsucker'in intihar etmesiyle yönetim kurulunun yönetimine geçer. Bunu fırsat olarak gören Sidney, hisse senetleri halka arz etmeden önce şirketi zarar ettirip senetlerin değerini düşürerek ucuza almayı planlamaktadır. Bunun için işleri berbat edecek bir başkan arayışına girerler. Noville'i tam aradığı kişi olarak yönetim kurulu başkanı yapar ancak beklentilerinin aksine Norville şirketin hisselerini büyük bir başarı ile daha önce hiç ulaşmadığı kadar yükseğe taşımıştır. Sidney'in planları tutmamış ve sonunda kaybeden kendisi olmuştur.

Coen Kardeşler'in *Big Lebowski* filmine adını veren **Big Lebowski** karakterini David Huddleston canlandırmaktadır. İş hayatındaki disiplini, sosyal hayatına da yansıtmış bir karakter görünümündedir. Azimli, çalışkan, dürüst, ahlaklı ve örnek bir kişi izlenimi vermek isteyen biridir. Bu nedenle karşısında tembel ve avare birisini gördüğünde sert ifadelerle eleştirmektedir. Ancak filmin anlatısında ortaya çıkan gelişmelerden öğrenildiği üzere kendi çalışmalarından çok, başarısı ailenin ve karısının bıraktığı mirasa dayanmaktadır. Mali işlerin kontrolü de bir vakıf vasıtası ile kızı tarafından idare edilmektedir. Bu nedenle güçlü bir erkek gibi görünmek kendisi

²³⁹ Yvonne Tasker, **50 Çağdaş Sinemacı**, Çev: Nur Gökçeoğlu, Dost Kitapevi, İstanbul, 2007, s. 147.

açısından oldukça önemlidir. Bu durumun getirdiği baskın psikolojiden ötürü, otorite ve güç takıntısı mevcuttur. Dude ile olan diyaloglarında, Dude'u psikolojik ve sözlü şiddete maruz bırakarak aşağılamaktadır. Big Lebovski'nin basit suçlular sınıfında yer almasının sebebi ise şirket parasını zimmetine geçirebilmek için genç karısının kaçırılması vasıtasıyla fidye planı tertip ederek dolandırıcılığa teşebbüs etmesidir.

Big Lebovski filminin diğer basit suçluları kendilerine nihilist diyen bir çetenin üyeleridir. **Nihilist Çete Lideri** rolünde Peter Stormare yer almaktadır. Kendilerini nihilist olarak adlandırmış olsalar da nihilistliğin gerekliliklerini ve şartlarını taşımayan, nihilistliği sadece ismen kullanan, beceriksiz tiplerdir. Fidye için Lebovski'nin karısını kaçırıp, Lebovski'den para almaya çalışmaktadırlar. Kendilerini korkunç ve acımasız göstermek için saldırgan tavırlar sergileyen çete, ilk kavgada Walter'dan dayak yer. Kendilerini nihilist ilan etmelerinin nedeni, insanları korkutmak istemeleridir. Nihilistlerin hiçbir şeye inanmayan insanlar olduğunu düşünerek, hiçbir şeye inanmayanların korkacak hiçbir şeyleri yoktur fikriyle, insanları korkutmak istemektedirler.

Coen Kardeşler'in bir diğer basit suçlar işleyen karakteri *O Brother Where Art Thou?* filminden **Büyük Dan**'dir. Büyük Dan karakterini John Goodman canlandırmaktadır. Pazarlamacı görünümünde bir dolandırıcıdır. İnsanları, Tanrı'nın kelimelerini dağıttığını iddia ederek kandırır, gerektiğinde gasp eder ve paralarını alır. İlk izlenim; oldukça kibar, beyefendi birisi olduğuna dairdir ancak bir kurbağayı avuçlarında sıkarak öldürecek kadar da acımasız bir karakterdir. Ayrıca ırkçı Clu Clux Clan örgütüne üyedir.

Fargo filminin karakterlerinden **Shep** karakterini Steve Reevis canlandırmaktadır. Jerry karısını kaçırtmak için uygun adamları ararken, Shep kendisine aracı olarak Carl ve Geaer'ı bulur. Ancak bu durumu polis öğrenince Shep endişelenmeye başlar. Carl ve Geager'in dikkatsiz davranışları filmin başında adeta bir domino taşı etkisi yaratarak, kaçırma planının kontrolden çıkmasına neden olmuş, polis tarafından Shep ile olan bağlantıları keşfedilmiş ve şartlı tahliyesi riske girmiştir. “İlk

cinayet aptalca bir hatanın sonucunda gerçekleşiyor ve geri kalan cinayetler mide bulandırıcı bir kaçınılmazlık zincirinde vuku buluyor, herbir suç bir sonrakini kaçınılmaz kılıyor."²⁴⁰ Şartlı tahliyesinin ve Geaer yüzünden tehlikeye girdiğini düşünen Shep, durumu öğrendiğinde Carl'ı bulup döver. Burdaki şiddet uygulama sebebi aslında kendisini korumak amaçlıdır. Tepkisel bir şiddet söz konusudur.

Julian Marty karakteri Coenler'in ilk filmi olan *Blood Simple* filminin şiddete meyilli karakteridir. Aslında cinayete azmettirici olması bakımından ciddi suçlular sınıfında da kendisine yer bulabilecek bir karakter olmasının yanı sıra Coen filmlerinin şiddet sunumu açısından Marty'nin hem işlediği suç, hem de bu suça tepkisi onu seyircinin gözünde basit bir suçluya dönüştürmektedir. Marty karakterini Dan Hedaya canlandırmaktadır. Marty dışarı otoriter ve sert görünmeye çalışan fakat aslında zayıf bir karaktere sahip bir adamdır. Karısının kendisini aldattığından şüphelendiği için özel bir dedektif tutan Marty, şüphesinin gerçek olduğunu öğrendiğinde aynı dedektife karısını ve sevgilisini öldürmesini söyler. Ancak sözde cesetlerin fotoğraflarını gördüğünde kendini tutamayarak kusar. Aslında bunu kaldırabilecek bir psikolojiye sahip değildir. Karısıyla iş arkadaşının yaşadığı eve girip karısını kaçırmaya çalıştığı sahnede de karısı onu darp eder ve iş arkadaşını görünce de korkup kaçır. Bu da Marty'nin sert görünümüne karşın ne kadar zayıf bir karaktere sahip olduğunun bir göstergesidir. Hatta bu sert görünme çabasının asıl sebebinin, zayıf karakterini saklama çabası olduğu söylenebilir. Şiddete meyilli bir kişiliğe sahip olmanın asıl sebebi de bu zayıf yanını kendi benliğinde bu şekilde bastırmaya çalışması ve yaşadığı hayatta bir işlevi olduğunu kendine kanıtlama çabasıdır.

Coen Kardeşler Sinemasında Ağır suçlular ve Profesyonel Katiller

Coen Kardeşler sinemasının genellikle en akılda kalıcı karakterleri acımasız katiller, psikopatlar ve suç dünyasının profesyonelleridir. *"Kendilerinden başka hiç kimseye güvenmeyen yalnız insanlar, enikonu şiddete batmış bu dünyada ayakta*

²⁴⁰ Laura Miller, **The Banality of Virtue**, The Banality of Virtue, The Philosophy of Coen Brothers, Editor: Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Kentucky, 2009, s. 37

kalabilmek ve geçimlerini sağlayacak bir şeyler yapabilmek için bizzat şiddete başvurulur."²⁴¹ Coenler bu karakterler üzerinden şiddet cemaatleri kurma ve bunu bireysel olarak devam ettirmeye katkıda bulunan katillerin satılmış dedektiflerin mafya babaları ve çete üyeleri profesyonel şiddet uygulayıcıları üzerinden 20. yy Amerikası'nda hiçbir engelle karşılaşmadan kariyerlerini yapabildiklerini göstermektedir.

Bazı filmlerindeki karakterler, suça bağımlılıklarından dolayı bu sınıflandırma içinde olmasına karşın bazı filmlerindeki karakterler ise şiddet eylemlerindeki sınır tanımazlıklarından dolayı bu sınıflandırma içinde değerlendirilmiştir. Genellikle ödünleyici şiddet eylemlerinde bulunmaktadır.

*"Hare'e göre psikopatlar, görünüşte etkileyici ve olumlu izlenim uyandıran kişilerdir. Toplumsal kurallara karşı aldırılmazlık eğilimindedirler. En göze çarpan özellikleri sevgi, suç, acıma ve utanma duygularından yoksun olmalarıdır. Diğer kişilerle ilişkileri sömürü ve yönlendirme üzerine kuruludur ve psikopatlar, deneyimlerden asla çıkarım yapamazlar. Bazı bulgular onların sinir sisteminde çok düşük düzeyde tepkisellik olduğunu göstermektedir. Bu da diğer insanlara karşı onları duyarsızlaştırmaktadır."*²⁴²

Raising Arizona filminin karakterleri **Gale Snoats ve Evelle Snoats** karakterleri suçu adeta meslek edindiklerinden dolayı bu sınıflandırmada yer almış karakterlerdir. Gale Snoats karakterini John Goodman, Evelle Snoats karakterini ise William Forsythe canlandırmaktadır. Gale, H.I'nın hapisshaneden arkadaşıdır. H.I. normal bir hayata başlamışken Gale ve kardeşi Evelle kelimenin tam anlamıyla pisliğin içinden çıkıp gelirler. Hiçbir şeyi umursamayan, kimseye saygısı olmayan bu karakterler üstleri başları pislik içindeyken, bunu umursamayıp saçlarını kremleyip tarayacak kadar garip insanlardır. Bebeğin zengin bir adamın çocuğu olduğunu öğrendiklerinde, onu para için H.I ve karısından hiç pişmanlık duymadan çalarlar. Ancak çaldıkları bebeği bıraktıkları yerde unutacak kadar da aptalca davranmaktadırlar.

²⁴¹ Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 113.

²⁴² Aslı Tunç, **"Bir Şiddetin Aklama Öyküsü ve Katil Doğanlar"**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, İstanbul, Sayı 26, 1996, s. 22.

Yine profesyonel bir amaç ile suç işleyen *O Brother Where Art Thou?* filminin karakteri **George Nelson** da Coen Kardeşler'in suçlular sınıfından bir karakterdir. Nelson karakterini Michel Badalucca canlandırmaktadır. Heyecan arayışı içinde olan bir suçludur. Amacı en çok tanınan suçlu olabilmektir. Zamana karşı bir yarış ile zincirleme banka soygunları düzenler. Kendisi buna çok bozulsa da “Bebek Yüz” diye tanınmıştır. Zaman zaman depresyona giren sorunlu bir kişiliktir.

O Brother Where Art Thou? filminin bir diğer karakteri olan **Homer Stokes** gerçek bir kötüdür. **Homer Stokes** karakterini Wayne Duvall canlandırmaktadır. Eyaletin yeni vali adayıdır. Oldukça başarılı bir kampanya yürütmekte olan Homer, gizli gizli Clu Clux Klan örgütüne de liderlik yapmaktadır. Sinirine hakim olamayarak ırkçı söylemlerini halkın içinde dile getirmesi kendisinin sonunu da getirir. Sözlü ve etnik şiddet uygulayarak, beyaz ırktan olmayanları aşağılamaktadır. Kampanyasında kullandığı süpürge sembolü de aslında siyahları, çingeneleri ve benzer yabancıları eyalletten temizleme arzusunu anlatmaktadır.

Intolerable Cruelty filminin kiralık katili **Wheezy Joe** karakterini Irwin Keyes canlandırmaktadır. İri yapılı, bir kiralık katildir. Myerson'ın isteği üzere Marylin'i öldürmesi için Massey tarafından görevlendirilir. Marylin, Joe'yu etkisiz hale getirir, onu Massey'i öldürmesi için ikna eder. Ancak gözüne sıkılan sprey sonrası astım ilacı ile silahı tuttuğu ellerini karıştırınca, astım ilacı diye silahı ağzına sokup tetiğe basar ve ölür. Joe, kendini bilinçli olarak öldürmek istememektedir. Coen Kardeşler'in filmlerine has olan, beceriksiz ve şaşkın karakterin sunumlarından biri olan Joe'nun kendini öldürmesiyle temsil ettiği şiddet türü, kendine yönelik şiddettir.

Coen Kardeşler'in saf kötülük timsallerinden bir diğer karakteri ise *True Grit* filminin kötü adamı **Tom Chaney'dir**. Tom karakterini Josh Brolin canlandırmaktadır. Chaney tam bir serseridir. Sarhoşluğu ve kumar hırsı nedeniyle kendisine güvenen bir adamı öldürür ve atıyla altınlarını çalar. Daha sonra bir çeteye katılır. Mattie'yi küçük bir çocuk olarak görüp, umursamaması sonunu getirecektir.

Lady Killers filminin baş karakteri olan **Prof. Goldthwait** karakterini Tom Hanks canlandırmaktadır. Kumarhane soygunu için kazacakları tünel için uygun bir ev aramaktadır. Marva'nın evine geldiğinde kötülüğün de beraberinde geldiğini hissettirircesine mumlar titrer, kedi ürker ve kaçır. Buna karşın ağzı iyi laf yapan Goldthwait, çevresindeki insanlara da oldukça kibar bir beyefendi gibi davranmaktadır. Bu özelliği ile ev sahibesini odayı kiralama konusunda ikna eder. Ayrıca kadının dindar ve klise müziğine de ilgisi olduğunu farkedenden Goldthwait, kendilerinin de bir müzik grubu olduğunu söyler. Hatta kendi tarzlarında kilise ve ayin müziği ile ilgili çalışmaları da olduğunu söyleyen Goldthwait, tüneli kazacakları mahseni de provalar için almayı başarır. Bu özellikleriyle ekibi de yönetmeyi beceren Goldthwait başına gelen her türlü şanssızlık ve sorunlara karşın parayı alan son kişi olmayı da başarır. Ancak başına düşen heykel parçasıyla köprüden düşerek ölür.

Lady Killers filminin bir diğer suçlu karakteri **General** karakterini Tzi Ma canlandırmaktadır. Parayı alıp kaçmaya çalışan Gart'ı boğarak öldürür. Şaşırilacak düzeyde sakın bir adamdır. Ne yaptığını bilen, kontrollü bir kişiliktir. Neredeyse hiç konuşmaz ancak tartışılan bir konuda söylediği tek bir cümle genelde son söz olur. Gawain, kadını öldüremeyince bu görev generale alır ancak o da kadını öldürmeyi beceremez ve yaşadığı panik sonrası merdivenlerden düşerek ölür. Elbette sonu çöp tankeri olur.

Coenler'in profesyonel katillerinden olan **Carson Wells** *No Country For Old Men* filminin karakterlerindendir. Carson Wells karakterini Woody Harrelson canlandırmaktadır. Wells kendine fazlasıyla güvenen, Chigurh'a hava atmayı daha çok seven bir tiptir. Çok konuşan ancak işini de bilen birisidir. Her ne kadar zeki bir adam da olsa Chigurh kendisini alt etmeyi bilir. Son anlarında kendisinden beklenen soğukkanlılığı gösteremeyen Wells her ne kadar işe yaramayacağını bilse de Chigurh ile pazarlık yapmaya çalışır. Elbette bu sonucu değiştirmeyecektir. Chigurh kendisini otel odasında öldürür.

No Country For Old Men filminin profesyonel katillerinden olan **Anton**

Chigurh karakteri ise psikopatlıkta sınırı olmayan bir karakterdir. **Anton Chigurh** karakterini Javier Bardem canlandırmaktadır. Soğukkanlı bir psikopattır. Zekidir, ne yaptığını bilen ve dikkatli bir karakterdir. Az konuşur, konuştuğunda da dolaylı ve felsefi konuşmalar yapar. Acımısız biri olmasına karşın bazı durumlarda karşısındakinin hayatını basit bir yazı-tura oyununa bağlamayı tercih eder.

“Anton’un bu denli korkunç olmasının en önemli sebeplerinden biri ise çok sakın olması. Coen kardeşlerin kamerası ve yarattıkları atmosfer de buna büyük katkı sağlıyor. Ne zaman nereden saldıracağını kestirmek imkansız. Bir eylemi şiddet yapan etkenler beklenmedik ve şaşırtıcı olmasıdır. Yeri ve zamanı belli olmayan bir saldırı çok daha tedirgin edici ve tehlikelidir. Coen’ler de tehlikenin ne zaman geleceğini hiç sezdirmiyorlar. Saldırının yaklaştığını bilsek dahi uzun bir bekleyiş hakim oluyor. Tam karşınızda duruyor, ama kaçmak için kılınızı bile kıpırdatamıyorsunuz.”²⁴³

Kendince prensipleri vardır. Örneğin Llewellyn'e istediğini yapmadığı takdirde karısını da öldüreceğini söylediği içi, öldürmesi için vermiş olduğu sözden başka hiçbir sebep olmamasına karşın kadını öldürür. Tabii öldürmeden önce son bir şans için yazı-tura oynamayı da teklif eder.

Fargo filminin psikopat karakteri **Gaea Grimsrud** karakterini ise Peter Stormare canlandırmaktadır. Jerry'nin karısını kaçıran adamlardan biridir. Mecbur kalmadığı sürece konuşmaz, konuştuğunda da “evet”, “hayır” gibi kısa ve tek kelimelik cevaplar vermektedir. Genellikle boş ve anlamsız bakışlarıyla bir yere kilitlenen sorunlu bir kişiliktir. Carl'a nazaran sorunlarını şiddet ile çözmeyi tercih eden bir karakterdir. Otoyoldaki polisi ve polisin cesedini taşırlarken olaya tanık olan iki kişiyi tereddüt etmeden öldürür. Ancak rehineleri olan Jerry'nin karısını ise sadece gürültü yaparak canını sıktığı için öldürmüştür. Jerry ile de araba konusunda anlaşamadıklarında başlangıçta sakın görünmesine karşın sonra ortağını balta ile öldürüp bir kütük kıyma makinasında rendeleyecek kadar psikopat bir karakterdir.

Yine *Fargo* filminden **Carl Showalter** karakterini de Steve Buscemi canlandırmaktadır. Jerry karısını kaçırmaları için Carl ve Gaea'ı tutar. Carl, Gaea'a göre

243 Serhad Mutlu, **Sinema Ve Şiddet**,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf, Aralık 2014, s. 41.

fazla konuşan ve insanların tarifine göre komik görünümlü olanıdır. Hatta kelimenin tam anlamıyla konuşmadan duramayan geveze bir kişiliktir. Pis işlerle uğraşan birisi olmasına karşın çok mecbur kalmadıkça şiddete başvurmayı tercih eden birisi değildir. Geaer'a göre daha temkinli olmasına karşın, Shep'ten yediği dayak onun bedensel bütünlüğüne zarar vermiş, özgüvenini zedelemiş ve onu küçük düşürmüştür. Kendini ve otoritesini kanıtlayabilmek için dayağın yarattığı öfke ve saldırganlık ile önce Jerry'nin kayınpederini, ardından otopark görevlisini öldürür. Rehine ve para değiş tokuşu sırasında eline tahmin ettiğinden çok daha fazla para eline geçmesine rağmen, bir araba için Geaer'a meydan okuması ise kendisinin sonunu getirecektir.

Barton Fink filminin esrarengiz karakteri **Charlie Meadows** karakterini John Goodman canlandırmaktadır. Charlie Meadows, Barton Fink ile aynı otelde yanyana odalarda kalmaktadırlar. Charlie'nin odasından gelen gürültüler üzerine Fink kendisini uyarmak ister ancak Charlie kaba davranışları ile Fink'i korkutur. Ancak sonra birden nazikleşerek özür diler ve Barton Fink ile arkadaş olurlar. Her ne kadar Fink yazı yazmaya çabalasa ve Charlie'nin muhabbet tarzı da ilk başlarda Fink'i sıkıyor olsa da zamanla anlaşmaya başlarlar, hatta Fink zaman zaman senaryo konusunda Charlie'ye fikirlerini danışır. Charlie pazarlamacılık yaptığını söyler. Oysa filmin sonlarında doğru seyirci Charlie'nin bir seri katil olduğunu öğrenir. Charlie ile Barton arasında geçen bir diyalogta, Barton Charlie'ye bu cinayetlerin nedenini sorduğunda, Charlie insanların onu hiç dinlemediğinden, fiziksel görünüşü ile alay ettiklerinden ya da deli olarak nitelendirdiklerinden bahseder.

“Kişisel, özel motiflerin davranış nedenleri olarak sunulması, az önce de altını çizdiğimiz gibi, şiddet toplumunda şiddete ancak şiddet ile cevap verilebileceğine seyirciyi inandırma işlevi taşır; bu anlamda da kahramanların davranışlarına ahlaki bir düzlemde gerekçe sunar.”²⁴⁴

Dedektiflerin anlattıklarına göre öldürdüğü herkesten bir parça alan Charlie bunları saklamaktadır. Fink'e bıraktığı kutu da büyük bir ihtimalle yatağında ölü bulunduğu kadının kayıp kafasıdır. Charlie karakteri ve dedektifler tıpkı resimde gördüğü kadın gibi Fink'in kafasında canlandırdığı karakterler olabilir. Coen Kardeşler'in filmlerinde

²⁴⁴ Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 105

gerçeklikten çıktıkları anlardan birisi de Barton Fink filminin son sahnelerinde Charlie karakterinin otel koridorlarında yürürken duvarların ateş aldığı anlarda yaşanmaktadır. Bu sahne filmdeki gerilim ve vahşetin doruk noktasını, işlerin çığrından çıktığını ve Barton Fink için oteli terk etmenin zamanının geldiğini gösterir niteliktedir.

Coen Kardeşler Sinemasında Kadın Karakterler

Coen Kardeşler'in filmlerinde yarattıkları kadın karakterler genellikle kocalarının/birlikte oldukları adamların karıştıkları pis işlerin dışında kalan ve olayların gidişatında belirgin bir etkide bulunmayan ya da bulunamayan karakterlerdir. Ancak istisnai olarak zekası ve hırsı ile fark yaratan kadın karakterleri hikayenin gidişatında ufak tefek değişikliklere neden olabilmektedirler. Ayrı bir kısımda işlenecek olan femme fatale kadınların dışında kalan bu sıradan kadınlar şiddetten de uzak karakterlerdir.

Bu karakterlerin kullanımı ile toplumsal ve politik gerçekler sadece ima edilir. Açık bir biçimde filmin dünyasında yanlış bir şeyler vardır fakat bunlar bulanık kalır. Tek kesinlik filmdeki bu karakterlerin öyküye devinim kazandırmaları ve anlatıyı ilerletmeleridir.²⁴⁵

Hudsucker Proxy filminden **Amy Archer** karakterini Jenifer Jason Leigh canlandırmaktadır. Zeki ve hırslı bir muhabir olan Amy, Hudsucker şirketinin yeni yönetim kurulu başkanının bir ahmak olduğunu görür görmez anlamıştır. İşin aslını öğrenip Plutzer ödülüne giden bir başarı yakalamayı arzulamaktadır. Ancak Norville'i yakından tanıdıkça kendisini sevmeye başlayan Amy, daha fazla oyun oynamak istemeyecektir. Dürüst bir kişiliğe sahip olan Amy bu uğurda gazeteden ayrılmayı bile göze alacaktır.

Big Lebowski filminin karakterlerinden ve Big Lebowski'nin kızı olan **Maude Lebowski** karakterini Julianne Moore canlandırmaktadır. Cinsellik konusunda takıntılı, feminist hatta lezbiyenlik eğilimleri gösteren bir kadındır. Cinsel öğeler taşıyan sanatsal faaliyetlerde bulunmaktadır. Babası olmadan bir çocuk yetiştirmek istemektedir,

²⁴⁵ Robert Philip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, Çev: Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 57.

sorumsuz olarak gördüğü Dude'tan çocuk yapmaya karar vermiştir. Güçlü bir kadın karakterdir. Babasının varlığına karşın vakfın idaresini denetiminde tutmaya çalışmaktadır.

O Brother Where Art Thou? filminin **Penny** karakterini Holly Hunter canlandırmaktadır. Everett'in karısıdır. Ancak Everett'in sorumsuzluklarından dolayı, Everett hapse girdikten sonra onu terk eder ve kızlarına da babalarına tren çarptığını söyler. Kasabada saygın denilebilecek biriyle yeni bir birliktelik başlangıcındadır. Ancak bu adamın da aslında görüldüğü gibi birisi olmadığını öğrenir ve Everett'in de iyi bir eş ve baba olacağına dair söz vermesiyle kocasına geri döner.

Intolerable Cruelty filminin karakterlerinden **Sarah** karakterini Julia Duffy canlandırmaktadır. Coenler'in femme fatale kadını olmasa da kendi yaşantısında bir zamanlar amansız bir femme fatale kadın olduğu anlaşılmaktadır. *Intolerable Cruelty* filminin femme fatale kadını olan Marylin'in rol modelidir. Zengin kocasından kalan lüks malikanesinde yalnız yaşamaktadır. Ancak her ne kadar zenginliği ve özgürlüğü elde etmiş olsa da yalnızlıktan kurtulamamıştır. Marylin'i endişelendiren ve kendi hayatında farklı bir yol izleyecek olmasına neden olay da Sarah'ın şimdiki durumudur.

Lady Killers filmindeki **Marva** karakterini Irma Hall canlandırmaktadır. Profesör ve ekibinin soygun için kiraladıkları evin sahibidir. Evde ölen kocasının tablosu vardır ve onunla dertleşmektedir. Garip bir şekilde ölen kocasının ne düşündüğünü hissettiği gibi bir durum söz konusudur. Dindar bir siyahidir. Kilise müziğine ilgi duymaktadır. Bu nedenle profesörü ilk başta sevmiştir. Zaman zaman aksi bir ihtiyar olmaktadır. Profesör ve ekibinin soyguncu olduklarını öğrendiğinde bunun yanlış olduğuna karar verir ve parayı iade edip kiliseye gitmelerini söyler. Ancak bu açık sözlülüğü kendisinin hedef olmasına neden olur. Fakat garip bir şekilde bir türlü Marva'ya zarar veremezler. En sonunda bütün para kendisine kalır.

True Grit filminin küçük kahramanı **Mattie Ross** karakterini Hailee Steinfeld canlandırmaktadır. Babasının intikamını almak isteyen küçük bir kız çocuğudur.

Yaşından beklenmeyecek kadar zeki, bilgili, cesur ve soğukkanlıdır. Aynı yerde 3 ceset ile birlikte uyuyabilecek kadar korkusuzdur.

No Country For Old Men filmindeki **Carla Jean** karakterini Kelly MacDonald canlandırmaktadır. Llewellyn'in karısıdır. Şaşırlacak seviyede anlayışlı ve sakin bir eştir. Soğukkanlı ve cesur bir kadındır. Film sonunda ölümü Wells gibi bir adamdan bile daha vakur karşılamıştır.

Fargo filmindeki **Jean Lundegaard** karakterini Kristin Rudrüd canlandırmaktadır. Amerikan üst sınıf, ev kadını karakterini temsil eden, kendini evine ve ailesine adanmış, boş zamanlarında televizyon izleyip örgü ören, ortalama zekaya sahip bir kadındır. Şaşkın bir karakterdir. Özellikle kendisini kaçırmaya gelenleri görmesine rağmen ilk önce olaya anlam veremeyip safça durumu izlemesi izlemesi, ardında da panikle saçma sapan davranışlarda bulunması Coenler'in kara mizah anlayışlarına uygun kurgulanmış sahnelerden biridir.

Barton Fink'teki **Audrey Taylor** karakterini Judy Davis canlandırmaktadır. Audrey karakteri, her başarılı erkeğin arkasında bir mutlaka kadın bulunur sözünün filmdeki temsilidir. Mahyev'in sekreterliğini yapmakta olan Audrey aynı zamanda Mahyev ile sevgilidir. Bunun yanı sıra Barton ile senaryo yazımı üzerine yaptıkları sohbet esnasında aslında Mahyev'e ait olarak bilinen pek çok senaryonun Audrey'e ait olduğu öğrenilir. Bu sohbetten sonra Barton yatakta Audrey ile uyanır, kendisini rahatsız eden bir sivrisineği Audrey'in vücuduna konduğu sırada öldürür. Kadının tepki vermediğini gören Barton, Audrey'i yana çevirir ve vahşice öldürülmüş olduğunu fark eder.

Coen Kardeşler Sinemasında Femme Fatale Karakterler

Filmlerinde kara filmlerden esintiler taşıyan Coenler bazı filmlerinde erkek karakterlerinin başlarını belaya sokmak için femme fatale kadınları kullanmışlardır. Bu kadın karakterleri seksi, dişiliğini kullanma açısından zeki kadınlardır. Belanın etrafında

dolaşan ancak kendilerini belanın merkezinden de uzak tutabilen kadınlardır.

*“Tür modern Hollywood müzikalleri ve romantik komedilerine karşılık işlevi gördü. Ana akım sinema hoş görünümlü erkek kahramanlar ve sevimli kadın kahramanları gururla sunarken, Kara Film anti-kahramanlar ve baştan çıkarıcı kadınlar ordusunu öne sürdü.”*²⁴⁶

Miller’s Crossing filminde **Verna** karakterini Marcia Gat Harden canlandırmaktadır. Verna bu filmin femme fatale karakterdir. Aslında Tom’dan hoşlanmasına karşın kardeşinin de korunması için daha güçlü bir konumda olan Leo ile aşk yaşamaktadır. Ancak Tom ile de birlikte olmaktan çekinmez. Sıradan kadınlar gibi şiddetten korkan bir karakter değildir. Aksine gerektiği zaman bir erkeği yumruklayan hatta öldürebilen bir kadındır.

Big Lebowski filminde **Bunny** karakterini Tara Reid canlandırmaktadır. Zengin avcısı, genç ve güzel kadın karakteridir. Tam olarak kara film tarzı femme fatale olmasa da bu filmde erkeklerin başını derde sokan kadın Bunny’dir. Uçarı, sorumsuz, günlük yaşayan ve hayattan zevk alma peşinde koşan bir kadındır.

Intolerable Cruelty filmindeki **Marylin Hamilton Rexroth Doyle Massey** karakterini Catherine Zeta-Jones canlandırmaktadır. Para avcısı, zengin erkeklerle evlenip boşanarak zengin bir kadın olmayı hayal eden bir karakterdir. Soyadının bu kadar uzun olmasının nedeni daha önce evlendiği her erkeğin soyadını taşımasındandır. İlk denemesinde kocasının avukatı olarak karşısına çıkan Massey nedeniyle büyük bir başarısızlığa uğrar. Ardından intikam almak için türlü oyunlara giren Marylin sonunda istediğini alacaktır. Filmin femme fatale kadınıdır.

Coen Kardeşler Sinemasında Aldatan Eş Karakterleri

Coen Kardeşler’in filmlerinde sıklıkla karşılaşılan bir olgu da aldatmadır. Filmlerinin çoğunda eşler birbirlerini aldatmaktadır. Hatta bazı durumlarda her ikisinin de birbirini aldattığı görülmektedir. Genellikle kadınların erkekleri aldattığı göze çarpsa

²⁴⁶ Philip Kemp, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev: Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz, Hayalperest Yayınevi, 2014, s. 169,170.

da, nadiren de olsa aldatan erkek teması da Coen Kardeşler sinemasında yer almıştır. Kara filmin de temel karakterlerinden olan aldatan eş, aslında yitirilen masumiyeti göstermekte, yönetmenler de filmlerine koydukları bu karakterleri mizah öğeleri ile dengelemektedirler.

“Kara Filmin belirgin özellikleri karakterler arasındaki güvensizlik, masumiyetin kaybolması, korkutucu bir şehir ortamı ve umutsuzluk duygusudur. Bu da genellikle izleyiciyi tam olarak umutsuzluğun doğru tarafında tutan haşin bir mizahla dengelenir.”²⁴⁷

Boold Simple filmindeki femme fatale karakteri olan **Abby** karakterini ise Frances McDormand canlandırmaktadır. Abby her ne kadar şuh tavırlara sahip etkileyici bir kadın gibi görünmese de, bu senaryodaki femme fatale Abby'dir. Kocasını iş arkadaşıyla aldatmaktadır. Filmde olayların karışmasında Abby'nin kocasını aldatıyor olması başlı sebeptir. Sessiz, sakın ve gözü pek, korkusuz bir kadın karakteridir. Ancak olaylardan sonraki şüpheciliği Ray'in ölümüne sebep olmuştur.

The Man Who Wasn't There filminde **Doris** karakterini Frances McDormand canlandırmaktadır. Doris, Ed'in karısıdır. Büyük Dan'in mağazasında muhasebecilik yapmaktadır. Aynı zamanda patronuyla ilişkisi de vardır. Mağazada çalışıyor olmaktan memnundur. Dan'in kurmayı planladığı yeni mağaza sonrası, mağaza yöneticisi olma ihtimali onu heyecanlandıran bir durumdur. Bunun için Dan'in, karısının hesabından kendi hesabına para aktarmasında da yardımcı olur. Evde ve Ed'in yanında genellikle asık suratlı ve hayatından memnun olmayan bir kadın görünümündedir. Fakat Dan ile birlikteyken daha mutlu görünmektedir. Dan'in ölümünden sonra hesaplardaki hareketlilik fark edilir ve tutuklanır. Hapisteyken Dan ile ilişkisini kocasında bildiğini öğrenen Doris mahkemeye çıkmadan intihar eder.

Burn After Reading filminde **Harry Pfarrer** karakterini George Clooney canlandırmaktadır. Çok konuşan, geveze bir adamdır. Hatta başkaları adına da konuşan biridir. Karısına sorulan soruları kendisi cevaplayarak, hem gevezeliğini hem de egosunu

²⁴⁷ Kemp, a.g.e., s. 169.

göstermektedir. Ortamda ilginin kendi üzerinde olması Harry için oldukça önemlidir. Bunun için vücuduna oldukça önem de göstermektedir. Ayrıca kadınlara düşkünlüğü bulunmaktadır. Etrafında bir kadın bulunmadığında depresyona girebilecek bir karakter olan Harry, bunun eksikliği herhangi bir kadın ile giderebilmek için gerekirse yalan söyler, yalakalık da yapar. Bir kadınla ilişkisi iyi gitmediğinde, hiç beklemeden bir diğerine yalvarmaya ve ilan-ı aşk etmeye başlar. Ayrıca cinsel sapkınlıkları da bulunmaktadır. Evinin bodrumunda karısından gizli bir seks makinası üretmiştir. Hem karısını, hem de Katie'yi kaybedince sinirini bu makineden çıkarır. Heyecanlı ve tez canlı olması, daha önce silahını hiç kullanmak zorunda kalmadığını her fırsatta dile getiren Harry'i katil yapacaktır. Dolabında birden karşısına çıkan Chad'ı kafasından vurur. Burada savunucu saldırganlığın temsili bulunmaktadır. Chad, Harry'nin evine gizlice girmiştir ve Harry'nin Chad'in varlığından haberi yoktur. Evde yalnız olduğunu düşünen Harry, duştan çıkıp dolaptan silahını almak için dolabı açtığında, Chad'i görür ve silahını ateşler. Hiç beklemediği bu durumla karşılaşan Harry, kendini korumak için Chad'i öldürmüştür. Bu şiddet temsili, savunucu saldırganlık olarak nitelendirilebilir.

Burn After Reading filmindeki diğer aldatan eş ise Harry'nin karısı **Sandy Pfarrer**'dır. Sandy karakterini Elizabeth Marvel canlandırmaktadır. Pek konuşmayan soğuk bir kadındır. Çocuk kitapları yazarıdır. Harry, Sandy'i, Sandy de Harry'i aldatmaktadır.

A Serious Man filmindeki **Judith Gopnik** karakterini Sarı Lennick canlandırmaktadır. Ailedeki herkes gibi oldukça bencil bir kadındır. Larry'nin durumunu hiç düşünmeden başkasıyla birlikteliği olduğunu ve bunun için boşanma belgesine ihtiyacı olduğunu açıkça dile getirebilmektedir. Sert mizaçlı aksi bir kadındır.

Burn After Reading filmindeki bir diğer aldatan eş olan **Katie Cox** karakterini Tilda Swinton canlandırmaktadır. Osbourne'un eşidir. Kocasına karşı ilgisiz, anlayışsız bir kadın olan Katie, eşini Harry ile aldatmaktadır. Maddi açıdan bencil olan Katie eşini işsiz kaldığı dönemde onunla maaşını paylaşmak istemez. Boşanmayı planlayan Katie

ayrıca bir avukat aracılığı ile eşinin mal varlığını da soruşturmaktadır.

Coenler Sinemasında Ahmak, Şaşkın ve Ezik Karakterler

Coenler'in sinemasındaki en önemli karakterler ahmaklıkları nedeniyle başlarını belaya sokan şaşkın karakterlerdir. Bu karakterlerin bazıları ezik tipler olsa da kimi karakterler oldukça dişli, azimli ve karalı kişilerdir. Olaylar bu karakterlerin etrafında gelişmektedir ve bu insanlar kendilerini bu olaylardan çekip çıkaramazlar. Aksine uğraşları kendilerini olayların içine daha da fazla sıkıştırmaktadır. Filmlerin kahramanları, sanki bir salgın çıkıp tüm herkese bulaşmış gibi temel özelliği aptallık olan davranışları art arda sergilemektedir. Bu davranışlar, karakterleri giderek kararan önce aptallıklarına güldüğümüz kişileri trajediye doğru sürükleyen bir serüven yaşatmaktadır.²⁴⁸

Hudsucker Proxy filminin baş karakteri olan **Norville Barnes** karakterini Tim Robbins canlandırmaktadır. Şaşkın bir karakter olan Norville neredeyse bir embesil görünümündedir. Saf ve temiz kişiliği şansının da yardımıyla kendisini önemli konumlara getirecektir. Daha doğrusu şansının yardımıyla geldiği konumda kalmasını sağlayacaktır. Tesadüf eseri karşısına çıkan bir işaretten dünyanın en çok satan oyuncularından birini yapmayı akıl eden Norville buna karşın kendisine iletilen basit direktifleri bile anlamayacak ve yaptıklarıyla tam bir felakete sebep olabilecek kadar budalaca işler yapabilmektedir.

Big Lebowski filminin kahramanı olan **Ahbap (Dude) Lebowski** karakterini Jeff Bridges canlandırmaktadır. Tembel ve paspal bir karakterdir. Düşüncelerini düzgün bir ifade ile açıklayamayan, genellikle geveleyen biridir. Modern Sinema'nın kült kahramanlarından biri olan Big Lebowski karakterinin sempatik ve gerçekçi olmasının nedenleri, yönetmenlerin Amerikan günlük yaşamını iyi tahlil etmelerinde gizlidir. Vietnam gazisi olan ve işsizlik maaşıyla geçinen Dude, yaşadığı ciddi travmaların etkilerini Walter karakterinin aksine şiddet ile dışarı vurmaktansa hayata karşı tepkisiz

²⁴⁸ Atilla Dorsay, **Hayatımızı Değiştiren Filmler 2005 – 2015**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2014, s. 51.

kalarak ve olabildiğince az eyleme geçerek göstermektedir. Bu tepkisizliğe karşın karakter tahmin edilemeyecek eylemlerde bulunur. Onun için değerli olduğunu düşündüğü halının uğradığı zararı telafi etmek için Lebowski ile görüşmeye gitmesi ve sonrasında onun için bir fidye pazarlığını yapmayı kabul etmesi onu kontrol edemeyeceği tesadüfi durumların içine sürükler. Günlük hayatında tepkisiz olan Dude'un hayal dünyası bir o kadar da sınırsızdır. Sürrealist vizyonlara örnek teşkil edecek rüya sahnesinde, Saddam'dan bowling ayakkabıları alan Dude sonraki sahnelerde bir bowling topu gibi labutlara doğru ilerler.

“Bu bireyin dünyayla ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir. Onun özgürlüğünün bu bireyler hakkındaki öykülerle ilgili önemli sonuçları vardır. Birinci sonuç belirgin bir edilginlik ya da eylemsizliktir; ikinci sonuç onun aksiyonlarının ya da reaksiyonların öngörülemezliğidir. Modern anlatı biçimlerinin iki temel özelliği şundan çıkar: olay örgüsünde tesadüfün rolü ve öykülerin açık-uçluluğu.”²⁴⁹

Big Lebowski filmindeki bir başka şaşkın ve ahmak karakter olan **Walter Sobchak** karakterini John Goodman canlandırmaktadır. Vietnam savaşına katılmış eski bir askerdir. Bu dönem kişiliğine büyük bir etki bırakmıştır. Her şeyi bu savaşa ve onun etkilerine bağlamaktadır.

“Dışa yöneltilen şiddet, [savaş] toplumun dışarıdaki düşmanları söylemini kullanmadan edemez. Ama insan, bir süre için meşrulaştırılmış bu öldürme dönemi biter bitmez, daha doğrusu öldürme izninin kalktığı söylenir söylenmez, hasar görmemiş bir uçak, bir tank gibi geri dönemeyecektir. Artık biyografisini savaşı yazamaz kimse onun.”²⁵⁰

Kendisine aşırı bir güveni vardır. Bu yüzden kendisinin ve arkadaşlarının başı sürekli belaya girmektedir. Ayrıca en basit işlerde bile takıntılı bir şekilde kurallara bağlılığı söz konusudur. Bir bowling maçında ayağın çizgiyi geçip geçmediği konusundaki bir tartışmayı, silahlı bir kavgaya dönüştürebilecek kadar ileri gidebilmektedir. Kendisiyle alakalı olmayan işleri bile üzerine vazife edinip, o işleri de berbat etme potansiyeline sahip birisidir.

²⁴⁹ Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek, Sanat Avrupa Sineması 1950 – 1980**, Çev: Ertan Yılmaz, Deki Basım Yayım, Ankara, 2010, s. 74.

²⁵⁰ Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 51-52.

Big Lebovski filmindeki bir diğerk şaşkın, ahmak karakter olan **Donny** karakterini ise Steve Buscemi canlandırmaktadır. Dude ve Walter ile karşılaştırıldığında silik ve sessiz bir kişiliktir. Pek konuşmamakta, diyaloga katılmak istediğinde, söylediğı şeyler saçma bulunmakta ve Walter tarafından azarlanmaktadır. Sakin ve ürkek bir kişiliğı vardır. Filmde şiddet uygulamayan, daha çok şidete maruz kalan karakterlerindendir. Bir kavga esnasında kalp krizi geçirir ve ölür.

O Brother Where Art Thou? filminin baş karakteri olan **Everett** karakterini George Clooney canlandırmaktadır. Kendisine zincirlenmiş iki arkadaşını da kandırarak hapisneden kaçan bir mahkumdur. Üçlünün en zeki olanıdır. İkna edici konuşma konusunda uzman olan Everett saf olan arkadaşlarını her seferinde ikna etmeyi, yani kandırmayı başarmaktadır. Zeki görünümüne karşın Büyük Dan gözünün önünde arkadaşını ağacın dalıyla döverken şaşkın şakın izlemektedir. Sonunda kendisi de dayağı yer ve paralarını bu dolandırıcıya kaptırır. Her ne kadar kötü bir durumda olursa olsun her şeyden önce saçlarını ve bilyantini düşünen takıntılı bir tiptir. Karısı, kendisini yalancı ve işe yaramaz birisi olduğu için terk etmiştir. Hapisten kaçmak için de arkadaşlarına hazine yalanını bu nedenle uydurur.

O Brother Where Art Thou? filminin bir diğerk şaşkın ve ahmak karakteri olan **Pete** karakterini ise John Turturro canlandırmaktadır. Asabi bir görünümü olan Pete sürekli tetikte olan bir karakterdir. Delmar kadar olmasa da saf bir kişidir. Hapisten kurtulduğunda insanların kendisine saygı duyacağı bir işte çalışmak istemektedir. Bunun için de bir şef garson pozisyonu kendisine yeterli olacaktır. Kaçakken yakalandığında işkence ile konuşturulur. Arkadaşlarına ihanet ettiğı düşüncesi ile vicdan azabı çeken Pete, mahkumiyetinin bitmesine iki hafta kala Everett tarafından hazine vaadiyle kandırılır. Yine de Everett ve Delmar'dan ayrılmayan Pete sonunda diğerkleri ile birlikte vali tarafından affedilecektir.

O Brother Where Art Thou? filminin diğerk şaşkın ve ahmak karakteri olan **Delmar** karakterini de Tim Blake canlandırmaktadır. Üçlünün en saf olanıdır. Zavallı bir görünüşü vardır. Sürekli şaşkın bir ifade ile etrafını izler ve olmayacak şeylere inanır.

Büyük hayalleri ve beklentileri olmayan, çiftçi bir ailenin çocuğudur.

The Man Who Wasn't There filminin baş karakteri olan **Ed** karakterini Billy Bob Thornton canlandırmaktadır. Coen Kardeşler sinemasının en dikkat çekici karakterlerinden biridir. Siyah-beyaz renklere sahip olan bu filmde, Ed, silik, kendine güvensiz, sakin karakteriyle kara filmin sıradan kahramanın perdeye yansımış halidir. Karakter, dış ses olarak sürekli kendisi ve yaşadıklarını anlatmaktadır. İdam cezasına çarptırılmış olan Ed bir erkek dergisi için yaşadıklarını yazmaktadır. Bu yazdıkları da film boyunca seyirciye dış ses olarak verilmektedir. Ed işini sevmeyen bir berberdir. Kayınbiraderi bir berber dükkanı işletmektedir ve Ed onun yanında çalışmaktadır. Neredeyse hiç konuşmamaktadır. Kayınbiraderinin yanında çalışıyor olmak da Ed için pek hoş bir durum değildir. Karamsar bir yapıya sahiptir. Karısı kendisini patronuyla aldatmaktadır ve bunun da farkındadır. Yine de Ed, standart bir evi ve hayatı olduğu için durumundan memnundur. Günün birinde dükkana gelen bir girişimcinin (Tolliver) kuru temizleme işi teklifini mantıklı bir yatırım olarak görür ve gereken parayı karısının birlikte olduğu Büyük Dan'den alabileceğini düşünür. Bunun için Büyük Dan'a bir şantaj mektubu yazar ve parayı alıp Tolliver'a verir. Ancak Dan parayı verdiğine pişman olur ve Tolliver'ın peşine düşer. Büyük Dan, şantajı yapanın Ed olduğunu öğrenir ve yanına çağırıp onu aşağılar. Ona sözlü şiddet uygular. Ed'in sakin yapısı gereği, Dan'a tepki göstermemesi üzerine Dan, Ed'e saldırır. Ed eline geçen bir puro delici ile Dan'i öldürür.

*"Ed Crane kişiliğinde vücut bulan, bulanık karakterli 'modern insan', Amerika'da 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemin endişe dolu, şüpheli atmosferi içinde tüketmeye alıştırılırken, belki de hiçbir zaman benimsemediği değer yargılarını kaybeder veya korkutucu bir biçimde yeniden şekillendirir. Kimin kim olduğu, ne düşündüğü, ne yaptığı, ne yapabileceği belli değildir ve daha da kötüsü artık önemli değildir."*²⁵¹

İstediği paraya ulaşmak için bu ölüm Ed'in işine gelir ve karısının bu suç yüzünden hapse girmesine göz yumar. Cinayet Ed'in karısının üzerine kalır ve karısı intihar eder. Ancak Dan'in öldürdüğü Tolliver'ın cesedinin yanında Ed'in ortaklık belgelerinin bulunması her şeyin suçlusunun Ed'miş gibi görünmesine neden olur. Her ne kadar iyi bir avukat tarafından harika bir savunma yapılsa da kayınbiraderi Frank'in

²⁵¹ Elif Refiğ, "Orada Olmayan Adam", Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 35.

mahkeme salonunda Ed'e saldırması işleri tersine çevirir ve Ed elektrikli sandalyede idam edilir.

Intolerable Cruelty filmindeki **Donovan Donaly** karakterini Geoffrey Rush canlandırmaktadır. TV programcılığı yapan Donovan, karısının kendisini aldattığını gözleriyle görmesine karşın, Massey'in başarılı savunması nedeniyle tüm mal varlığını karısına devredilir ve mal varlığı elinden alınır. Bir diğer Massey kurbanı olan Marilyn, daha sonra Donovan'ın yardımıyla Massey'i alt edecektir. Donovan da, Marilyn sayesinde tekrar ekranlara dönüş yapacaktır.

Lady Killers filmindeki ahmak karakteri olan **Lump** karakterini Ryan Hurst canlandırmaktadır. Saf bir tiptir. İri ama ahmak olanlarıdır. Sadece kaba güç gerekliliğinden dolayı ekibin içindedir. İyi niyetli biridir. Profesör ile son kalan o olur ve kadının öldürülmesini istemez. Ancak profesör önlemini almıştır ve zavallı Lump yanlışlıkla kendini vurarak köprüden düşer.

Lady Killers filminin diğer bir ahmak karakteri **Garth** karakterini J.K. Simmons canlandırmaktadır. Yaptığı işte kendinden emin bir tavrı vardır ancak sorumluluğunu aldığı her işi de berbat edecek bir potansiyele sahiptir. Sorumsuz bir kişiliktir. Bomba malzemelerine çekiçle vurup patlatır, kimseye sormadan sevgilisini soygun planına dahil eder. Sonunda sevgilisiyle paraları çalarken general tarafından yakalanır ve öldürülürler. Onlar da, Gawain karakteri gibi çöp tankerine atılırlar.

Diğer ahmak *Lady Killers* karakteri olan **Gawain** karakterini ise Marlon Wayans canlandırmaktadır. Tipik bir siyahi karakterdir. Vurdum duymaz biri olan Gawain, oldukça da umursamaz bir kişiliktir. Sürekli küfür eden, ağzı bozuk biri olan Gawain davranışları nedeniyle soyguna bilgi toplamak için çalışan olarak girdiği kumarhaneden de kovulur. Çok konuşan geveze bir tiptir. Ev sahibesinin işi bozacağı anlaşılnca, öldürülmesi gerekir. Bu işi kimin yapacağına dair kura çekilir ve kurada Gawain çıkar. Ancak kötü bir çocukluk geçirmiş olan Gawain, ev sahibesi annesini hatırlattığı için bu işi beceremez. Bu nedenle Garth ile kavga eden Gawain boğuşma esnasında silahın ateş

almasıyla ölür. Cesedini köprüden aşağı çöp tankerine atarlar.

Burn After Reading filmindeki **Linda** karakterini Frances Mc Dormand canlandırmaktadır. Nadir kadın ahmak karakterlerindendir. Ahmet Yüce, Ahmaklıkla aptallığın birbirine karıştığı Coen karakterlerini, aptallığın geçit törenine benzetilebilecek karakterlerin birçoğunun parlak bir zekanın eksikliğini çektiklerini söyleyerek, karakterlerin aptallığını vurgulamaktadır.²⁵²

Karakterler, akıllı gibi görünen bir ahmaktır. Vücutuyla ilgili estetik takıntıları vardır. Ayrıca yalnızlık psikolojisiyle depresyona girmiştir. Bu nedenle birlikte olabileceği bir erkek bulabilmek için internette çöpçatan sitelerini gezmektedir. Yaptırmak istediği ameliyatlar için gerekli parayı ilk önce sigortadan talep eder. Olumsuz yanıt alan Linda, şirketin de bu konuda yardımcı olmaması üzerine büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Tam gerekli parayı bulamayacağını düşünürken spor salonunda buldukları bir CD ile hayatları değişir. İçinde gizli belgelerin olduğunu fark eden Linda ve Chad, CD'yi sahibine verirlerse bir ödül alabileceklerini düşünür. Ancak ahmakça davranışları nedeniyle işleri içinden çıkılmaz bir duruma getiren ikili ve anlatı yapısında karakterlerin birbirlerini yanlış anlamasına olanak veren olay örgüsüyle, kendilerini bir şantaj olayı içinde bulurlar.

İçinde bulunduğu durumu filmlerde gördükleriyle idare edebileceğini düşünen Linda, çoğu zaman komik duruma düşse de bunu fark edebilecek kapasiteye sahip değildir. Hatta Linda bu durumu “pahalı bir restoranda yemeğin içinden taş çıkması”na benzetmektedir. Bir gizli servis elemanına şantaj yaparak ameliyat masraflarını çıkarmak isteyen Linda'nın bu hırsı pek çok kişinin de hayatına mal olacaktır.

Burn After Reading filminin diğer ahmak karakteri **Chad** karakterini Brad Pitt canlandırmaktadır. Linda ile aynı spor salonunda çalışan Chad, Coen Sineması'na has aptal karakterlerden biridir. Akli yerine, kaslarını kullanmayı tercih eder ve kişisel gelişimi de kas gelişimi ile doğru orantılıdır. Sürekli başını belaya sokmaktadır.

²⁵² Ahmet Yüce, “**Yergiden Muaf Tutulan İzleyici**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı: 80, 2009, s. 88.

Burn After Reading filminin diğerk ahmak karakteri olan **Osbourne Cox** karakterini John Malkovich canlandırmaktadır. Sert, agresif ve şiddete meyilli bir karakteridir. Güçlü görünmek isteyen, kaybettiğini kabullenemeyen biridir. İşinden alınmış olmasına karşın kendi isteğiyle ayrıldığını söylemesi de bundan kaynaklanmaktadır. Öfke kontrolü yapamayan Osbourne, sokak ortasında birini balta ile kafasını parçalayarak öldürmekten çekinmeyecek bir adamdır.

Burn After Reading filminde bir başka ahmak karakter **Ted** karakterini Richard Jenkins canlandırmaktadır. Linda ve Chad'ın çalıştığı spor salonunda yöneticilik yapmaktadır. Mantıklı davranmaya çalışan, akıllı bir adamdır. Linda'dan hoşlanır ancak bunu kendisine söyleyemez. Çünkü Linda farklı erkeklerle ilişki denemelerini sürekli kendisine anlatır. Eski bir rahiptir. Beladan uzak kalmaya çalışmasına karşın Linda'yı kıramaz, daha da doğrusu Linda'nın sevgisini kaybetmemek uğruna Linda ve Chad'ın planına dahil olur. Filmdeki gerlimin dozunun arttığı, filmdeki karakterlerin çıkmaza girdiği ve onlar için durumların karıştığı kısımda, Linda'nın, Chad'i kurtarmak amacı ile ilgili ricasını kıramaz ve Osborne tarafından öldürölür. Osborne'nun saldırgan ve şiddete meyilli kişiliğinin yanında, işiyle karısıyla ilgili yaşadığı sorunlar, alkol tüketimi ile birleşince, nefretini dışa vurmak için, karşısına çıkan ilk kişi olan ve evine gizlice giren Ted'i önce silahla yaralar, sonrasında balta ile öldürölür. Bu öldürme eylemi ödönleyici şiddet temsiline bir örnektir. Ted, yaşananlarla ilgili hiçbir bağlantısı olmadığı halde yanlış anlaşılmanın bir sonucu olarak vahşice, balta ile öldürölümüştür. Bu ölüm Coen'lerin sıkça kullandığı kara mizah temsillerinden biridir.

A Serious Man filminin baş karakteri olan **Larry Gopnik** karakterini Michael Stuhlbarg canlandırmaktadır. Larry ailesi üzerinde otorite kuramayan, sinik bir baba karakteridir. Karısı başka bir adamla ilişkisi olduğunu söylediğinde dahi şaşılacak şekilde sakin kalabilen ve hala ailesini bir arada tutmaya gayret gösteren bir kişiliktir. Üzerinde tüm ailenin yükünü taşımaktadır. Ancak ailesi ne yazık ki aynı hassasiyeti taşıyan bireylerden oluşmamaktadır. Kızı estetik ameliyat için cebinden para çalmakta, oğlu esrar kullanmakta, babası adına müzik sitelerine ve dergilerine üye olmaktadır.

Karısı başka bir erkekle birlikte. Adam bir kazada ölür cenaze masraflarını bile Larry karşılamak zorunda kalır. Larry ailesinin üyelerinin aksine, oldukça yumuşak karakterli ve iyi niyetli tek aile üyesidir. Ve bunca derdin, sıkıntının neden kendisini bulduğu sorusunun cevabını aramaktadır. Bu uğurda hahamlar giden Larry oralarda da aradığı cevapları bulabilmiş değildir.

No Country For Old Men filminin gözü pek ancak ahmakça davranışları nedeniyle kendisinin ve çevresindekilerin hayatını tehlikeye atan **Llewellyn** karakterini Josh Brolin canlandırmaktadır. Vietnam Savaşına katılmış bir gazidir. Av esnasında tesadüfen bulunduğu bir çatışma alanından aldığı paralar yüzünden başını derde sokar. Zeki biridir ancak başına bela ettiği insanlarla baş edebilecek kadar değildir. Hatta sırf bir yaralıya su vermek için çatışma alanına dönmesiyle kendisinin de dediği gibi aptalca bir şey yapar. Her şeye rağmen azılı suçluların bile çekineceği bir namı olan Chigurh'a karşı oldukça inatçı bir mücadele verir.

“Lwelyn Moss karakteri daha pasif bir şiddetin temsili. Anton gibi önüne geleni öldürmese de en az onun kadar soğuk bir karakter. Tek düşündüğü şey bulunduğu çanta dolusu para ve o paraya sahip olmak için kendisine engel teşkil edecek herkesi harcamaya hazır. Eşini bile tehlikeye atmaktan çekinmiyor. Aynı zamanda, Anton ile yüzleşmekten kaçınmayan tek karakter de o. Sahip olduğu –ya da olmak istediği- para için sonuna kadar savaşmaya yani şiddete başvurmaya hazır. Bir Vietnam gazisi olduğu için şiddet zaten içine işlemiş durumda. Bu dürtüye aşırı özgüven de eklenince etkiye tepkiyle yanıt veriyor. Zira karşısında da başka dilden anlamayacak bir düşman var.”²⁵³

Fargo filmindeki baş karakter olan **Jerry Lundegaard** karakterini William H. Macy canlandırmaktadır. Jerry, yeni bir iş yatırımı yapmak ve var olan borçlarından kurtulmak için boyundan büyük işlere bulaşan biridir. Özellikle yeterince zeki ve cesur biri olmaması da göz önüne alındığında Jerry'nin çıkmaza girmesi kaçınılmazdır. Evli ve bir çocuk babası olan Jerry iş ve özel yaşamında bir otorite oluşturamamış, özellikle de kayınpederi tarafından hiçbir zaman ciddiye alınmamış bir adamdır. Kendine güveni olmayan Jerry, zor bir durum içinde olduğunda, anlamsız davranışlarda bulunmakta, heyecanlanmakta abartılı mimikler kullanmaktadır. Bir an kendini kaptırıp

²⁵³ Serhad Mutlu, **Sinema Ve Şiddet**,
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf, Aralık 2014, s. 40.

karşısındakine diklense de ardından hemen yaptığına pişman olup özür dilemeye başlamaktadır. Kayınpederinden para alabilmek için ilk önce bir iş teklifiyle giden Jerry, bu iş fırsatını kayınpederine ve onun ortağına kaptırır. Daha sonra karısını kaçırma planı yapan Jerry bunun için bulduğu iki psikopatı da kontrol altında tutamaz ve işler kontrolünden çıkar. Kayınpederi ve karısı psikopatlarca öldürülen Jerry de kaçmak isterken bir otelde yakalanır.

Fargo filminin kendine güveni yüksek karakteri **Wade Gustafson** karakterini Harve Presnell canlandırmaktadır. Egosunun yüksekliği aynı zamanda Wade'in ahmaklığına yol açan özelliğidir. Jerry'nin kayınpederi olan Harve aynı zamanda Jerry'nin çalıştığı otomobil galerisinin de sahibidir. Ukala ve kendine güvenen bir karakterdir. Özellikle Jerry'yi yok sayan bir tavrı vardır. Kendisi zengin ve varlıklı bir kişiysen, Jerry'nin maddi yönden bir birikimi olmayışı, onun Jerry'i önemsememesine neden olmaktadır. Her şeyin doğrusunu bildiğine inanmaktadır. Fikirlerini ciddiyetle dinleyebileceği insanlar, ortağı gibi belli bir sosyo-ekonomik seviyeye ulaşmış insanlardır. Sadece kendi gelir seviyesine denk olan, aynı sınıftan insanları kendine muhatap almaktadır. Kızı kaçırıldığında, Jerry'nin işi berbat edeceğini düşündüğü için fidyeyi kendisi teslim etmeye karar verir. Ancak Carl ile tartışması sonucu vurulur. Kendisi de Carl'ı vurmuş olsa da mermi sadece yanağını sıyrır ve Carl tarafından öldürülür.

Barton Fink filmindeki **Lou Breeze** karakterini Jon Polito canlandırmaktadır. Lou Lipnick'in yapım şirketinde çalışmaktadır. Kendisi şirketin eski yöneticisi olmasına rağmen Lipnick'in asistanlığını ve angarya işlerini yapmaya başlamıştır. Yahudi olmasından ötürü sürekli Lipnick'in aşağılamalarına maruz kalmaktadır. Ama Lipnick'e yalakalık etmeye devam etmektedir. Coen Kardeşeler bu karakterle bir nevi Amerikan toplumu gözündeki Yahudi algısını yansıtmaktadır.

Barton Fink filmine adını da veren karakter olan **Barton Fink** karakterini John Turturo canlandırmaktadır. Fink, New York'ta tiyatro oyunları yazıp sahneye koymaktadır. Oyunları büyük başarılar elde edince menajeri aracılığıyla Hollywood'da

bir film yapım şirketi Fink'e yazarlık teklifinde bulunur. Naif bir karaktere sahip olan Fink, alışık olmadığı bir çalışma ortamına girmekten çekinmektedir. Özellikle de sıradan insanların hikayelerini yazan Fink için bu durum kaynağından uzaklaşmak, eserlerinin büyüsunü kaybetmek anlamına gelmektedir. Güçlü bir karaktere sahip olmayan Fink, bu durum karşısında kendisine güvenini de yitirmiştir. Los Angeles'ta garip bir otele yerleşen Fink'i bu otelde garip olaylar beklemektedir. Bu olaylar gerçekliğin ötesinde, Barton Fink'in bilinçaltının yansımaları gibi görünmektedir.

Barton Fink'te ahmaklar kısmına eklenebilecek bir diğerkarakter ise Lipnick'tir. Aslında işini her ne kadar iyi yürüten bir patron olsa da gerçekte işle hiçbir alakası olmamasına karşın, kendisini yetkin biri olarak görmesi bir nevi ahmaklıktır. **Jack Lipnick** karakterini Michael Lerner canlandırmaktadır. Lipnick Hollywood'da bir film şirketini yönetmektedir. Fink'in ününü duyunca kendileri için senaryo yazmasını istemiştir. Aşırı heyecanlı bir karaktere sahip olan Lipnick aynı zamanda çok konuşan geveze bir işadamdır. Ayrıca Fink'in Yahudi olmasına rağmen hiç çekinmeden sürekli Yahudileri aşağılamaktan da çekinmez. Senaryo konusunda yardımcısı Fink hakkında olumsuz bir görüş bildirdiğinde yardımcısını azarlar, ona sözlü şiddet uygular. *“Sözel Saldırganlık, saldırganlığın düzenli şekilde korkutma, sindirme, cezalandırma ve kontrol etme aracı olarak kullanılmasıdır.”*²⁵⁴ Lipnick'in bu şekilde davranması, serbest piyasa koşulları içinde işveren – işçi ilişkisinde patron olarak konumlanmış Lipnick karakterinin, çalışanlarını denetim altında tutmak ve korkutmak için Fink ve yardımcısı aşağılamaktadır.

Blood Simple filmindeki **Ray** karakterini John Getz canlandırmaktadır. Soğukkanlı tavırlara sahip olan Ray, kendine güvenen bir karakterdir. Buna rağmen Marty'yi ofisinde kanlar içinde bulduğunda ne yapacağını şaşırmış, ortalığı temizlemek isterken her yere kan bulaştırmıştır. Öldü sandığı Marty'yi gömerek kanıtları yok etmek isterken Marty'nin yaşadığını fark etmesi sonucu bu kez de sevdiği kadını korumak için onu öldürmek zorunda kalmıştır. İnsanın doğasında var olan öldürme güdüsüne ket

²⁵⁴ Tarık Olmuş, **Sinemada Psikoloji, Anormal Davranışlar**, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2012, s. 252.

vuran psikoloji ile başetmeye çalıştığı sahneler esnasında Ray'in soğukkanlılığından eser kalmamıştır. Özellikle Marty'i canlı canlı gömdüğü sahnede, kürekle toprağı dövdüğü sahne Ray'in psikolojisinin ne kadar altüst olduğunun göstergesidir. Ray'in cinayeti Abby'nin işlediğini düşünmesi, ancak Abby'nin hiçbir şeyden haberi olmaması ve bu yöndeki tavırları Ray'i iyice paranoyaklaştırmıştır. Aralarındaki güven ilişkisinin tamamen sarsılması ve ikilinin arasındaki yanlış anlaşımalar, Abby'nin Ray'e inanmaması Ray'in ölümüne sebep olmuştur.

Coen Kardeşler Sinemasında Dedektif Karakterleri

Coen Kardeşler sinemasındaki kara kara film esintilerine bir diğer örnek de yarattıkları dedektif karakterleridir. Bu karakterler alt – orta sınıftan olan, sigarası dudaklarından düşmeyen, trençkotlu, fötr şapkalı, alaycı, keskin bakışlı, soğukkanlı karakterler olarak yönetmenlerin filmlerinde kendilerine yer bulmuşlardır.²⁵⁵

The Man Who Wasn't There filmindeki **Persky ve Krebs** karakterlerini Christopher Kriesa ve Brain Haley canlandırmaktadır. Coen filmlerindeki klasik dedektif tiplerinden olan bu karakterler, sigara içmekte, uzun pardösüler giymekte, şapka takmaktadırlar. Aksi ve saldırgan karakterler değildir. Fakat, dış görünüşleri itibariyle kara filmin tarif edilen dedektif görüntüsünü yansıtmaktadırlar.

The Man Who Wasn't There filmindeki diğer bir dedektif karakteri olan **Burns** karakterini Jack McGee canlandırmaktadır. Freddy'nin Big Dan'i araştırmak için tuttuğu dedektiftir. Kendisiyle konuşulmadığı zaman hiçbir şey kendisini ilgilendirmiyormuş gibi alakasız tavır takınan bir karakterdir. Kendisi ve işiyle ilgili konuşulmaya başladığında tersine, hızlı ve aralıksız konuşmaktadır. Bir dedektif olmasına karşın, karşısındakine işiyle ilgili ciddiyet hissi uyandırmamaktadır.

Intolerable Cruently filmindeki **Gus Petch** karakterini Cedric Antonio Kyles canlandırmaktadır. Kendini övmeyi çok seven bir özel dedektiftir. Çiftlerden birinin diğerini aldatması durumunda, baskın yaparak delil toplamaya dayalı bir çalışma şekli

²⁵⁵ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, s. 16-17.

vardır. Marylin'e Raxroth'u yakalama konusunda yardım etmiştir. Ayrıca Marylin hakkında, Massey için istihbarat toplamıştır. Sonunda Gus, Marylin'in yardımıyla Dolovan ile birlikte televizyonda aldatma temalı program yapar.

Big Lebowski filmindeki **Da Fino** karakterini Jon Polito canlandırmaktadır. Bunny'nin ailesi tarafından tutulan dedektif, kızın izini bulabilmek için Dude'u takip etmektedir. Ancak işinde pek de becerikli bir dedektif değildir. Coen filmlerinin alışılmış dedektif figürlerinin dışında ezik ve beceriksiz bir karakterdir.

Barton Fink filmindeki dedektiflerden **Dedektif Mastrionotti** karakterini Richard Portnow canlandırmaktadır. Kara film karakterlerinin izlerini fazlasıyla taşıyan bir dedektif karakteridir. Fötr şapkası, kaba ve argo konuşmalar, sert tavrı ve şüpheciliği tam bir kara film karakterini teşkil etmektedir. Ortağı **Dedektif Deutsch** karakterini ise Christopher Murney canlandırmaktadır. Kara filme has olan özellikleri, ortağı da taşımaktadır. Özellikle elinden düşürmediği sigarası kara film izlerinin en dikkat çekici olanıdır. Ayrıca bu karakterler üzerinden dönemin faşizm rüzgarı da eleştirilmektedir. Karakterlerden birinin adı Almanca diğerrinin adı da İtalyanca'dır. Son sahnede Alman dedektif ölmeden önce Nazi selamı vermektedir.

Blood Simple filmindeki **Özel dedektif** karakterini ise Emmet Walsh canlandırmaktadır. İlk başlarda birini incitemeyecek kadar korkak görünen bu adam paranın sıcaklığı karşısında planlı bir cinayeti soğukkanlılıkla işleyecek bir caniyeye dönüşmektedir. Marty'nin, Ray ve Abby'i öldürmesi karşılığında vereceği parayı kurmaca fotoğraflarla sanki iki sevgiliyi öldürmüş gibi yaparak alan dedektif, iki sevgili yerine Marty'yi öldürür. Bu sayede cinayeti de sevgililere yükleyebilecektir. Dedektife göre sevgililer Marty'i aldatmış, Marty de onların ölmeleri için tuzaklar kurmuş insanlar olarak ölümü hak etmişlerdir. Ancak işler dedektifin planladığı gibi gitmez ve dedektif Ray ile Abby'yi de öldürmeyi denemek zorunda kalır. Ama bu işi de düzgünce halledemez ve Abby ile giriştikleri mücadele sonunda Abby tarafından öldürülür. Abby ile dedektifin ölüm kalım mücadelesi, insanoğlunun hayata kalmak için her şeyi yapabileceğinin en iyi örneklerinden biridir. Abby'nin dedektifin eline bıçak sapladığı

sahne insanın kendi hayatı söz konusu olduğunda bir kadının dahi ne kadar saldırganlaşacağına kanıttır. Aynı sahnede dedektifin tüm o acıya karşın verdiği kurtulma mücadelesi de yine insanın yaşama arzusunun güzel bir göstergesidir.

Coen Kardeşler Sinemasında Yasa Koruyucu Karakterler

Coen Kardeşler sinemasında şiddetin yoğunluğu filmlerinde polisler, şerifler ve avukatlar gibi karakterleri de olmazsa olmaz karakterler haline getirmektedir. Filmlerinde zaman zaman yasal şiddeti uygulama biçimi ve dozu ile eleştirseler de, istisnai durumlar dışında yasa koruyucuları genellikle iyi insanlar olarak sunulmuşlardır.

True Grit filmindeki şerif **Cogburn** karakterini Jeff Bridges canlandırmaktadır. Mağrur, kendinden emin bir karakterdir. Filmde yasal şiddetin temsilcisidir. Silahını kullanmaktan çekinmez, hatta avukatlara göre bunu çok seven bir federal şeriftir. Sakin birisidir.

Yine *True Grit* filmindeki **LaBoeuf** karakteri yasal olarak şerif olmasa da yasalara bağlı olarak çalışan bir ödül avcısı olması bakımından yasa koruyucusu sayılmaktadır. LaBoeuf karakterini Matt Damon canlandırmaktadır. Texas Rangers’lardandır. Tom Chaney’i aradığı için yolları Mattie ve Cogburn ile kesişir. İlk etapta her ikisi tarafından da küçümsenir. Çabuk gaza gelen, sinirlerini kontrol edemeyen bir karakterdir.

No Country For Old Men filmindeki **Şerif Bell** karakterini Tommy Lee Jones canlandırmaktadır. Filmdeki herkes gibi Şerif de kendisine fazlasıyla güvenen bir kişiliktir. Oldukça tecrübeli, zeki ve aynı zamanda babacan bir karakterdir. İyi niyetiyle çabalamasına karşın gelişen olaylar onun boyunu aşar.

Fargo filmindeki şerif **Marge Gunderson** karakterini Frances Mc Dormand canlandırmaktadır. Kasabanın polisidir, yasal gücün temsilidir. Sakin bir karakterdir. Durum ve koşullar her ne olursa olsun öfkeye dair hiçbir belirti göstermeyen bir kadındır. Hatta her duyduğunu ve gördüğünü sevecen bir şaşkınlıkla karşılamaktadır.

Showalter ve Grimsrud'un kötülüğüne karşın, Marge karakterinin naifliği, yönetmenlerin kaybeden karakterlerinin, kötü olarak betimlenmiş filmin dünyasında, hala umudun var olabileceğini göstermek istemektedir.

“Coen biraderler her zaman şefkatli olmaksızın zeki oldukları için suçlanmışlardır ama bu ürkütücü mizah nedeniyle Fargo, Marge'nin koca göbeği kadar büyük bir yüreğe sahiptir. Bu film kadın kahramanının ağzından şunun söylenmesine gerek duymaz. İnsanlar; ümitsizlikle mücadelede nezaket duygusunu yansıtarak birbirleriyle geçinebildikleri takdirde, daha mutlu olabilirler.”²⁵⁶

Intolerable Cruelty filminin başarılı avukatı **Miles Massey** karakterini George Clooney canlandırmaktadır. Ünlü bir boşanma avukatı olan Massey, hazırlamış olduğu evlilik sözleşmesiyle ün salmış biridir. Kendinden emin ve gerçekten başarılı bir avukattır. Bile bile tehlikeli bir kadına (femme fatale) aşık olur ve bu uğurda neredeyse işinden istifa edecek konuma gelir. Bir an işler tersine gidecek gibi olsa da sonunda yine aşka güveni haklı çıkacaktır.

The Man Who Wasn't There filmindeki efsane avukat **Freddy Riedenschneider** karakterini ise Tony Shalhoup canlandırmaktadır. İşinde ün salmış bir avukattır. İşini fazlasıyla ciddiye alan, kendine güveni olan bir adamdır. Kendine güvenmesinde de sonuna kadar haklı olan bir avukattır. Müvekkillerini savunurken gerçeklerle hiç ilgilenmeyen Freddy için önemli olan müvekkilini hangi hikayenin kurtaracağıdır. Bir davayı kabul ettiğinde o davadan başka hiçbir şey düşünmemektedir. Öyle ki başarılı olacağını düşündüğü davada Doris'in ölümüne değil de davanın görülmemesine üzülmemektedir. Davanın görülememesini işindeki bir başarısızlık olarak algılar. Hırslı bir karakterdir.

Coen Kardeşler Sinemasında Gerçeküstü Karakterler

Coen Kardeşler filmlerinde zaman zaman gerçekliğin dışına çıkarak seyirciyi şaşırtmayı sevmektedirler. Bunu zaman zaman rüya ile gerçeği birbirine karıştırarak

²⁵⁶ Philip Kemp, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev: Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 460.

yapan yönetmen kardeşler, aynı zamanda gerçeküstü karakterler vasıtasıyla da seyircinin gerçeklik algısıyla oynamaktadırlar.

Raising Arizona filmindeki en ilginç karakter **Leonard Smalls** karakteridir. Smalls karakteri gittiği yere bela götüren bir tiptir. "Adım Smalls. Leonard Smalls. Arkadaşlarım bana Lenny derler. Ama hiç arkadaşım yok " repliği nasıl bir karakter olduğu hakkında ipucu vermektedir. Filmdeki neredeyse herkes suçluyken Smalls suçun ta kendisiymiş gibi görünmektedir. Oysa o kendisini iz sürücü olarak tanımlamaktadır. Yani kelle avcısıdır. Geçtiği yerlerin alev alması onu sanki cehennemden kaçmış bir karaktermiş gibi göstermektedir.

Hudsucker Proxy filmindeki **Mr. Hudsucker** karakterini Charles Durning canlandırmaktadır. Şirketi başarıyla yönetmiş ancak bu başarı uğruna hayatına dair arzularını geri plana atmış biri olarak gerçek mutluluğu yakalayamamış birisidir. Tatlı, sevecen ve babacan bir karakterdir. Coen Kardeşlerin gerçeküstücülüğüne yakışır bir biçimde öldükten sonra dahi iyilik yapan bir karakterdir.

Hudsucker Proxy filmindeki bir diğer gerçeküstü karakter olan **Moses** karakterini Bill Cobbs canlandırmaktadır. Görünürde saatin bakımını yapan bir personeldir. Ancak idare ettiği saat aynı zamanda zamanın kontrolünü elinde bulundurmaktadır. Sıradan görünümünün öntesinde bilgece konuşan bir karakterdir. Coenlerin gerçeküstü karakterlerinden biridir.

O Brother Where Art Thou? filmindeki **Vagonetli Adam** karakterini John Locke canlandırmaktadır. Filmin bir diğer gizemli karakteridir. Gözleri görmeyen bu adam, Everett ve arkadaşlarını vagonetine alır ve onlara ilerde yaşayacakları olayları bir hikaye şeklinde anlatmaya başlar. Garip bir biçimde adam her şeyi bilmektedir ve söyledikleri de gerçek olacaktır. Bu karakter, Coen filmlerinin tanıdık sürreal karakterlerine bir başka örnektir ve anlatının devam edebilmesi için öykünün anlatıcısı olarak bağlayıcı bir öge olarak kullanılır.

Intolerable filmindeki **Herb Myerson** karakterini Tom Aldredge canlandırmaktadır. Filmdeki bu karakter dışında, filmin Coen Kardeşlere ait olduğunu gösteren başka bir karakter yoktur. Hasta ve ürkütücü biridir. İlerlemiş yaşına, bağlı olduğu bir sürü sağlık cihazlarına rağmen hala azminden ve hırsından hiçbirşey kaybetmemiştir. Odasına girildiğinde dahi filmin atmosferi bir anda değişir. Daha loş ve kasvetli bir hava meydana gelir. Bağlı olduğu oksijen tüpünden ve rahatsızlığından dolayı hırıltılı konuşması, büyük jestleri ve mimikleriyle Massey'i bile korkutan bir tavır vardır. Massey'in asıl korktuğu ise tıpkı Marylin'in Sarah'da kendini görmesi gibi, Massey'in de ilerde Myerson gibi başarılı ancak hayatı ıskalamış birisi olacağından korkmasıdır. Filmdeki, gerçekdışı karakterdir.

3.2.5 Coen Kardeşler Sinemasında Kamera ve Işık Kullanımı

Coen kardeşlerin kendilerine has sürreal vizyon, kara film ve kara mizah unsurlarını sentezleyerek oluşturdukları sinema tarzları, kamera ve ışık kullanımında da özgün bir nitelik taşımaktadır. Kendilerine özgün görsel dillerini oluşturma konusunda, kara filmde, dolayısıyla Dışavurumcu Alman sinemasından yararlandıkları görülmektedir.

Nijat Özön, Sinema ve Tasarım isimli kitabın, Sinematografi bölümünde, ışık ve gölge oyunlarının Dışavurumcu Alman Sineması için, önemini şöyle vurgulamaktadır:

“Bunun sebebi bir yandan Almanların hayatı anlayış biçimine dayanır; edebiyatta da yankılanan bu anlayış kötümser, karanlık bir hayat görüşüdür. Bir yandan da İlk Dünya Savaşı bozgunu bu kötümserliği son haddine vardırır. Böylece, bu savaşı kovuşturan yıllarda çevrilen Alman filmlerinde kan için hortlaklar, uykuda gezer katiller, bunları korkunç cinayetlerine alet eden akıl hastaları, yahut da Carmen mitolojisinin başlıca kahramanları hep bunlara uygun bir çevre (dekor), oyun ve aydınlatma biçimi içinde yer alır. Bir zayıf ana-ışık, geniş bir alana yayılarak sahneye karanlık bir görünüş verir, dekorun parçaları imişçesine hareket eden korkunç yaratıklar bazan zayıf bir ışıkla karanlığa gömülür bazan da ani bir kuvvetli ana-ışıkta ortaya çıkar. Bazan gölgeler, bunların sahibi oyuncularından daha önemli duruma geçerler, kıskanç bir ruhun işkence kaynağı olurlar”²⁵⁷

²⁵⁷ Nijat Özön, **Sinema ve Tasarım**, Boyut Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2003, 74 s.

Gölgelerin ve ana ışığın zayıf ya da güçlü olarak farklı kullanımlarının görsel anlatıya olan katkıları, 1. Dünya Savaşı sonrası oluşan kaotik durumu ve toplumun çıkmazlarını anlatmak için, hikaye anlatıcılarına güç vermektedir. Topluma hakim olan, tedirgin psikolojinin yansımaları, canavarlar, hortlaklar, gölge ve ışık oyunlarını sentezlemiş ve perdede kendine yer bulmuştur. 1980’li yılların başında film üretimlerine başlayan Coen Kardeşler için bu teknikler görsel dillerinin temelini oluşturmaktadır. Fakat artık onların filmlerin başkahramanları canavarlar, hortlaklar, şeytanlar değildir. Yalnızlaşan, kendini diğer insanlarla ve toplum içinde, birlikte güvende hissetmeyen, ürkek ve her zaman tetikte olan, ahlaki değerlerini kaybetmiş, küçük hesapların ve hırslarının içinde kaybolmuş olan sıradan insan, yaratılmış kara film atmosferinin öznelerini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 2: Son Adam, 1924 filminden bir sahne



Fotoğraf 3 :Orada Olmayan Adam, 2001 filminden bir sahne

Fotoğraflardan ilki 1924 yapımı “*Der Letzte Mann*” (Son Adam) filminden bir görüntüdür. Senaryosunu Carl Mayer’in yazdığı, Friedrich Wilhelm Murnau tarafından çekilmiş Alman Dışavurumcu Akımı örneklerinden biridir. İkinci karede ise Coen kardeşlerin “*The Man Who Wasn't There*” (Orada Olmayan Adam) filminden bir görüntü yer almaktadır. Işık, kontrast ve gölgelerin çerçeve içine yerleştirilme biçimi benzerdir.

“ABD’de savaş sonrası peş peşe çevrilen ve film noire/kara film diye anılan filmler Alman dışavurumcu sinemasından esinlenerek yapılmışlardı. Kara filmlerin başta gelen özelliği görüntülerdeki yalınlıktı. Tek kaynaktan aydınlatmayla sağlanan ışık değişik bir görsel dil elde edilmesine yol açıyordu.”²⁵⁸

²⁵⁸ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, Boyut Kitapları, İstanbul, 2003, s. 74.

Coen Kardeşler'in filmlerinde bir diğer dikkat çeken aydınlatma unsuru, genellikle pastel tonlarında aydınlatmalar kullanmalarıdır. Filmlerinde anlattıkları konulardan dolayı izleyiciye rengarenk tonlar sunmayı tercih etmezler. Pastel renkler kullanmalarının nedeni, kara filmde gelen geleneği renkli filmlere adapte etmeleridir. Fargo, filmi kara film öğeleri içeren bir film olarak, soğuk renklere sahip olan bir filmidir. Filmdeki durağanlığı kameranin konumlandırılma tercihlerinin yanında, mavi – gri renkler kullanarak mesafe duygusunu pekiştirmek için görsel anlatının bir öğesi olarak kullanmışlardır. Barton Fink filminde, otelin bir cehennem temsili olması nedeniyle, turuncu – sarı sıcak ve dengeli renklerin kullanılarak, bu temsili destekledikleri görülmektedir.

Elbette sinemada anlatım dili oluşturmak sadece ışık ve kamera açısını doğru kullanmaktan ibaret değildir. *“Kamera bir şairin gözü gibi kullanılmadığı sürece, bir film asla yeterince iyi olmaz.”*²⁵⁹ Sinema pek çok farklı tekniğin bir arada kullanımını gerektirmektedir. Doğru ışık, doğru mekânda ve doğru kamera açısında bir araya geldiğinde başarılı olmaktadır. Işık kullanımında olduğu gibi kamera üzerine de oldukça titiz çalışan kardeşler, görüntü yönetmenliği konusunda da pek çok filmde, kendileri gibi titiz bir sinemacı olan görüntü yönetmeni Roger Deakins ile birlikte çalışmışlardır. Doğru ışığın kullanımına vurgu yapan başarılı görüntü yönetmeni, *“Bir filmde aydınlatma ve fotoğraf için bir başarı varsa hiçbir şey bunun dışında değildir, çünkü benim için hepsi bütünün bir parçasıdır”*²⁶⁰ demektedir.

Coen Kardeşlerin filmografisi incelendiğinde, filmlerinin görsel anlatısında bir tutarlılık olduğu görülmektedir. “Örneğin ilk üç filmlerinin görüntü yönetmeni Barry Sonnenfeld idi. Dördüncü filmleri Barton Fink”den bu yana ise görüntü yönetmeni olarak Roger Deakins ile çalışmaktalar.” Sürekli aynı görüntü yönetmenleriyle çalışan yönetmenler, kendi özgün tarzlarını oluşturmada ve görüntü yönetiminin özgün

²⁵⁹ Robert Edgar Hunt ve John Marland, **Film Yapım Temelleri-Film Dili**, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2012.

²⁶⁰ Scott W. Smith, **Complex Stories/ Simple Characters**, <http://screenwritingfromiowa.wordpress.com>, Haziran 2014

olanaklarını şiddet temsilleri birleştirip gündelik hayatın gerçekliğine yakın bir sinemasal dünya oluşturmada başarılı olmuşlardır.

Coen kardeşlerin filmlerinde hikayeyi seyirciye aktarmalarında kamera kullanımının oldukça önemli bir yeri vardır. Sırf etkileyici bir görüntü elde etmek adına, hikayeyi tamamlamayacak ya da hikayenin gidişatına başka bir anlam katmayacak kullanımlardan özellikle kaçınmaktadırlar. Görüntü yönetmenlerinin söylediği gibi,

*“Gösterişli bir çekim veya görüntünün kendisi dikkat çekiyor olabilir, aydınlatma da iyi görünüyor olabilir ve sen, 'vay, bu muhteşem oldu' diyebilirsin. Ya da büyük bir vinç hareketi ile etkileyici bir görüntü yakalayabilirsin. Ancak bu film için mutlaka doğru değildir. Sırf bu nedenle bu görüntüyü kullanmak kadar kötü bir şey yoktur.”*²⁶¹

Coenler’in sinemasında kamera mutlaka filmin anlatımına uygun olarak kullanılmaktadır. Hatta zaman zaman kamera, hikayeyi izleyen ve seyircilere aktaran bir göze dönüşmektedir. Kara filmin kamera kullanımı özelliklerinden biri olan öznel çekim tekniği Coen kardeşler sinemasında da oldukça başarılı bir şekilde kullanılmaktadır.

*“Kamera hareketlerini ve kurguyu da öykü anlatımının bir parçası haline getirirler. Kamera sanki canlıdır (Blood Simple’in efsanevi bar karesinde kameranın barda sızmış adamın üstünden geçmesini ya da Raising Arizona’da motosiklet çekiminde kameranın motosiklet ile özdeşleşip oradan oraya sıçramasını hatırlayın), seyirciyi bilgilendirmek, öyküyü anlatmak için oradadır.”*²⁶²

Filmlerinde anlattıkları konularda ve temalarında yaptıkları gibi, görsel dillerini pek çok farklı yan öyküyle destekleyerek zenginleştirmektedir. Bunu yaparken de seyirciye aslında hikayede pek de önemi olmayan nesneleri ayrıntı çekimlerle vererek yapmakta, seyircinin bu nesneler üzerine düşünmesini sağlamaktadırlar. Fakat ayrıntı çekimlerle gösterilen bu öğeler yalnızca sıradan insanların öykülerindeki sıradan nesnelerdir. Coenlerin bu nesneleri, hikaye ve karakterler üzerindeki ilgiyi canlı tutmak ve merak öğesini arttırmak için izleyicinin gözüne sokarcasına kullanmaktadır.

“... Bununla birlikte büyük planlar aslında tabii bir görünüş olmadığından, daha doğrusu oyuncuların çoğu bu tabii görünüşü veremediğinden oldukça az kullanılır.

²⁶¹ y.a.g.e.

²⁶² Fırat Yücel, **Yaşayan öykü anlatıcıları: Coen Kardeşler (Joel COEN)**, <http://www.siyad.org/article.php?id=1413>, Haziran 2014.

Fakat oyuncuların değil de çeşitli eşyanın büyük planları filmlerde oldukça yer tutar: Bir silahın, bir mektubun, önemli bir belgenin, yahut filmin konusunda önemli rolü olan her hangi küçük bir cismin detay planı seyircinin dikkatini uyanık tutmada önemli bir rol oynar."²⁶³

Anlatımlarında sürreal bir vizyon ile neyin gerçek neyin gerçek olmadığı konusunda seyircilerini şaşırtmayı seven kardeşler, bu tip önemsiz nesnelerin ayrıntı çekimleriyle aynı etkiyi görüntü diliyle de desteklemektedir. Örneğin *Barton Fink* filminde duvar kağıtlarının yapışkanları eridiğinden, kağıtlar duvardan ayrılmaktadır. Bunu sürekli seyirciye gösteren kardeşler, aslında Charlie karakterinin dehşet dolu varlığını ve otelin Barton karakterinin cehennemi olduğunu hissettirmek istemektedir. Ancak bunun tersini de yaparak seyircideki gerçeklik algısıyla oynamaktadırlar.

*"Fakat bununla birlikte Coenlerin "dikkat çekme" ögesini, oldukça çocukça bir şekilde (sinemalarının en özgün ve "olgun" tarafı da budur zaten, çocuklulukları!) seyirci ile oyun oynamak için ve kara mizahı desteklemek için kullandıkları da görülür. Çoğu zaman dikkat çekilen nesne hiç de "önemli" bir nesne olmayabilir; Coenler için o nesneyi önemli kılan da zaten tam da önemsizliğidir; ana öykünün etrafında aynı zamanda binlerce yan öykünün süregeldiğini ve hayatın asıl olarak bu küçük, önemsiz, saçma yan öykülerden oluştuğunu vurgulamak için kullanırlar bu nesneleri."*²⁶⁴

Ayrıca kahramanlarının psikolojilerini yansıtmak için de kamera açılarından destek almaktadırlar. Coen Kardeşler, modern insanın kara film evrenindeki yalnızlığını, izole olmuşluğunu ve birbirine yabancılaşışını göstermek için, uzaklık hissi veren görsel dili filmlerinde kullanmayı tercih etmektedirler. Bunun en iyi örneklerinden biri, *Fargo* filminin görüntü yönetimindeki tercihler oluşturmaktadır.



Fotoğraf 4: Fargo Filminden bir sahne



Fotoğraf 5: Fargo Filminden bir sahne

²⁶³ Nijat Özön, **Sinema ve Tasarım**, Boyut Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2003, s. 78.

²⁶⁴ Yücel, a.g.e

Geniş açılı objektiflerin, yüksek alan derinliği kullanılarak oluşturulduğu, sürekli kar yağan mekanların filtreler kullanılarak doku kaybı olmadan seyirciye atmosferi aktarabildiği görsel tercihler, grafik tasarımlar ile filmde desteklenmiştir.

“Yörenin kendisiyse, filmin başrol oyuncularından. Alışılmış kara film manzaralarının hayli uzağında, bu beyazlıkta bambaşka bir sinemasal dünya kuruyor Coenler. Daha filmin açılış anında adeta beyazlığın içinde kayboluyoruz. Her yeri kaplayan, bahçeleri ve kapı önlerini kapatan amansız bir kar bu. Coenler de bu muazzam beyazlığı sadelik kadar belirgin bir “mesafe” hissi de yaratmak için kullanıyor. İnsanların küçük, önemsiz ve kısmen “kayıp” görüldüğü bir görsel dünya bu. Klasik kara filmlerin gecenin siyahında kaybolan “karanlık” insanları, yerlerini boğucu bir beyazlıkta kaybolan aydınlık insanlara bırakıyorlar bir bakıma. Sonuç aynı anda hem komik hem korkutucu olabilen, dahası çoğu filmlerinin aksine bütünüyle Coenler’in kendilerine ait bir dünya.”²⁶⁵

Yönetmenler, genellikle kişiyi merkeze alan ve yakın çekimlerle kahramanlarının psikolojisini hissettiren yönetmenler, *Barton Fink* filminde aksine kahramandan uzak ve odak derinliği yüksek olan çekimler kullanmaktadırlar.



Fotoğraf 6: Barton Fink filminden alan derinliğine örnek

Bunun nedeni de Barton Fink’in otelde (kendi zihninde) kendini sıkışmış ve daralmış bir şekilde hissetmesidir. Seyirciye gösterilmek istenen, büyük, kasvetli ortamın içinde küçülmüş, aciz kalmış bir karakterin ruh halidir.

²⁶⁵ Kutlu Kutlukhan; “Yüksek Gerilim Hattında Mizah”, Sinema Dergisi, sayı 6, 2008, s. 86.



Fotoğraf 7: Miller's Crossing filminden infaz sahnesi



Fotoğraf 8: A Serious Man filminden sınıf sahnesi

Diğer bir örneği de *Miller's Crossing*'deki bu infaz sahnesi ve *A Serious Man*'deki Larry'nin sınıftaki bu sahnesidir. Bu sahnede Coen kardeşler, Bernie ve Larry'nin bu kocaman dünyada ne kadar aciz ve çaresiz olduklarını gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda karakterleri odağın merkezine alarak üzerlerindeki baskıyı da izleyicinin hissetmesini istemektedirler.

Sıradan insanların uyguladıkları şiddet eylemleri, tüm gerçekçiliği ve açıklığıyla seyirciye sunulmaktadır. İzleyici ne zaman, nasıl ve nerede gerçekleşeceği kestirilemeyen bu şiddet sahneleri karşısında ani şoklar yaşamakta, sıradan olanın şaşırtıcı gerçekliği karşısında tasavvur edemeyeceği şiddet sahne sunumlarını izlemektedir.

Genellikle kahramanlarını seyirci ile doğrudan bir temas haline sokan Coenler, seyirci ile kahramanları arasında direkt bir bağ kurulmasını sağlamaktadırlar. Kahramanını yakın planda, kadrajın merkezine oturtan yönetmenler, böylece seyirciye, karakterlerin ne hissettiklerini (çaresizlikleri, sakinlikleri, korkuları, acımasızlıkları) çok daha etkileyici bir biçimde hissettirmektedirler.

"Şiddet ediminin değişik görünümüne karşın, şiddetin ortak unsurları vardır. Her şeyden önce, şiddet bir aktör, kurban ve tanığa ihtiyaç duyar. Aktör şiddeti uygulayan, kurban şiddetin nesnesi, tanık ise bu edime tanıklık edendir." Bunların yanı sıra şiddetin minimum düzeyde bir gayrimeşruluk taşıması gerekir. İşte sinema,

*yansıttığı şiddet görüntüleriyle bu zemini ortadan kaldırır ve seyirci hiçbir zaman düşünemeyeceği, tasavvur edemeyeceği şiddetin tanığı olur.*²⁶⁶



Fotoğraf 9: Fargo filminden infaz sahnesi



Fotoğraf 10: Blood Simple filminden infaz sahnesi



Fotoğraf 11: No Country For Old Men filminden cinayet işlemeye giden Chigurh karakteri

İlk karede “*Fargo*” filminden olan sahnede, Carl’ın endişesi ve tedirginliği yansıtılmaktadır. Bu sahnede Carl kendilerini durduran polisi rüşvet vererek savuşturmak istemektedir. Ancak psikopat ortağı Grimsrud polisi başından vurarak öldürür. İkinci kare “*Blood Simple*” filmindendir. Özel bir dedektifin, para hırsı ile sınır tanımaz bir katile dönüşümü yansıtılmaktadır. Üçüncü karede ise Coenler’in en psikopat karakteri olan Chigurh karakterinin kendinden emin bir şekilde kurbanına doğru ilerleyişi gösterilmektedir. Burada ayrıca Coenler alt açı kullanarak karakterin ne kadar güçlü bir karakter olduğunu da vurgulamaktadır.

“Coen kardeşler denildiğinde atlamamamız gereken bir diğer özellik de filmlerinin görsel yapısı. Daha önce de söylediğimiz gibi, yarattıkları tipler ve yer yer kendilerine

²⁶⁶ Yüksel Batur, **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Kitle Yayınları, Ankara, 1998, s. 58.

seçtikleri hikayelerle gündelik Amerikan yaşantısından portreler sunuyorlar. Ancak özgün mizah duygularının da etkisiyle filmlerine sızan gerçeküstücü hava, bu gerçekçilikle birleşerek hem absürt hem de büyüleyici bir atmosfer yaratıyor.”²⁶⁷

Coen filmlerinin en önemli özelliklerinden biri, film karakterleri için gerçeğin ve rüyanın birbirine karıştığı kısımların filmin anlatısı içindeki kullanımlarıdır. Bunu da sürreal vizyonlar tasarlayarak yapmaktadırlar.



Fotoğraf 12: Barton Fink filminden sürreal vizyon örneği



Fotoğraf 13: Big Lebowski filminden sürreal vizyon örneği

²⁶⁷ Kutlu Kutlukhan; “Yüksek Gerilim Hattında Mizah”, Sinema Dergisi, sayı 6, 2008, s. 84

3.3 COEN KARDEŞLER FİMLERİNDE ŞİDDET OLGUSUNUN KULLANIMI

3.3.1 Kansız (Blood Simple)

Filmin Künyesi

Adı: Blood Simple

Yapım Yılı: 1984

Tür: Gerilim/Suç

Süre: 90 dk.

Yönetmen: Joel Coen

Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni: Barry Sonnenfeld

Ülke: ABD

Oyuncular: Dan Hedaya, Frances McDormand, M. Emmet Walsh, John Getz, Holly Hunter, Raquel Gavia, William Preston Robertson, Samm-Art Williams, Loren Bivens, Van Brooks, Shannon Sedwick, William Creamer.²⁶⁸

Çözümleme

Coen kardeşlerin ilk filmi olan Blood Simple filminde; sadakatsiz bir eşten intikam almak isteyen aldatılmış bir kocanın para karşılığı kiralık katil tutması ve işlerin bu noktada karışması anlatılmaktadır. Marty ve Abby evlidir ve ilişkileri yolunda gitmemektedir. Marty'nin sahip olduğu barda çalışan Ray, Abby'den hoşlanmaktadır. Abby'e olan ilgisini itiraf etmesiyle aralarında bir aşk ilişkisi başlar. Marty ilk başta bunu kabul ediyor gibi görünse de, ilişkinin ortaya çıkmasını sağlayan özel dedektife karısı ve sevgilisini para karşılığı öldürmesini teklif eder. Dedektif, Marty'e güvenmemektedir. Cinayetler karşılığında aldığı ödeme esnasında, Marty'i vurur ve olay

²⁶⁸ R. Barton Palmer, **Joel and Ethan Coen (Contemporary Film Directors)**, University of Illinois Press, Illinois, 2004, s. 193.

mahaline, Marty'nin Abby'e hediye ettiği tabancayı bırakır. Ray, bara gelir, kanlar içindeki Marty'yi ve Abby'nin tabancasını bulur. Cinayeti Abby'nin işlediğini düşünüp, yerdeki kanları temizler ve cesedi arabasına koyup götürür. Yolculuk esnasında, Marty'nin yaşadığını fark eder. Abby'yi bu durumdan kurtarmak için onu diri diri gömer. Yaşanan bu olay sonrasında, filmdeki tüm karakterler birbirine şüphe ile yaklaşmaya başlar. Abby, barın kaybolan parasını Ray'ın çaldığını ve Marty'yi öldürdüğünü düşünmekte, Ray ise şehri terk etmek için hazırlanmaktadır. Dedektif bu süreci takip etmekte Ray ve Abby'yi öldürmeyi planlamaktadır. Bulduğu ilk fırsatta, Ray'ı öldüren dedektifle Abby arasında hayatta kalabilmek için verilen mücadeleyi Abby kazanır.

1984 yılında yapılan ve kara film özellikler teşkil eden filmde, yönetmenlerin şiddet temsillerini filmin anlatısında öykünün ilerleyişini destekleyecek şekilde kullandıkları saptanmıştır. Kullanılan şiddet sunumlarını destekleyen şiddet temsilleri, **psikolojik şiddet, aile içi şiddet, öç alıcı şiddet, ödünleyici şiddet, tepkisel şiddet** temsilleridir. Filmin genel atmosferine ve anlatısına uygun olarak kara film öğelerinin filmde kullanıldığı görölmektedir. Şiddet sunumlarının ve kara film öğelerinin ayrıntılı kullanımı, bu filmin çözümlemesinde açıklanacaktır.

Blood Simple filminde, kara film öğelerinin kullanımı;

Kara filmin anlatı yapısında önemli bir yere sahip olan, hikaye ile ilgili bilgi verip olacak olan olaylar hakkında izleyiciye ip uçları sunan dış ses, anlatıcının öznel bakış açısından seyircinin filme adapte olmasına olanak sağlamaktadır. Film, Coen'lerin diğer birçok filminin de başlangıcında bulunan dış sesin filmde olacaklarla ilgili bilgi vermesiyle başlamaktadır. Bu sesin sahibi, filmin de karakterlerinden olan özel dedektiftir. Karakter konuşması sırasında "...Bir şeyler ters gidebilir" ve "...Ama ben sadece Teksas'ı bilirim, Burada herkes kendi başının çaresine bakar." diyerek, filme konu olacak olaylar sırasında gelişen durumlara karşı karakterlerin sorunlarını kendi başına halledebileceklerinin ve sorunlarını şiddet ile çözebileceklerinin sinyalini vermektedir.

Yeni kara filmlerin en iyi örneklerinden biri olan Simple Blood filmi, klasik kara filmlerin, yeni kara filme dönüşümünün en iyi örneklerinden biridir. Gangsterler, femme fatales ve dedektifler arasındaki şiddet dolu ilişkinin gündelik hayata ve sıradan insan ilişkileri üzerinden seyirciye aktarımı, sıradan insanın aklına koyduğu ve yapmak istediği şeyleri gerçekleştirmek için her şeyi yapabildiğini göstermiştir.

“Bu dönemde klasik dedektif romanlarındaki güçlü gangster mitinden uzaklaştığı, anlatılardaki temanın sokaktaki adamın varoluş kavgasına dönüştüğü, kahramanların iyi ile kötü arasındaki sınırda durmaya çalıştıkları zorlu bir dönemden geçtikleri görülmüyordu. Artık yumruklarını kullanan gözü pek dedektifler hayatta kalma mücadelesi veriyor ve cinayet komplosunun kurbanı olan masum kahramanlar ise giderek nevrotikleşiyordu.”²⁶⁹

Aldatan kadın ve evlilikteki sorunlu kadın erkek ilişkileri, kara film ve Coen filmlerinde sıkça kullanılan temalardan biridir. Marty’nin, Abby’den şüphelenmesi ve onu takip ettirmek istediği için dedektif tutması ve filmdeki ana karakterlerden biri olan dedektif, kara filmin sıkça kullandığı öğelerdendir. Dedektif, kanun dışı yollarla bilgi toplamakta ve bu bilgileri Marty’e iletirken çarpıtmaktadır. Marty’nin isteği üzerine karısı ve karısının sevgilisini öldürmeyi kabul eden dedektif, Abby’nin silahını da çalarak, Marty’i öldürmek ve suçu sevgililerin üzerine yıkıp yüksek miktardaki para ile birlikte bu işten kurtulmayı hedeflemektedir. Coen’lere özgü yanlış anlaşılmalara dolu filmin anlatısında, kontrolden çıkan olaylar ve olayların karakterler üzerindeki psikolojik yıkımı görülmektedir. Öykünün sıradan insanların gündelik hayatında meydana gelmesi ve karakterler arasındaki iletişimsizliğin, karakterlerin hayatlarına mal olması ise, kara filmin Coen’lere özgü modern bir yorumudur.

Abby karakteri, kocası Marty ve sevgilisi Ray’i karşı karşıya getirdiği ve erkeğin mahfına neden olduğu için bir tür femme fatale olarak tanımlanabilir. Klasik kara film femme fatale karakterlerinin aksine, Abby dikkat çekici bir güzelliğe, erkekleri baştan çıkaran bir dişiliğe ve kurduğu komplolarla olayları içinden çıkılmaz durumlara sürükleyen bir kadın değildir. Ama kocasının ve sevgilisi Ray’ın kendisine olan düşkünlüğü iki erkeği karşı karşıya getirir.

²⁶⁹ Selda Tan Özdemir, **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Ankara, 2011, 23 s.

“Özellikle kadın-erkek arasındaki gizemli ve ölümcül tutkuya dayalı ilişkide, film-noir'in tüm düğümleri bakışlarla atılır. Kadın kendisini gözetleyen erkeğin, erkeklerin bilincindedir ama bunu belli etmez. Sadece istediği erkeğe, kurbanına, yine istediği yer ve zamanda bakar. Fakat çoğunlukla bakmadan bakıyor gibidir. Erkekler ise birbirlerinin aynı kadın üzerindeki bakışlarını denetler.”²⁷⁰

Mart'ın kıskançlık krizi geçirip intikam duygusu ile onları öldürtmek istemesi ve Ray'ın ise Marty'nin cesedini ortadan kaldırmak için onu, diri diri gömmesi hep Abby'yi elde etme çabalarıdır. Bu açıdan bakıldığında Ray, sevdiği kadın için hiçbir şey yapmaktan çekinmeyen, bir insanı öldürebilen, kendini kontrol edemediği olayların içinde bulan, femme fatale kurbanı erkek karakterdir.

Ray'ın Marty ile görüşmek için bara geldiği, Abby'nin tabancası ve Marty'nin cesedini bulduğu sahne, karakterler için geri dönüşü olmayan olayların başlamasına neden olan anlardan biridir. Abby'nin tabancasını bulan Ray, içinde bulunmak istemeyeceği bir olaya, kendi isteği dışında dahil olmaktadır. Bu sahne, kara filmin karakterlerinin başına beklenmedik bir şekilde gelmesi, birbirine bağlı olaylar zincirinin başlaması ve karakterin kendini çıkmazda bulması motifyle örtüşen sahnelerden birini oluşturmaktadır.



Fotoğraf 14-15: Blood Sample filminde Ray karakteri cinayet sonrası delilleri ortadan kaldırmaktadır

Sevdiği kadının işlediğini düşündüğü cinayetin delillerini ortadan kaldırmak için akıldışı uygulamalarda bulunur. Marty'nin yerde biriken kan gölünü temizlemek için kendi montunu kullanır ve bu hareketi kanın daha çok yere bulaşmasına sebep olur.

²⁷⁰ Hakan Savaş, “Beyazperdenin Karanlık Yüzü: Film Noir”, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, İstanbul, Sayı 25, 1998, 44 s.

Kara filmlerin karakterleri ahlaki açıdan sorunlu ve etik değerlere sahip olmayan kişilerden oluşmaktadır. Para, her zaman için karakterlerin aklını çelebilen ve onları yasa dışı eylemler konusunda motive eden önemli bir motiftir. Marty dedektiften karısını ve Ray’i öldürmesini ister. Dedektif, Marty’nin hırsına ve kinine teslim olarak hata yapacağından çekinmekte ve ona güvenmemektedir. Burada, Coen’lerin diğer filmlerinin de temalarından birini oluşturacak ve film karakterlerinin ikna olmalarını her zaman kolaylaştıracak olan önemli bir diyalog geçer:

Dedektif: “...Ahmaklaşmayacağına dair sana güveneceğim, aptalca bir şey yapmayacağına dair. Sana neden güveneyim ki?”

Marty: “ Para için”

Dedektif: “ Para. Baştan çıkaran para.”

“Bu “Sersemletici labirent” (Bewildering Labyrinth) yalnızca ilginç bir hikâye değil, aynı zamanda karakter sınırlamaları üzerine bir çalışma ortaya çıkarır: Her karakteri uçurumun kenarına getiren Coenler bu sayede kasıtsızca bir şiddet döngüsünü başlatmış olur ve “Blood Simple” filminin karakterleri açgözlülük ve yanlış motivasyonun itkisiyle düşünmeden cinayet işlemeye, normalde asla yapmayacakları eylemleri gerçekleştirmeye başlarlar. Filmin kötü adamı bunu şöyle açıklar: “Tanrım, bunun üzerinde bu kadar düşünüyor olman seni ahmaklaştırıyor” (ç.n. İngilizce’deki ahmak anlamındaki simple kelimesi aynı zamanda ahmaklaşan insanın basitleşmesi anlamını barındırmaktadır). Bu ahmaklaşma (basitleşme), kişinin cinayet işlemeye itilmesi filmi etkili bir şekilde taşır ve birden fazla film türünü ve edebi bileşeni bir araya getirir.”²⁷¹

Coenlerin birçok filminde olduğu gibi karakterler para nedeniyle kolaylıkla baştan çıkmaktadır. Sahip olabileceklerinden fazla para kazanmaları onlar için bir insanın hayatından, ahlaki değerlerinden hatta kendi özsaygılarından daha önemlidir. İnsan hayatı, etik alınıp satılabilen ve para karşılığı değiş tokuş edilebilen bir metaya eşdeğerdir. Yönetmenlerin ilk filmlerinden başlayarak işledikleri bu tema, kara film olarak adlandırılan ve seksenli yıllar sonrası üzerinde durulan sıradan insanın gündelik hayatına nüfuz etmiş yalnızlığın, paranoyanın, ülkenin iç ve dış politikasındaki tutarsızlığın, ahlaki değerlerin çöküşünün perdedeki yansımasıdır.

²⁷¹ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s. 2.

“...Bunu kendi içinde dairesel hareketlerle dönen (ve bunu yaparken kendine dolanan) iç ile tehdit edici, biçimden yoksun bir şey olarak hissedilen dış arasındaki nevrotik ilişki, toplumsal düzlemde de tekrarlanır; küçük kent (kasaba) cemaati için ‘kötünün imparatorluğu’, hemen bu küçük kentin sınırlarında başlar; ideal aile için hemen bahçe çitinin dışında, konformist karakter içinse hemen kişi olarak ‘ötekinin’ kendisidir dış tehdit.”²⁷²

Dedektif, Abby ve sevgilisini öldürdüğünü, rötuşladığı sahte fotoğrafları Marty’e göstererek kanıtlar ve parasını alır. Filmin bu sekansında oluşturulan atmosfer, kara filmin birçok gerekliliğini içinde barındırmaktadır. Yasa dışı gerçekleştirilmiş bir iş, kanun dışı çalışan bir dedektif, fazlasıyla para, cinayet ve gizli tutulması gereken bir sır ve bu olayın baskısının karakterler üzerindeki fiziksel etkisi – aşırı terleme, kontrolsüz mimikler, Marty’nin kusması – bu öğeleri oluşturmaktadır.



Fotoğraf 16-17-18-19: Blood Simple filminde Marty ve Dedektif parayı ve kanıtları değiş tokuş eder

Blood Simple filmindeki şiddet temsilleri,

Abby, kocasının hediye ettiği silahı, kurşunlarını ve bazı eşyalarını almak için Ray ile eve gelir. Bu sahneler, kısa çekimler, hızlı kurgu, gergin müzik ile

²⁷² Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s.122.

desteklenmiştir. Abby eşyalarını bir an önce toplayıp evden ayrılmak istemektedir. Filmin gergin temposu yükselmeye başlamıştır. Ray, Marty ile konuşmak için bara gelir. İşten ayrılmak istediğini ve iki haftalık maaşının ödemesini ister. Aralarında çıkan tartışma esnasında, Marty karısının güvenilir bir insan olmadığı düşüncesini Ray'ın aklına sokar. Bir daha bara gelecek olursa, onu öldüreceğini söyler. Onu tehdit eder, bu filmdeki psikolojik şiddet temsillerinden birini oluşturmaktadır.

Marty, gizlice Ray'ın evine girer ve Abby'e saldırır. Aşıkların arasındaki ilişkiyi kabullenmiş gibi görünse de, sahip olduğu kadının, genç yakışıklı ve özgüven sahibi bir erkekle beraber olması, hazmedebileceği bir şey değildir. Buradaki şiddet temsili, ölç alıcı şiddet sunumuna bir örnektir. Marty maddi olarak güçlü bir erkek olduğu halde, Abby'nin Ray'i tercih etmesini psikolojik olarak kabullenemez. Kendi eksikliklerini örtmek ve varlığını Abby ile Ray'e kabul ettirmek için, kadına saldırır.



Fotoğraf 20-21: Blood Sample filminde Marty'nin Abby'e saldırması

Bu fiziksel erkek – kadın mücadelesinde, galip gelen Abby olmuştur. Bulunduğu durumun ciddiyeti, hızlı kararlar almasını ve uygulamasını gerektirmektedir. Hayatı söz konusudur. Kendisini kurtarabilmesi için kocasının uyguladığı şiddete, saldırganlık içeren bir hareketle karşılık vermesi, onu bu durumdan kurtarabilecek tek seçenektir. Fırsatını bulduğu ilk anda, Marty'nin işaret parmağını kırıp kasıklarına tekme atar. Bu sahne, filmdeki tepkisel şiddet sunumuna bir örnek oluşturmaktadır. Korkudan kaynaklı, kendini korumak amacıyla oluşan bu tepki, hayatta kalma güdüsüne hizmet etmektedir.



Fotoğraf 22-23: Blood Sample filminde Abby'nin Marty'e uyguladığı şiddet

Marty ile Abby arasındaki kaotik ilişki, Abby'nin evlilik sorunlarını Ray ile diyalogları üzerinden gösterilmektedir. Marty, Abby'nin psikolojik sorunları olduğunu düşünüp onun psikoloğa gitmesi konusunda ısrarcı olmuştur. İlişkileri boyunca da, Abby'i bir birey olarak kabul etmemiş ve yok saymıştır. Filmin bu sahnesi, aile kurumu ve kadın – erkek ilişkileri üzerinden değerlendirildiğinde, çiftin arasındaki ilişkinin sorunlu olduğuna, ilişkilerinde aile içi şiddetin etkilerinin görüldüğüne ve Marty'nin Abby'e psikolojik şiddet uyguladığını göstermektedir.

Dedektif işlediği sahte cinayetler karşılığında Marty'den ödemesini aldıktan sonra, “Sana güvenmiyorum” diyerek, Abby'den çaldığı tabanca ile Marty'i vurur. Böylece cinayet, Abby'nin üzerine kalacak ve kendinin olayla ilgili hiçbir bağlantısı kalmayacak hem de yüksek miktarda paraya sahip olacaktır. Buradaki şiddet sunumu öç alıcı şiddete örnek teşkil etmektedir. Dedektifburadaki bir neden sonuç ilişkisi kurmuştur. Marty'i öldürerek, onun kendisine karşı olan saygısız ve küçümseyici tavrına karşılık kendi varlığını olumlayabilecek, aynı miktarda paraya bir kişiyi öldürerek sahip olabilecek, Marty ile olan ilişkisinin ipuçlarını yok edip bu yasa dışı işle olan bağlantısını kesebilecektir. Bu da Marty'i öldürmekle mümkündür. Marty yaşadığı sürece onun hayatı için potansiyel bir tehdit oluşturacaktır. Dedektifin'nin bu davranışı, 1940 yıllarının kara filmlerindeki ahlaki karar mekanizmasından yoksun dedektif temsillerini hatırlatmaktadır. “...1940'ların çok sayıda kara filmi ve özel dedektif filmlerinde olduğu gibi yozlaşma egemendi ve iki dünya da her iki dünyanın



Fotoğraf 26-27 : Blood Sample filminde Ray Marty'i diri diri gömmek zorunda kalır

Marty'nin cinayet fotoğraflarının kopyasını kasasına kilitlemesi nedeniyle dedektifin olay mahalini tekrar ziyaret etmek zorunda kalması ve cesedi bıraktığı yerde bulamaması, Abby ve Ray'i öldürmek üzere plan yapmasını zorunlu kılmıştır. Dedektif mesleki deneyiminden dolayı süreç boyunca her zaman dikkatli davranmış, ipucu bırakmamaya özen göstermiş ve planlı hareket etmiştir. Kontrolü dışında gelişen bu durum karşısında yapabileceği tek şey, onu açığa çıkarabilecek kanıtları ortadan kaldırmak yani Ray ve Abby'i öldürmektir. Bu filmdeki, **ödünlleyici şiddet** temsillerinden biridir. Bu durumu tekrar denetime alabilmesinin yolu sürece şiddet kaynaklı bir eylemle müdahale etmesidir. Abby ve Ray'i takip eder, Abby'nin dairesinin karşısında bulunan başka bir daireden ateş ederek Ray'i öldürür.

Abby'i öldürme denemesinde başarısız olan dedektif, onu öldürmek için eve gelmiştir. Bu sefer dedektifin ilk yaptığı, Ray'in öldüğünden emin olmak olmuştur. Elindeki ağır cisimle Ray'e vurup evde Abby'i aramaya başlar. Banyonun penceresinden yan daireye geçen Abby'nin yerini ustalıkla tahmin eden dedektif, uzanarak camı açmak ister ve hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. Abby, dedektifin elini pencereyi indirerek sıkıştırır ve bıçakla yaralar. Hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşan dedektif artık kendini kontrol edememektedir. Bıçakla yaralanmış elini kurtarmak için silahındaki son kurşunları ile duvarda delik açıp yumruklayarak duvarı deler. Elindeki bıçağı çıkartana kadar geçen sürede, Abby Marty'nin ona hediye etmiş olduğu tabancaya ulaşır ve dedektifi vurarak öldürür. Bu, ölüme karşı verilen mücadelenin, yaşama içgüdüsünün motivesiyle ortaya çıkan tepkinin ve korkunun organize ettiği korunma içgüdüsünün

birleşimiyle ortaya çıkan **tepkisel şiddettir**.



Fotoğraf 28-29: Blood Sample filminde Abby Dedektifi Marty sanarak öldürür

Film, Coen Kardeşler’e özgü ve Abby için süpriz olacak bir son ile bitmektedir. Abby, yaşadığı tüm bu süreçten Marty’nin sorumlu olduğunu ve dedektifin varlığından haberi olmadığı için de Marty’i öldürdüğünü düşünmektedir. Bu sonla beraber, Marty, Ray, dedektif ve Abby de dahil olmak üzere hikayenin bir kazananı yoktur. Bu motif, onların filmografilerinde tekrarlayan bir tema olarak yönetmenler tarafından kullanılmaya devam eder.

“Coenler farklı ilham kaynaklarını birleştirdikçe, kolayca kategorize edilemeyecek, bir tipolojinin ürünü görülemeyecek karmaşık karakterler kullandıkça ve hikâyeleri şiddetin ve insanın basit doğasının yönlendirmesine izin verdikçe bu, Coenlerin kariyerleri boyunca devam eden bir gelenek halini alır: Onların karakterleri izleyicilerin beklentilerine karşı koyar ve alışlagelmiş sosyal standartların dışına çıkan ana karakter tahmin edilenin tersini yapar. Karakterler kendilerini tanımsız bir mutluluğa ulaşma kavgasını verirken bulurlar. Orada onların bekleyen bir şeyin varlığını bilirler ama bunun ne olduğundan emin değillerdir.”²⁷⁴

²⁷⁴ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, 2 s.

3.3.2 Barton Fink (Barton Fink)

Filmin Künyesi

Adı: Barton Fink

Yapım Yılı: 1991

Tür: Komedi/Drama

Süre: 116 dk.

Yönetmen: Joel Coen

Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni: Roger Deakins

Ülke: ABD

Oyuncular: John Turturro, John Goodman, Michael Lerner, Steve Buscemi, Judy Davis, John Mahoney, Tony, Shaloub, Jon Polito ²⁷⁵

Çözümleme:

Film, 1941 yılında New York'ta oynanan ve izleyici tarafından çok beğenilen bir tiyatro oyununun yazarı olan Barton Fink'in oyun sonrasında katılmak istemediği bir yemek davetinde tebrikleri kabul etmesiyle başlar. Barton, yazarlık konusunda prensipleri olan ve oyunu hakkında yapılan eleştirilerin abartılı olduğunu düşünen bir yazardır. Oyunun başarısı sayesinde, Los Angeles şehrindeki Capital Pictures isimli firma onunla senaryo anlaşması yapmak istemektedir. Yapacağı iş karşılığında alacağı maaşın ikna edici meblağda olması üzerine Barton, Los Angeles'te Earl Oteli'ne yerleşir. Capitol Pictures'in müdürü olan Jack Lipnick, Barton'dan güreş filmi senaryosu yazmasını ister. Barton güreş senaryosunu yazmakta zorluk çektiği için Ben Geiser ona başka bir yazardan tavsiyeler almasını önerir. Hayran olduğu yazar W.P Mayhew ile tanışan ve ondan tavsiyeler almayı planlayan Barton, gelecekte kaçamak bir ilişki yaşayacağı Audrey'in yazarın hem sekreteri hem de sevgilisi olduğunu öğrenir. Barton,

²⁷⁵ R. Barton Palmer, **Joel and Ethan Coen (Contemporary Film Directors)**, University of Illinois Press, Illinois, 2004, s. 195.

yazar tıkanıklığı olarak adlandırılan, yazarların yazmasına engel olan durumla baş etmeye çalışmakta ve oteldeki komşusu Charlie ile boş zamanlarında gündelik hayat ve tiyatro üzerine sohbet etmektedir. Yönetmenler yazar tıkanıklığı kaynaklı özgüven ve yaratım sorunu, filmin anlatısına, filmin durgun temposunu ve Barton'un takıntılarını yansıtmak amacıyla yerleştirmişlerdir.

“İlk bakışta; düşük temposu ve Barton gibi sosyallikten uzak, pasif ana karakteri sebebiyle Barton Fink ile kolay film” nitelemesini yan yana görmemiz pek mümkün olmayacak gibi. Gerçekleştirdiği çok az şey var; iki kelime bile konuşmadığı toplantılara katılıyor, kaldığı fırın gibi otel odasında asılı, sahilde güneşlenen güzel kızın resmine bakıyor ve daktilosundan kaçmak için sürekli vızıldayan sivrisinekleri ve soyulan duvar kağıtlarını takıntı haline getiriyor. Fakat buna rağmen Barton Fink, şiddet dolu zihnine adım atan herkesi kendine bağlamayı başarıyor.”²⁷⁶

Yazar tıkanıklığını atlatamayan Barton, Audrey’i senaryoya başlamasına yardım etmesi için çağırır, geceyi beraber geçirirler. Barton sabah uyandığında kadının cesedini yanında bulur ve Charlie’nin yardımıyla cesedi ortadan kaldırır. Otele gelen dedektifler tarafından sorgulanan Barton, Charlie’nin bir akıl hastası ve seri cinayetler işleyen bir katil olduğunu öğrenir. Yazar Mayhew’u öldüren Charlie otele geri döner vededektifleri de öldürür. Senaryosunu, daktilosunu ve Charlie’nin ona hediye ettiği kutuyu yanına alan Barton otelden ayrılır. Capital Picture, Barton’un yazdığı ve şimdiye kadar en iyi eseri olarak değerlendirdiği senaryoyu beğenmez, senaryoya el koyar ve Barton’un sözleşmesi olduğu için şehirden ayrılmamasını ister.

1991 yılında yapılan, kara film, kara mizah ve sürrealist vizyon öğelerinin şiddet temsilleriyle harmanlanarak kullanıldığı ve bu sunumların filmin anlatısında tekrarladıkları saptanmıştır. Kullanılan şiddet temsilleri; **etnik şiddet, sözlü şiddet, psikolojik şiddet** içerisinde değerlendirilebilecek ve çalışma alanlarında işverenin tarafından çalışanlara uygulanan mobbing, oyun sırasında ortaya çıkan ve yıkım amacı gütmeyen şiddet, oç alıcı şiddet olarak saptanmıştır. Bu öğelerin ayrıntılı kullanımı, bu filmin çözümlemesinde açıklanacaktır.

²⁷⁶ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s. 44.

“Barton Fink Hollywood’un getirdiği gerçek hayattan izole olma tehlikesine yenik düşmemeye çalışan yazar klişesi ile insan zihninin tehlikelerini küçük miktarda suç ögesiyle birleştirmektedir. Tüm bunlar birleştiğinde Time dergisi eleştirmeni Richard Schickel’in Vecizeli (Gnomic), klostrofobik, endişelendirici (halüsinatif), düpedüz garip, ve film eleştirmenlerinin analiz etmek için binlerce kelime, filmkoliklerin ise tartışırken en az üç espresso sarfedebileceği türden bir film.”²⁷⁷

Barton Fink filminde, kara film öğelerinin kullanımı;

Barton Fink, New York’ta yaşayan, tiyatro oyunları yazan, gerçek yaşamdan hikayelerin tiyatro sahnesinde gösterilmesi gerektiğini savunan idealist bir yazardır. Son oyunun başarısı, onun Hollywood yapımcıları tarafından fark edilmesine sağlar ve tatmin edici miktarda bir maaş karşılığında film senaryoları yazması için iş teklifi alır. Barton, gerçek başarının para ile ilgili olmadığını ve başarının sıradan insanların gerçek hikayelerini perdeye yansıtmak olduğunu savunmaktadır. Fakat vaat edilen yüksek miktardaki maaş, onun aklının karışmasına ve fikrini değiştirmesine sebep olur. Barton, beklenmedik bir şekilde karşısına çıkan ve iyi bir fırsat olarak algılanabilecek Hollywood yazarlığı kariyer fırsatının getirdiği sonuçların kontrolden çıkması nedeniyle, acımasız bir çalışma sisteminin, psikolojik olarak sağlıklı olmayan karakterlerin ve ilişkilerin ortasında bulur.

Coen Kardeşler, sıradan insanın gündelik sorunları içinde var olma çabasını kara film içine adapte ederek, bu insanların birbirleriyle olan ilişkilerini ve bu ilişkilere çözüm bulma yöntemlerini film anlatıları içerisinde gerçekçi bir bakış açısıyla sunmaktadır. Bu açıdan yazar Barton ile sigorta satıcısı olduğunu iddia eden ve asıl ismi Mundt olan seri katil komşusu Charlie’nin ilişkisi incelendiğinde, modern yaşamın getirdiği yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu, komşuluk ve arkadaşlık ilişkisinin var olamayacağı ve sadece konaklama amacı ile kullanılan bir mekanda bu iki karakteri birbirine yakınlaştırmıştır. Bu yakınlık, birbirlerinin zıttı olan iki karakteri, film anlatısının temeline yerleştirmiş ve filmin ana karakteri olan Barton’un “sıradan insanı” temsil etmek istediğini iddia etmesine rağmen Charlie’nin fikirlerini ve karakterleri yok

²⁷⁷ Doom, a.g.e., s. 44.

sayıyor olması, Barton'un kontrol edemeyeceği olayların içine sürüklenmesinde etkili olmuştur.

Capital Pictures'in müdürü Jack Lipnick, Barton'u işe almalarının nedenini aralarında geçen diyalogda şöyle açıklamaktadır: "Biz seni Barton Fink duygusu verebilmen için işe aldık." Ayrıca filmin ilerleyen sahnelerinde, Jack ve yapımcı Ben'in, Barton'un yazmasını istedikleri güreş filmi senaryosunu yazarken yaşadığı yazar tıkanıklığı durumuna olan anlayışsız yaklaşımları ve Barton'u senaryoyu yazma konusunda psikolojik olarak zorlayıp güreş filmi görüntüleri izlemek ve onu yalan söylemeye zorlamak gibi kontrol edemediği durumların içine sokmaları da, Barton karakterinin, film anlatısındaki düşüşünün temsillerini oluşturmaktadır. Kendini kontrol edemeyeceği olayların içinde bulan ve ideallerini gerçekleştirmek için, çalışacağı bu işin kendini motive edebileceğini düşünen Barton için, aslında tam tersi bir durum söz konusudur. Sistem, biricik olan bir kişinin varlığını fark edip onu kendi içine dahil ederek ve köleleştirerek onu kara filme ve Coen'lere özgü bir karaktere dönüştürmüştür. Film bu yaklaşımı ile, ana karakterin yok oluşunu ve kendi hayatının kontrolünü kaybetmesini anlatması nedeniyle kara film öğelerini içinde barındırmaktadır.

Audrey karakteri, sevgilisi olduğu ve sekreterliğini yaptığı Mayhew ile Barton'u karşı karşı karşıya getirdiği, her iki erkeğe de ilgi ve şevkat gösterip onları etkisinde bıraktığı için bir femme fatale olarak tanımlanabilir. Ayrıca, Mayhew ile birlikte olduğu halde, Barton ile tek gecelik bir ilişki yaşaması, kara filmlerin sıkça kullandığı aldatan kadın motifinin sunumuna bir örnek oluşturmaktadır. Bu kadın karakter, akıl almaz planları, yasa dışı bağlantıları olan ve dişiliğini kullanan klasik bir kara film karakteri olarak izleyiciye sunulmamaktadır. Fakat, Audrey nedeniyle filmin iki erkek karakteri karşı karşıya gelmiş, Barton kendini hiç tahmin edemeyeceği olayların içinde bulmuş, kısacası filmin temelde iyi olarak sunulan ana karakteri verdiği yanlış kararlardan ötürü, psikolojik olarak ve ahlaken çöküntüye uğramıştır.

Barton Fink filmi, işlenen esrarengiz cinayetler, bu cinayetleri araştıran dedektif temsilleri ile kara filmlere konu edilen suç ve bu suçun aydınlanması için araştırmalarını sürdüren dedektif motifini kullanan bir filmidir. 120 dakikadan oluşan filmin son yarım saatlik kısmında, dedektiflerin anlatıya dahil olmasıyla, Barton Charlie'nin bir seri katil olduğunu öğrenir ve dedektifler tarafından sorgulanır. Dedektiflerin alaycı tavırları, şüphecilikleri, kendilerine olan özgüvenleri ve yaptıkları işi tanımlayan dedektif kostümleriyle, kara film öğelerinin özelliklerini taşımaktadır.



Fotoğraf 30-31: Barton Fink filminde Barton'u sorguya çeken dedektifler

Barton Fink filminde, sürreal vizyon temsillerinin kullanımı;

Coen Kardeşler, kara filmin en önemli motiflerinden biri olan yalnızlaşan birey temasını bir yazarın yaratım krizi ile birleştirerek, sürreal vizyon temsilleri ile filmin anlatısına yerleştirmişlerdir.

Barton Fink'in, Los Angeles'teki Hotel Earl'e yerleştiği andan itibaren, tasarlanmış olan dekor ve yaratılmış mizansenlerin sürreal vizyon ile olan sunumu, izleyicinin gerçeklik algısı ile oynamaktadır. Bu sunumlar, rüya etkisi yaratmanın yanı sıra, otelin Barton'un yaratım krizi sürecinde hissettiği tıkanmışlık sendromu algısını pekiştirerek, karakterin içinden çıkamadığı ve baş edemediği durumları görsel bir anlatıya dönüştürerek bunu metaforik bir anlatımla izleyiciye sunmaktadır.

"Barton Fink'te, ruhsal iç dünya ile dış dünya arasındaki sınırlar geçirgenleşir; o tecrit edilmiş, kendi içine kapatılmış, adeta bloke edilmiş yazarın algıları, binlerce kat

*bir duyarlılıkla çalışmaya başlar; devasa algılama gücüyle karşılaşırsınız, iç dünya dışarıya taşar, fırlar, içi dışına çıkar onun.*²⁷⁸

Filmdeki sürrealist vizyonların sunumu, otelin Barton karakterinin cehennemi olduğu algısını yaratmak için kullanılmaktadır. Sıcaklıktan duvarda durmakta zorlanan duvar kağıtları, seyircinin uzaklık yakınlık tanımı yapmasını zorlaştıracak perspektiflerle kurgulanmış koridor çekimleri bu anlatıyı destekler nitelikte olan kullanımlara örnek oluşturmaktadır.



Fotoğraf 32-33: Barton Fink filminden perspektif görüntüsü

Barton'un çalışma masasının üzerinde duvarda asılı olan, sahilde oturup denizi izleyen mayolu kız resmi ile özdeşleştirerek kullanmışlardır. Bu resim, Barton'un özlemlerini, ideallerini, günden güne üzerinde oluşan ve onu köleleştiren üzerindeki baskının getirdiği izole yaşamı ve yalıtılmışlığı temsil etmektedir. Barton, yazar tikanıklığı nedeniyle bunaldığı durumlarda, odasının penceresinden gerçek Los Angeles manzarasına bakmak yerine, bu resime bakmayı tercih etmektedir. Yalnızlaşan Barton, gerçek hayat ile olan bağını kaybetmemek için bu resmi kendisine bir araç olarak seçmiştir.

²⁷⁸ Brigitte Desalm, **“Barton Fink”**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Der: Veysel Atayman, İstanbul, Sayı: 29, 1999, s. 13.



Fotoğraf 34: Barton Fink filminde Barton gerçekle bağını kaybetmemek için resme bakıyor

Otelin, Barton'un kaotik durumunun ve çıkmazlarının bir yansıması olduğu ve bunun yanan koridor olarak temsil edildiği sahne, cehennem algısını yaratan sürreal vizyon temsilinin örneklerindendir.



Fotoğraf 35: Barton Fink filminden sürreal vizyon örneği

Barton Fink filmindeki şiddet temsilleri,

Capitol Film şirketinin sahibi Jack Lipnick'in çalışanı olan Lou'ya mobbing kaynaklı **psikolojik şiddet** uyguladığı görülmektedir. Çalışanına saygı duymayan ve onu adeta bir köle gibi kullanan Jack, fırsatını bulduğu her an Lou'yu aşağılamakta, ona farklı sosyal sınıflara ve etnik kökenlere ait olduklarını hatırlatmak için etnik kökenini referans göstererek küfür etmektedir. Yahudi kökenli yönetmen kardeşler, Yahudi karakterleri ve onlara uygulanan psikolojik tabanlı etnik şiddet temsillerini filmlerinde sıkça kullanmaktadırlar. Lou karakterinin etnik kökenine yöneltilen bu aşağılama onun üzerinde psikolojik bir baskı oluşturmakta, bu olumsuzluk üzerinden Jack Lipnick kendi varlığını olumlamaktadır. Ayrıca, Jack ve Barton'un filmde son karşılaştığı ve Jack'in

Barton'un yazdığı senaryoyu beğenmediği, senaryoya el koyduğu ve şehirden ayrılmamasını emrettiği sahnede Jack, Barton'un etnik kökenini ve yazarlık yeteneklerini kastederek "Yazar değilsin fink, kahrolası bir yazamazsın" "Dünya, o Yahudi beynindekilerin etrafında dönüyor sanıyorsun" diyerek **etnik şiddet** uygulamaktadır.

*"Coen'lerin tarihsel Hollywood kalıntılarını filmlerinde ne kadar zengin bir malzemeye dönüştürdükleri, buna ne kadar sık başvurdukları, kolay kolay fark edilmemektedir; çünkü yabancılaştırmalar, müthiş zekice kotarılmış, sinemanın tarihsel öğeleri yeni ihtiyaçlara, kendi filmlerinin ihtiyaçlarına zorbaca uyumlanmışlardır. Coen'ler sinema sanayiine duydukları tepkiyi, bu sanayinin üretken yetenekleri acımasızca harcamışını affetmeyen bir hicivci, büyük bir taşlamacı kimliğiyle yanıtlarlar. Ödetirler bu sanayiye günahlarını adeta. Hollywood iktidarının temsilcileri, filmde bir tipler kataloğunun kozalaşmış topaçları gibi çıkarlar karşımıza."*²⁷⁹

Yazar Mayhew ile sevgilisi Audrey'un aşk ve iş ilişkilerindeki sorunların sunumu, şiddet temsilleri ile desteklenmiştir. Hollywood'un maaşlı senaryo yazarlarından biri olan Mayhew'un sık alkol tüketimi, konsantre olup yazmasını zorlaştırmanın yanı sıra, saldırgan davranışlarda bulunmasına sebep olmaktadır. Audrey ile olan ikili ilişkilerinde, kadına küfür ederek aşağılamaktadır. Audrey, Mayhew ve Barton'un yemek yedikleri sahnede, yazarın Audrey'i kastederek " Koku duyum kadın gibi: yalancı ve sahtekar" ve "gerçek, ince eleyip sık dokumaya gelmeyen bir orospudur" diyerek küçük görmesi **sözlü ve psikolojik şiddet** kullanımına örnek oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, Mayhew'un karşı Audrey'e öç alıcı kaynaklı **fiziksel şiddet** uyguladığı görülmüştür. Üretemeyen ve alkol bağımlısı olan yazar, kendi yazılarını redakte eden ve geliştiren kendini tamamlamış özgüvenli bir kadın olan Audrey'e öfke duymakta ve saldırganlaşarak ona öç alıcı şiddet uygulamaktadır.

Yapımcı şirket Barton'un yaşadığı yazar tıkanıklığı durumu aşabilmesi için güreş filmi çekimlerinden oluşan bir film gösterimi organize eder. Bu sahne, Barton'un naif ve kırılgan kişiliğe zarar veren, **psikolojik şiddet** sunumları içermektedir. Barton'a göre yıkıcı ve maskülen olan bu sahneler, bir spor müsabakasının film için yeniden canlandırılışı olarak düşünüldüğünde, aslında oyun sırasında ortaya çıkan ve rekabert

²⁷⁹ Brigitte Desalm, "**Barton Fink**", 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Der: Veysel Atayman, İstanbul, Sayı: 29, 1999, S. 14.

amaçlı yıkımdan doğmayan oyun kaynaklı şiddet temsili örneklerindendir. Bu sahnelerin Barton'a kendi isteği dışında izletildiği göze alındığında, filmin geneline hakim olan ve yapım şirketinin, filmin anlatısı boyunca yazar üzerinde kurmaya çalıştığı egemenliğin **psikolojik şiddet** temsili ile yansıtıldığı sunumlardan oluşmaktadır.



Fotoğraf 36-37-38: Barton Fink filminden psikolojik şiddet temsili

Filmin ana karakterlerinden biri olan Charlie, aynı zamanda, öç alıcı şiddet sunumlarını gerçekleştiren asıl ismi Mundt olan bir seri katildir. Filmin anlatısı boyunca, Barton ile duygusal bağ kurmuş gibi davranıp onun güvenini kazanan Charlie, Barton ile Audrey'in birlikte geçirdikleri geceden sonra Audrey'i öldürür.

Kara film öğelerini şiddet temsilleri ile harmanlayarak kullanan yönetmenler, karakterin yaşadığı histeriyi delilik ile birleştirip abartılı ama aynı zamanda gerçekçi bir karakter yaratmışlardır.

*"Bu filmler daha önceki uygulayıcıların yapamadığı tarzda noir'in biçimsel özelliklerini kabul ederek sinemasal gerçekliğin benimsenmiş geleneklerinin ötesine geçen, tuzağa düşme ve tecritin öznel görünümleri haline gelen ve kökenleri stüdyo setlerinden çok gerçek dünyada olan, acımasız abartılı dünyalar yarattılar. Karakterleri delilik derecesinde tuhaftırlar ve noir evreninde yaşayanların çoğunda olan histeriyi olağanüstü bir derinlikle sunarlar."*²⁸⁰

²⁸⁰ Robert Philip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, Çev: Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 44.

Ertesi sabah, Barton'un yardım istemesi üzerine cesedin ortadan kaldırılması için Barton'a yardım eden Charlie, öldürdüğü insanların kafalarını kesmektedir. Dedektiflerin, Barton'u sorgulamak için otelde bulundukları sırada, otele geri dönen Charlie, iki dedektifi de tüfeğiyle vurarak öldürür.



Fotoğraf 39- 40: Barton Fink filminden cinayet sahneleri

Charlie'nin bu cinayetleri işlemesinin nedeni **öç alıcı şiddet** kaynaklıdır. Kendinde olan eksiklikleri şiddet eylemleri göstererek kapatmaya çalışan Charlie'nin yaşam amacı var olan bir şeyi bozmak, öç almak ve kendini şiddet eylemleri üzerinden gerçekleştirmektir. İnsanları öldürme nedenini de kendisi şöyle açıklamaktadır. “İnsanlar acımasız, bedenimle ilgili olmasa kişiliğimle ilgili bana hakaret ediyorlar.” Öç alıcı şiddetin temelinde bulunan “ göze göz dişe diş” kuralına göre öç almaktadır.

Barton Fink filminde, kara mizah öğelerinin kullanımı;

Coen Kardeşler, filmdeki kara mizah öğelerini, filmin anlatısında kara film öğeleri ve şiddet temsilleriyle iç içe kullanılmıştır.

“Film, Hollywood’da kapandığı otel odasında senaryo yazmaya çalışan bir yazarın (John Turturro) oda komşusunun aracılığıyla yaşamak zorunda kaldığı karabasansı, Coen Kardeşler’e özgü mizah anlayışı içinde aktarır. Kafka’nın Şato’suna benzer bir Hollywood’a saldırmaya kalkan yazar, otelin de bir film kişisi olarak ele alındığı postmodern bir korku filminin kahramanı olur.”²⁸¹

Daha çok diyaloglar ile desteklenip karakterlerin içinde bulundukları durumun kritikliğini ve absürtlüğünü abartmak için kullanılan bu sahneler, izleyiciyi güldürüp

²⁸¹ Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Birinci Basım, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 829.

rahatlatmanın yanı sıra, karakterlerin sıkışmışlığını, çaresizliğini, ahmaklığını ve durumun saçmalığını ortaya koymaktadır. Jack karakterinin, güreş senaryosunu sunması için Barton'u davet ettiği ve Lou'nun ona karşı saygısızlık yaptığını düşündüğü sahnede, Lou yerine Barton'un ayakkabısının altını öper. Barton'un anlam veremediği bu hareketi yönetmenler durumun tezatlığını ortaya koymak için kullanmışlardır.

“Son derece stilize, girift ve kendine has (rezerve) bir film olan “Miller's Crossing”in ardından, Coen Kardeşler eski anlatımsal duruşlarına geri dönerler ve dördüncü filmleri Barton Fink ile psikolojik diyarlarda daha derinlerde gezinmeye başlarlar. Bu film Coenler için ilklerle doludur: Kriminal olmayan ilk filmleri; sinematograf Barry Sonnenfeld'siz ilk çalışmaları ve tekil ana karakter barındıran ilk filmleridir. Dördüncü filmleri için kesin bir tür belirlemekten kaçınırlar ve noir, komedi ve korku filmlerinden öğeler ödünç alırlar. Ve alışlagelmiş Coen stiliyle bu öğeleri bir potada eriterek yeni bir şey oluştururlar.”²⁸²

²⁸²Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s.44.

3.3.3 Fargo (Fargo)

Filmin Künyesi

Adı: Fargo

Yapım Yılı: 1996

Tür: Gerlim/Suç

Süre: 98 dk.

Yönetmen: Joel Coen

Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni: Roger Deakins

Ülke: ABD

Oyuncular: Frances McDormand, William H. Macy, Steve Buscemi, Peter Stormare, Harve Presnell, Kristin Rudrüd, John Carroll Lynch, Tony Denman, Larry Brandenburg²⁸³

Çözümleme

Fargo filmi, mali sorunlarına son vermek isteyen Jean Lundegaard'ın istediği parayı kayınpederi Wade Gustafson'dan alabilmek için, çalıştığı yerdeki Shep Proudfoot vasıtasıyla tanıştığı suçlular Gaear Grimsrud ve Carl Showalter'dan karısı Jean'i kaçırmalarını istemesi ile başlar. Lundegaard, karısını kaçırmaları karşılığında suçlulara çalıştığı yerden çaldığı arabayı ve fidye parasının yarısını verecektir. Kayınpederinin otopark anlaşmasına olumlu bakması ile, bu plandan vazgeçmek isteyen Lundegaard, suçlulara ulaşma konusunda başarısız olur ve plan Grimsrud ve Showalter tarafından uygulanmaya başlanır. Geçici plakayı arabalarına takmadıkları için polis tarafından durdurulan Grimsrud ve Showalter'ın hareketlerinden şüphelenen polisli etkisiz hale

²⁸³ R. Barton Palmer, **Joel and Ethan Coen (Contemporary Film Directors)**, University of Illinois Press, Illinois, 2004, s. 197.

getirmek için polisi öldürmeleriyle başlayan cinayetler, yolda bu olaya şahit olan iki kişinin ölümüyle devam eder. Ertesi sabah yerel polis şefi Marge Gunderson'un cinayetleri araştırmaya başlamasıyla, soruşturma açılır ve Marge iki suçlunun izini sürmeye başlar. Yaptığı araştırmalar sonucunda önce Shep'e sonra Lundegaard'a ulaşır. Bir süre sonra her şey Lundegaard'ın kontrolünden çıkar ve kayınpederi Lundegaard'ın bu işi beceremediğini düşünerek, parayı kendi teslim etmek ister. Bu teslimat sırasında Lundegaard'ın kayınpederini öldüren Showalter yaralanır. Showalter ele geçirdiği bir milyon doların içinden anlaşmaya uygun olarak seksen bini ayırır ve kalanını kendine saklamak için kara gömer. Marge, şehirden ayrılmadan önce son bir kez Lundegaard ile konuşmaya gittiğinde, Lundegaard köşeye sıkıştığını anlayıp kaçar. Marge geri dönüş yolunda ilerlerken çalıntı olan arabayı görür ve Grimsrud'u Jean'in ile ortağı Showalter'ın cesedini ağaç biçicide öğütürken yakalar ve Grimsrud'u bacağından vurup tutuklar. Lundegaard saklandığı motelde tutuklanır.

1996 yılında yapılmış, kara film ve kara mizah öğelerinin birlikte kullanıldığı filmde sıradan insanın suç işleyen, çalan, şiddet uygulayan karakterlere dönüştüğü saptanmıştır. Filmin anlatısında kullanılan şiddet temsillerinin, suç dünyasına giriş yapmakta olan ve olayların kontrolünü kaybeden film karakterlerinin durumları kontrol altına almak için şiddet uyguladıklarını göstermektedir. Kullanılan şiddet sunumlarını destekleyen şiddet temsillerin; **ödünleyici şiddet, tepkisel şiddet, sözlü şiddet, oç alıcı şiddet ve yasal şiddet** olduğu görülmektedir. Şiddet sunumlarının, kara film ve kara mizah öğelerinin ayrıntılı kullanımı, bu filmin çözümlemesinde açıklanacaktır.

Fargo filminde, kara film öğelerinin kullanımı;

Fargo, filmi suç ve suçu işleyen insanları, karlarla kaplı, durağan bir yaşam süren kasaba insanların hayatı ile harmanlayarak, öykünün merkezine para hırsını yerleştirmiştir.

“Ama Fargo alışılmış karakter özelliklerini genişletme çabasındadır. Pek çok türe ait karakterler tek kelimeyle tanımlanabilirler. Ve ilk bakışta Carl ve Gaear iki seks işçisine göre bu şekilde tanımlanabilmektedirler: Carl – Komik görünümlü, Gaear ise bir “Marlboro Adam”dır. Bu iki kadın daha ileri bir tanımlama yapamasalar da Carl da

Gaeer da başka karakterlerin karbon kopyası değil, daha gerçekçi karakterlerdir. İkisinin de ayrı doğallığı vardır. İki karakter de köşeyi döndüğümüzde karşılaşabileceğimiz türden insanlardır. Ve Fargo bu noktada “Hudsucker Proxy” filminin tam da eksik kaldığı doğal karakter ögesini içermektedir. Suçlular birer kusursuz profesyonel olmaktansa sıradan ve neredeyse amatör yöntemler izlemekte, eylemlerde bulunmaktadır. Gangsterler gibi değil, gerçek insanlar gibi tepkiler vermektedirler.”²⁸⁴

Film suçlulardan daha çok sıradan insanların suçlulara dönüşümünü şiddet temsilleri ile vurgulaması itibariyle ve karakterlerin denetimden çıkan olaylarla başa çıkamamalarını birleştirerek, kara filminin öğelerinden olan ahlak yoksunluğu ile meta düşkünlüğünü durağan bir yaşamın hüküm sürdüğü karlar altındaki Minnesota’nın merkezine yerleştirmiştir.

Fargo filmi, birbirinin zıttı olan karakterleri başarı ile kullanarak, izleyicinin gündelik hayatında çevresinde görebileceği insanları, suçlu – polis, işçi – işveren, karı – koca gibi stereotip karakterler içerisinden temsileştirerek, suçun doğasını sıradan insanlar üzerinden sunmaktadır. Bu sunumları yaparken olay örgüsünü eksiltilemeler, soru işaretleri, ip uçları ile harmanlayarak kurar. Roland Barthes’in kod olarak tanımladığı, yönetmenlerin hikayelerini anlatmak için bir yöntem olarak belirledikleri, anlatının temelini oluşturan bu kodlardan Coen filmlerini tanımlamak için uygun olan kod “Enigmatik Kod”tur. Barthes kodu şöyle tanımlar:

“Bu kod, seyircinin ilgisini çeken bir filmi sürükleyen temel yapılandırıcı araçtır. Tüm filmler kasti olarak bilmeceler kurar; sorular ortaya atar; çözülecek sırlar inşa eder; gerçekleştirilmeyi bekleyen hayaller ortaya atar. Bunlar merak uyandırır; seyircinin dikkatini toplar; gerilimi yaratır ve şaşırtır. Film yapanlar stratejik olarak anlatıya dair bilgilerin bir kısmını verip bir kısmını vermeyi geciktirerek seyirciyi kontrol altında tutar.”²⁸⁵

Bu sunumda, filmin karakterlerinden biri haline gelen karla kaplı coğrafya, kara filmin öğelerine tezat olabilecek bir mekan kullanımı iken, bu anlatıyı destekleyen hatta suçu örten ve saklayan bir öge haline dönüşmüştür.

Filmin başkarakteri Lundegaard’ın ihtiyacı olan parayı kayınpederinden istemek yerine, karısını suçlulara kaçırarak ihtiyacı olan paradan daha fazlasını elde etmek

²⁸⁴ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s. 70.

²⁸⁵ Robert Edgar-Hunt ve John Marland ve Steven Rawle, **Film Dili – Film Yapımı Temelleri 04**, Çev: Senem Aytaç, Literatür Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 29.

istemesi, müdürü olduğu satış ofisinde belgede sahtecilik yaparak suçlulara otomobil vermesi ve müşterilerini satış süresince kandırması karakterin ahlaki karar mekanizmasının çalışmadığının bir göstergesidir. Hatta ihtiyacı olan parayı elde edebilmek için karısının hayatını suçlulara emanet edebilmektedir.

Yerel polis şefi Marge'ın soruşturma başlatmasıyla, suçlu – polis mücadelesi, Lundegaard'ın düşündüğü gibi işlemeyen planları ve işlenen cinayetlerle kara film öğelerini barındıran film, hak edilmeyen paranın karın altında kalması, filmdeki tüm karakterlerin kaybeden olması ironilerini barındırmasıyla da kara filmin anlatı yapısından unsurları içinde barındırmaktadır.

“Filme nüfuz eden duygusal felçler ve ahlaki çürüme olay örgüsünün net olarak ortaya çıkışını baskılar ve buna yönelik dikkati yararsızlaştırır. Kısmen Noir dedektif filmlerinin geleneği içinde, filmin karakterlerinin birbirleriyle olan sorunlarından çıkan komplikasyonlar, dedektifin yaptığı araştırmanın zorluklarını ve izlemek zorunda olduğu neredeyse içinden çıkması olanaksız labirentleri gösterir.”²⁸⁶

Fargo filminde, kara mizah öğelerinin kullanımı;

Yönetmenlerin, Fargo filminde kullandıkları kara mizah öğeleri, kara film unsurları ve şiddet temsilleri ile iç içe geçmiş şekilde kurgulanmıştır. Bu öğeler anlatımı desteklemenin, ironiyi barındırmanın yanı sıra, izleyicinin neden sonuç ilişkilerini karakterlerin davranışlarının doğal sonuçları olarak algılamasına yardım etmekte, filmin anlatısının ve karakterlerin gerçekliği hissini destekleyerek, insan kaçırma, yaralanma, ölüm gibi kritik durumları sarsıcı, rahatsız edici imajları, diyaloglar ve karakterler ile gülümseterek ama sarsıcı bir şekilde izleyiciye göstermektedir. Bunu yaparken de karakterlerin tezatlığından, zayıf yönlerinden, komplekslerinden yararlanmaktadır.

Filmde kara mizah öğeleri şiddet temsillerinin gerçekliğini ve inandırıcılığını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Shep'in Showalter'ı kemerle dövmesi, Grimsrud karakterinin cesetleri yok etmek için ağaç biçiciyi kullanması ve hepsinden önemlisi tüm bu suç hikayesini yedi aylık hamile olan, güler yüzlü naif ve sempatik bir kadının

²⁸⁶ Robert Philip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, Çev: Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 90-91.

özmesi yönetmenlerin kara mizah öğelerini filmin anlatısını desteklemek amacıyla kullandıkları yerlerdir.

Fargo filmindeki şiddet temsilleri,

Filmin başlangıcında yazan “ Bu gerçek bir hikayedir bu filmde anlatılan olaylar 1987 yılında Minnesota’da yaşanmıştır. Geride kalanların isteği doğrultusunda isimler değiştirilmiştir. Ölenlere saygıdan dolayı, diğer her şey gerçekleştiği gibi anlatılmıştır” yazısı izleyiciyi filme hazırlayan bir açıklamaparçası görevi üstlenmektedir. Film tamamen kurgu olmakla birlikte, bu giriş yazısı hikayenin geçtiği coğrafya ve hikayenin karakterleri ile birlikte düşünöldüğünde, yaşanan olayların sıradan insanların gündelik yaşamlarında olduğu algısını destekler niteliktedir. Böylece hikaye izleyiciler için daha gerçekçi algılanabilecektir. Çünkü, filmdeki şiddet temsillerinin aşırılığı ve sıradışıılığı göz önüne alındığında, bu bilgilendirici metin izleyiciyi inanmaya sevk edecek bir görev üstlenecektir.

Jerry Lundegaard yaşadığı mali sorunları çözüme kavuşturabilmek için iki suçluyla anlaşarak karısını kaçırmalarını ister. Jean evinin salonunda oturmuş, örgü örerken gündüz kuşağı programı izlemektedir. Showalter ve Grimsrud yüzlerine taktıkları maskeler ile Jean’i kaçırmak için Lundegaard’ların evlerine girerler. Grimsrud Jean’in beklemediğı kadar çevik bir hareketle onu yakalar, bu esnada kadın, Grimsrud’un elini ısırır.



Fotoğraf 41: Fargo filminde Jean, Grimsrud’un elini ısırır

Bu sahnede kullanılan şiddet türü tepkisel şiddettir. Bulunduğu durumun ciddiyetini anlayan ve suçluların kendisine zarar vereceğini fark eden Jean, kendisini bu durumdan kurtarabilmek için, yapabileceği en doğru reaksiyonu gösterip kendisini yakalayan Grimsrud'un elini ısıırıp kurtulmaya çalışmıştır. Jean'ın uyguladığı şiddet, zarar vermekten çok kendini içinde bulunduğu tehlikeli durumdan kurtarmak amaçlı kullanılan şiddet temsillerindendir.

Showalter ve Grimsrud, arabanın arka koltuğunda bağlı şekilde yatan Jean ile birlikte Lundegaard'ın ön ödeme olarak verdiği arabayla kasabadan uzaklaşmaktadır. Arabalarına takmaları gereken geçici plakayı takmadıkları için polis tarafından durdurulur ve şüpheli hareketleri nedeniyle arabadan inmeleri istenir. Bunun üzerine Grimsrud, torpido gözünden çıkardığı tabanca ile polisi kafasından vurarak öldürür. Bu sahne, filmdeki ödünlüyici şiddet temsillerinden birini oluşturmaktadır.

*"Fargo ve İhtiyarlara Yer Yok'ta merkeze yerleşen şiddet, ödünlüyici şiddete girer. "Fargo'da kadını kaçıran suçluların tavırları, konuşma tarzları ve kendi içlerinde yaşadıkları çelişki, bu iki insanın da birtakım sorunları olduğunu gösterir seyirciye. Özellikle suçlulardan Grimsrud'ın tam bir ödünlüyici şiddet uyguladığına şahit oluruz. Filmin başlarında gayet soğukkanlı bir şekilde önce polisi, ardından kendilerini gören arabadaki iki kişiyi öldürmesi bu yönde bir şiddeti içerir."*²⁸⁷

Showalter'ın plakayı takma konusundaki dikkatsizliği ve polise rüşvet vermek istemesi, polisin bu kişilerin kanun dışı işler yapabileceği ihtimalini düşünmesine neden olmuştur. Dikkat çekmemeleri ve görünmez olmaları gereken bu anda yaptıkları hata, kaçırma planının kontrolden çıkmasına sebep olmuş ve bu durumu tekrar kontrol altına alıp yollarına devam edebilmek için polisi öldürmeleri gerekmiştir.

²⁸⁷ Şehitnur Zülfiyar, **Şiddetin Sinemadaki Psikolojik Görünümleri**,

<http://www.hayalperdesi.net/dosya/45-siddetin-sinemadaki-psikolojik-gorunumleri.aspx>, Haziran 2014



Fotoğraf 42: Fargo filminde Grimsrud, kendilerini durduran polisi öldürür

Grimsrud, Showalter'dan polisin cesedini ortadan kaldırmasını ister. Bu sırada olay mahalinden araba ile geçmekte olan iki kişi Showalter'ın polisin cesedini taşımasına şahit olur. Grimsrud, bu iki kişinin peşine düşer ve onları yakalayıp tereddüt etmeden öldürür. Filmin bu sahnesi, **ödünleyici şiddet** temsiline bir örnek oluşturmaktadır. Polisin öldürülmesiyle başlayan ve kontrol altına alınamayan bu seri cinayetler, suçluların Lundegaard ile anlaşmalarına sadık kalabilmelerinin tek yolu haline gelmiştir.



Fotoğraf 43: Fargo filminden ödünleyici şiddet temsili

Ard arda işlenen bu cinayeti, yerel polis şefi Marge Gunderson tarafından araştırılmaya başlanır. Çalıntı Ciera'nın izini takip eden polis şefi, suçluların telefonla Lundegard'ın atölyesinde çalışan Shep Proudfoot ile bağlantı kurduğunu öğrenir ve Shep'i sorguya çeker. Marge sorgu sırasında, suçlularla bağlantı kurmanın yasa dışı bir eylem olduğunu, bu durumun Shep'in şartlı tahliye anlaşmasına aykırı olduğunu ve bildiği her şeyi anlatmasını kibar ve tehdit edici bir dille söyler. Burada Marge, psikolojik bir telkin ile

eski bir suçluyu ikna edebilmek için **yasal şiddetin** olanaklarını kullanmaktadır. Shep geçmişte hapisanede kalmıştır ve hayatta kalabilmek için kaba kuvvetin öneminin farkındadır. Bu yüzden de kendi varlığını ve düzenini korumak için uyguladığı her saldırgan hareket onun için önemlidir. Shep de az konuşan, beladan uzak durmaya çalışan eski hükümlü ve şartlı tahliye ile serbest kalmış biridir.

Shep yaşadığı bu olay üzerine, Showalter'ı bir kadınla birlikte olurken bulur, hem Showalter'ı, hem kadını hem de gürültüleri duyarak gelen komşusunu hakaret ve küfür ederek – **sözlü şiddet** uygulayarak - döver. Shep şartlı tahliyesi tehlikeye girdiği ve suçlular dikkatsiz olduğu için bu durumdan zarar göreceğini anlamış ve bu durumun kendisi açısından başka zararlara neden olmaması için önlemini, Showalter karakterine şiddet göstererek alma konusunda kendini haklı görmüştür. Bu sahnede **ödünleyici ve öç alıcı şiddet** iç içedir. Ödünleyici şiddet olmasının nedeni, kendi kontrolünde olmayan fakat kendini de ilgilendiren bir durumu, polisin araştırmaya başlaması Shep'i rahatsız etmiş ve suçluların daha dikkatli olmalarını sağlamak için Showalter'a saldırmıştır. **Öç alıcı şiddet**in olmasının nedeni ise, suçluların dikkatsiz davranmalarının sonucu olarak polisin Shep ile bağlantıya geçmesi nedeniyle bunun bedelini Showalter'a ödetmek istemesidir. Buradaki şiddet temsilleri, sunumve kullanılan araç itibariyle de ilginçlikler barındırmaktadır. Coen Kardeşlerin karakterleri, şiddet uygulayacakları sahneler için planlar yapmak yerine işlevsel olabilecek ve ulaşabilecekleri ilk nesneleri kendilerine araç olarak seçerler. Shep, Showalter'ın kemerini kullanarak onun boğazını sıkıp onu kırbaçlar.



Fotoğraf 44: Fargo filminden şiddet sahnesi

Kendi kemeriye acımasızca dövülen Showalter, planı sonlandırıp parasını alabilmek için Lundegaard'ı arayıp parayı hemen almak istediğini söyler. Fidyeye ücretinin yüksek olması ve parayı kendisinin ödeyecek olması nedeniyle Lundegaard'ın kayınpederi, fidye ve rehine değişimini kendisi yapmak ister. Buluşma yerine giden Showalter, Lundegaard'ın gelmediğini ve tanımadığı birinin değişim için geldiğini görünce, adamı tabanca ile vurur. Bu sahnedeki, şiddet temsiliinin nedeni **öç alıcı şiddettir**. Grimsrud'a göre daha kibar ve sakin bir suçlu olan Showalter, ters giden olayların, bir çocuk gibi yediği dayanın etkisiyle plana sadık kalmayan Lundegaard'ı cezalandırmak ister. Ayrıca kendine uygulanan şiddet, onu küçük düşürmüş ve özsaygısını zedelemiştir. Durum kontrol altına alabilmek için, birine zarar vererek kendi varlığını olumlaması ve insanların ona saygı duymasını sağlaması gerekmektedir.



Fotoğraf 45-46: Fargo filminden silahla yaralama sahnesi

“Showalter, Grimsrud'a göre daha kibar, daha çelimsiz ve aslında daha korku dolu bir tablo çizer. Özellikle filmin başlarında herhangi bir insanda görülebilecek tepkiler veren bir suçluyken, sonra sanki Grimsrud'un beğenisini kazanmak için şiddete eğilimini artırır. Fidyeye parasını almak için geldiği otoparkta kadının babasını, sürekli kazını sorduğu için öldürür. Otopark görevlisini de öldürerek ödünleyici şiddete başvururken yine de Grimsrud kadar ölüm sever bir tavra büründüğü söylenemez. Kadının babasının otoparka giderken yanına silah alması ve parayı verdikten sonra kendisini vuran suçluya ateş etmesi, suçlulardan farklı olarak koruma amaçlı tepkisel şiddete örnek teşkil eder.”²⁸⁸

Hiç beklemediği şekilde yaralanıp yere düşen Wade, cebinden çıkardığı tabancası ile Showalter'ı yüzünden vurup yaralar. Tepkisel şiddetin sunumu olan bu sahnede, kendisine zarar veren Showalter'ından korunmak isteyen Wade, suçluya ölümcül bir zarar vermek amacıyla olmayan bu eylemi uygulayıp bilinçli bir korkudan kaynaklanan

²⁸⁸ Şehitnur Zülfiyar, **Şiddetin Sinemadaki Psikolojik Görünümleri**,

<http://www.hayalperdesi.net/dosya/45-siddetin-sinemadaki-psikolojik-gorunumleri.aspx>, Haziran 2014

motivasyonla Showalter’a zarar vermek istemiştir. Yüzünden yaralanan Showalter daha da sinirlenir ve silahıyla adamı öldürür. Yaşadığı olayın hıncını Wade’ten çıkarmak istemekte ve kontrolünü kaybederek onu öldükten sonra da tekmelemeye devam etmektedir. Öç alıcı şiddet temsiline devamı olan bu sahne, Showalter’ın hiçbir neden yokken otopark görevlisini öldürmesi ile son bulur.

Yaralı bir şekilde, kara gömüdüğü paraların geri kalanıyla kasaba dışında, Grimsrud ve rehine kadının saklandığı eve dönen Showalter, Grimsrud’un kadını çok ses çıkardığı için öldürdüğünü öğrenir.

“Kaçırdıkları kadına “nedensiz” yere kötü davranması, onu hiç umursamaması ve genellikle suskun olması da kendisinde bir sorun olduğunun göstergeleridir. Filmin sonlarına doğru kendisine karşı gelen ortağını yine hiç düşünmeden öldürmesi, hatta ağaç bileycisinden geçirmesi Grimsrud’ın ölümü sevmek gibi hastalıklı bir tavra sahip olması ile açıklanabilir. Ölüm sever insanlar geçmişte yaşar; duygusal ama herkesten uzaktır; kabul ettikleri değerler sıradan insanlarınkilerin tam tersidir. Onları heyecanlandıran şey hayat değil ölümdür. Başarılarını yaşam yok etmek üzerine kurdukları için de şiddet onlara göre bir hayat tarzıdır.”²⁸⁹

Grimsrud’un rehine kadına uyguladığı şiddet öç alıcı şiddet olarak tanımlanabilir. Burada bir neden sonuç ilişkisi söz konusudur. Kadın, Grimsrud’un yemek yerken televizyon izlemesine mani olmaktadır. Bu durumu denetime alabilmesinin tek yolu ona şiddet uygulamaktan geçmektedir. Onu rahatsız eden bir insana, rahatsızlık vererek yani ona karşılık vererek içinde bulunduğu durumu sonlandırmak ister.

Showalter aldığı paranın yarısını Grimsrud’a verip çalıntı araba ile ayrılmak istediğini söylediğinde, Grimsrud bu duruma itiraz eder. Arabanın da eşit bölüşülmesi gerektiğini bunun da, birinin diğerine arabanın parasının yarısını ödeyerek çözülebileceğini söyler. Buna itiraz eden Showalter’ı baltalayarak öldürür.

²⁸⁹ Zülfikar, a.g.e.



Fotoğraf 47: Fargo filminden ödünleyici şiddet temsili

Bu sahne, şiddeti sunumu itibariyle **ödünleyici şiddet** temsili örneğidir. Kaçırma olayının başlangıcından beri iletişim kurmakta zorlanan iki suçludan, daha acımasız ve vahşi olan Grimsrud'un istediği adil bir şekilde kazancı bölüşebilmektir. Buna itiraz eden Showalter'ı konuşarak ikna edemeyeceğini bilmekte zaten konuşmayı da çok fazla sevmemektedir. Yaşadığı sorunları kesin çözümler ile sonuçlandırma konusunda şiddeti araç olarak kullanmayı tercih eden Grimsrud için, Showalter'ı öldürerek denetiminden çıkmış bir olayı uyguladığı şiddet ile tekrar kontrolü altına alır.

Yerel polis şefi, gölün kıyısında devriye gezerken çalıntı araba ile karşılaşır evi ve çevresini kontrol etmeye karar verir. Bu sırada, Grimsrud'u ortağı Showalter ve rehine Jean'i ağaç biçicide öğütürken suç üstü yakalar. Burada, Grimsrud'un ortağı ve rehineye uyguladığı şiddet ödünleyici şiddet temsilini oluşturmaktadır.

Tüm kanıtları ortadan kaldırıp izini kaybettirmek isteyen Grimsrud için akla en yatkın, en pratik çözüm budur. Bulunduğu dağ evinde, cesetleri parçalamak ya da kara gömmek yerine, onların bulunmamasını sağlamak için yapabileceği tek şey cesetleri ortadan kaldırmak için en işlevsel çözüm olan ağaç biçiciyi kullanmaktır.



Fotoğraf 48-49: Fargo filminde Grimsrud cesetleri ağaç biçiciye atmaktadır

Marge’a yakalanan Grimsrud, kaçmayı dener fakat halime polis şefi Marge tarafından yaralanarak tutuklanır. Buradaki şiddet sunumu yasal şiddet temsilidir. Marge, suçlunun kaçmasını önlemek için onu yaralayıp etkisiz hale getirerek yasaların onu verdiği yetkiyi kullanmıştır.

“Fargo, tüm öğelerin birbirine bağlandığı nadir filmlerdendir. Coen her bir dakikayı açıklamadan, noktaları birleştirme konusunda seyirciye güvenerek riske girmişlerse de güvenleri boşa çıkmamıştır. Standart suç-dramayı almışlar ve bir taraftan geleneklere sadık kalmış, öte yandan klasik beklentileri karşılamayı reddetmişlerdir. Ama her şeye rağmen sonuç olarak Fargo bir suç dramasıdır. Polisler, üçkâğıtçılar, şiddet, ahlaki ikileme düşmüş bir adam ve bütün harika suç filmlerinin temel dişlisi görevini gören şiddet ve açgözlülüğün yönlendirmesi söz konusudur.”²⁹⁰

²⁹⁰ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s. 70.

3.3.4 İhtiyarlara Yer Yok (No Country For Old Men)

Filmin Künyesi

Adı: No Contry For Old Men

Yapım Yılı: 2007

Tür: Gerlim/Suç

Süre: 122 dk.

Yönetmen: Joel Coen, Ethan Coen

Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Görüntü Yönetmeni: Roger Deakins

Ülke: ABD

Oyuncular: Josh Brolin, Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Kellty MacDonald, Woody Harrelson, Stephen Root, Garret Dillahunt, Jason Douglas ²⁹¹

Çözümleme

No Country For Old Men filmi Llewellyn Moss'un tesadüfen, uyuşturucu takası esnasında çıkan çatışma sonucu sahipsiz kalan para dolu bir çanta bulmasıyla hayatının, içinden çıkmasının mümkün olmadığı, tehlikeli stratejik bir oyuna dönüşmesini konu almaktadır. Llewellyn, çatışma sonrası ölmek üzere olan Meksikalı bir adamın su istemesi üzerine ona su vermek için gece yarısı tekrar olay yerine gelir. Burada silahlı adamlarla karşılaşır, adamlar arabasının lastiklerini patlatıp onu yaralarlar. Chigurg olay mahalini görmek ve çantanın alıcısını teslim almak için gelir ve Llewelyn'i takip etmeye başlar. Olayın polis tarafından takibe alınmasıyla Şerif Bell soruşturmaya dahil olur. Chigurg, çantadaki alıcı aracılığıyla Llewellyn'i yakalar ve girdikleri çatışmada birbirlerini yaralarlar. Bunun üzerine Chigurg, Llewelly'e çantayı teslim etmezse karısını öldüreceğini, çantayı kendisine verirse karısının hayatını bağışlayacağını söyler. Lewellny karısına telefon eder ona para olan çantayı vereceğini ve çantayla beraber şehir

²⁹¹ <http://www.imdb.com/title/tt0477348/fullcredits/>, Son Erişim Tarihi: Kasım 2014

dışına gitmesi gerektiğini söyler. Buluşma yerine Meksikalılar karısından önce gelir ve Llewellyn'i öldürürler. Başladığı bir işi yarım bırakmayan Chigurg, Llewelly'nin karısını ziyaret eder ve bu ölümden kocasının sorumlu olduğu söyleyip kadını öldürür.

2007 yılında yapılan filmde, kara film öğelerinin şiddet temsilleriyle iç içe kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanılan şiddet sunumlarını destekleyen şiddet temsilleri; öç alıcı şiddet, ödünleyici şiddet, örgütlü şiddet ve tepkisel şiddet temsilleridir. Şiddet sunumlarının ve kara film öğelerinin ayrıntılı kullanımı, bu filmin çözümlemesinde açıklanacaktır.

No Country For Old Men filmindeki kara film öğeleri,

Eski Vietnam gazisi olan Llewelyn, karavan parkında, karısıyla beraber yaşayan ve kaynakçılık yaparak yaşamına devam eden bir adamdır. Geyik avından dönerken bulduğu olay mahalinde çıkan çatışmada sahipsiz kalan para dolu çantayı alarak, kendisini ve ailesini, mafyatik bir hesaplaşmanın aranılan öznesi haline getirir. Bu, Coen Kardeşler'in filmlerinde sıkça kullandığı, hiç farkında olmadan kendini olayların ortasında bulan ve buradan çıkacağını bilemeyen karakterlerin hikayelerinden biridir. Kendisini takibe başlayan suçlular, çeteler ve yasal kuvvetlerin takibinden kurtulmak için kendine özgü yollar geliştirip hayatta kalmaya çalışan Llewelyn, bir çanta para için hem kendini hem de karısını feda edip ikisinin de ölümüne neden olmaktadır.

Paraya sahip olma tutkusu Coen karakterlerini her zaman baştan çıkaran bir nesne olarak sunulmaktadır. Karakterler, daha fazlasına sahip olabilmek için kendilerini feda edebilmekte, verdikleri yanlış kararlar neticesinde, geri dönüşü olmayan büyük bedeller ödemektedirler. Llewelyn'in geri dönüşü olmayan en büyük hatalarından biri, olay mahalinde bulduğu Meksikalı'nın kendisinden su istemesi üzerine gece yarısı oraya geri dönmesi olmuştur. Bu sebeple Meksikalılar kendisini fark edebilmiş, arabasının lastikleri patlatıldığı için, Chigurh kendisinin izini kolayca sürebilmiştir.

Bölgenin şerifi olan Bell'in düşünceleri ile başlayan film, kara filmlerdeki dış ses kullanımına örnek olmaktadır. Bell, izleyiciye filmin ne ile ilgili olduğu hakkında bilgiyi

kendi kişisel tarihinden anılarla ve bu anılar hakkındaki düşünleriyle vermektedir. Kara filmin sinemanın geleneksel anlatı kullanımlarının aksine, bireysel ve alternatif gerçekliği vurgulamak için kullandığı dış ses, kişisel bir deneyimden yola çıkarak Amerikan şiddet tarihi hakkında bir çıkarımda bulunmaktadır.

Filmin anlatısı boyunca, şerifin ve kendi gibi yaşlı dostlarının dahil olduğu diyaloglarda, vurgulanan ve karakterlerin anlamadığı şey “tüm bunların tek nedeninin para ve uyuşturucu” olmasıdır. Karakter “Bu neden oluyor, daha başka neler göreceğiz? Gelecek çok kasvetli görünüyor. Sebep bir tane değil ki” diyerek, kara filmin tematik karamsarlığını filmin geneline yayarak, sokaklardaki suçu ve yaygın şiddeti filmin anlatısı içerisine yerleştirmeye devam eder.

“Coenlerin ‘Amerikan tarihinin kan tutkusunun modern bir oluşumdan ziyade Amerikan tarihinin bir parçası olması’ gibi toplumsal bir gerçeği anlatmak için şiddeti alet edinmesi durumunu kişiselleştirir. Karakterlerden birinin de belirttiği üzere. ‘Bu yeni bir şey değil... Bu ülke insanlarına kötü davranıyor.’ Meksika sınırındaki kanlı uyuşturucu trafiğine gönderme yaptığı düşünüldüğünde, filmin ismine bakarak verilmek istenen toplumsal mesajı çözmek zor değildir. Film bu sorunu asla modern bir sorun maskesinin altına gizlemez. Bu acımasız şiddet her zaman bir gerçeği su yüzüne çıkartır: İhtiyarlar bu oyunu oynayamazlar.”²⁹²

Film konusu itibariyle, mafya hesaplaşmaları, uyuşturucu – para değiş tokuşu ve profesyonel şiddet uygulayıcısı katilleri içinde barındırdığı için, suç filmin tematik yönelimi olmakta, karakterlerin yaşanan olaylar karşısındaki davranış biçimleri yasal temsiller olmaktan çıkmakta tüm iletişimlerin sadece şiddetle sağlandığı ve gündelik yaşamın sıradan karakterlerini etkilediği gerçekçi durumlar dolayısıyla temsil edilmektedir.

No Country For Old Men filmindeki şiddet temsilleri,

Bu filmdeki şiddet temsilleri, filmin ana karakterleri olan Şerif Bell, Llewellyn Moss ve Chigurh üzerinden sunulmaktadır.

²⁹² Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, 149-150 s.

Film Şerif Bell'in, Coen'lerin diğer birçok filminin de başlangıcında bulunan dış sesin kendi, babası ve büyükbabası ile ilgili düşüncelerini izleyici ile paylaşması ile başlamaktadır. Şerif, babasının ve büyükbabasının da kanun adamı olduğundan bahseder. Eskiden bazı şeriflerin silah taşımaya gerek duymadığını ve bugün yaşasalar kendilerini silahsız nasıl kabul ettirebileceklerini sorgulamaktadır. Tutuklayıp elektrikli sandalyede idam edilmesini sağladığı on dört yaşındaki bir çocuğun aynı yaştaki bir kız çocuğu öldürdüğünü ve bunun nedenini çocuğa sorduğunda ise onun uzun süredir birini öldürmeyi planladığını, serbest kalırsa tekrar birini öldürmek istediğini öğrendiğini anlatır. Buna ve yaşadığı çağda işlenen suçlara da anlam veremediğini söyleyerek bir anlamda suçla ve şiddetle nasıl bir bağlantı kuracağını bilmeyen bir karakter olarak temsil edilmektedir.

“Ölüm her insanın kaderinde vardır ve bu yalnızca ne zaman ve nasıl olacağıyla alakalıdır. Karakterler şiddetten kaçmaya çalışabilir ama kimse ölüme söz geçiremez. Filmdeki kötü karakterin de açıkladığı gibi: “Bu işler böyledir.” Ne olursa olsun kahraman şerif modern kaosu anlayamaz ve “Önümdeki fişlerin hepsini öne sürüp dışarıda anlamadığım bir şeyle karşılaşmak istemiyorum,” der. Film; şiddetin evrimini, onu neyin yarattığını ve birinin bununla nasıl savaşılabileceğini anlamak kavramları ile karakterize edilmektedir.”²⁹³

Film yönetmenlerin ilk filmlerinde olduğu gibi Teksas'ta geçmekte ve bu filmin başlangıcındaki dış sesin söylediklerini hatırlatan bir anlatıyla ilerlemektedir. Filmin karakterleri kendi başının çaresine bakmakta ustalaşmış ve yaşadıkları sorunları çözme konusunda yasal otoritenin kararlarına bağlı kalmaya gerek duymayan karakterlerdir.

Yönetmenler, Teksas'ı referans göstererek, Amerikan şiddetinin aslında hiç bitmediğinin, ülkenin toplumsal gerçeklerinden biri olduğunun üzerine, şiddeti filmin anlatısına sinmiş bir yönelim olarak kullanmaktadır.

“Acımasız bir kiralık katil, mavi yakalı bir kaynakçı ve yaşamaktan bıkmış usanmış bir şerif... Hepsi de Coenlerin sinemaya uyarladığı ve erkeğin iradesi, sözlerinde durması ve kendini adaması üzerine yazılan Cormac McCarthy'nin sert suç romanında birleşiyor. Ölüm ve kaderi anlatan bu film Amerikan şiddetini, Eski Batı'daki katliamın aslında bitmediğini, yalnızca döngüler halinde su yüzüne çıktığını betimler. 1980 yılında geçen film, erkeklerin ahlaki değerlere sahip olmadan, amaçsızca öldürmeye başladığı zaman vahşice evrilmeye başlayan kaosu anlatır. Her Coen filmi gerçekliği (realizmi), eğlenceyi ve anlatıyı vurgulamak için şiddeti kullanır. Her film bir katliamı farklı şekillerde tasvir

²⁹³ Doom, a.g.e, 2009, s. 149-150.

eder. Ama No Country For Old Men Amerikan şiddetinin özünü oluşturan pis, kanlı, acımasız, dehşetli ve amansız doğayı betimlemek için yukarıda belirtilen tüm öğeleri etkili bir şekilde entegre eder.”²⁹⁴

Teksas, uzun yıllar boyunca savaşın ve şiddetin olduğu ve hala da döngüsel olarak var olmaya devam ettiği bir eyalet olarak şiddetin kanıksandığı ve yaşanan sorunları çözmek için sıkça kullanıldığı, Meksika’ya sınırı olması nedeniyle de yasa dışı örgütlerin yasa dışı işlerini yürütebildikleri denetimi zor bir eyalettir. Coen Kardeşler, kanıksanan bu şiddetin gündelik hayattaki varlığını, sıradan insanlar ve içinden çıkması imkansız olaylar ile sentezleyerek Amerikan şiddetinin dehşetini, Chigurh karakteri üzerinden özneleştirilmektedir.

“Acıma duygusundan nasibini almamış katil Anton Chigurh başta olmak üzere, empati kurabileceğimiz hiçbir karakter yok. Bu da izleyicinin gözlemci konumunda kalmasına neden oluyor. Stone’un yarattığı yarı fantastik atmosferin aksine Coen’lerin dünyasında her şey tamamen gerçek. Bu yüzden, yapılan her şiddet eylemi çok daha fazla tedirgin edici ve dehşete düşürücü.”²⁹⁵

Chigurh, onu yakalayan polis tarafından polis merkezine götürülür. Polise fark ettirmeden kelepçelerinden kurtulan Chigurh kelepçelerini kullanarak polisi boğazlayarak öldürür. Filmin üçüncü dakikasında yer alan bu sahne ile izleyiciye bir şok yaşatılmış, film boyunca devam edecek ve tam olarak ne zaman, nasıl gerçekleşeceği belli olmayan şiddet temsilleri hakkındaki tekinsizlik duygusu filmin başlangıcından itibaren etkin kullanılmıştır. Chigurh karakterinin uyguladığı şiddet temsillerine bakıldığında kıyıcı – yıkıcı saldırganlık kaynaklı bu temsillerin filmin anlatısında öğe alıcı ve ödünleyici şiddet ile sentezlenerek kullanıldığı görülmektedir.

²⁹⁴ Ryan P. Doom, **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio, California, 2009, s.149.

²⁹⁵ Serhad Mutlu, **Sinema Ve Şiddet**, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf, Aralık 2014, s. 39.

Karakterin, nereden, ne zaman ve nasıl saldıracağı konusunda olan belirsizlik, onun şiddetin kanıksandığı Teksas topraklarına uyum sağlayan yabanıl bir hayvan gibi avlanarak bu temsilleri gerçekleştirdiğini göstermektedir.



Fotoğraf 50-51: No Country For Old Men filminden şiddet temsili

Llewelyn karakteri çölde avlanırken, tesadüf eseri çatışmanın olduğu alanı, cesetleri ve uyuşturucuyu bulur. Yerdeki kan izlerini takip ederek para dolu çantayı alan Llewelyn, ondan su istemiş bir Meksikalıya su içirebilmek için gece yarısı olay mahaline döner ve Meksikalı çete tarafından fark edilir. Çete elemanları ona ateş açar ve köpeklerini yakalaması için adamın peşinden salarlar. Buradaki şiddet temsillerini; yasa dışı çetenin uyguladığı örgütlü şiddet ve Llewelyn'nin köpeğin saldırısından kurtulmak için onu öldürmesiyle sunulan tepkisel şiddet oluşturmaktadır. Llewelyn'in arabasını orada bırakmak zorunda kalması, Meksikalıların ve Chigurh karakterinin Llewelyn ve ailesinin izini bulup peşine düşmesine sebep olur.

Filmin bundan sonraki hikayesi Chigurh'un çantayı geri alabilmek amacıyla çantaya yerleştirilmiş vericiyi alıcıyla takip edebildiği ve Llewelyn'in yerini tespit edebildiği, Chigurh ve Llewelyn arasındaki stratejik bir oyuna dönüşür. Bu kovalamaca esnasında, Chigurh karşısına çıkan ve onu engelleyebileceğini düşündüğü birçok kişiyi tereddüt etmeden öldürür. Llewely'nun Chigurh'a karşı kendini savunduğu sahnelerdeki şiddet temsilleri de tepkisel şiddet sunumunu oluşturur.



Fotoğraf 52-53: No Country For Old Men filminden tepkisel şiddet sunumu

Chigurh infazlarını gerçekleştirirken, oksijen tüpü ile bağlantılı olan ve basınçla çalışan özel yapım bir silah kullanmaktadır. Bu durum, Chigurh'un kendini ve diğer insanları konumlandırma biçimiyle açıklanabilir. Karakterin normal bir silah kullanmak yerine, böyle çalışan bir araç seçmesi, infazlarını sessiz bir şekilde gerçekleştirmesini sağladığı gibi onun kibiri hakkında da bilgi vermektedir. Chigurh öldürürken, karşısındaki kişi onun için bir nesneye dönüşmekte, bir canlı üzerinde egemenlik kurma dürtüsü ile hareket edip sadist davranışlar sergilemektedir. Burada amaç güce sahip olma, ne olursa olsun kontrolü elinde bulundurmaktır.²⁹⁶

Onun dışında kalan insanların kullandığı herhangi bir aracı öldürmek için kullanmayı tercih etmeyen karakter, alışlageldik kriminal izler bırakmamakla beraber, biricik öldürme yöntemiyle bir seri katil gibi imzasını atabilmektedir. Bu biriciklik onu korkulan ve sakınılması gereken bir kişi haline getirmekte bu yüzden de diğer karakterler tarafından istenmeyen, korkulan biri olarak dışlanmaktadır.

Bu da, filmde öldürdüğü karakterleri öç alıcı şiddet yönelimiyle öldürdüğünü göstermektedir. Böylece uyguladığı şiddet niceliksel olarak arttıkça, temsil ettiği şiddet sunumlarını niteliksel olarak kategorize etmek ve anlamlandırmak diğer karakterler için zorlaşmaktadır.

²⁹⁶ Şehitnur Zülfikar, **Şiddetin Sinemadaki Psikolojik Görünümleri**, <http://www.hayalperdesi.net/dosya/45-siddetin-sinemadaki-psikolojik-gorunumleri.aspx>, Aralık 2014

Chigurh ve Llewelyn arasındaki çatışmadan sonra ikisi de yaralanır ve birbirlerinden saklanırlar. Llewelyn, katilin takibinden kurtulamayacağını, karısının peşinde olduğunu anlar ve karısını parayla beraber eyalet dışına göndermeye karar verir. Filme, Chigurh’u öldürmek için dahil olan karakter Carson, Llewelyn’e şunu söylemektedir: “Parayı geri versen bile, canını sıktığın için seni öldürür.” Bunun farkında olan Llewelyn, teke tek bir hesaplaşma için yalnız olması gerektiğini bilmektedir. Chigurh’tan önce Meksikalılar, Llewelyn’i bulup öldürürler. Chigurh, Llewelyn’in karısının evine gider, kadını öldürmeden önce aralarında, Chigurh’un daha önce de benzin satıcısı adama yaşama şansı sunduğuoyunu oynarlar. Chigurh bu iki karakterle yazı tura oyunu oynamış ve onlara paranın hangi yüzünün üstte kaldığını bilmelerini istemiştir. Llewelyn’nin karısı katile, bunu yapmak zorunda olmadığı söyler. Chigurh, ölüm anı yaklaştığında kendisine herkesin aynı şeyi söylediğini söyleyip yazı mı tura mı diye sorar. Chigurh gerçekleştirdiği infazlardan oluşan sorumluluğu rastlantısal bir Tanrı isteğine bırakmaktadır. Böylece şiddetin getirdiği sorumluluk, diğer karakterlerin sahip olmak istediği para ile ilgili olmaktan çıkıp Tanrı’nın bir isteği olarak algılanıp onun için kabul edilebilir neden sonuç ilişkisine bağlanacaktır.



Fotoğraf 54: No Country For Old Men filminde neden-sonuç ilişkisi

Bu ölümlere anlam veremeyen, şiddet uygulamaktan kaçınan, cinayetlerin her zaman bir adam gerisinde olan Şerif, bu temsiliyle alışılmış şerif temsillerinin dışında durmaktadır. Film boyunca dış ses olarak ve karakterlerle girdiği diyaloglarla şiddet temsillerine, hikaye anlatıcısı olarak dahil olan şerif, Teksas eyaletinde yaşanan şiddetin

kanıksanmış olduğu ve yaşanmaya devam edeceğini belirten ve bunu kabullenen bir karakter olarak temsil edilir. Filmin son sahnelerinde, şerif ile tekerlekle sandalyedeki adam arasında geçen diyalogta bahsedildiği gibi, bu ülke insanlarına kötü davranmakta ve şerifin mesleki çabasıyla olacakların önüne geçmesi olanaksızdır. Llewelyn’in karısına anlattığı bir hikayenin sonunda da söylediği gibi “Bir sığır ile bir insan arasındaki mücadelede sonuç belirsizdir” Bu belirsizlik ve uygulanan şiddet, yasal şiddet temsilcisi olan ve filmde hiçbir şiddet sunumunu temsil etmeyen şerifin istifasıyla sonuçlanır. Çünkü şerifin bildiği ve yönetmenlerin filmin adında da belirttiği gibi, ihtiyaşlar bu oyunu oynayamamakta, bu oyunu oynayan geç adamlar da yaşlanamadan ölmektedirler.

SONUÇ

Şiddet, sanat tarihi boyunca farklı sanat disiplinleri tarafından temsillere konu edilmiş, sanatçılar yaptıkları çalışmalarında şiddet olgusuna değinmişlerdir. Resim ve heykel, müzik, tiyatro, dans, edebiyat ve mimari sanatlarda şiddet temsilleri sıkça görülmektedir. Bütün bu sanat dallarını içinde barındıran ve yedinci sanat olarak nitelendirilen sinema sanatı, görüntüyü ve sesi kullanarak, şiddet temsillerini en çarpıcı ve gerçekçi şekilde aktarabilen sanat dalı olmuştur.

Sinema, tekniğin olanaklarının yeniden üretilebildiği bir araç olarak şiddeti de yeniden üretmiş ve bunu yaparken gündelik hayatın şiddetini ilgi çekici, fantastik görsel şiddetin temsillerine dönüştürmüştür. Şiddet, Hollywood filmleri içinde yer aldıkça gerçeklikten uzaklaşmış, seyirciyi büyülemek üzerine kurgulanmış abartılı şiddet sahnelerinin yer aldığı, aksiyon, korku, dram filmleriyle, izleyiciyi film tüketeni olmaya yönelik edimleriyle sektörel bir tutum izlemiştir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın konusuna kaynaklık edecek şiddet tanımları yapılmış, bireysel ve toplumsal şiddetin kökeni araştırılmış ve yönetmenlerin kullandıkları şiddet temsillerini belirleyebilmek adına şiddet türleri kategorize edilmiştir. İlk bölümde saptanan ve açıklanan şiddet türleri Coen Kardeşlerin filmleri üzerinden ele alınıp incelenmiş ve film çözümlemeleri bu türlere göre kategorize edilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde ise, şiddeti sinemada bir anlatım aracı olarak kullanan Dışavurumcu Alman Sinema'sı ve Kara Film, özellikleri ve tarihçeleri ile birlikte açıklanmıştır. Ayrıca yönetmenlerin sinemasında etkileri görülen, Kara Mizah ve Sürrealist Vizyona kaynaklık eden Gerçeküstücülük akımı bu bölümde açıklanmıştır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın, savaşı yaşayan ülkeler üzerindeki etkisi şiddetin sanatsal üretiminin daha gerçekçi ve hayatın içinden olmasına neden olmuş,

Üretilen içerikler güncel sorunlara bir tepki olarak doğmuştur. Bu bağlamda ortaya çıkan Dışavurumcu Alman Sineması ve Kara Film, sektör ve eleştirmenler tarafından gerçekçi olduğu ve üretilen filmler toplumun güncel yansıması olduğu için görmezden gelinmiş, şiddet içerikleri sektör tarafından fantastikleştirilerek sinema ve seyirci arasında olan ilişki her zaman kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Bu durum, soğuk savaş döneminden bugüne değin devam etmiş, savaşların i ve dış politikadaki düzensizliğinin toplumsal etkisinin bireylere yansıması, bu film öğelerinin Coen Kardeşler filmlerinde kullanılmasında etkili olduğu araştırma sonucunda ortaya çıkmıştır.

Coen Sineması'nın esin kaynaklarını araştırırken, sinemada şiddetin nasıl sunulduğu ve bu bağlamda Coen Sineması'nda etkilerinin sıkça hissedildiği Kara Film, Dışavurumcu Alman Sineması'nın biçimsel ve içeriksel öğelerinden nasıl etkilendiği araştırılmıştır. Araştırmalar sonucunda, yönetmenlerin kara film öğelerinden olan; suç ve insan ilişkisi, kaybeden karakterleri, onların mahvına neden olan femme fatalleri, dış ses kullanımını, yok olan aile kavramını, karakterlerin birbirleriyle kurabildiği tek iletişimin şiddetle mümkün olduğunu, yalnızlığı, paranoyayı, izole olmuş bireyi ve iletişimsizliği filmlerinde sıkça kullandıkları saptanmıştır.

Ayrıca yönetmenlerin, kara mizah öğeleri kullandıkları tespit edilmiş, şiddetin gerçekçi sunumunu bu öğelerle harmanlayarak ölüm, şiddet ve felaket gibi olumsuz durumları tezat olay örgüleri yaratabilecek karakter, olay ve durumlarla sentezledikleri görülmüştür.

Yönetmenlerin Sürrealist Vizyonları, filmin anlatısındaki gerçeküstü anları aktarabilmek için kullandıkları saptanmıştır. Nerede başladığı ya da nerede son bulduğu, ne kadarının karakterin hayalinde veya ne kadarının gerçek dünyaya ait olduğu kestirilemeyen bu sahnelerin aktarımında, bunlara referans olarak gösterilebilecek sinema öğeleri kullanmayan yönetmenlerin, bu gerçeküstü sahneleri, karakterlerin ruh hallerini, içlerinde bulundukları ıkmaş durumları, eylemlerinin doğal sonuçlarını göstermek için kullandıkları belirlenmiştir.

Yönetmenler şiddet temsillerini kullanırken, bu öğeleri neden – sonuç ilişkileri dahilinde senaryoların içine yerleştirerek ve karakterlerin özellikleri ile bağdaştırarak film anlatılarının içine yerleştirmiştir. Yönetmenlerin filmlerinde kullandıkları karakterler; ahlaki karar aşamalarında doğru kararlar veremeyen, etik değerler taşımayan, yanlış seçimler yapan ve zaafi olan karakterlerdir. Ayrıca, kara filmlerin sıkça kullandığı femme fatale kadınlar, dedektifler, avukatlar, suçlular Coen filmlerinin diğer ana karakterlerini oluşturmaktadır. Yönetmenler kullandıkları bu karakterleri, gündelik hayatın içinden sıradan insanlar aracılığıyla temsil ederek, filmlerindeki gerçeklik duygusunu güçlendirmek istemiş ve Amerikan toplumu tanıma ve yansıma konusunda başarılı olduklarını göstermişlerdir.

Ayrıca ana akım sinemanın karşısında yönetmenlerin takındığı tavır, gündelik hayatın sıradan insanların yaşadığı temel sorunları gösteren tutumuyla olan karşı duruşuyla eleştirel bir tavır geliştirdikleri görülmüştür.

Kara filmin temel karakterlerinden biri olan, aldığı yanlış kararlar sonucunda ne yapacağını bilemeyen ve attığı her adımda daha dibe batan ana karakterlerin temel sorunu, karşı konulamayan, reddedilemeyen bir teklifle karşılaştıklarını düşünmeleri ve sonucunda sahip oldukları her şeyi kaybetmeleridir. Karakterlerin yaşadıkları evrenin temel sorunu olan yalnızlık, izole kimlik, paranoya onları bencilleştirmektedir. Bu yalnızlık ve paranoya Amerikan Toplumunun genel bir yönelimi, tarihlerinin bir parçası olarak bireylerin yaşadığı toplu yok edilme korkusunun birey üzerindeki yansıması olarak tanımlanabilir.

Yönetmenlerin filmlerine bakıldığında, karakterlerin yaşadıkları içinden çıkılmaz olayların, kendi bilinçli seçimleri yüzünden daha fazla paraya veya metaya sahip olmak amacıyla başlarına geldiği tespit edilmiştir. Şiddet uygulama nedenleriyle aynı olan bu yönelim ayrıca şiddetin temelinde, karşı karşıya gelen iki karakterden birinin diğerinin

benliğini yadsımasıyla yadsınan karakterin kendini var edebilmek için öç alıcı şiddet uyguladığını göstermektedir. Ödünleyici şiddetin bir diğer temsil olduğu Coen filmlerinde bu şiddet temsilinin karakterler tarafından denetimden çıkan olaylara çare bulmak için kullanıldığı ve şiddetin kıyıcı yıkıcı saldırganlık kökenli olduğu tespit edilmiştir. Kara mizah öğeleri ve sürreal vizyonlarla harmanlanan film anlatıları, yönetmenlerin kendilerine özgü bir gerçeklik oluşturmaya, karakterlerin içlerinde bulundukları durumları yaratıcı bir gerçeklikle anlatmalarına olanak sağladıkları film çözümlemelerinde saptanmıştır.

Bu yaklaşımlarını sürekli kılmak için film yapımının teknik olanaklarını etkili bir şekilde kullanan yönetmenler filmlerinin senaryolarını kendileri yazmayı tercih etmişlerdir.

Joel Coen aldığı sinema eğitiminin ve Ethan Coen aldığı felsefe eğitiminin getirdiği profesyonel bakış açısını senaryo yazım sürecinde anlatılarına etkili bir şekilde adapte etmiş, filmlerindeki şiddet sunumlarının, sürpriz bir şekilde gerçekleşiyor olması izleyiciyi gergin tutmuş ve bu da gerçekçilik hissini güçlendirmiştir. Aynı zamanda, yönetmenlerin her filminde aynı görüntü yönetmeniyle çalışıyor olması, senaryo ve karakterlerdeki gerçeklik hissini görsel dilde de tutarlı olmasını sağlamıştır. Tüm ayrıntılarıyla gösterilen şiddet sahnelerini, mesafe hissi yaratabilen sabit kamera kullanımı, karakterleri takibe alan tarafsız kamera açıları, kara filmde devrıldıkları parçalı ışık kullanımları ile sakın bir görsel dille sunan yönetmenler, nerede, ne zaman ve nasıl gerçekleşeceği belli olmayan bu şiddet temsillerini, kati ölüm veya kaybediş sahneleriyle tamamlayarak, filmlerinin kazanan karakteri olmamasını sağlamıştır. Filmlerindeki iletişimsizlik nedeniyle sürekli tekrarlanan, karakterlerin kendilerine ve diğer karakterlere olan yabancılaşma kaynaklı mesafeyi, görsel dillerinde de tutarlı kullanan yönetmenler karakterlerin yalnızlıklarını, doğru odak uzaklıkları, çekim ölçekleri ve renk düzenlemesindeki seçimleriyle destekledikleri görülmüştür.

Yönetmenlerin filmlerindeki karakterler incelendiğinde bir kategorizasyon yapmanın mümkün olduğu görülmüştür. Yönetmenlerin filmlerinde sıklıkla kullandıkları karakterler: mafya üyeleri, basit suçlar işleyip çevrelerine küçük zarar veren karakterler, ağır suçlar işleyen şiddeti profesyonel şekilde uygulayan profesyonel katiller, femme fataleler, kocalarını aldatan kadınlar, ahmaklar, şaşkın ve ezik karakterler, dedektifler, yasa savunucuları olan avukatlar ve polis şefleri, sürreal vizyon içerisinde değerlendirilebilecek varlığı kesin olmayan ama film anlatısında önemli yeri olan karakterler ve femme fatale değerlendirilmesinin dışında kalan eş/sevgili/arkadaş olan karakterler olduğu saptanmıştır.

Ayrıca yönetmenlerin kullandıkları temalar aldatan eş, sorunlu erkek kadın ilişkileri, suç ve para hırsı, sıradan insanların insanların iletişim sorunları, güvensizlik, ahlaksızlık, adalet kavramı filmlerinde sıkça sorgulanan, tekrar eden ve iç içe geçmiş temalardan oluştuğu gözlenmiştir.

Coen Kardeşler'in filmlerinin çoğu karakteri hoş gitmeyen karakterlerden oluşmaktadır. Yönetmenlerin böyle karakterleri tercih etmelerinin nedeni, bu karakterleri içeren filmlerin çok fazla yapılmamasıdır. Hoş gitmeyen bu karakterleri tam tersi özellikteki karakterlerle tamamlayan yönetmenler anlatının çatışmasını karakterlerin zıtlıkları üzerinden kurmaktadır.

Ayrıca, Hollywood'un fantastik karakterlerine karşıt olarak gündelik hayatı temsil eden bu karakterlerle de eleştirel bir bakış açısı sunmaktadırlar. Söz gelimi, Coen filmlerinin karakterlerinin ürettiği şiddet izleyiciye şaşırtıp abartılı geldiğinde, yüksek bütçeli Hollywood yapımlarının kullandığı fantastik şiddet temsillerinin seyirci tarafından tamamen kanıksandığı ortaya çıkmaktadır. Böylece yönetmenlerin filmleri, seyircinin algısına yönelik bir eleştiriye dönüştürdükleri saptanmıştır. Yani, sıradan olanın şaşırtıcı gerçekliği, seyirci tarafından marjinal olarak algılanmaktadır.

Böylece Coen Kardeşler, hem sinema izleyicisine, hem sinema sektörüne hem de

sinemanın gerçek hayattan kopuşuna bir eleştiri getirmektedirler. Zaten kara filmin özelliklerinde biri olan bu tutum, Coen'lerin filmleriyle yeniden anlamlandırılıp seyirciye aktardıkları saptanmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abadinsky, Howard; **Organized Crime**, Cengage Learning Press, 9 Edition, 2009, 480 S.
- Abisel, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, Birinci Basım, Alan Yayınları, İstanbul, 1994, 232 S.
- Akbulut, Durmuş; **Sinemanın İlkeleri Avrupa Sineması**, Kare Yayınları, İstanbul, 2012, 168 S.
- Arendt, Hannah; **Şiddet Üzerine**, Çeviri: Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, 107 S.
- Artun, Nur Altınyıldız; **Sürrealizm ve Mimarlık, Mekan Sanatı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 524 S.
- Atayman, Veysel; **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002, s. 120
- Balcıoğlu, İbrahim; **Biyolojik, Sosyolojik, Psikolojik Açından Şiddet**, Editör: İbrahim Balcıoğlu, Yüce Yayınları, İstanbul, 2000, 140 S.
- Batur, Yüksel; **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Kitle Yayınları, Ankara, 1998, 183 S.
- Berkowitz, Leonard; **Aggression: Its Causes, Consequences and Control**, New York, Mcgraw – Hill Book Company, 1993, s. 485.
- Beşe, Ertan ; **Sosyoloji Temelli Suç Teorileri ve Organize Suçlar**, Organize Suçlarla Mücadele ve Polis, Der: Aytekin Geleri ve Hasan Hüseyin Çevik, Seçkin Yayınevi, 2001, 301 s.
- Behçetoğulları, Pembe; **Son Marksist Film**, Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derleyen: Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011, 328 S.
- Bergan, Ronald; **Film Kitabı**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2008, 512 S.
- Borde, Raymond., Etienne Chaumenton; **A Panorama of American 1941 – 1953**, City Lights Publishers, San Francisco, 2002, 200 S.
- Borden, Daniel., Florian Dujisens; **Film**, Çeviri: Yasin Kara, NTV Yayınları, 2011, 480 S.
- Bordwell, David., Kristin Thompson; **Film Sanatı: Bir Giriş**, Deki Basım Yayın, 2009, 516 S.
- Buckland, Warren; **Sinemayı Anlamak**, Optimist Yayınevi, İstanbul, 2013, 233 S.
- Büker, Seçil; **Sinemada Anlam Yaratma**, Birinci Basım, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009, 151 S.
- Casey, Sarah Benyahia; **Suç, Sinemaya Giriş**, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, 152 S.
- Clarens, Carlos; **Crime Movies. An Illustrated History**, W.W.Norton Press, 1980, 326 S.

- Connell, R.W; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 416 S.
- Cook, Pam; **The Cinema Book**, London, BFI Publishing, 1985, 385 S.
- Copet –Rouger, Elizabeth; **Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet**, Antropolojik Açıdan Şiddet, Editor: David Riches, Çev: Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989, 271 S.
- Corrigan, Timothy; **Film Eleştirisi El Kitabı**, Çeviri: Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, Ankara 2008, 264 s.
- Coşkun, Esin; **Dünya Sinemasında Akımlar**, Birinci Basım, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009, 291 S.
- Curry, Robert; **“Films and Dreams”**, Journal for Aesthetics and Art Criticism, Princeton University Press, Princeton, 1974, 333 S.
- Çevik, Abdulkadir; **Politik Psikoloji**, Ankara, Dost Kitabevi, 2007, 144 S.
- Çelik, Nur Betül; **Televizyon, Kadın ve Şiddet**, KİV Yayınları, , Ankara, 2000, 373 S.
- Dickos, Andrew; **Street With No Name**, Birinci Basım, The University Press of Kentucky, Kentucky Press, 2002, 328 S.
- Dixon, Wheeler Winston; **Film Noir and the Cinema of Paranoia**, Birinci Basım, Edinburg University Press, Edinburg, 2009, 192 S.
- Doom, Ryan P.; **The Brothers Coen Unique Characters of Violence**, ABC Clio Press, California, 2009, 208 S.
- Dorsay, Atilla; **Hayatımızı Değiştiren Filmler 2005-2015**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014, 400 S.
- Eagleton, Terry; **Tatlı Şiddet**, Çev: Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları 2012, 400 S.
- Eroğlu, Özkan; **Sanatın Tarihi**, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2014, 576 S.
- Evyapan, Serhan; **Sinema Yazıları**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2011, 216 S.
- Fırat, Samih; **Herakleitos: Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi**, (3. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul , 2004, 99 S.
- Foucault, Michael; **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 2000, 445 S.
- Fromm, Erich; **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, Üçüncü Basım, Payel Yayınları, İstanbul, 2011, 335 S.

Fromm, Erich; **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, (Altıncı Basım) Payel Yayınları, İstanbul, 1994, 143 S.

Girard, René; **Şiddet ve Kutsal**, Çev: Necmiye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, 2003, 480 s.

Girginkoç, Deniz; **Kara Film**, Sinemada Anlatı ve Türler, Der: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata, Birinci Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, 344 S.

Güral, Burak; **Neden Bazı Filmler Daha İyi?**, Birinci Basım, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 224 S.

Güral, Ufuk; **Sinema Tarihi**, Detay Yayıncılık, Ankara, 2013, 152 S.

Harvey, Sylvia; **The Absent Family of Film Noir, Women in Film Noir**, Ed: E. Ann Kaplan, London, BFI Publishing, 2003, 190 S.

Hazır, Hayati; **Siyasal Şiddet ve Terörizm**, Nobel Yayın Dağıtım, Birinci Basım, Ankara, 2001, 168 s.

Holm, D.K; **Bağımsız Sinema**, Birinci Basım, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2011, 139 S.

İri, Murat; **Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek**, Birinci Basım, Derin Yayınları, İstanbul, 2009, 176 S.

Kakıncı, T.; **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Polisiye/Gerilim Filmleri**, Birinci Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, 247 S.

Keane, John; **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, Birinci Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1996, 182 S.

Kemp, Philip; **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çevirmenler: Ertan Yılmaz ve Nuray Yılmaz, Hayalperest Yayınevi, 2014, 567 S

Kılıç, Levend, **Görüntü Estetiği**, Birinci Basım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, 107 S.

Kimmel, Douglas C.; **Adulthood and Aging: An Interdisciplinary, Developmental View**, John Willey & Sons Inc Press, 3. Baskı, New York, 1990, 230 s

Klingsöhr, Cathrin; **Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**, Taschen & Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, 96 S.

Krause, Anna-Carola; **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayınevi, İstanbul, 2005, 128 S

Kolker, Robert Phillip; **Yalnızlık Sineması**, Birinci Basım, Öteki Yayın, İstanbul, 1999, 544 S.

Kovacs, Andras Balint; **Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950 – 1980**, Çeviren: Ertan Yılmaz, Deki Basım Yayım, 2010, 449 S.

Kozloff, Sarah; **Invisible Storytellers: Voice – Over Narration in American Fiction Film**, University of California Press, Berkeley, 1988, 185 S.

Köknel, Özcan; **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar Yay, 2. Basım, □İstanbul, 2000, 15 S.

Krutnik, Frank; **In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinty**, 1991, Routledge Press, Oxford, 268 S.

Kutlu, Kutlukhan; **Günümüz Klasikleri 2**, Sinema Merkez, İstanbul, 2008, 112 S.

Leys, Colin., Leo Panitch; **Günümüzde Şiddet Ya Barbarlık Ya Sosyalizm**, Birinci Basım, Yordam Kitap, İstanbul, 2010, 287 S.

Lotman, Yuriy M.; **Sinema Göstergebilimi**, Üçüncü Baskı, Nirengi Kitap, Ankara, 2012, 157 S.

Lowenstein, Stephen; **İlk Filmim**, Birinci Basım, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, 557 S.

Mascelli, Joseph V; **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Birinci Baskı, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, 262 S.

Miller, Laura; **The Banality of Virtue**, The Philosophy of Coen Brothers, Editor: Mark T. Conard, University Press of Kentucky, Kentucky, 2009, 332 S.

Millett, Kate; **Cinsel Politika**, Çeviri: Seçkin Selvi, Panel Yayınevi, İstanbul, 519 s.

Monaco, James; **Bir Film Nasıl Okunur?**, Yedinci Baskı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2006, 640 S.

Moonman, Eric; **The Violent Society**, Frank Cass. & Co. Ltd Press, London, 1987, 167 S.

Nochimson, Martha P.; **Bir Dünya Sinema**, Deki Yayınevi, Ankara, 2013, 420 S.

Olmuş, Tarık; **Sinemada Psikoloji, Anormal Davranışlar**, Doruk Yayıncılık, 2012, 332

Onur, Nur; **Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, 131 S.

Orr, John; **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997, 254 S.

Oskay, Ünsal; **Çağdaş Fantazya Bilimkurgu ve Korku Sineması**, Birinci Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1994, 310 S.

Önder, Ali Tayyar; **Türkiye'nin Etnik Yapısı**, Ankara: Bilim ve Sanat Dağıtım, 1999, 157 s.

Özdemir, Selda Tan; **Kara Filmler**, Birinci Basım, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, 276 S.

Özdemir, Selda Tan; **Yeni Kara Filmler**, Nirengi Kitap, Birinci Basım, Ankara, 2011, 320 S.

Özer, Ömer; **Medyada Şiddet Kültürü**, Birinci Basım, İstanbul, 2010, 576 s.

Özkök, Ertuğrul; **Sanat İletişim İktidar**, Tan Yayınları, Ankara, 1982, 16 S.

Özön, Nijat; **Sinema Sanatına Giriş**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, 323 S.

Özön, Nijat; **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, Hil Yayın, 1985, 420 S.

Palmer, R. Barton; **Joel and Ethan Coen (Contemporary Film Directors)**, University of Illinois Press, Illinois, 2004, 209 S.

Reemtsma, Jan Philipp ; **Vahşeti Kavramak**, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 176 s.

Riches, David; **Şiddet Olgusu**, Antropolojik Açıdan Şiddet, Çev: Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989, 271 S.

Ryan, Michael., Douglas Kellner; **Politik Kamera**, İkinci Basım, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2010, 474 S.

Sanders, Barry; **Öküzün A'sı Elektronik Çağda Yazılı Kültürün Çöküşü ve Şiddetin Yükselişi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 236 S.

Segal, Lynne; **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler**, Çeviri: Volkan Ersoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1992, 442 S.

Scheler, Max; **Hınç**, Çev: Abdullah Yılmaz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2000, 168 s.

Silver, Alain., James Ursini; **Noir Style**, Overlook Press, New York, 1999, 248 S.

Sitterlin, Rene; **Violence**, Ouintet Publishing Ltd, London, 2004, 79 S.

Smith, Geoffrey Nowell; **Dünya Sinema Tarihi**, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008, 1008 S.

Sözen, Metin., Uğur Tanyeli; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, 360 s.

Şenyapılı, Önder; **Sinema ve Tasarım**, Boyut Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul, 2003, 192 S.

Tasker, Yvonne; **50 Çağdaş Sinemacı**, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007, 524 S.

Teksoy, Rekin; **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd Şti, Birinci Baskı, 2005, 1328 S.

Tezcan, Mahmut; **Kan Davaları**, İkinci Basım, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları,

Ankara, 1981, 236 S.

Tınaz, Pınar; **İş yerinde Psikolojik Taciz (Mobbing)**, 2. Baskı, Beta Basım Yayım, 2008, İstanbul, 246 S.

Tilly, Charles; **Kolektif Şiddet Siyaseti**, Birinci Basım, Phoenix Kitabevi, Ankara, 2009, 397 S.

Thomson, David; **The New Biographical Dictionary of Film**, Knopf Press, New York, 2002, 1088 S.

Turani, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, 150 S.

Slocum, J. David; **Violence and American Cinema**, Routledge Press, London, 2001, 288 S.

Savaş, Hakan; **Sinema ve Varoluşçuluk**, Birinci Basım, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2003, 268 S.

Vernet, Marc; **“Film Noir On The Edge of Doom”**. Shades of Film Noir, Editor: Joan Copjec, Verso Press, New York:, 1993, 304 S.

Vincenti, Giorgio; **Sinemanın Yüz Yılı**, Evrensel Kültür Kitaplığı 2, Birinci Baskı, 1993, 160 S.

Walter, Benjamin; **“Şiddetin Eleştirisi”**, Benjamin, Der: Besim Dellaloğlu, , Çev: Efe Çakmak, Say Yayınları, İstanbul, 2005, 208 S.

Wilkinson, Paul; **Terrorism and the Liberal State**, (İkinci Basım), Macmillan Press, London, 1987, 322 s.

Wayne, Mike; **Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, Birinci Basım, yordam Kitap, İstanbul, 2009, 180 S.

Yıldırım, Aysel, **Sıradan Şiddet: Kadına ve Çocuğa Yönelik Şiddetin Toplumsal Kaynakları**, İstanbul, Boyut Kitapları, 1998, 224 S.

Yves, Michaud; **Şiddet**, İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, İstanbul, 1991, 111 S.

SÜRELİ YAYINLAR

Aktaş, Aliye Mavili; “Aile İçi Şiddet”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 19 S.

Ardalı, Cahit ve Erten Yavuz; “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, **Cogito**, sayı: 6-7, 1996, 23 S.

Atayman, Veysel; “Şiddet ve Dehşet Sineması Aydınlatıcı mı Büyüleyici mi?”, **25 Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 10, 1997, 8 S.

Atman, Ümit; “İşyerinde Psikolojik Terör: Mobbing”, **Sağlıkta Performans ve Kalite Dergisi**, sayı: 3, 2012, 15 S.

Bal, Metin; “Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 47 S.

Balcıoğlu, İbrahim ve Abanoz Yeşim; “ Madde Bağımlılığı, İntihar, Sanık Psikolojisi, **Dirim Tıp Gazetesi**, 2009, 19 S.

Campbell, Rebecca., E. Muncher; Training Mental Health Professionals on Violence Against Women, **Journal of Interpersonal Violence**, 1999, Sayı: 14, 1003-1013 S.

Çakır, Süreyya; “Medya ve Şiddet”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 58 S.

Çiftçi, Ayça; “Ciddi Bir Adam”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 98, 2010, 103 S.

Çulcu, Murat; “Mafia ve Şiddet”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 43 S.

Desalm, Brigitte; “Barton Fink”, **25. Kare Sinema Kültür Dergisi**, Der: Veysel Atayman, Sayı: 29, 1999, 10 S.

Dönmezer, Sulhi; “Çağdaş Toplumda Şiddet ve Mafia Suçları”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 68 S.

Dursun, Yücel; “Şiddetin İzini Sürmek: Şiddet Nedir?”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı: 12, Güz 2011, 9 S.

Erdem, Tuna; “Coen Kardeşler A.Ş.”, **Sinema Dergisi**, Sayı: 45, 1998, 86 S.

Ergüden, Işık; “Örnek Bir Şiddet Mekanı: Hapishane”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 13 S.

Erşen, Özge; “Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Ötekinin Yıkımı”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 27 S.

Ertan, Engin; “Çağdaş Sinemanın Cinleri”, **Sinema Dergisi**, Sayı: 6, 2002, 59 S.

Ertan, Engin; “Coen-est Kara Komedi”, **Sinema Dergisi**, Sayı: 6, 2004, 96 S.

Gülenç, Kurtul; “Pre-sokratiklerden Platon'a Mitos, Logos ve Diyalektik”, **Felsefe Logos**, Sayı: 35-36, Eylül 2008, 21 S.

Günaydın, Serhat ve Karabayram Ali; “Coen Kardeşler”, **25. Kare Sinema Dergisi**, Sayı: 28, 1999, 17 S.

Güney, Batur; “Dayanılmaz Zulüm”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 25, 2004, S: 92.

Hobbes, Mark; “Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 38 S.

Hunt, Robert Edgar., Marland, John, Steven Rawle; **Film Yapım Temelleri-Film Dili**, Literatür

Yayıncılık, İstanbul, 2012, 14 S.

Işık, Ruşen ve Sakallı-Uğurlu Nuray; “Namusa ve Namus Adına Kadına Uygulanan Şiddete İlişkin Tutumlar Ölçeklerinin Öğrenci Örneklemiyle Geliştirilmesi”, **Türk Psikoloji Yazıları**, sayı: 12, 2009, 26 S.

Kabadayı, Lale, “**Kara Film Ders Notları**”, 2007, 3 S.

Karakaş, Tahir; “Nietzsche’nin Şiddeti”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 20 S.

Koçacık, Faruk; “Şiddet Olgusu Üzerine”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, cilt: 2, sayı: 1, 2001, 11 S.

Kutlu, Kutlukhan; “Yüksek Gerilim Hattında Mizah”, **Sinema Dergisi**, sayı 6, 2008, 84 S.

Laçiner, Ömer; “Bir Modern Çağ Pratiği Olarak Terör”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 22 S.

Özdemir, Fatih ve Koca Binnaz; “Giorgio De Chirico Resimlerinde Mitoloji ve Melankoli”, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 6, 2012, 13 S.

Refiğ, Elif; “**Orada Olmayan Adam**”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sayı: 9, 2002, S. 35.

Savaş, Hakan; “Beyazperdenin Karanlık Yüzü: Film Noir”, **25. Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 25, 1998, S. 44.

Savaş, Hakan; “Film Noir ve Shanghai’den Gelen Kadın”, **25. Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 26, 1999, S. 39.

Takiş, Taşkın; “Şiddet”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, sayı: 43, Ocak 2007-08, 42 S.

Tezcan, Mahmut; “Bir Şiddet Ortamı Olarak Okul”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 42 S.

Tufan, Hülya; “Tek Frekanstan İki Yayın: Aşk ve Şiddet”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 20 S.

Tunç, Aslı; “Bir Şiddetin Aklanma Öyküsü ve Katil Doğanlar”, **25 Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 26, 1996, 22 S.

Usta, Aydın; “Etnik Şiddet Olgusu Üzerine Sosyo-Psikolojik Bir Değerlendirme”, **Polis Bilimleri Dergisi**, cilt: 11, sayı: 12, 2009, 33 S.

Uygur, Nermi; “Spinoza’yla Amor Intellectualis”, **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 61 S.

Uzel, Alptekin; “Sinemada Karanlık Bir Sokak: Film Noir”, **Altyazı Dergisi**, 2004, 46 S.

Vahip, Işıl ve Doğanavşargil Özge; “Aile İçi Fiziksel Şiddet ve Kadın Hastalarımız”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, sayı: 17, 2006, 23 S.

Yağmur, Memduh; “Dışavurumcu Alman Sineması”, **BroadCaster İno Dergisi**, Sayı:

92(Bölüm:1), 2012, 17 S.

Yakupoğlu, Mukadder; “Erotizmde Şiddet ve Ahlak İlişkisi” **Cogito**, Sayı: 6-7, 1996, 47 S.

Yardımcı, İsmail; “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 3/2, 2010, 8 S.

Yeşim, Orkun; “Orada Olmayan Adam”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 10, 2002, S. 88.

Yüce, Ahmet; “Aramızda Casus Var”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı:80, 2009, S. 55.

Yücel, Fırat; “Kral Lebowski”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 104, 2011, 89 S.

Yücel, Fırat; “Orada Olmayan Adam”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 9, 2002, S. 36.

Zebil, Yüksel; “Bilim Kurgu Sinemasında Şiddetin Politik İşlevi”, **25 Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 17, 1996, 71 S.

Zebil, Yüksel; “Tarantino Şiddet Koltuğuna Oturuyor mu?”, **25 Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 21, 1997, 50 S.

TEZLER

Akarsu, Pınar, “Sürrealizm ve Rüya”, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, 2010

Aydın, Erdal , “Bilim Kurgu Sineması Yapım Tasarımı Sürecinde Bilgisayar Teknolojilerinin Kullanımı”, (Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü , 2004,

Budak, Alparslan, “Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, 2006

Hakman, Can, , “Sinemada Gerçeküstücülük ve Man Ray Filmleri”, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008

Mutluer, Oğuzhan, “Yeni Yönelimler Çerçevesinde Kara Film ”, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2008

Günay, Eda, “Coen Kardeşler Sinemasında Kahraman Kavramının Yok Olması”, (Yüksek Lisans Tezi), Yedi Tepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007

Tansel, Deniz, “Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch ”, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2007

Temel, Selçuk, “Sinema Filmlerinde Şiddet İçeriğinin Yeniden Üretilmesi ”, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı,

2008

İNTERNET

Akça, Kerem, **Sinemaya Yön Veren Filmler: Barton Fink**, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/639854-sinemaya-yon-veren-filmler-barton-fink>, Haziran 2014

Avcı, Artun, **Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece**, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=151&dyid=487>, Haziran 2014

Efe, Bülent, **Kara Film**, <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/kara-film-76179>

Emin, Mehmet, **Martin Scorsese ve Taxi Driver Üzerinden Günümüz Toplumuna Bir Bakış**, <http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/martin-scorsese-ve-taxi-driver-uzerinden-gunumuz-toplumuna-bir-bakis-37471>

Sever, Can, **Sinema ve Şiddet**, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/899_2012_4_icerikk_son%2028_siddet%20dosyasi.pdf

Smith, Scott W., **Complex Stories/ Simple Characters**, <http://screenwritingfromiowa.wordpress.com>, Haziran 2014

Suleiman, Susan Rubin, **Sürrealist Kara Mizah: Erkeksi/Kadınsı**, <http://surrealismus.blogspot.com/2010/03/surrealist-kara-mizah-erkeksi-kadns.html>, Haziran 2014

Yücel, Fırat, **Yaşayan öykü anlatıcıları: Coen Kardeşler (Joel COEN)**, <http://www.siyad.org/article.php?id=1413>, Haziran 2014.

Zülfikar, Şehitnur, **Şiddetin Sinemadaki Psikolojik Görünümleri**, <http://www.hayalperdesi.net/dosya/45-siddetin-sinemadaki-psikolojik-gorunumleri.aspx>, Haziran 2014

ÖZGEÇMİŞ:

Ad-Soyad: Hande ZERKİN

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 24.06.1984

Yabancı Dili: İngilizce

Eğitim

Lisans: 2009 – Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Lise: 2001- Karşıyaka Lisesi

İş Tecrübesi

* Bağımsız Film Yönetmeni & Görüntü Yönetmeni & Fotoğrafçı (2007-)

Filmografi

- * Hiphop ve Tarifesi – Belgesel (Yönetmen) 2007
- * Toprak'ın Günlüğü – Kurmaca (Yönetmen) 2011
- * Nalinteri – Belgesel (Yönetmen) 2011
- * Demledi Çökmesini Bekliyoruz – Belgesel (Yönetmen) 2012
- * Otobüsü Kaçırdım – Belgesel (Yönetmen) 2013
- * Evler Arasında – Belgesel (Yönetmen) 2013
- * Agorafobi – Belgesel (Kameraman) 2013
- * Portmanto – Remix Video, 2013
- * Dasein – Remix Video, 2013
- * 0 ve 1 – Remix Video, 2013
- * Prezantabl – Kısa Film, 2013
- * Bağ – Belgesel (Yönetmen) 2014
- * Cevher – Belgesel (Görüntü Yönetmeni) 2014
- * Demokrasi – Remix Video, 2014
- * Aşk, Akıl, Can – Belgesel (Yapımcı & Görüntü Yönetmeni) 2014

Festivaller

- * Kisaca Kısa Film Yarışması, Finalist: Hiphop ve Tarifesi 2008
- * Altinkoza Kısa Film Yarışması, Finalist: Hiphop ve Tarifesi 2008
- * Akbank Kısa Film Yarışması, Finalist: Hiphop ve Tarifesi 2008
- * 62. Berlin Film Festival, Türk film Standı Seçimi: Nalinteri 2012

- * 5. Kristal Klaket Kısa Film Yarışması, Finalist: Toprak'ın Günlüğü 2012
- * Otdü Film Festivali "12 Kısa Dalga" Seçkisi: Toprak'ın Günlüğü 2012
- * 65. Cannes Film Festivali, Türk film Standı Seçimi: Nalinteri 2012
- * 5. Documentarist İstanbul Belgesel Film günleri "Doc Next Network Gösterimi": Demledik Çökmesini Bekliyoruz, 2012
- * Kuzey Ege Hikayeleri Gösterimleri: I Missed the Bus (Midilli, Atina, İstanbul, İzmir, Canakkale, Eskişehir) 2012
- * Uluslararası Amsterdam Belgesel Film Festivali, Doc Next Gösterimi: Demledik Çökmesini Bekliyoruz, Hollanda
- * Hangi İnsan Hakları Film Festivali, Kuzey Ege Hikayeleri Gösterimleri: I Missed the Bus 2012
- * 15. Eskişehir Uluslararası Film Festivali, Gösterim: Nalinteri, 2013
- * 66. Cannes Film Festivali, Türk film Standı Seçimi: I Missed the Bus, 2013
- * Tübingen Medien Festivali, gösterim: I Missed the Bus, 2013 – Almanya
- * 10. Planete + Doc Film Festivali, Remapping Europe Gösterimi: Portmanto, 2013, Polonya
- * 5. Leden International Kısa Film Yarışması, Uluslararası Yarışma: I Missed the Bus, 2013 – Hollanda
- * 5. Documentarist İstanbul Belgesel Film günleri Remapping Europe Screening: Portmanto, 2013
- * Hangi İnsan Hakları Film Festivali: Remapping Europe Gösterimi, Evler Arasında, 2013
- * Hangi İnsan Hakları Film Festivali: Lab Mode Gösterimleri, Dasein, GeZZelim GöRRelim, 0 and 1, 2013
- * 16th Zemos98 Festivali: Remapping Europe Gösterimi, Portmanteu, 2014, İspanya
- * Tisfest: Staterror Gösterimi, Portmanto, 2014
- * 11 Planete + Doc Film Festivali: Genç Yönetmenlerin Hikayeleri: 0 and 1, 2014, Polonya
- * 16. Eskişehir Uluslararası Film Festivali, Gösterim, Bağ, 2014
- * Ida Nowhere, Video art sunumun and video aktivizm gösterimi: Demokrasi, 2014, Almanya
- * 7. Documentarist İstanbul Belgesel Film Günleri, Türkiye Panoraması, Bağ, 2014,
- * 7. Documentarist İstanbul Belgesel Film Günleri, Radikal Demokrasi Gösterimi: Demokrasi, 2014
- * Brave New World Gösterim: Demokrasi, 2014, Almanya
- * VIII. İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent filmleri Festivali Finalist: Bağ, 2014
- * Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgeseller Film Festivali, Panorama Seçkisi: Bağ, 2014
- * 5. Facade Video Festivali Gösterim: Demokrasi, 2014, Bulgaristan
- * 27th Festival Les Instants Video "For a free circulation of bodies and desires" Gösterim: Dasein, 2014, Fransa
- * 6th Kahire Video Festivali Gösterim: Dasein, 2014, Mısır
- * 10. Athens Video Art Festivali, Gösterim: Dasein, 2014, Yunanistan
- * 2. Uluslararası Bogazici Film Festivali, Ulusal Belgesel Yarışması Finalist: Bağ, 2014, Turkey

Ödüller

- * Kentkart Kısa Film Yarışması, İkincilik Ödülü “En Değerli” 2007
- * Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Kısa Film Yarışması, İkincilik Ödülü ”Hiphop ve Tarifesi” 2008
- * Karsiyaka Fotoğraf Yarışması, Hamza Rüstem Siyah Beyaz Özel Ödülü, 2008
- * İzmir Mimarlar Odası Fotomaraton Fotoğraf Yarışması “Kentın Oylumları: Kente Açılan Kapılar, Pencereleler” Sergileme Ödülü 2009
- * Karşıyaka Fotoğraf Yarışması, 3 Adet Sergileme Ödülü 2010
- * Koçtaş Fotoğraf Yarışması, İkincilik Ödülü 2010
- * “Spor ve Sanatta Kadın fotoğraf Yarışması” Üçüncülük Ödülü 2011
- * İzmir Denizcilik Odası Fotoğraf Yarışması, Sergileme Ödülü 2011
- * Analog Fotoğraf Yarışması, En İyi Fotoğraf Ödülü 2011
- * Gazi Üniversitesi Kısa Film Yarışması, En İyi Film Ödülü “Toprak’ın Günlüğü” 2011
- * İzmir mimarlar Odası Fotoğraf Yarışması “”Mimarlıkla Degisen Kentler”, Sergileme Ödülü 2012
- * 48 Saat Film Projesi, En İyi Karakter Kullanımı – En İyi Diyalog Kullanımı Ödülleri “Prezentabl” 2013 – Turkey
- * Radikal Demokrasi video Yarışması, Special Mention Ödülü “Demokrasi” 2014
- * Yeşil Barış Hareketi 2. Kısa Film Yarışması, Hasan Ramadan Cemil Özel Ödülü “Bağ” 2014
- * Tursak, 11. Geleceğin Sineması, En İyi Proje Ödülü“Aşk, Akıl, Can” 2014

Sergiler

- * Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Fotoğraf Sergisi, 2008
- * Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi “Kadın” temalı Fotoğraf Sergisi 2009
- * “Negatif” Analog Fotoğraf Sergisi, 2012
- * “Ataya Saygı” Fotoğraf Sergisi, 2012
- * İzmir / Deniz: Musibet İstanbul Tasarım Bienali, 2012
- * Uluslararası Kadınların Sergisi -” Odaktaki Kadın”, Amerika, 2013
- *Direnişin Estetiği , Turkey 2013
- * Post Mortem, Fotoğraf Sergisi ,Hollanda, 2013
- * Transmitting Energy Fotoğraf Sergisi, 24. Tasarım Bienali Ljubljana, Slovenia, 2014

Atölyeler

- * Mode İstanbul Yaratıcı Belgesel Atölyesi 2012 (Katılımcı – Türkiye)
- * Andre Merian Fotoğraf Atölyesi 2012 (Katılımcı – Türkiye)
- * Kuzey Ege Hikayeleri Yaratıcı Belgesel Atölyesi 2012 (Katılımcı Yunanistan - Türkiye)

- * 5 Minutes for Fame – Video Atölyesi 2012 (Katılımcı - Macaristan)
- * Idfa Akademi 2012 (Katılımcı - Hollanda)
- * Remapping Europe (Mediamaker – Türkiye, Polonya, İngiltere, İspanya) 2013
- * Lab Mode (Mediamaker – Türkiye) 2013
- *Demokrasi Kuşağı Video Atölyesi, (Eğitmen – Türkiye) 2014
- * Radikal Demokrasi Kent Karşılaşmaları (Katılımcı – Türkiye) 2015