

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Vahşet Acı ve Sorumluluk

11 Eylül 1973 tarihinde, Şili’de darbe oldu. Salvador Allende’nin **Unidad Popular** (Birleşik Halk Cephesi olabilir. Türkçe’de de Unidad Popular diye kullanılmaktadır) iktidarı devrildi ve 18 yıl iktidarda kalacak olan Pinochet, yönetimi ele geçirdi. ABD’nin bu sürece neden, nasıl ve ne şiddette karıştığı ise postmodern yıllara gelindiğinde, inkar bile edilmeyen hatta detaylarıyla konuşulup anlatılan bir hikayeye dönüşmüştü. Dünya 70’li yıllar boyunca bu darbelerden sıkça yaşadı. Bazı yerlerde darbelere gerek kalmadan temizlik hareketleri gerçekleşti. 80’lerin ortalarına geldiğimizde örgütlerden, halk destekli hareketlerden, başkaldırlardan temizlenmiş dünyanın yeni liberal politikaları görev başındaydı. Görenler görmeyenlere, duyanlar duymayanlara anlattıysa da pek çok öykünün sesi öyle silik kaldı ve öylesine güçlü bir medya endüstrisi ufuktan yükseliyordu ki, bütün diğer iletişimleri peçeledi, gölgeledi ve biz çoğunu unuttuk. Aralarındaki bağlantıları olabilecek ilişkileri göremedik ya da es geçtik. Şili’li yönetmen Guzman’ın son filmi *Salvador Allende* (2004, 100’) belgeseli peçelerin ardından ve yitip giden belleklerden Allende’nin öyküsünü çıkarıp, bize yeniden sunarken sanki Huyssen’in de bize önerdiği gibi, gelecek için hatırlıyor ve hatırlatıyor ve belki unutmalarımızın nedenini ya da bilgisini de açığa çıkarıyor. Guzman, Şili’de darbeden önce de bir sinemacı olarak çalışmış ve Allende’yi iktidara taşıyan sürece tanıklık etmiş ve hatta bunları belgelemiş bir sinemacı olarak hem o süreci hem de Allende’yi alaşağı eden süreci anlatıyor.

Bu yıl 2005’deki 24. İstanbul film festivaline gelen filmlerin bir çoğu bize, istersek bazı ilişkileri kurabilmemiz için bir fırsat daha veriyordu. Farklı öyküler, belgesel kayıtları, insan yüzleri, hikayeleri öylesine birbirleriyle konuşur gibiydiler ki, bilginin aslında bu farklı anlatılar arasındaki ilişkiyi ve dinamikleri keşfetmekle ilgili olabilecek yönünü bize hatırlattılar. Bununla birlikte hayata karşı sanatın ve bilme biçimlerinin yüzünü nerelere dönebileceğine ilişkin de bir kez daha başka bilme, üretme, anlatma, hissetme biçimlerinin mümkün olabildiğini de bize söylüyorlardı.

Şiddetin “öteki” yüzü ya da daha az konuşulan, konuşulduğunda da tuhaf algılanan ve sırf bu yüzden algısı ters yüz edilmiş şiddet, şiddet olarak değil de alınyazısı gibi ya da

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüşoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hayatın normal seyri, tarihin akışı gibi gelirken; şiddetin sıradan ve günlük hayatın içindeki bireysel uzantıları ve zaman zaman bunların yoğunlaşma biçimleri, üçüncü sayfa haberlerini, filmleri ve hatta “sanatın başka alanlarını” meşgul eder. Adeta hayatlarımızdan daha büyük bir manzarası olan şiddeti, şiddet olarak algılamazken onun titreşimlerine bakarız ve duyarız. Biz günlük hayatlarımızın ve bu hayatların biri birine bağlı küçük tarihlerinin üstünden ağır izler bırakarak geçen şiddeti yukarıdan yoğun ve yaygın olduğu için midir; sıradan küçük varlıklarımızdan, etrafımızda algıladıklarımızdan daha büyük ve geniş olduklarından mıdır, bu büyük ve masif olanın genel ve parçalı ve dağınık olanla iktidar ilişkisinden midir, yoksa bütün bunları da içine alacak algı biçimlerimizi de belirleyen daha büyük ve güçlü bir ideolojik üretim mekanizmalarından mıdır bilinmez; bu büyük yaygın şiddeti algılamaz ya da söz konusu etmeyebiliriz. Pek çoğumuz için kaderdir, alın yazısıdır. Bunu fark edebilmemiz için birilerinin bizden uzakta veya yanı başımızda bize, bizim yaşadıklarımıza benzer olan öykülerini anlatmaları, hislerini bize de hissettirebilmeleri gerekebilir: Müzikle, sözle, resimle, nesneyle, şenlikle. Ama anlatılara başka yükler yüklendiğinde, münferit olanı, içimizde bir hastalık ya da anormallik gibi duranı anlatmayı tercih ettiklerinde, her gün yaşamak durumunda kaldığımız şiddet dışımıza çıkar; kendi arzu nefret ve öç nesnelere yaratır. Şiddeti dışarıdan bir öykü gibi münferit olan üzerinden tanımlama alışkanlığı, bu ters yüz edilmiş ilişki, hem hayatın içinde her birimize ve hepimize yönelen şiddeti peçelerken hem de anlatıların, hislerin, olguların, bunları bilme ve hissetme biçimlerini tercüme eden, temsil eden dinamiklerin ardındaki iktidar ve onun şiddeti de görünmez olur.

Godard’ın, 24. Uluslar arası Film Festivaline gelen son filmi *Müziğimiz* (*Notre Musique* 2004, 80’), Dante’nin *İlahi Komedya*’sını omurga olarak koyduğu üç bölümden ilkinde cehennemi anlatırken, bu yüzden belki, temsil edilmiş, tasvir edilmiş, sahnelenmiş savaş görüntülerinin kolajını sunuyor bize. Bakma biçimlerimizin tarihinden, savaş manzaraları sunuyor. Filmin orta bölümünü, Araf’ta ise yazarlar konuşurken, Goytisolo bu barbarlık tarihinden sağ kalarak çıkmanın da yetmediğini söylüyor. Çünkü diyor, vahşetin onarılmaz yaraları vardır ve zulüm gören artık hiçbir şey olmamış gibi devam edemez yoluna; onlar da bu vahşetten dönüşerek çıkarlar. Buna daha minör tonlarda ya da münferit şiddet üzerinden bakmak istersek, Freudyen bir yorumla bastırılmışın geri dönüşü de diyebiliriz. Aslında film tarihi bu tuhaf sezginin örnekleriyle de doludur. Şiddet ve sinema başlığının da altında değerlendirilebilecek önemli bir alt alanı bize gösterebilir. 19. yüzyılın sonları gazetesinin popüler bir iletişim mecrası olmasıyla beraber üçüncü sayfa haberlerinin de

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüšoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

doğuşunu görürüz. Topluma yönelik şiddetin, yani, sıradan hayatlar üzerindeki işsizlik, zor çalışma koşulları, evsizlik, zor yaşam koşulları, yoksulluk, açlık ve sefaletin de mekanı olan sanayileşen kent, her gün korku hikayelerini üretir ve bunları gazetelere taşır; hem haber olarak hem de kırsaldan kente gelmiş genç ve bahtsız kadınların başlarına gelen korkunç felaketlerin tefrikalarını yaparak. Büyük buhrana doğru giderken de filmlere konu olur bu korku hikayeleri, onların içindeki kurbanlar ve bastırılmışın geri dönüşünün hem kurban hem canı olan ucubeleri. Mazlum zalimlerin zulmünden söz edilir. Oysa karşımızda Godard'ın kolajında olduğu gibi bunca vahşet anlatısından bir resim çıkarttığımızda, yaşamdan daha geniş bir manzara çıkar gözlerimizin yakından bakıp da göremediği.

Solanas'ın festivale gelen son filmi ise bir belgeseldi ve Arjantin'in kendinden başka birkaç ülkeyi de doyurabilecek kaynaklara sahipken, her yıl 35 bin insanının açlıktan nasıl olup da öldüğünü sorguluyordu. Brecht 1940 sonlarında çalışma günlüğüne şunları yazıyor: “Demokratik ülkelerde ekonominin şiddet özelliği fark edilmez; otoriter ülkelerde fark edilmeyen şiddetin ekonomik özelliğidir (Galeano, 1983: 264) Solanas, **Yağma Anıları: Toplumsal Soykırım** (*Memoria Del Saqued A Social Genocide*, 2004, 120') belgeselini “bütün bu yıllar boyunca direnenlere” ithaf ediyor.¹ Arjantin'in (1976'da benzer darbelerden biri de Arjantin'de olmuştu ve diktatörlük 1984'de son buldu) 80'lerin ortasından itibaren yaşadıklarını anlatırken sanki hepimizin öyküsünü anlatıyor. Toplumsal soykırım derken aslında abarttığı düşünülebilir ama bunca insan kaybı, işsizlik, geleceğe güvensizlik, açlık ve hele açlıktan ve kötü koşullardan ölen insanların sayılarına bakılırsa hiç de abartma olmadığı görülebilir.

Solanas, Guzman ve Godard, Godard diğer ikisinden daha önce başlamakla birlikte bugünün kuşaklarından farklı olan bir dönemden geliyorlar. Ama festivalin daha çok 2004 yılı seçkisinden gelen diğer filmlerine baktığımızda hatta onları son on, on beş yılın diğer filmleri ile birlikte aldığımızda onların öykülerinin diyaloga girebildiği başka filmlerle karşılaşıyoruz. Japonya'dan Hirokazu'nun 2004 filmi **Kimse Farketmiyor** (*Daremo Shiranai*, 141') Annelerinin iş bulmak, eş bulmak için sıkça terk ettiği dört çocuğun, annelerinin bu gidişlerden birinde bir daha geri dönmemesi üzerine tek başlarına kalarak ayakta kalma savaşı vermeleri üzerine kurulu bir film. Tokyo'nun bir semtinde onların, tek başlarına verdikleri bu mücadeleyi kimse fark etmiyor. Kapitalizmin, mükemmeliyetçiliğin orta yerinde onlar da

¹ Necla Algan'ın “Festival'den neo liberal soykırım manzaraları” (Evrensel Kültür s.161, Mayıs 2005: s:44-46) yazısındaki dikkatli okumasından yararlandım.

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

ayakta kalmakta başarısız oluyorlar. Bir sistemin bütün zaafı en iyi, en zayıflar üzerinde uyguladığı şiddetle görünür hale geliyor.

İtalya'dan Andrea ve Antonio Frazzi'lerin **Bazı Çocuklar** (*Certi Bambini*, 2004, 109') filminde de Napoli'de annesiz babasız Rosario ve kendisi gibi bazı çocuklar sokakta küçük suçlar, taciz, fuhuş ve uyuşturucu çeteleri arasında büyümeye ve tutunmaya çalışıyorlar. Bunamış büyük annesine şefkatle bakan, arkadaşlarını kollayan Rosario'dan birkaç gün, hatta, saat içinde soğuk bir tetikçinin nasıl çıktığını izliyoruz. 2002'de Moodysson'un **Daima Lilya** (*Lilja 4Ever*, İsveç, 109') filmi de bu filmlere çok yakın durmaktadır. Bu vahşetin kime ait olduğunu hala sorabiliriz; bu izlediklerimiz acı veriyor olabilir, sorumluluk verip vermediklerini de sorabiliriz. Çocuklarını yok etmekte sesiz ve sakın görünen kapitalizm başka kapılarda, hanelerde de izler bırakıyor. Mesela düzenli caddeleri, tozsuz sokaklarıyla İsviçre'den Oberli'nin **Kuzey Rüzgarı** (*Im Nordwind*, 2004, 98') filmi, ellili yaşlarında işsiz kalan bir adamın iş aradığı süreci anlatırken yeniden yapılanma sözcüğünün bir alarm gibi işyerlerini dönüştürdüğü, dönüştürürken de nasıl safra attığı, atılan safraların insanlar olmasında dolayı da bazı hikayeleri olabileceği üzerine kuruluyor. Arjantin'den gelen öyküler de bunlara bağlanıyor. Di Casere'nin 2003 filmi **Güzel Hayat** (*Buena Vida Delivery*, 93') ya da Sorin'in 2004 filmi **Bonbon Köpek** (*Bonbon, El Perro*, 95') bize hayatın kıyasında işin, evin, ayakta kalmanın sınırında kalan, birden bire öte tarafa geçmenin tedirginliğinde yaşayan insanları anlatıyorlar. Örnekleri çoğaltmak mümkün. Park Chan Wook'un Güney Kore'den gelen filmi **Haklı İntikam** (*Boksuneun Naui Geot*, 2002, 121') tam da yukardan ve yaygın gelen şiddetin kişisel oç alma öykülerine ve orada sürgit devam edecek bir vahşet dairesine nasıl evirildiğini gösteriyor ve hatta bu vahşetin orta yerinde taraf tutmanın ihtimalini sorguluyor.

Bu sempozyum çerçevesinde katılımcılar, dilin ve temsilin nasıl bir iktidar olduğunu vurguladılar. Foucault bize iktidar ve bilginin eşitsizlik tarihinden söz eder. Spivak epistemolojik şiddeti anlatır, madun olanın konuşup konuşmayacağını sorgular. Acaba başka bilme biçimleri olabilseydi ve bunun pratiğini yaşayabilseydik sanatı da başka türlü adlandırır mıydık ya da belki vazgeçip yerine başka bir şey koyar mıydık bilemiyorum. Dolayısıyla, sanatı ya da daha genel ve daha az yargılayıcı olarak söylersek, bütün kültürel üretimlerin, deneyimle ve hayatın kendisiyle girdiği ilişkileri sorgularken, sorunlarımızdan bir tanesi de bilginin edinilme, üretilme ve dağıtılma sorunlarıyla hayli ilgili. Bilginin de, epistemolojinin

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

de çok ciddi bir şiddet ve iktidar alanı olduğu çok açık, ekonominin, siyasetin ve ideolojinin olduğu gibi.

Toplumsal ilişkinin yeniden üretildiği alanlardan biri olan sinema, şiddet anlatısını görüntü ve söylem olarak üretirken, şiddetin toplumsal düzeyde yeniden kavramsallaştırılmasına ve yeniden üretimine katılır. "Gerçekliğin" "hayale", "hayalin" "gerçekliğe" geçişli ilişkisinde, büyük metropollerin, gelişmiş elektronik, çokuluslu kapitalizminin, şehir varoşlarının, temiz banliyölerin, konu parklarının da bir şiddet öyküsü vardır. Yeni formlar ve içeriklerle yeni söylemler üretirler. Modernizmin başından beri var olan söylemlere eklenmiş olarak buldukları gibi, yeni alanın ve sürecin özgün ifadelerini de üretilirler.

Günümüzde, artık yabancılaşmaya nasırlaşmış, yalnız metropol insanı, giderek küçülen, nerdeyse bir kabine dönüşecek hanelerinde, hemcinsleriyle ilişkisini (hem toplumsal alan hem de kamusal alan düzeyinde), TV ekranında veya eğer olanakları varsa bilgisayar ağlarından, kablo ve uydu aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışıyor gibi. Çok uzun bir süredir, eski 'toplumsal alanın' (public space) ve 'kamusal alanın' (public sphere) erimekte olduğu iddia edilmektedir. Bu, insanların diğer coğrafyaları algılayışını ve onlarla olabilecek ilişkilerini de etkiliyor. Ama insan ilişkilerine ait her şeyin bir bilgi aktarımı, datalar geçidi gibi aktığı yeni dünya tanımları içerisinde insan, ölüm, şiddet, toplum, tarih, ölü nesnelere olarak gözlerinin önünden akarken (hep birlikte seyrettiğimiz savaşlar gibi) kayıt edilmiş plastik imgeler ve uzak sesler olarak biçimleniyor. Yaşanan gerçeklikle, şiddet arasındaki ilişkinin farkına varabilmek için yeniden, yeni yollar bulmak gerekiyor.

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin bütün filmleri bize yukarıda sözünü ettiğimiz bağlamın içinden kapitalizmin ve burjuvazinin soğuk şiddetini anlatır. Özellikle de üçlemesinde. 1989 yılında yaptığı *Yedinci Kıta* (Der Siebente Kontinent, 111'), 1992 yılı yapımı , *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 105') ve 1994'teki *Tesadüfi Bir Kronoloji'nin 71 Parçası* (*71 Fragmente Einer Chronologie Des Zufalls*, 96') filmleriyle burjuvazinin yabancılaşmaya aşılanmış, yaşam biçimi içinde kanıksanmış soğuk, rutin, steril şiddetini analitik bir mesafeye anlatır. Kurgulanmış hayatların, arka planda televizyon ve haberler sürerken, etraflarındaki her şeye umarsız, duygusuz bakışlarını, sonsuz tüketim alışkanlıklarını, bencil ve ilişkisiz duruşlarını içten içe üreten vahşeti, bu şiddeti üretim ve deneyiminden geçiş halleri üzerine sert ve rahatsız edici bir dünya sunar.

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Belki yaşadıklarımızın ve makro ile mikro şiddet ilişkisinin en net analizi, elektronik kültürün ve medya gerçekliğinin toplumsal alanda ürettiği bütün karşıtlıklara ilişkin en yoğun ve analitik öyküsü Cronenberg'in *Videodrome* (1982, Kanada, 89') filmidir. **Videodrome** bir korku, dehşet filmi olmanın ötesine geçer. Cronenberg, McLuhanci ve Baudrillard vari bir tavırla seyretme bağımlılığının korku filmini yaratır. Ama ötesinde şiddetin bütün psikolojik, sosyolojik, felsefi kuramlarını hamur ettiği karabasanı açığa çıkartır. Bir TV kanalı işkence videoları üretmektedir. Kanalin arkasındaki beyin Profesör Brian O'Bilivion'a göre, Kuzey Amerika'nın fikri savaşı video arenasında gerçekleşecektir. Televizyon ekranı beynin gözünün retinasıdır der. Evsiz barksızlar için açılmış bir düşünler evinde her yere televizyon ekranları yerleştirilmiştir. Bunu gören Max sorar: "Gerçekten birkaç ölçek televizyonun onları iyileştireceğini mi düşünüyorsunuz?" O'Blivion'un kızı da cevap verir: "Televizyon seyrederek onlar, dünyanın birleştiren potasına geri dönebileceklerdir." Ardında ise bir hükümet projesi yatmaktadır. Spectacular Optical firması "Üçüncü Dünya için ucuz gözlükler, NATO için de roket rehberliği sistemleri yaparken, geliştirdikleri bir sinyalle seyredenlere tümör bulaştırmaktadırlar. Bu tümör kaydedilebilir halüsinasyonlar yaratmakta, bunlar geri alınabilmekte ve izleyiciye geri tepmektedir. Sonuçta bireyler yeniden programlanmaktadır. Böylelikle Cronenberg Buroughs'nun "imaj virüstür" sözlerini yankılar diyor Scott Bukatman. (Bukatman, 1993:92) **Videodrome**'in ekonomi politik okunuşu ise Guy Debord'un **Society of Spectacle, (Görüntü Toplumu)** kitabı ile çakişmaktadır. (Debord, 1983) Bukatman **Videodrome** analizinde bunu söyle açar: İmajlar, kayıp toplumsal bütünlük için dayatırlar. (Bukatman, 1993) Seyircinin yabancılaşması, inceltmiş görüntüler bütünü tarafından maskelenir. Böylece McLuhan'ın güç ilişkilerinden yoksun seması, Cronenberg tarafından doldurulmuştur. Ama daha da ötesi vardır. Kahramanımız Max'in yaşamında şiddet ve tecavüz çok yönlü bulunmaktadır. Kendisinin çalıştığı işte ürettikleri pornolarla ve şiddet sahneli kablo istasyonu ile sosyal saldırganlık; özel yaşamında girdiği sado-mazoşist cinsel ilişkisi ile cinsel saldırganlık; Videodrome ile gelen sadistçe işkence ve ceza sunuluşu ile politik saldırganlık. Şiddet ve görüntü müptelalığı bedeni ele geçirmiştir. Şiddet videolarında aslında gerçek işkenceler kayıtlıdır; ya Pittsburgh'de ya da Güney Amerika'daki gerçek işkenceleri müptelalar çılgınca izlerler. İşkencenin politik, sosyal kurbanları hem uymadıkları konumlar yüzünden ceza görürler, hem de görüntünün nesnesi, yaratığın ta kendisidirler. Ve onlar 'ötekiler' arasından seçilmişler,

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

seyirci konumundaki 'ötekilere' aşılancasına, düzenli dozlarda verilmektedirler. (Akbal Süalp, 2004)

Korku ve dehşet filmleri (horror) üzerine makalesinde Robin Wood, "bastırılmış olanın geri donuşu" olan yaratık, canavar figürünün statükoya uymayan cinsel biçimlerin temsili formu olduğunu vurgular. Analizinde Freud ile Marx'i birleştirirken, bu köprüyü Herbert Marcus aracılığıyla atar ve ondan eşcinsellik, ikicinslilik, kadın arzusu vs. gibi "bastırılmışlık" olgularını, analizi için ödünç alır. Korku filmimizdeki yaratıkların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlarla eklenen itilen grupların (çocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, eşcinseller, diğer kültürler, diğer ırklar) yani kısaca "ötekiler" in temsili olduğunu söyler ve onların film içinde statükoya uygun hale getirilişinin bir güç savaşı olduğunu işaret eder. Gariptir ki, bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltilmiştir. Suç ve cezanın nesnelere olurlar ve filmin şiddetinden kazazede olarak çıkarlar, eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa tabii.

Joel Schumacher'in **Sonun Başlangıcı** (*Falling Down* /1993) filmi, tamamiyle bir şiddet filmidir; örtük ve açık tüm şiddet unsurlarını işler. Üstüne üstlük oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, mahşeri bir etnik gruplar iç savaşı yaşayan şehrin (Rodney King, olayı)² böylesi bir filmde konu edilmesi Amerika'da pek çok insanı rahatsız etmiştir. Gerçekle kurgunun bu ortak dünyası etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekiştirmiştir. Çünkü, kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan, farklı coğrafyalar hem yukarda sözünü ettiğimiz küreselleştiren medya diline alışmış, savaşı bile televizyondan plastik bir imge gibi, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmi seyrederken farklı yaşam pratikleri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" söyleminde, tıpkı Amerikan Metropolleri'ndeki insan gibi filmin açığa çıkardığı şiddetle kendi öfkelerini de açığa çıkarır veya korku ve kaygılarını yeniden üretirler. Amerikan sineması 90'lı yılların hemen başlarında bu yeniden üretime yeni bir söylemle ile artı katkılarda bulunur. 1993

² Rodney King Los Angeles kentinde 1993 yılında bir siyah olarak gece sokak ortasında polisler tarafından sopa, cop, ve tekme ile dövülmüştür. Çevrede bulunan amatör bir video alıcısı olayı kaydeder. Bütün kanallar tüm Amerika'da bu görüntüyü kanıksamış olmayan bir kişi kalmayana dek kasede tekrar, tekrar gösterir. İmaj anlamını yitirir. Ama mahkeme de orta sınıftan, tümü beyaz jüri polisleri suçsuz bulunca olaylar patlak verilir.

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüšođlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

yılında **Screen** dergisi ve bir İngiliz kanalının yaptığı bir parodide bu yeni katkıya bir de isim vermiş İngilizler: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komşular". Cehennemden gelen polisi ile **Kanunsuz Giriş** (*Unlawful Entery*, 1992, Jonathan Kaplan), cehennemden gelen oda arkadaşı ile **Genç Bayan Aranıyor** (*Single White Female*, 1992, Barbet Schroeder) kiracı ile **Pasifik Tepeleri** (*Pacific Heights*, 1990, John Schlesinger), dadı ile **Beşikteki El Dünyayı Sarsar** (*The Hand That Roks the Cradle*, 1991, Curtis Hanson), insan korkusu üreten gerilim filmleri diyebiliriz bunlara. Biz daha bir çoğunu ekleyebiliriz. Ortak noktaları ise film dilinden, önyargılı dünya bakışlarına, ve ürettikleri insan korkusuna kadar yayılmakta. Bunlar sınıf atlamaya çalışan, küçük, beyaz burjuvaların, beyaz banliyölerde, hadlerine düşmeksizin kurmaya çalıştıkları küçük, temiz evleri ile küçük ailelerinin öyküsü. **Genç, Bekar Bayan Aranıyor** hariç; o şehirde yalnız bir kadın olarak bunları yapmaya kalkıyor. Böyle sınıf atarlarken, çabalaları cezalandırılıyor ve sisteme kurban ediliyorlar, bu arada "ötekiler" de bundan payını alıyor. Evsiz yurtsuz zencilerden şüpheleniyor ama çılınca şiddet kusanlarsa ezilmiş, sınıf atlayana özenen ama kendi yapamayacak olan ya da bir şekilde eski konumunu kaybetmiş olan "öteki" beyazlar. Seyircinin kıssadan çıkaracağı hisse ise, "dikkat herkes suçlu olabilir, herkes saldırabilir!", "Şiddet Her Yerdedir!", "Herkes Canidir!" Dünyanın böyle çizildiği, kuşkulu, çekingen, yalnız insanlar aleminde, her sınıf, renk, dil, ırk, dinden insan; günlük yaşamda, tıktırılmış alanlarda ya da alansızlıklarda, sürekli hesaplaşmalara oturuyor. Ve polisine, komşusuna, kocasına, arkadaşına bile güvenemiyor. Daha ötesi uzlaşamayacağı farklılıktaki insanlar yani kendisi gibi olmayana daha da şüpheyile bakıyor. Her ayrımcılığa maruz grup, bir diğerine, ayrımcılığı yapanın mantığı ve gözüyle bakar oluyor. Tabii ki bazı filmlerde, kendi kanun olan kahramanlar yaratıyor. Bu kahramanlarda halkı bu korkulu, kuşkulu alemde kurtarıp "temizlenmiş" bir dünya için soyunuyorlar, kanununu kendi yazdıkları, şiddetinin kanlı müdahalesine doğru geçiyorlar. Bu öç filmlerinde 'kanun adamı' olmakla, 'kanun' olmak birbirine karışıyor. **Rambo** türü Vietnam yenikliğinin öç isteği, şehrin sefil farelerine yöneliyor bu kez. Şehrin insanları birbirlerinin gözlerine bakmadan, hızlı, hızlı, küçük kutularına çekiliyor, kapılarına yirmi sürgü birden vuruyor, birbirlerine gece oturmalarına gitmiyor, birbirlerine benzeyen hemcinslerinin akıbetlerini TV denen odalarındaki kutudan izliyorlar. Ama kahramansız kalınmıyor, gelenek bozulmuyor. Yalnız bu kez kahramanın vücudu daha gelişkin, daha yalnız ve dahası omnipotent (sınırsız güçte), bir kendinde güç alanı olarak, sistem içinde, sistem için ama sistem dışı kurallarla yargısız infazlar geliştiriyor. Bunlara örnekse Steven

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Seagal'li, Arnold Schwarzenegger'li, Bruce Willis'li filmler. Hatta onaylanmış şiddet, Hollywood'da bir çocuğu, evde tek başına kahraman bile yapıyor. *Evde Tek Başına* (*Home Alone*, 1990, Chris Columbus) bütün zamanların en başarılı filmleri arasına giriyor; sadece Kuzey Amerika'da 282 milyon dolar hasılatı var; tabii enflasyonla ve değişen koşullar nedeniyle ilk onluk listeye giremiyor. Ve belki de biz, çocuk bile olsa, şiddete şiddetle cevap veriliyor da olsa, bir şey yapabilmenin düşünüyü gerçekleştiriyoruz bu filmlerle, ama kurban edilenin, suçlu olanın ve seyirci olan bizim, sokaktaki aynı kişi olduğunu düşünmek mi istemiyoruz acaba? Şiddeti daha yumuşatılmış dozlarda ama yaratıklar ve ötesi sona ermiş uygarlıklar noktasında uygulayan, bazı bilim kurgu ve felaket filmleri ise korkuyu düş, düşü özlem yapıyor. Saldırganlığı uygarlıkların ya bitişini gösterdiği ya da bitmekte olduğunu verdiği nokta da belki en yüksek boyuta çıkıyor. (Akbal Süalp, 2004)

Öç filmleri ya da korku filmlerinde çoğu zaman bastırılmışın geri dönüş haline ilişik duran, zalimle mazlumun birbirine dönüştüğü tepkisel bir şiddet ifadesi okuyabiliriz. Bir de yaşananları ne analiz eden ve bize başka bilme ve anlam ilişkileri sunan, ne de tepkisel bir öfke ya da korku ifadesi olamayan; ima eden, örtük bir sezgi ve hissediş sunan filmlerden söz edebiliriz. Bunlardan bazıları yaşadığımız toplumu Haneke'nin yaptığına benzer bir biçimde distopik yani karanlık, umutsuz ya da tuhaf bir atmosfer olarak kuran filmler. Mendes'in *Amerikan Güzeli* (*American Beauty*, 1999,122') filmi ya da A. Lee'nin *Buz Fırtınası* (*Ice Storm*, 1997, 120') gibi filmlerden bahsedilebilir.³ (Aytaç, 2003, Akbal Süalp, 2000a, 2004) Bir de yine ima ile anlatısını kuran, benim kara film zaman-mekanı içinde tarif etmeye çalıştığım bir başka grup filminden de söz edebiliriz. (Akbal Süalp, 1998a, 1998b, 1999, 2000, 2001a, 2001b) Şimdi, kendimi çok tekrar etmeden, özetlemeye çalışırsam bu zaman-mekanın ekonomik buhranlarla gelen savaş sonrası dönemlerde, kadının ve emekçilerin değişen koşullarıyla, kent yaşamındaki sıkıntılarla, yükselen ve sıradanlaşan, popülerleşen milliyetçilik, kadın ve yabancı düşmanlığı ile örülü bir düğüm olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizmin belirli aşamalarındaki kriz, uluslararası emeğin yeniden dağılımı ve düzenlenişi ve kentsel dokunun bunlarla birlikte dönüşümü ve yaygın bir suç ortamının sessiz, sindirilmiş şahitliği sonucunda ortaya çıkan, günlük hayatın karabasanlarının anlatımlardır. Sobchack ABD'deki Film Noir türüne bakarken, bunun bir tür sineması olmaktan ziyade ABD için II. Dünya Savaşı sonrası bir kronotop olduğunu ekonomik sıkıntıların kira ve ev fiyatlarındaki

³ Bu filmlerin ortak ve detaylı bir ditopya analizi için Senem Aytaç'ın İstanbul Bilgi Üniversitesi Yüksek Lisans tezine bakılabilir.

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hızlı artışın genel bir pahalılığın ve yaşam zorluğunun huzursuz, ama amaçsız geçici ve kiralık mekanlarda yaşayan karakterlerinin kent duyarlılığına takıntılı öyküleri olduğunu söyler. (Sobchack 1998) Kuşbakışıyla baktığımız zaman, ya da ben öyle baktığımda, karanlık, eğretilmiş çerçeveleri, keskin ışık gölge karşıtıllıklarıyla, estetiğinin yakın ilişkiler taşıdığı konusunda hem fikir olunan Alman Dışavurumculuğunun da benzer koşulları taşıdığını görebileceğimizi ve 80’lerden sonra daha geniş bir coğrafyada üretilmiş ve dikkat çekici bir ağırlık oluşturmuş ‘kara filmvari’ filmlerin koşullarında da bu ortak unsurların söz konusu olduğunu iddia ediyorum.

İlk dönem bize modern sanatın bir örneği olarak kutlanan, sinemayı sanat üretimi alanına dahil eden Alman Dışavurumculuğu ile ulaşır. Bu *zamanmekan*’ın ilk ilmeği Weimar Dönemi Almanya’ında, I. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında, ilk büyük buhran olan 1929 bunalımı ve faşizme doğru giden bir süreçte koyulaşarak, kalınlaşarak görünür olur. Sokak karmaşa ile doluyken, işsizlik ve toplumsal huzursuzluk yükseliyorken, savaştan egoları yaralanmış olarak dönen genç erkekleri avutacak hiçbir şey yokken, erkeklerin işleri kadınlar tarafından ellerinden alınmış gibi gözükmekteyken kent yaşamına ilişkin zor, dayanılmaz ve insanı küçük ve yalnız bireylere döndürdüğüne ilişkin bir duyarlılığın, hikayelerden, denemelerden, resimlerden, filmlerden aktığı bir dönemde karşımıza çıkar bu filmler ve kendilerine ait geliştirdikleri estetik. Bir yanda UFA Stüdyolarının keşfettiği sanat filmleri, öte yanda aynı stüdyoların ürettiği daha popüler bir form olarak Kammerspielfilm’ler; kasvetli, karanlık, psikolojik karmaşıklığı ile modern ve bunalımlı insanların tuhaf, yarı gerçek yarı düş öykülerinin dışavurumcu bir üslupla anlatıldığı filmlerdi. Otoritenin, teknolojinin, sanayileşen modern kentin karşısında ufalarak, korkarak, tedirgin olarak ve mahremiyetin kalmadığı ve kimliksizliğin, sıradanlığın hakim olduğu mekanlara, kent kuytularına sinerek yaşadıkları öyküler, dönemin duyarlılıklarında karşılığını buluyordu. Bu puslu havada buhranın muhatapları silikleşiyor, en göz önünde olan düşmanlaşıyordu. ***Dr Caligari’nin Muayenehanesi*** (1919, R. Wiene) ile başlayan bu dönem ***M*** (1931, F. Lang) filmine kadar uzanıyordu.

Puslu iklim ABD’de, II. Dünya Savaşı’nın hem ertesinde, bu kez bir tür sineması olarak tekrar karşımıza çıkar. Benzer bir atmosfer içinde ruh halleri, yaşadıkları ile benzerlikler taşıyan karakterler, kentin gece mekanlarında, arka sokaklarda, gece klüplerinde, istasyonlarda, konaklama mekanlarında, amaçsız, savrulmuş yaşamlar yaşarlar. Kiralık, köhne, bakımsız yerlerde zaman öldüren, otellerde küçük odalarda kiralık ve geçici hayatlar

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

yaşayan, aileleri, geçmişleri ve gelecekleri olmayan, tek başlarına ayakta kalmaya çalışan, kente uyum sağlayamayan, vahşi cinayetlere, kayıp giden insanlara tanıklık eden karakterlerle, kiralık mekanların puslu zamanlarının öyküleridir bunlar. Tanımlandığı gibi 1945- 1955 yılları arasında üretim ve seyretme ilişkilerinde hakim olmuş genel bir üslup olarak karşımıza çıkarlar. “Savaşın ertesinde 1945 yılında Roosevelt’in ölümü ile başlayan Truman iktidarı (1945- 1952) süresince devam eder ve Eisenhower döneminde düşüşe geçer”. (Sobchack, 1998: 131) Bu süreçte evsizlik, işsizlik krizinin yükseldiği, yaşamın zorlaştığı, geçim sıkıntısının yaşandığı bir ortam hüküm sürmektedir. (A.g.e) Mac Carthy dönemi komünist avı, toplumsal paranoyayı ve güvensizliği besler. Savaş sonrası, savaş travmasından geçen erkeklerin, yine kadınları ve “öteki”leri, işleri erkeklerin elinden alan düşmanlar olarak görürler. Bu durum, erkeksi cinsiyet endişelerinde ve öteki düşmanlığında karşılığını bulur. Bu endişeler içinde Alman Dışavurumculuğu döneminde doğmuş en belirgin sinema karakterlerinden biri olan F. Lang’ın *Metropolis* (1927) filminde ortaya çıkmış vamp makine Maria karakteri, “famfatal” kötü kadınlar olarak, bu dönemde kara filmlerin vazgeçilmez unsurlarına dönüşürler. Çok kaba hatları ile söyleyecek olursak 1944’de *Murder My Sweet*’le başlayan bu dönem 1958’de ki *Touch of Evil* filmine kadar sürer.

Bir sonraki dönem 80’lerde başlayan ve hala sürdüğünü iddia edebileceğim ve henüz nasıl tanımlanabileceği konusunda şüphelerim olan bu dönem, kara film zaman-mekânında bir üçüncü devir olarak karşımıza çıkar. Hiç mekân ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan, bütün sınırları insan bedeninde taşındığı yeni bir dönemdir bu. Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlarındaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlayabiliriz. Bir büyük dünya savaşının ardından gelmesi de, dünyanın pek çok köşesinde ne vakit başladığı belli değilmiş gibi duran ve bitip bitmediklerinden de emin olamadığımız pek çok farklı savaşın ardından geliyorlar. Aslında bir türlü bitmek bilmedikleri için, sonrası olmayan savaşlar. Bu sonsuz ve sınırsız gibi duran ve herkese bir TV ekranı mesafede durmuş gibi gözükken; içinde olanları uzaktan birer anlatı kahramanları gibi gördüğümüz bu tuhaf savaşlar, hep bir “savaş sonrası” durumunu korumaktalar, ekonomik olarak, siyasi olarak, deneyimsel olarak. Ekonomik krizin özelliği de benzer bir hal sergiliyor. Hep var; ne öldürüyor, ne güldürüyor. Daha doğrusu, birileri hep yok oluyorsa da, bu asılı kalmışlık düğümünden ve puslu havadan göz gözü görmediği için kaydı tutulmuyor. Hafızası olamıyor. Etien Balibar, bu ortamı tanımlarken üç önemli süreçten bahsediyor. (Balibar, 1994) Totaliter eğilimlerin sonrasındaki süreçte, temel hakların ve hürriyetlerin tartışmasının bile yapılmadığı bir sürece girildiğini, bu süreçte aynı zamanda

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

“liberal” kapitalist devletin alternatifi olabileceği fikrinin bile ortadan kalktığını söylüyor. Sosyal devletin krizinin başlamasından sonraki sürecin ise, yoğun sanayisizleşme olgusu, işsizlik, eşitsizliğin katmerlenişi, yeni yoksulluğun yaygınlaşması, sendikaların zayıflaması ve toplumsal huzurun sorunsallaşmasının krizleri ile birlikte, 1970’lerden itibaren ağırlaştığını söylüyor. Bütün bunlarla birlikte, savaşın dönüşünün ardından dediği süreç, anlatmaya çalıştığım zaman- mekan ilmeğiyle çakışıyor. Balibar nükleer savaş, silahlanma gibi korkuların yerini, yeni bir formda geri dönen savaşın, orada olduğuna ilişkin bir kabulde yer değiştirdiğini söylüyor. Ve körfez savaşı gibi ya da etnik ve dini savaşların yer aldığı Yugoslavya savaşı gibi savaşlarda, büyük savaşlardaki kadar insan öldüğünü ve ölmekte olduğunu ama bizlerin, bunların televizyon imgeleriyle ve paketlenmiş kamuoylarıyla karşılaştığımızı söylüyor.

Toplumsal cinsiyet rollerimiz üzerinden bakıldığında kadınların hem de toplumsal ayrımcılığın deneyim(sizlik) ufkundaki bütün diğer ötekilerin kapitalizmin belki de en yoğun ve küresel işsizlik koşullarında, her zamankinden daha keskin, fakat popülerleşmiş, kabul gören nefret ve saldırganlık ilişkilerine maruz kaldıklarını söylemek mümkün. Hatta, buna, 80’lerle birlikte medyanın, eğlence sanayiinin ve reklamların pompaladığı ve politik feminizmin önüne en büyük, en görülmez seti çeken post feminist kitle kültürü ideolojisini eklersek, dünya tarihinin en normalleştirilmiş ve maskeli kadın düşmanlığı ile karşılaşırız. **Dövüş Klübü** (*Fight Club*, Ficher, ABD, 1999) filmindeki Marla karakteri bunun belirgin bir örneğidir. Bir işte temsil edilmiş en belirgin temsil ilişkisi taşıyan karakter diyebiliriz. Kadın düşmanlığı, “öteki”lere duyulan düşmanlığı, bütün yabancılar ve tuhaf insanlar, “bize benzemeyenler ordusu”na katılarak, kap kalın bir ilmek halinde bu örgülere katıyor ve faşizmin günlük ve sıradan deneyimleri yayılıyor, normalleşiyor ve kimse bu öfke ve şiddeti sorgulamaz hale geliyor. Bu açık ve örtük şiddet sorgulanmadığında da sıradan hayatlar sınıyor, sindiriliyor.

Her ne kadar bu ilmek için (ve aslında bütün ayrımlar için) kesin bir başlangıç filmi koymak hiç doğru değilse de, benim kaydını tuttuğum ya da ilk kez bana bunları düşündüren; benim bilişimi başlatan iki film, **Blade Runner** (R. Scott, 1982) ve **Videodrom** (D. Cronenberg, 1982). Bu ilmekleri, dokuları sözünü ettiğimiz zaman-mekan ilişkilerini görebileceğimiz filmlerin küçük bir listesini yaparken, kesin kuralları olan bir sınıflandırmadan asla söz edilemeyeceğini söylemeliyim. Burada sıraladıklarım hem bu ilmek içinde, hem de başka ilmekler içinde karşımıza çıkabilir ya da birileri için bu ayrımlar içinde

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hiç de yerleri yoktur. Bütün bunları saklı tutarak çok kaba bir liste oluşturabiliriz: ⁴ *Yokedici* (J. Cameron, ABD, 1984) ve *Yokedici II* (J. Cameron, ABD, 1991) *Kafka* (Sodenberg, 1992), *Pekin Piçleri* (Zhang Yuan, Çin- Hong-Kong, 1993), *Aşk ve İnsan Kalıntıları* (D. Arcand, Kanada, 1993), *Gece Melek Ve Bizim Çocuklar* (A. Yılmaz Batıbeki, 1993), *Karga* (A. Proyas, 1994), *Yedi* (D. Ficher,1995), *12 Maymun* (T. Gilliam, 1995), *Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün* (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996), *Ağır Roman* (M. Altıoklar, 1996), *Eşkıya*, (Y. Turgul, 1996), *Yüz yüze* (J. Woo, 1997), *12. Kat* (E. Khoo, Singapur, 1997), *Nehir* (Tsai Ming –Liang, Tayvan, 1997), *Delik* (Tsai Ming –Liang, Tayvan, 1998), -ki bence Ming Liang’ın bu filmleri bir sonra sözünü edeceğimiz ilmek içinde de değerlendirilmelidirler- *Islak Köpek* (T. Miike, Japonya, 1997), -Miike’nin de pek çok çalışması bu başlık altında değerlendirilebilir- *Oyun* (D. Ficher,1997), *Gizemli Şehir* (A. Proyas 1998), *Bıçağın İki Yüzü*, (S. Norrington, 1998), *Enemy of the State* (T. Sott, 1998), *Gizemli Şehir* (A. Proyas, 1998), *Bulut* (F. Solanas, Arjantin, 1998), *Şişko Dünya* (J. Schütte, Almanya, 1998), *Frankfurt Kavşağı* (R Karmakar, Almanya 1998), *Geceyi Bekleyenler* (A. Dressen, Almanya, 1998), *Gemide*, (S. Akar, 1998), *Laleli’de Bir Azize* (K. Sabancı, 1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer & Mine Vargı 1998), *Tango* (C. Saura, Arjantin, 1999), *Dövüş Klübü* (D. Ficher, ABD, 1999), *Gecenin Yolları* (A. Kleinert, Almanya, 1999) *Şehvetli Bakire* (A. Ripstein, Meksika, 2001), *Tehlike Yuvası Bangkok* (O& D. Pang, Hong- Kong & Tayvan, 2000), *Göz* (O& D. Pang, Hong- Kong & Tayvan, 2002) hemen, hemen bütün filmleriyle David Lynch, David Cronenberg ve Wong Kar Wai’ ve Park Chan- Wook’u da sayabiliriz. Yeryüzüne düşen melekleriyle Wim Wenders’ı ve özellikle de ilmek içinde de değerlendirilebilecek *Sırlar Oteli* (2000) ve *Bolluk Ülkesi* (2004) Böyle bakıldığında bu kez bu zaman mekan ilmeği hem oldukça kalın hem de emperyalizmin güneşin batmadığı coğrafyalarının hepsinde görülebilir. Bu filmler bize şiddeti her zaman doğrudan göstermeyebilir, çoğu zaman örtük yaygın ve daha çok da atmosferden geçen bunaltıcı bir hissi seyirciye sunarlar. Yazının başında verdiğimiz örneklerdeki net bir sistem eleştirisi ise bazılarında varken bazılarında hiç görülmez, ama şiddetin üretildiği ortamın hallerini sunarlar.

KAYNAKLAR

⁴ Burada ve ilerde sıralamakta olduğum filmler referans olarak gösterdiğim yazılarımın içinde biraz daha detaylı ele alınmıştır.

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, der Firdevs Gümüšoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Akbal Süalp (1998a) “Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, **25.Kare**, Sayı: 22, Ocak –Mart, , s: 11-13.

(1998b) Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler”, **25 Kare**, Sayı:23, Nisan- Haziran, s: 11-19.

(1999) “Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” **25 Kare**, Sayı:26, Ocak- Mart, s:13-20.

(2000a) “ Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları”, **25. Kare** , Sayı: Nisan-Haziran, s:18

(2000b) “ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, **Birikim**, Sayı: 133, Mayıs, s: 57- 63.

(2000c) “Filmnoir Cities: Lost in space and time, yet surviving”, Üçüncü Uluslararası Kültürel Çalışmalarda Kesişen Yollar Konferansının “Kültürel Diyaloglar ve Söyleşen Kültürler: Mikhail Bakhtin ve Kültürel Çalışmaların İletişimi” başlıklı 12. oturumunda sunulan tebliğ. Tebliğ 24 Haziran 2000 tarihinde sunulmuştur.

(2001a) “Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken” **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Yay Haz: Deniz Derman İst: Bağlam, s: 89- 96

(2001b) “Türkiye ve Dünya Sinemalarında Kara Film ve Ardındaki Dünya: Kayıp Mekanlar geçici Zamanlar”, **II. İletişim Kongresi** İstanbul 2001. Sunuş metni

(2004) **ZamanMekan: Kuram ve Sinema**, İstanbul: Bağlam

Bachelard, G., (1996), **Mekanın Poetikası**, Çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit

Bakhtin, M.M. (1986, 1994) **Speech Genres & Other Late Essays**, Austin, TX: UTP,

Balibar, E. (1994) **Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx**, Trns: James Swenson, New York: Routledge

Benjamin, W. (1973) **Charles Baudelarie: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**, London: NLB

Bhabha, H. K. (1989), “The Commitment to Theory” J. Pines & P. Willemen (eds), **Questions of Third Cinema** içinde, London: BFI.

Bhabha, H. K. (1994), **Location of Culture**, New York: Routledge.

Bukatman, S., (1993), **Terminal Identity: The Virtual Subject in Science Fiction**, Durham: Duke Univ. press.

Clarke, D. B. (1997) “Intro: previewing the cinematic city”, **The Cinematic City**, NY: Routledge.

Debord, Guy., **Society of the Spectacle.**, Detroit: Black and Red.,1983.

Kristeva, J (1986) **The Kristeva Reader**, NY: Columbia Univ. Press.

Lefebvre, H. (1990) **Everydday Life in the Modern World**, introduction by P. Wander, New Brunswick: Transaction.

Lefebvre, H. (1991) **The Production of Space**, Oxford: Blackwell.

Murphet, J. (1998) “Film Noir and the Racial Unconscious”, **Screen**, 39:1, Spring, pp: 22-35

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüőöđlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Pfeil, F. (1993) “Home Fires Burning: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2” Joan Copjec (der), **Shades of Noir: A reader**, NY & London: Verso

Shohat, E. & Stam, R. 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge.

Sobchack, Vivian (1998) “Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir” Nick Browne (ed) *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, U California P. Slr:129- 170.

Sorkin, M. (ed), (1992) *Variotions on a Theme Perk: The New American City and the End of the Public Space*, New York: Noonday.

Willemen, P. (1994) *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, London: BFI,

Wood, Robin. (1985), "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (ed.) *Movies and Methods II* icinde, Berkeley: Univ. of California Press., pp:195-220.