Araştırma makalesi || Research article

arts
e-ISSN 2687-1890

Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıcılık

Cinema of evil, cinema of destruction: The new extremism

Azime Cantaş || Doktor öğretim üyesi || Afyon Kocatepe Üniversitesi
azimecantas@hotmail.com || 0000-0002-9356-3050

İhsan Koluaçık || Doktor öğretim üyesi || Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
ihsankoluacik@gmail.com || 0000-0001-5525-2182

Öz

Çağdaş toplumların eleştirel teorileri, büyük bir dönüşümün olduğu konusunda hemfikirdir. Ancak bu çağdaş geçiş, eleştirel olmayan kuramların çoğunda özgürleştirici bakış açılarıyla ele alınırken, eleştirel kuramlarda, sanat ve bilim alanlarını etkileyen toplumsal kriz olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde modern sinemada, gerçekliğin sinemayla kendini onarmaya çalıştığı ve gerçekliğin yanlış bir izlenimini yarattığı, karakterlerin, konuların ortadan kaldırıldığı, yalnızca şiddetin aşırı temsillerinin sapkın yanılsamaları, şok edici ve kışkırtıcı bir şekilde bırakıldığı kurgusal bir evren sunulmaktadır. Bu makale, bu analizi bir başlangıç noktası alarak, dönüşümü, şiddet ve cinselliğin aşırı net temsillerini içeren büyüyen bir film grubunu tanımlamak için kullanılan bir terim olan yeni aşırıcılığın filmsel temsillerindeki sonuçlarına odaklanmaktadır. Şiddet, beden ve cinsellik temaları üzerinden mevcut yönetmenlerin, modern bireye ve modern egemenlik biçimlerine yönelik tabularına saldırdığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: yeni aşırıcılık, fransız yeni aşırıcılığı, beden sinema, sinema, çerçeveleme

Abstract

Today, in modern cinema, a fictional universe is presented where reality tries to repair itself with cinema and creates a false impression of reality, where characters and subjects are eliminated, and only perverted illusions of extreme representations of violence are left in a shocking and provocative way. Taking this analysis as a starting point, this article focuses on the consequences of filmic representations of the new extremism, a term used to describe a growing group of films that include transformation, and over-clear representations of violence and sexuality. It has been determined that the current directors attack the taboos of the modern individual and modern forms of domination through the themes of violence, body and sexuality.

Keywords: new extremism, french neo extremism, body cinema, cinema, framing

Atıf || Citation
Cantaş, A. ve Koluaçık, İ. (2023). Kötülüğün sineması, yıkıcı bir sinema: Yeni aşırıcılık. *ARTS*, *10*, 85-109. https://doi.org/10.46372/arts.1324781

Geliş || Received 09.07.2023
Kabul || Accepted 10.09.2023

Giriş

Şiddet kavramı, sanatın çeşitli alanlarında 1970'lerden bu yana yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. O zamandan beri her yıl, özellikle sinemada, diğer tamamlayıcı sinema bileşenleriyle genellikle aşırıcılık sınırları içinde inşa edilen daha fazla şiddet içeriği görülür. Bu eğilim, Amerika ve Avrupa filmlerinin yanı sıra diğer ülkelerin filmlerinde de geçerlidir. Asya sinemaları, bilhassa Güney Kore, son dönemde bu tarz etkili ve tanınmış filmler üretmiştir. Ancak, bu eğilime ve içinde üretilen filmlere yakından bakıldığında, yönetmenler arasında şiddet kullanımı konusunda temel bir ayrım olduğu hemen anlaşılır. İlk olarak yalnızca ticari amaçlarla kullanılan şiddet; bu yüzden filmsel anlatımın ve görselliğin ana tamamlayıcı parçası olarak düşünülür ve yoğun bir şekilde kullanılır; ikincisi ise çağdaş ileri sanayi toplumlarının radikal bir eleştirisi için filmsel anlatımın ve görselliğin ana tamamlayıcı parçası olarak kullanılan şiddet söz konusudur. Bu çalışmanın sınırları nedeniyle, birinci tür örnek filmler hariç tutularak, ikinci tür filmler üzerinde yoğunlaşılmıştır. İkinci tür içinde, sürrealizmden avangarda kadar son iki yüzyılın sanatsal hareketleriyle dolu geniş bir coğrafya ve zengin bir arka plan ayırt edilebilir. Bu bağlamda adına Fransız yeni aşırıcılığı denilen bir sinema hareketi veya eğilimi ya da bir grup saygın yönetmenler topluluğu ortaya çıkmıştır. Terminolojiyi çevreleyen bilimsel ve sinematik tartışmalara rağmen onları "aşırılık yanlıları" veya ayırt edici bir film diline sahip yönetmenler olarak tanımlamak için oldukça fazla kanıt mevcuttur. Bu yönetmen grubu, film yapımcılığını en yüksek düzeyde somutlaştırmaktadırlar. Bunun yanı sıra ekranda görülmesine alışık olunmayan ekran tasvirleriyle sınırları zorlamaktadırlar. Burada dikkate alınmayı gerektiren en önemli konu, ekran görüntülerini nihai sonuca götürmek için kullandıkları "özel dili" oluşturan şeydir (Çolak, 2011, s. 491-492).

1950'lerin sonundan itibaren Fransız sineması dünya sinemasını etkileyecek bir harekete sahne olmuş ve Fransa'da ortaya çıkan yeni dalga hareketi başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde hem estetik hem de tematik anlamda yeni bir sinema dilinin habercisi hâline gelmiştir. Yeni dalga sinemasının etkileri 1960'lar, 1970'ler hatta 1980'ler boyunca farklı katmanlarda dünyanın birçok bölgesinde kendisini hissettirmeye devam etmiştir. 1980'ler ve 1990'lara gelindiğinde özellikle Fransız sineması açısından bir duraklama dönemine gelindiğini söylemek mümkündür. Ancak yine de Fransız sineması bir sinema geleneğine sahip olmasının artı değerini 1990'lar boyunca da elde etmeye devam etmiştir. 1990'ların ortası, 2000'li yılların başından itibaren Fransız yeni dalga sinemasının etkilerini taşıyan yeni bir sinemacı kuşağı; şok edici, kışkırtıcı, acımasız ve tavizsiz filmlerle sinemada yeni bir tarz sinemacılık ortaya çıkartmışlardır. Bu yeni film yapımı, yalnızca Fransız sinemacılarını değil Avrupa'da ün yapmış olan birçok sinemacıyı etkilemiştir.

Sinemacılar arasında çoğunluğu Fransız olmak üzere farklı ülkelerden yönetmenler söz konusudur. Michael Haneke, Claire Denis, Francois Ozon, Gaspar Noé, Lars von Trier, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Catherine Breillat, Lukas Moodysson, Ulrich Seidl ve Marina de Van gibi sinemacılar yeni aşırıcılık terimi altında ön plana çıkmışlardır. Bu sinemacılar keskin, gözü kara ve tavizsiz film yapımını en üst düzeyde somutlaştırmışlardır.

Yöntem

Çalışma, çağdaş toplumu tecrit edici; öngörülemez bir şekilde korkunç ve tehditkâr, kişisel ilişkilerin parçalandığı, kâbus gibi bir dizi karşılaşma olarak tasvir eden, şok edici ve kışkırtıcı bir film stili olan Fransız yeni aşırıcılığına odaklanmıştır. Fransız yeni aşırıcılığı çalışmanın evrenini oluştururken, örneklem olarak *Trouble Every Day* (*Her Gün Başka Bir Bela*, Claire Denis, 2001), *Irréversible* (*Dönüş Yok*, Gaspar Noé, 2002), *Twentynine Palms* (*Yirmi Dokuz Palmiye*, Bruno Dumont, 2003) filmleri ele alınmış ve çerçeveleme analiziyle incelenmiştir. Çerçeveleme analizi, filmlerin ve romanların niteliksel, bütüncül bir bakış açısıyla inceleme fırsatı sunan işlevsel bir yöntemdir. Çerçeveleme teorisi; sosyoloji (sosyal hareketler), psikoloji, siyaset (yönetim bilimi) ve medya gibi alanlarda kullanılan önemli bir inceleme yöntemidir (Entman, 1993; Gök Demir, 2010). Kuramsal olarak çerçeveleme kavramını ilk kez Erving Goffman (1974) kullanmıştır. Sosyoloji alanında gelişen çerçeveleme kuramı giderek iletişim araştırmalarının da önemli bir çalışma alanı hâline gelmiştir. Todd Gitlin (1980, s. 6) çerçeve kavramını detaylandırarak en etkili şekilde özetlemiştir: "Çerçeveler, neyin önemli olduğuna ve neyin var olduğuna dair küçük örtük teorilerden oluşan seçme, vurgu ve sunum ilkeleridir." Yönetmen sinemada çerçevesini belirlerken, sınırlar çizer, ışığı, mekânı seçer ve bir bağlam oluşturur. Çerçevelemek, neyin önemli olduğunu ve neyin tercih edildiğini göstermektedir. Gerçekliğin belirli alanlarını seçerek ve bunları iletişimsel bir bağlamda önemli noktaya taşıyarak bir sorunun tanımını, etik değerlendirmesini, neden sonuç bağlamını ve çözümlerini açığa çıkaran bir yöntemdir. Bu aynı zamanda gündemde olan ya da vurgulananın değil, dışarıda bırakılanın da çerçeveleme kapsamında olduğunu göstermektir (Entman, 1991, s. 7). Yönetmenler tarafından oluşturulan çerçeveler, anlatıda öne çıkan anahtar kelimeleri, metaforları, kavramları ve sembolleri görsel imgelerle somutlaştırır ve hikâyedeki olaya dair belirli bir anlayış geliştirmede ve olayı algılamada belirleyicidir (Akmeşe, 2019, s. 6). Bu bağlamda çerçeveleme analizi yöntemi ile çalışmada Fransız yeni aşırıcı yönetmenlerin sanat anlayışları, felsefi bakış açıları ve temsil ettikleri sanat akımları gibi unsurların açığa çıkarılması hedeflenmektedir.

Trouble Every Day, *Irréversible*, *Twentynine Palms* filmlerinin dünya çapında etkili olması, politik eleştiriyi kışkırtıcı ve sarsıcı bir biçimde yansıtması, gösterimlerinin sansasyon yaratması gibi nedenler, bu makalede konu edilmesini sağlamıştır. Modern sinemada etki bırakan aşırıcı yönetmenlerinin en temel nedenlerinden bazıları da modern toplumu, postkolonyalizmi, Batı dünyasını ve yabancılaşmayı izleyici konforuna saldıracak bir biçimde sinemaya aktarmasıdır. Aşırıcılık üzerine Türkiye'de yapılan sınırlı çalışmaların henüz kapsamlı ve derinlikli olmaması dikkat çekicidir. Bu anlamda çalışmada, aşırıcı yönetmenlerin örnek filmleri üzerinden tematik ve biçimsel özelliklerinin çerçeveleme analiziyle ele alınması oldukça önemlidir. Bu çalışmanın sinematik felsefe ve sinema sosyolojisi bağlamında literatüre katkı sunacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında şu sorulara yanıt aranmıştır: Fransız yeni aşırıcı filmlerin tematik ve biçimsel özellikleri nelerdir? Yönetmenler neden böyle bir film yapımı yarattılar? Yönetmenler karakterlerini oluşturmak için hangi çerçeveleri kullandılar? Filmlerde oluşturulan çerçeveler ne tür mesajlar içeriyor? Bu filmler, klasik sinema filmlerinden hangi yönleriyle ayrılıyor?

Aşırı sinema

Sinemasal anlamda yeni aşırıcılık bir dizi çağrışımla yüklü olarak ortaya çıkan oldukça tartışmalı bir terimdir. Bu bağlamda ne anlama geldiğini en baştan açıklığa kavuşturmak önemlidir. Buradan yola çıkıldığında yeni aşırıcı sinema kavramından önce aşırı sinema kavramından kısaca da olsa bahsedilmesi gerekmektedir. Aşırı sinema, kötülüğün sineması, iğrençliğin sineması ifadeleri çağdaş Fransız sineması üzerine makalelerde ortaya çıkanlardan bazılarıdır (Beugnet, 2007, s. 16). Son on yılda, *Oxford Film Çalışmaları Sözlüğü*'nde "özellikle toplumsal adetlerin açık tasvirleriyle sansür ve yine toplumsal adetlerin kodlarına meydan okuyan bir grup film" (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 152) olarak tanımlanan aşırı sinemanın doğuşuna tanık olunmuştur. Bu eğilim yalnızca Kuzey Amerika ekranlarına sızmakla kalmamış, aynı zamanda uluslararası pazar niteliğindeki çeşitli festivallerde de öne çıkmıştır. Mattias Frey (2014, s. 145-146) aşırı sinemayı tarif ederken 2010 yılından itibaren yıllar içinde geriye giderek aşırı sinemanın şiddet, cinsellik ya da diğer grafik içerikleri sebebiyle eleştirel ve popüler tartışmalar yarattığını ve bu bağlamda kaliteli filmler üreten bir trend olduğunu ifade eder. Ona göre Michaël Cohen'in *It Begins with the End* (2010), Lars von Trier'in *Antichrist* (*Deccal*, 2009), Michael Winterbottom'un *9 Songs* (*9 Şarkı*, 2004) ve Gaspar Noé'nun *Irréversible* filmleri aşırı sinema örnekleri olarak yer almaktadır. Özellikle DVD tanıtımlarında "dünya sineması", "bağımsız" ya da "sanat sineması" (*arthouse*) bölümlerinde yer alan bu yapım trendi, sanat ve sömürü arasındaki kültürel olarak belirlenmiş

sınırların ihlal edilmesine dayanır. Eleştirmenler, bu eğilimi tanımlamak için "yıkıcı sinema", "*auteur*ün seks sineması", "post-porno" veya "cinsel içerikli sanat filmi"nden "yeni aşırıcılık" ve "aşırılık sineması"na, "izlenemez" filmlerden "kötü hissettiren" filmlere kadar bir dizi deyim geliştirmişlerdir (aktaran Frey, 2014, s. 145-146) aşırı. Bu ifadelerin yanı sıra aşırı sinemayı; Fransız yeni aşırıcı sinemacıların etkilendikleri sinema olmakla birlikte özellikle tecavüz ve işkenceyi de içine alan, cinsellik ve şiddeti açık bir biçimde ortaya koyan, bu bağlamda sansür ve toplumsal adetlerin oluşturduğu kurallara karşı gelen bir sinema olarak tanımlanmaktadır. Özellikle 1960'ların ve 1970'li yılların tabuları yıkan filmleri aşırı sinemanın parçası olmakla birlikte dönemin önemli sinema hareketlerinin anomalileri olarak da değerlendirilir (Frey, 2016, s. 6).

Aşırı sinemayı; korku, pornografi, sömürü filmleri ve kült denebilecek filmlerle ilişkilendirmek mümkündür (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 152). Ancak salt bunlarla ilişkilendirmenin de ötesine geçen tespitlere de rastlanmaktadır. Bu noktada bazı aşırı (*extreme*) filmler; yüksek sanat ürünü, ciddi yapımlar olarak ifade edilirler ve korku, pornografi, istismar ya da şiddet içeren filmlerden ayrılırlar. Ancak onların da ötesinde aşırı sinema; zamanın şiddetine, dehşetine ve adaletsizliklerine karşı bir direniş hareketi olarak da ifade edilebilir. Elena del Río (2016, s. 4) aşırı sinemayı; David Lynch, Michael Haneke, Rainer Werner Fassbinder, Carlos Reygadas, Takeshi Kitano ve Lars von Trier'in filmlerinde var olan toplumsal ve politik değerlere dair oluşturulan angajman ahlakına karşı bir direniş hareketi olarak değerlendirir. Buna bağlı olarak da ahlaki sistemin kendisini sorunlu addederek içinde bulunulan krizlerin temelinde ahlaki sistemin kendisini görür ve bu noktada aşırı yönetmenlerin filmlerini bir anlamda yıkımın zarafeti olarak değerlendirir. Troy Bordun da (2017, s. 5) aşırı sinemanın birçok film yapımcısının önceden belirlenmiş genel bir kategori veya kategoriler içinde film üretmeyi tercih etmemesi anlamında meydan okuma olduğunu belirtir. Bu noktada yönetmenler hazmedilmesi zor içerik, biçimsel ve estetik kodlarla oynayarak karşı duruş geliştirirler.

Aşırı sinemayı tanımlama noktasında farklı yaklaşımların olduğu bilinmekte bu kapsamda sinema eleştirmenleri, akademisyenler ve yazarların kavramla ilgili bir uzlaşım içinde olmaları mümkün gözükmemektedir. Mattias Frey (2016, s. 4) aşırı sinemanın soy kütüğünü sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllara kadar götürür. Thomas Edison'un *The Kiss* (1896) ve *Electrocuting an Elephant* (1903), Luis Buñuel'in *Un Chien Andalou* (*Bir Endülüs Köpeği*, 1929), Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (*Otomatik Portakal*, 1971) ve Nagisa Oshima'nın *In the Realm of the Senses* (*Duyular İmparatorluğu*, 1976) adlı yapımlarında film sanatının cinsellik ve şiddeti, hoşgörülü bir yakınlıkla tasvir ettiğini belirtir ve bu projelerin yeni aşırıcı sinema üzerindeki etkisine değinir. Bununla birlikte aşırı sinema, sanat sineması ve kışkırtıcı içeriğe sahip sinema arasında bir bağ

kurmakta ve 1960'ların ve 1970'lerin Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Mario Bava gibi tabuları yıkan yönetmenlerini ve filmlerini öncülü olarak kabul etmektedir. Aşırı sinemanın köklerini edebiyat alanında aramak daha doğru olacaktır. Bu kapsamda Marquis de Sade, Jean Genet, George Battaille gibi yazarlar ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte gerçeküstücü, postmodern estetik hareketler de aşırı sinemacılar tarafından beyaz perdeye aktarılmışlardır (Kalender, 2021, s. 912).

Aşırı sinema denildiğinde eleştirmenlerin büyük bölümü Fransız yeni aşırılığı, Asya *extreme*, Avusturya'nın kendini kötü hissettiren filmleri gibi farklı ulusal ve bölgesel sinemaların ifadeleri olarak değerlendirebilmektedir. Dolayısıyla aşırı sinema, küresel ölçekte sadece Avrupa sinemasıyla sınırlı değildir. Özellikle Güney Kore, Japonya, Amerika, Filipinler, Meksika gibi ülkelerde de örneklerine rastlanan bir sinema olarak ifade edilebilir (Horeck ve Kendall, 2012, s. 7). Aşırı sinema ile ilgili söylenmesi gereken bir diğer durum ise aşırı sinema filmlerinin yalnızca tematik anlamda benzerliğin ötesine geçtiklerine yöneliktir. İçerik olarak görülen benzerliğin yanı sıra aşırıcı filmlerde Aaron Michael Kerner ve Jonathan L. Knapp'in de belirttiği gibi (2016, s. 2) kompozisyon, ses tasarımı, kurgu stratejileri gibi noktalarda da benzerlikler olduğu söylenmektedir.

Aşırı sinema filmleri kimi yazar ve eleştirmenler tarafından korku filmleriyle sınırlandırılmış olsalar da aslında korku filmleri değildirler. Türsel anlamda korku ile ilişkilendirilebildikleri nokta, genellikle izleyiciyi dehşete düşürme ya da şok etmedir. Bu bağlamda korku sinemasıyla aralarında bir etkileşim olduğu söylenebilir. Özellikle seksin, şiddetin ve cinsel şiddetin gösterildiği sahnelerde izleyicinin zevkten çok tiksinti duygusuna kapıldığını gözlemlemek mümkündür. Buradaki şiddet, filmler üzerinden izleyiciyi hedef almaktadır. Korkunun yanı sıra şiddet ya da cinsel şiddet içeren bütün filmleri de aşırı sinemanın içinde kabul etmek mümkün gözükmemektedir. Yeni aşırıcı filmleri tanımlamak için kullanılan terimlerin çeşitliliğine rağmen[1] akademisyenler, "açık ve grafik fizikselliğe" dönüşün 1990'lardan bu yana Fransız sinemasında önemli bir eğilim oluşturduğu konusunda hemfikirdirler (Williams, 2009, s. 188). Bu eğilimin ayırt edici özellikleri arasında "tür sınırlarının göz ardı edilmesi" ve bir sanat sineması estetiğini "geleneksel olarak kan, porno ve korkuyla ilişkilendirilen şok taktikleri" ile birleştirme eğilimi yer almaktadır (Beugnet, 2007, s. 36).

> Bu filmlerin çoğu, cinsellik, şiddet ve cinsel şiddetin giderek daha açık temsillerini sunar; öyle ki, izleyiciler bazen kendilerine, bunların kurgusal bir temsilinden ziyade bir belgeyi gerçekten görüp görmediklerini sorarlar. Aşırı sinemanın özelliklerinden biri de sanat,

[1] Yeni aşırıcılıkla ilgili yapılmış olan diğer bilimsel çalışmalarda "duyum sineması" (Beugnet, 2007), "beden sineması" (Palmer, 2006), "saf sinema" (Russell, 2010) veya "aşırı gerçekçilik" gibi terimler kullanılmıştır (Williams, 2009).

> eğlence, belgesel ve pornografi arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktır (Brown, 2013, s. 27).

Aşırı sinema filmlerinde gerçeklikle temsilin (olayların kendisi ile olayların temsili noktasında) birbirinin yerlerine geçme durumu söz konusudur ya da bu noktada bir bulanıklıktan bahsetmek gerekir. Bu filmlerin bir bölümü, çoğunlukla yüksek sanat ürünü olarak değerlendirilir. Diğer bölümü ise daha çok kült, korku, pornografi ya da sömürü filmleri olarak ele alınmış ve genel anlamda eleştirilmişlerdir. Bu noktada aşırı sinemayı saf bir sinema biçemi ya da türü olarak ele almaktan ziyade melez ya da saf olmayan bir tür/biçem olarak ele alıp değerlendirmek doğru olacaktır. Aşırı sinema genel olarak dünya çapında festivallerde gösterimlerini yapan, önemli sinemalarda oynayan, internet ortamında ya da video mağazalarında dünya sineması, bağımsız sinema ya da *arthouse* sineması kategorisinde değerlendirilen yapımları kapsamaktadır (Frey, 2016, s. 6-7).

Aşırı sinemanın genel bir çerçevesi çizildiğinde aşağıdaki kriterlerin yerine getirilmiş olduğu öngörülür ancak bunların tamamını yerine getirip getirmediği noktasında kesin bir ifade kullanmak söz konusu değildir. Kriterlerin tümü olmasa da bir filmi aşırı sinema olarak adlandırmak mümkün hâle gelmektedir. Bununla birlikte bir film şu maddelerin ne kadar fazlasını içeriyorsa aşırı sinema olarak adlandırılacak sinemaya o kadar yaklaşmaktadır (Frey, 2016, s. 7-8):

- "Cinselliği ve şiddeti açıkça tasvir etmek veya tema olarak bunları ön plana çıkarmak,
- Bir sanat sineması formunu veya tarzını kullanmak,
- Alımlanmasında tartışma yaratmak (açık seks, şiddet veya algılanan tür geçişleri nedeniyle),
- Ana akım ve teması olmayan sanat filmleri festivallerinde gösterilmiş olmak,
- *Arthouse* film zincirlerinde ya da bağımsız sinemalarda amatör olarak gösterilmek,
- Film yapımcıları tarafından röportajlarda kasıtlı olarak sanatsal veya kışkırtıcı kamusal gösteriler olarak konumlandırılmak (örneğin rahatsız edici, meydan okuyan vb.),
- İnternet forumlarında, hayran kültür sitelerinde sanat, sanatsal sömürü, tartışmalı, tahrik edici veya rahatsız edici olarak tartışılmak."

Fransız yeni dalgasından yeni aşırıcılığa

Yeni aşırıcılık kavramının ortaya çıkış süreci 2000'li yılların başına rastlamaktadır. Ancak hareketin başladığı ve bittiği tarihlere dair bir netlik söz konusu değildir. Çeşitli sinema yazarları, eleştirmenler ve akademisyenler konu üzerine yazdıkları metinlerde bu durumu tartışmışlar ancak net bir karara varamamışlardır.[2] 2004 yılında sinema yazarı ve eleştirmen James Quandt (2011a) *Artforum* dergisinde yazdığı *Flesh & Blood: Sex And Violence In Recent French Cinema* adlı makalesinde ilk defa kavramdan bahseder. Quandt, *Twentynine Palms* filminden yola çıkarak dönemin Fransız yönetmenlerine karşı çeşitli eleştiriler getirir. Aşırı sinema içindeki Fransız yönetmenlere yönelik bir tanımlamada bulunmuş ve yönetmenlerin içinde bulunduğu hareketi Fransız yeni aşırıcılığı olarak adlandırmıştır. Bu durum, hareketi onadığı anlamına gelmemektedir. Hatta meseleye eleştirel bir yaklaşımda bulunduğu da söylenebilir. Çünkü özü itibariyle harekete dair tartışmalar filmlerin çekilmesine paralel olarak 2000'li yılların başından itibaren hız kesmeden artmıştır. Özellikle 2000'li yılların başından itibaren kavram yayılmaya başlamış ve Avrupa'daki çeşitli yönetmenleri de içine alacak şekilde genişlemiştir. Quandt (2011b, s. 210-211); Gaspar Noé, François Ozon, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux, Catherine Breillat gibi Fransız yönetmenler başta olmak üzere Avrupa sinemasından Michael Haneke, Lars Von Trier, Ulrich Seidl gibi yönetmenler arasında bazı ortak özellikler bulmuş ve onları "aşırı gerici" olarak adlandırmıştır.

Andrea Butler (2012, s. 27) Fransız yeni aşırıcılığının köklerini, sapkınların ve ahlaksızların hikâyelerine dayandıran "Fransız vahşet tiyatrosu" olarak da anılan ve başta Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, George Bataille gibi yazarların eserlerini perdeye yansıtan 1897 yılında kurulan ve 1960'lı yıllarda kapanan Grand Guignol adlı tiyatro salonuna dayandırır. Oyunlarda açık vahşet sahneleri, kesme, parçalama, sakatlama ya da yaralama görülmektedir. Bu tiyatro, *slasher* ya da vahşet sineması gibi alt türlere kaynaklık etmiş olsa da Fransız yeni aşırıcılığı da bu tiyatrodan oldukça etkilenmiştir. Martine Beugnet de (2011, s. 29) durumu "yakın zamandaki Fransız sinemasının hiçbir yönü, 1990'ların sonlarında öne çıkan sözde 'yeni aşırı' fenomen kadar müphemlik ve tartışma yaratmamıştır" şeklinde ifade eder. Köklerini Grand Guignol geleneğinde ve Louis Feuillade'nin ilk dizilerinde bulsa da aslında savaş sonrası dönemin önemli etkisi vardır. Fransız sinemasının "aşırı" biçimlerinin öneminin kavranabileceği yaygın bir arka plan olarak kalan bu söylemsel ve sanatsal pratiklerin kurulması savaş sonrası döneme rastlamaktadır.

[2] Fransız yeni aşırıcılığı hareketi parlak ve hızlı bir şekilde 1990'ların sonlarında başlamış ve kimi eleştirmenlere göre 2008'de Fransa'da çekilmiş olan *Martyrs* (*İşkence Odası*, Pascal Laugier) filmi ile sona ermiştir (Quandt, 2011b, s. 210-211).

Yeni aşırıcılığın köklerini sadece bu hâliyle değerlendirmemek gerekir. Tanya Horeck ve Tina Kendall (2011, s. 2) sinemadaki yeni aşırıcılığı, yirminci yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyılın başlarında, sadece gösterilenle ilgili olarak değil, bu filmlerin seks ve şiddeti, filmler ve izleyicileri arasındaki ilişkiyi sorgulamanın bir aracı olarak konumlandırdıklarını belirtirler. Yeni aşırıcılığın filmleri, bir hitap tarzı olarak uyumlu provokasyon uygulamalarında, tepki kavramını ön plana çıkararak, pasif veya ilgisiz bir izleyici kavramını sorgulayan, sorgulatan ve çoğu zaman izleyiciyi aktif hâle getiren bu yönüyle de modern ya da çağdaş sinemaya göz kırpan unsurlara sahiptir.

Quandt'a göre (2011a, s. 19) aşırı sinemanın da ötesinde yeni aşırıcı filmlerde son dönemdeki kasıtlı sınır aşma eğilimi kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra aniden her tabuyu yıkma, iç organ, her kareyi etle doldurma gibi klasik sinemada pek de görülmeyecek, daha çok korku ya da benzer film türlerinde görülebilecek görüntüler, yeni aşırıcı sinemanın belirleyicileri olarak nitelendirilmiştir. İstismar filmlerinin ve pornonun kaynağı olan görüntülerin; toplu tecavüzler, vurmalar, kesmeler, kör etmeler, yamyamlık, sadomazoşizm ve ensestin bu filmlerde açık bir biçimde gösterildiğini belirtir (Quandt, 2011a, s. 19). Ödün vermeyen vahşet ve şiddetin içgüdüsel yapısı, toplumsal cinsiyetin, kültürün, sanatın, ontolojik ve etik konumunu sarsan sinematik bir hareket olan Avrupa'nın yeni aşırıcılığını karakterize etmiştir (Günevi Uslu, 2022, s. 89).

Bu kapsamda Fransız yeni aşırıcılığını bir grup Fransız yönetmenin 1990'lardan itibaren filmlerindeki ortak temaların, kaygıların, estetik özelliklerin ve görsel dilin ürünü olarak değerlendirmek mümkün hâle gelir. Bu tür filmler sıklıkla tecavüz, nekrofili ve kendini yaralama gibi "şok edici eylemler" içerir (Vincendeau, 2007, s. 205). Mauro Resmini (2015, s. 162) yeni aşırıcı filmlerin tutarlı bir biçimde ihlal edici bir yanlarının olduğunun altını çizer. Bu filmler, cinsellik ve şiddetin istisnai bir biçimde grafik tasvirlerini sunarlar ve genellikle şok edici, korkunç ve iğrenç olanı ayrıcalıklı kılan bir estetiğe sahiptirler ve yeni nesil bir sinema dili geliştirmişlerdir. Buradaki iğrençlik, sapkınlığa benzetilebilir. Julia Kristeva'nın da ifade ettiği gibi (2014, s. 28) iğrenç olan aynı zamanda sapkındır: "Çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır."

Olivier Joyard, *Cahiers du cinéma*'daki bir denemesinde Fransız yeni aşırıcılığı olarak tanımlanan yönetmenleri "çağdaş avangardın altını üstüne getirmeye çalışan" bir grup film yapımcısı olarak nitelendirir (2002, s. 11): "Hammadde olarak görüntünün kendisinden inşa etmek, renklerin ve sesin önemine dikkat çekmek, parça parça hikâye anlatımı kullanmak… Sinemaya aşırı şiddetli bir deneyim olarak inanmak." Bunlar anılan film yapımcılarının ortak özellikleri olarak görülebilir. Bu özelliklerin büyük bölümü 1960 sonrasında daha da fazla

ön plana çıkmış olan çağdaş anlatının ya da modern sinemanın sınırları içindedir.

Yine de tüm eleştirmenler, yeni aşırıcılığı mutlak bir hareket olarak tanımlamaz ya da bir manifesto bağlamında bir araya geldiklerini ifade etmezler; ancak köklü yönetmenler adına belirli bir tür film yapmaya başlamak için bilinçli bir karar vererek, filmlerini çekmeye başladıkları iddia edilir. Bu filmlerin amaçları farklı olmasına rağmen, ortak noktaları vardır; yönetmenler, izleyicilerini şoke etmek için kasıtlı olarak aşırıya kaçmayı ve cinsellik ile şiddeti karıştırmayı seçmişlerdir. Bu kapsamda yönetmenlerin filmlerini izleyen izleyicilerin gerçekten şok olduklarına dair görüşler mevcuttur (Horeck ve Kendall, 2011, s. 1-4). Hollywood tarafından parıltılı kurmacalar gibi maskelenmemiş, aksine çok daha kaba ve doğal görünen bir yaklaşımla gösterilmiştir; bu durum da bu filmleri tasvir ettikleri açısından daha gerçekçi kılmıştır. Bir bakıma, yönetmenler, ne kadar çok tabuyu kırabileceklerini görmek ve öncelikle ahlakı ve onun mutlaklarını kışkırtmak için izleyicilerini rahatsız edici gerçeklerle karşı karşıya getirmiştir. Bu kapsamda Fransız sinemasında köklü yönetmenler de bu akımın parçası sayılan filmler yapmışlardır.

Fransız yeni aşırıcılığı kapsamında sınıflandırılan film örneklerine bakıldığında tematik olarak farklılık gösterdikleri görülmektedir. Filmlerden bazıları arzunun doğasıyla ilgilenir, özellikle Catherine Breillat ve Claire Denis filmlerinde bu durumun örneklerine sıklıkla rastlanır, bazıları ise küresel kapitalizmin insanları bedenlerine nasıl yabancılaştırdığını araştırır. Marina de Van'ın *Dans ma Peau* (*Derimin Altında*, 2002), Olivier Assayas'ın *Demonlover* (2002), Gaspar Noé'nin *Irréversible* ve Xavier Gens'in *Frontière(s)* (*Sınır(da)*, 2007) gibi filmleri çağdaş Fransa'nın kasvetli bir resmini çizerken, ırkçılık ve yabancı düşmanlığıyla ilgili toplumsal endişeleri ve gerçekleri yansıtır. Tasvir ettikleri dünyalar ve insanlar Fransa'nın güneyinde yaz tatilinde olan bir ailede, Paris'in iş bölgesinde bir ofis binasında genç bir yöneticide, siyasetin hayatlar üzerindeki tehdidiyle mücadele eden göçmenlerde, bir partiden eve dönerken kadına yönelik cinsel saldırıda olduğu gibi Fransız orta sınıfına aittirler.

Fransız yeni aşırıcılığında beden, cinsellik ve şiddet

Aşırıcı sinemada ve 1990'lardan itibaren ortaya çıktığı düşünülen Avrupa aşırıcılığında ve Fransız yeni aşırıcı sinemasında beden, cinsellik ve şiddet filmlerdeki en önemli kesişim noktalarını oluşturmaktadır. Filmlerde açık bir biçimde şiddet olgusu işlenir ve beyaz perdede izleyiciyle dolaysız bir biçimde buluşturulur. Adeta izleyicinin izlediği şeylerden tiksinmesi istenmektedir. Bu kapsamda bu çalışmada 2000'ler başında gösterime girmiş olan üç Fransız filmi değerlendirilmiştir. Bu filmlerden ilki yönetmenliğini Claire Denis'in yaptığı 2001

yapımı *Trouble Every Day* filmidir. İkincisi yönetmenliğini Gaspar Noé'nin yaptığı 2002 yapımı *Irréversible* filmidir. Üçüncüsü ise yönetmenliğini Bruno Dumont'un yaptığı 2003 yapımı *Twentynine Palms* filmidir. Bu üç film de gösterime girdikleri tarihten itibaren akademisyenler, sinema tarihçileri, eleştirmenler ve izleyicilerin bir kısmı tarafından çeşitli eleştirilere maruz kalmışlar, bir kısmı tarafındansa oldukça beğenilerek övgülere mazhar olmuşlardır.

Beden

Çalışmada Fransız yeni aşırıcılığı olarak da adlandırdığımız ve 1990'ların, 2000'lerin başından itibaren çekilen filmlerin bir kısmı Tim Palmer (2011) tarafından bedeni ön plana çıkarması ve doğrudan tasvir etmesi sebebiyle beden sineması (*cinéma du corps*) olarak tanımlanmaktadır. Palmer'e göre (2011, s. 57-58) beden sineması, kasıtlı olarak rahatsız edici özelliklere sahip *arthouse* dramalar ve gerilim filmlerinden oluşmaktadır. Beden sineması, izleyiciyi meşgul etmenin, bir yakınlık duygusu yaratmanın yolu olarak perdedeki bedenin maddeselliğini kullanan sinemaya atıfta bulunur. Bu sinema, yönetmen ile izleyiciler ve eleştirmenler arasında sık sık gerilim yaratmıştır. Yönetmenlerin filmlerinde bilinçli bir biçimde bedeni ve onun dolaysız biçimde çıplaklığını ön plana çıkardığı ve izleyiciyi çıplaklığa maruz bıraktığı için zaman zaman eleştirilmiştir. Bunun yanı sıra yönetmenlerin bedenin sınırlarını ihlal ederek filme alması tabuların ötesine geçmek ya da tabuları yıkmak olarak görülmüştür.

Filmlerde beden; acımasız cinsel saldırılara, kanlı parçalamalara ve gerçek fiziksel süreçlere maruz kalmıştır. Bu "acımasız yakınlık" (Palmer, 2011) hem filmlerin analizi hem de izleyicilerin onlara tepkisi açısından bedeni söylemin merkezine taşımaktadır. Temalardaki ve üsluptaki farklılıklara rağmen, filmlerin ortak bir noktası vardır: Tüm filmler, "bedeni" toplumdaki daha büyük ölçekli ıstırabın sembolik bir alanı olarak kullanmışlardır. Fransız yeni aşırıcılığının filmlerindeki bedenler "saldırıya uğrar, sakatlanır, ihlal edilir, şiddete maruz kalır; sosyal, kültürel ve sinemasal geleneklere karşı gerçekleştirdiği varsayılan saldırının simgesi" olarak adeta bir savaş alanı hâline gelir (Beugnet, 2007, s. 295-296). Her üç filmde de (*Trouble Every Day*, *Irréversible*, *Twentynine Palms*) beden adeta ete dönüşür ve izleyici ekranda beden yerine daha çok et görerek adeta buna maruz bırakılır. Filmler bedeni, varoluşsal biçimlerinde vurgulu, tekinsiz ve son derece rahatsız edici hâle getirme biçimleriyle öne çıkar. Bu yapılırken de kompozisyonlar, yakın çekimler, soyutlanmış statik çekimler veya insanları rahatsız eden kıvranan vücut parçaları, saç yığınları ve çıplak tendeki panlar üzerinde durur ve oyalanır. Bir yandan, temizlik ve hijyen bağlamında

defalarca cinsel olmayan yollarla sergilenen bedenlere üç filmde de benzer görüntülerle rastlanır: Banyolarda düz floresan aydınlatma altında, küvetlerde dakikalarca yıkanmış ve temizlenmek istenmiş, tuvalet aynalarında yansıyan bedenler. Aynı bedenler birdenbire ve gerçeklikten uzak bir biçimde, içgüdüsel formda, geleneksel olmayan bir şekilde cinselleştirilir.

Dumont'un *Twentynine Palms*'ı bu stratejinin çarpıcı bir örneğini sunmaktadır. Amerikalı fotoğrafçı David ve Fransız kız arkadaşı Katia'nın Kaliforniya'daki amaçsız gezintilerini anlatan film, baştan sona az kullanılan diyaloglarla beraber bir dizi cinsel sahne ve çölde sıra dışı, yönsüz, zaman zaman keşif amaçlı ama çoğunlukla tekinsiz biçimde ilerler. Film boyunca ikilinin konuşmaları dil farklılıklarının da getirdiği sorunlar nedeniyle anlaşmazlıklarla sonuçlanır, onun yerine bedensel iletişim ikili tarafından sıklıkla kullanılır. Bedensel iletişim çoğunlukla cinsel dürtüleri bastırmaya yönelik olarak sergilenir. Film izleyiciyi, büyük ölçüde söylemi, aklı, psikolojiyi ve medeniyeti ortadan kaldırarak, kavga ederek, sevişerek, ağlayarak, bağırarak ve tutkuları tarafından tüketilerek etkileşime giren bedenlerle baş başa bırakır (Lübecker, 2011, s. 237). Filmin hemen başında Katia'nın bedeni tuvaletini yaptığı sahnede açık bir biçimde gösterilmektedir. Yönetmen tarafından bilinçli bir biçimde Katia'nın yakın planda tuvaletini yaptığı gösterilirken, kamera neredeyse Katia'nın hizasında konumlanmıştır; sonra kıyafetlerini toparlama çekimi, genel planda ve arkadan gösterilerek verilir. Bu sırada Katia'nın bedeni (kalçaları) açık bir biçimde gösterilir. Sonraki sahnelerde özellikle kayalıklarda hem Katia'nın hem de David'in bedenlerinin yine açık bir biçimde ve yakın çekimlerle gösterilmesi söz konusudur. Bu çekimlerde çıplak bedenler bir haz nesnesi olmanın dışına çıkarılmış ve adeta arzulama/arzulanma dikotomisi yerle bir edilmiştir. Filmde ünlü İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin sanat sineması gelenekleri (uzatılmış uzun çekimler, ıssız manzaralar, uzun süren sessizlikler ve çerçevenin kompozisyonuna gösterilen büyük ilgi) günümüzün iletişimsizlik ve yabancılaşma sorunlarını imlemektedir. Ancak filmin sonu acımasız bir korku filmi estetiği ile karakterize edilir. Çöldeki yolculuklarından biri sırasında David ve Katia, üç adam tarafından saldırıya uğrar. İçlerinden biri Katia'nın elbiselerini soyar ve onu partnerinin beysbol sopasıyla dövülmesini ve ardından saldırganlardan biri tarafından tecavüze uğramasını izlemeye zorlanır. Ertesi gün, David, banyoda kilitli bir süre geçirdikten sonra, dışarı fırlar ve Katia'yı defalarca bıçaklayarak öldürür. Son çekimde, David'in cesedi çölde çıplak yatarken görülür, bu sırada bir polis memuru telsizle konuşurken çevreyi arar. Filmin sonunda sergilenen acımasız şiddet, ondan önce gelen hayatın donuk, önemsiz detaylarıyla tam bir tezat oluşturur. Dikkat çekici bir hassasiyetle yürütülen *Twentynine Palms*'ın sonu, çıplak, ihlal edilmiş bedenlerin ve güneşte yanmış manzaraların önemliliğinin ön plana çıktığı planlı bir aşırılık anı sağlar.

Denis, *Trouble Every Day* boyunca bizi görsel olarak sarsmaktadır; steril bir uçak kabininin iç kısmından, Shane'in kanın içinde ölmekte olan bir kadının görüntüsünde olduğu gibi. Aynı şekilde, Katia'nın ve David'in *Twentynine Palms*'ta bir caddede uzun yürüyüşlerinden, Dumont aniden bir motel odasındaki şiddetli, çılgın sekslerinin yakın çekimine girer. Dahası, bu tür uzayan sekanslar ortaya çıktıkça, filmlerin müziklerinin karışımı, başka yerlerin aksine, birdenbire seyrekleşir, keskinleşir ve samimi bedensel işlevlere kesin olarak uyum sağlar. Fiziksel vahşet, oyuncuların ses tellerinden gelen ve grotesk kırılma noktasına itildiğini duyduğumuz ünlemlerle sarsıcı bir şekilde vurgulanır. Üç filmin de tarzıyla ilkel hâle getirilen insan çiftleşmesi, cinsel bir doruk noktası kadar sarsıcı bir enerji patlaması kadar vahşi ve gırtlaktan gelen bir kreşendoya ulaşır. Fiziksel ve sinemasal biçimdeki seks eyleminin kendisi hem öyküsel kahramanlar hem de izleyicileri için zevkten yoksun hâle gelir. Beden sineması olarak da nitelendirilen filmlerin izlenilmesi ve beğenilmesi kasten zor olduğu için nesnel olarak takdir edilmeleri de zordur. Yüksek sanat entelektüalizmi ile düşük sanat beden dehşetini birleştiren melez bir sinema olan bu filmler, sinemasal ortamı göz kamaştırıcı, tutarlı ve genellikle benzeri görülmemiş şekillerde kullanır.

Cinsellik ve pornografi

Cinsellik ve pornografik görüntüler neredeyse bütün yeni aşırıcı filmlerde görülen ortak özelliklerin başında gelir. Quandt'ın da belirttiği gibi (2011a, s. 18) bu sinema dili ile tabuların hiçe sayıldığı, şiddetin, kanın, vahşet ve cinsel içerikli unsurların oldukça fazla işlendiği bir form penceresinde değerlendirilir. Fransız yeni aşırıcılığının bütünü içerisinde yer alan filmlerin kurgusu, anlatısı, görsel ve estetik anlamda farklılıklar sunsa da aslında yönetmenleri ortak payda içinde buluşturan belirli başlı karakteristik sebepler vardır. Bu ortak paydanın içerisine aşırılık faktörü girmektedir. Ancak bu aşırılık dilini kullanan filmler bütününü, alt başlıklarda tanımlamasını oluşturacaksak; korku, şiddet, cinsellik, yoğun psikedelik durumlar söz konusudur. İzleyicisini genel itibari ile geren ve hatta rahatsız edecek ölçekte olan bu filmler, aslında izleyenleri o ambiyansın içerisine çekip rahatsız bir halet-i ruhiye ile düşündürmektir. Cinselliğin (hoşnutsuz ve duygusuz seks dâhil) aşırı ve grafik temsillerini, acımasız yakınlaşmayı, şiddeti, erkek ve kadın tecavüzünü, sadomazoşizmi, toplu tecavüzü ve ensesti öne çıkaran film yönetmenleri, görünüşe göre seyirciyi şok etme ve kışkırtma amacındadırlar. Ancak cinsellik ve şiddet konusundaki ısrar önemlidir. Akım içindeki filmlerin çoğunda şiddet ve cinsellik baskındır ve genellikle bir arada bulunurlar.

Irréversible filmi cinselliğin ve cinsel şiddetin dolaysız bir biçimde ve simüle edilmeden işlendiği filmlerin başında gelmektedir. Filmde birçok sahnede pornografik görüntülere (hem şiddet hem de cinsellik bağlamında) yer verilmiş, cinsel organlar açık bir biçimde gösterilmiştir. Gey barda Marcus'un Tenya'yı aramak için girdiği odalarda eşcinsel ilişki açık bir biçimde gösterilirken, özellikle erkek cinsel organının ereksiyon hâli kimi sahnelerde dolaysız bir biçimde beyaz perdede yer almıştır. Benzer biçimde Tenya'nın Alexandra'ya tecavüz ettiği sahnede tecavüz sonrasında Tenya'nın cinsel organının görüntüsü gösterilir, yine bir diğer sahnede Marcus'un Tenya'yı ararken transseksüel bir fahişeye şiddet uyguladığı sahnede benzer biçimde cinsel organın dolaysız biçimde gösterildiği görülmektedir. Çok uzun çekimlerle gösterilmese de bu sahnelerde (erkek) cinsel organın açık bir biçimde gösterilmesi ve neredeyse çerçevenin merkezine konulması filmin yeni aşırıcı olarak sayılmasının en önemli kanıtları arasındadır. Cinselliğin dolaysız sunumunu en fazla gördüğümüz bir diğer örnek *Twentynine Palms* filmidir. Bir çeşit modern Âdem ile Havva ikilisini de andıran çiftin Kaliforniya'daki (cennetteki) yolculukları filmin final sekansında cinselliğin ve şiddetin sunumuna dönüşür. David ve Katia ilişkisinde David'in cinsel olarak arzulu istekleri Katia tarafından geri çevrilmez ve film boyunca farklı mekânlarda ikilinin cinsel birlikteliğine şahit olunur. Bu sırada Katia'nın kahkaha ve gözyaşları arasındaki nevrotik duygu değişimlerine karşılık David'in atavistik, ilkel ya da insanla hayvan karışımı tepkileri gözler önüne serilir. Cinsellik doğal akışının dışında tasvir edilmektedir. Bu durum izleyicinin izlediklerinden haz almasını değil ondan olumsuz bir biçimde uzaklaşmasını hatta onunla çatışmasını da beraberinde getirmiştir. Filmde bölgeye gidildiğinde oteldeki havuz sahnelerinde ilk cinsel birliktelik gerçekleşir. Kamera erkeğin sırtından kadını karşısına alırken ve erkekle özdeş kılarken yakın plan çekimler tercih edilir. Bu yakınlık izleyicinin haz duymasını engelleyici bir hâl alır. Görüntüde pornografik unsurlara yer verilmemesine rağmen cinsel birleşmenin sarsıcı derecede ilkellik içerdiği konuşmalardan ve David'in çıkardığı seslerden anlaşılır. Benzer bir yakın çekim bu sefer birlikte gezintiye çıktıkları kayalıklarda gerçekleşir. David, Katia cinsel birleşmeye hazır değilken onunla sevişmek ister. Bu esnada bedenlerinden çıkan seslerin duyurulması söz konusudur. Yönetmen cinsellik ve hayvani dürtüler arasındaki ilişkiye vurgu yaparak, bunu açık biçimde gösterir. *Twentynine Palms*'ta çoğunlukla cinsel ilişki, iflah olmaz orgazm arayışındaki karakterleri gösterir. Film bir Amerikan çöl kasabası olan *Twentynine Palms*'ta geçmektedir. Ancak bu çöl sadece fiziksel dünyanın çölü değil, bir metafor olarak insanın çölü, onun bozulması, çözülmesi, yabancılaşması ve şeyleşmesidir. Çöl, bazı sahnelerde Hummer üzerinden görülür ve doruk noktasına gelindiğinde, final sekansında seyirci bir şokla güvensiz, şeyleşmiş, yıkıcı bir dünyayla yüzleşir. Şeyleşmiş bir kapitalist dünya içinde güvende olmak, insan gibi yaşamak mümkün değildir.

Cinselliğin aşırı biçimde ele alındığı bir diğer film ise Denis'in yönettiği *Trouble Every Day*'dir. Filmde yeni aşırıcı unsurların hem estetik hem de tematik anlamda belirgin bir biçimde beyaz perdeye yansıtılması söz konusudur. Filmde Coré ve Shane'in korkunç arzusu tarafından serbest bırakılan ve amansız bir şekilde bağlantılı olan uzlaşmaz bir aşırılık söz konusudur. Coré ve Shane'in yamyam dürtülerinin, öpücükle ilişkilendirilmesi ve tüm arzularının altında yatan şiddeti çıkarmanın bir yolu olarak sunulması söz konusudur. Filmde dökülen kanın, şeylerin içsel işleyişini ortaya çıkarmak, varoluşun derisini ısırmak ve tüm kanlı içlerin dışarı fırladığını hissetmek için bu doymak bilmeyen arzunun simgesi olduğu görülmektedir. Arzu, bu nedenle, hakikati kapatmak yerine ona açma iradesidir; bir başkasına duyulan arzu, diğerinin gerçeğini bilme arzusu, onların varlığına nüfuz etme ve dış görünüşlerinin ve davranışlarının altında yatan sırları ortaya çıkarma özlemidir. Cinsel ilişki, Bataille'ın edebî dünyasında ve Fransız yeni aşırıcılığının sinematik dünyasında toplumsal kabullere karşı bir başkaldırı işlevini yüklenebilir.

Şiddet

Trouble Every Day, şiddeti karakterize eden ve Denis'in en çok eleştirilen filmidir. Film erotikleştirilmiş yamyamlığın grafik tasviri nedeniyle 2001'de Cannes'da bir skandala yol açmıştır ve Amerika'da açıkça kınanmıştır. *Trouble Every Day* filmi, modern toplumda giderek yaygınlaşan tüketim, kapitalizm, teknoloji, salgın ve benzeri temaları keşfederken, karakterlerinin fiziksel sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi bu karakterlerde bağdaştırılabilir bir uç nokta görmeye zorlar. Film, gerçek korku ve sessiz çevreleme anları arasında çılgınca değişir. Gökyüzüne karşı silüetlenen sıradan nesneler ve ikonik Paris fonu, *Trouble Every Day*'in tam kalbinde yer alan, ürkütücü veya kötü niyetli bir varlık göstererek tanıdık olanı yabancılaştırır. Film, gerçek ve şiddet arasındaki ilişkiyi göstermeyi hedefler niteliktedir. Denis'in filminin iki canavarı Shane ve Coré, cinsel arzuyu karşı konulmaz bir öldürme ve yutma dürtüsüyle ilişkilendiren bir hastalığa yakalanır. Shane, Paris'teki balayında olan bir ilaç bilimcisidir, ancak yolculuğunun gizli bir amacı olduğu ortaya çıkar: Yeni gelinini çıplak ve kanlar içinde hayal ettiği sık sık rahatsız edici fanteziler yüzünden evliliğini tamamlayamayan Shane, umutsuzca eski bir eş arar. Şiddet ve arzuyu birleştirerek ya da daha doğrusu arzunun zaten doğasında var olan şiddeti grafiksel olarak açığa vurarak, hakikat ve şiddetin "korkunç belirsizliği"ni gösterir. Aksiyon ya da korku gibi geleneksel tür sinemalarının iyileştirici işlevinden yoksun olan film, sonunda şiddetli, aşırı ve sorunlu olmaya devam eden bir gücü serbest bırakır (Cantaş ve Koluaçık, 2022).

Coré ilk başta mağdur kadının en sembolik örneğini temsil eder gibi görünür: İlk önce bir otoyolun yanında uzun bir palto ve çizmeler içinde görülür, bu onun bir fahişe olduğunu ima eden sembollerdir. Kamyon şoförünün cinselleştirilmiş Coré figürüne baktığı ve yolun birkaç metre yukarısında durduğu sırada yırtıcı bakışı tersyüz edilmektedir. Aslında yırtıcı olan Coré'dir. Kamyon şoförünü öldürdükten sonra bir dişi aslan gibi kan damlayan uzun çimenlerin üzerine çömeldiği sonraki çekimleriyle gerçek bir tehlikedir. Mağdur edilen kadın anlatısının bu altüst oluşu, filmdeki tartışmasız en rahatsız edici sahnede yankılanmaktadır. Bu tür şiddet eylemlerinin tasvirinin dolaysızlığı, izleyicinin inançlarının doğasını sorgulamasını sağlayan bir duygu ve duyusal deneyim yaratmaktadır.

Genellikle yeni aşırıcı filmlerde şiddet olgusu tiksindirici bir biçimde gösterilmekte ve izleyicide şok etkisi yaratmaktadır. Yeni aşırıcı yönetmenler arasında ayrı bir yere sahip olan ve kendine has bir sinema dili oluşturarak *auteur* yönetmenlerden sayılan Noé, *Irréversible* filminde şiddeti, yıkıcı biçimde kullanmaktadır. Filmin giriş sekansında, klasik sinema diline tamamen aykırı bir biçimde deneysel olarak kamera ile oluşturulan çekimler seyircinin olayları algılamasını engellerken yaşlı adamın yıllarca hapiste yattığını ifade etmesi ve bunun sebebi olarak da kızıyla ensest bir ilişkide olmasını ifade etmesi, şiddetin vardığı noktaları göstermesi açısından oldukça önemlidir. Film boyunca, seyircinin psikolojik olarak şiddete maruz kalacağı bir başlangıç olarak görmek mümkündür. Filmin ilerleyen (belki de gerileyen demek daha doğru olacaktır) sahnelerinde Pierre ve Marcus, Alexandra'ya tecavüz ederek, yüzünü parçalayan Tenya'yı bir eşcinsel barda bularak intikam almak için öldürürler. Sahnede film boyunca sakinliği ile ön plana çıkmış olan Alexandra'nın eski sevgilisi Pierre'in yangın söndürme tüpüyle Tenya'nın başını parçalaması ve bunun defalarca gösterilmesi ve sonunda yüzü parçalanmış, ölmüş bir bedene hâlâ vurmaya devam eden Pierre ile izleyici baş başa bırakılır. Bu sırada izlediklerinden zevk alan çevredeki bakışlara dikkat çekilir, bu sahne nerdeyse bir dakika boyunca gösterilir. Klostrofobik bir ortamda, belirli belirsiz yüzlerin önünde gerçekleşen bu sahnede çevredeki kişilerin yüzleri silikleşirken Pierre'nin uyguladığı şiddet sonrasında rahatlamış bir yüz ifadesiyle karşı karşıya kalınır. Pierre'nin uyguladığı şiddeti ve onun yansıtılma biçimini pornografik olarak ifade etmek mümkündür.

Filmde, Tenya'nın Alexandra'ya tecavüz sahnesi de cinsel şiddeti açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu sahneler uzun çekimlerle ve genelde bölümlenmeden yani farklı planlara başvurulmadan gösterilir. İzleyicinin açık bir biçimde, bu çekimler sonucunda meydana gelen olaylardan tiksinmesi, midesinin bulanması istenmektedir. Filmle ilgili yıllar sonra bile, tecavüz sahneleri akılda kalmayı başaracak gerçeklikte sinemaya aktarılmıştır.

Seyircinin durumu daha iyi kavrayabilmesi adına tecavüz sahnelerinde kamera neredeyse tecavüz eden insanın konumunda sabitlenir ve bir anlamda tecavüz edilen Alexandra ile özdeşleşim aracılığıyla utanç duygusu vurgulanır. Filmi, başından sonuna kadar izlerken psikolojik anlamda ciddi çaba sarf edilmeli ve adeta izleyicinin herhangi bir biçimde özdeşleşmeden uzak durması sağlanmalıdır. Bu noktada *Irréversible* filmi son derece başarılıdır. Filmde şiddet sahneleri özellikle yakın çekimlerde ve kesintisiz bir biçimde gerçeklik duygusunu artırıcı etkiyle verilmiştir. Filmin hem festival gösterimleri sırasında hem de sinemalardaki gösterimlerinde ciddi sorunlar ortaya çıkmış zaman zaman da protesto edilmiştir. Özellikle İngiltere'de filmin gösterimi ciddi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu kapsamda filmin yeni aşırıcı olmakla birlikte transgresif bir sanat[3] anlayışına sahip olduğunu ifade etmek doğru olacaktır.

Benzer durumu *Twentynine Palms* filminde de görmek mümkündür. Amerika'da çekim yapacağı mekânları ziyaret etmek için yolculuğa çıkan David ve Katia'nın tekinsiz bir biçimde gezintilere sırasında saldırıya uğramaları üzerinden Amerikan rüyasına yönelik bir eleştiri vardır. Özellikle David ile Katia'nın filmin sonuna doğru sözel şiddetten fiziksel şiddete maruz kaldıkları sahne ön plana çıkar. Filmde David'in sebepsiz yere saldırıya uğrayarak öldürülesiye şiddete uğraması ve tecavüze maruz kalması açık bir biçimde gösterilir. *Irréversible* filminde olduğu gibi *Twentynine Palms* filminde de benzer biçimde şiddetin tiksindirici bir biçimde temsili söz konusudur. Şiddetin dozajı *Irréversible* filmine göre daha azmış gibi gözükse de sebepsiz yere maruz kalınan durum, psikolojik olarak şiddetin etkisini artırmaktadır. Aslında film boyunca David ve Katia çiftinin birbirlerine karşı sözel şiddetlerinin dışında son derece yavaş bir filmdir; hatta filmde uzunca süreler diyaloğa rastlanmaz. Bu durumun kendisi bir gerilime yol açar ve izleyiciyi tedirgin eder. Adeta filmde hiçbir şey olmaz ve bu durum hiçliğin gerilimine dönüşür.

Sonuç

Fransız yeni aşırıcı yönetmenleri, izleyiciye çağdaş toplumların radikal eleştirisinin ancak yeni bir avangart dil içinde, çağdaş yaşam deneyimleri kadar dekadan bir dil bağlamında mümkün olabileceğini göstermektedirler. Bu filmler, sanat ve korku sineması arasındaki sınırda, hâlâ büyük ölçüde keşfedilmemiş melez bölgede yer almaktadırlar. Örneklem olarak alınan üç film de bedeni adeta ete dönüştürmektedir. Filmler aşırı yakın çekimlerle bedeni, tekinsiz ve son derece rahatsız edici hâle getirmektedir. İncelenen yapımlar, çağdaş post-

[3] Temel ahlak ve duyarlılıkları çiğnemeyi amaçlayan sanat anlayışı.

endüstriyel dünyanın belirli bir kriz, kaos ve belirsizlik anını sembolize etmektedir. Bu nedenle yönetmenlerin film sahneleri tuhaf tasvirlerle, kâbusvari vizyonlarla ve aşırılıklarla doludur. Buradaki yönetmenler, çağdaş bir *arthouse* filmi hareketi ile izleyicilere, bedenle ilgili içgüdüsel sorgulamalarıyla meydan okumaktadırlar. Filmlerde ilgili söylemin merkezinde duygulanım ve cisimleşme yer almaktadır. Çerçeveleme analiziyle ele alınan filmlerin işlediği temalar (beden, cinsellik, şiddet) ve sinematografik unsurlar sınırları zorlamaktadır.

Üç yönetmen de sinemanın izleyicinin zihninden çok bedenini etkileyebilme yollarını ön plana çıkarmışlardır ve bunu yaparken de geleneksel seyirci kavramına meydan okumuşlardır. Filmler, korku filmlerinden beden ve şiddetin merkeziyetini ve sanat sinemasından, sosyopolitik yorum veya geleneklere, toplumsal, estetik veya başka türlü, meydan okuma hırsını korumaktadır. Bu filmler, *arthouse* estetiğini korku ve sömürü filmlerinin unsurlarıyla birleştirerek sınırları zorlamaktadır. Özellikle de aşırı ve grafik anlamda şiddet ve cinsellik temsilleri nedeniyle eleştirilmektedirler. Ancak kullandıkları cinsellik ve şiddet haz almadan ziyade tiksintiyi beraberinde getirmektedir. Öte yandan farklı ve etkili sinema tarzları ve dilleri nedeniyle övgüye değer bulunarak ödüllendirilmektedirler. Nitekim dünyanın prestijli film festivallerinde ödüllere layık görülmektedirler. Çalışma, Fransız yeni aşırıcılığını çerçeveleme analizi kapsamında ele almış, örnek filmler üzerinden tematik ve sinematografik unsurlarını açığa çıkarmaya çalışmıştır. Ancak, Fransız yeni aşırıcılığı ya da dünya çapında bir yeni aşırıcılık sineması; ekonomi-politik bağlamına ilişkin detaylarıyla, felsefesi, sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet tartışmaları gibi pek çok alanda keşfedilmeye açıktır.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review
Dış bağımsız
Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest
Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir
The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support
Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir
The author declared that this study has received no financial support

Yazar katkısı || Author contributions
% 50 – % 50

Kaynakça

Akmeşe, Z. (2019). Adaptation of the novel the Stranger: A Comparative framing analysis of the films Lo Straniero and Yazgı. Connectist, 57, 1-23. https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2019-0064

Assayas, O. (Yönetmen). (2002). Demonlover [Film]. Xavier Giannoli.

Beugnet, M. (2007). Cinema and sensation: French film and the art of transgression (1. baskı). Edinburgh University.

Beugnet, M. (2011). The wounded screen. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), The new extremism in cinema from France to Europe (1. baskı) (s. 29-42). Edinburgh University.

Bordun, T. (2017). Genre trouble and extreme cinema film theory at the fringes of contemporary (1. baskı). Palgrave Macmillan.

Brown, W. (2013). Violence in extreme cinema and the ethics of spectatorship. Projections, 7(1), 25-42. https://doi.org/10.3167/proj.2013.070104

Buñuel, L. (Yönetmen). (1929). Un chien Andalou [Film]. Luis Buñuel.

Butler, A. (2012). Sacrificing the real early 20th century theatrics and the new extremism in cinema. Cinephile, 8(2), 27-31. https://doi.org/10.14288/cinephile.v8i2.198006

Cantaş A. ve Koluaçık, İ. (2022). Yeni dalgadan yeni aşırıcılığa Claire Denis sineması ve "Trouble Every Day" filmi. Uluslararası film araştırmaları sempozyumu bildiri özetleri kitapçığı (1. baskı) (s. 72). http://turkishfilmstudies.com/bildiri-ozet-kitabi/

Cohen, M. (Yönetmen). (2010). It begins with the end [Film]. François Kraus.

Çolak, M. (2011). The new extremism: Representation of violence in the new French extremism. VI. international conference: Communication and reality (1. baskı) (s. 491-501). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8591089

de Van, M. (Yönetmen). (2002). Dans ma peau [Film]. Laurence Farenc.

Gök Demir, Z. (2010). Çerçevelemenin karar verme sürecine etkisi. Akdeniz iletişim dergisi, 13, 161-180. https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48082/607945

Denis, C. (Yönetmen). (2002). Trouble every day [Film]. Georges Benayoun.

Dumont, B. (Yönetmen). (2003). Twentynine palms [Film]. Rachid Bouchareb.

Edison, T. A. (Yönetmen). (1896). The kiss [Film]. Thomas Alva Edison.

Edison, T. A. (Yönetmen). (1903). Electrocuting an alephant [Film]. Thomas Alva Edison.

Entman, R. M. (1991). Framing U.S. coverage of international news: Contrasts in narratives of the KAL and Iran Air incidents. Journal of communication, 41(4), 6-27. https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1991.tb02328.x

Entman, R. M. (1993). Framing: Towards clarification of a fractured paradigm. Journal of communication, 43(4), 51-58. https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x

Frey, M. (2014). The ethics of extreme cinema. J. Choi ve M. Frey (Ed.), Cine-ethics ethical dimensions of film theory, practice, and spectatorship (1. baskı) (s. 145-163). Routledge.

Frey, M. (2016). Extreme cinema the transgressive rhetoric of today's art film culture (1. baskı). Rutgers University.

Gens, X. (Yönetmen). (2007). Frontière(s) [Film]. Laurent Tolleron.

Gitlin, T. (1980). The whole world is watching (1. baskı). University of California.

Goffman, E. (1974). Frame analysis: An essay on the organization of experience (1. baskı). Harvard University.

Günevi Uslu, E. (2022). Türk sinemasında New extremism, yeni aşırıcılık: Serdar Akar filmlerinin analizi. Türkiye film araştırmaları dergisi, 2(2), 87-96. https://dergipark.org.tr/en/pub/film/issue/74363/1162249

Horeck, T. ve Kendall, T. (2011). Introduction. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), The new extremism in cinema from France to Europe (1. baskı) (s. 1-17). Edinburgh University.

Horeck, T. ve Kendall, T. (2012). The new extremism: Rethinking extreme cinema. Cinephile, 8(2), 7-9. https://doi.org/10.14288/cinephile.v8i2.198003

Joyard, O. (2002). Le sexe, prochaine frontiere du cinema. Cahiers du cinéma, 574, 10-12. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=682595

Kalender, A. B. (2021). Yeni aşırılığın auteur yönetmeni: Bir l'enfant terrible olarak Gaspar Noé. Sinefilozofi dergisi, 6(11), 908-927. https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391

Kerner, A. M. ve Knapp, J. L. (2016). Extreme cinema affective strategies in transnational media (1. baskı). Edinburgh University.

Kristeva, J. (2014). Korkunun güçleri iğrençlik üzerine deneme (2. Baskı) (Çev. N. Tutal). Ayrıntı.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). A clockwork orange [Film]. Stanley Kubrick.

Kuhn, A. ve Westwell, G. (2012). A dictionary of film studies. Oxford University.

Laugier, P. (Yönetmen). (1971). Martyrs [Film]. Frédéric Doniguian.

Lübecker, N. (2011). Bruno Dumont's Twentynine Palms: The avant-garde as tragedy. Studies in French cinema, 11(3), 235-247. https://doi.org/10.1386/sfc.11.3.235_1

Noé, G. (Yönetmen). (2002). Irréversible [Film]. Christophe Rossignon.

Oshima, N. (Yönetmen). (1976). In the realm of the senses [Film]. Anatole Dauman.

Palmer, T. (2006). Under your skin: Marina de Van and the contemporary French cinéma du corps. Studies in French cinema, 6(3), 171-181. https://doi.org/10.1386/sfci.6.3.171_1

Palmer, T. (2011). Brutal intimacy (1. baskı). Wesleyan University.

Quandt, J. (2011a). Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), The new extremism in cinema from France to Europe (1. baskı) (s. 18-28). Edinburgh University.

Quandt, J. (2011b). More moralism from that 'wordy fuck'. T. Horeck ve T. Kendall (Ed.), The new extremism in cinema from France to Europe (1. baskı) (s. 209-214). Edinburgh University.

Resmini, M. (2015). Reframing the new French extremity: Cinema, theory, mediation. Camera obscura, 30(3), 161-187. https://doi.org/10.1215/02705346-3160685

Río, E. D. (2016). The grace of destruction a vital ethology of extreme cinemas (1. baskı). Bloomsbury Publishing.

Russell, D. (2010). Introduction: Why rape?. D. Russell (Ed.), Rape in art cinema (1. baskı) (s. 1-12). Continuum.

Trier, L. V. (Yönetmen). (2009). Antichrist [Film]. Meta Louise Foldager.

Vincendeau, G. (2007). The new French extremism. P. Cook (Ed.), The cinema book (1. baskı) (s. 205-207). BFI.

Williams, J. (2009). His life to film: The extreme art of Jacques Nolot. Studies in French cinema, 9(2), 177-190. https://doi.org/10.1386/sfc.9.2.177_1

Winterbottom, M. (Yönetmen). (2004). 9 Songs [Film]. Andrew Eaton.

Extended abstract

Cinema has witnessed a strong movement in world cinema since the late 1950s, and the new wave movement that emerged in France heralded a new cinema language, both aesthetically and thematically, all over the world, especially in France. Throughout the 1960s, 1970s and even 1980s, the effects of new wave cinema continued to be felt in different layers everywhere. In the 1980s and 1990s, it is possible to say that there was a period of stagnation especially in terms of French cinema. However, French cinema continued to gain the advantages of having a cinema tradition throughout the 1990s. The new generation of directors who continued the existence of French new wave cinema from the mid-1990s to the early 2000s created a new cinema style with their shocking, provocative, brutal and uncompromising films. This new filmmaking involves not only French directors, but also the performance of many European directors. The producers include directors of different styles, most of them French. Filmmakers such as Michael Haneke, Francois Ozon, Lars von Trier, Bruno Dumont, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Claire Denis, Lukacs Moodysson, Ulrich Seidl and Marina de Van came to the fore with the concept of new excess. These filmmakers represent edgy, expansive and uncompromising filmmaking at its highest level.

Focusing on how chaos, violence and sexuality are handled in new extremist films, this study tries to reveal the formal and thematic features of extremist cinema with sample films evaluated within the movement. The fact that these French directors, who were influenced by new wave directors, were influential around the world, reflected political criticism in a provocative and shocking way, and created a sensation during the screenings of the films, made them the subject of the study. The work is isolating contemporary society; It focuses on French neo extremism, a shocking and provocative film style that portrays a series of nightmarish encounters as unpredictably terrifying and threatening, in which personal relationships crumble. While new extremism constitutes the universe of the study, French new extremism constitutes its sample. In this regard, three films of French neo extremist directors are included in the sample; The films *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *Irréversible* (Gaspar Noé, 2002), *Twentynine Palms* (Bruno Dumont, 2003) were discussed with framing analysis.

Framing analysis is a functional method that provides the opportunity to examine films and novels from a qualitative, holistic perspective. Framing theory is an important study method used in fields such as sociology (social movements), psychology, politics (management science), and the media. Framing theory, which has developed in the field of sociology, has gradually become an important field of study in communication research. While determining the frame in cinema, the director draws boundaries, selects the light and space and creates a context. Framing shows what is important and what is preferred. It is a method that reveals the definition, ethical evaluation, cause and effect context and solutions of a problem by selecting specific areas of reality and highlighting them in a communicative context.

This also shows that what is left out is within the scope of framing, not what is on the agenda or emphasized. In this context, in the study using the framing analysis method, French neo extremism film directors; It is aimed to reveal elements such as their understanding of art, philosophical perspectives and the art movements they represent.

The reasons why the directors of this movement, who were influenced by the French new wave directors, were influential worldwide, reflected political criticism in a provocative and shocking way, and created a sensation in the screenings of the films made them the subject of this article. Some of the main reasons why extremist directors have an impact on modern cinema are that they portray modern society, postcolonialism, the Western world and alienation in a way that attacks the comfort of the audience.