

PAPER DETAILS

TITLE: Nedensiz Sıddet Baglamında "FUNNY GAMES" Filmi Üzerine Bir İnceleme

AUTHORS: Esra DUDU

PAGES: 111-126

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/83967>

NEDENSİZ ŞİDDET BAĞLAMINDA “FUNNY GAMES” FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Esra DUDU¹

ÖZET

Sinema sanatını ‘gerçeklik’ ve gerçekliğin yeniden üretimi olarak yorumlayan ve bunu eleştirel bir düzlemde izleyiciye sunan Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, *Funny Games* filminde, şiddetin nedensiz doğasını, sinemanın kendi diliyle betimlemektedir. Haneke’ye göre, şiddete bir gerekçe sunulmaması ve şiddetin aleni bir şekilde ekranda sergilenmemesi, izleyicinin gerçekliğini tersyüz etmektedir. Gerçek dünya algılamasına göre, şiddetin altında yatan değişik nedenlerin bilinmesi, şiddetin bir şekilde nedenselleştirilmesini ve doğallaştırılmasını sağlayarak bireyleri rahatlatmaktadır. Çalışmada, Haneke’nin 2007 yılında beyazperdeye yansıttığı, Türkçe’ye “*Ölümcül Oyunlar*” olarak çevrilen *Funny Games* filmi, orta sınıftan oluşan bireyler arasında yaşanan şiddetin nedensiz doğası ve izleyicide bırakılması hedeflenen etkileri bağlamında, sinemasal anlatım özellikleri ve yapısı açısından çözümlenmiştir. Çalışma bağlamında, şiddetin dilinin deforme edilmesiyle birlikte oluşturulmaya çalışılan ‘rahatsız olma hali’, filmde yer alan konuşmalar, mekânda kurgulanan göstergeler ve kameranın açısı tümünden yorumlanarak eleştirel metin çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Nedensiz şiddet, *Funny Games*, Michael Haneke, modernizm, postmodernizm.

A STUDY ON “FUNNY GAMES” FILM IN THE CONTEXT OF GRATUITOUS VIOLENCE

ABSTRACT

Austrian director Michael Haneke who interprets the cinema art as ‘reality’ or the reproduction of the reality and presents it to the audience in a critical perspective, has characterised the gratuitous nature of violence through a cinematic expression in his film *Funny Games*. According to Haneke, not given a reason for violence and not to explicitly displayed the violence on the screen reverses the realities and routines of the audience about the violence. According to the real-world perception, being known the causes of violence relieve the audience by making reasonable and naturalizing the violence. In the study, *Funny Games* film which translated into Turkish as “*Ölümcül Oyunlar*” and turned into a screenplay by Haneke in 2007 is analysed in terms of the cinematic narration features and its structure, in the context of the gratuitous nature of violence consisted among the bourgeoisies and the targeted effects to strike on the audience. In the context of the study, “the state of being uncomfortable” arising from the language of violence by deformation, the speeches taking place in the film, the indicators figured in the space and the aspect of the camera are analysed throughout by the critical textual analysis.

Keywords: Gratuitous violence, *Funny Games*, Michael Haneke, modernism, postmodernism.

¹ Arş. Gör., Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi, esradudu@gumushane.edu.tr

Giriş

Sinema sanatını ‘gerçeklik’ ve gerçekliğin yeniden üretimi olarak yorumlayan ve bunu eleştirel bir düzlemde izleyiciye sunan Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, *Funny Games* filminde, şiddetin nedensiz doğasını, sinemanın kendi diliyle betimlemektedir. Haneke’ye göre, şiddete bir gerekçe sunulmaması ve şiddetin aleni bir şekilde ekranda sergilenmemesi, izleyicinin gerçekliğini tersyüz etmektedir. Gerçek dünya kavramsallaştırmasına göre, şiddetin altında yatan değişik nedenlerin bilinmesi, şiddetin bir şekilde nedenselleştirilerek doğallaştırılmasını ya da meşrulaştırılmasını sağlayarak bireyleri rahatlatmaktadır. Dolayısıyla şiddetin kitle iletişim araçlarındaki sunumunda, şiddet, kendisini ortaya çıkaran nedensellik olan organik bağı koruyarak izleyiciye aktarılmaktadır.

Anaakım sinemada da, bireylerin, oturdukları koltuklarında şiddet üzerine düşünmeden rahatlamalarını sağlayan şiddet-nedensellik bağının sürdürüldüğü söylenebilir. Modern birey, artı değer olarak kurguladığı boş zaman aktiviteleri içerisinde konumlandığı film izleme edimini, zihinsel bir boşaltım ya da *katharsis* gerçekleştirmek için yerine getirmektedir. Bu nedenle izlenen filmde gösterilen şiddetin nedenleri üzerinde düşünmek, bireyi topluma ilişkin sorgulamalarla karşı karşıya getireceğinden, şiddetin sorumluluğu filmdeki ana karakterlerin nedenleri üzerine inşa edilmektedir.

Tam olarak bu sorunsaldan hareketle, izleyicilerini huzursuz etmekten, alışkanlıklarını sarsmaktan, sunduğu imkân ve ihtimallerle oluşturduğu beklentilerini boşa çıkarmaktan hoşlanan yönetmen Haneke (Cündioğlu, 2012, 65), *Funny Games* filminde, anaakım sinema ile izleyicisi arasında inşa edilen görünmez anlaşmaların ters yüz edilmesi gerekliliğinden yola çıkarak, izleyicinin alışılmış kalıplar içerisinde bilinçsiz bir izleme edimi gerçekleştirmesi yerine, sinema dolayımıyla, bilinçli bir ‘rahatsız olma hali’nin inşa edilmesi amaçlamaktadır. Bunun yanı sıra Haneke, sinemasında nedensiz olarak kurgulanan şiddeti; *insanın yalnızlığı, iletişimsizliği, değerlerinin yok olması, doğayla arasındaki mesafe, amaçsızlık, tatminsizlik ve bütün bunların yanında sınırsız örülmüş bir kanıksama haliyle* birlikte işleyerek modern bireye de eleştiri getirmektedir (Babal ve Tıgılı, t.y: 1). Ayrıca, Haneke, bu filminde şiddeti, *izlenilebilen bir seyirlik ürün formundan çıkarıp sorgulanabilen ve üzerine*

düşünülmesi gereken toplumsal bir olgu konumuna taşımaktadır (Jung, 2003: 14). Haneke, savaş ve bunalım dönemlerinde zenginleşen bir tür olan, rahatlatıcı ve katarsis etkisi bulunan korku ve gerilim filmlerinde yer alan şiddeti bu kez, izleyicilerin alışkın olduğu formun dışına çıkararak, anaakım sinemayı, burjuva toplumunu ve modernist ahlak öğretisini cezalandırmanın bir aracına dönüştürmektedir (Odell ve Blanc, 2011: 35).

Çalışmada, Haneke'nin 2007 yılında beyazperdeye yansıttığı, Türkçe'ye *Ölümcül Oyunlar* olarak çevrilen *Funny Games* filmi, orta sınıftan oluşan bireyler arasında yaşanan şiddetin nedensiz doğası ve izleyicide bırakılması hedeflenen etkileri bağlamında, sinemasal anlatım özellikleri ve yapısı açısından çözümlenmiştir. Film çözümlemeleri içerdikleri, öyküledikleri ve anlatı yapıları üzerinden yapılır. *Funny Games* üzerinde eleştirel bir çözümleme yapabilmek için gösterdiklerinin yanı sıra göstermedikleri ve anlatmadıkları üzerinden de irdelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle filmin anlatı yapısı bir metin gibi ele alarak, bu metinlerle ilgili eleştirel alt okumalar yapılmaya ve değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunun için çalışma bağlamında, şiddetin dilinin deforme edilmesiyle birlikte oluşturulmaya çalışılan 'rahatsız olma hali', filmde yer alan konuşmalar, mekânda kurgulanan göstergeler, kameranın hareketi ve filmin söylemi tümünden yorumlanarak eleştirel metin çözümlemesi yöntemiyle analiz edilmiştir. Ağırlıklı olarak yazılı metinlerin çözümlemesinde kullanılan bu yöntem, metni şifrelenmiş bir sistem olarak kabul etmekte ve metinde saklı olan unsurların meydana çıkarılmasını amaçlamaktadır (Barthes, 2009:108).

Modernizm-postmodernizm bağlamında sinemada şiddetin temsili

Sinema toplumu, bireyi ve çeşitli söylemleri temsiller aracılığıyla kodlar, pekiştirir, yeniden üretir ya da eleştirir ve sorgular. Yine, sinema, toplumun bileşenlerinden biri olan şiddeti, tek bir gerçekliğe bağlı kalmaksızın çeşitli biçimlerde kurgulamaktadır. Sinema, acı ve şiddet olgularını bazen estetize ederek, bazen rahatsız edici bir şekilde göstererek, bazen de içinde şiddetin ta kendisinin bulunmasına rağmen hiçbir sebep-sonuç ilişkisine yer vermeyerek kullanmaktadır (Atasoy, 2013: 19).

Şiddetin, sinemada nasıl sunulacağı, öncelikle yönetmenin zihin dünyası, dünyayı anlamlandırma biçimi ve izleyiciye vermek istediği mesajla doğrudan ilişkilidir. Şiddetin sinemadaki sunumu, insanın doğasında var olan haz alma eğilimini dikkate alarak kurgulanmaktadır. Çünkü sinema endüstrisinin basit mantığına göre, haz alma eğilimi ne kadar olursa, ilgisi de o kadar çok olacaktır. Bu basit mantık ile sinema iç içe geçerek izleyiciyi çekmektedir (2013: 20). Bunun yanı sıra sinemada, izleyiciler çok belirgin baskılanan arzularını oyuncuya yansıtarak haz alma duygumunu arttırmaktadırlar (Mulvey, 2008: 56).

Şiddetin haz vericiliğinin yanı sıra, modernizm sonrası şiddetin, bireylerde yarattığı hissizliğin/duyarsızlığın ideolojik olarak sergilenmesi açısından sinema perdesi önemli bir işlev görmektedir. *Modernizm, aydınlanma hareketi ile gelen ‘insan tasavvuru’nun bireyde yarattığı çürüme, çoraklaşma ve ‘aşkınlığı yitirme hâli’nin iyice zirveye çıktığı bir döneme tekâbüller eder* (www.derindusunce.org). Çalışma bağlamında ele alınan şiddetin sinemadaki sunumu açıklanırken, aynı zamanda modernizmin yarattığı yabancılaşmanın, duyarsızlaşmanın sinemasal anlatıda şiddetle nasıl ilişkilendirildiğine de değinmek gerekmektedir. Modern dünyada yaşanan sorunların modernizmin sorgulanmasına yol açması ve postmodernizm denen kopuş durumunun gerçekleşmesi sonucu ortaya çıkan eleştirel süreç, sanatı da etkilemiştir. Bu süreçte sinema da modern kalıpların dışında ürünler ortaya koymuştur (İspir ve Kaya: 2011: 81).

Sinemadaki postmodern eğilimlerin çalışma bağlamında değerlendirilmesi gereken yönü, modernizmin, akla uygun/rasyonelleştirilmesi gereken “gerekli şiddetine” karşılık, postmodernizmle birlikte sinemada baş gösteren “nedensiz şiddet” gösterimidir. Postmodern olarak adlandırılan dönemde her türlü şiddet öğesinin kullanımı, hedefsiz, telos’suz ve töz’süz, nereye gittiği belli olmayan ve kendi etrafında, kendi ekseninde dönen bir şiddetin dağılması üzerine kuruludur (Akay, 2006: 13).

Postmodern filmler, modern sinemanın ütöpik ve aydınlanmacı hedeflerine de veda etmişlerdir. Sinema anlatısının bir modernleştirme masalı ve kurtarıcı mitos olarak sunduğu klasik modelin yerini artık terk etmiştir. Sinema bundan böyle, büyük alt üst oluşa, devrime inanmamakta, büyük dönüşümler vadetmemekte; ama aynı

zamanda geçmişin derinliklerinde ve uçurumlarında esrarengiz ve muammalı olanı aramaktadır. Sinema artık “açıklama ve aydınlatma” misyonunu terk etmiştir (klasik bir dedektif, polisiye öyküsünde bile); bunun yerine ilişkileri, sürekli sarmaşan, birbirine dolanan halleriyle betimlemeye çalışmaktadır (Jung vd., 2003: 197). Haneke de, sinemanın bu dönüşümüne uygun olarak, filminde özgür ve nihilist bir tavırla diledikleri insanları öldüren bu iki gencin hikâyesini filmin sonunda nihayete erdirmemekte; aksine filmin sonunda sıradaki hedef olarak seçtikleri ailenin kapısını çalan katillerin ahlaki bozulmuşluklarına yeni kurbanlar arayacağına işaret etmektedir. Haneke, modern dönemin klasik sinema anlatısında var olan “sorun-çatışma-çözüm” üçgeninde dolaşan film kurgusunu reddederek, postmodern dönemin sinema anlatısında toplumun içini rahatlatacak biçimde hikâyenin sona erdirilmesi geleneğini de ters yüz etmektedir.

Gelişmiş ya da aşırı gelişmiş ülkelerin toplumlarındaki şiddeti, bolluğun temel çelişkilerinde gören Jean Baudrillard, “*Söz konusu olan belli bir eşiğe ulaştığında bolluğun ve güvenliğin doğurduğu gerçek, denetlenmez şiddet sorunudur. Bu artık başka bir şeyle bütünleşen, tüketilen şiddet değil, ama refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez şiddettir. Bu şiddet (tam olarak yapay anlamında değil, bizim tanımladığımız biçimiyle) amaçsız ve nesnesiz olmasıyla belirlenir*” (2004: 226-227) diyerek, modern dönemdeki şiddeti, modernizmin yarattığı çelişkilerle birlikte açıklamaktadır.

Modernizmden köklü kopuş şeklinde de tanımlanan postmodernizm, sanat alanında modernizmin kurallarını sorgulama yoluna giderek sanatın yüce mevkini sarsmıştır. Tüm sanat dallarında modernizmden kopuşun varlığı çeşitli biçimlerde ortaya çıkarken sinema da, modern sinemadan belli noktalarda koparak postmodern tanımına muhatap olan ürünler ortaya koymuştur. Sanatta postmodern yaklaşımların şekillenmesi, sinemada da 1980’lerden itibaren çok zamanlılık, metinlerarasılık, pastiş, parçalı kurgu gibi postmodern olarak tanımlanan unsurlarla kendini göstermiştir. Sinemada özellikle yüzeysellik, nostalji, pastiş, şizofren ve parçalı anlatı yapısı postmodern unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Postmodern olarak tanımlanan filmlerde rastladığımız kendi saplantılarında kaybolmuş karakterler, zaman zaman sonu olmayan hikâyelerin varlığı, hikâyenin parçalı anlatımı, eklektik unsurlar,

geçmişe yönelme, şiddet – cinsellik ve hazzın öne çıkması gibi özellikler modern kalıpların ne şekilde yıkıldığını ortaya koymaktadır (İspir ve Kaya, 2011: 82). Bunun yanı sıra, postmodern etki içerisindeki sinema anlatısında, şiddet, modern toplumun hayal kırıklıklarından ve duygusal soğukluğundan hareket edilerek nedenselleştirilmektedir (Frank, 1986: 37).

Dünyayı postmodern olarak tanımlarken zihinlerde var olan ve bir türlü net cevaplar verilemeyen soruların postmodernizm kâsesinde cevaplandırılmaya çalışılmasının yanı sıra, sanatta ve sinemada var olan, modernist kalıplarla karşılanmayan veya postmodern atmosferde ortaya çıktığını düşünülen yenilikleri de yine postmodernizm kavramıyla anlamlandırma yolu seçilebilir. Bu noktada belli postmodern kalıplar çerçevesinde sinemada postmodernizm varlığı ele alınmaktayken modernizm – postmodernizm ayrımında iç içe geçmiş, çeşitlenmiş ve belli bir kalıba tam olarak uymayan yahut modern olarak tanımlanırken postmodern öğeler de içeren örneklerle rastlanmaktadır (İspir ve Kaya, 2011: 84). Böylece şiddet kavramının da postmodernizmle birlikte sinemada nasıl ele alındığı önem taşımaktadır. Postmodernizmin, sinemada ‘akla uygunluk’ içerme kaygısını taşınamaması, şiddetin bir olgu olarak nedenselleştirilmeden sergilenmesini beraberinde getirmiştir. Postmodern sinemada genel hedef düzen kurucu olmaktan çok, rahatsız edicidir; burada dehşet verici ayrıntı içinde, yakın, detay planlarla hayatın sahiciliği kendini gösterir (Jung vd., 2003: 199). Bunun yanı sıra Haneke’nin filminde de yaptığı gibi, postmodern sinema, büyük düşüncelerden ya da büyük anlatılardan kaçınır; postmodernizmin sinemaya kattığı vurgu, günümüzün parçalı, heterojen ve göreceli dünyasında pozitivist mantıkla genel çıkarımların boşa çıkacağıdır (Wayne, 2005: 102).

“Modern sanat” ve “post-modern sanat” karşılaştırmasından sonra, ahlaki çöküş yaşayan modern bireyin, şiddet karşısındaki hissizliğini ve nedensiz hazzını temele alan bağımsız yönetmen Michael Haneke’nin *Funny Games* adlı filmi, çalışma bağlamında analiz edilmiştir. Yönetmen, filminde, hem modernizmden kopuşla birlikte postmodern döneme taşınan bireyin ahlaki yozlaşmasını, orta-üst sınıfın şiddet karşısındaki ikiyüzlülüğünü²; hem de postmodernizm döneminde sinemada şiddetin

² Burada parantez açmak gerekirse, medya tarafından da yeniden üretilen, toplumun şiddet karşısındaki algılamaları bağlamında, şiddeti ortaya çıkaran ve uygulayan, alt-sınıf üyeleridir. Fakat Haneke, bu algılamayı tersyüz

aldığı biçim(sizlik)i, toplumda var olan algılamaları tersyüz ederek ve sinema izleyicisinin kalıplarını yıkarak rahatsız edici bir şekilde sinema perdesine yansıtmaktadır. Filmde modern bireye yöneltilen eleştirilerden biri de “tanrı” kavramının varlığı ya da açıkça “yokluğu” aracılığıyla perdeye yansıtılmaktadır. Haneke, filminde özgürce ve önlenemez bir biçimde cinayet işleyen iki karakteri üzerinden, *modern dönemde “rasyonel akıl” tarafından öldürülen tanrının*, bireyin yozlaşmış ahlakının yıkıcı ve ölümcül sonuçları karşısındaki denetleyici konumunun kaybolduğuna işaret etmektedir (Jung, 2003: 27).

Aynı zamanda Haneke, filminde, medyanın şiddet karşısındaki teşhirci yönüne de sert eleştirilerde bulunmaktadır. Çalışma kapsamında *Funny Games* filmi, orta-üst sınıfın ahlaki çöküşü, şiddet karşısındaki tepkisizliği, şiddetin nedensizleştirilmeden sergilenmesi, medyanın şiddeti seyredilecek bir eğlence meta’sı haline getirmesi ve modern hayatın eleştirisi bağlamında analiz edilmiştir.

Bulgular ve yorumlar

Michael Haneke, *Funny Games* filmini, ilk olarak 1997 yılında Avusturya’da çektikten sonra, Amerikan toplumunun şiddetin seyredilmesinden duyulan haz konusundaki eğilimlerini dikkate alarak ve senaryosuna sadık kalarak Amerika’da yeniden çekmiştir. Çalışma kapsamında yönetmenin, Amerikan toplumunun algısındaki şiddet kodlamalarını tersyüz etmeyi amaçlaması anlamlı görüldüğü için filmin ikinci versiyonu olan Amerika’daki yapıyı üzerinden çözümleme yapılmıştır.

Burada ilk önce filmin hikâyesi, filmin sahne özellikleri ve içerikte yer alan karakterler betimlenerek; sonrasında çalışma bağlamında filmle ilgili, nedensiz şiddet gösterimine ilişkin göstergeler ve karakterlerin yarattığı/maruz kaldığı şiddetin izleyici üzerinde bırakması hedeflenen etkiler gerek içeriksel gerekse sinematografik kodlar üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Filmde işlenen şiddet ve şiddetin sunumu,

edercesine, filmlerinde şiddeti ortaya çıkaran ve uygulayan bireyi orta-üst sınıf üyeleri arasından perdeye yansıtmaktadır. Toplumun alışık olduğu şiddet kodlamalarının aksi yönünde sinemasal bir dil kullanan Haneke, şiddetin failini ve mağdurunu orta-üst sınıf üyeleri üzerinden kurgulayarak, şiddet aracılığıyla küçük burjuvazinin hayata karşı olan boşluğunu, yalnızlaşmasını ve tepkisizliğini gözler önüne sermektedir.

Michael Haneke’nin, medyanın şiddetle ilgili kategorilendirmelerine yönelik eleştirel tutumuyla ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir.

Filmin çözümlenmesi

Filmin giriş bölümünde orta-üst sınıfta oldukları anlaşılan zengin bir aile, arabaları ve arabalarının arkasında çektikleri küçük bir yelkenli tekne ile göl kenarındaki yazlıklarına gitmektedir. Ailenin tatile giderken yolda oynadığı entelektüel “opera sanatçısını bilme oyunu”yla, dinlendirici ezgilerle perde açılmaktadır. Arka koltukta biricik çocukları, köpekleri, tekneleri, tatil ve parti planlarıyla ideal aile görüntüsü çizilmektedir. O anda ekranda filmin adı kırmızı, kalın, çirkin bir yazıyla ekranı kaplamakta; telli çalgıları bastıran John Zorn’un kulak tırmalayıcı ve tedirgin edici *heavy metal* parçası seyirciyi silkelemekte ve olacaklara hazırlamaktadır. Oyuncular, filmin içinde klasik müzik dinlerken, seyirciye dinlettirilen bu sert metal müzik, Haneke’nin seyircisine beklemediği bir anda şaşırtması ve rahatsız etmek istemesinin bir uzantısı olarak okunabilir.

Aile, yazlığa vardıklarında eski komşuları ile selamlaşarak yarın için golf oynamayı teklif ederler. Komşuların yanında ise üzerlerinde beyaz pantolon-tişört ve golf eldivenleri olan iki genç bulunmaktadır. Filmin devamında bu iki gencin, zevk için insanları öldüren katiller olduğu öğrenilecektir. Katil olan bu iki gencin, baştan aşağı beyaz kıyafetler giymesi ise, beyazın yerleşik anlamını bozması bakımından Haneke’nin seyirciyi ters köşeye yatırdığının en somut göstergesi olarak anlamlandırılabilir. Filmin devamında, komşularının yüzünde bir tedirginlik olduğunu fark eden aile bunu çok da dikkate almadan yollarına devam etmektedir. Ailenin komşularının tedirginliğini fark etmesine rağmen, durumu sorgulamadan yollarına devam etmesi sahnesinde Haneke’nin, yabancılaşma kavramı üzerinden eleştiri oklarını burjuvaziye yönlendirdiği söylenebilir.

Aile, eşyalarını yazlığa taşıdıktan sonra Georg (baba), oğlu Georgie birlikte göldeki kayıklarını hazırlamak için evden ayrılırken Anna (Anne), mutfakta yemek hazırlamaktadır. Tam bu sırada komşularının yanında gördükleri beyaz giyimli iki gençten biri olan Peter, yumurta istemek için ailenin evine gelmiştir. Filmde şiddet

öğesinin sergilendiği sahneler ise bu gençlerden Peter’in 4 yumurta istemeye gelmesi ile başlamaktadır. Anna, komşu olduğunu düşündüğü gencin istediği yumurtaları verir, fakat Peter, kapıdan çıkarken yumurtaları düşürür. Sonra ikinci kez 4 yumurta daha ister. Anna, mutfakta ikinci yumurtaları hazırlarken Peter, Anna’nın telefonunu içi su dolu lavabonun içine düşürür. Art arda yaşanan bu küçük olumsuzluklar Anna’ı rahatsız eder ve bir an önce gitmesi konusunda genci uyarır. Anna, yumurtaları alan gencin gittiğini düşünürken, genç adam kapıdan çıkarken köpekle çarpışır ve yumurtaları yeniden kırar. Köpeğin Peter’e saldırmasından sonra Peter’in arkadaşı Paul’da gelir ve ikisi birlikte ailenin evine sığınır. Peter, Anna’ı köpeklerinin üzerlerine saldırmasından şikâyetçi olurken, bu sırada Paul da, evin içerisine meraklı bakışlarını atarken aynı zamanda golf sopalarını incelemektedir. Bu sırada Anna, evlerinin “bilinmeyen” insanlar tarafından işgal edilmesi karşısında rahatsız olur. Aslında burada yönetmen Haneke, burjuva sınıfının, kendini, öteki dış dünyadan soyutlama aracı olarak gördüğü ev’in tekinsizliğini bu sahne üzerinden kodlayarak, orta-üst sınıfın yaşamla ilgili kategorilendirmelerini yıkmaya çalışmaktadır.

İki gencin de Anna ile birlikte evde olduğu sırada oğluyla teknede bulunan Georg, eve gitmek üzere tekneden ayrılırken kameranın kadrajına bir bıçak takılmaktadır. Hollywood filmlerinden görmeye alışkın olunduğu gibi kamera, bıçak, silah vb. bir nesneye odaklanıyorsa filmde gerilimin arttığı bir sahnede, o nesne filmin gidişatına yön verecek şekilde, kurtarıcı ya da tehdit edici bir unsur haline gelebilir. Yani kameranın odaklandığı o nesne, filmin ilerleyen bölümlerinden mutlaka kullanır. Ancak Hollywood sinemasında yer alan birçok klişeleşmiş kategorilendirmeyi yıkmayı ve sinema izleyicisini farklı düşündürmeyi deneyen Haneke, filmin başında gösterdiği bıçağı, katilin vahşetine karşı kurtarıcı görevi yüklememekte ve işlevsizleştirmektedir. Aynı zamanda, filmde bıçağın, “katilin vahşetine son verilmesi/kötü olanın kaybetmesi” işleviyle kullanılmaması, seyirciyi alışkın olmadığı şiddet gösterimi karşısında rahatsız etmektedir.

Sonrasında Paul, eve ait olan golf sopasıyla bir vuruş yapmak için Anna’dan izin ister ve dışarı çıkar. Bu sırada köpeğin havlama sesleri duyulur; seyirci köpeğin, elinde golf sopasıyla dışarı çıkan Paul tarafından öldürüldüğünü anlar ancak burada da şiddet kameraya yansıtılmaz. Anna, gençlerin rahatsız ediciliğinden kurtulmak ister

gençleri evinden göndermek ister. Ancak burada da Paul’un “Yoksa sizi arkadaşım rahatsız mı etti?, Bir kabalık mı yaptı?” diye sorması, seyircinin, kibar davranan bu gençlere -rahatsızlık vermelerinin yanı sıra- klasik katil tanımından yola çıkılarak, öfke/nefret duygusu geliştirmesinin de önüne geçmektedir. Üstelik Anna’nın gençleri evinden kovmasına rağmen gençlerin evden gitme konusunda diretmeleri ve “Yumurtaları vermeden gitmeyeceğiz” demeleri, filmin gerilimini “sinir bozucu” bir şekilde yükseltmektedir. Bu noktada Anna’nın kocası Georg eve gelmiştir. Gençler ile Anna arasında “yumurta” nedeniyle başlayan gerginlik ve tartışma aynı şekilde eve gelen Georg ve gençler arasında da devam eder. Gençlerin yumurta ısrarını anlamsız bulan Georg, onları evden kovmaya çalışır, üstüne Paul’a tokat atar. Bu noktada Peter, golf sopasını eline alarak Georg vurur ve onu yere düşürür. Olay üzerine Peter’in, yere düşen ve acılar içinde kıvranan Georg’a “Bir şey oldu mu?” diye sorduğu sahnede, yönetmen, “saldırgan ama kibar” göstergesi üzerinden ahlaki çelişkileri de gözler önüne sermeye çalıştığı söylenebilir.

Eve, Georg’un da gelmesinden sonra “yumurta” nedeniyle başlayan ve gittikçe alevlenen tartışma, Peter ve Paul’un aile üyelerine oynayacakları sadist oyunların başlangıcı olacaktır. Filmde değinilmesi gereken nokta ise nedensiz şiddet gösteriminin, filmde, bir “yumurta” istenmesiyle başlatılması olarak gösterilebilir. Burada “yumurta”, yerine bir başka nesne de konulabilir ve bu nesne, nedensiz şiddet gösteriminin başlatılmasında işlev kazanmaktadır. Yaralanan Georg, kendilerine uygulanan saldırının sebebini sorduğunda, Paul, arkadaşının babasının kendisini terk ettiğinden, esrarkeş kardeşlerinden bahseder, sonra vazgeçer; aşırı zenginlikten düştüğü boşluktan olduğunu anlatır. Film buraya anlamlı kılan şey ise, Paul’un sürekli hikâyeyi karıştırarak, Georg’a ve izleyiciye tatmin ve rasyonelleşme fırsatı tanımaması, şiddetin nedenine ilişkin geçerli bir neden sunmaması olarak gösterilebilir.

Rehin aldıkları aile üyelerini evin üst katına taşıyan gençlerin, burada kendilerinin gösterdikleri nezaket ve kibarlığa rağmen aileden bunun karşılığını alamadıklarını ifade etmesi, tezat bir ilişki çerçevesinde gençlerin şiddetini arttırmaktadır. Paul’un tam bu sahnede dediği gibi: “Kibarlık adına bu kadar gerginlik...” Daha sonra Peter ve Paul’un aileyi rehin alması ve ertesi sabaha kadar

üçünün de öleceğine dair bahse girmeleri ile gerilimin dozajı yükselmekte ve film boyunca devam etmektedir. Paul, ailenin ertesi sabaha kadar ölecekleri üzerine bahse girmekten bahsederken; tam da bu esnada kameraya dönerek ve izleyicileri de odaya dâhil ederek, “Siz ne dersiniz, sizce şansları var mı? Siz onların tarafındasınız değil mi?” izleyiciye seslenmekte ve seyircinin filmle ilgili “kötü adamın filmin sonunda yenilmesi/cezalandırılması” noktasındaki daimi beklentisini alt üst etmektedir.

Filmde gerilimli anların yaşandığı sahnelerden birisi de; Paul’un Anna’nın “vücudunda hiç yağ olmadığını arkadaşı Peter’a kanıtlaması gerektiğini” ifade ederek Anna’nın çocuğu ve kocasının önünde soyunmasını istemesidir. Bu isteği zorla yerine getirirken Anna soyunurken, kamera kadının çıplak bedenini ifşa etmemekte; sadece kadının kafası görüntülenmektedir. Burada Haneke, kasıtlı olarak seyircinin istediği şeyi onlara vermeyerek, seyircinin rahatsızlığını artırır. Haneke’nin bu sahnede kamerayı Anna’nın kafasından aşağısını görüntülemesine izin vermemesinin bir başka anlamı ise, iynin yanında olması gereken seyircinin, Anna soyunurken onu dikizleme isteğini önden farketmesi ve seyircinin ikiyeüzlülüğünü afişe etmesidir.

Filmin devamında nedensiz şiddetin “gerginliği” ve “sinir bozuculuğu” gençler ile aile arasında geçen sohbet sırasında da devam etmektedir. Haneke, filmi aracılığıyla eleştirmek istediği noktaları da Paul ve Peter’in konuşmaları üzerinden gerçekleştirmektedir. Filmde Paul’un, Peter’e “Tom” diye seslenmesi, pop/tüketim kültürünün sembollerinden biri olan “Tom and Jerry”nin “kaçma-kovalama” ideolojisinin filmdeki karakterler üzerindeki bir yansıması olarak okunabilir. Filmde alt metin olarak okunabilecek konulardan birisi de, medyanın şiddet pornografisine yönelik sert eleştirilerdir. Kamera, acıktığını söyleyen Paul ile birlikte mutfığa doğru ilerlerken, üst kattan silah sesi gelmektedir ancak bu ses kendisine ve çevresine yabancılaşmış Paul’un ilgisini çekmez. Burada, medyada yer alan şiddetin bireylerde yarattığı duyarsızlaşmanın bir eleştirisi yapıldığı söylenebilir. Söz konusu silahla çocuğun öldürüldüğü anlaşılmaktadır. Burada “anlaşılmaktadır” kelimesi bilinçli olarak tercih edilmiştir. Çünkü çocuğun öldürülmesine ilişkin herhangi bir görüntü (vurulma/can çekişme anı) filmde yer almamaktadır.

Ayrıca bu sahnede Paul ile Peter’in, çocuğun ölümü ile ilgili tartışması, kan sıçramış televizyonda yer alan yıkım odaklı tsunami görüntüleri, araba yarışındaki

kaza anı iç içe geçmiş bir şekilde seyirciye sunulmaktadır. Haneke, bu sahnedeki kamera hareketleri ve görsel unsurlar aracılığıyla “seyircinin şiddeti seyretmekten aldığı doyumunu onlardan geri alma” amacını zekice yerine getirmektedir. Haneke, sahip olduğu eleştirel tavrından hareketle, filmde şiddeti taklit etmek yerine, onu seyirciye yaşatmayı hedeflemektedir. Çocuğun öldürülme sahnesine tanık olunmaması, yönetmenin, bu sahneyi seyircilerin şiddetle ilgili sahip olduğu hayal gücünü kullanarak tamamlamasını istediği şeklinde yorumlanabilir. Gerilim filmlerinin en büyük kozlarından olan ölüm sahnesini Haneke, izleyiciye göstermemekte, seyirci, onun yerine Paul’un sandviç hazırlamasını seyretmektedir. Şiddet/ölüm sahnesini deneyimleyemeyen seyirci, çocuğun ölümü karşısında hiçbir tepki vermeyen anne-babanın soğuk tavırları karşısında bir kez daha şaşırtılır; ayrıca film, ölümün hak edilebilirliği noktasında kendisine bir çıkış arayan seyirciye istediği yanıtı vermez. Çünkü, filmde “iyi-kötü” dengesi sürekli değişmektedir. Katil olan iki genç zaman zaman kibar ve düşünceli olurken; mağdur konumunda olan aile üyeleri de tepkisiz ve soğukkanlı tavırlarıyla “kötü”nün rolünü üstlenebilmektedir. Filmdeki “iyi” ile özdeşleşme kurmaya alışkın olan seyircinin, Funny Games’te, bunu başarmasına izin verilmemektedir.

Çocuğunun öldürülmesinden sonraki sahnede metalik araba yarışı seslerine biraz daha katlandıktan sonra Anna televizyonu kapatır. Paul ve Peter ise bu olaydan sonra evi terk etmiştir. Seyirci şu an tüm bu gerilimin bitmiş olabileceğini, en azından anne ve babanın kurtulabileceğini düşünmektedir. Ama Paul’un de dediği gibi “Bu hiç de cesur bir davranış değil! Uzun metraj için yetmez”. Filmde kurgu ile gerçeklik arasında var olan ayırım bu kez “birliktelik” olarak kurgulanmaktadır.

Haneke, seyircinin beklentisinin aksine, Paul ve Peter evden ayrıldıktan sonra evde yalnız kalan Anna ve Georg’un evden kaçmasını gerçekleştirmez. İkisinden de hiçbir mantıklı ve zekice bir hamle gelmez. Dakikalarca evdeki ıslanmış telefonu kurutmaya çalışırlar, hangi kapıdan çıkacaklarını düşünürler. Gençler tekrar eve geri döndüğünde, nedensiz şiddet gösterimi kaldığı yerden devam edecektir. Paul’un Anna’ya bir şeyler anlattığı sırada Anna birden tüfeğe sarılıp Peter’i öldürür. Paul ise elinden tüfeği alıp kumandayı aramaya koyulur, geriye alma düğmesine bastığı gibi olaylar başa sarılır. Silahı almaya yeltendiği anda Anna’nın tüfeği almasına izin

vermez, Anna’yı cezalandırmak için ise Georg’u vurur. Pesimizmin doruklarındaki bu sahne içerik itibariyle ağırdır. Şiddetle ilgili her şeyin söylendiği fikrinden hareket eden yönetmen Haneke, Anna tarafından vurulan Peter’in ölüm sahnesini kumanda ile geri sar(dır)arak, gerçeklikten koparılmış yeni bir gerçeklik üretmektedir. Bu sahnede, izleyici konumundaki “biz”in tüm umutlarını ve intikam duygularını yerle bir eden Haneke, Peter’in öldürüldüğü anda ister istemez bir rahatlama duygusu yaşatmak yerine; seyircide, ölüme sevinmenin yarattığı sevinci, katı bir vicdan sorgulamasına çevirmektedir. Yine izleyicideki özdeşleşmeyi, filmle bağı koparan anlardan birisi sayılabilecek bu gerçeküstü kurgu “anaakım” sinemaya göndermelerden birisi olarak yorumlanabilir. Anaakım filmlerde iyiler daima bir yolunu bulup kazanır; fakat Funny Games filminde Haneke, bu klişeyi gerçekleştirmeyerek, şiddeti izlemeye alışkın olan seyircinin bu kez şiddetin içine dâhil olmasını sağlamaktadır.

Georg öldürüldükten sonra, Paul ve Peter, Anna’yı ağzını bağlayarak kendi teknelerinde yol almaya başlarlar. Filmin başında kameranın dikkat çektiği, baba ve oğlu tekneyi hazırlarken tekneye düşen bıçağın ileride karşımıza çıkacağı sahne ise tam olarak burasıdır. İki genç Anna’yı bağlayıp tekneyle açıldıklarında, Anna bıçağı fark eder, iplerini kesmeye çalışır. Seyirci, Anna’nın bu hamlesini bir kurtuluş ya da kötünün en sonunda cezalandırılacağına dair son umut olarak yorumlasa da, gayet donuk ve alaycı bir şekilde Paul bıçağı alır ve “Çav bella!” diyerek Anna’yı suya bırakır.

Filmin sonunda, Peter ve Paul, yazlıkta bulunan başka bir eve “yumurta” istemek için girmesi yeni kurbanların var olacağını işaret etmektedir. Film burada sonlanmış görünse de burada yer alan kısır döngü, seyircinin rahatlmasına hala izin vermemektedir. Aslında bu filmin sonu yoktur, film başladığı yerden devam etmektedir.

Sonuç

Modernizmden postmodernizme geçişle birlikte her alanda olduğu gibi sinemada da, şiddet dâhil her toplumsal/kültürel olgunun rasyonelleştirilmesine gerek

duyulmadan topluma yeniden sunulması, sinemanın içeriksel/biçimsel olarak değişiklik yaşamasını beraberinde getirmiştir. İncelenen Funny Games filmine, postmodernist bir değerlendirme yapıldığında; şiddetin nedenselleştirilmeye gerek duyulmadığı, öznenin parçalandığı, büyük anlatıların son bulduğu bir dünyadan bahsedildiği ve filmin sanatsal yaklaşımını buna göre kurduğu söylenebilir. Postmodern bağlamda düşünüldüğünde Haneke, Funny Games filminde topluma yön vermeyi, iyiyi doğruyu anlatmayı amaçlamayan yahut modern sanatın çizdiği çerçeve içerisinde oluşan amaçlı bir yapıt değildir. Bu filmin kaygısı, izleyeni yönlendirmek değil sadece ona bir şeyler göstermek ve bu gösterimi “şiddet” bile olsa kendince eğlenceli kılmaktır (İspir ve Kaya: 2011: 93-95).

Funny Games filminde, alışlagelmiş gerilim filmi klasiklerinden hiçbiri gerçekleşmemektedir. Filmin başında görünen bıçak bir işe yaramaz. Seyircinin beklediği son ekrana gelmez. Telefon çalışmaz. Peter’in hiç beklemediğimiz bir anda öldürüldüğünü sanıp rahatlarız ama Paul buna izin vermez, filmi geri sarar. Filmde kötüler yenilmez. Katil gençler, aile bireylerini alaycı bir tavırla ve derin bir soğukkanlılıkla öldürür. Orta-üst sınıfta yer alan ailenin kendine ve çevreye karşı yabancılaşması, yine aynı şekilde kendine ve çevreye yabancılaşmış gençlerin şiddet edimini duyarsız bir şekilde gerçekleştirmeleri, seyircinin filmde “iyi” ile özdeşim kurmasının önündeki en büyük engel olarak kodlanmıştır. Filmde medyadaki şiddet gösterimine yönelik bir eleştiri olarak, oğullarının kanının öldürüldükten sonra ekrana sıçradığı sahnenin, televizyondaki kan ve şiddetin metaforik anlatımı olduğu söylenebilir.

Haneke, bu filminde nedensiz şiddeti, seyirciye şiddeti rasyonelleştirme/akla uygun hale getirme fırsatı vermeden sunmaktadır. Filmin gerilimi ise akla uygun hale getiremediği şiddet karşısında seyircinin ne yapacağını bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Burada Hollywood/anaakım sinemaya göndermelerde bulunan Haneke, filminde şiddetin pornografik öğelerle seyircide oluşturacağı doyuma izin vermemektedir. “Nedensiz şiddet”in nedenlerini aramayan Haneke, kavramı olduğu gibi kabullenip etrafında dolaşmaktadır. Filmde şiddetle ilgili sorular sorulmakta, fakat yanıt verilmemektedir; yanıtın seyirciler tarafından verilmesi gerektiği yönünde seyirciye göz kırpılmaktadır.

Hollywood filmlerindeki klişeleşmiş birçok konuya kurgusal-gerçeklik çerçevesinde oluşan sahnelerle eleştiride bulunan filmde Haneke, seyircinin, kötü adamların yenilmesinin arkasına saklanıp ahlaki üstünlüğünü korumasına fırsat vermemektedir. Aksine Paul karakterinin şiddet edimini gerçekleştirirken ara ara kameraya dönüp izleyicinin fikrini aldığı sahnelerde, seyirci izle(yeme)diği şiddetin suç ortağı olarak gösterilmektedir.

Anaakım sinemada seyircinin beklentilerine göre oluşturulan şiddetle ilgili kodlamalar, bu filmde tersyüz etmektedir. Belirli bir başlangıç ve herhangi bir doruk noktası olmaması, ve anlatımı kapatan kesin bir sonun olmayışı, bu filmde seyircinin arzu tatminini gerçekleştirmesini de zorlaştırmaktadır. Bu filmde, anlatımın sonu ya da moral öğretisi değil, anlatım sürecinin kendisi önem kazanmaktadır (Şentürk, 2011: 164). Postmodern bir perspektiften bakıldığında filmin dilinin değişken, gerçekliğin ise nesnel gerçeklik olmadığı görülmektedir. Yine postmodernist bir açıdan bakıldığında, Haneke, gerçeği yansıtmaya gibi bir sorumluluktan kurtulmuş bir şekilde, filmin metinleri arasında anlam boşlukları bırakarak izleyiciden kendi birikimi ile boşlukları doldurmasını talep etmektedir (Büker,2009: 131). Son tahlilde, seyircisini hep rahatsız etmek isteyen Haneke, belki de böyle bir rahatsızlık aracıyla seyirciyi farklı bir yönde düşündürmeyi ve estetik kaygısı olmadan sinemanın anlatım gücünü kullanarak seyircinin kendi konumunu sorgulamasını istemektedir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali (2006). Sunuş, Der., Firdevs Gümüsoğlu, *Terör, Şiddet ve Toplum*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 7-14.
- ARNOLD, Frank (1986). Film, Münih/ Viyana.
- ATASOY, D. Ayşe (2013). “Sinema Ve Televizyonda Görsel Haz Ve Sinemasal Çözümlemeler”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, 3, (3).
- BABAL, Gökhan; TIĞLI, Özlem (t.y). Avrupa Sinemasında Yabancılaşma ve Gerçeklik Ya da Rahatsız Etmenin İki Farklı Yolu, (Erişim Tarihi:

30.12.20104), http://m.friendfeed-media.com/0120f6359861f8921e001932bfd4df5ce1862ba9_

BARTHES, Roland (1988), Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (Çev: Mehmet- Sema Rifat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.

BAUDRİLLARD, Jean. (2004). Tüketim Toplumu, (Çev: H. Deliceçaylı ve F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BÜKER, Seçil (2009). Sinemada Anlam Yaratma, İstanbul: Hayalbaz Kitabevi.

CÜNDİOĞLU, Cücan (2012). Sinema ve Felsefe, İstanbul: Kapı Yayınları.

<http://www.derindusunce.org/2009/07/08/hanekenin-olumcul-oyunlari-sanatin-sonumu/>, (Erişim Tarihi: 02.01.2015).

İSPİR, Naci; KAYA, Zekeriya (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar, Atatürk İletişim Dergisi, 1, (2).

JUNG, Fernand (2003). Şiddetin Mitolojisi, Der. Veysel Ataman, İstanbul: Donkişot Yayınları.

MULVEY, Laura (2008). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, (Ed. Ahu Antmen), İstanbul: İletişim Yayınları.

ODELL, Colin; BLANC, Michelle (2011). Korku Sineması, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2011). Postmodern Kaos ve Sinema, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.

WAYNE, Mike (2005). Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler, (Çev: Ertan Yılmaz), Ankara: De Ki Yayınevi.