

Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé¹

Ahmet Buğra Kalender*

Özet

Sinema tarihi boyunca üretilen pek çok film, içinde bulunan toplumsal koşullar ve yönetmenin bireysel yeteneğiyle birlikte dramaturjik süreci oluşturur. Bir film yapımında ise kuşkusuz en yaratıcı birey, yönetmendir. Kendi hikâyesini oluşturan, filmleri arasında tematik nüanslarla bağlantılar kuran, iç dünyasını özgün bir şekilde aktaran ve sinematik öğeleri farklı bir yaratım aracı olarak gören profesyoneller, auteur yönetmenlerdir. Fransa'da 90'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan ve Yeni Dalga'nın bir başkalaşım geçirmesi olarak görülen Yeni Fransız Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık akımı, günümüzde kendine has bir izleyici kitlesi yakalamıştır. Bu akıma dâhil edilen yönetmenler, tükenmişliği yaşayan karakterlere kameralarını çevirir ve toplumsal yozlaşma en aşırı şekilde teşhir edilmektedir. Bu çalışmanın amacı, sinemada Yeni Aşırılığın öncülerinden Gaspar Noé'nin pratiğe döktüğü sinema dilinin irdelenmesi ve auteur kavramıyla örtüşen karakteristiğinin betimlenmesidir. Bu kapsamda Noé'nin filmografisine bakılmış ve auteur kavramı bağlamında analiz yapılmıştır. Çalışma sonucunda Yeni Aşırılığın auteur yönetmenlerin çabaları sayesinde ortaya çıktığı ve akımı temsil eden yönetmenlerden Gaspar Noé'nin auteur yönetmen kavramı ile doğrudan bir şekilde ilişkilendirilebileceği ortaya çıkmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Yeni Fransız Aşırılığı, Yeni Aşırılık, Auteur, Gaspar Noé

¹ Bu makale, 22-24 Kasım 2019 tarihinde düzenlenen II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilerek hazırlanmış halidir.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1876-5661>

E-mail : ahmetbugrakalender@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.806391](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 16.10.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.03.2021

Auteur Director Of The New Extremism: Gaspar Noé As An L'enfant Terrible

Ahmet Buğra Kalender*

Abstract

Many films produced throughout the history of cinema, social conditions and capability of the director constitute a dramaturgical process. The most creative individual in the making of a film is the director. Auteurs are the professionals who make their own story, make connections with thematic nuances between their films, transfer their inner world in an original way and see cinematic elements as a different creation tool. New French Extermity or New Extremism movement, which arised in France in the 90s, is seen as a metamorphosis of the New Wave, has caught its own audience nowadays. The directors who are included in this movement, turn their cameras into the characters who are experiencing burnout and show social degeneration with the most extreme way. The aim of this study is examine the cinema language of Gaspar Noé who is one of the pioneers of New Extremism in cinema and describe his characteristic which is overlapping with the concept of auteur. In this context, Noé's filmography was reviewed and analysis was made in the context of the auteur concept. As a result of this study, it was revealed that the New Extremism emerged thanks to the efforts of auteur directors and that Gaspar Noé is one of the directors representing the movement and directly can be associated to the concept of auteur director.

Keywords: Cinema, New French Extermity, New Extremism, Auteur, Gaspar Noé

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1876-5661>

E-mail : ahmetbugrakalender@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.806391](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391)

Geliş Tarihi - Recieved: 16.10.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 13.03.2021

Extended Abstract

This research focuses on the expression of cinema as art in different variations. Undoubtedly, auteur directors play the most important role in the emergence of movements and trends in cinema. In this context, especially the concept of auteur was mentioned in the study and the filmography of Gaspar Noé as an auteur examined.

This study aims to reveal the development of the auteur concept in the historical process and the analysis of Gaspar Noé within the concept of auteur. Another aim of the study is to explain the emergence and development of the New Extremism with examples from contemporary French cinema. In this context, Noé's filmography was looked at and analysis was made in the context of the auteur concept. The method of the study was designed with qualitative research. In this study used to descriptive research method which is a qualitative method.

Thus, in the first stage of the study, the concept of excess was mentioned and the emergence and development of the New Extremism was mentioned and the effect of auteur directors who laid the foundations of this trend was tried to be explained. In the second part of the study, the historical journey of the auteur concept has been examined and the criteria that can be evaluated in terms of theory/approach are mentioned and criticisms about the concept of auteur are presented. In the last part of the study, Gaspar Noé, one of the representatives of contemporary French cinema and New Extremism, was handled, his filmography was examined and the analysis of the director and his films in the context of the concept of auteur was put forward.

The first part of the study focuses on the birth and development of the New French Extremism. The name New French Extremism was first mentioned in a criticism written by James Quandt for Artforum magazine in 2004. According to Quandt (2011), these extreme movies are "determined to break every taboo". The foundations of the extremist tendency that developed on a new reading and interpretation were laid on the previous surrealist, zeitgeist, erotic and post-modern literary and aesthetic movements.

In the second part of the study, the evaluation of the auteur concept from past to present is discussed. Auteur debates in the history of cinema go back many years. This concept, which is considered as a theory according to some has been described as an orientation for others. Although there is a long historical process regarding the Auteur, Truffaut was the person who tried to draw the cinematic dimension of his concept. Truffaut opposed many elitist and imitative criteria in French cinema and positioned the Cinema d'auteur view against this understanding.

In the third and last part of the study, Gaspar Noé as an auteur director is discussed. With over 30 years of experience Noé is an auteur director who has created his own film language. Noé's becoming an auteur is not only because of his scriptwriting or editing of his films. Noé uses unique shooting techniques and angles in his films, turns the sound into a disturbing element by scratching the ears and sees light as the main argument for creating a provocative atmosphere. Noé's cinematic experience is full of images that provoke the audience, and the theme of his films is translated into the dark side of humanity (violence, homophobia, incest, drugs, death, etc.). Noé, who has produced films that push the limits of the audience, is also one of the pioneers of the movement described as French New Extremism or New Extremism. Considering all the aforementioned aspects together, Gaspar Noé is called L'enfant Terrible in contemporary cinema. In the context of cinema, this concept is mostly used for directors who announce that no one wants to hear, and who insistently put the things people ignore in their eyes.

As a result of this study, although it was not based on a manifesto it was found that auteur directors had an important place in the development of the New Extremism. As a result of the study again, it was found that the value criteria of the auteur concept which includes different opinions and suggestions, intersected with Gaspar Noé, one of the representatives of the movement that Noé reflected his own personality in his films and created a unique cinema language. In addition to the New Extremism emerged thanks to the efforts of auteur directors and constitutes another result of the work.

Giriş

Doğum eşsiz bir fırsattır (Climax)

Sanat olarak sinema, izleyicide güçlü bir etki bırakma eğilimine dönüktür. Bazı durumlarda ise bu eğilim aşırıya kaçma şeklinde tezahür edebilmektedir. Sinema tarihi boyunca pek çok film izleyicileri tatmin etmekle meşgulken bazı filmler ise izleyicilere çatışmacı bir deneyimi sunmaktadır. Bu çatışmacı atmosfer agresif ve aşırı sinema biçimleri ile gerçekleşmektedir. Bu kapsamda 90'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan yeni bir sinema arayışı birçok auteur yönetmenin katkılarıyla güçlenmiş ve Yeni Fransız Aşırılığı isminde bir akımın oluşumu gerçekleşmiştir. Fransız Yeni Dalgası'ndan kırk yıl sonra Fransa sineması bir kez daha küresel bir etki yaratmayı başarmıştır.

Öztürk'e göre (1993) sinemada akımlar, içinde bulunulan tarihsel ve toplumsal koşullardan etkilenecek ortaya çıkan ve kendinden önceki akımların eksikliklerini doldurarak ilerleyen ya da ona tamamen karşı çıkan hareketlerdir. Sinema tarihinde akımlar incelendiğinde, sanatın başka türlerinde görülen akımlardan etkilendiği ve birçok akımın (*dışavurumculuk, izlenimcilik, gerçeküstücülük, toplumsal gerçekçilik vd.*) aynı ya da farklı isimlerle (*yeni gerçekçilik, yeni dalga, özgür sinema vd.*) sinemaya yansıdığı görülmektedir. Böylelikle Yeni Fransız Aşırılığı'nın da kendinden önceki Yeni Dalga akımından oldukça etkilendiği düşünülmektedir. Özellikle Yeni Dalga ve auteur ilişkisinin benzer bir boyutu Yeni Fransız Aşırılığı için de geçerli olmaktadır.

Bu çalışma, auteur kavramının tarihsel süreçteki gelişimini ve Gaspar Noé'nin auteur kavramı dâhilinde analizini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çağdaş Fransız sinemasından örneklerle Yeni Aşırılık akımının ortaya çıkışını ve gelişimi açıklamak ise çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemi ise nitel araştırma ile tasarlanmıştır. Kümbetoğlu'na göre (2005) nitel araştırma yöntemi olguların bağlamlarını tarihsel, sosyal ya da mekânsal varoluşları ile araştırmayı mümkün kılan ve araştırılan öznenin iç dünyasını keşfedebilmeyi sağlayan bir yaklaşımdır. Bu çalışmada da niteliksel bir yöntem olan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2003) betimsel araştırma elde edilen verilerin mevcut temalara bakılarak özetlenmesi ve yorumlanmasını ele alan bir nitel veri analizi yöntemidir.

Böylelikle çalışmanın ilk aşamasında aşırılık kavramına değinilmiş ve Yeni Aşırılığın ortaya çıkışı ve gelişiminden bahsedilerek bu akımın temellerini atan auteur yönetmenlerin etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise auteur kavramının tarihsel yolculuğuna göz atılmış ve kuram/yaklaşım açısından ne gibi ölçütlerle değerlendirilebileceğinden bahsedilmiş ve auteur kavramına ilişkin eleştiriler ortaya konulmuştur. Çalışmanın son kısmında ise çağdaş Fransız sinemasının ve Yeni Aşırılık akımının temsilcilerinden Gaspar Noé ele alınmış, onun filmografisi incelenerek auteur kavramı bağlamında yönetmenin ve filmlerinin analizi ortaya konulmuştur.

Üçüncü Fransız Yeni Dalgası, Fransız Yeni Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık

Zaman her şeyi yok eder (Irréversible)

Görsel sanatlar bağlamında izleyiciyi tüm gerçeklik ve çıplaklıkla yüzleştirme düşüncesi 1920'li yıllarda tiyatrodaki kendisini göstermiştir. İlk kez Antonin Artaud'un ortaya koyduğu bu eğilim, tiyatro sahnesinde insanın tüm çirkinliği ile yüzleşebileceği bir performans deneyimi olarak tasvir edilir. Artaud'a göre tiyatro, izleyicinin bastırıldığı benliği ile yüzleşmesini sağladığı bir sanattır ve şiddet sahnede en aşırı şekilde kullanılarak izleyicinin perde arkasını sarsmaktadır.

"Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabaniliğini, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duygumunu, hatta kana susamışlığını"

İçeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısama aracı olmaz” (Artaud’tan Aktaran: Kılıç, 2008: 1258).

İnsanın gerçeklikle kurduğu ilişki soyutlama, genelleştirme ve teknolojiden geçerek meydana gelmektedir. Sanat türleri arasında özellikle sinema, teknolojinin de etkisiyle zihinleri soyutlaştırır. Böylece gerçek yaşamda zaman ve hareketle kurulan imajlar izleyiciyi fiziksel yaşamdaki duysal deneyimin dahi ilerisine taşımaktadır (Öztürk, 2017: 189-190).

Sinemanın ilk yıllarında özellikle korku türünde örneklerinin görüldüğü aşırılık, 90’ların sonu itibariyle daha sık ve başka bir formda oluşmaya başlamıştır. Bu yeni tarzda üretilen aşırı filmler içinse süreç içerisinde birçok isim önerilmiştir. Bunlarda bazıları *Cinema of Sensation* (Heyecan Sineması), *Cinema du Corps* (Beden Sineması), *Cinema Brut* (Ham Sinema), *Extreme Realism* (Aşırı Gerçekçilik) olarak ifade edilse de literatürde sıklıkla yer edinen hali *New French Extremity* (Yeni Fransız Aşırılığı), Üçüncü Fransız Yeni Dalgası ve *New Extremism* (Yeni Aşırılık) şeklindedir (Quandt 2011; Beugnet, 2011; Horeck & Kendall, 2011). Akça’ya göre (2010) Fransız sineması, 60’lı yıllarda Truffaut ve Godard’ın başını çektiği Fransız Yeni Dalgasını yaşarken 80’lere gelindiğinde Luc Besson ve Leos Carax’ın katkılarıyla Yeni Yeni Dalga/İkinci Fransız Yeni Dalgası akımının etkilerini görmüştür. 90’lı yılların sonuna doğru girildiğinde ise Üçüncü Fransız Yeni Dalgası/Fransız Yeni Aşırılığı kendisini göstermeye başlamıştır.

Yeni Fransız Aşırılığı ismi ise ilk kez James Quandt’ın 2004 yılında *Artforum* dergisine yazdığı bir eleştiride yer almaktadır. Quandt bu eleştiri yazısında Bruno Dumont, Catherine Breillat, Gaspar Noé ve Philippe Grandrieux gibi yönetmenlerin filmlerinde transgresif olma eğilimlerine karşılık olarak bu ismi kullanmıştır. Quandt’a göre (2011) bu aşırı filmler “*bütün tabuları yıkmaya yemin etmiş*” filmlerdir. Ayrıca bu akımın tarihsel köklerini edebiyatta Georg Battaile, Jean Gene ve Marquis de Sade oluştururken, sinemada ise Rainer Werner Fassbinder, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini ve Jean-Luc Godard’a uzanan bir süreçten beslenmişlerdir (Brown, 2015: 158). Yeni bir okuma ve yorumlama üzerine gelişen aşırılık eğiliminin temelleri kendinden önceki sürrealist, zeitgeist, erotik ve post-modern edebi ve estetik hareketler üzerine atılmıştır. Sonraki süreçte Fransa topraklarını aşan bu akımın Kıta Avrupa’sında karşılık bulması ve Michael Haneke, Lars Von Trier gibi yönetmenleri de içerecek şekilde genişlemesiyle literatürde Yeni Aşırılık olarak yerini almıştır (Johnson, 2011: 70). 90’ların sonu itibariyle Fransa’da ciddi bir eğilime neden olan Yeni Aşırılık yönetmenleri geçmişin avangart ve auteur mirasını da sahiplenerek klasik aşırılığın ötesine geçmeyi başarmışlardır. Akımın Fransa’da ortaya çıkıp Kıta Avrupa’sında da etkili olmaya başlamasından sonra etkileri Asya’ya da ulaşmıştır. Güney Kore’den Park Chan-Wook ve Hong Kong’dan Fruit Chan Yeni Aşırılık ile ilişkilendirilen yönetmenlerdir. Bu yönetmenler özellikle *The Vengeance Trilogy* (*İntikam Üçlemesi, Park Chan-Wook, 2002, 2003, 2005*) ve *Made in Hong Kong* (*Hong Kong Yapımı, Fruit Chan, 1997*) filmleriyle Yeni Aşırılığın Asya’da temsilini üstlenmişlerdir.

Birks’e göre (2015) Yeni Aşırılık, insanlığın varoluşsal savunmasızlığını şiddet ile gün yüzüne çıkartır ve olabildiğince seks ve kan içerikli görüntüleri ekrana yansıtarak sanatsal bir hareketlilik yakalamayı amaçlar. Çünkü Kartezyen biçimde vuku bulan zihin ve beden arasındaki çelişki, öznenin kendisini bedenden ayrı olarak sınırlarını aşmasıyla sorunlu bir hale dönüşür. Böylece bu akıma dâhil edilen filmlerin özünü zihin ile beden arasındaki paradoksal ilişki oluşturur. Palmer’e göre (2006) ise bu akıma bağlı filmler keskin sosyal eleştirileri içerisinde barındırmakta ve çağdaş toplumu bireyci, dehşet verici ve saldırgan olarak tasvir etmektedir.

21. yüzyıl akımı olarak görülen Yeni Aşırılık, önceki pek çok akımın izleyiciyi konuya dâhil etme arayışı yerine sıklıkla izleyiciyi isyan ettirme çabası etrafında şekillenir. Yönetmenler özellikle cinsellik ve şiddetin en ilkel örneklerini sunarak izleyici ile uzlaşmak yerine çatışmacı bir tarzı benimsemişlerdir. Böylece salt bir düşünme ve anlamlandırma çabası aşılarak

izleyicinin konfor alanlarının dışına itilmesi ve bilakis izleyiciyi rahatsız ederek onları insanlığın en ilkel formu ile yüzleştirmek temel alınmıştır (Kalender & Özkan, 2018: 75). Bu aşamada Yeni Aşırılık akımına dâhil olan filmler, korkuyu mecaz bir anlatım inşa etmekten fazlası olarak kullanmaktadır. Sinemanın arzu, cinsel yönelim ve ideoloji ile olan bağları sayesinde derin ve karmaşık düzeyde bir korku yaratılarak çelişkiler ayyuka çıkartılır (Coulthard & Birks, 2015: 463). Şavlı'ya göre (2015) Yeni Aşırılığın yönetmenleri brutal (acımasız) bir sinematik deneyimle modern burjuvayı şok etmeye (épater la bourgeoisie) odaklanır. Esasen eleştirmiş oldukları nokta egosantrik perspektifle kurulmuş yapı ve toplumsal mekanizmalardır. Oluşturduğu şok etkisiyle tepki ve inanç arasındaki bilişsel çelişkiyi ortaya çıkartmaya çalışan bu filmler aynı zamanda sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi daha çok şiddet, cinsellik ve öteki kavramlarına ağırlık vererek açıklamaya çalışır. Çünkü bunlar insanlığın eskiden beri yargıladığı ve yüzleşmekten kaçındığı kavramlardır.

Aşırılığa ilişkin filmler salt bir korku, şiddet ya da cinselliğin gösterildiği bir deneyimsellik çabası değildir. Bu filmler aynı zamanda reddedici bir felsefenin de ürünüdür. Yönetmenlerin asıl amacı bilinen dünyanın ötesine geçmek ve farklı ya da dışarıda kalmış yaşamların kendi iç dinamiklerini gün yüzüne çıkartmaktır. Burada şiddet, cinsellik, kan ve gözyaşının sürekli olarak ön planda tutulması bu dışarıda kalmış yaşamın dinamiğinden kaynaklanmaktadır. Roy'a göre (2002) küresel toplumda nefret ve şiddet o kadar yerleşmiştir ki artık çözülemeyecek bir durum olarak kabul edilmelidir. İnsan varoluşundan fenomenlerin hızlıca yok olamayacağı gibi nefret ve şiddet de tamamen ortadan kaldırılamaz. Bu halde aşırılığın yönetmenleri şiddeti görmezlikten gelmek yerine onunla yüzleşmeyi yeğlemektedir.

Sinemada şiddetin kullanımı dair temelde iki önemli ayrım yer almaktadır. Birincisinde şiddet sadece ticari bir amaçla kullanılır ve filmdeki görselliğin ana bütünleyici parçası olarak düşünülür. Burada şiddet gerçeklikten uzaklaşarak bir abartıya dönüşmektedir ve yoğun biçimde kullanılır. İkincisinde ise şiddet, modern toplumların radikal bir eleştirisinde araç olarak kullanılmaktadır. Yeni Aşırılığa ilişkin şiddet ve türevlerinin kullanımı daha çok ikinci kısımda değerlendirilebilir. Bu akıma dâhil edilen filmlerde şiddet, cinsellik, tecavüz, sadomazoşizm, kanibalizm (yamyamlık) ya da ensest izleyiciyi şok etme veya kışkırtmak üzere tasarlanmıştır (Colak, 2011: 492-493). Yeni Aşırılık bağlamında ayırt edici nokta ise bu filmlerin sadece pornografi ve korku gibi türlere saplanmadan da felsefi bir *art house* (sanat sineması) üretebilmeleridir. Akımın yükselişe geçmesindeki ana etken ise pornografi, sanat, korku ve felsefe arasındaki duvarları yıkmaya çalışmasındaki ısrarcılığıdır (Horeck & Kendall, 2012: 8-9).

Farklı stiller ortaya koyan auteur'ler son 20 yıl içerisinde artık Yeni Aşırılık ismi altında birleşmektedirler. Aşırılık unsuru ile birlikte korku ve art house türleri içerisinde beyaz perdeye yansıyan görüntülerin genel teması cinsellik, psikoz ve şiddetten oluşmaktadır. Korku ve art house türünde örnekleri verilen filmlerde bahsedilen unsurlar en aşırı biçimde temsil edilmektedir. Böylece akımın içerdiği filmler izleyicileri rahatsız ederek bir düşündürme pratiğine sokma çabasına girmektedir.

Buradaki temel ayrım korku ve art house türleri arasındaki farklılığa da dayanmaktadır. Korku filmi örneklerine bakıldığında daha kanlı ve vahşet içeren görüntülerin olduğu; *Dans Ma Peau* (Derimin Altında, Marina de Van, 2002), *Mirrors* (Aynalar, Alexandre Aja, 2008) vd. filmleri göze çarpmaktadır. Smith'e göre (2011) korku türünde bu akımın örneğini oluşturan beş film; *Haute Tension* (Yüksek Tansiyon, Alexandre Aja, 2003), *Ils* (Onlar, David Moreau & Xavier Palud, 2006), *Frontière(s)* (Sınır(da), Xavier Gens, 2008), *À l'intérieur* (İçerde, Alexandre Bustillo & Julien Maury, 2007) ve *Martyrs* (İşkence Odası, Pascal Laugier, 2007) şeklinde sıralanmaktadır. Bu filmler beden sinemasına ilişkin örnekler ortaya koymakta ve insanın bedeni üzerindeki tüm kaygılarını (en temelde ölümü) kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Beden sineması, adından da anlaşılacağı üzere insanın fiziksel varlığını oluşturan bütünlüğünün yok olmasını temsil eden ve izleyiciyi ölümle yüzleştiren korku sinemasının alt türüdür. Bununla birlikte filmlerde temelde iki baskın tema işlenmektedir: haneye tecavüz ve öteki korkusu.

Art house örneklerde ise yalnızlık ve iletişimsizlik gibi durumların neden olduğu şiddet öne çıkmaktadır. Bu örneklerle bakıldığında *Carne* (Et, Gaspar Noé, 1991), *Parfait Amour* (Kusursuz Aşk, Catherine Breillat, 1996), *La vie de Jésus* (İsa'nın Yaşamı, Bruno Dumont, 1997), *Seul Contre Tous* (Herkes Karşı Tek Başına, Gaspar Noé, 1998), *Sombre* (Karanlık, Philippe Grandrieux, 1998), *L'Humanite* (İnsanlık, Bruno Dumont, 1999) vd. şiddetin sosyal ve politik nedenler üzerine inşa edildiği açıkça görülmektedir. Böylece Yeni Aşırılığın sadece stilize edilmiş bir öyküyü sunmak gayesi taşımadığı aynı zamanda sistemi, kapitalizmin yarattığı sorunları ve burjuva ahlakının çürümüşlüğüne sorgulayarak alegorik bir anlatım kurma amacıyla hareket ettiği daha da belirginleşmektedir.

Carne ve devam filmi *Seul Contre Tous* ile Gaspar Noé milliyetçilik, zenofobi, homofobi, ensest ve şiddet bağlamında erkekliğin eleştirisini sunarken *La vie de Jésus*'da Bruno Dumont, sosyal gerçekliğe temas ederek ergenlerin içinde bulunduğu sıradanlık ve boşluğa minimal biçimde kamerayı yöneltir. *Les Amants Criminels* (Suçlu Aşıklar, François Ozon, 1999) filminde ise Ozon, Hansel ve Gratel öyküsüne atıfta bulunarak şiddet ve homoerotizm ilişkisini soruşturmaktadır. *Trouble Every Day* (Her Gün Başka Bir Bela, Claire Denis, 2001) filminde ise Denis, seks ve kanibalizm ilişkisini varoluşçu bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Yeni Aşırılığın buradaki en büyük farklılığı bahsi geçen şiddet temasının işlenişindeki gerekçelerdir. Bu filmlerde karakterler şiddete yöneldiklerinde belirli sebepler altında bunları gerçekleştirir. Bu haliyle Yeni Aşırılığa ilişkin filmler amaçsız bir şiddet gösterisine dönüşen slasher filmlerden tamamen ayrılmaktadır. Bu akımdaki şiddetin temelinde ise haneye tecavüz, zenofobi, sınıf ve milliyetçilik yer alır ve son derece provokatif davranan yönetmenler izleyicilerin filmde saldırıda bulunan karakterlere yönelik empati kurabileceklerini düşünmektedirler.

Auteur Kavramına İlişkin Genel Bir Bakış

Her şeyi kontrol ettiğine emin misin? (Carne)

Sinema tarihinde *auteur* tartışmaları uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Kimilerine göre kuram olarak değerlendirilen bu kavram kimilerine göre ise bir yönelim olarak nitelendirilmiştir. Bu kısımda *auteur* kavramının özünü, gelişimini ve ona getirilen eleştiriler betimlenmeye çalışılacaktır.

Auteur kavramı her ne kadar 1950'li yıllarda etkisini göstermeye başlamış olsa da kavrama ilişkin ilk tespitler çok daha öncesinde yer almaktadır. İlk olarak Jean Epstein 1921 yılında *Le Cinema at les Lettres Modernes* (Sinema ve Modern Mektuplar) isimli yazısında Sergei Eisenstein ve David Wark Griffith gibi yönetmenlerin kendi sinema tekniklerini geliştirmesinden bahsederek onların tekniklerini Gustave Flaubert ve Charles Dickens'ın edebiyatı ile karşılaştırır. Sonrasında ise Rudolf Arnheim, yönetmenin ne kadar yetenekli olabileceğini ve filmin onun ustalığı ile oluşabileceğine ilişkin görüşlerini dile getirmiştir (Stam, 2014: 96).

Auteur kavramına yönelik daha etkili görüşlerin ortaya atılması farklı yaklaşım ve önerilerle gerçekleşmiştir. 1947'de *Soggetto e Sceneggiatura*'da (Konu ve Senaryo) yazar Umberto Barbaro, yaratıcı yönetmenin en önemli aracı olan kamerayı tanımlamak için şu ifadeleri kullanır: "Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişiöğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma klemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı." (Aktaran: Kuyucak Esen, 2013: 34).

Yukarıdaki minimal görüşle başlayan *auteur* kavramı Fransa'da derinlemesine bir perspektif kazanacaktır. Burada kavrama yönelik ilk çalışma Alexandre Astruc'un tarafından yapılır. Onun 1948 yılında kaleme aldığı *L'écran Français* (Fransız Ekranı) dergisinde yayınlanan *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Yeni bir avangardın doğuşu: kamera-kalem) isimli makale *auteur*'ün kavram olarak biraz daha gelişmeye başladığının mesajlarını verir.

Alexandre Astruc, bu makalesinde 'yazma' işlevi üzerinde yoğunlaşır ve sinemasal yazmanın -senaryo yazmanın- yazınsal yazma gibi esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre sinema kamera-kalem çağına girmiştir ve görüntünün tiranlığını sona erdirecek olan da yönetmenin yazmadaki ustalığıdır. Yani yazar için kalem neyi ifade ediyorsa, yönetmen için de kamera onu ifade eder (Horton & Magretta, 1981: 3-4).

Barbaro ve Astruc, auteur'e ilişkin temel kıvılcımları başlatmış olsa da kavramın bugünkü sistematiğinin asıl miladını André Bazin'in kurucusu olduğu *Cahiers du cinema* (Sinema Defterleri) içerisindeki makalelerin olduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar o dönemde Fransa'da *La Nouvelle Vague* (Yeni Dalga) akımı henüz etkisini ortaya koymamış olsa da bu akımın öncüsü olan yönetmenler; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol ve Jacques Rivette sinemaya bu dergide film eleştirileri yayınlamaya başlamışlardır. Hem auteur'ün kavramsallaşması hem de yönetmenlere atfedilerek çektikleri filmlerde auteur kavramının izlenimleri yaratması bu dönemden itibaren oluşmaya başlamıştır.

Kavramın gelişiminde anahtar rol oynayan iki tarihsel durum bulunmaktadır. İlk olarak II. Dünya Savaşı sırasında ülkede gösterimi yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonunda Fransa'ya girmesiyle filmler izleyiciyle buluşmuştur. Bu sayede dönemin katı ekonomik şartları içerisinde Hollywood stüdyolarında çekilen filmlerle Fransa'da çekilen filmler arasında bir karşılaştırma yapılabilmektedir (Kuyucak Esen, 2013: 36-37). İkinci durum ise Henri Langlois'in başında olduğu *Cinémathèque Française* (Fransız Sinematek)'dir. Sinematek'in büyük arşivi sayesinde birçok yabancı yapım -özellikle Amerikan filmleri- gösterilmiş, sinemanın kültürünü anlamlandırabilmek için geçmiş dönem filmleri düzenli olarak izleyiciyle buluşmuş ve özgün tartışmaların yaratılmasına olanak sağlamıştır. Bu iki durum sayesinde *celluphagie* (sinefillik), Hollywood üretimlerinde bile bazı yönetmenlerin filmlere kendi kişiliklerini yansıtabildiklerini fark etmişlerdir (Wollen, 2017: 68).

İlerleyen dönemde ise François Truffaut'un auteur kavramına yönelik olarak somut katkıları görülmeye başlar. Özellikle 1954 yılında *Cahiers du cinema*'da yayınladığı *Une certaine tendance du cinéma français* (Fransız Sineması'nda Belirli Bir Yönelim) başlıklı makalesi, sinemada ortaya çıkan yeni bir anlayışın mesajlarını verir. Truffaut, salt ekonomik çıkarlar üzerine yapılan filmleri eleştirmiş ve bu filmlerin izleyiciyi yok sayan, uyuşturan ve yabancılaştıran bir üretim olduğunu ileri sürmüştür. Sadece bu eleştiri ile yetinmeyen Truffaut, yönetmenin nasıl olması üzerine de görüşlerini belirtmiştir. Ona göre yönetmen, senaryo ile filmin temelini üretmeli ve filmin her aşamasında kendinden izler bulundurmalıdır. Bu bağlamda Truffaut'un son tahlili şöyledir: "iyi veya kötü film yoktur, iyi veya kötü yönetmen vardır" (Monaco, 2001: 388).

Auteur kavramının sinemasal boyutunu tam olarak çizmeye çalışan kişi ise yine Truffaut olmuştur. Truffaut, *Cahiers du cinema*'nın 1955'deki Nisan sayısında *Ali Baba et la Politique des Auteurs* (Ali Baba ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası) başlığı ile yayınladığı makale ile auteur'ün bir kavram olarak sinema içerisinde yer almasını sağlamıştır. Truffaut bu makalesinde *Ali Baba et les 40 voleurs* (Ali Baba ve Kırk Haramiler, Jacques Becker, 1954) filmi üzerinden Jacques Becker'i senaryoyu tek başına yazmamasına rağmen yönetmen olarak filme koyduğu ağırlığı göstermeye çalışır ve onu bir auteur olarak niteler. Truffaut, Fransız sinemasındaki birçok elitist ve taklitçi kriterlere karşı çıkmış ve bu anlayışın karşısına *Cinema d'auteur* (Auteur Sinema) görüşünü konumlandırmıştır.

François Truffaut'un sunduğu perspektifle auteur kavramı sinemanın gündemine daha çok girmeye başlamış ve dönemin sinefilleri için şok dalgaları yaratmıştır. Film eleştirmenleri, tıpkı diğer sanat formlarında olduğu gibi yazarın öncü statüsünün yüzyıllardır varsayıldığı haliyle bir yazar olarak yönetmeni kabullenmeye başlamışlardır (Goss, 2009: 235).

Kuşkusuz başına geçtiği *Cahiers du cinema* dergisi aracılığıyla sinemanın ne olduğunu sorgulamaya başlayan André Bazin -ki bu sorgulama hâlâ devam etmektedir- auteur kavramının gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Bazin her ne kadar kendisini direkt olarak auteur savunucusu olarak görmese de auteur'e ilişkin derginin ilk sayısından itibaren

yazdığı makalelerde, yönetmenin yaratıcı unsurlarına göndermelerde bulunarak sadece auteur kavramının gelişmesine değil aynı zaman Yeni Dalga'nın da ortaya çıkmasında önemli bir etki yaratmıştır. Bazin, *Cahiers du cinema*'nın 1957'deki Nisan sayısında yayınladığı *De La Politique des Auteurs* (Yaratıcı Yönetmenler Politikası Üzerine) isimli makalesinde konuya ilişkin şu görüşleri vurgular:

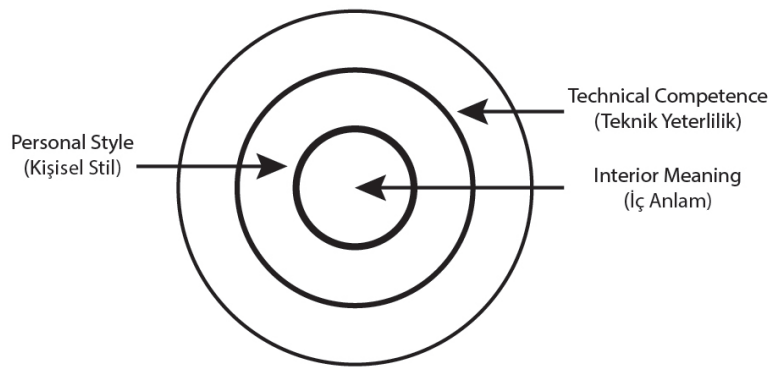
“Sinemada auteur'ün rolünü sözelimi François Truffaut veya Eric Rohmer ile aynı şekilde görmesem de, bu benim auteur kavramına belli bir noktaya kadar inanmamı ve tutkulu sevdalarını her zaman paylaşmasam da, onlarla hemfikir olmamı engellemez. Benim savunulabilir bulduğum filmlere saldırgan bir şekilde tepki verdikleri durumlarda daha gönülsüzce düşerim ben de o sevdaya –ve tam da böyle yapmamın sebebi eserin yönetmeni aştığını keşfetmemdir (onlarsa hassas bir çelişki olarak addettikleri bu olgunun doğruluğundan şüphe etmekte). Başka bir deyişle, hemen hemen tek farkımız eser ile yönetmeni arasındaki ilişkiyle alakalıdır” (Bazin, 2012: 94).

Yeni Dalga yönetmenlerinin temel referans noktası olan Bazin, onlarla kendisi arasında auteur'e ilişkin görüşlerde farklılık olmasına rağmen kavrama olan desteğinden de vazgeçmemiştir “...gördüğüm kadarıyla *politique des auteurs*, yandaşlarının birtakım hatalar yapmasına yol açsa da, eleştiriler karşısında onları temize çıkarmak söz konusu olduğunda topyekûn çıkarımları itibariyle hayli verimlidir. Bu hatalar dolayısıyla *politique des auteurs* savunucularına saldırmak için kullanılan argümanlar, beni onları savunmak zorunda bırakmıştır” (Bazin, 2012: 94).

1950'lerin başlarından itibaren *Cahiers du cinema*'da yazılan makaleler, auteur sözcüğünün inşasına yönelik olarak bir tartışmayı başlatır. O yıllardaki önemli tartışmalardan birisi *auteur* ile *metteur en scene* (sahneye koyan kimse) kavramlarına atfedilen anlamlar üzerinden yapılır. *Auteur* sözcüğü film senaristleri için atfedilen bir kavram değildir. *Auteur* kendi fikirleri ve tekniğiyle filmi yazar, *metteur en scene* kavramı ise daha çok senaristin yazdıklarını görselleştiren yönetmendir. *Metteur en scene* olarak görülen bir yönetmen teknik açıdan üst düzey işler ortaya çıkarabilir. Fakat ürettiği film teknik başarıdan öteye geçemez, kişiliğini filme yansıtamaz. Hâlbuki *auteur* sadece teknik açıdan yetkinliğini göstermez, kalemiyle kendi filmi üretir ve yarattığı biçem ile *auteur* sıfatını hak eder (Büker, 2019: 264).

Auteur'e ilişkin kapsamlı tartışmalar 1950'li yıllarda Fransa'da filizlenmiş olmasına rağmen kısa sürede dünya genelinde bir karşılık bulur hale gelmiştir. Andrew Sarris'in kaleme aldığı *Notes on the Auteur Theory in 1962* (*Auteur Teorisi Üzerine Notlar*) isimli çalışma *auteur*'ün ölçütlerini ortaya koyma açısından önemli görüşleri ifade etmektedir. Filmin ayırt edici bir karakterini filmin yazarı olarak yaratıcı yöneten olduğunu söyleyen Sarris, yönetmeni birincil olarak değerlendirmektedir. Ona göre *auteur*, diğer yönetmenler üzerinde ayırt edici bir konuma sahiptir (Hicks & Petrova, 2006: 183).

Andrew Sarris - Auteur Theory Model (1962)



Görsel 1: Andrew Sarris'in Auteur Kuram Modeli

Andrew Sarris'e (2009) göre auteur, birbiri içerisine geçmiş üç halka şeklinde oluşan bir şema ile gerçekleşir. Bu birleşme sayesinde ortaya çıkan şemayı tamamlayan kişi ise auteur olur. Ona göre büyük halkayı oluşturan öncüller; *Technical Competence* (Teknik Yeterlilik), *Personel Style* (Kişisel Stil) ve *Interior Meaning* (İç Anlam) şeklinde ifade edilir. Birinci öncül olan teknik yeterlilik, yönetmenin film çekiminde teknik açıdan yetkin olmasını nitelemektedir. Eğer film kötü yönetilmişse ona bir değer atfedilemez ve bu çekilen niteliksiz görüntülerin birbiri ardına sıralanmasından öteye geçmeyecektir. İkinci öncül ise yönetmenin kişiliğini ortaya koyabilmesidir. Yönetmen çektiği birkaç filmde kendi karakteristiğini filme yansıtabiliyorsa yani 'imza' atabiliyorsa biçim yaratabilir. Üçüncü ve son öncül ise yönetmenin filmlerinde içsel anlamı vurgulamasıdır. Sarris'in ortaya attığı bu modelde özellikle 'iç anlam' kafa karıştırıcı bir rol oynar. Bu öncülü oluştururken Astruc'un *Mise en scène* (Mizansen) kavramına atıfta bulunsa da tam olarak onu ifade etmediğinin altını çizer. Bu öncül aslında sinemanın bir sanat olarak ortaya koyduğu ihtişam ile ilgilidir. Böylelikle iç anlam, yönetmenin kişiliği ve materyali arasındaki gerilimle oluşur.

Auteur kavramına ilişkin birçok farklı sinema yazarından katkılar sunulmuş olsa da özellikle Sarris'in ortaya attığı model sıklıkla kullanılmış ve akademik çalışmalarda yoğun biçimde başvurulan bir kaynak olarak geçerlilik kazanmıştır. Ancak Sarris'in auteur'e yönelik görüşlerine karşı sert eleştiriler de literatürde bulunmaktadır. Bu eleştiriler arasında en uç sınırlara ulaşan kişi Pauline Kael'dir. 1963 yılında *Film Quarterly* dergisinde yayınladığı *Circles and Squares* (Halkalar ve Kareler) isimli makale ile Kael, Sarris'in auteur modelinin çelişkili ve disiplinsiz bir girişim olduğu söyler. Sarris'in eklektik olduğunu iddia ettiği modelinde böyle bir unsurun olmadığı ileri süren Kael, "Eklektizm, parça eksikliği ile aynı şey değildir; eklektizm, çeşitli fikir sistemlerinden en iyi standartların ve ilkelerin seçilmesidir" ifadesiyle Sarris'e yönelik yergisini devam ettirir (Kael, 1963: 21). Ayrıca Kael, Sarris'in auteur modelini felsefi olarak idealist olmakla suçlar. Ona göre yönetmeni tek başına değerlendirmek¹ filme yönelik eleştiride sadece öznel bir bakış açısı oluşturacak ve bu yönetmeni olumlamaktan öteye geçemeyecektir. Kael (1963)'e göre tek taraflı ve olabildiğince kişisel değerlendirmelerin egemen olduğu Sarris'in auteur modelinde, ideal bir çözümlenmeye yönetmenin kişiliğinin filme yansıtılması üzerinden ulaşmanın sonucu yine idealizme çıkacaktır ve bu onu önemsiz kılacaktır. Sarris'in birbiri içerisine geçmiş üç halkayı aşır şemayı oluşturma başarısını gösteren yönetmenleri auteur olarak görmesini eleştiren Kael, onun bu zorunluluk koyan yaklaşımını hem idealist hem de pragmatik olarak görür ve modelin zayıf halkalarına yıkmaya çalışır.

Auteur kavramına yönelik bir diğer önemli görüşü ise Peter Wollen ortaya atmıştır. Kendisinden önceki görüşleri bütünsel bir yaklaşımla değerlendiren Wollen, auteur kavramına yapısalcı bir şekilde yaklaşmış ve kavrama ilişkin eksik gördüğü kısımları doldurmaya çalışmıştır. Wollen'e göre (2009) yönetmen, filmin teması bağlamında karşıtlıklar zinciri oluşturabiliyorsa bir auteur olabilir. Çekilen film birçok etmenin biraya gelmesi sonucunda oluşur ve eğer film gizli anlamlar üzerine kurulmuşsa, burada auteur kavramı onu deşifre etmek için kullanılan bir araç olarak işlevselliğini gösterir. Wollen bu görüşü ortaya atarken Geoffrey Nowell-Smith'in bakış açısından faydalanır ve auteur kavramının gelişimsel formunu Smith'in görüşlerine atfeder:

"Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... Bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar" (Aktaran: Wollen, 2009: 72).

¹Burada özellikle Bazin'in auteur'e olan bakış açısı referans alınır. Bazin'e göre film, her ne kadar yönetmenin ustalığı ile ortaya çıksa da içerisinde bulunan toplumsal ve kültürel koşullardan bağımsız olarak değerlendirilemez. Kael'de bu noktadan devam eder ve Sarris'in modelini bireyselci bularak auteur kavramının nesnel bir değerlendirme ölçütünün olamayacağından bahseder.

Bordwell ve Thompson'ın (2012) auteur'e ilişkin değerlendirmeleri ise "Kolektif yapım gibi bir durumda grup auteur "lüğü mü söz konusudur?" sorusu üzerinden şekillenmiştir. Onlara göre büyük prodüksiyon gerektiren filmlerde auteur kavramının tartışılması zor bir durumdur. Auteur sadece ne bir yapımcı ne de bir senarist olarak düşünülemez. Hollywood'un ilk yıllarından yapımcının film çekimi ile alakası yoktur, senaristin yazdıkları çekim esnasında büyük değişikliklere uğrayabilir. Bu yüzden auteur'ü karşılayacak olan nitelik yine yönetmenin kendisinde bulunmaktadır.

Auteur kavramına yönelik bir değerlendirme ortaya koymak gerekirse 20. yüzyılın ortalarında işlevli bir şekilde tartışılmaya başlamış ve yönetmenlerin arasındaki ayrımı belirginleştirmeye çalışmıştır. Her ne kadar Amerikan sinema endüstrisindeki örneklerden yararlanılmış olsa da amaç sanatçının ününü yükseltmek ya da film çalışmaları alanında akademik bir disiplin oluşturmak değildir (Lim, 2014: 224). Auteur'e ilişkin görüşlere bütünsel bir muhakeme yapıldığında, kavram fenomen olarak görülen içeriğin tikel örneklerini ele alır ve pratiklerin değerlendirilmesini amaçlar. Genel fenomenin sistematığı üzerine derinlemesine bir çalışma ortaya koymaz. Bu bağlamda yapılacak olan çalışmaların temel referans noktası auteur üzerinden geliyecekse ele alınacak sorunsal tekil bir yönetmen olarak karşılık bulur (Andrew, 2010: 45).

Auteur kavramı özellikle Amerikan sinemasının çözümlenmesine, oradaki başarılı yapıtların -sadece ticari bir meta olarak üretilen filmler dışında- sanatçının özgün perspektifini ortaya koyabileceği ve sinemasal bir dil yaratabileceği göstermesi açısından sıklıkla başvurulan bir konu oldu. Ancak bu kavramın en önemli eksikliği onun takipçisi olan birçok sinema yazarı ve entelektüel tarafından kolektif biçimde sahiplenilemeyişiydi. Auteur'e dair programlı ve öncü manifestolar yayımlanmadı ve bu durum kavramın çok daha farklı anlamlarda yorumlanmasına neden oldu, yer yer ana bağlamından uzaklaştırdı (Wollen, 2017: 68-69). Sinema yazarları için sorun auteur kavramı değildi, asıl sorun olan şey auteur'ün kime ve neye göre olduğuydu.

Auteur kavramı üzerine yapılan araştırmalar ve yazılan pek çok yazı sayesinde dünya sineması, yönetmenin belirli kalıplar ve çizgiler dâhilinde film üretme zorunluluğunda olmadığını görmektedir. Söz konusu kavramın, filmi değerli kılan kişinin yalnızca ünlü oyuncular olmadığını, yönetmenin filme her aşamada dokunarak onu değerli bir sanat eseri haline getirebileceği olgusunu sinema dünyasına kazandırmıştır.

Açıkça belirtmek gerekirse yalnızca sinema var olan toplumun ve kültürün içerisinden izler taşımaz. Sanat olan her şey esasında toplumsallığın bir bütünüdür. O halde yaratıcı yönetmen de bunun bir paydaşı olmak zorundadır. Çekilen filmin tamamı auteur'ün zihnindekilerin işlenmesi olarak görülebilir ancak auteur'ün zihnini oluşturan şey ise onun içinde bulunduğu toplumun bir üyesi olmasından geçer. Ancak bu durum auteur'ün özgün, yaratıcı ve hatta yıkıcı olabileceğinin önünü kesemez. Nihayetinde auteur, beyaz perdeye düşen ışığın inşalarda yarattığı imgeyi değiştirebilir, daha önce hiç denememiş teknikleri üretebilir, kendi filmleri arasında diyalektik bir bütünlük sunabilir ve hepsinden önemlisi hegomonik toplumsal görüşlerin parçalanmasında öncülük edecek olan unsurlardan birisi olabilir. Tıpkı Aki Kaurismaki, Fernando Ezequiel Solanas, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Ken Loach ve Yılmaz Güney gibi birçok auteur'ün yaptığı gibi.

L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé

Yaşam bencil bir eylemdir (Seul Contre Tous)

Gaspar Noé, 1963'te Arjantin doğumludur ve 70'li yıllarından ortalarından itibaren Fransa'da yaşamaya başlamıştır. Sinemaya gençlik dönemlerinde ilgi duyan yönetmen sinema ve felsefe alanında eğitim görmüştür. Film yapımına ise *Tangos, El exilio de Gardel (Tangolar, Fernando Solanas, 1985)* filminde yardımcı yönetmen olarak başlamıştır. Noé, çektiği üçüncü

kısa film olan *Carne* ile 1991 Cannes Film Festivali'nde "SACD Award" adında en iyi kısa film ödülünü alarak uluslararası alanda adını duyurmayı başarmıştır (Sterritt, 2007: 307). Sonraki süreçte uzun metrajlı filmlere imza atan Noé, Cannes ve diğer festivallerde daha çok *Out of Competition* (Yarışma Dışı) ya da *Special Screenings* (Özel Gösterimler) kısmında kendine has bir izleyici kitlesi ile buluşmaktadır.

30 yılı aşan sinema deneyimi ile Noé kendi film dilini oluşturmuş bir auteur yönetmendir. Noé'nin auteur oluşu sadece filmlerinin senaryosunu yazması veya kurgusunu üstlenmesi sayesinde değildir. Noé filmlerinde kendine özgü baş döndüren çekim teknikleri ve açıları kullanmakta, sesi kulakları tırmalayarak rahatsız edici bir unsur haline dönüştürmekte, ışığı ise kışkırtıcı bir atmosferi oluşturmasındaki temel argüman olarak görmektedir. Noé'nin sinematik deneyimi izleyiciyi kışkırtan imgelerle doludur ve filmlerinin teması insanlığın karanlık yönüne (şiddet, homofobi, ensest, uyuşturucu, ölüm vd.) çevrilmiştir. İzleyicilerin sınırlarını zorlayan filmlere imza atan Noé aynı zamanda Fransız Yeni Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık olarak nitelendirilen akımın öncülerinden birisidir.

Gaspar Noé'nin filmografisi incelendiğinde görülmektedir ki çağdaş toplumun krizi onun eleştirisini sunduğu en önemli noktadır. Burada krizden kasıt daha çok insanın varoluşsal sancuları, psikolojik çöküşü, yabancılaşması ve tükenmesiyle ilgilidir. Nihayetinde şehir insanı yıllardır bu krizi aşamamış ve birçok felsefecinin de konuyu soruşturmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Noé kamerayı arka sokaklara taşımakta ve modern şehirlerin karanlıkta kalan yüzlerini acının, uyuşturucunun ve çöken ilişkilerin yuvası olarak tasvir etmektedir.

Kısa senaryolar, doğaçlama sözcükler ve hareketlerle filmlerini oluşturan Noé, filmlerinde küçük bir başlık üzerinden konuyu açarak detaylı ve katmalı bir şekilde film içeriğini oluşturmaktadır. *Seul Contre Tous* filminde konu modern toplumun erkekliği üzerine şekillenirken aynı filmde alt başlıklar milliyetçilik, homofobi, ensest ve şiddet olarak sıralanmaktadır. *Irréversible* (*Dönüş Yok, Gaspar Noé, 2002*)'da ise intikam arzusu ana başlığı yabancılaşma, uyuşturucu ve kader gibi unsurlarla katmanlaşarak devam etmektedir. Bu yönüyle Noé için filmlerinde yapısökümcü bir tarzı işlediği de söylenebilir.

Filmlerinde sıklıkla olayları geriye doğru işleyen bir zamanlama ile ele alan ve kurgu dilini oluşturan Noé, bu yöntemle izleyicilerin büyük bir beklentiyle doyuma ulaşmayı beklediği katarsis anlarını yok etmektedir. İzleyiciler karakterlerle özdeşim kurmak yerine bu karakterlerin psikolojisini ele alan Noé, filmlerinde neden-sonuç ilişkisi kurmaktan farklılaşarak mevcut anın nasıl yaşandığına odaklanmakta, performans deneyimine izleyiciyi de ortak etmeye çalışmaktadır.

Bahsedilen tüm yönleri birlikte düşünüldüğünde Gaspar Noé, çağdaş sinemada *L'enfant Terrible* (Korkunç Çocuk) olarak isimlendirilmektedir. Bu kavram sinemada bağlamında daha çok kimsenin duymak istemediğini duyuran, insanların görmezden geldiği şeyleri ısrarla onların gözüne sokan yönetmenler için kullanılmıştır. Geçmişten bir örnek vermek gerekirse François Truffaut ile ilgili olarak *L'Express* dergisinde "dayanılmaz bir kendini beğenmişlikle gaf yapan nefret dolu korkunç bir çocuk (*enfant terrible*)" şeklinde yazılmıştır (Monaco, 2006: 20).

Noé hemen her filminde izleyici ile etkileşim kurmaya önem verir ve bunu Jean Luc-Godard'tan esinlenerek yapar. Filmlerinde dramatik yapı ve öyküyü yıkmaya çalışan ve seyirci ile etkileşimini arttıran Godard'ın filmlerinde ara yazılar, düz cümleler ve soru cümleleri öne çıkmaktadır (Kineşçi, 2017: 139). Noé de bu stratejinin peşinden gider ve izleyici ile olan iletişimi devam ettirir.



Görsel 2: Noé'nin filmlerindeki bazı ara yazılar

Noé'nin sinemaya dair sınırları zorlayan yaklaşımı çağdaş Fransız toplumunu tasvir etmesinin ışığında incelenebilir. *Carne* ve devam filmi *Seul Contre Tous'* de yarattığı "le Boucher" (Kasap) karakteri üzerine kurulan iki film, temelinde psikolojik ve sosyolojik göndermeleri içermektedir. *Carne'* de alt başlık olarak baba, kasaplılık, et ve şiddet kavramları öne çıkarken *Seul Contre Tous'* de işsizlik, milliyetçilik, homofobi, yabancılaşma, şiddet ve ensest filmin alt başlıklarını oluşturmaktadır. Bu alt başlıkların kronolojik bir sırayla devam etmesi ise bir tesadüfün sonucu değildir. Şiddet ve ensest dışındaki alt başlıklar bu şekilde sıralanırken şiddet ve ensest her iki filmde de kendini göstermektedir. Şiddet, toplumsal cinsiyet bağlamında erkekliğin tüm olumsuzluklara karşı başvurduğu en önemli "mücadele" yöntemidir. Ensest arzusu ise *Seul Contre Tous'* de pratiğe dönüştüğü için birbirine geçen halklardan oluşan alt başlıkların sonuncusunu temsil eder (Korkmaz, 2014: 92).

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi olan *Irréversible'* da açılış sekansı önceki iki filminin ana karakteri olan *le Boucher* (Kasap) ile başlamaktadır. *Carne* ve *Seul Contre Tous* homofobik olarak resmedilen bu karakter, *Irréversible'* da ise eşcinsel bir ilişki deneyiminin ardından "Zaman her şeyi yok eder" cümlesini kurar ve filmin kurgusu tersine işleyen bir zaman şeklinde devam eder. Filmde Marcus eşi Alex'e saldıran kişiyi bulmak için çabaladığında artık onun için tek bir unsur geçerlidir, şiddet. Şiddeti onun için anlamlı kılan şey eşine yardım etmesi değildir. Marcus için şiddet, kendi amacına ulaşabilme arzusu ve çevrenin üzerinde oluşturduğu baskı arasındaki gerilime tırmanan bir pratiktir. Marcus öfkeyle mantıklı düşünebilme yetisini kaybeder ve şiddet onun için sadece intikam takıntısına hizmet ettiği bir yapıya dönüşür (Wróblewski, 2017: 52). Bayon'a göre (2007) Noé, bu filmde bir tür "fizyolojik sinema" faaliyetinde bulunmaktadır. Dünyanın en uzun tecavüz sahnesi süresinde izleyiciyi tek bir açıya sıkıştıran Noé, Alex'in çaresizliğini izleyicinin suratına çarpar. Film boyunca hareketli olan kamera sadece bu sahnede sabitlenir ve böylece Noé ekrana yansıyan tüm acıyı izleyici için kaçma fırsatı vermeden, buna maruz bırakarak filmsel gerçekliğin doruklarına ulaşmaktadır. Tecavüz sahnesinin bir diğer önemli ayrımı ise Noé'nin takip kamerası ile Alex'in peşinden gitmesidir. Kamera Alex'in girdiği tünele onu takip ederek devam etmektedir ve Alex'in gördüklerini izleyicinin de görmesi sağlanır. Alex tecavüze uğrarken ise kamera sabit bir konumda yere indirilir ve Noé izleyici adeta köşeye sıkıştırır (Keeseey, 2010: 97). Buradaki fizyolojik sinema ya da beden sineması kavramı izleyicinin görüntüdeki karakterlerin bedenlerini kendi bedenlerinin bir parçası olarak görmesiyle anlam kazanır. Filmdeki bu tecavüz sahnesi Noé'nin çok ileri sınırları zorladığı da bir sahnedir. İzleyicinin voyöristik (dikizcilik) durumuna düşürüldüğü bu sahnede şiddet, gerçeklik etkisi yaratarak adeta izleyicinin bedeninde vuku bulur ve onları köşeye sıkıştırır.

Noé'nin üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Enter the Void* (*Boşluk*, Gaspar Noé, 2009) filminde izleyiciler Oscar'ın hem fiziksel formuna (yaşam) hem de ruhsal formuna (ölüm) tanıklık etmektedir (Nicodemo, 2013: 64). Kendine özgü saykodelik kamera kullanımı ile baş döndürmeye devam eden Noé, bu filmde de kamerayı insan bedenine yerleştirerek Oscar'ın kullandığı uyuşturucunun izleyicilerin sinir uçlarına karşılık bulmasını amaçlamaktadır. Renklerin halüsinatif etkisini Tokyo şehrinin ışıltısı ile harmanlayan Noé, bu filmde öznel kamera açısı ve yoğun efektler kullanarak sinematografik deneyimini kendine özgü bir tür varoluşçuluk ekseninde harmanlamaktadır. Noé'ye göre *Enter the Void* "*Saykodelik bir melodram*" şeklinde tanımlanmaktadır. Filmde Oscar'ın uyuşturucu aldıktan sonra öldürülmesinin ardından yaşam ve ölüm arasındaki boşluğa giden *Bardo Thödol* (*Bardo Deneyimi*, Tibet Ölüler Kitabı) temel alınır. Bu deneyim insan ruhunun ölümden tekrar doğuma kadar içinde bulunacağı bilinç hallerini tamamıdır ve ruha ölüm sonrasında bir dizi rehberlik yapmaktadır (Çetinbaş, 2019: 209).

Dördüncü uzun metrajlı filmi *Love* (*Aşk*, Gaspar Noé, 2015)'ı 3D (Three Dimensional) olarak çeken Noé, filmde otobiyografik bir yaklaşımla Murhpy karakterini ele almaktadır. Murphy'nin bir sahnede söylediği "*Kan, sperm ve gözyaşı olan filmler çekmek istiyorum. Bu hayatın niteliği gibi bir şey. Bence filmler, böyle sahneler içermeli; bu sahnelerden oluşmalı.*" cümleleri tam da Noé'nin sinemasını tanımlamaktadır. Pornografi ve sinema arasındaki duvarları yıkmaya çalışan Noé için *Love* filminin 3D çekilmesi özellikle yoğun seks sahnelerinin mevcut olmasıyla daha da anlam kazanır. Aşk ve kıskançlık ilişkisini konu edinerek hayal ve gerçekliğin arasında gidip gelen Murphy'nin evlilik bataklığındaki kaçış noktası ise bir Noé klasiği olarak uyuşturucu olmaktadır.

Gaspar Noé'nin beşinci uzun metrajlı filmi olan *Climax* (*Climax*, Gaspar Noé, 2018) izleyicilerin karşısına çıkarken Noé provokasyonuna devam eder ve bunu filmin tanıtım aşamasında bile ifade etmektedir: "*I Stand Alone'u beğenmediniz, Irreversible'dan nefret ettiniz, Enter the Void'dan tiksindiniz, Love'a küfrettiniz, bir de Climax'i deneyin!*". Diğer filmlerinde de olduğu gibi filmin öykü kurgusunu sondan başlatan Noé, 1996 yılında karla kaplı bir atmosferin içerisinde yaşanan gerçek bir olayın peşinden gitmektedir. Noé, *sangria* adını verdikleri içeceklerine LSD (Liserjik Asit Dietilamid) isimli uyuşturucu madde katılan bir grup dansçı gencin geçirdiği *bad trip* (ölüm tribi) durumlarını ele alırken filmin neredeyse tamamının tek bir plan sekans ile çekildiği izlenimi vermektedir. Noé'ye has bir üslupla ve saykodelik bir şekilde ele alınan bu dans filmi bol miktarda kırmızı tonları da içererek yerini korku-gerilim türü bir deneyime bırakmaktadır. Sağlam'a göre (2018) ise bu durum "*bir tür Gaspar Noé cehennemi*" olarak tasvir edilmektedir. Noé, bu filmde sadece bir dans performansa ve korku-gerilim durumuna odaklanmamış aynı zamanda daha önce olduğu gibi şiddetin, uyuşturucunun ve ötekilerin izini sürmeye devam etmiştir. Noé, siyahilerin David'in anlına swastika çizilmesi ile Fransa'nın arka sokaklarında biriken öfkenin intikama dönüşmesini resmederken Tito'nun trajik ölümüyle toplumdaki bir tür narsist sadizmin örneğini göstermiştir. Böylece başkasının acısı kimisi için hazza dönüşebilmektedir. Çünkü bir toplumda şiddet arttıkça girdap büyür ve diğerlerini de bu şiddet sarmalının içerisine çekmektedir.

Gaspar Noé Filmlerinin Yapısal Şeması

Gaspar Noé Filmlerinin Yapısal Şeması	
Teknik	Baş döndüren (360 derece) kamera hareketleri, uzun plan sekanslar, dalgalı düzeyde ses ve müzik kullanımı, neon ışıklar, kırmızı tonlarının hâkim olduğu renkler, ara yazılar ve cümleler, iç sesle kurulan monologlar, kısa senaryolar

Konu	Parçalanmış ve dağınık hayatlar, uyuşturucu kullanımı ve devamında gelişen psikoz, modern toplumdaki yozlaşmış ilişkiler, cinsiyetçi toplumda erkekliğin rolü
Mekânlar	Kloströfobik iç mekânlar, barlar, apartman daireleri, kenar mahalleler, şehir
Kişiler	Tükenmiş insanlar, orta sınıf, ötekiler, uyuşturucu bağımlıları, acı çeken erkekler, eşcinseller
Zaman	Modern burjuvaziye ve orta sınıfı doğrusal olmayan bir anlatı yapısı içerisinde ele almıştır. Kurgusal zaman tersten aktığı gibi geri dönüşler ya da geleceğe gidişler görülebilir.
Tema	Şiddet, kan, cinsellik, öfke, aldatma, uyuşturucu, kader, reenkarnasyon, kıskançlık, yaşam, ölüm, yalnızlık

Noé'nin filmografisine bakıldığında intihar, ensest, cinsellik ve uyuşturucu gibi konular hayatın akış biçiminin dışarısında olmayıp esasında modern toplumlarda hayatın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Noé, izleyiciye bir kaçış alanı tanımayarak onları bu gerçeklikle yüzleştirme arayışına girmektedir. Nihayetinde onun temel sorunu, burada söz konusu edilen kavramların savunuculuğu ya da eleştirmenliği yapmaktan ziyade insanların yok saydığı ama bir o kadar da gün yüzünde duran bu tür olguların soyutlanamayacağını vurgulamak ve insanları bununla karşı karşıya getirerek durumun ifadesini ortaya koymaktır. Bu haliyle Noé'nin filmlerinde duygusallığın ön plana çıktığı bir melankoli ya da acınası bir halet-i ruhiyenin ifadesi yer almaz; tersine anlatımın tam karşılığı net çizgilerle belirlenmiş ve keskin şekilde işlenmiş bir yaşam pratiği beyaz perdeye yansıtılır. Noé için aslolan bir olay örgüsü şeklinde hikâyenin başlayıp sona ermesi değil, performansa dayalı yaşamın sinematik bir deneyimini aktarmaktır.

Noé filmlerinde provokatif bir tarzla hâkimliğini ortaya koymuş olsa da burada temel aldığı durum insanların dışarıdaki dünya ve diğer kişilerle olan etkileşimlerinden ziyade, almış oldukları uyarıcı maddelerin etkisiyle yaşanan yarı-bilinçli ya da bilinçsiz eylemlerini filme dâhil etmektedir. Bu durumu daha etkili kılabilmek için ise sıklıkla baş döndürücü kamera hareketlerinden ve kulakları tırmalayıcı ses unsurlarından yardım almaktadır. Böylece Noé, güncel toplum içerisinde sanat ve sinema kavrayışından kendisini arındırarak filmlerinde yarattığı karakterler aracılığıyla 'farklı' olanın anlatımını esas almaktadır. *Carne* ve devam filmi *Seul Contre Tous*'da *le Boucher* karakteri üzerinden ensesti temel alan Noé, *Irrversible*'de tecavüz ve sonrasında gelişen intikam arzusunu temel alarak gün yüzünde olmayanları, saklı ya da gizli kalanları derinlemesine aktarmaya çalışmıştır. Meydana gelen tecavüz, cinayet ya da uyuşturucunun insanda yarattığı tahribat gibi konuların insanlarda bıraktığı kötü izlenimleri salt bir acıma duygusu ile ele almayan Noé, yaşanan bu olayların faillerinin içinde bulunduğu psikolojik durumu aktarmasıyla anlatım tarzı açısından alışlagelmiş kalıpların dışarısına çıkmakta ve farklı bir duruşu ortaya koymaktadır.

Noé sinema tarihine imzasını atmış pek çok yönetmeni yakından takip edip onlardan büyük izlenimler taşısa da, onun film yapısında daha çok atıfta bulunduğu isimler Stanley

Kubrick ve David Lynch olmuştur. Kubrick'in filmlerindeki çelişkileri ayyuka çıkaran yapı ve Lynch'in filmlerindeki sembolik anlatım Noé'nin sıklıkla esinlendiği bir referans olarak filmlerinde karşılık bulmuştur.

Filmlerinde ses unsuruna da ayrı bir önem veren Noé, birçok filmde izleyiciyi filme daha da dâhil edebilmek için yüksek sesli ritimlere başvurur. *Climax'* de dans pistinde yüksek ritimlerle performans şovu gerçekleşirken, *Enter the Void'* de uyuşturucunun etkisi saykodelik türde ritimlerle doruklara çıkar. *Irrversible'* da ise sıklıkla başvurduğu izleyiciyi rahatsız etme argümanı ses unsuru ile desteklenir. Filimin ilk 30 dakikasına 28hz'lik düşük frekanslı bir ses ekleyerek izleyicide mide bulantısı ve baş dönmesi oluşturmayı hedeflemiştir.

Mekân konusunda da insanın içindeki sıkışmışlık halini genellikle klostrifobik iç mekânlarla yansıtan Noé, özellikle tercih ettiği kırmızı ve tonlarındaki ışıklarla mekânın kapalı atmosferini izleyicinin daha da derinden hissedebilmesini amaçlar.

Bütün bunların dışında Noé'nin belki de auteur sıfatını hak ettiği en önemli nokta filmlerinin birçok bölüm ve detayını kendi üstlenmesidir. Noé filmlerinde sadece bir yönetmen olarak değil aynı zamanda yapımcı, senarist, kameraman ve kurgu yönetmeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Noé, filmin ilk aşamasından son aşamasına kadar süreci takip eden ve her aşamada kişisel stilini filme yansıtan bir yönetmen olarak auteur sıfatını fazlasıyla hak etmektedir.

Gaspar Noé temsilcisi olduğu Yeni Aşırılık dâhilinde sanat olarak sinemanın tekdüze ve bireyselle indirgenmeye çalışılan yapısından uzaklaşarak esasında basit bir öyküyü katmanlaşarak işlemeye çalışmakta ve girift bir atmosfer yakalamanın peşine düşmektedir. Filmlerinde olayları ve kavramları yapı söküme uğratarak aktarmanın peşinde olan Noé, geliştirdiği sinemasal teknik ve biçimsel özgünlük sayesinde sinema sanatında yeri çok ayrı olarak görülebilecek bir bakış açısını sunmuştur.

Sonuç

Yeni Aşırılık akımı dâhilinde üretilen filmler çağdaş toplumların sert ve keskin bir eleştirisini sunmaktadır. Gündelik hayatın yozlaşmasını ve toplumsal ilişkilerdeki tükenmeye yönelik eleştirileri ortaya koyan bu filmler aynı zamanda şiddet ve etkileri hakkında farklı bir okuma yapmanın olanağını da oluşturmaktadır.

Yeni Aşırılığın en bilinen temsilcilerinden Gaspar Noé, filmlerinde senaryo ve yönetmenlik dışında yapımcılık ve kurguyu da üstlenmekte bazı filmlerinin kısa sahnelerinde oyuncu olarak da yer almaktadır. Noé'nin kamera, ses, ışık ve kurgu ile oluşturduğu teknik yeterlilik, klostrifobik iç mekânlar ve kendine has bir yapısökümle şiddet ve cinselliği soruşturan temalarla filmleri arasında bir bütünlük oluşturmaktadır. Ağırlıklı olarak kırmızı rengi ve tonlarını tercih eden Noé, öfkeyi, cinselliği ve hazzı en uç boyutlarda temsil etmenin peşine düşer.

Noé'nin filmlerinde uyuşturucunun insan bedeni ve zihninde yarattığı etki görsel bir anlatıma dönüştürülmekte ve insanın temel içgüdüleri ile yüzleşmesinin olanağını sunarak filmleri arasında bir içsel anlatım oluşturmaktadır. Noé'nin filmlerinde yarattığı karakterler, toplumu oluşturan ama o toplumun yüzleşmekten kaçındığı kötü karakterlerdir. İlk başta bu karakterlerle empati kurmaya çabalayan izleyiciler daha sonrasında çizilen performansla filmde görülen çeşitli sapkınlıkların etkisini hisseder. Böylece filmlerinin öyküsünü sondan başlatan Noé, klasik sinema anlayışındaki ana karakterlerle özdeşim kurma beklentisinin karşısına çıkar ve izleyicinin katarsise ulaşmasının önüne geçer. Bu yüzden Noé için sinema, duygusal bir doyuma ulaşmak değil tersine psikolojik bir tepki oluşturmanın aracıdır. Noé her ne kadar izleyici ile etkileşim kurmaya çalışan bir yönetmen olsa da son kertede izleyici onun eseri olan filmi teslim olarak izlemek zorundadır. Çünkü Noé filmlerinde izleyicinin bir kaçış olanağı yoktur.

Bu çalışmanın sonucunda her ne kadar bir manifestoya dayanmamış olsa da Yeni Aşırılık akımının gelişiminde auteur yönetmenlerin önemli bir yeri olduğu bulgulanmıştır. Yine çalışmanın sonucunda; farklı görüş ve önerileri içerisinde barındıran auteur kavramına ilişkin değer ölçütleri ile akımın temsilcilerinden olan Gaspar Noé'nin kesiştiği, Noé'nin filmlerine kendi kişiliğini yansıttığı ve özgün bir sinema dili oluşturduğuna ulaşılmıştır. Ek olarak Yeni Aşırılığın auteur yönetmenlerin katkıları sayesinde ortaya çıktığı çalışmanın bir diğer sonucunu oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Akça, K. (2010). Üçüncü Fransız Yeni Dalgası'nın Öncüsü. <http://www.keremakca.net/herkesekarsitekbasına.html>
- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Arcady, A. & Benmussa, R. (Yapımcı), & Aja, A. (Yönetmen). (2003). Haute Tension [Sinema Filmi]. Fransa: Alexandre Films, EuropaCorp.
- Bayon, E. (2007). Le Cinéma obscène. Paris: L'Harmattan.
- Bazin, A. (2012). Politique des Auteurs. Adem Yeşilyurt (Çev.). *sinecine*, 3 (1) , 93-103.
- Benayoun, G. ve Guglielmi, F. (Yapımcı). & Breillat, C. (Yönetmen). (1996). Parfait Amour [Sinema Filmi]. Fransa: Dacia Films, CB Films, La Sept Cinéma, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Canal+.
- Bertin, P., Frédianni, V., Guglielmi, R., Ovcarić, F., Percherancier, T., ve Ribière, F. (Yapımcı), & Bustillo, A. ve Maury, J. (Yönetmen). (2008). À l'intérieur [Sinema Filmi]. Fransa: Production Companies, La Fabrique de Films, BR Films, Canal+, CinéCinéma, Soficinéma 3, Uni Etoile 4, Cofinova 3.
- Beugnet, M. (2011). The Wounded Screen. Horeck and Kendall (Ed.), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* içinde (s. 29-42). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Birks, C. (2015). Body Problems: New Extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13 (2) 131-148. DOI: 10.1080/17400309.2015.1009355
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). Film Sanatı. Emrah Suat Onat ve Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Bouchareb, R. ve Bréhat, J. (Yapımcı). & Dumont, B. (Yönetmen). (1999). L'Humanite [Sinema Filmi]. Fransa: 3B Productions, Arte France Cinéma, C.R.R.A.V, Canal+, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Pictanovo Nord-Pas-de-Calais, Procirep, Région Nord-Pas-de-Calais.
- Bréhat, J. ve Bouchareb, R. (Yapımcı). & Dumont, B. (Yönetmen). (1997). La vie de Jésus [Sinema Filmi]. Fransa: 3B Productions, Norfilm, C.R.R.A.V (as CRRAV), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Ministère de la Culture de la République Française, Canal+, Procirep, La Fondation Gan pour le Cinéma, Région Nord-Pas-de-Calais (aid) (as La Région Nord/Pas de Calais), Pictanovo Nord-Pas-de-Calais
- Brown, W. (2015). The New Extremism in Cinema: From France to Europe, *Studies in European Cinema*, 12:2, 156-159, DOI: 10.1080/17411548.2014.973691
- Büker, S. & Topçu G. (2019). Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi. İstanbul: İthaki.
- Chioua, B., Maraval, V., Noé, G., Teixeira, R., Weil, E., Sant'Anna, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (2015). Love [Sinema Filmi]. Fransa: Les Cinémas de la Zone, RT Features, Rectangle Productions, Scope Pictures, Wild Bunch.
- Colak, M. (2011). The New Extremism: Representation of Violence in the New French

Extremism. VI. Congrès Internacional Comunicaci  I Realitat, Barcelona. 491-499.

Coulthard, L. & Birks, C. (2015). Desublimating Monstrous Desire: The Horror of Gender in New Extremist Cinema. *Journal of Gender Studies*, 25 (4) 461-476. DOI: 10.1080/09589236.2015.1011100

Çetinbaş, T. (2019). Duyular ile Sinemayı Algulamak: ‘ l m Nedir?’ Sorusuna Cevap “Enter The Void”. *LA  Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), 199-219.

De Carbuccia, A., Girard, R., Goiran, J., Vuattoux, R. G. (Yapımcı), & Becker, J. (Yönetmen). (1954). *Ali Baba et les 40 voleurs* [Sinema Filmi]. Fransa: Les Films du Cyclope.

Delbosc, O., No , G., Maraval, V., Missonnier, M. (Yapımcı), & No , G. (Yönetmen). (2009). *Enter the Void* [Sinema Filmi]. Fransa, Almanya, İtalya, ABD: Fidélité Films, Wild Bunch, BUF, Les Cinémas de la Zone, Essential Filmproduktion GmbH, BIM Distribuzione, Paranoid Films.

Delbosc, O. (Yapımcı). & Ozon, F. (Yönetmen). (1999). *Les Amants Criminels* [Sinema Filmi]. Fransa: Fidélité Productions, Arte France Cinéma, StudioCanal, Euro Space.

Farenc, L. (Yapımcı), & De Van, M. (Yönetmen). (2002). *Dans Ma Peau* [Sinema Filmi]. Fransa: Lazennec & Associés, Canal+, Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Natexis Banques Populaires Images 2.

Goss, B. M. (2009). Steven Soderbergh’s *The Limey*: Implications for the Auteur Theory and Industry Structure. *Popular Communication*, 2:4, 231-255. DOI: 10.1207/s15405710pc0204_3

Grandpierre, R. & Trottier, S. (Yapımcı), & Laugier, P. (Yönetmen). (2007). *Martyrs* [Sinema Filmi]. Kanada, Fransa: Eskwad, Wild Bunch, TCB Film, Canal Horizons, Canal+, Cin Cin ma.

Grandpierre, R. (Yapımcı), & Moreau, D. & Palud, X. (Yönetmen). (2006). *Ils* [Sinema Filmi]. Romanya: Eskwad, StudioCanal, Castel Film Romania, Canal+, Cin Cin ma.

Hicks, A. & Petrova, V. (2006). Auteur Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Poetics*, 34, 180-203.

Horeck, T. & Kendall, T. (2011). *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Horeck, T. & Kendall, T. (2012). *The New Extremisms Rethinking Extreme Cinema*. *Cinephile*, 8 (2), 4-9.

Horton, A. & Magretta, J. (1981). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Frederick Ungar.

Jacques, C. (Yapımcı), & Grandrieux, P. (Yönetmen). (1998). *Sombre* [Sinema Filmi]. Fransa: ARTE, Canal+, Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Monteurs’ Studio, Procirep, Zeie Productions, Z lie Productions.

Jae-sun, L. ve Jin-gyu, L. (1), Dong-joo, K. ve Seung-yong, L. (2), Young-wuk, C., Harris, J., Kono, B., Chun-yeong, L. ve Tae-hun, L. (3) (Yapımcı). & Park Chan, W. (Yönetmen). (2002, 2003, 2005). *The Vengeance Trilogy* [Sinema Filmi]. G ney Kore: CJ Entertainment (1), Studio Box (1), Egg Films (2), Show East (2), CJ Capital Investment (3), Centurion Investment (3), Ilshin Capital Investments (3), Korea Capital Investment (3), Moho Films (3), Samsung Venture Capital (3), TSJ Entertainment (3).

Johnson, B. (2011). Disavowing The Isle: Masochism and New Extremity. *Asian Cinema*, 22 (1), 71-82 DOI: 10.1386/ac.22.1.70_1

Kael, P. (1963). *Circles and Squares*. *Film Quarterly*, 16(3) DOI: 10.1525/fq.1963.16.3.04a00040

Kalender, A. B. &  zkan, S. (2018). Çağdaş Fransız Sinemasında Gaspar No : “Dönüş

Yok" Filmi Üzerine Dramaturjik İnceleme. Burak Yılmaz, Kurtuluş Özlü, Yusuf Bahardır Keskin, Cem Yüçetürk (Ed.), Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar - 2018 içinde (s.71-90). Ankara: Gece.

Keese, D. (2010). Split Identification: Representations of Rape in Gaspar Noé's *Irréversible* and Catherine Breillat's *Ama sœur!/Fat Girl*. *Studies in European Cinema*, 7 (2), 95-107. DOI: 10.1386/seci.7.2.95_1

Kılıç, Ç. (2010). Antonin Artaud ve Şiddet. *Journal of Yasar University*, 3(10), 1253-1270.

Kineşçi, E. (2017). Postmodern Etik Kavrayışı ve "Müziğimiz" Film. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 123-144.

Korkmaz, U. F. (2014). Parisli Bir Kasabın Erkeklik Halleri. *ilef dergisi*, 1 (1), 89-114.

Kuyucak Esen, Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Zeynep Özarıslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* içinde (s. 33-50). İstanbul: Su.

Kümbetoğlu, B. (2005). Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. İstanbul: Bağlam.

Lau, A. (Yapımcı) & Chan, F. (Yönetmen). (1997). *Made in Hong Kong* [Sinema Filmi]. Hong Kong: Nicetop Independent Ltd., Team Work Production House.

Levasseur, G., Milchan, A., Sternberg, M., ve Păunescu, V. (Yapımcı), & Aja, A. (Yönetmen). (2008). *Mirrors* [Sinema Filmi]. ABD, Romanya, Almanya: New Regency Productions, New Regency Productions, Luna Pictures, ASAF, Castel Film Romania.

Lim, S. H. (2014). Positioning Auteur Theory in Chinese Cinemas Studies: Intratextuality, Intertextuality and Paratextuality in the Films of Tsai Ming-liang. *Journal of Chinese Cinemas*, 1:3, 223-245. DOI: 10.1386/jcc.1.3.223_7

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: +1 Kitap.

Nicodemo, T. J. (2013). *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist in The University of Western Ontario* (Yüksek Lisans tezi), Canada. Erişim adresi: Electronic Thesis and Dissertation Repository, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1586.7>

Noé, G. ve Hadžihalilović, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (1991). *Carne* [Sinema Filmi]. Fransa: Les Cinémas de la Zone.

Noé, G. ve Hadžihalilović, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (1999). *Seul Contre Tous* [Sinema Filmi]. Fransa: Canal+, Les Cinémas de la Zone, Love Streams Productions.

Öztürk, R. (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 227-235.

Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya.

Palmer, T. (2006). Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. *Journal of Film and Video*, 58 (3) 22-32.

Quandt, J. (2011). *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*. Horeck and Kendall (ed.) *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Roy, J. M. (2002). *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*. New York: Columbia University Press.

Sağlam, H. İ. (2018). Gaspar Noé'den Akıl Zorlayıcı Dans Cehennemi: *Climax*. Sinefil Kafası. <https://www.youtube.com/watch?v=dMxYQdYpgQY>. Erişim tarihi: 30.09.2020

Sarris, A. (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 451-454). New York: Oxford University Press. (Özgün eser 1962 tarihlidir)

Smith, M. (2011). Confronting Mortality: "The New French Extremity", The Hostel Series and Outdated Terminology (Part 2 of 3). <https://thesplitscreen.wordpress.com/2011/06/28/confronting-mortality-the-new-french-extremity-the-hostel-series-and-outdated-terminology-part-2-of-3/> Erişim tarihi: 27.09.2020

Solanas, F. (Yapımcı), & Solanas, F. (Yönetmen). (1985). *Tangos, El exilio de Gardel* [Sinema Filmi]. Arjantin, Fransa: Tercine, Cinesur, Ministère de la Culture, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Selda Salman & Çiğdem Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Sterritt, D. (2007). Time Destroys All Things: An Interview With Gaspar Noé. *Quarterly Review of Film and Video*, 24 (4), 307-316. DOI: 10.1080/10509200500526596

Şavlı, B. (2015). Gaspar Noé: Sınırları Delip Geçen İmgeler. <https://www.filmloverss.com/gaspar-noe-sinirlari-delip-gecen-imgeler/> Erişim tarihi: 28.09.2020

Tolleron, L. (Yapımcı), & Gens, X. (Yönetmen). (2008). *Frontière(s)* [Sinema Filmi]. Fransa, İsviçre: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp, Pacific Films, Chemin Vert.

Weil, E., Noé, G., Grandpierre, R., Maraval, V. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (2018). *Climax* [Sinema Filmi]. Fransa: Rectangle Productions, Wild Bunch, Les Cinémas de la Zone, Eskwad, KNM, Arte France Cinéma, Artémis Productions, Vice Films, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, VOO, BE TV, Shelter Prod, Taxshelter. be, Cinéventure 3.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (Çev.). İstanbul: Metis.

Wróblewski, L. (2017). The Violence and The "Vindictive Destructiveness" in *Irréversible* By Gaspar Noé. Maria Isaienkova, M. & Lytovka, O. (ed.) *Violence And Society* içinde (s. 50-55). Warsaw: IRF.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.