

Toplumsal Gerçeğin Yitirilmesi ve Anti-Kahraman Ahlakı: Taxi Driver

Losing The Social Reality And Anti-Hero Morality: Taxi Driver

Aysun Körlü

Özet: Kara filmler ve onların anti kahramanları modern topluma yönelik birer eleştiri olarak okunabilecek önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Film noir kavramı toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış, ekonomik, politik ve kültürel açmazların, toplumsal dönüşümün perdeye yansımalarıdır. Barındırdığı karakterler de karşılaştıkları olaylar karşısında kaygı, umutsuzluk, paranoya, yalnızlık ve yabancılaşma yaşarlar. İzleyiciler toplumun psikolojisini kimlik krizi yaşayan bireylerin hikâyelerinden okur. Taxi Driver filminin anti kahramanı Travis Bickle da kara film kavramının bünyesinde barındırdığı ayırt edici özelliklerin ve bununla paralel ortaya konan toplumsal eleştirinin önemli bir örneğidir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Sinema, Film Noir, Anti-Kahraman, Dışavurumculuk

Abstract: film noirs and their anti-heroes are important sources that can be read as a criticism for modern society. Film noir appeared as a result of social processes; is a reflection of the economical, political and cultural dilemmas, social change to the curtain. The characters from them live a anxiety, despair,paranoid,loneliness and alienation over the events they are exposed to. The spectators read the psychology of society from the stories of people having identity crisis. The anti-hero of the Taxi Driver, Travis Bickle is also an important example of dioristic features from the film and social criticism which are parallel to these.

Key Words: modernisim, cinema, film noir, anti-hero, expressionism

Gündelik yaşamda duygusal düzeyde deneyimlediğimiz hak, denge, eşitlik, Gyasa, yasak, erdem, hukuk, güvenlik, özgürlük, iyilik, kötülük, sözcüklerini kullandığımız her anda, aslında farkında olmadan daha soyut bir kavrama, 'ada-lete' gönderme yaparız. Genelde gündelik konuşmalarımızda bu sözcüğü çok telaffuz etmesek de, bütün toplumsal yapımız, bu kavramın yansımalarıyla doludur. Fakat genelde bunu 'negatif' yönüyle algılamaya eğilimliyizdir. Yani daha çok 'yokluğu' durumunda 'adaletten' söz ederiz. Halbuki toplumbilimcinin karşılaştığı gerçek, bu kavramın tüm gündelik ilişkileri baştan başa kuşattığıdır. Bir toplum, adalet arayışını ya da bunun yokluğunu gündelik siyasetinde, gündelik başkaldırılarında, sanat eserlerinde, şarkılarında, filmlerinde, kutsal metinlerinde bilinçsizce yansıtır. Burada bize düşen görev, bunları doğru analiz etmektir. Bir toplumun edebiyat yapıtlarından, sanat eserlerine sanatsal üretiminin analiz edilmesini, sözünü ettiğimiz kavramlar grubunun izini sürmek olarak tanımlayabiliriz.¹

Sinemanın anti-kahramanları da bu yolda ele alınması gereken bir inceleme alanıdır. Toplumsal yozlaşmanın, çürümüşlüğü, adaletsizliğin, eşitsizliğin, düzensizliğin çağında ortaya çıkan bu kahramanlar klasik kahramanların görevini üstlenen aykırı tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kısa çalışmada film noir kavramı ve bir anti-kahraman örneği olarak Martin Scorsese'nin Taxi Driver filminin baş karakteri Travis Bickle incelenecek ve karakterin şekillenmesindeki toplumsal arka plan analiz edilmeye çalışılacaktır.

Film Noir/Kara Film

Başlangıç olarak belirtmek gerekir ki Film Noir suç ile sinema arasında kurulan bir bağın sonucu olarak karşımıza çıkar. Suç ve ceza olgusu ile adalet arayışı hemen her filmde işlenmekle beraber Film Noir akımının yönetmenleri için bu

¹ Emel Yuvayapan, Sinemada Suç ve Ceza: Modern Toplumlarda Adalet Anlayışının Sinemada Temsili, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. XI.

kavramlar daha merkezi bir öneme sahiptir. Kavramın toplumsal arka planını açıklamak yönünde bir çaba oldukça geri tarihlere götürülebilmekle birlikte daha geniş ve kapsamlı bir çalışmanın konusu olabilir. Kara filmlerin niteliklerine geçmeden önce modern toplum üzerine söylenecek birkaç söz bir zemin oluşturması adına önemlidir.

Bilindiği üzere modern burjuva toplumunun en büyük iddiası kendisini akıl üzerinde temellendirmesidir. Geleneksel olanın, dini öğretilerin arka plana itildiği bir toplumda adalet kavramı da elbette ki aklın araçlarıyla yeniden düzenlenecektir. Böyle bir toplumda “ahlak” bir sorunsal olarak kendisini ortaya koyar. Çoğu sosyolog ve düşünürün önemle üzerinde durduğu ve cevaplar geliştirdiği toplumdaki birliği sağlama noktasında geleneksel olanın yerini ne alacağı sorusu modern toplumda merkezi bir önem taşımaktadır.

Tanrının öldüğü bir çağda ahlak ve hukuk kendisini piyasa koşullarına bağlı olarak ortaya koymuştur. Eşitlik, adalet, etik gibi kavramlar kapitalist piyasanın işleminde anahtar kelimeler olarak işlev görür. Ekonomik olarak karşılıklı bağımlılık, işbölümünün getirdiği toplumsal dayanışma ihtiyacının yanında kapitalist sistem bireysel çıkarı da ön plana çıkararak içerisinde bir çelişkiyi içerisinde barındırır. Bireysel özgürlük ve ben’in öteki’ne saygı duyması gerektiği düşüncesi kapitalist sistemin devam ettirilmesinde merkezi önem taşır. Dolayısıyla suç ve adalet kavramları da ekonomik çıkarların korunması, özel mülkiyet hakkının muhafaza edilmesiyle alakalı olarak gelişim göstermiştir. Burjuvazi kendisini hukuk aracılığıyla kurumsallaştırırken suç ve onun karşıtı olan ceza kavramlarını da kendisine göre şekillendirmiştir. Aklın rehberliğindeki hep daha iyiye giden bir ilerlemenin sonucu; toplumsal ahlakı benimsemiş, birbirine saygılı bireylerin oluşturduğu bir anlamda “kendiliğinden düzenin” sağlandığı bir toplum olacaktır.² İşte tarihin en büyük yalanı olarak ortaya çıkan bu durumun eleştirisi kendisini sinemada antikahramanlar üzerinden ortaya koymuştur.

Antikahramanların toplumsal adalet arayışı ve bu arayışı klasik kahramanlardan farklı olarak suç aracılığıyla gerçekleştirmeleri modern toplumun barındırdığı çelişkilere yönelik iyi bir eleştiridir. Sinemanın bu karakterleri toplumun suç, ceza, adalet ahlak gibi temel kategorilerdeki beklentilerine geçici bir tatmin sağlarlar.

Raymond Borde ve Etienne Chaumeton adlı iki Fransız sinema yazarının ürettiği film noir kavramı, Raymond Chandler, Dashiell Hammett ve James M. Cain tarafından yazılan kara romanlardan (noir novel / roman noir), yararlanılarak çekilen filmlere işaret eder. Bu filmlerin en önemli esin kaynağı, 1910-1930 yılları arasında Almanya’da doğan dışavurumculuk akımıdır. Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sosyal yaşamdaki düzensizliklerden etkilenmiştir. Bu

² Adam Smith, *Ulusların Zenginliği*, (1776) s. 26’ dan aktaran: Ayşe Buğra, “İktisat ve Ahlak”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 41.

akım, geleneksel ve yerleşik olana bir başkaldırıdır. Genel olarak Nietzsche'nin görüşleriyle şekillenen akım, dünyanın akıl aracılığıyla algılanmasına karşı çıkar. Sanatçının iç dünyasını ön plana çıkarır. Öznel ve bireysel olanı işler. Alman dışavurumculuğu, Birinci Dünya Savaşı'na bir tepkidir. Benzer bir şekilde, kara film, İkinci Dünya Savaşı'na başkaldırı olarak doğar. Kara filmin karanlık doğası, 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadarki süreçte Amerika Birleşik Devletleri'nin yaşadığı bunalımla ilişkilidir. Bununla bağlantılı olarak, kara film insanın saçma, ölüm, yabancılaşma, kimlik krizi çerçevesinde gelişen varoluşsal arayışını konu alır. Yeni toplumsal yapının yansımaları, kara filmde ortaya çıkar. Böylece, 1940'larda kent yaşamı ve karamsar konular sinemaya girer.³ Borde ve Chaumeton, kara filmin belirleyici özelliklerini ortaya koyar. Hikayenin ana temasını suç oluşturur. Olaylar suçlunun bakış açısından anlatılır. Dedektifler de suça karıştığı için masum değillerdir. Dolayısıyla bu filmlerde geleneksel otorite görüşü altüst edilir. Karakterlerin arasında bir güven ilişkisinden bahsetmek mümkün değildir, çıkarlar sürekli değişir ve ihanet her zaman söz konusudur. Yine kara filmde kahramanı çekiciliğiyle kendine bağlayan ve onu zor durumda bırakan cazibeli ama tehlikeli bir kadın vardır.

Bu filmlerde şiddet öğelerinin ayrı bir yeri vardır. Senaryo beklenmedik değişiklikler göstererek izleyiciyi şaşırtır ve film genelde beklenmedik bir sonla biter. Bu filmlerde, klasik polisliyelerden farklı olarak kahraman, dedektif olmak zorunda değildir. Kahraman dedektif olsa bile, tamamen iyi değildir ve suçla ilişkisi vardır. Bu filmlerde, sadece suçlular değil, herkes kötüdür. Hem yeraltı, hem yerüstü yozdur.⁴

Klasik anlatının aksine kara film, bireysel sesi açığa çıkarır. Böylece kara filmde özne, toplum ve grup değil; birey ve bölünmüş benlik olarak belirir. Öyküler bireyin bakış açısından anlatılır. Öznellik, kamera kullanımıyla güçlendirilir. Bu filmlere, klasik anlatının toplumsal bakışı yerine, bireyin bakışı hakim olur. Bundan yola çıkarak kara filmin en önemli başarısının, kişinin benlik mücadelelerini inandırıcı, gerçekçi bir şekilde anlatması olduğu söylenebilir. Klasik anlatıda tek bir gerçeklik vardır. Kara filmde ise her karakter için ayrı bir gerçeklik düzlemi yaratılır. Bu, her karakterin bakış açısı ile çoğalan, yoruma açık bir gerçeklik anlayışıdır. Böylece, bu filmler çok katmanlı gerçekliğe izin verir. İzleyici, kamera kullanımı nedeniyle olayın içine girer ve etkin olur. Kurgu anlamında da kara film ve klasik film anlatısı arasında farklılıklar vardır. Klasik anlatı yönetmene karakterlerin bakış açıları arasında seçim yapma olanağı tanır. Bu filmlerde kurgu, yönetmenin denetim aracıdır ve doğallaştırılarak izleyiciden gizlenir. Oysa kara film için önemli olan gerçekliğin göreceli yapısıdır. Kara filmde yönetmenin denetimi yerine, öznel kamera ön plandadır. Olaylar, karakterin bakış açısından

³ Tansel, Deniz, "Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch Örneği", s. 32.

⁴ A.g.e., s. 34.

ortaya konur. İzleyiciye oluşan yeni bilinç, ortaklaşa kamusal bakışın baskısına son verir. Böylece izleyicinin konumu değişir Kara filmin özgürleştirici yapısı, sadece öznel kamera kullanımı ile de ilişkili değildir. Çağdaş türlerin hiçbiri kara film kadar kendini ifade etme olanağı sunmaz. Bu filmler, diğer türlerden daha güçlü bir şekilde toplumsal yapıyı eleştirir. Verili sistemin suç ile kurulduğunu gösterir. Toplumsal kurumların tahakküm aracılığıyla kurulduğunu açığa çıkarır. Ayrıca, izleyiciye bakış açısını değiştirme ve gündelik yaşam algısını geliştirme yöntemi sunar, bu nedenle demokratiktir. Bu nedenle, bu filmler ve bunlara kaynaklık eden kitaplar saygı görmeyi hak eder.⁵

Kara film, bir başkaldırı aracıdır. Ve bu nedenle varoluşçulukla ilişkilidir. Kara film de varoluşçuluk gibi, II. Dünya Savaşı sonrasında kendini arayan insanları işler. Hatta yabancılaşma, yalnızlık, insanın ölüme yazgılı oluşu, seçim, anlamsızlık, saçma gibi varoluşçu motifler, Sartre'dan önce kara filmde işlenir. Klasik kara film akımı geleneksel olarak, hilenin, sahtekarlığın ve cinayetin sıradanlaştığı karanlık bir dünya çizer. 1980'lerden sonra, kara filmdeki suç, yalıtılmışlık, yabancılaşma, özgürlük, saçma gibi konular daha baskın hale gelir. Böylece, bu filmler yeni kara filme dönüşür. Yeni kara film de, klasik kara film gibi ekonomik ve politik altyapısı bozulmuş Amerikan toplumunu anlatır. Bu filmler, Watergate Skandalı ve Vietnam Savaşı sonrası kuşkuculuğu da içerdiği için, kara filmdeki-lerden bile daha güçsüz karakterler barındırır.⁶

Özet olarak, kara film ve yeni kara film geleceği için endişelenen, geçmişini sırtında taşıyan modern insanın savaş sonrası karamsarlığını anlatır. 1929 Ekonomik Bunalımı ile varoluşsal sorunlarına, iktisadi ve sosyal belirsizlikler ekleyen insanı konu alır. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerikan sinemasına hakim olan karamsarlığı ve umutsuzluğu anlatır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi kara filmler dışavurumculuğa çok şey borçludur. Yeni kara film ise, klasik kara filmin varoluşçu temalarını daha da karamsar bir tonla ele alacaktır.

Taxi Driver / Travis Bickle

"Adalet yerine ancak bir suç aracılığıyla gelecek"
Dürrenmatt

1970'lerle beraber kara filmin biçimselliğinin sorgulandığı ve temanın bireyin psikolojisine kaydığı yapımlar artar ve bu yapımlardaki karakterler daha da acımasızlaşır. Dönemin belli başlı kara film örnekleri arasında, Arthur Penn'in *Mickey One* (1964) ve *Night Moves*'u (1975), Roman Polanski'nin *Chinatown*'ı (1974), Martin Scorsese'nin *Taxi Driver*'ı (*Taksi Soförü*-1976) ve Robert Altman'ın *The Long*

⁵ A.g.e., s. 35-36.

⁶ M. Ryan ve D. Kellner, *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, 1997, s. 137.

Goodbye'ı (1973) sayılabilir. *Noir* bu dönemde 1940'larda olduğu kadar büyük bir etki yaratmasa da, bu kez yönetmenler yaptıkları işin daha bilincinde görünürler. Bu filmler arasında dönemin ruhunu en iyi temsil eden ve onun ideolojisine kendisini kaptıran film Scorsese'nin *Taksi Şoförü* filmidir.⁷ Scorsese psikolojik reaksiyonlar içerirken kara film anlatısının modernleşmeyle değişen çehresini anlatır.

Taxi Driver bir anlamda modern kara filmin rönesans dönemidir. Filmin tarihlendiği yıllar Vietnam Savaşı'nın yanı sıra Pentagon yolsuzluk belgeleri, Watergate skandalı gibi ABD toplumunun devletle kriz yaşadığı, isyan dalgasının hakim olduğu zamanlardır. Vietnam Savaşı'nın toplumda yarattığı kızgınlık, bu kızgınlığın hoşgörüsüzlüğe ve şiddete yönelmesi asker ceketini üzerinden çıkarmayan Travis'in içindeki karanlığı ortaya çıkarır ve Travis adım adım delirerek bir noir anti kahramanına dönüşür.⁸

Filmin Travis ile paylaştığı bakış açısı, filmi baştan sona kuşatır. Bu paranoyak bakış açısı dışında izleyicinin benimseyebileceği bir açı yok gibidir. Her gün geçip gidilen sokaklar, birdenbire dehşetli bir mekan halini alırlar. Kameranın Travis'in bakışını vermek noktasındaki ısrarı sonucunda seyirci başka hiçbir şey göremez olur. *Film Noir*'da alışık olduğumuz dedektifin yerini burada taksi şoförü alır. Ancak o da konumu gereği, bir dedektif gibi, şehrin her yerini dolaşmakta ve pek çok şeye tanık olmaktadır. Travis gibi yalnız ve tecrit bir adamın toplumun içine bu kadar girmesi filmdeki temel çatışmanın resmedilmesidir diyebiliriz.

Travis'in saldırıları liberalizmin ikiyüzlülüğüne ve onun doğurduğu ortamın 'günahkarlarına' (hırsız, kadın pazarlayıcıları, fahişeler gibi) yöneliktir.

*"Gece olunca bütün hayvanlar dışarıdadır. fahişeler, hırsızlar, uğursuzlar, hapçılar, keşler. hasta ruhlu satılmışlar. bir gün iyi bir yağmur yağacak ve bütün bu pislikleri temizleyecek."*⁹

Tepki aşırıdır ama aşırılığı ölçüsünde yetersizdir. Öfkenin nesnesi, böyle bir toplumda herkes olabilmektedir. Filmin sahne düzenlemeleri, kullandığı ışık/karanlık ilişkisi hem dışavurumculuğu ve noir'ı anımsatırken diğer yandan da izleyicinin Travis'in bakışını paylaşmasını sağlar. Özellikle Amerikalı ve New Yorklu için aşına olan şeyler, paranoyak bir bakış açısı ile yer değiştirir. Diğer yandan siyasallaşmamış bilinç tıpkı taksi gibi kentin yüzeyinde gezinerek, sistemin daha derinlerde yer alan sorunlarına değinemez. Bunun yerine bir yanlış bilinç formu olarak onun (Travis'in) ahlaki bilinci ve buna bağlı olarak gelişen hıncı, bütün eylemleri motive eder. O tanrının yeryüzündeki yalnız adamıdır ve Tanrı adına, onun adaletini gerçekleştirmeye girişir.¹⁰

⁷ Emel Yuvayapan, *Sinemada Suç ve Ceza: Modern Toplumlarda Adalet Anlayışının Sinemada Temsili*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2006, s. 78.

⁸ <http://www.okuryazar.tv/selda-tan-ozdemir-yeni-kara-filmler/>

⁹ Travis Bickle, "Taxi Driver"

¹⁰ Emel Yuvayapan, a.g.e., s. 79.

“Yalnızlık beni tüm hayatım boyunca izledi, her yerde. Barlarda, arabalarda, kaldırımlarda, dükkânlarda, her yerde. Kaçış yok. Ben Tanrı'nın yalnız adamıyım.”¹¹

Travis karakteri noir evrenindeki kahramanların en uç noktalarından birini temsil eder. Senaryonun yazarı Paul Schrader Travis'i şöyle anlatır:

“Travis 26 yaşında, sıska, sert, kendi yolunda giden; tam anlamıyla yalnız biri. İyi görünümlü hatta güzel, yakışıklı biri sayabiliriz onu; sakın, dümdüz bakışları ve karşısındakini silahsızlandıran, nereden geldiği belli olmayıp birden ortaya çıkıp bütün yüzünü kutsal bir ışıkla aydınlatan bir gülümsemesi vardır. Ama bu gülümsemenin arkasında, kara gözlerinin çevresinde, çukur yanaklarının içinde, örtük, gizli bir korkunun, boşluğun ve yalnızlığın içinde debelenen bir hayatın lanet izlerini görürsün. Hep soğuk olan bir ülkeden gelmiş gibidir; sakinlerinin sadece susmayı bildikleri bir ülkeden. Başını çevirir, yüzünün ifadesi değişir, fakat gözleri her zaman donuk, hareketsiz, bir boşluğa delercesine bakar. Travis, New York'un hayatına amaçsız dalar, öteki karanlık gölgeler arasında bir gölgedir. Kimsenin dikkatini çekmez; kimsenin onu fark etmek için bir nedeni de yoktur zaten.; Travis çevresiyle kaynaşmış, çevre içinde eriyip kaybolmuştur. Rider-jens giyer; kovboy çizmeleri, yün western gömleği ve erimiş bir ordu ceketi vardır. Ceketin üzerinde “King Kong company, 1968 -70 etiketi görünür: Onun çevresindeki seksi hissedersin, hasta seksi, bastırılmış seksi, yalnız seksi; ama işte bütün bunlara rağmen inadına bir seks kovalamaz o, çiğ, ham erkek gücüdür o; öne itilmiş kaba şiddet; ne amaçla bilinmez. Derken daha dikkatli bakarak kaçınılmaz olanı keşfederiz. Saatin yaylarını kurdukça kurabiliriz, sonsuza kadar. Yeryüzünün güneşin çevresinde dönmesi gibi Travis Bickle patlamanın çevresinde dolanıp bekler.”¹²

İlk başta Travis topluma uyum sağlayamayan birisi gibi görünür, ancak onun sıkıntısı modern dönem yalnızlığı değildir. Modern hayatın tam içinde, ona ters ama ayırt edilemeyen, yalnızlığı yönsüz ve biçimsiz bir adamdır. Aslında O'nun derdi topluma dahil olmaktan çok, onu değiştirmektir. Bunun için kendisi gibi düşünen, kendisini anlayabilecek birilerini arar, ancak bulamaz. Dünya mahvolmuştur, ancak düzelmek istemiyor gibidir, O da kontrolü eline almaya karar verir.

Filmin en önemli başarısı işte bu kabullenmişlik karşısında Travis'in düştüğü dehşeti toplumun iki uç kesiminden gelen iki kadın ve iki erkek ile olan ilişkisi çerçevesinde göstermesidir. Travis ne ondandır, ne de diğerinden. O sınırdadır ve ilişkiye girdiği bu insanların birbirlerinden bu kadar farklı görünmelerine rağmen aynı olduklarını bize gösterir. O'na göre beyazlar içinde, seçim kampanyası yürüten melek görünümlü Betsy ile pisliğin içine batmış çocuk fahişe İris aynıdır. İkisi de yalnızdır, ikisi de kendisini pazarlayan adamların elindedir ve kurtarılmalıdır. Kurtarılmaktan da öte kurtarılmayı istemelilerdir. Betsy'nin etrafında olduğu başkan adayı Palantine topluma yalanları pazarlar. “Biz halkız!” sloganıyla

¹¹ Travis Bickle, “Taxi Driver”

¹² http://yunus.hacettepe.edu.tr/~cem/AKE337_files/FilmNoir.pdf

topluma kendini benimsetmeye çalışır. Filmde başkan adayının konuşmalarından birinde dinlerken kameranın özellikle başkanın yüzünü çekmemesi onun diğerlerinden hiç de farklı olmadığını vurgular. Vietnam'da acı çeken halk değil, Travis'tir. Betsy'den karşılık alamamasının öfkesini Palantine'a yöneltir, ancak suikast girişimi başarılı olmaz. Travis'in toplumu kirleten bu adamların elinden kurtarmak istediği bu iki kadının benzerliği cafe sahnesinde kendisini ortaya koyar. İkisi de yalnızlığının ve esaretinin farkında değildir. Özgür görünen ve kendilerini böyle nitelendiren bu kadınlar aslında yanlarındaki adamların birer esiridir. Eğer Betsy Travis'in umutlarını kırdıysa, İris bunu daha da ileriye taşıyarak öfkenin açığa çıkmasını sağlayacaktır. Hiçbir şey bu öfkeyi yatıştırmaya yetmemektedir. Bu yüzden şiddet bir nesneden başka bir nesneye bağlantısız bir biçimde kayar. Nesneye saldırdıkça tatmin edilemeyen adalet duygusu en sonunda kendisini vurur.

Travis'in filmde Betsy ile olan diyalogunda bahsettiği *"hayatını düzene sokmak"* aslında tam tersini içerir. O'nun düzenden anladığı aslında kontrolü yitirmektir. Şiddet ve onun getirdiği yıkıcı son Travis'in hayatını düzene sokan ve devam etmesini sağlayan unsurdur. Demir bir kafes içinde yaşayan, hayatının denetimini yitirmiş modern insanın öyküsünü anlatan Henry James'in *"Vahşi Ormandaki Hayvan"* hikayesinin karamanı Marcher'in içinde, *ayların ve yılların kıvrımları ve dönemeçleri arasında, ormanda pusuya yatmış vahşi hayvana benzer bir şey bekliyordu.*¹³ O hayvan Marcher'in hayatı bekleyişiydi, hayvan saldırdığında hayatını hep kontrolün elinde olduğunu sandığı bir düzen içinde yaşayan Marcher gerçek anlamda yaşamaya başladı. Travis'in ki de bu tür bir hayvandır. Hayatını düzene sokmaya çalışan bu adam düzeni ve kontrolü onu yitirerek kazanır. *"Hayvan saldırır ve her şey boşlukta darmadağın olur."*¹⁴ Bir anlamda özgürlüğünü ve kendisini bir birey olarak hissedebilmeyi bu şekilde sağlar.

Filmin sonu bir sonuca bağlanmaz. Travis'in şizoid kişiliği izleyiciyi gerçeklik konusunda şüpheye düşürür. Medya kahramanı olan Travis hala bir katildir, ancak toplumsal adaleti sağladığı için kabul görür. Halbuki Palantine için giriştiği suikast başarılı olsa tam tersi bir halk düşmanı olacaktır. Filmin sonunda Travis'in gerçekten mi yoksa zihninde mi kazandığını anlayamadığımız zaferinin sonunda O, artık huzurlu bir adamdır.

Sonuç

Kara filmler ve onların anti kahramanları modern topluma yönelik birer eleştiri olarak okunabilecek önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Film noir karakterleri karşılaştıkları olaylar karşısında kaygı, umutsuzluk, paranoya, yalnız-

¹³ Sennett, Richard, *Göziin Vicdanı*, s. 84.

¹⁴ a.g.e., s. 85.

lık ve yabancılaşma yaşarlar. İzleyiciler toplumun psikolojisini kimlik krizi yaşayan bireylerin hikayelerinden okur. Nihayetinde kara filmler ekonomik, politik ve kültürel açmazların, toplumsal dönüşümün perdeye yansımalarıdır. Kara filmi diğer tür filmlerinden ayıran da zaten bu eleştirel söylemidir.

Modernizmin hep ileriye ve daha iyiye gideceği düşüncesinin gerçekleşmemiş olması bu filmlerin bakış açısının kaynağını oluşturur. Toplum giderek yozlaşmakta bir anlamda toplum çürümesi dediğimiz durum gerçekleşmektedir. Toplumsal adaleti sağlama noktasında birincil sırada olan güvenlik güçlerinin yozlaşması, toplumsal adaleti ele almak noktasında bireyi devreye sokar. Bu ülkemizde de sıkça bahsi geçen bir durumdur. Toplumsal adaletin sağlanmasında hep güvenlik güçlerinin acizliğinden ya da satılmışlığından bahsedilir. Halk her an kontrolü eline almak için hazır bekler.

Refah düzeyi yükselen, sürekli geliştiği iddia edilen modern toplumlarda, toplumun diğer yüzünü oluşturan kesimlerin varlığı bilinmekle beraber bu kesimler göz ardı edilirler. Toplumun pis yüzü kendisini gerçekten de gece ortaya çıkarır, Taxi Driver şehrin pisliğiyle bizi yüzleştirir. Bu durumun varlığını bilmekle beraber, bu konuda bir şey yapma arzusu farklı bir durumdur. Filmin baş karakterinin insanların umursamazlığını anlayamaması aslında modern toplumun en büyük sıkıntısını ortaya koyar. Yaşadığımız hayatların gerçekliğine ve bizim kontrolümüzde olduğuna ve hatta özgür olduğumuza o kadar inanırız ki ortada hiçbir sorun yokmuş gibi davranırız.