

BARIN IŞIKLARI SÖNÜYOR: YÜZEYDE ŞİDDETLİ, DERİNDE SESSİZ *BARDA**

Muharrem Derin

Barda

Yönetmen: Hande Türkel

Senaryo: Cem Özuduru, Ozan Ağaç

Görüntü Yönetmeni: Melik Uslu

Kurgu: Sercan Güdücü

Sanat Yönetmeni: Erdem Özçelik

Müzik: Cem Öget

Yapımcı: Bahadır Atay, Emre Oskay

Oyuncular: İdris Nebi Taşkan, Melisa Berberoğlu, Cem Söküt, Burak Can Doğan,
Alperen Aldanmaz, Melissa Değer

2024 / 98' / Türkiye

Barda (2024), 2006 yılında **Serdar Akar**'ın yönetmenliğinde izleyiciyle buluşan *Barda* filminin yeniden uyarlaması olarak 2024'te vizyona girdi. **Hande Türkel**'in yönetmenliğini üstlendiği film, tıpkı ilkinde olduğu gibi bir grup failin rastgele seçtikleri genç insanları bir mekânda alıkoyarak uyguladıkları fiziksel ve psikolojik şiddeti konu alıyor. Ancak bu kez fail profili değişmiş; alt sınıftan gelen suç makineleri yerine, toplumun üst tabakasına ait, eğitilmiş ve zengin genç erkekler yerlerini almıştır. Hikâyenin temel iskeleti aynı kalmış olsa da anlatı biçimi, karakter çözümlenmeleri ve ahlaki zemini açısından iki film arasında ciddi farklılıklar bulunuyor.

2024 yapımı *Barda*, Türk sinemasında rahatsız edici gerçekçiliğiyle kült bir statü kazanmış olan *Barda* (2006) filminin izinden giden bir yeniden yapım olarak karşımıza çıkar. Yeniden yapım sineması, sinema tarihinde çoğu zaman büyük riskler barındırır. Hem seyircinin hafızasında yer etmiş güçlü bir orijinalle rekabet etmek,

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2025 Birincisi

hem de kendi estetik ve anlatısal dilini oluşturmak kolay değildir. Bu nedenle, gerek Türk sinemasında gerekse uluslararası arenada, yeniden yapımların orijinali kadar başarılı olması nadiren görülür. Elbette istisnalar vardır: **Scarface** (Briand De Palma, 1983), **The Fly** (David Cronenberg, 1986), **The Departed** (Martin Scorsese, 2006) ve **True Grit** (Joel Coen ve Ethan Coen, 2010) gibi yapımlar, orijinal filmlerini gölgede bırakacak derecede ses getirmiş ve sinema tarihinde haklı yerlerini almışlardır. Bu filmler yalnızca yeniden yapım olmanın ötesine geçip, kendilerine özgü bakış açıları ve sinemasal dilleriyle yeni bir anlatı kurmayı başarmışlardır.

Ne yazık ki, **Barda** (2024) için benzer bir başarıdan söz etmek zor. Film, orijinalindeki yoğun gerilim, çığ gerçekçilik ve toplumsal eleştiri dozunu korumaya çalışsa da, birçok açıdan bu mirası taşıyamamaktadır. Hem anlatı ritmi, hem karakter inşası, hem de tematik derinlik açısından zayıf kalan film, izleyicide orijinalin yarattığı etkiyi yaratmaktan uzaktır. Bu durum, yalnızca yönetmen tercihlerine değil, aynı zamanda senaryonun yeniden ele alınış biçimine, karakter psikolojisinin yüzeyselliğine ve tematik aktarımda yaşanan tutarsızlıklara dayanmaktadır.

Serdar Akar'ın **Barda** (2006) filmi, Türkiye sinemasında çok nadir rastlanan derecede sertliği ve çıplak gerçekçiliğiyle dikkat çekmişti. Bir grup gencin, tanımadıkları bir grup erkek tarafından bir bara kilitlenip ağır şiddete ve cinsel saldırıya uğramasını konu alan film, hem biçimsel sertliğiyle hem de atmosferik sıkışmışlığıyla hafızalara kazındı. **Serdar Akar**, önceki filmlerinden de aşına olduğumuz üzere, *erkek egemen dünyanın karanlık köşelerini* anlatmakta usta bir yönetmendir. **Gemide** (1998), **Dar Alanda Kısa Paslaşmalar** (2000) gibi filmlerinde de benzer temalar işler. **Barda**'da da failin "erkeklığı" ve bu erkeklığın şiddetle ilişkisi doğrudan gösterilir. Ancak mağdur karakterlerin kişilik derinliği çoğu zaman ikinci plandadır. Bu, filmin odak noktasını failer üzerine kurduğunu düşündürür. **Serdar Akar**'ın filmde özellikle kurduğu erkek hegemonyası ve sınıfsal farklılıklar, şiddetin sosyolojik ve ekonomik bir tabanına işaret etmişti. **Hülya Türkel** de kendi filminde erkeklik krizini **Akar**'ın yaptığı gibi işlemeye çalışıyor.

Her iki filmde de failerin hem mağdurlara hem de birbirlerine yönelttikleri cinsellik temelli tehdit ve aşağılama dili, aslında sadece bireysel sadizmi değil, erkeklığın Türkiye'deki hâkim ideolojik kodlarını da açığa çıkarır. Erkeklığın hâlâ fiziksel güç, cinsel baskınlık ve tahakkümle özdeşleştiği bir toplumsal yapı içerisinde, failerin kullandığı bu dil şaşırtıcı değil; daha çok, alışlagelmiş bir sistemin sinemasal dışavurumudur. Ancak, iki film arasındaki belirgin farklardan biri, failerin toplumsal sınıfsal kökenidir. **Serdar Akar**'ın filminde fail grubu, daha çok "varoş" olarak tanımlanabilecek, toplumun alt sınıfına mensup, eğitim ve kültürle arasına mesafe

koymuş bir erkek grubudur. Bu tercih, failin şiddetle kurduğu ilişkiyi kentsel yozlaşma, yoksulluk ve eğitimsizlik gibi sosyolojik açıklamalarla destekleyebilecek bir zemin yaratır. Akar, şiddetin failini daha çok toplumun "dışlanmış" kesimlerine konumlandırır. Oysa **Hande Türkel**, bu fail profilini tamamen tersine çevirir. Onun **Barda**'sında şiddet, üst sınıfın içinden, yani "elit, ayrıcalıklı, zengin" erkek figürlerinden gelir. Bu fark, sadece estetik ya da karakter tercihi değil, doğrudan ideolojik bir duruşu temsil eder. **Türkel**'in çizdiği fail profili, şiddetin sadece marjinalleşmiş kesimlere özgü bir "sapkınlık" olmadığını, bilakis iktidar sahibi erkeklerin, görünürde medeni olanların da şiddetin merkezinde olabileceğini gösterir. Bu, Türkiye'de hâlâ çok fazla temsil edilmeyen ama güncel birçok olayla ilişkilenebilecek bir anlatı biçimidir. Böylece **Türkel**'in filminde erkek egemenliği; sadece kas gücüyle değil, sınıfsal üstünlük, kibir ve cezasızlık hissiyle de kendini üretir. Failler, yalnızca fiziksel değil, ekonomik ve kültürel bir iktidarın da temsilcileridir. Mağdurlar ise, ilk filmdeki gibi "rastgele seçilmiş" değil, bu ayrıcalıklı erkeklerin gözünde alt sınıfın "eğlenilecek", "cezalandırılacak" figürleri haline gelir. Bu durum, şiddetin motivasyonunu daha sistematik, daha ideolojik ve belki de daha tehlikeli bir çerçeveye yerleştirir.

Güçlü Kadın mı, İkilemde Kalan Kurgu Aracı mı?



Hande Türkel'in **Barda** filmine katmak istediği ancak, yorumundaki en zayıf halkalardan biri, "güçlü kadın karakter" inşasının yüzeyselliği ve bu karakterin çelişkili biçimde hâlâ erkek bakış açısının kalıpları içinde şekillenmesidir. Filmin merkezinde yer alan Nihal karakteri, görünüşte travmaya karşı direnen, sözünü esirgemeyen ve fiziksel olarak da karşı koymaya çalışan bir figür olarak çizilir. Ancak bu "güç" temsili, derinlikli bir karakter inşasından çok, karikatürize bir "erkek gibi davranan kadın"

prototipine dönüşür. Bu durumun temel nedenlerinden biri, filmin senaryosunun erkek yazarlar tarafından kaleme alınmış olması olabilir. Kadın bir yönetmenin, kadın karakterlerin öznel dünyasını ve duygusal geçişlerini kadın bakışıyla görselleştirme şansı, yazılı metnin sınırları içinde daralır. **Türkel**'in yönetmenliği senaryonun dayattığı maskülen "güç" tanımı Nihal'i iki boyutlu bir figür haline getirir.

Film boyunca Nihal'in direnci, çoğunlukla erkeklerin kullandığı küfürlü dile hâkim olması, fiziksel karşı koyuş göstermesi ve meydan okuyan bakışları ile ifade edilir. Oysa güçlü kadın karakterin derinliği, sadece şiddet ve küfürle değil, duygusal çatışmalarda ve içsel motivasyonda da gizlidir. **Türkel**'in kamerası bunu zaman zaman yakalamaya çalışsa da Nihal karakteri, sembolik olarak "güçlü" olsa da, psikolojik derinliği sınırlı, dramatik gelişimi zayıf bir temsile dönüşür.

Bu da bizi önemli bir soruya götürür: Kadın karakterin güçlü olması ne demektir? Erkeklerin yazdığı birçok senaryoda bu, kadının erkekleşmesiyle eşdeğer tutulur: az konuşan, sinirli, cesur, küfürbaz ve fiziksel olarak dirençli. Oysa kadın bakış açısından güçlü olmak, yalnızca faille çatışmak değil, kendinle, geçmişinle, toplumun dayatmalarıyla da çatışabilmek; zayıflığı da korkuyu da ifade edebilme alanı yaratabilmektir. **Türkel**'in filminde bu alan sınırlı kalır. **Hande Türkel**'in **Barda** filminde en tartışmalı anlardan biri, Nihal'in faillerin elinden kaçmayı başardığı ve sokakta yardım aradığı sekanstır. Bu sekans, hem dramatik yapının doruk noktası olması açısından önemlidir hem de filmdeki gerçeklik algısı ve sembolik anlatımın çakıştığı an olarak dikkat çeker.

Nihal'in gece vakti sokakta yardım istemesi, gerçekçi bir gerilim unsuru olarak inşa edilebilecekken, tüm sokak lambalarının sırayla sönmesi ve mahallede hiç kimsenin olmaması gibi yapaylaştırılmış detaylar, sahnenin etkisini zayıflatır. Bu sahnede verilmek istenen mesaj, *kadınların tehlike anında toplum tarafından yalnız bırakılması* gibi anlaşılır ve anlamlıdır. Ancak bu mesajın abartılı biçimde görselleştirilmesi, seyirci için "kör göze parmak" bir deneyime dönüşür. Bu da hem dramatik inandırıcılığa zarar verir hem de anlatımın duygusal etkisini zedeler.

Aynı sahnede bakkalın Nihal'e inanmaması da, kadınların yaşadıkları travmalarda sıklıkla karşılaştığı "inanılmama" problemine işaret etmek ister. Ancak karakterin durumu bu kadar açık ve dramatikken bile ciddiye alınmaması, toplumsal eleştiriden çok, inandırıcılığı zorlayan bir senaryo tercihi gibi durur. Nihal'in kaçış sonrası eline silah alması, filmin dramatik yapısında karakterin pasif konumdan aktif konuma geçmesini simgelemek üzere tasarlanmış gibi görünür. Ancak bu geçiş, karakterin güçlenmesi değil, beceriksizleşmesi üzerinden anlatılır. Silahı tutamaması, doğru hedef alamaması ve panik halinde kontrolünü yitirmesi, karakterin güçlü yanını

pekiştirmek yerine sorgular. Bu tür bir yazım tercihi, "kadın da silah kullanabilir ama beceremez" gibi sorunlu bir klişeye göz kırpar. Nihal'in hikâyesi güçlenmekten çok, "ne kadar çabalarsa çabalasın sistemin ve kendi yetersizliklerinin altında ezilen kadın" çizgisine çekilir. Bu da seyirciye umut değil, çaresizlik duygusu aşılar. Elbette bir karakterin kusurlu olması doğaldır, ama burada sorun karakterin dramatik dönüşümünün tutarsız işlemesidir.

Nihal'in kaçıışı, yardım arayışı ve silah kullanımı gibi unsurlar, kağıt üzerinde onun aktifleştirdiği, kontrolü eline aldığı anlar olarak yazılmıştır. Ancak sahnelerin işlenişindeki stilizasyon fazlalığı ve karakterin içsel motivasyonlarının yeterince güçlü yansıtılmaması, Nihal'i kendi hikayesinin taşıyıcısı olmaktan çıkarır, bir tür dramatik figür haline getirir. Bu, daha önce belirttiğimiz gibi erkek senaristlerin yazdığı "güçlü kadın"ın çelişkili yapısına da bağlanabilir: "Güçlü kadın" gibi görünür ama eylemlerinde güçsüzleşir; karşı koyar ama beceremez; hayatta kalır ama iradesi zayıftır. Bu içsel çelişkiler karakteri daha derin yapmaz, aksine inandırıcılığı zedeler.



Serdar Akar'ın filminde failer nihayetinde yakalanır ve yargılanır. Selim ve Amcaoğlu karakterleri müebbet hapis cezası alırken, diğer failer 5-6 yıl gibi görece kısa cezalarla sistemden çıkar. Bu cezalar, olayın ağırlığı göz önüne alındığında etik açıdan tartışmalı bulunabilir. Ancak film, kısmen de olsa var olan hukuk sisteminin adil işlemediği bir tablo çizer. Bu yaklaşım, devletin ve yargının varlığını kabul eden ama işlevselliğini sorgulayan bir noktada durur. Seyirci, adaletin tam sağlanmadığı hissiyle baş başa bırakılır, ama yine de olayın resmî bir karşılığı olduğu yönünde bir çerçeve korunur. **Türkel**'in filminde ise durum çok daha karamsardır. Failerin zengin ve ayrıcalıklı sınıfa mensup olması, sadece şiddetin dinamiğini değil, adaletsizliğin yapısal kökenlerini de açığa çıkarır. Film boyunca karakterlerin para, aile bağlantıları ve medya gücü aracılığıyla hukuku manipüle etmeleri, toplumun adalet duygusuna

doğrudan bir saldırı gibidir. Bu, günümüz Türkiye'sinde sıkça tartışılan cezasızlık kültürünü ve elit sınıfların dokunulmazlığını sinematik bir dile dönüştürür. **Türkel**'in yaklaşımı, yalnızca sistemin işlemediğini değil, işleyeceğine dair umudun artık tamamen tükendiğini ortaya koyar. Faillerin yakalanmaması, yargılanmaması ya da bir şekilde paçayı kurtarması, hukuk sistemine yönelik derin bir güvensizliği temsil eder. Bu bağlamda film, yasal adaletin değil, sokak adaletinin ya da bireysel intikamın son çare haline geldiği bir distopyaya dönüşür.

İntikam: Toplumsal Vicdan mı, Yeni Bir Şiddet Döngüsü mü?

Her iki film de sonunda faillerin halk tarafından öldürülmesine yer verir. Bu sahneler, ilk bakışta bir tür vicdani rahatlatma sunuyor gibi görünse de, filmde bu intikam duygusu huzur verici değil, daha çok toplumsal çöküşün habercisi olarak okunabilir. Serdar Akar'ın filminde bu sahne, bir tür "gecikmiş adalet" gibi işlenirken; Türkel'in filminde sistemin tamamen devre dışı kalması nedeniyle, saf bir kaotik öfke olarak karşımıza çıkar. Türkel'in verdiği mesaj açıktır: Adalet sisteminin çürüdüğü yerde, linç ve kaos adaletin yerini alır. Bu açıdan film, sadece bireysel şiddeti değil, devletin güvenlik ve adalet mekanizmalarının toplum gözündeki çöküşünü de eleştirir. Bu, Türkiye'nin güncel sosyo-politik yapısına dair daha doğrudan, daha politik ve eleştirel bir okumadır.



Barda (2024) oyunculuk performansları açısından da ne yazık ki izleyiciyi tatmin edemiyor. Filmde yalnızca **İdris Nebi Taşkan**'ın Emir performansı belirli bir derinlik ve inandırıcılık sunarken, geri kalan oyuncu kadrosu büyük ölçüde yetersiz kalıyor.

Genç ve görece tecrübesiz isimlerden oluşan kadro, kariyerleri açısından önemli bir fırsat yakalamış olabilir; ancak bu fırsat, yeterince güçlü bir senaryo ve karakter derinliğiyle desteklenmediğinde potansiyel boşa çıkıyor. **Serdar Akar**'ın 2006 yapımı orijinal filminde yer alan **Nejat İşler, Erdal Beşikçioğlu, Hakan Boyav** gibi isimler sadece fiziksel performanslarıyla değil, karakterlerinin psikolojik katmanlarını da başarıyla yansıtmışlardı. Bu da izleyici ile karakterler arasında kurulan rahatsız edici ama etkileyici bağın temelini oluşturuyordu. Oysa **Barda**'da (2024) karakterler çoğunlukla yüzeysel, oyunculuklar ise donuk ve tekrara dayalı kalıyor. Bu başarısızlıkta, yalnızca oyuncuların deneyimsizliği değil, kötü yazılmış diyaloglar da büyük rol oynuyor. Karakterlerin birbirini tekrar eden ve zaman zaman klişe düzeyine ulaşan konuşmaları, sahnelerin etkisini azaltmakla kalmıyor, karakterlerin özgünleşmesini de engelliyor. Diyaloglar aracılığıyla karakterler arasında bir hiyerarşi ya da gerilim kurulması gerekirken, neredeyse tüm sahnelerde aynı ses tonuyla, aynı tehdit diliyle konuşan karakterler, zamanla birbirinden ayırt edilemez hale geliyor. Bu da hem anlatının ritmini düşürüyor hem de seyircide sıkılma hissi yaratıyor.

Sonuç olarak **Hande Türkel**'in **Barda** filmi cesur bir işe kalkışarak Türk sinema tarihinde iz bırakmış bir filmin yeniden uyarlaması olmayı deniyor. Ancak orijinalinin taşıdığı yoğunluk, rahatsız edicilik ve toplumsal eleştiri gücünü ne yazık ki yakalayamıyor. Yönetmen değişikliği, anlatı perspektifinin dönüşmesi ve kadın bakış açısının eklenmesi gibi unsurlar filme taze bir yorum katma potansiyeli taşıırken, bu potansiyel güçlü bir senaryo ve inandırıcı karakterlerle desteklenmediği için sonuca ulaşamıyor. Karakterlerin yüzeysel işlenmesi, diyalogların tekrarlarla dolu oluşu ve oyunculuklardaki genel yetersizlik, seyircinin hikâyeye kuracağı bağa zarar veriyor. Nihal gibi güçlü olması hedeflenen bir kadın karakterin yazımındaki çelişkiler ve dramatik tutarsızlıklar, filmi tematik açıdan da sarsıyor. Sembollerle aşırı yüklenen sahneler, gerçekçilikten uzaklaştıkça mesajın etkisini törpülüyor. **Barda** (2024) yeniden yapım sinemasının karşılaştığı klasik sorunlarla yüzleşirken, orijinaline yaklaşmak bir yana, çoğu açıdan onun gölgesinde kalıyor. Film, yeni bir şey söylemeye çalışıyor gibi görünse bile bunu gerek anlatısal gerek estetik olarak ikna edici biçimde sunamadığı için, hafızalarda rahatsız eden değil, eksik kalan bir deneme olarak yer alıyor.