

**T.C.**  
**İstanbul Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı**

**Doktora Tezi**

**ETİK VE ESTETİK ARASINDAKİ DİYALEKTİK  
GERİLİMDE KÖTÜLÜĞÜN SİNEMADAKİ  
GÖRÜNÜMLERİ**

**Sibel Kaba**

**2502090378**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu**

**İstanbul 2015**

T.C.  
İstanbul Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı

Doktora Tezi

**ETİK VE ESTETİK ARASINDAKİ DİYALEKTİK  
GERİLİMDE KÖTÜLÜĞÜN SİNEMADAKİ  
GÖRÜNÜMLERİ**

Sibel Kaba

2502090378

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu

İstanbul 2015



T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA  
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : SİBEL KABA Numarası : 2502090378  
Anabilim Dalı /  
Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA / DOKTORA Danışmanı : PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ  
NALÇAOĞLU  
Tez Savunma Tarihi : 20.11.2015 Saati : 14.00  
Tez Başlığı : ETİK VE ESTETİK ARASINDAKİ DİYALEKTİK GERİLİMDE KÖTÜLÜĞÜN  
SİNEMADAKİ GÖRÜNÜMLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,  
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ ~~TOYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ                               | İMZA | KANAATİ<br>(KABUL / RED / DÜZELTME) |
|------------------------------------------|------|-------------------------------------|
| 1- PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ<br>NALÇAOĞLU |      | KABUL                               |
| 2- PROF. DR. BATTAL ODABAŞ               |      | Kabul                               |
| 3- PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL             |      | Kabul                               |
| 4- PROF. DR. HASAN AKBULUT               |      | Kabul                               |
| 5- DOÇ. DR. UMUT TÜMAY ARSLAN            |      | Kabul                               |

| YEDEK JÜRİ ÜYESİ                        | İMZA | KANAATİ<br>(KABUL / RED / DÜZELTME) |
|-----------------------------------------|------|-------------------------------------|
| 1- YRD. DOÇ. DR. DİĞDEM SEZEN           |      |                                     |
| 2- YRD. DOÇ. DR. HALDUN<br>NARMANLIOĞLU |      |                                     |

**ÖZ**  
**ETİK VE ESTETİK ARASINDAKİ DİYALEKTİK GERİLİMDE**  
**KÖTÜLÜĞÜN SİNEMADAKİ GÖRÜNÜMLERİ**

**Sibel Kaba**

Modern bir mesele olarak sinemada kötülük sorgulaması, kurgu ve gerçek, imgelem ve tarihsel söylem arasındaki gerilimlerle birlikte bir temsil krizi olarak ortaya çıkar. Seyircinin de sorumluluk alabileceği bir pozisyonda konumlandığı daha kışkırtıcı anlatılar üretmek amacıyla kimi yönetmenler, çeşitli estetik yollara başvururlar. Bu tezin amacı, sinemada kötülükle etik yüzleşmenin, yönetmenlerin estetik tercihlerini nasıl biçimlendirdiğini ve bu yolla kötülüğü algılama biçimlerimiz üzerine yeniden düşünmemizi sağlayan ne türden bir seyretme deneyiminin yaratıldığını anlamaya çalışmaktır. Bu amaçla yola çıkıldığında kötülük, Tanrı'nın ölümünün yarattığı değer krizi ve insanın sorumluluğunda temellenen modern bir mesele olarak karşımıza çıkar. Böylece modern süreçte felsefi, politik ve edebi tartışmaları biçimlendiren bir kavram olarak kötülüğün çok yönlü doğasını kavrayan disiplinler arası bir metodolojiden yararlanılmıştır. Kötülüğü geleneksel algılanışının ötesinde ele alan filmleri yeniden düşünürken, tezin araştırma yöntemi de, özellikle Holokost üzerinden tanıklık ve temsil edilemez olan tartışmalarının yapıldığı çeşitli film örneklerinin analiziyle, hem içerik olarak hem de estetik tartışmayı içerecek şekilde biçimlendirilmiştir. Böylece tez, kötülüğü anlamanın, anlatmanın ve ona çıplak gözle bakabilmenin etik, estetik ve politik meselelerle nasıl da iç içe geçebildiğini vurgulamaktadır. Her ne kadar Holokost anlatıları üzerine temellense de, bu tartışmalardan Türkiye'de özellikle 90'lı yıllardan sonra kötülük ve geçmişin travmaları ile yüzleşmeye çabalayan filmleri değerlendirmek için de yararlanılmıştır. Böylece amaç, hassas bir konuya yaklaşmak ve tartışmaları zenginleştirmek için yeni bir yol açmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kötülük, etik, estetik, temsil krizi, temsil edilemez olan, tanıklık, seyirci

## **ABSTRACT**

### **ASPECTS OF EVIL IN CINEMA: THE DIALECTIC CONFLICT BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS**

**Sibel Kaba**

When considering the question of evil as a modern problem in cinema, a crisis of representation appears along with conflicts between fiction and reality, imagery and historical discourse. In an attempt to put the spectators in a position where they can also take responsibility, some directors use aesthetic ways to do this. The aim of this thesis is to understand how facing evil ethically in cinema, shapes the director's aesthetical choices and in this way forces us to rethink our perception of evil. To this end, we confront evil as a modern problem which is based on a crisis of values after the death of God and the responsibility of the human being. Thus an interdisciplinary methodology was used which comprehends the multiple faces of evil as a notion which has shaped philosophical, political and literary debates within a modern process. While reconsidering the films which approach evil beyond the traditional perception, the method of research for this thesis was shaped by the analyses of various films regarding debates on witnessing and unrepresentability. The focus has been on the Holocaust debates in terms of both content and aesthetic discussions. This thesis argues that to understand, to narrate and to look with the naked eye at evil is interwoven with ethical, aesthetical and political questions. Although these discussions are related to the Holocaust narratives, they can also be used to evaluate films made following the 1990s in Turkey which aimed to face evil and trauma of the past. The purpose is to open up a new way to approach a sensitive subject and to enrich the debate.

**Keywords:** Evil, ethics, aesthetics, crisis of representation, unrepresentable, testimony, spectatorship

## ÖNSÖZ

Bu tez, sinemanın etik bir mesele olarak kötülüğün işaret ettiği hakikatleri nasıl anlamlandırmaya çalıştığını ve kötülüğe ne türden yanıtlar verdiğini; bunu yaparken de kötülüğün, sinema deneyimini nasıl biçimlendirildiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Buradan yola çıkarak, insan varlığının anlamı ve dünya içindeki yerinin sorgulanmaya başlandığı Aydınlanma düşüncesinden ve II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan Holokost'un acı tecrübesinden sonra yeni bir anlama bürünen kötülük, modern bir mesele olarak ele alınmıştır. Kötülüğü sinema aracılığıyla anlatmanın gerek içerik olarak, gerek biçimsel düzeyde tartışmaya açıldığı bu tez, kötülükle etik yüzleşmeye götüren estetik tercihler ve bu yolla ne türden bir seyretme deneyiminin yaratıldığını anlamaya çalışır. Böylece kötülüğün geleneksel söylemlerinin ötesinde, ona çıplak gözle bakabilmek için başvuru alan estetik tercihlerle filmin eleştirel potansiyelinin nasıl genişletildiği ve farklı bir duruş almanın önemi vurgulanmaktadır. Kötülüğün temsili etrafındaki tartışmalar, özellikle Holokost ile ilişkili olarak, geçmişin şimdi ile bağının nasıl kurulacağını sorunsallaştırırken, gerçekliği ve tanıklığı da sorgularlar. Türkiye'de özellikle 90'lı yıllardan sonra kötülüğe daha içerden bir dille yaklaşmayı deneyen kimi yönetmenlerin filmleriyle birlikte bu tartışmalar görece yeni olsa da, bize oldukça verimli bir alan açmıştır.

Bu araştırmayı gerçekleştirebilmem için, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'deki lisans eğitimimden başlayıp İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ndeki doktora eğitimim boyunca kendisinden aldığım derslerle akademik bakış açısı kazanmamı sağlayan, beni cesaretlendirip, bana inanarak desteğini her daim hissettiren tez danışmanım Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu'na; kapısını her çaldığımda hiçbir zaman geri çevirmeden beni dinleyen, bilgi ve desteğini cömertçe sunarak ufkumu açan Prof. Dr. Battal Odabaş'a; 'kötülük'ün içinde kaybolduğum anlarda derin bilgi ve akademik deneyimini benimle paylaşarak yolumu bulmamı sağlayan, düşünceleri ve yazdıklarıyla bana ilham ve cesaret veren Doç. Dr. Umut Tümay Arslan'a içten teşekkürlerimi sunarım. Kuşkusuz onların desteği olmasaydı bu çalışma tamamlanamazdı. Tezimin ilk kıvılcımları oluşmaya başladığında

desteğini ve keyifli sohbetini esirgemeyen Prof. Dr. Mete Çamdereli'ye ayrıca teşekkürler. Lisansüstü eğitimimi aldığım ve ilk akademik tecrübelerimi bana kazandıran İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, TV ve Sinema Bölümü öğretim üyelerine ve bu süreçte bana destek olan değerli çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim. Varlıklarıyla beni her zaman rahatlatan ve zorlu zamanlarda yanımda olan Arş. Gör. Dr. Özge Sayılğan ve Arş. Gör. Gökçen Cıvaş'a; zihnimin içinde dönüp duran düşüncelerle umutsuzluğa düştüğüm anlarda beni tekrar cesaretlendiren ve Hannah Arendt ile ilgili birikimlerini benimle paylaşarak zihnimi açan Etrit Shkreli'ye; her konuda beni sabırla dinleyip, bu zorlu süreci dostluğuyla kolaylaştıran Peter Robertson'a, sadece filmlere ve yönetmenlere ulaşmam konusunda değil, manevi olarak da desteğini esirgemeyen Songül Karaarslan'a ve bu süreçte hep yanımda olan Hülya Alkan'a; görüşme yapmayı kabul ederek sinema deneyimini benimle paylaşan Özcan Alper'e; kuzenim ve en büyük desteğim Hatice Serpil Ayaz'a ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme sonsuz teşekkürler.

Sibel Kaba, İstanbul 2015

## İÇİNDEKİLER

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| ÖZ.....                                                               | iii |
| ABSTRACT .....                                                        | iv  |
| ÖNSÖZ.....                                                            | v   |
| GİRİŞ .....                                                           | 1   |
| 1. MODERNİTE VE KÖTÜLÜK .....                                         | 14  |
| 1.1. Kutsalın Gölgesinden ‘Aydınlanmış’ Kötülüğe .....                | 14  |
| 1.2. Tanrı’nın Ölümünün Gölgesinde Yaşamak .....                      | 23  |
| 1.3. Sorumluluk .....                                                 | 30  |
| 1.4. Radikal Kötülük ve Kötülüğün Sıradanlığı .....                   | 33  |
| 2. MODERN ÖZNE VE ETİK DENEYİM ALANI OLARAK SİNEMA ....               | 42  |
| 2.1. Aygıt Kuramı .....                                               | 48  |
| 2.2. Aygıt Kuramının Eleştirisi .....                                 | 66  |
| 2.3. Etik Olarak Bakışın İşlevi .....                                 | 69  |
| 3. KÖTÜLÜK VE TEMSİL .....                                            | 79  |
| 3.1. İmgelerin Etik Krizi .....                                       | 81  |
| 3.1.1. Tarihsel Nesne ile İlişki .....                                | 84  |
| 3.1.2. Bazı Şeyler Temsil Edilemezliği .....                          | 97  |
| 3.1.3. Kelimelerin Sessizliği ya da Sessizliğin Sesi .....            | 118 |
| 3.2. Faşizm ve Sapkınlık Arasında: Sınır Aşmanın Görsel Pratiği ..... | 124 |
| 3.2.1. Sapkınlıktan Yıkıma .....                                      | 125 |
| 3.2.2. Sınır İhlali .....                                             | 133 |
| 3.3. Kötülük ve Sıradanlık ya da Suçun Kolektifleştirilmesi .....     | 142 |
| 4. PANDORA’NIN KUTUSU .....                                           | 150 |
| 4.1. Geçmişten Gelen Sesler .....                                     | 156 |
| 4.1.1. Hafızanın Hayaletleri .....                                    | 166 |
| 4.2. Belki Orada Bir Canavar Var... Belki O Sadece Biziz .....        | 174 |
| SONUÇ .....                                                           | 180 |
| ÖZGEÇMİŞ .....                                                        | 207 |



## GİRİŞ

Türkiye’de 90’lardan sonra sinemada kimi yönetmenlerin çektikleri filmleri “henüz tam anlamıyla yürünmemiş bir yoldan yürümeyi deneyen işler olarak görmek” gerektiğini vurgulayan Övgü Gökçe; “bu işleri bir nefeste gelip geçen metinsel değerlendirmeler yerine müdahil oldukları bağlam üzerine düşünen titiz incelemelerle karşılama”nın “yalnızca sinemamızın dil oluşturma çabası içindeki yönetmenlerin değil eleştirel alanımızın kendi geleceği” için de sahip olduğu kritik öneme dikkat çeker (Gökçe, 2012: 87). Özcan Alper’in *Gelecek Uzun Sürer* filmi üzerine yazdığı yazısında Gökçe; bu film ve benzeri dertle hareket eden diğer filmlerin, “yalnızca başkasının acısına bakarken değil, kendi acısıyla yüzleşirken de bastırmanın, karşı karşıya gelmenin ya da inkar etmenin hüküm sürdüğü bu topraklarda... başkalarının acı çığlığına cevap üretme çabası” üzerine bir kez daha düşünmemiz gerektiğini vurgular (2012: 87). Bunun için Mikhail Bahtin’in *Yazar ve Kahraman* başlıklı yazısını referans verir Gökçe. “Başkasının acı çığlığına cevap üretme çabasının ya da tesellinin, hele de empati girişiminde bulunulmasının nasıl bir uyuşturucu etkisi” olduğundan söz ediyordur Bahtin: “Gerçekte başkasının acısına da mutluluğuna da verip verebileceğimiz dışarılıklı yanıt” ancak bir “eşlik etme *eylemi*” olabilmektedir (Gökçe, 2012: 87).

Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* kitabında, sanatın uzun tarihi içinde resmedilen acının, nadiren hastalık ya da doğum gibi doğal sebeplerden kaynaklandığını, fakat daha ziyade ağırlık olarak öfkeden, ilahi olandan ya da insandan kaynaklandığını belirtir (2004: 39). İnsanlığın yaşadığı zalimlikleri sanat aracılığıyla göstermenin, bu zalimlikler yüzünden acı çekmeye sebep olan kötülüğe engel olmak için harekete geçirici bir unsur olmasının mümkün olup olmadığını tartışır Sontag. Bu süregiden tartışma, etik, politik ve estetik olanın kesiştiği yerde başka sorulara da açılır: Parçalanmış yaşamların acı çeken belgeleri, sessizliğin sesleri ve hafızalar nasıl anlatıya dönüştürülecektir? Kötülük anlatılacaktır, ama nasıl anlatılacaktır? Kötülüğü anlatmanın bir dili, biçimi olabilir mi?

Sinemanın kendi geçmişi içinde yüz yüze kaldığı bu sorular, ardında geçmişin felaketleri, önünde “henüz tam anlamıyla yrnmemiş” yollara açılan patikalarla Türkiye’de sinemanın bu yolu kat ederken karşılaşacağı önemli sorular haline gelmektedir. Dolayısıyla bu tartişmalara bir ereve oluşturmak için öncelikle sinemanın kendi deneyim alanı içinde bu sorulara ne türden yanıtlar üretmeye çalıştığını keşfetmek gerekmektedir. Bunu yaparken de bu meseleler, Aydınlanma’yla başlayıp, II. Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan Holokost’un acı tecrübesinden sonra yeni bir anlama bürünen ve sadece anlatıların içeriklerini değil biçimlerini de etkileyen, ‘kötülük’ kavramıyla ilişkili olarak ortaya koymaya çalışılmıştır. Böylece, yönetmenlerin filmleriyle bu soruna hangi yollarla yanıt vermeye çalıştığını ve kötülüğün sinema deneyimini biçimlendirirken, sinemanın da kötülük dediğimiz kavramın işaret ettiği hakikatleri nasıl anlamlandırmaya çalıştığını sorgulamak önemli hale gelir. Analiz için elverişli bir kuramsal ereve inşa edebilmek amacıyla farklı kaynaklar bir araya getirilmiştir. Kötülük kavramı ve bu kavramın nasıl anlatılacağı sorusu etrafında oluşturulan bu ereve içinde, hem içerik olarak kötülük kavramının modern düşüncedeki kavrayışları, hem de bu kavrayışın sinemada ortaya çıkardığı temsil kriziyle bağlantılı olarak film kuramlarıyla ilişkili etik tartişmalar birleştirilmiştir.

Kötülük bir kavram olarak düşünüldüğünde bile soyut bir hayalet değildir. Felsefi bir problem olmasının yanında tüm gerçekliğiyle de bir deneyimdir. Kötülük, geleneksel felsefi tartişmalarda büyük ölçüde Tanrı’nın varlığı ya da yokluğu ile ilişkili metafizik korkular, doğal felaketler ve insanın çektiği acıları tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur (Lara, 2007: 28). İnsan acı çekmesi ve kötü eylemlerin varlığını açıklama girişimleri, “suçlular ile kurbanlar arasındaki etkileşimlerle ilişkili gizli boyutu keşfetme kapasitesinden” ziyade teodiselere başvurarak kötülük problemini daha çok mutlak ve iyi bir Tanrı’nın varlığını meşrulaştırmanın mantığı üzerine odaklanırlar (Lara, 2007: 28). Modern düşünce, kötülüğü; hümanistik görünümü içinde ahlaki faillele sınırlandırarak ve insanın sorumluluğuyla ilişkili olarak insan eylemleri üzerine odaklayarak, metafizik alandan çıkarıp gerçekliğin tam kalbine yerleştirir. Bu, kötülük kavramıyla ilgili bir kopuşun da işaretidir. Dolayısıyla, her ne kadar insanlık tarihi boyunca hayatın içinde

doğrudan yer almış olan kötülükle ilgili düşünsel tartışmalar çok eski olsa da; kötülük esas olarak modernite ile ilişkilidir.

Buradan hareketle öncelikle teodiseler dışarıda bırakılarak, kötülüğün neden modern bir mesele olduğunu anlamak gerekmektedir. Bu amaçla da çalışmanın ilk bölümü kötülüğü, insan varlığının anlamı ve dünya içindeki yerinin sorgulanmaya başlandığı Aydınlanma düşüncesi ve sonrasında gelen tartışmalar çerçevesinde ele almaya çalışır.<sup>1</sup> Aydınlanma’dan beri din, kölelik, kolonyalizm ve soykırım üzerine özellikle Batı tarihinde dikkat çeken ideolojik ve felsefi tartışmalar için önemli bir odak noktası olan kötülük, hem düşünce tarihindeki hem de sosyopolitik *Zeitgeist*’teki değişimlere yanıt olarak yeniden tanımlanmıştır (Catani, 2013:4). Moderniteyle, yani “Tanrının ölümü”yle<sup>2</sup> birlikte, modern kötülük tasavvurları, “dünyanın halinden dolayı Tanrıyı suçlamaktan vazgeçme ve sorumluluğu üzerimize alma girişimiyle” (Neiman, 2006: 14-15) bir kopmaya işaret eder. Olguyla değer birbirinden ayrıldığı, hayatın hemen bütün alanları gibi moral alanın da sekülerleştiği modern dünyada, en yüksek iyi ve Tanrı’nın iradesi düşünceleri, insana pratik rehberlik temin etmeye muktedir ideler olmaktan çıkar (Cevizci, 2007: 320). Artık en yüksek insani değerler ve idealler aşkın ve yüce bir Tanrı’dan değil, insanın kendisinden kaynaklanmaktadır. Böylece iyi ve kötüye ilişkin sorulara yanıt verecek ahlak yasaları, insana aracılık edecek temel buyruklar değil; insanın sorumluluğu üzerine alarak kendini gerçekleştirme deneyiminin aracılık ettiği etik özne olma durumudur söz konusu olan. Diğer yandan bu durum, Fredrich Nietzsche’nin ilan ettiği ‘Tanrı’nın ölümü’yle beraber, onun terk ettiği yerdeki gölgesine aktarılan başka

<sup>1</sup> Susan Neiman, *Modern Düşünce Kötülük* kitabında, kötülük sorununun, “teolojik ya da dünyevi terimlerle ifade edilebileceğini ama aslında dünyanın bir bütün olarak anlaşılabilirliği hakkında bir sorun” olduğuna, bu nedenle de, ne etiğe ne de metafiziğe ait olmadığına ama ikisi arasında bir bağ kurduğuna dikkat çeker (2006: 18). Neiman’a göre, “söz konusu olanın ne tür bir kötülük olduğuna bakılmaksızın, erken Aydınlanma’dan günümüze kadar iki tür bakış açısı belirlenebilir ve bunlardan her biri epistemolojik kaygılardan çok, etik kaygılarla yönlendirilir. Rousseau’dan Arendt’e uzanan bir bakış açısı, ahlakın kötülüğü anlaşılabilir kılmamızı istediğinde ısrar eder. Voltaire’dan Jean Amery’ye uzanan bir diğeri ise, ahlakın bizden kötülüğü anlaşılabilir kalmamızı istemediğini vurgular” (2010: 19).

<sup>2</sup> Patrick Roney, Nietzsche’nin en ünlü söylemi olan “Tanrı öldü” sözünün, “Voltaire’in o meşhur *écrasez l’infame* (Kepazeyi yok ediniz!) sözüne eşlik eden bir provokasyon ya da bir savaş narası olarak yanlış yorumlandığını” (Roney, 2013) söyler. Roney’e göre, “Voltaire bu sözle Katolik Kilisesi’ne, fanatizmine ve otorite iddiasına gönderme yapar. Voltaire’e hayran olmasına rağmen, Nietzsche’nin Hristiyanlık’la ilgili düşünceleri bu ünlü Aydınlanma filozofununkinden epey farklıdır. “Tanrı öldü”, bilim ve rasyonalite uğruna yapılan bir eylem çağrısı değil, tarihsel kadere ilişkin bir teşhistir” (Roney, 2013).

bir yüce hakikati arayan insanın içinde bulunduğu kültürel krize de işaret eder. İyi ve kötü değer yargılarının hangi koşullar altında ortaya çıktığı meselesinden hareketle Nietzsche, “çağdaş ahlakımızın altında yattığını iddia ettiği hıncın kötü yıkıcılığı olarak algıladığı şeye” dayalı olarak bir ahlak eleştirisi yapar (Bernstein, 2010: 287). Buradan hareketle çalışmanın ilk bölümü, kötülükle ilgili on sekizinci yüzyıldan bu yana ortaya çıkan modern tartışmaların kronolojik bir tarihini vermek yerine, “teodisenin bir bilim işi değil, bir inanç meselesi olduğunu” ilan eden ve “felsefi teodiseye açıkça başvurmaksızın kötülüğün sorgulanmasını başlatan” Immanuel Kant (Bernstein, 2010: 14) ile başlayıp; Tanrı’nın ölümünün ilan ederek, modern insanın içinde bulunduğu değer krizinden bahseden Nietzsche ile devam etmektedir. İnsanın kötülüğe yatkın olduğu fikri ve kötülüğün kaynağı olarak doğal bir eğilimin varlığını reddeden Kant, kötülüğü istemle olan ilişkisine bağlar. Kant’a göre, insan iyi ve kötü maksimleri seçmekle sorumludur. Kant kötülüğü tanımlarken üç düzey belirler ve üçüncü düzeydeki kötülüğü “radikal kötülük” olarak adlandırır. Kant için radikal kötülük, sadizm, sapkınlık gibi kötülüğün akla hayale gelmeyecek en aşırı biçimini tarif eden bir adlandırmadır. Ancak Kant’a göre radikal kötülüğe gerçek hayatta rastlamayız. Çünkü insanlar akıl aracılığıyla kendilerini bir şekilde yargılayıp, sorguladığından, bu kadar bile isteye radikal biçimde kötü olabilecek bir insan yoktur. Radikal kötülüğü ilk ortaya atan Kant’tır ancak daha sonra Arendt bu kavramın içeriğini doldurur. Arendt’e göre Kant radikal kötülükle neyi kastettiğini tam olarak bilmiyordu çünkü Kant, Holokost gibi bir kötülüğü henüz görmemiştir. Hannah Arendt’in Holokost’tan çıkardığı şey, soykırımın suçlularının basitçe sadist canavarlar olarak gören düşüncenin yanıltıcıdır. Böylece Arendt, kötülüklerin ahlaki bir çöküş sebebiyle meydana geldiğini savunan düşüncüyü kabul etmezken, kötülüğün aslında suçu işleyenler tarafından ahlaki bir edim olarak nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koymak için “kötülüğün sıradanlığı” kavramını kullanır. Bu tartışmalar, çoğu zaman anlaşılmaz görünen kötülüğü, geleneksel kavramlarla açıklamanın yetersizliğine dikkati çekerken, “sürekli olarak, öngörülmemiş acımasız etnik temizlik biçimleri, militan dini fanatizm, terör saldırıları ve milliyetçiliğin kanlı çeşitleriyle” karşı karşıya kalan bizleri “gelecekte yeni kötülük biçimleri ve yeni sorularla karşılaşmayacağımızı düşünmemiz için hiçbir neden olmadığı konusunda” bir uyarı gibidir (Bernstein, 2010: 281). Elbette modern tartışmalar bunlarla sınırlı

değildir. Ancak çalışmanın amacı ve sınırlılıkları dahilinde bu tartışmalarla yetinilmiştir.

“Kamboçya’dan, Ruanda’dan, Bosna’dan...ümitsizce anlamaya çalıştığımız ama kabullenemediğimiz tüyler ürpertici olayların sahneye konduğu isimlerden ve yerlerden” bahsederken, bunlardan oldukça farklı olmakla birlikte Auschwitz, “yirminci yüzyılda patlak veren diğer kötülükleri simgeler hale geldi” (Bernstein, 2010: 11). Ancak insanlık tüm bunlara tanık olurken Richard Bernstein, “zamanımızda, kötülüğün görünürlüğünde olağanüstü paradoksal” bir şeye, “bizi hissizleştirecek kadar ezici olabilen bir görünürlükte” olmasına da dikkat çeker (2010: 11). Bu nedenledir ki; Bernstein, “kültürümüzde, kötülüğün görünürlüğü ile onunla başa çıkmak için kullanabileceğimiz entelektüel kaynaklar arasında bir uçurum” açıldığını söyleyen Andrew Delbanco’yu haklı bulmaktadır. Kötülük repertuarı hiç olmadığı kadar zengin, “dehşet görüntüleri daha önce hiç bu kadar geniş bir alana yayılmamış ve –örgütlü ölüm kamplarından, önlenebilecek kıtlıklarda açlıktan ölen çocuklara dek- bu kadar korkutucu” olmamışken, nasıl bu kadar tepkisiz kalabildiğimize şaşırmaktadır Delbanco (akt. Bernstein, 2010: 11). Bernstein, “en acı verici, en ayrıntılı açıklamaların ve tanıklıkların ağırlığı altında” ezilirken, kötülüğü ele alan kavramsal söylemin dağınık ve yetersiz oluşuna da vurgu yapar (Bernstein, 2010: 11). Peki kötülüğü ele almak, onu anlamaya çalışmak, onunla yüzleşmek ve onun açtığı yarayı kapatmak konusunda sinemayı nereye koyabiliriz?

Kötülüğü modern anlamıyla tartışan ve insan sorumluluğunun anlamı üzerine kafa yoran en önemli düşünürlerden biri kuşkusuz Hannah Arendt’tir. Arendt kötülüğe karşı direnç göstermekten bahseder; kötülük, hiçbir zaman yok edilebilecek, kökünü kazınabilecek bir şey değildir.<sup>3</sup> Ancak insanın kendi doğasında köklenen

---

<sup>3</sup> Arendt’in yaklaşımına benzer şekilde, Freud’un insanın temel içgüdüleri olarak tanımladığı ve uygarlığın hiç bitmeyen mücadele alanı olan yaşam ve ölüm içgüdüleri (*Eros* ve *Thanatos*) arasındaki savaş ve bu temel içgüdülerin kaynaşması onun kötülüğün yok edilemezliğine olan inancına kaynaklık eder. “Eros’un kozmolojik bir iyilik ilkesiyle, ölüm içgüdüsünün de bir kötülük ilkesiyle” Maniheizme destek veren bir şekilde özdeşleştirilmesinin yanıltıcı olduğuna dikkat çeken Richard Bernstein’a göre, Freud’un asıl vurgusu “insan doğamıza içkin olan ve temel içgüdülerimizin mücadelesinde kendini belli eden psişik ikircikliği ortadan kaldırmanın” hiçbir yolu olmadığı üzerinedir (2010: 183). Bernstein, her ne kadar İkinci Dünya Savaşı’nın arifesinde ölmüş olsa da, Nazilerin zalimliğine ve barbarlığına çoktan tanık olmuş olan Freud’un, “barbarca dehşetlerin anılarını

kötülüğün bir gerçekliği vardır. Oysa kötülüğün geleneksel kavrayışları, onun dünyanın mükemmel işleyişi içinde iyilik ile birlikte var olduğu ama aslında bütünüyle o iyiliğin ortaya çıkması için hizmet ettiğini varsaydığından, tek başına bir gerçekliği olmadığını ortaya koyar. Klasik temsiller de, geçmiş ‘şimdi’den dışlama yoluyla acımasız düşmanlara karşı kahramanların zaferlerinin anlatıldığı epik anlatılar içinde, kötülüğün geleneksel estetik imgelerine başvururlar. “Yaygın biçimde kabul edilen bir kötülük kavramına ulaşmak için ön koşul, içinde kötülüğün ölçülebilir olduğu güvenilir bir zemin bulmaktır ve bu zemin daima ‘gerçeklik’ olmuştur” (Antakyalıoğlu, 2011:13). “Metafiziksel ve doğal kötülüklerin rasyonelleştirilemeyeceği”nin ve bu tarz kötülüklerin “kendiliğinden meydana geldiği ya da kendi kendisinin nedeni olduğunu düşünen” klasik gelenek, “şeyleri sebepleriyle açıklamaya” çalışır (Antakyalıoğlu, 2011:13). “Sebebin yardımıyla, görüntülerin yanıltıcı dünyasının idealar dünyasından ayırabileceği” inancı hakimken, “görüntü ve gerçeklik arasındaki ayrım nettir” ve “kavramlar, kolaylıkla kötülüğün, gerçeğin, hakikatin dikotomiteleri, tanımlamaları olarak ele alınabilmektedir” (Antakyalıoğlu, 2011). Böylece kötülük imgeleri, var olan cinsiyetçi, ırkçı, ideolojik, politik söylemlere ve ahlaki kodlara bağlı bir şekilde görsel ve retorik olarak yeniden inşa edilir ve “ortak iyinin, ulusal güvenliğin, yasanın maskelerinin ardındaki kendi şiddetini gizleyerek” arzuların bastırıldığı ahlaki düzende, iyi ve kötünün sınırları net bir biçimde ayrılır (Ravetto, 2001: 229). Klasik anlatılar da bu ahlaki düzeni devam ettirecek şekilde, iyinin kötü üzerindeki zaferiyle kötülüğü tamamen ortadan kaldırılabilecek bir şey olarak kurarlar. Filmler, seyircinin ahlaki dünyasına yanıtlar veren ve çoğunlukla da bu dünyayla örtüşen bir yapı kurarken; kötülük, yönetmenin kurduğu ahlaki dünyanın yararına hep vardır. Ancak, kötülüğü sebep-sonuç ilişkisine bağlayarak, onun neden insan doğasının bir parçası olarak görüldüğünü ve diğer insanlara zulmetme eğilimimizin arkasındaki başka nedenleri anlamaya çalışmadan ele almak, bizi kötülük kavramına ve böylesi

---

canlı tutarak yeniden yaşanmalarının önüne geçebileceğimizi düşünenleri” onaylayabileceğini söyler: “ama böylesi dehşetlerin yeniden yaşanmasını engelleyebileceği için değil. Çok daha önemli olan, içgüdüsel doğamızın yıkıcı gücünün asla yok edilmeyeceğini hatırlamamızdır. Son bir uzlaşma ya da uyumla ilgili tüm konuşmalar çocuk masalıdır” (Bernstein, 2010: 188). Bu anlamda, “Freud’un temel mesajı ütopyacı umutları söndürür, ama bir kötümserlik öğretisi değildir. Daha çok, amacı kim olduğumuz ve kime dönüşebileceğimize dair yanlış yönlendirilmiş yanılsamalara karşı gözümüzü açmak olan bir *psikolojik gerçekçilik* öğretisidir” (Bernstein, 2010: 196).

bir kavramın herhangi bir felsefi ya da etik ve politik düşünceye sahip olup olmadığını tartışma olanağından uzaklaştırır. Bu çalışma, kötülüğü yok edilemeyen, ama her zaman bir gerçekliğe sahip bir şey olarak ele aldığından ve asıl mesele kötülüğün klasik anlatılarda ele alındığı biçimiyle nasıl inşa edildiği olmadığından, böylesi bir analiz ve bu analize temel oluşturacak filmler<sup>4</sup> bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Bunun yerine çalışma kimi yönetmenlerin, modern anlamıyla ilişki içinde kötülüğün anlamını kurgulama tarzlarını kavramakla ilgilenir.

Nitel araştırmanın temel odağı, anlam ve insanların dünyayı nasıl anlamlandırdıkları olduğundan, araştırma boyunca seyredilen de anlam ve bu anlama tarzlarıyla ne yapıldığıdır (Arkonaç, 2014: 26). Buradan hareketle denilebilir ki bu çalışma da, yönetmenlerin kötülüğe atfettikleri anlamlar ve bu anlama tarzlarıyla ne yaptıklarını gözlemlemeye çalışmaktadır. Kötülük anlatmak, farklı anlamlar ve biçimler üzerinde etik, politik, estetik sorular ve tartışmaları ortaya çıkarır. Burada amaç, bu sürecin sonucunun ne olduğunu kestirmek yerine süregiden tartışmalar çerçevesinde ortaya çıkan sorulara odaklanmaktır. Böylece çalışma kapsamında değerlendirilecek olan filmleri bir araya getiren en önemli özellik de, yönetmenlerin dünyada var olan kötülüğe bir çözüm olarak ne söylemeleri gerektiği değil, kötülüğü anlamaya çalışırken bizleri ne türden sorularla karşı karşıya bıraktıklarıyla ilişki olarak açığa çıkmaktadır.

Kötülüğün nasıl anlatılacağı sorusu etrafında temellenen tartışmalar, kuşkusuz filmle seyircinin ilişkisini de içermektedir. Kötülüğün sebep olduğu felaketlere ve bu felaketi yaşayanların acılarının temsillerine bakmanın “seyirciyi sorumlulukla yüklüyor görüldü yerde, özellikle perdedeki acının ‘gerçek’ olduğu”, bazen kurmaca filmlerde ara çekimlerle kullanılan savaş, soykırım, katliam görüntüleri söz konusu olduğunda, “etik tartışmalar, seyircinin izlediği acıya dahil edilmesi meselesiyle bağlıdır ve seyircinin sorumluluğunun sınırlarının ne olduğunu sorar” (Saxton, 2010: 20). Film çalışmaları seyretme deneyimine yönelik farklı bakış

---

<sup>4</sup> Kötülük ve kötünün bu biçimde inşasını Amerikan Sinemasında ele alan iki farklı çalışma için bkz.; Bather, Neil, *There is Evil There that does not Sleep...: The Construction of Evil in American Popular Cinema from 1989 to 2002*. New Zealand, University of Waikato, PhD Thesis. 2007; Çiğdem, A. Hakan. *1990 Sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: "Kötü"*. İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006.

açılarına sahiptir. Buradaki temel kaygıya eşlik eden, “alımlama süresince ve bu imgelerin dolaşımında –seyirci ve film arasındaki çok çeşitli karşılaşmalarda” ortaya çıkan ve seyretme eyleminin etiği ile ilişkili tartışmalara yol açan “kim, kime ve nasıl bakıyor ve bu karşılaşmada ne türden ilişkiler kuruluyor ya da parçalara ayrılıyor?” sorusudur (Saxton, 2010: 20). Bir filmin, “estetik bir nesne olarak, çoğu zaman içinde yer aldığı tarihsel koşullara ya da bağlama” tam oturmadığını, “kimi zaman kendi bağlamını da beraberinde” getirdiğini söyleyen Arslan’ın da belirttiği gibi, “bağlamın ya da seyircinin filmle ilişkisini, film metnine dışsal bir ilişki olarak düşünemeyeceğimiz gibi bütünüyle film tarafından belirlenen bir ilişki olarak da düşünemiyoruz” (Arslan, 2015)

Sinema, Tanrı’nın ölümünün yarattığı modern düşüncenin ve kültürün değer krizini devralır. Tanrı’nın Avrupa felsefesinde ölmesinden sonra neo-modern sinemanın bakışa yer vermeye başladığını söyleyen John Orr’a göre;

...her yerde mevcut bakışın izi, sinema aygıtındaki yerini insanüstü bir güç olarak korumaktadır. Sinemanın bakışı en büyük güç ve her şeyi bilen olarak gözüktüyorsa, bunun çok iyi bir nedeni vardır: Aşkın olan, kutsal olan, yok edilemez olan modern imgelemde asla ölmez. Kamera ilahi bakışın bir kopyası haline gelmektedir, ama artık aşkın değildir; insanların bakış uğruna verdikleri mücadele kutsalın yokluğunda onun yerini almaktadır... kamera, Tanrının sessizliğinin ortasında işlemektedir. Yeni-gerçekçilik gündelik nesnelerinde, benimsenmemiş biçimlerinde ufak mucizeler, bir olağanüstülük duygusu, belki de kutsal merhamet doğrultusunda bir eğilim buluyorsa, neo-modern kamera, bakışın sertliği ile dünyayı cezalandırmaktadır; o artık bir Varlığın bakışı değil, aşkın olanla huzur bulamayan vahşi, teknik, yapay bir aracın bakışıdır (1997: 114).

Modernitenin temel sanatsal ifade biçimi olarak görülen sinema, izleyeni perdede gördükleri ile özdeşleşmeye çağırarak, seyircinin büyülu hayranlığını yaratan edilginleştirici bir kitlesel gösteri etkinliğinden; bakışı derinleştirerek eleştirel bir ifade ve izleme pratiğini de geliştirmiştir (Orr, 1997: 91). Film



modernizmlerinde, gözetim, sabit bir kameranın dışında işleyen mitsel bir âlimi mutlaklığın işlevi değil, akıcı, değiştirilebilir, çok yönlü ve sürekli bir mücadelenin kaynağı olarak, kameranın kullanımını tanımlayan bakıştan çok, bakış uğruna verilen mücadelede cisimleşir (Orr, 1997: 91). Film anlatı yapısının biçimsel modellerindeki ve bu anlatı yapısıyla biçimlenen konu ile içerikteki her değişim, seyircinin anlatıya tepki tarzındaki değişimleri, kendisinden ne istenildiğindeki ve kendisine ne olduğundaki değişimleri ve de seyircinin izlediği filmle ilişkisindeki değişimleri ifade etmiştir (Kolker, 2010: 23). İkinci bölümün amacı, film çalışmalarında seyretme deneyiminin etiği üzerine devam eden tartışmaları ele almaktır.

Kötülüğün geleneksel algılanışına karşıt olarak modern anlatıları yeniden düşünmenin gerekliliği, kötülüğün hafızada bıraktığı hayaletimsi izleri ve geleneksel anlatıya direnen sınır deneyimlerini dile getirme çabasını ve tanıklık etme ihtiyacını ortaya çıkarır. Böylece hem tanığın politik anlamını, hem de tanıklık etmenin estetik görünümelerini içeren başka sorular anlam kazanır. Bu aynı zamanda, kötülüğün herhangi bir temsili üzerine karanlık bir gölge düşüren geçmişin yeniden üretilmesinde söz konusu olan şeyin ne olduğunun ve gerçekliğin sorgulanmasıdır. Böylece kötülüğü anlatmak, sinemanın kurgu ve gerçek, imgelem ve tarihsel söylem arasında ortaya çıkan gerilimlerle birlikte bir temsil krizine dönüşür. Çalışmanın üçüncü bölümü, özellikle Auschwitz’den sonra iyi ve kötünün üzerinde temellendiği ahlakın değişmez kavramlarının ve geçmişi yeniden inşa eden tarihsel söylemlerin doğruluğunu sorgulayarak ele alan farklı yaklaşımlar çerçevesinde bu temsil krizini anlamaya çalışır. Çünkü tarih ve bilhassa *Shoah* gibi travmatik tarihsel olaylara sebep olan kötülüğün anlatılması konusunda klasik anlatının esas sınırlaması, onun “düzensel birliğinin, motivasyonunun, doğrusallığının, sebep ve sonuca bağlanan dengeliliğinin ve bir süreci nihayete erdiren bir kapanmanın neoklasik prensiplerine dayanmasıdır” (Hansen, 1996: 298). Doğası gereği tarihsel tecrübenin özgünlüğünün, farklılığının ve süresizliğinin üzerine bir düzen dayatarak onu anlamlandırmaya teşvik eden bütün bu prensipler, tarihle ya da özel olarak *Shoah* gibi bir olayla yüzleşmek için yetersizdir (Hansen, 1996: 298). Peki öyleyse sinema, geçmişin felaketlerinden söz ederken, bu felaketlerin belli bir yerde olup bitmiş ve kapanmış bir mesele olarak görülmesinin rahatlığına kapılmadan bugünle ilişkili olarak nasıl

ele alacaktır? Bu soru, geçmişle ilişki kurarken Walter Benjamin'in, Paul Klee'nin "Angelus Novus" tablosunu bir metafor olarak kullanarak ortaya koyduğu eleştirel tarih anlayışını keşfetmemizi sağlar. Tıpkı felaketler arasında yaşamaya mahkum edilen tarih meleşği gibi, bizler de tarihin üst üste biriktirdiği yıkıntılar arasında yaşamak zorundayız. Arendt'in söylediği gibi kötülük asla bütünüyle ortadan kaldırılabileceğimiz bir şey değildir ve insanlık var olduğu müddetçe birileri diğerlerine bir şekilde zulmetmeye devam edecektir. Yıllar geçip gittikçe kötüleşen geçmişin hiç kimse tarafından "başına çıkılamaması" ve hatta "zamanın meşhur kusurları kapatma gücü" bir biçimde bizi yüzüstü bırakmıştır (Arendt, 2003: 55). Buna karşılık "bu geçmiş, yıllar geçtikçe kötüleşmeyi başarmıştır... Hepimiz ölü olmadıkça bu asla sonlanmayacaktır" (Arendt, 2003: 55). Ancak kendi insani kusurlarımızı kavramamız gerekmektedir. Bunun için ise "bize bir olaylar zinciri gibi" görünenleri "tek bir felaket olarak" gören Benjamin'in tarih meleşği gibi yüzümüzü geçmişe dönmeliyiz (Benjamin, 2008: 43-44). Geçmişimizle bu şekilde yüzleşmek, yaşanmış felaketlerin yaygın anlaşılma biçimlerini değiştirmemize yardım eden çok önemli bir süreç olarak, bizlere kendi kendimizi yargılama sorumluluğunu verecektir. Kuşkusuz bu sorular, sinemada geçmişi, yaşanan travmaları ele alırken unutma/hatırlama süreçleriyle ve bellek de yakından ilişkilidir. Bu bağlamda örneğin Sevcan Sönmez, *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi* başlıklı çalışmasında kendi sözleriyle, "bellek ve toplumsal belleği, travmanın psikolojik süreçlerini ve toplumsal boyutunu, toplumsal belleğin iktidar ve ideolojiyle ilişkisini, sinemanın travma anlatısında hangi temsil biçimlerini kullandığını, bir filmin söyleminin nasıl inşa olduğunu" temsil ve ideoloji bağlamlarında ele almaktadır (2015: 15). Ancak bu tartışmalar başlı başına daha kapsamlı bir şekilde ele alınmayı gerektiren alanlar olduğundan, bu çalışmanın sınırlılıkları içinde kısaca değinilmekle yetinilmiştir.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Türkiye'de sinemanın 1990 sonrasında yaşanan aidiyet krizinin bir boyutunu oluşturan kimlik konusunda yaşanan gerilimleri "toplumsal bellek" ile ilişkili ele alan bir çalışma için bkz. Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları, 2006. Ayrıca, Türkiye'de son yıllarda çekilen filmleri toplumsal bellek çerçevesinde değerlendiren iki farklı çalışma için bkz. Senem Duruel Erkılıç, *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. İstanbul: De Ki Yayınevi, 2012; Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

Diğer yandan, Holokost'un temsili, onun emsalsizliği ve kurbanlar adına konuşmanın içerdiği çelişkilerden dolayı geride temsil edilemez olan üzerinden devam eden bir tartışma bırakmıştır.<sup>6</sup> Kuşkusuz bu tartışmayı en iyi örnekleyen Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985) filmidir. Yaşanan felaketi bir bütün olarak temsil etmenin imkanı/imkansızlığı tartışmaları, felaketin trajedisinin bilgi ile söylemsel olarak kuşatılmış her girişime direnmesi sonucunu doğurmuştur. Holokost'un dehşetinin ardından sessizliğin dil ve düşünceyle uzun süreli ittifakı ve temsil yasağı arasındaki çelişkiler, felaketi anlatmanın etik ve politik sorumluluğu meselesini de ortaya çıkarır. Holokost sonrası dönemde ve özellikle Holokost'un kendisinin temsilinde, etik ve estetik arasındaki ilişkiye başlıca referans kaynağı Adorno'nun "Auschwitz'in ardından şiir yazmak barbarcadır... Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz" sözleridir (Trezise,2001: 44). Hemen herkesin modern kötülüğün cisimleşmiş hali olarak gördüğü Auschwitz aynı zamanda bir bilinç değişimi ve kötülüğe bakıştaki değişimin de işaretlerini vermektedir.<sup>7</sup> Adorno, Auschwitz'den sonra metafizik yetimizin felce uğradığını çünkü şimdiki olayların, "üzerinde deneyim ile yeniden uzlaşılabilen spekülative metafizik düşüncenin temelini paramparça" ettiğini söyler (akt. McGee, 1997: 203). Patrick McGee'ye göre Adorno bu sözleriyle, "Holokost'un sadece dünyayı doğrudan tecrübe etmemizi istikrarsızlaştırma etkisine sahip olduğunu söylemez; fakat değerler tarafından aracılık edilen bir şey olarak deneyimin sürekliliğine meydan okur ve böylece geleneğin herhangi idealleştirilmiş ya da metafizik kavramının doğruluğunu sorgulamayı" önerir (McGee, 1997: 203). Dolayısıyla McGee'nin de belirttiği gibi,

---

<sup>6</sup>Ranciere, 'temsil edilemez olan'ı açıklarken şöyle der: "Eski temsil mantığının karşısında olan şey, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır. Temsil-karşıtı bir sanat, temsil etmeyi bırakmış bir sanat değildir. Ne temsil edilebilecek olanlar bakımından ne de temsil etme araçları bakımından sınırlı olmayan sanattır. Yahudilerin soykırımı uğratılmasının, kişilere atfedilebilir herhangi bir saikten ya da herhangi bir durum mantığından çıkarsanmaksızın, gaz odaları, infaz sahneleri, cellatlar ya da kurbanlar göstermeksizin temsil edilebilmesi, bunun sayesinde" (Ranciere, 2012:123-124).

<sup>7</sup> Bu tikel olayın neden bir dönemin şiddetli sonunu haber veren eşsiz yıkım duygusunu ürettiğini sormak yerine, hangi kavramsal kaynakların yıkıma uğradığı üzerine tartışmalar için (bkz. Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi*. Çev. Ayhan Sargüney. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006).

“Sanki normal olaylarmış gibi kötülüğün en sarsıcı biçimleriyle yaşamanın, onlara göz yummanın ve iştirak etmenin Batı hümanizminin değerleri ile aşılanmış sıradan insanlar için mümkün olduğunu bildiğimiz zaman, ya da kötülüğün doğuştan insan doğasına son derece aykırı olduğu kavrayışının şüphe uyandırması gereken, insanların böylesi kötülüğe onu farketmiş görünmeksizin tanık olabileceğini bildiğimiz zaman, deneyimlerimize ya da gerçekleri sıradan kavrayışımıza nasıl güvenebiliriz? Ve bu farkına varmalar bizim “kötülük” kavramının kendisini kullanımımızın yerindeliğini sorgular: Auschwitz’den sonra, iyi ve kötü arasındaki klasik karşıtlık içinde, ondan aynı şekilde bahsedebilir miyiz? (McGee, 1997: 203).

Peki öyleyse iyinin ve kötünün ikili karşıtlığı haline gelmiş olan şey nedir? “Kantçı formalist etikten, Auschwitz’in soğukkanlı cinayet mekanizmasına uzanan bir kan bağı” var mıydı? Ya da “toplama kamplarının sıradan mekanlar ve cinayetin sıradan bir iş haline gelmesi, Aklın özerkliğine yönelik aydınlanmacı ısrarın doğal bir sonucu mudur?” (Zizek, 2005a: 181). Marques de Sade’in Kantçı sistemi alttan alta takip ettiği düşüncesinin bir tezahürü olarak, “Sade’dan faşistlerin işkencelerine giden meşru bir kan bağı”nın olup olmadığı (Zizek, 2005a: 181) düşüncesi, Pier Paolo Pasoli’nin *Salo ya da Sodom’un 120 Günü* (1975) filminde yansımaları bulur. Pasolini, o günün İtalya’sındaki faşist eğilimleri anlattığı *Salo* ile toplama kamplarının acımasız dünyasını bir şatoda yeniden inşa eder ve totaliter politikalarla birleştirdiği sadomazoşistik bir anlatı kurar. İnsanın nasıl da faşizme kapılma potansiyeli taşıdığını ve faşist idealizmin aslında nasıl da burjuva ahlaki hümanizmi ile ilişkili olduğunu göstermeye çalışır. Böylece Pasolini, bu tarz bir moralizmin kalbinde, faşist politik manevraları meşrulaştırmakta kullanılan kötülüğe karşı iyiliğin bölünmesi retoriği şeklinde şiddet retoriğine başvuruyu bulur (Ravetto, 2001: 227). Bunu yaparken bilinçli olarak sınır ihlaline başvururken, perdedeki kötülüğe seyirciyi de dahil ederek yarattığı huzursuzlukla seyretmenin hazzından seyirciyi men eder. Faşizm gibi bir tecrübenin kötülüğünü açıklamaya çalışırken, kurbanlar adına konuşmak yerine, faşizm ve sadizme odaklanan bu türden bir anlatıyı kuran şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmak, üçüncü bölümde tartışılan bir diğer başlığı oluşturuyor.

Tıpkı diğer coğrafyalarda, toplumlarda, uluslarda olduğu gibi Türkiye'nin de geçmişinde üst üste biriktirdiği kendi kötülükleri, felaketleri, travmaları var. Türkiye'de 12 Eylül, Güneydoğu'daki savaş ya da görece daha uzak geçmişe yönelik devletin resmi söylemince tabu sayılan ve toplumda tartışılması en fazla rahatsızlık yaratan 1915 Ermeni tehciri gibi, geçmişin travmalarıyla gerçek bir toplumsal hesaplaşma hiçbir zaman yaşanmamıştır (Suner, 2006: 26-27). “Felaketlerden beslenen bir faaliyet” olarak edebiyat bizde, “felaketin menzili dışında” kaldığından ve daha da kötüsü “kendini felaketin dışında” hissettiğinden felaket anlatılamamıştır (Argın, 2008). Benzer biçimde Türkiye'de sinema da felaketi anlatırken, kendi kötülüklerimize bakarken kötülüğü hep kendi dışında, uzağında görmüştür. Ne var ki diğer yandan, özellikle 1990'lardan sonra, bu topraklarda “en kenarda, en üstü örtülmüş, utanç ve suçlulukla en derine gömülmüş hak ihlallerinin, siyasi ve resmi, yarı resmi cinayetlerin en konuşulması uygun görülmeenin” hikayesi gerek görsel gerek anlatımsal olarak farklı biçimlerde de olsa anlatılmaya çalışıldığı bir süreçten bahsedilebilir (Süalp, 2011: 66). Artık kötülük kendi dışımızda, orada, uzak diyarlarda değil, bizzat kendi içimizde aranmaktadır. Bu filmler, felaketin izlerini taşıyan, yönetmenlerinin kendi kişisel geçmişleriyle de yakından ilişkilidir. Bu kötülüklerin konuşulmaya, tartışılmaya başlanmasıyla; kuşkusuz konuşulanın, tartışılının nasıl tartışıldığı da önemli hale geliyor. Peki kendi kötülüklerimize bakarken, şuan içinde bulunduğumuz, yaşadığımız koşulları algılama biçimlerimizi yeniden düşünmeye çalışırken kötülüğü nasıl anlatacağız?

# 1. MODERNİTE VE KÖTÜLÜK

## 1.1. Kutsalın Gölgesinden ‘Aydınlanmış’ Kötülüğe

Modernlik, dünyada kendimizi evimizde hissedebileceğimiz bir güvencenin yokluğu ile aynı anda hem bir ‘değer boşluğu ve yokluğu’ hem de ‘göze çarpar bir imkânlar bolluğu’ (Berman, 2006) içinde olmaktır. Modern ikilem, geleneksel dinsel söylemlerin aşkın garantisi ve kaynağı, otoritesini ve büyüünü yitirdiğinde, hangi türden eylemlere izin verileceği sorusuyla karşı karşıya kalmaktır. Bu soruya yanıt kendisini öncelikli olarak aklın otoritesinde bulur. Aydınlanma ile beraber Tanrı’nın yerine, akıllı ve bilinciyle yüceltilen insan geçer.<sup>8</sup> Böylece, Tanrı’dan, metafizik gelenekten ve idealizmden arındırılarak, bilimin ve aklın sağlam temelleri üzerinde yükselen yeni bir hümanist kültür varlık kazanır.

Modernleşmenin ortaya çıkardığı kurumsal düzen ve tahakküm yapıları, gerek öznel gerek toplumsal düzeyde düzeni, kimliği ve değerleri belirleyen simgesel çerçevelerle örtüşmezken, simgesel bir düzene ve anlama duyulan kişisel ve kolektif bir ihtiyacı açığa çıkaracaktır. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde, gerçekliğe, ahlak retoriğine dair yeni idrak haritaları icat etme; iradi ve ussal olarak tümüyle kendi doğrularını yaratma yükümlülüğüyle donatılan ve kendini yeni bir meşruiyet arayışı içinde hisseden insan yeniden tanımlanacaktır.<sup>9</sup> Çünkü insanın varoluş imkânı

---

<sup>8</sup> Akıl ve bilime duyulan inanç, Tanrıya duyulanınkinin yerini almıştır; ama çok uzun bir zaman için, biri yalnızca diğerini güçlendirdi. Her yeni keşif bir yasanın keşfi olduğundan bilim, imanın rakibi değil, hizmetkârı olarak görüldü. Bilimdeki her ilerleme, evrendeki düzen için yeni bir kanıttı. Dahası, bizim keşif yapabilme yeteneğimiz, kendi güçlerimizin ve bu güçlerle doğal dünya arasındaki uyumun kanıtıydı. Tanrı insan zihnini ve doğal dünyayı birbirine karşılık vermek üzere tam anlamıyla ve mükemmel bir şekilde dengeli yaratmıştı. Her yeni keşif, bu ikisinin muhteşemliğini doğrulayabilirdi ancak. Bu düşünce Rönesans’a kadar geriye gider ve doruk noktasına da XVIII. yüzyılın ortasında ulaşmıştır (Neimann, 2006).

<sup>9</sup> On sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyıllarda insan doğası ve toplum üzerine söylemlerin birbiri ardına patlak vermesi (örneğin, toplum sözleşmesi kuramı, klasik ekonomi, “insanbilim”, Alman tarih ekolünün yeni tarih tezi, cemaatçi ve sosyalist kuramlar, sosyal Darvencilik, sosyoloji ve Marksizm), kısmen de olsa, Hristiyan ve Aristocu kozmolojileri ikame etmek amaçlıdır. Yeni söylemler, ya seküler kozmolojiler oluşturma işlevini üstlenip insanlığın bütüncül bir resmini çizmekte, ya da büyük anlatı biçimini alarak kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi, tarih içindeki yerimizi ve buradan nerelere gidebileceğimizi açıklamaktaydı. Aydınlanma düşüncesine göre, modern çağ ile beraber, bilimsel düşüncenin ilkel batıl inançlardan ve metafizik yanılsamalardan azat ettiği insanlık, özgürlük ve mutluluk beklentisi içinde, doğaya, insanlığa ve topluma ilişkin evrensel hakikatlerin bulunması ve bunların küresel düzeyde yayılması ile toplumsal ilerleme ve insanın yetkinliğe ulaşmasının önü açılacaktı (Seidman, 2013: 252-254).

kavranmaksızın, insanın eylemleri hakkında somut şeyler söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla, Platon'un toplumsal ve siyasal düzen, Aristoteles'in siyaset ve etik bağlamında ele aldıkları insanı Aydınlanma Dönemi'nde yeniden tanımlama girişimi seküler bir ahlakın zeminini oluşturma çabasıyla beraber ilerler. Bu noktada da, "insan doğası" meselesi önem kazanır.

Hristiyan öğretileri ve kutsal metinler, insanın kendi dışındaki bir varlığa atfedilerek, iyiliğe yaptığı katkı temelinde ona değer kazandıran bir şey olarak var olan kötülük inancıyla, doğuştan "günahkâr" olan insan doğasına metafizik bir kötülük atfetmiştir. Bu perspektiften kötülük, kendi başına bir şey olarak değil, iyiliğin kendisini göstermesine engel olan bir eksiklik veya yoksunluk olarak iyiliği ve Tanrı'nın varlığını meşrulaştıran bir şey olarak kavranmıştır. İnsanın karşı karşıya kaldığı tüm felaketler, hastalıklar, toplumsal adaletsizlikler "ya fani anlama yetimizin sınırlılıklarından doğan yanılsamalardır ya da ilk günahın sorumlusu olduğu dünyevi tutkuların ya da insan özgürlüğünün insan iradesine getirdiği sınırlamalara atfedilen, gerçek ama geçici durumlardır" (Copjec, 2015). Kötülük sorunu temelde kötülüğün her gücü sahip aşkın bir Tanrı inancıyla nasıl bağdaştırılacağı sorununa işaret eder. Bu perspektif geleneksek Hristiyan inancının günahla özdeşleştirdiği kötü edimlerin bir çeşitlemesini sunmak ve kötüyü nitelemekten öteye gitmez. Böylece "kötülük dili adeta çağdaş ahlaki ve etik söylemden çıkarılmış gibidir" (Bernstein, 2010: 12).

Ancak insanın doğasının "iyi" olduğuna inanan J.J. Rousseau, metafiziği bir kenara koyarak, kötülüğün sorumluluğunu Tanrı'dan soyutlayıp insana verir. Rousseau'ya göre insanı keşfetmek, kötülüğün, eşitsizliğin nasıl temellendiğini de anlamak demektir. Rousseau, doğal kötülüğün yeni bir kavramsallaştırmasını öne sürerek, ahlaki kötülüğün varlığını reddeder; kötülük Kutsal Kitap'ta denildiği gibi, insanlığa ilk atalarından miras olarak geçen Düşüş'ün sonucu değil, insanoğlunun iyi olan kendi gerçek doğasından yabancılaştıran toplumsal bir yozlaşmanın sonucudur (Catani, 2013: 15).

İnsan doğası kavrayışı aynı zamanda kötülük ile ilişkili olarak düşünüldüğünden, kötülüğe dair modern anlamlandırmalar da bu süreçte gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Immanuel Kant, *Saf Aklın Sınırları Dâhilinde Din* (2012)

kitabında, doğaüstü ya da ilahi varlıklara referansla temelsiz bir mevcudiyet olarak görülen kötülüğü bu temelsizlikten sıyrarak, tıpkı iyilik kadar kendi içinde bir gerçeklik olarak kötülük kavramına bütünüyle seküler bir temel önerir. Böylece dini veya metafizik bir problem olmaktan çıkan kötülük Kant’la birlikte, ahlaki bir problem halini alır. “Kant felsefi teodiseye başvurmaksızın kötülüğün sorgulanmasını başlatan modern filozoftur” (Bernstein, 2010: 14). Kant, kötülüğün kaynağı olarak doğal eğilimleri reddeder; insan kötüye eğilimli değildir, bununla birlikte kötülük yapma potansiyeline sahip bir varlıktır. Bu noktada Kant’a göre, insan doğasının iyi olduğu ama insanın kötülüğe itenin toplumsal koşullardan kaynaklandığını savunan yaklaşım da, insanın doğuştan günahkâr olduğunu söyleyen dinsel geleneğin yaklaşımı da yanılmış olabileceği için, “en azından bir ortalama zeminin, yani bir tür olarak insanın ne iyi ne de kötü olabileceğinin, ya da her eylemde kısmen iyi kısmen kötü olarak birine daha çok yaklaşmış olması olanağına dair soru ortaya çıkar” (Kant, 2012: 32). Bu yeni bakışta kötüyü insan *sonluluğundan* ayrılıp, insan *özgürlüğüne* iliştirirken Kant’ın sorduğu soru, kötünün nasıl mümkün olduğu değil, ortada özgürlük olgusu varken nasıl mümkün olduğudur. Dış baskıların boyunduruğundan kurtularak özgürlüklerini yeni kazanan insanların, nasıl olup da ahlaki olmayan bir şekilde eylemeyi seçtiğini anlamak ister (Copjec, 2015: 147). Dolayısıyla, insanı iyi ve kötü maksimleri seçmekle sorumlu tutan Kant’ın dikkat çekmek istediği nokta, kötülüğün özgür bir insanlığın ürünü olarak irade olan ilişkisinde açığa çıkar. Kant’a göre, iradeden ayrı bir varoluş olarak düşünemeyeceğimiz kötülük, tam da insan iradesinde kök salmaktadır. Kant’ın ifadesiyle (2012: 57):

Kötücül eylemlerin rasyonel kökenini araştırırken, her bir kötücül eyleme, birey bu duruma bir masumiyet halinden dosdoğru düşmüş gibi bakılmalıdır. Çünkü önceki tavrı ne olursa olsun, hangi doğal nedenlerin etkisi altında olursa olsun ve bu nedenler onun ister içinde ister dışında bulunuyor olsunlar, eylemi yine de özgürdür ve söz konusu nedenlerden hiçbiri tarafından belirlenmez; dolayısıyla her zaman iradesinin özgün bir kullanımı olarak değerlendirilebilir ve değerlendirilmelidir.



Kant’la beraber, dünyayı ve dünyada eylemde bulunduğunu nasıl bilebileceği ve bu bilgi karşısında nasıl yargıda bulunabileceği sorularının merkezinde hakikatin, ahlakın ve anlamın taşıyıcısı olarak insan, her türlü anlamın kaynağı haline gelir. İnsan özneliliği perspektifinden kötülük de, ahlaki olarak değerli insan eylemlerini olanaklı kılma kapasitesi temelinde biçimlenmeye başlar (Catani, 2013: 12). Dolayısıyla Kant’ın ifadesiyle, “kötülüğün kaynağı ne iradeyi eğilim aracılığıyla belirleyen bir amaçta, ne de doğal bir dürtüde bulunabilir; bu kaynak yalnızca özgürlüğün kullanımına dair bir iradenin, yani bir maksim içindeki iradenin oluşturduğu kuralın içinde bulunabilir” (2012: 33). Kant, “sadece insana özgü bir fenomen veya durum olarak ahlaklılığı temellendirebilmek için, insanın doğal yanından az çok özerk olduğunu düşündüğü öbür yanından, *akıl sahibi varlık* veya kendisinden sonra genişliğine kullanılan bir terimle, akıl sahibi varlık olmayı sadece bir yön olarak içeren *tinsel varlık* olarak insandan yola çıkmak ister” (Özlem, 2014: 77). Bu perspektiften, insanlığın karşı karşıya kaldığı kötülükler, ahlakın akıl aracılığıyla değil de, biyolojik, duygusal temellere dayanmasının bir sonucudur. Böylece Kant, akıl olgusunu, ahlaki normların evrensellik temelinde gerekçelendirilen normlara dayanarak eyleme geçme ile birleştiren bir etik ilke ortaya koyar. Bu etik ilkeyi insan özgürlüğünde temellendiren Kant’a göre, aynı akıl yeteneğine sahip olan insanlar, bu akıl aracılığıyla inşa ettikleri ahlak yasası aracılığıyla, kendi davranışlarını düzenleyebilir, kayıtsız şartsız bir biçimde “iyi”yi isteyebilirler. Kant için, “sadece bir tek ahlaki iyi vardı” (Zupancic, 2005a).

Peki kendi yazgısıyla baş başa kalan insan, öncesinde kendi dışında verilen ahlak, değerler, hakikat gibi standartları nasıl yeniden yaratacaktır? Modernlik, aşkın bir varlığın boyunduruğundan kurtulmuş, dünyayı akli aracılığıyla kavrayıp, anlamlandırabilen, bu sayede kendi kararlarını özgürce vererek, kendi eylemlerinin sorumluluğunu taşıyabilen bir *özne* talep eder. Böylece modern özne, aklın gücüyle kendisini geliştirme ve dönüştürebilme kapasitesini keşfederek, doğayı ve bilinemez olanı ehlileştirecek ve insanların barış içinde bir arada yaşamalarını garantiye alacak düzenlemelerle toplumu iyiye doğru ilerletecektir. Modern öznelerin son kertede, yaşamlarına tutarlılık ve amaç katmak için düşünsel ve ahlaki gerekçelere ihtiyacı vardır ve ahlak kuramı da akılcı bir etik sağlayacaktır (Seidman, 2013: 263-264).

Modern düşünce ile birlikte kendini bilen, birliği ve özdeşliği olan bir Ben'in mutlaklığında, özdeşünümselliği aracılığıyla iyi ve doğru eylemde bulunmak için normatif ilkelerin türetilmesinin olanaklılığı ortaya koyulur. Böylece, arzu ve tutkularından arındırılmış, bedensizleştirilmiş, akıl sahibi özerk özne, evrensel ve bağlayıcı etik kurallar aracılığıyla, ilişkilerini rasyonel bir şekilde düzenleyerek, etiğin zorunlu kaynağı ve koşulu haline gelir. Ahlaki çerçevenin insan doğasının kendi öz kaynaklarından hareket edilerek inşa edilmesi inancı temelinde oluşturulan modern etik, ahlakla ya da –Kant'ın diyeceği gibi- (teorik akıldan ayrı bir şey olarak) pratik akılla<sup>10</sup> az çok eşanlamlı hale gelir.<sup>11</sup> “Özel eylem ve onun temsil edilebilir niyetlerinin evrensel bir Yasa ile nasıl bir ilişki içinde olduğu meselesi olarak” etik, köklerini büyük ölçüde kötülüğün mutabakata dayalı apaçıklığına dayandırır (Badiou, 2006: 17).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Aklın bilme ve eyleme amaçlı olarak kullanımını göz önünde tutarak filozoflar pratik aklı teorik akıldan ayrı tutarlar. Teorik akıl, nesne ve olgulara yönelik olarak, bilen, seyreden, bağıntı kuran akıldır; pratik akıl ise, tasarımlar yapan, amaçlar koyan, seçim ve tercihlerde bulunan, koyduğu amaca uygun araçlar yapan ve tüm bunlarla ilişki içerisinde eylemi yönlendiren akıldır (Özlem, 2014: 18) Kant da, insanı sadece bilme ihtiyacıyla içinde bulunduğu dünyayı kavrayıp onlarla ilgili bağıntılar kuran teorik akıl sahibi bir varlık değil, fakat aynı zamanda eylemde bulunan, bu eylemleri hakkındaki bilgiyi kendisinde taşıyan pratik akıl sahibi bir varlık olarak ele alır.

<sup>11</sup> Felsefe tarihi içinden bakıldığında, antikçağdan moderniteyle Kant'a kadar geliştirilmiş olan tüm etik teoriler, iyi veya en yüksek iyi, doğru eylem ve irade özgürlüğü biçiminde başlıca üç ana problem etrafında dönerler. “Hazcılıktan, Epikürosçuluktan, stoacılıktan modernitenin yararcı, pragmatist ve operasyonalist öğretilerine kadar tüm öğretilerde en yüksek iyi “mutluluk” olarak görülür ve bu mutluluk, bedensel haz, sürekli hoşnutluk durumu, doğaya akıl yoluyla uyum göstermeyle ulaşılan dinginlik, bireysel yarar, toplumsal yarar vb. olarak değişik şekillerde tanımlanır” (Kuçuradi, 2003). Ortaçağ'da, her ne kadar antik dünyadan gelen söz konusu etik düşüncüsü önemli ölçüde korunmuş olsa da, en yüksek iyiye ancak öldükten sonra ulaşılabileceği inancıyla, Tanrı'nın rehberliğinde onun emirlerine itaat etme şeklinde kavranan bir etik düşüncesi hakim olur. Oysa, olguyla değer biribirinden ayrıldığı, hayatın hemen bütün alanları gibi moral alanın da sekülerleştiği modern dünyada etik, herkesin üzerinde uzlaşacağı bir en yüksek iyiye değil, akla dayandırılır. Kant'a göre “iyi”, saf pratik aklın, kesin buyruğun belirlediği istemedir. İyi kavramını mümkün kılan ise ahlak yasasıdır. “Etiğin temelinde de herkes için aynı olan, herkes için geçerliliğe sahip bulunan *a priori* bir temelin, bir yasanın bulunması gerekir” (Özlem, 2014). Ahlak yasası bir en yüksek iyi değildir. Ahlak yasası, bütün insan davranışlarına uygulanan tek bir buyruk olan “kategorik buyruk” ta temellenir. Tüm insanların aynı akıl yeteneğine sahip olduğu için ahlak konusunda aynı sonuçlara ulaşacağını düşünen Kant'a göre, insan yalnızca evrensel bir yasa olmasını isteyeceği bir maksime göre eylemde bulunmalıdır. Doğal yanından “belli ölçülerde bağımsız bir yaşam biçimini akıl sahibi varlık olarak gerçekleştirme olanağına sahip insan, bu olanağı kullanmaya başladıkça, kendimizin yaptığı ve isteyerek uyduğu bir evrensel ahlak yasasının buyruğu altında yaşamaya geçerek ahlaksal bir varlık olabilir” (Özlem, 2014; Cevizci, 2007; Kuçuradi, 2003).

<sup>12</sup> Badiou'ya göre “etik diye bir şey yoktur. Sadece bir şeyin etiği (siyasetin, aşkın, bilimin, sanatın etiği) vardır. Tek sahici etik, hakikatlerin etiğidir –daha doğrusu tek etik, hakikat süreçlerinin, dünyaya bazı hakikatler getiren emeğin etiğidir. Ona göre etik, Lacan'ın, Kant'a ve genel bir ahlak anlayışına karşı psikanalizin etiğini tartışırken benimsediği anlamda ele alınmalıdır” (Badiou, 2006).

Modernlik, aşkın otoriteyi tahtından indirerek insanları eylemlerinin sorumluluğunu almasını engelleyen kutsallık perdesini aralamış, ancak seküler, akılcı temelde ürettiği söylemleri aracılığıyla insanların kendi hakikatleriyle tam olarak yüzleşmelerini engellemiştir. Modern düşünce ve uygarlığın Tanrı'nın tahtına oturttuğu, akıllı ve bilgisiyle modern özne, bütün bir yaratma ve yapıp etme sürecinde hâkimiyet sahibi olmak isterken, bu süreç varlık ile değerin birbirinden tamamen ayrılmasıyla sonuçlanmış ve böylece bir büyük anlam ve ahlak krizi baş göstermiştir (Cevizci, 2014: 258). Aydınlanma'dan bu yana süregiden değişimlerle beraber değerlerinin düşünsel kaynağını Kartezyen felsefede bulan modern uygarlığın getirdiği bu kültürel krizle birlikte, akıl ve bilimsellik temelinde kendi değerlerini yaratan insanlığın tarihinin en acımasız felaketlerine tanıklık etmesi, bütün bu tarihsel süreçlerin düşüncenin ve eylemin akılcı bir karaktere bürünmüş olmasından kaynaklandığı düşüncesiyle sonuçlanmıştır.<sup>13</sup> J.M. Bernstein'a göre, aşkınsal olanı ikame eden aklın araçsal ve tek yönlü kullanımının başarılı uygulamasının akıl sahibi insandan adeta intikamını aldığını tartışan Adorno ve Horkheimer, "akıl tarafından dışsal doğanın kontrol altına alınmasının koşulunun, içsel doğanın bastırılması olduğunu; dürtülerin ve arzuların engellenmesinin ve tahakkümünün söylemsel (*discursive*) aklın başarılı işletiminin bir koşulu olduğunu iddia eder" (1992: 219). Gelenek ve modernitenin kendisi arasındaki tarihsel bir kopmaya işaret eden Adorno, aklın mutlak kullanımı ile ahlakın temel teşkil ettiği normatif kuruluşu yerine, Kant'ın daha önce yaptığı gibi, kötülük deneyimimizin 20. yüzyılın en önemli tarihsel bilgisi olduğu fikri içinden kategorik zorunluluğun negatif görünümünü değerlendirmeye çalışır (Lara, 2007: 163). Adorno'nun dünyayı radikal anlamda kötü olarak nitelemesinin ardında kuşkusuz, 19.yüzyıldan devralınan hümanizmin

---

<sup>13</sup> Modern teknoloji ve bilimsel etkinliğin bütün olanaklarının yok etmek için kullanıldığı II. Dünya Savaşı'nın dehşeti karşısında iki radikal felsefi düşünce canlandı: İlki, tarihsel izleri Hume ve Britanya deneyciliğine kadar uzanan, gevşek biçimde de Wittgenstein'in ilk felsefesine dayanan mantıksal pozitivizm, bilimsel ve mantıksal kesinlik inancıyla yaşanan dehşetin sorumlusu olarak Alman romantizmini suçlayarak, her biçimiyle akıldışılığa cepheden saldırmıştır. Kierkegaard ve Nietzsche'den esinlenen ikinci düşünce çizgisi ise, insani bir durum olarak akıldışılığı kucaklamıştır. Aralarındaki farklar ne olursa olsun her iki hareketin çıkış noktası, yaşanan acımasızlıklar, savaşın dehşeti ve kitlelerdeki büyük akıldışıcılıktır. Her iki düşünce de duygusalılıktan arındırılmış bir akılcılığı onaylıyor ancak özellikle etik alanda akıldışıcılığın rolü üzerine düşünüyorlardır (Solomon & Higgins, 2013: 248) Etik bir bağlam içinde, kötülük düşüncesi de savaş sonrası felsefi tartışmalarda ikircikli bir hale gelmiştir. Çağdaş düşünürler, aklın kendisini sorguladıklarından, tartışma parçalı, kimi zaman da edebi bir nitelik kazanmıştır (Neiman, 2006: 335).

iyimserliğinin 20.yüzyılda yerini savaşa ve soykırıma bırakması olduğu kadar, esas olarak ‘aydınlanma’ ve onun tanımlayıcı özelliği olan ‘araçsal’ akıl vardır. Bu perspektiften modern kötölük, bir yönüyle bu aydınlanmacı akıl ve bilgi anlayışının sorgulanmadan kurumsallaşmasıyla karakterize olmaktadır.

Aklın otoritesine duyulan şüpheyle beraber yirminci yüzyıl, artık insanın ‘ahlaki bir varlık’ olup olamayacağının imkânına yönelik etik kaygıların da eşlik ettiği bir süreçle ilişkilidir. İnsanlığın yaptıkları ve ortaya koyduklarıyla “insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığı” (Adorno & Horkheimer, 2010) soruşturmaları artık ahlakın ‘doğru hayat öğretisi’ olmanın ötesinde ‘kederli bir bilim’ (Adorno, 2007) olarak nitelendirilmesiyle sonuçlanacaktır. Adorno, *Ahlak Felsefesi’nin Sorunları’nda* “etik”e itibar etmeyişini şu cümleleri ile ifade eder (2012: 172):

sizden beklediğim, ahlak felsefesinin canalcı sorununu, bireyle genelin ilişkisini gözden kaybetmeden, ahlak felsefesinin barındırdığı çelişkilerle yüzleşebilecek cesareti edinmenizdir... hayatın kendisinin bu kadar şekilsizleşmiş, bu kadar çarpıtılmış olduğu bir dünyada kimse doğru hayatı yaşayabilecek durumda değil.

Adorno için insan eylemlerini şans âlemine terk etmeyen, aksine insan davranışının ölçülmesini sağlayabilecek özgül bir evrensellik alanı gibi bir şey vaadiyle daha insani yananamları varmış gibi anlaşılan etik, ahlakın vicdan azabıdır: “Etik vicdan azabıdır, kişinin kendisiyle ilgili vicdandır. Vicdan hakkında, içerdıği zorlama unsuruna başvurmadan konuşma girişimidir” (Adorno, 2012: 180).

Dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak gören Adorno için artık dünya, kendimizi evimizde hissedebileceğimiz bir yer değildir. Modern felaketten geriye kalan, kendimizi kandırmamızı söyleyen ahlaki buyruktur. Neiman’ın ( 2006: 350) ifade ettiği gibi, modern bilinç, dünyayı sert ama hoşgörölü bir Tanrının inşa ettiği bir ev olarak görmeyi bırakıp, kendi evimizi inşa etmemizi istemiştir ve ahlaki durum, “dünyanın bizi ehlileştirmek için sunduğu herhangi bir özel yapıda, kendimizi evimizde hissetmeyi reddetmemizi gerektirir; kendi derimizin içinde bile”.

Bu yabancılaştırıcı boyutla beraber, insanlığın tarihsel süreçte yaşadığı deneyimler, dünyanın daha fazla tehditkâr, kötücül ve umutsuz bir yer olarak algılanmasıyla sonuçlanmıştır. Kötü eyleme yönelmeyle özdeşleştiren bir etik bakış açısından kötülük kavrayışı, özellikle yirminci yüzyılda yaşanan Nazi soykırımı ve totalitarizm olgusunun tecrübe edilmesiyle birlikte artık geçerliliğini yitirmiştir. Kötülük, insanın varlık sorununda temellenen ve bir yanıyla da moderniteye özgü bir biçimde, “dolaylı, kişisel olmayan, karmaşık örgütlenmeler ve kurumsal rollerin dolayımıyla” (Berman, 2006:100) gerçekleşen modern bir soru olarak insanlığın karşısında durmaktadır. Dolayısıyla, ahlaki bir kategori olarak görülerek, politik olandan bağımsız bir içerikle düşünülen ve ikili karşıtlıklar üzerinden çeşitli adlandırmalarla, toplumsal dışlama mekanizmasının gerekçesi olarak işlev gören kötülük, politik ve etik olanın sorgulandığı bir kavşakta durmaktadır. Böylece kötülüğü anlama çabası klasik metafizik soruların çerçevesinden çıkarılıp, onu, insan doğası, bilgi, iktidar ve ideolojik boyutları temelinde etik ve politik bir meseleye dönüştürür.<sup>14</sup>

Topluma ilişkin bu kötümserliğin, yabancılaşmanın ve ahlaki göreliliğin bir diğer sonucu insanlığın, anomi ve Nietzsche’nin ‘bütün konukların en tekinsizi’ dediği nihilizmin<sup>15</sup> hayaletiyle baş başa kalmasıdır. Dostoyevski’nin ‘Tanrı yoksa her şey mubahtır’ formülünün ima ettiği gibi, artık asıl sorun, Tanrının olmadığı

---

<sup>14</sup> Duygu Türk, etik ve siyaset ilişkisini Levinas, Schmitt ve Badiou üzerinden okuyan çalışmasında, etiğin politik olanla ilişkisine dair tarihsel süreç içerisindeki farklı yaklaşımların, etik ve politik olanın *neliğine* dair tanımlama girişimlerinin tarihiyle paralellik içinde olduğundan söz eder. Türk’e göre, etik ile kurulan ilişkiyi belirleyen, politik olanı sadece bir yönetim problemine indirgeyerek *olan* ve *olması gereken* ayırımında *olması gerekene* ağırlık kazandığı, herkesin yararına olan ideal bir toplum düzeni kurma çabası olarak mı, toplumsal ilişkilerin bütününe nüfuz eden bir çerçevede mi kavrandığı; bir uzlaşma olarak mı, yoksa uzlaşmazlık alanı olarak mı düşünüldüğüdür. Bkz. Duygu Türk, *Öteki, Düşman, Olay: Levinas, Schmitt ve Badiou’da Etik ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

<sup>15</sup> Nihilizmin hayaletiyle hesaplaşma kuşkusuz Nietzsche’den çok önce en temel düzeyde Kant’ın ahlak felsefesinde ortaya çıkar. Batı’da nihilizmin oluşmasına temel olan tarihsel sürecin Descartes’den sonra, 19.yüzyıl felsefesini biçimlendiren en önemli uğrağı olan Kant, dünyayı ve dünyada eylemde bulunduğunu nasıl bilebileceği ve bu bilgi karşısında nasıl yargıda bulunabileceği sorularının merkezine koyduğu özneyi, hakikatin, ahlakın ve anlamın taşıyıcısı olarak görür. Günümüzde de birçok etik-politik tartışmaya temel oluşturacak olan Kant, akıl olgusunu, ahlaki normların evrensellik temelinde gerekçelendirilen normlara dayanarak eyleme geçme ile birleştiren bir etik ilke ortaya koyar. Bu etik ilkeyi insan özgürlüğünde temellendiren Kant’a göre, aynı akıl yeteneğine sahip olan insanlar, bu akıl aracılığıyla inşa ettikleri ahlak yasası aracılığıyla, kendi davranışlarını düzenleyebilirler. Kant’ın insanın, akıl aracılığıyla kayıtsız şartsız bir biçimde “iyiyi isteme” si çeşitli biçimlerde tartışmaya açılacaktır.

koşullarda iyiyi kötünden ayırma imkanının olmaması değil, *neyi iyi, neyi kötü* saymamız gerektiği sorundur (Heller, 2011: 189-191).<sup>16</sup> Bu sorun, iyi ve kötüye ilişkin sorulara yanıt verecek ahlak yasaları, insana aracılık edecek temel buyruklar değil; insanın sorumluluğu üzerine alarak kendini gerçekleştirme deneyiminin aracılık ettiği etik özne olma durumunun da işaretidir. Bu ise Nietzsche'nin ilan ettiği 'Tanrı'nın ölümü'yle beraber, onun terk ettiği yerdeki gölgesine aktarılan başka bir yüce hakikati arayan insanın içinde bulunduğu kültürel krizle yakından ilişkilidir. Şayet Tanrı öldüyse, Dostoyevski'ye bir yanıt olarak Lacan'ın iddia ettiği gibi, izin verecek kimse olmadığından hiçbir şeye izin yoktur; artık sorumluluğu sırtlanacak kendimizden başka kimsemiz kalmadığından, kaygı ve *mauvaise foi* (kötü inanç) insanlığı sınıksız kavrarken, ahlaki huzursuzluğumuz yoğunlaşmaktadır (Eagleton, 2014: 205). Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun ifadesiyle (2002: 189), "...geriye dönülemeyen, tanrıların terk ettiği, yani kutsallığın yitip gittiği, artık meta dolaşımının gri rengine bulanmış yeni ve cesur bir dünyada önceden miras alınan ahlak dokularının da delinmesi, parçalanıp lime lime oluşu düşünceyi yepyeni sorunlarla yüzleşmek zorunda bıraktı". Akıl ve bilimin, dünyanın geleneksel metafizik açıklamalarının yerini aldığı modern dönemde insan, bir taraftan varoluşuna, değerlere dair geçmiş kavrayışlarına tutunmaya çalışır. Ancak değerlere, varoluşa dair bu geçmiş kavrayışların boşluğunun giderek daha çok farkına varır. İnsan varlığı için aşkın bir anlam, iyiyi ve kötüyü, etik değerleri içeren şeylerin değeri için artık herhangi bir dayanak yoktur. Albert Camus'nun *Yabancı* romanındaki ana karakter Meursault'un annesinin ölümüne kayıtsız kalışıyla, geçerli bir sebebi olmadan bir adamı silahla öldürmesinde ve yaklaşan infazı ve onun kendi yargılamasına karşı ilgisizliğinde bu aşkın anlam ve değer yokluğu göze çarpar. Batı insanının yaratıcı bir Tanrının veya bu dünyadan başka bir dünyanın varoluşuyla ilgili inanç yitimiyle tam anlamıyla yüzleşen ilk filozof Nietzsche'ydi. Nietzsche

---

<sup>16</sup> "Sokrates'ten beri Avrupa tarihinde ortak belirti, diğer bütün değerleri moral değerlerin boyunduruğu altına sokmak denemesidir; öyle ki bu değerler yalnız hayatı değil, aynı zamanda bilgiyi, sanatı, devlet ve toplumun çabalarını da yönetip yargılasınlar. Tek ödev "daha iyi olma" çabasıdır; diğer her şey ise bunun için bir araç ya da rahatsız edici bir şey, bir engel, bir tehlike; dolayısıyla ortadan kaldırılınca kadar kendisiyle savaşılacak bir şeydir. Nietzsche'ye göre ise, Batı dünyasının bu ahlak görüşü, insan hayatına aykırı, hayatın tabii haklarını görmemezlikten gelen ve onu yoksullaştıran bir değerler görüşüdür. Böyle bir görüşün ana kaygısı, iki zıt moral "değer" olarak "iyi" ile "kötü"nü sınırlandırmak; böylece de çeşitli araç ve yollarla, ilkin öğretmek, diğerleriyle de savaşmaktır" (Kuçuradi, 2009:5-6).

Tanrı'nın ölümünü ilan eder, ama şayet Tanrı öldürüldüyse, hayaleti neden hala aramızda dolaşmaktadır?

## 1.2.Tanrı'nın Ölümünün Gölgesinde Yaşamak

Nietzsche Tanrı'nın ölümüyle, “bugünün mutlak bir sahipsizlik durumu içinde olduğu; kurtarıcı her türlü özellikten, şeylerin mevcut durumuyla uzlaşmamızı sağlayacak her şeyden yoksun olduğu yolundaki inancını” ilan etmiştir (Megill, 1998: 67). Nietzsche, miras aldığımız ahlakın, değerlerin ve standartların kökenleri itibariyle, biz insanlara bunları armağan etmiş, bizi onlara uygun bir biçimde yaşamadaki başarı ya da başarısızlığımıza göre yargılayacak olan Tanrı ya da tanrılara duyulan bir inanca dayandığını ifade etmiştir. Fakat bütün bu Tanrılara ve genel olarak da dine olan inancımızı yitirmek, değer sistemimizin bizatihi temellerine duyduğumuz inancı yitirdiğimiz anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, insan şimdiye kadar bu olguyla hakkıyla yüzleşemezken; bunun yerine, hayatını sahici olmayan hayatlar haline getiren, temellerine artık inanmadığı bir değer sistemine bağlamaya çalışmaktadır. Nietzsche'ye göre sahici bir değer sistemine sahip olabilmek için insanın başarması gereken şey ise, değerlerini tam anlamıyla yeni baştan değerlemektir (Stern, 2000: 249). Değerler problemini<sup>17</sup> Nietzsche, insanlığın

---

<sup>17</sup> “‘Değere sahip olmayı’ ‘değer olma’dan ayıramayan, bu yüzden de iki ayrı problemi bir tek problem olarak kabul eden Antikçağ skeptiklerinden pozitivizmin günümüze dek saldırdığı dalbudaklara kadar birçok görüş, değerlerin relatif olduğunu savunur: ‘aynı çağda toplumdan topluma ve aynı toplumda çağdan çağa değişir; değer ise ‘sübjektif’ tir: aynı ‘obje’ nin değeri kişiden kişiye değişir (Kuçuradi, 2003: 9). Bu ayırımı böylesine açık bir şekilde yapmayan, genel olarak değerlerin relativlik ve sübjektifliğinden söz eden bu çerçeve içindeki görüşler, aynı ‘obje’ nin realitede yapılan ve bir olgu olan farklı değerlendirmelerin mantıksal bir sonucu olarak ortaya çıktıklarını ileri sürerler” (Kuçuradi, 2003: 9). Oysa Kuçuradi, bir davranış şeklinin (örneğin hırsızlık yapmak) bir değer olmadığını; kendi başına bir davranışın veya bir davranış şeklinin soyut olarak değerlendirilemeyeceğini; ve değer bir kavram olmakla birlikte, bir şeyin taşıdığı değer ve her çeşidiyle değerlerin kavramlar olmadığını unutmamak gerektiğinin altını çizer (Kuçuradi, 2003: 10). Dolayısıyla, “soyut olarak davranış şekillerine ve birer kavram sayılan değerlere farklı toplumlarda ve çağlarda farklı değerlerin biçilmesini, başka bir deyişle genel değer yargılarının –morallerin ve “estetik” anlayışlarının- değişmesini değerlere yüklemek, değer yargılarını değerlerle ve değerli olmayı değer olmayla karıştırmaktan başka bir şey değildir” (Kuçuradi, 2003: 11). Değer sorununu, insanlığın “kaderi”yle ilgili bir sorun olarak gören Ionna Kuçuradi, çoğu zaman üzerinde durulanın, yaşamdaki değer problemini değil, sadece kavramlar olmasından kaynaklandığını, bunun sonucunda da fenomenler

kaderinde, tüm tarihin en önemli bunalımı olarak görür<sup>18</sup>. Benzer bir noktaya işaret eden Heidegger, ‘değerler’e karşı düşünmenin, “ ‘değer’ olarak anlaşılan her şeyin –örneğin, ‘kültür’, ‘sanat’, ‘bilim’, ‘insan onuru’, ‘dünya’, ‘Tanrı’ gibi- değersiz olduğunu düşünmek değildir demektir: “Burada önemli olan, bir şeyi bir ‘değer’ olarak nitelendirmenin tam da o şeyin gerçek değerini ortadan kaldırdığına aymaktır...Bu nedenle değerlere karşı düşünmek varlıkların değersiz ve boş şeyler olduğunu dünyaya ilan etmek demek değildir” (Heidegger’den akt. Nalbantoğlu, 2002: 218).

İnsanın bütün etkinlikleriyle ilgili bir problem olarak değerler problemi Nietzsche’de ahlakın bir problemi değildir.<sup>19</sup> İyi-kötü düalitesinde temellenen ve “bu dünyadaki” gerçek hayatı “mahkum eden” ahlakın karşısına o, “hayatı, olduğu gibi ve bütün haklarıyla yaşayan insan hayatını koyar; öyle bir hayat ki, bunda, insanın gerçek “metafizik etkinliği” moral –ve buna dayanan din- değil, en geniş anlamda “sanat” (Kuçuradi, 2009: 6) ve yaratıcılığı koyar. Nietzsche için Tanrının ölümünün

---

yerine, kavram analizlerinin bu yanılgıyı sürdürdüğünü söyler. Ona göre “değer problemi felsefi olarak düşünüldüğünde değerlendirme problemi ve değerler problemi olarak karşımıza çıkar. Çünkü “iyi nedir?”, “güzel nedir?”, “doğru nedir?” gibi sorular sormak, değerlendirme etkinliğini belli açılardan problem haline getirmektir; dürüstlük, adalet, eşitlik gibi insanın diğer insanlarla olan ilişkilerinin temelindeki anlamla ilgili sorular ortaya koymak veya sanat, bilim, moral gibi alanların özelliklerini araştırmaksa, farklı çeşitten değerleri problem haline getirmektir. Oysa bu gibi problemlerle uğraşmış olan düşünürler araştırmalarında bu ayırmayı bilinçli olarak yapmadıklarından, ayrı problemleri birbirine karıştırmakla, değer bilgesi ve değerlerin yapı özelliğiyle ilgili sordukları antinomik sorulara verdikleri cevapları temellendirirken kaçınılmazcasına çıkmaza girmişlerdir” (Kuçuradi, 2003: 2-8). Dolayısıyla Kuçuradi, felsefi düşünce tarihinde bu konuda yolu tıkayan ne olduğunu anlamaya çalışırken Nietzsche’ye önem atfeder.

<sup>18</sup> İnsanoğlu değerlerdeki çelişkileri, iyi ve kötünün belirsizliğini keşfetmek için elbette Nietzsche’yi beklememişti; bu gerçeklik kaçınılmayacak denli derindi ama bir aile skandalı gibi sürekli olarak saklanıyor ve örtbas ediliyordu. Oldukça sık gün ışığına çıkmıştır, özellikle de siyasi açıdan Thukydides, Machiavelli ve Hobbes’da, ve de psikolojik ve kişisel açıdan on yedinci yüzyıl Fransız ahlakçılarında. Nietzsche’den beri, çağımızda da tarih sahnesinde büyük bir şiddetle yüzeye çıkmıştır (Blackham, 2005)

<sup>19</sup> “Ahlak, Nietzsche için çoğu zaman olumsuz bir anlam taşımıştır. Ahlak, şeylerin değerleriyle ilgili bir hazır yargılar bütünüdür. Başkalarının yargı gücüne kendi yargı güçlerinden daha fazla güvenen “tembel ve korkak” insanlarda, “iyi” damgası taşıyan her şeyi, hep iyi sayma eğilimi vardır. Bu türlü kalıplaşmış yargılardan meydana gelen bir ahlakın bütün görüşleri insanın yapısına aykırıdır ve bu aykırılığı ortaya çıkarmak için sorulması gereken soru, insanın iyi-kötü değer yargılarını hangi şartlar altında kurduğudur” (Kuçuradi, 2009: 7). Teolojik önyargıları ahlaksal önyargılardan ayıran Nietzsche, kötünün kaynağını dünyanın öte tarafında aramak yerine, sorunu başka sorunlara dönüştürür: “değer yargılarının kendilerinin değeri neydi? İnsanoğlunun gelişmesini şimdiye dek engellemişler miydi, yoksa desteklemişler miydi? Bir yaşam bunalımının, yaşamın yoksullaşmasının, yozlaşmasının belirtisi miydi bunlar? Yoksa tam tersine, yaşamın varsıllığını, gücünü, istencini, gözü pekliliğini, umudunu, geleceğini mi açığa vuruyorlardı?” (Nietzsche, 2011: 9-10).



yarattığı krizin sonucu dünya, “kendi kendini doğuran” bir “sanat yapıtıdır” (Megill, 1998: 66).

Nietzsche, dünyaya karşı insanın artık sorumluluk ve özgürlüğün yükünü tam olarak sırtlanmak durumunda olduğuna işaret eder ve insanlığı yalnızca belli kötülüklerin sorumlusu değil, kötülük kavramının kendisinden de sorumlu tutar (Neiman, 2006: 246). Nietzsche, kötülük sorununun mevcut olmadığını –yaşamaya muktedir olmayanlarca- yaratıldığını düşünür. Böylece bunlar, gerçek dünyaya karşı ideal dünya yarattılar. Değerler tersine çevrildi; ideal dünyanın ışığında, gerçek dünya horlandı (Neiman, 2006: 246). Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü*’nün “benim a priori”m dediği kötülük sorunu ile ilk çocukluğunda karşılaştığını söyler (2011: 9):

Kötünün kaynağı sorunu gerçekten de daha on üç yaşındayken kafamı kurcalamaya başladı: “yüreğin, yarı çocuk oyunları ve yarı Tanrı arasında bölündüğü” bir yaştayken, ilk çocukça yazınsal girişiminin, ilk felsefi yazı denememin konusu oydu –sorunun o zaman vardığım “çözüm”üne gelince, o şerefi, olması gerektiği gibi, Tanrı’ya bahşetmiş ve onu kötü’nün babası tayin etmiştim.

Ardından Nietzsche, bu soruya vereceği yanıtları, geliştirdiği soykütüksel analiz içinden vermeye çalışacaktır. Böylece Nietzsche, insan yaşamını ve genelde yaşamı, bilinçli ve düşünen insan açısından değil, ahlaki seçimler ve farkedilen/anlayan bilgilere göre dünya aracılığıyla kendi yolunu aydınlatma temelinde anlar (Mansfield, 2006: 21-22). Her insanın ‘istenç’ denen bir kuvvet miktarının cisimleşmesi olduğunu düşünen Nietzsche’ye göre, bu yaşama kuvveti az olanlar –zayıf sürü-, sorumluluk ve suçluluk öğretileri meydana getiren ahlaki buyrukların tüm türlerini icat etmek yoluyla, çok olanları –kuvvetli seçkinleri- engellemeye uğraşır. Başlıca engelleme aracı, her bir eylem için sorumlu bir öznenin önceden var olduğu yanılsamasını taşıtaştıran, dildir (Mansfield, 2006: 21-22).

Nietzsche, Tanrı’nın ölümünün ilanıya, Hristiyan inancının çöküşünün değil, Batıda neredeyse iki bin yıldır temellendirilen, sosyo-politik hayatın ve insan

olmanın anlamının dayandığı ahlakın, değerlerin, bilginin, hakikatin<sup>20</sup> üzerinde yükseldiği tüm temelleri paramparça eden kültürel bir krizin patlak vermesinin ilk sinyallerini vermiştir. Artık sadece Batı dinleri değil, metafizik sistem de savunulamaz hale gelmişti. Tanrı'nın ölümü'yle başlayan kültürel krizin sonucunda, insanlık tapmak için yeni tanrılar -bilim, teknoloji, ırk ya da ulus-, metafizik kesinlik için yeni *temeller* inşa etmiş; bununla birlikte bu kriz, varlığın yeni yolları, varoluşun yeni biçimleri ile tecrübe kazanmak için insanoğluna bir boşluk bırakmıştır (Milchman & Rosenberg, 2007: 45). Tanrının ölümüyle, ne adalet, ne anlam, ne iyi ne de acı çekmenin anlamlarının değişmesinin gerektiğini düşünen Nietzsche “hem kötülük sorununun dinsel kökeninin ve hem de –dünyayı yok eden nihilizme meydanı bırakma pahasına razı olma dışında- dini ortadan kaldırmanın onu çözemeyeceğini” (Neiman, 2006: 249) göstermiştir.

Nietzsche'ye göre, Tanrı'nın ölümüyle aşkın metafizik hakikatler sona ererken, insanın şeylerle ve diğer insanlarla kurduğu ilişkileri temellendiren aşkın anlamın yıkımı, insanoğlunu sonsuz bir anlamsızlığa sürükleyerek, yaşamın akıl almaz dehşetiyle, derin bir ıstırapla karşı karşıya bırakmıştır. McGill'e göre (1998: 67), Tanrıya ya da aşkın değerlerin varlığına bir alternatifin yokluğunda, Nietzsche için, metafizik ihtiyacın, dünya ve tarihdışı, aşkın, ona içkin bir anlama sahip olmak için çektiği acı için ihtiyacın, yeni belirtilerinin baş göstereceği bir risk vardır. Dünyanın acı çekişinde bulunan bazı anlamlara duyulan özlemi tatmin etmek için metafizik avuntunun yeni biçimlerinde, hatta çileci idealin yeni biçimlerinde, mutlak hakikat için kesin bir temel kuruluş amacı ortaya çıkabilir. Ve bunun ötesinde, tüm geriye kalanın hiçlik arzusu olduğu ve acımasız ideolojiler ve yapıların üzerinde yükselebileceği nihilizmin uçurumuna düşme tehlikesi vardır.<sup>21</sup> Modern çağda dünyanın hükümsüzlüğü karşısında kendini bütün açıklığı ile dışa vuran nihilizm,

---

<sup>20</sup> Nietzsche için hakikat, var olan ve bulunacak, keşfedilecek bir şey değil, yaratılacak bir şeydir; oluşan bir şeye, dahası, aslında sonu olmayan bir fethetmeyi istemeye ad sağlayan bir şeydir ( Kuçuradi, 2009)

<sup>21</sup> Nietzsche'ye göre nihilizmi ortaya çıkaran bir “değerler krizi”dir ve bu kriz, değerlerin olmayışı ya da yanlış değerler değil, değer yaratmak için gerekli güç ya da mekanizmanın olmayışı anlamına gelmektedir (Zupancic, 2005b). Diğer yandan nihilizm, tarihin bir anında ortaya çıkan bir görüş doktrin değil, “...tarihsel bir akımdır. Batı halklarının yazgısının belirlenmesinde pek göze çarpmadan süregiden temel bir olay nasıl etkilerse, nihilizm de öyle etkiler tarihi. Şu halde nihilizm sıradan bir tarihsel fenomen de değildir...Nihilizm, özü düşünüldüğünde, daha ziyade, Batı tarihinin temel hareketidir” (Heidegger'den akt. Diken, 2009: 13).

“varolan bütün değerlerin değersizleşmesini ezici ve sıkıntı verici bir şey olarak görür: Boşluğa bakar, ürperir ve geri çekiliriz. Krizin gerçekliğini yumuşatmaya çalışır, hiçbir şey olamamış gibi, dünya hala eksenî üzerinde dönüyormuş gibi yaparız” (Megill, 1998: 67). Nietzsche için nihilizm yine de, negatif bir olgu olduğu kadar pozitif bir olgu da olabilir. Aslında nihilizm, Tanrı’nın yokluğunun yarattığı bu derin boşluktan ürpererek geri çekilmek yerine, değerlerin yeniden değerlendirilmesi için, başkalaşım ve kendi kendine biçim vermek için yeni bir fırsat olabilir.

Nietzsche’ye göre Hristiyanlık, “Tanrı öldü” cümlesinde ifade edilen kopuştan sonra ayakta kalmıştır ve bunu Reformasyonun büyük ölçüde Tanrıyı üretici ya da üretken değil, birikimci bir “güç” olarak yeniden keşfetmesi sayesinde başarmıştır (Zupancic, 2005b: 55). Bu yeni düzenin adı etiktir ve Nietzsche’ye göre Protestanlık bugün anladığımız anlamda etiği üretir. Ahlak ve insanın içselleştirilmesi Hristiyanlık tarihi boyunca vardır, ancak Nietzsche’nin Protestan etiğin oluşumu ve yükselişinde tespit ettiği şey, suç ve ceza gibi ahlaki sorunların simgesel değiştirme alanından uzaklaştırılması, vicdanın her zaman belirsiz olan alanına ve onun Tanrı önündeki doğrudan sorumluluğuna yerleştirilmiş olmasıdır. Reformasyon hareketi, “vicdan hürriyeti” gibi, bugün düşünmeden kabul ettiğimiz pek çok liberal değere temel teşkil eder. Nietzsche, bu “özgürlüğün” rahatlıkla evrensel köleliği teşvik eden bir mekanizma olarak hizmet verebileceğini düşünür (Zupancic, 2005b: 55-56).

Nietzsche’nin analizinden seksen yıl sonra, 1960’ların sonunda, Foucault, “insanın ölümü”nün –insanlığın ölümü değil, fakat öznenin belirleyici bir tarihsel-kültürel formu ya da tarzının ölümünün- işaretini vermiştir. Tanrı’nın ölümünün muhtemel sonucu, modern Batıyı şekillendirmiş öznenin tarihsel biçiminin sonuydu. Foucault’a göre “düşüncemizin arkeolojisinin yakın tarihli olduğunu kolaylıkla gösterdiği bir icat olan insan, tıpkı denizin sınırındaki bir kum görüntüsü gibi” kaybolacaktır (2001: 538). Günümüzde ileri sürülen Tanrının ölümü değil de, insanın sonu olduğunu söyleyen Foucault, bu durumda Tanrının ölümü ile sonuncu insanın birbirlerine bağlı olduklarını keşfeder;

“Tanrıyı öldürdüğünü ilan eden, böylece dilini, düşüncesini, gülüşünü artık ölmüş olan Tanrının mekanına yerleştiren, ama kendini aynı zamanda Tanrıyı öldüren olarak

ve varoluşu, bu cinayetin özgürlüğünü ve iradesini kapsayan kişi olarak sunan sonuncu insan... Tanrıyı öldürdüğü için, kendi sonluluğuna kendi karşılık vermek zorundadır, fakat Tanrının ölümünün içinde konuştuğu, düşündüğü ve var olduğu için, cinayeti de ölmeye adanmıştır; yeni Tanrılar, aynıları, daha şimdiden gelerek Okyanusu kabartmaya başlamışlardır” (2001: 536).

İnsanın ölümünün ilanı temelde, insanın doğasından kaynaklanan ve geniş bir mutabakat sonucu ortaya çıkmış haklara sahip olduğu varsayımında temellenen, doğal ya da tinsel bir kimliğe sahip, evrensel olarak tanımlanabilir bir insan öznesi fikrine karşı çıkar. Bunun uzantısı olarak, kötülüğe evrensel sınırlar çizme temelinde kurulan bir etik fikri de yanıltıcı olmaktadır (Milchman & Rosenberg, 2007: 45-46). Bununla birlikte, Foucault için, Hristiyan öznenin mirasçısı hümanist öznenin ölümü, aynı zamanda kendi kendine biçim verme (*self-fashioning*) etiğinin olanaklılığını da yaratmıştı. Bu kültürel kriz, felsefeleri “gerçek” dünya hakkında bir önerme meselesi olmayan ve felsefeyi bir yaşama sanatı olarak anlayan hem Nietzsche ve hem de Foucault üzerinde yıkıcı bir *kişisel* etkiye sahiptir (Milchman & Rosenberg, 2007: 45-46). Dolayısıyla Foucault, kurucu özne anlamında İnsanı, evrensel bir etiği temellendirebilecek zaman-aşırı apaçık bir ilke değil, belli bir söylem düzenine özgü inşa edilmiş, tarihsel bir kavram (Badio, 2006: 22) olarak kavramıştır.

İnsanın ölümünü ilan eden Foucault için, Nietzsche Tanrı’nın ölümünün işaretini veren ilk düşünür değildi, fakat muhtemelen Tanrı tarafından terkedilmiş boşluğu başka bir aşkınlıkla doldurmayan ilk kişiydi (Foucault, 1999: 85):

dikkatli olmalıyız, çünkü Tanrı’nın ölümü kavramı Hegel’de, Feuerbach ve Nietzsche’de aynı anlama sahip değildir. Hegel’e göre, Akıl Tanrı’nın yerini alır ve akıl, yavaş yavaş olgunlaşan insan ruhudur; Feuerbach’a göre, Tanrı İnsanı yabancılaştıran yanılsamadır, fakat bu yanılsamadan kurtulur kurtulmaz, özgürlüğünün farkına varır hale gelen insandır. Son olarak, Nietzsche için Tanrının ölümü metafiziğin sonuna işaret eder, fakat Tanrı, insan tarafından yerine geçilen değildir ve yer geride boşluk bırakır.

Foucault'a göre, Hegel Tanrı'dan boşalan yeri Akıl ile, Feuerbach ise İnsan ile doldurmuştu, Nietzsche ise Tanrı'nın ölümü ile metafiziğin sonuna işaret ederken, Tanrı insan ile yer değiştirmez ve ondan geriye kalan boşluktur. Tanrıdan boşalan yer, geriye boşluğun kaldığı yer, içinde bir yüzyıldan fazladır yaşadığımız derin etik krize yol açan bir yerdir. Nietzsche için, Tanrı'nın ölümü tarafından terkedilen yer hiçbir biçimde doldurulmayacak; Tanrı'nın işlevinin insana devri olmayacaktır. Peki Tanrı'nın ve onun yerine atanan hümanistik öznenin ölümünden geriye kalan boşluğu ne dolduracaktır? Nietzsche'nin ilk işaret ettiği ve Foucault'nun cevaplamaya çalıştığı tarihsel-kültürel kriz nasıl çözülecektir?

Foucault'nun, insanın kendisiyle kurması gereken, “bireyin kendini kendi eylemlerinin ahlaki öznesi olarak nasıl kurması gerektiğini belirleyen kendilikle ilişki” (Foucault, 2005: 205) biçiminde, geleneksel ahlakın yerini alacak bir etik formüle etmesi, Tanrı'nın ölümünün yol açtığı etik krizi aşma çabasıdır. Foucault'ya göre “özgürlük pratiği, yani etik, bir ethos, bir davranış biçimi, bir kendimizi yönetme, kendi davranış alanlarımızı yapılandırma, yaşamımıza ne tür bir biçim ya da yapı vereceğimize karar verme” biçiminde bir sanat, bir varoluş estetiği biçimidir (Keskin, 2005: 23). Dolayısıyla etik, “özgürlüğü kullanarak kendimizi kendi davranışlarımızın öznesi olarak yeniden kurmak, yani bir ahlaki özneleşmedir (*subjectivation morale*). Foucault'nun bu özgürlük pratiğini bir sanat olarak tanımlaması, herhangi bir hakikat kavramına gönderme yapmaktan kaçınarak, bu süreçteki yaratıcılığı vurgulamak” istemesinden kaynaklanmaktadır (Keskin, 2005: 23). Yirminci yüzyıl savaşının dehşetini tecrübe eden ve içinde bulunduğu çağda iktidarın gözetimine girmiş olan her şeyin içine sızmış olan, hepimizin içindeki faşizmi fark eden Foucault, etik ve politika arasındaki ayrımı reddeden etik tavrıyla, sosyal bilimlerin kökensel olarak yeniden sorgulanmaları ve onların ilgisini tekrar insan özgürleşmesinin aktörleri üzerine yönlendirme gerekliliğini hatırlatarak felsefi katkı sağlamıştır (Bal, 2010: 156).

### 1.3. Sorumluluk

Neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirleyen aşkın bir otoritenin varolmadığı ve Hıristiyanlığın veya hümanizmin belirlediği değer sistemine olan inancı yitip giden insan artık, kendi seçimlerinin kendi başına yaparak sorumluluğu kendi üzerine almak durumundadır. Tanrı önündeki sorumluluğun, insanın kendi çaresizliğinden kaçmak için bir sığınak olduğunu düşünen Albert Camus da, iyi, kötü gibi değer yargılarının aşkın bir varlık tarafından kendisine verilen insanın, Tanrısız bir dünyada kendi yazgısıyla baş başa kalmış olmasını olumlayarak, kendi değerlerini yaratma sorumluluğunun ona özgürlük verdiğini savunur. İnsanın özgür olup olmadığında temellenen “öz olarak özgürlük” sorununun anlamsızlığına vurgu yaparak, özgürlük sorununun Tanrı sorununa bağlı olduğunu söyleyen Camus *Sisifos Söyleni*’nde şöyle der:

“İnsanın özgür olup olmadığını bilmek, bir efendisi olup olamayacağının bilinmesini buyurur. Bu sorunun kendine özgü uyumsuzluğu, özgürlük sorunu sorun durumuna getiren kavramın aynı zamanda onun bütün anlamını çekip almasından gelir. Çünkü Tanrı önünde, bir özgürlük sorunundan çok, bir kötülük sorunu vardır” (2013: 70).

Böylece Camus, insanın önüne iki seçenek koyar: “insan ya özgür değildir ve kötülükten her gücü elinde tutan Tanrı sorumludur; ya da insan özgür ve sorumludur ancak Tanrı her gücü elinde tutmamaktadır” (2013: 70). Kendini aşan ve kendi bireysel deneyiminin çerçevesinden taşar taşmaz anlamını yitiren aşkın bir varlığın kendisine vereceği özgürlüğe anlam veremeyen Camus, bu iki seçenek arasında insanın ilkinden yana tavır alması gerektiğini düşünür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey, Camus’nün aşkın olanı inkar etmesi değil, aşkınlık düşüncesinin kendisiyle savaşımasıdır (Neiman, 2006: 341).

“Benim olan bu yürek bile hep tanımlanamaz kalacak benim için. Varoluşum konusunda vardığım bu kesinlikle, bu güven vermeye çalıştığım öz arasındaki çukur hiçbir zaman dolmayacak. Kendi kendime yabancı kalacağım hep” diyen Camus (2013: 37) bilim ve akıl yoluyla dünyanın kavranabileceğini söyleyen ve böylece

dünya ile bilinci birbirinden ayıran Kartezyen düşüncenin yanılgı içinde olduğuna işaret eder. Bilinç ve dünya arasındaki bu kopuklukta hem kendine hem de dünyaya yabancı olan insanın kendini bütünlüklü olarak kavrayamaması ise bilgi değil, anlam sorunudur. Dolayısıyla Camus, varoluşun anlamının ne olduğundan hareket ederek, bilinç ve dünya arasında bağ kuramayan, dünyada evsiz olan insanın bu anlam yoksunluğunu “saçma” kavramı ile açıklar. Saçma, Tanrının yokluğunun doğal sonucu olarak, varlık düzeyinde anlam ve değer arayışına geçerli bir karşılık bulunamamasıyla ortaya çıkan insan varoluşunun temel uyumsuzluğunu ifade eder. Uyumsuzluk duygusu ise “bir olay ya da izlenimin basit incelemesinden doğmayıp, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fışkırır” (Camus, 2013: 46). Peki bu anlamdan yoksun dünyanın saçmalığına tanıklık etmenin acısını ve sorumluluğunu insan nasıl taşıyacaktı?

20. yüzyılda kötülüğün başka bir boyutuna tanıklık ettiğimizi söyleyen Hannah Arendt, Auschwitz’i kötülüğün en radikal biçimi olarak değerlendirerek, yaşananların dehşetinin açıklanamazlığına, bir akıldışılığa işaret eder.<sup>22</sup> Neiman’ın da belirttiği gibi; Auschwitz, modern bir kopuş değil, onda içrek bir sürecin tamamlanmasıydı. Bu süreçte, tümüyle nüfuz etmek için çok derin olan bir şeyi yitirilmişti. Bu, tümüyle sorumlu değilsek bile daima suç ortağı olduğumuz bir sürecin ifadesidir. Artık her şeyin yanlış olduğu bir hayatta doğru yaşamının yolu yoktur. (Neiman, 2006: 350). Bu perspektifte, 20.yüzyılda soykırım deneyiminin ortaya koyduğu şey, ‘modernite projesi’nin aydınlık örtüsünün kaldırılarak onun karanlık yüzünün ifşası değildir yalnızca, bunun insan için de böyle olduğunun farkına varılmasıdır. Arendt, Auschwitz’in yarattığı en önemli dürtülerden birinin

<sup>22</sup> Agamben de Yahudi soykırımının tarafsızlığını Hannah Arendt’in Yahudi soykımı anlayışı temelinde, bu soykırımı geçmişte yaşanmış kötülüklerin sınırlarını yerle bir eden bir olay olarak ele alır. Agamben için edebiyat da, bir laboratuvar, en acil etik soruların kimilerinin incelenebileceği bir uzamdır. Aslında, ona göre etik için yeni bir uzam oluşturma girişimi içinde döndüğü yer edebiyattır, poetiktir. Auschwitz çağdaş düşünce içinde etik müdahalelerin arka planını oluşturur. Bu müdahalenin en temel biçimi de kuşkusuz Adorno’nun meşhur Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır sözlerinde ifadesini bulur. Adorno’nun ‘gerçekliğin negatif bilgisine’ götüren bu sözlerinin aksine Agamben, “Auschwitz’in, şiirin ya da poetiğin zorunluluğunu” açığa çıkardığını ortaya koymaya çalışır (Murray, 2013: 176). Agamben’in, savaş sonrası etik alana yaptığı müdahale, Auschwitz’e ilişkin incelemeler ve soykırım anlatılarındaki tanıklık sorunu etrafında biçimlenir. Agamben’de etik bir siyaset sorunudur. En büyük kötülük sorusuyla karşı karşıya kalındığında, bir yargı verme ya da mahkum etme meselesi değil, kendilerine en büyük adaletsizliklerin yapılmış olduğu kimseleri hatırlamak ve temsil etmek biçimindeki olanaksız göreve girişme meselesidir (Murray, 2013: 177). Bu temsil etme biçiminin, sinema aracılığıyla nasıl yapıldığı ilerleyen bölümlerde tartışılacaktır.

sorumluluğun anlamını yeniden düşünmek olduğuna inanıyordu (Bernstein, 2010: 275).

Arendt, modern insanlık durumunu kavramaya çalışırken, evrensel ya da rasyonel ölçütler temelinde kendini kuran ahlaki öznenin, insanlığın karşı karşıya geldiği bu büyük kötülüğe nasıl izin verdiğini sorar. “Bu dünyadan gitmek zorunda kalacağımız gün, arkamızda daha iyi bir dünya bırakmanın, iyi bir insan olmuş olmaktan daha önemli” olacağını düşünen Arendt, ‘dünyaya karşı sorumluluk’u, politikaya dışsal ya da onun bir parçası değil, kendisi politik olan bir etiği de tartışmasının merkezine koyar (Kılınç, 2006). Arendt’e göre, modern insanın içinde bulunduğu krizi aşmasını ve diğer insanlarla olan bağını yeniden düşünmesini sağlayan şey, ahlaki buyrukları, dünyevi ya da aşkın bir yasayı temel alan bireysel vicdanın tezahürü olan bir sorumluluk duygusundan ziyade, yapıp ettiklerimizle bu dünya karşısında kendimizle yüzleşmemizdir. Bu nedenledir ki Arendt (2000: 33), “Hiçbir şey yaptıklarımızı düşünmekten daha önemli değildir” demektedir. Arendt’e göre, ancak bu şekilde alınan bir etik tavır, toplumsal bir adalet talebine dönüşerek politik bir edim niteliğini kazanabilir. Böylece Arendt, bireysel sorumluluğu politik sorumluluktan ayrı tutar. Bireysel vicdanı harekete geçiren, dünyaya karşı duyulan sorumluluk değil, kendi benliğimizin bütünlüğüne karşı bir tehdidin varlığıdır (Duva, 2010: 57-58). Oysa Arendt’e göre, kötülüğe karşı çıkabilmek, sadece diğer vicdanların da katılabileceği bir ortak duyunun varlığı ve kamusal alanda seslerini duyuran insanların eylemleri içinde mümkün olabilir (Duva, 2010: 57-58). Dolayısıyla, kendi vicdanının sesine kulak verip, kendiyle hesaplaşmak, insanları kötülük yapmaktan alıkoymak için tek başına yeterli olmamaktadır. İnsanlık bu nedenle, Yahudilerin imhasında yasaya itaat etmenin ‘erdemliliği’ ve görev bilinci ile hareket eden subayların vicdanlarının sesini bastırışına ve pek çok sıradan vatandaşın bu kötülüğe sessiz kalışına şahit olmuştur. Arendt’e göre (2001: 176), Nazi döneminde yaşananlar karşısında birçok insan isyan etmemiş olsa da, işlenen suça kendilerinin de iştiraki durumunda ne kadar kendileriyle barış içinde yaşayabileceklerini kendilerine sorarak, bu suça ortak olmamış kişiler olarak sessizce yaşamlarını devam ettirmeyi tercih etmişlerdir.



#### 1.4. Radikal Kötülük ve Kötülüğün Sıradanlığı

*Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*'de Kant kötülüğün doğası ile ilgili tartışmalarda, insan doğasında radikal bir kötülük olduğunu iddia ederek, şu sözleriyle *radikal kötünün* varlığını kabul eder (2012: 48):

En yakın arkadaşlıkta bile gizli yalanlar, öyle ki en iyi arkadaşların bile karşılıklı güvenine duyulan inanca bir sınırlama ... Birinin borçlu olduğu kişiye duyduğu öfke ...her şeye rağmen “en iyi arkadaşlarımızın talihsizliklerinde o kadar da canımızı sıkmayan bir şey vardır” ifadesine imkan veren candan bir iyi dilek; ayrıca herkes için geçerli bir durumda kötü olan insana iyi demekten hoşnut olduğumuzda, erdem kisvesi altında gizlenmiş birçok başka günah ve kötülük, üstelik bunları gizlemeyenlerin günahlarına dair bir şey söylememek.

Kant bununla, tüm insanların kendi bencilliklerine ahlak yasasını bağlamaya eğilimi olduğunu ve bu eğilimin kökleşmiş olması bakımından insan doğasında radikal olduğunu kasteder. Kant'ın insan doğasına atfettiği bu radikal kötülük, bir taraftan ilerleme ve aklın gücüne duyduğu sonsuz güven ve iyimserlikten vazgeçtiği biçiminde yorumlanabilirken, diğer yandan Aydınlanma ilkelerinin kendilerinin bir modern çağ dinine dönüşerek kötüye yeni bir kaynak oluşturduğunu keşfetmiş gibi görünebilir. Kuşkusuz insanlığın tanık olduğu en büyük acımasızlıkları içeren iki büyük savaş, sömürgeci çatışmalar ikinci varsayımı daha kabul edilebilir hale getirmektedir (Copjec, 2015: 144). Dolayısıyla, radikal kötülük daha çok, “ahlaki yasayı çiğnemeye yönelik hesaplanmış arzuyu” (Neiman, 2006: 310) içerdiğinden, ne bir vahşi doğal eğilim, ne de herhangi bir içsel bozukluk meselesi değildir. Kant (2012: 43), insandaki kötülük yetisini üç düzeye ayırır:

İlk olarak, insan kalbinin, benimsenen maksimlerin ifası konusundaki genel zayıflığı, yani, insan doğasının kırılabilirliği vardır; ikinci olarak, ahlak dışı ve ahlaki güdüleyici sebepleri (iyi niyetle ve iyilik maksimleri temelinde yapılsa bile) birbirine karıştırma yönelimi, yani katışıklık; üçüncü olarak ise, kötülük maksimlerini benimseme yönelimi, yani insan doğasının ya da insan kalbinin kötülüğü/günahkarlığı.

Kant'ın, radikal kötülük olarak belirlediği üçüncü düzey, insan kalbinin sapkınlığıdır. Çünkü Kant'a göre (2012: 44), “ özgür bir iradenin güdülerindeki (önceliğe dair) etik düzenle ters düşer ve içinde yasaya göre iyi (yani, meşru) bir davranış bulunsa bile, düşünce tarzı söz konusu sebepten ötürü (ahlaki mizaç bağlamında) kökten yozlaşmıştır; dolayısıyla insan kötü olarak adlandırılır”. Zupancic'in de belirttiği gibi (2005a: 106) radikal kötülük, yasanın (patolojik) güdüleyicilerin tatmini için en büyük koşul ya da “ölçüt” olması gerekirken güdüleyicileri yasanın koşulu yaparak, (patolojik) güdüleyiciler ve yasa hiyerarşisini tersine çevirir. Aslında, radikal kötülük, özgür olduğumuz gerçeği göz önüne alındığında, ne daha fazlasını ne de daha azını ama ilk iki kötülük tarzının olasılığını açıklayarak; hiçbir ampirik edime değil, tüm patolojik, etik-olmayan davranışların köküne gönderme yapar. Bir eylemin kötü olduğuna ancak gözlemlenemez bir koşul zemininde, kötü bir maksimin özgürce benimsenmesiyle gerçekleştirilmiş olması koşuluyla karar verebiliriz (Copjec, 2015: 147). Dolayısıyla özgürce bir irade çerçevesinde gerçekleştirilen bir edim olarak kötünün teşhisi, artık tek başına ampirik delillerin çok ötesindedir.

Hiçbir şekilde doğal eğilimlerle, olağandışı duyusal doğamızla ya da insanın aklının herhangi bir içsel kusuru ya da bozukluğuyla özdeşleştirilemeyen radikal kötülük, sadece isteme bozukluğuyla ilgilidir. Beden, ihtiyaçları ve arzuları ile kötülüğün kaynağı değildir (Bernstein, 2010: 40). Şayet isteme, iyi ve kötü maksimleri seçmede üstünlüğe sahipse Kant, radikal kötülüğe atıfla, istemenin kendisinin doğru yoldan saptığı kötülük üzerinde duruyor. Dolayısıyla istemeyle ilişkili olan radikal kötülük, sebep olduğu şeyler anlaşılmaz olsa bile, bizzat insanın kendisinin yol açtığı bir durumdur. Radikal kötülüğü ortaya çıkaran şey insanın kendi doğasında var olan bir eğilimden kaynaklanıyorken, Kant'ın burada kastettiği “insan doğası” sabit ve belirlenmiş bir doğa değil, “sadece insanın genel özgürlüğünün (tarafsız ahlak yasaları çerçevesinde) uygulanmasına dair öznel bir zemin” (Kant, 2012: 33) anlamında istemenin doğasıdır. Nitekim “İnsan (en kötüsü bile), herhangi bir maksim altında, ahlak yasasını bir isyan anlamında (itaate karşı çıkarak) reddetmez” diyen Kant'a göre, “insan sırf kötülük yapmak için kötülük

yapan, mutlak” bir kötülüğe sahip bir varlık değildir (Kant, 2012: 51). İnsanı kötülük yapmaya iten, kötü ilkelerin bilerek benimsenmesi, yani (tüm Batı düşüncesinde kötülük “grameri”nin de temeli olan) kötü *niyetler*dir (Bernstein, 2010: 266).

Kant, kötülüğün kaynağının özsevgi (bencillik) olduğunu açıkça belirtir. Oysa bu tam da, insanların yaptığı en kötü şeylerin bencillik alışkanlığından kaynaklanmadığını düşünen Arendt’in bizzat radikal kötülük dediği şeyle ilgili olarak yadsıdığı görüştür (Bernstein, 2010: 259). Arendt’e göre, her ne kadar gerçekte tam olarak ne olduğunu bilmesede, radikal kötülük (insanları bir amaç için araç olarak kullanmak değil, bu onları insanlar olarak özlerine dokunmadan bırakır ve sadece insanlık onurlarını etkiler) insanları insanlar olarak gereksiz kılmaktır. Bu ise, bireylere sadece birer araç gibi davranmamızı ve onların onurunu çiğnememizi yasaklayan Kant’ın kategorik buyruğuna itaatsizlik etmekten daha radikaldir (Bernstein, 2010: 258-259).

Kant’ın radikal kötülük kavramını önce kabul edip ardından eleştiren sonra Arendt, *The Jewish Writings*’te radikal kötülükle ilgili şöyle der (470-471):

Oldukça haklısınız: fikrimi değiştirdim ve artık “radikal kötülük”ten konuşmuyorum... doğrusunu söylemek gerekirse şimdi benim düşüncem, kötülüğün asla “radikal” olmadığı, yalnızca aşırı (*extreme*) olduğu ve ne derin ne de şeytani boyuta sahip olmadığıdır. Aşırı büyüyebilir ve tüm dünyayı tamamen tahrip edebilir çünkü o yüzeydeki bir mantar gibi yayılır. Dediğim gibi o, “düşünceye meydan okuyan”dır (*thought defying*), çünkü düşünce oldukça derine ulaşmaya, köklere gitmeye çalışır ve hüsrana uğramıştır çünkü hiçbir şey yoktur. Bu, onun “sıradanlığı”dır. Sadece iyi, derinliğe sahiptir ve radikal olabilir. Fakat bu, bu meseleleri ciddi bir şekilde inceleme yeri değildir. Farklı bir bağlamda daha ötede onları detaylandırma niyetindeyim. Eichmann, söylemek zorunda olduğum şeyin somut modelini ifade edebilir.

Arendt, her ne kadar artık “radikal kötülük”ten konuşmuyor olsa da, Bernstein’a göre, “kötülüğün sıradanlığı olarak betimlediği fenomen mantıken bu radikal kötülük anlayışını gerektirir” (2010: 271). Arendt’e göre, Nazi suçlarını bencillik, iktidar hevesi, hırs ve sadizm gibi geleneksel kötülük açıklamalarına

başvurarak anlamaya çalışmak yetersizdir. Bunların işlenen suçlarda elbette bir rolü vardır; fakat totalitarizm, her şeye rağmen *insani* kategoriler olan gaddarlığın, hıncın, sadizmin ve aşağılamanın ötesine geçerek, insanca anlaşılabilir saiklerden çıkarılamayacak yeni, farklı bir şeyin baş göstermesine sebep olmuştur (Bernstein,2010: 268).

Radikal kötülüğün varlığını kabul etmeyen Jacques Ranciere için, “toplumsal kötülüğün kaynağı, “Bu benim!” diyen kişi değil, “sen benim eşitim değilsin” demeyi ilk akıl eden kişidir” (2011: 82). Ranciere’e göre, “Ne kötü huylu tanrı, ne ölümcül kitle ne de radikal kötülük vardır. Olan tek şey, kendi sonuçlarını getiren şu eşitsizlik tutkusu veya kurmacasıdır” (2011: 82). Zizek’e göre Ranciere’in itirazı, radikal kötülük konusunda en üst düzeyde, düşünülemez, apolitik suç olarak, politikleştirilemeyen (politik bir dinamik tarafından izah edilemeyen) radikal kötülük olarak Holokost’tan söz etmenin, sosyal alanın politika alanının dışına çıkarmamıza, politikleştirme ihtimaline karşı uyarmamıza izin veren bir uygulayıcı olarak hizmet etmesidir (Zizek, 2005b: 73). Ranciere’i haklı bulan Zizek, radikal kötülük konusunda Ranciere’in düşüncelerini şöyle yorumlar (2005b: 73);

Holokost, politikanın kendisinin düşünülemez apolitik aşırılığının/fazlalığının adıdır: bizi politikayı biraz daha fazla temel etiğe tabi kılmaya mecbur bırakır. Hoşgörülü/akılcı post-politik müzakere ve yönetimin karşılıklı mutabakata dayalı alanından dışlanan Ötekilik, anlaşılması güç (*inexplicable*) katışıksız Kötülüğün aldatıcı görünüşünde geri döner. Postmodern ‘post-politika’yı tanımlayan şey, öyleyse onun iki karşıt Janus yüzleri arasındaki gizli dayanışmadır: bir taraftan, siyasetle ilgisi kesilmiş ‘insancıl’ operasyonlar tarafından siyasi doğrunun ikamesi, diğer taraftan, dini fundamentalist şiddet ya da ‘aşırı/*excessive*’ etnik kılığında depolitize ‘saf Kötülük’ ün şiddetli patlaması. Kısaca, Ranciere’in burada önerdiği şey, “Kötü, nesneyi Kötü olarak algılayan (kötünün) kendi bakışında ikamet eder” diyen eski Hegelci mottounun yeni bir versiyonudur.

Bir Nazi subayı olan ve milyonlarca Yahudi’nin toplama kamplarına sevk edilmesinden sorumlu tutulan Adolf Otto Eichmann’ın Kudüs’teki yargılanma sürecini anlattığı, *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs’te* (2009) kitabında

Arendt, sadece Yahudilere karşı değil, insanlığa karşı bu suçları işlemiş olan “masa başı katillerinin” (Bernstein,2010: 270) hangi nedenlerle bu suça bulaştıklarıyla yüzleşmeye çalışır.<sup>23</sup> Arendt, Kudüs’teki davada Eichmann ile karşılaşmasının kendisin İsrail basınının Eichmann’ı bir cani, bir canavar, öldürme tutkusuna sahip tehlikeli bir psikopat, sadist bir kişilik olarak gösterdiğinden söz eder. Oysa Arendt’e göre Eichmann, ne bir canavar, ne de bir psikopattır. Tersine, görev bilinciyle üstlerinden aldığı emre itaat eden sıradan bir memur, fazlasıyla normal, herhangi biri, sıradan bir kişiliktir.<sup>24</sup> Arendt bunu şu sözlerle ifade eder;

“Eichmann ne Iago’ydu ne de Macbeth ve III. Richard gibi bir “cani” olmasıysa neredeyse imkansızdı. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiçbir şey yoktu. Bu gayret de kendi başına kriminal değildi elbette; bir üstünün yerine geçmek için asla onu öldürmeye kalkmazdı. Eichmann sadece, gündelik dilde söyleyecek olursak, *ne yaptığını hiç fark etmemişti*”(2009: 292).

---

<sup>23</sup> Arendt, 1963’te Eichmann duruşması ile ilgili raporun ilk kısmını New Yorker’da yayınlamasının arifesinde eleştirilerin hedefi olur. Arendt, Eichmann’ı aklamak ve kendilerinin imhalarına sebep olduğu için Yahudi’leri suçlamakla itham edilir. En dikkate değer eleştiriye Arendt’e yazdığı mektupta Gerchom Scholem şöyle ifade eder: “Kötülüğün sıradanlığı ile ilgili teziniz –alt başlığınıza inanılırsa, tüm argümanınızın altını çizen bir tez- beni ikna etmedi. Bu yeni tez bana bir slogan gibi geliyor: kesinlikle üzerimde derin analiz –totalitarizm hakkındaki kitabınızda oldukça farklı, hatta çelişkili bir tezin hizmetinde, o kadar ikna edici bir şekilde bize sunduğunuz gibi bir analiz- ürünü etkisi bırakmıyor. (...) Sonraki analizinizin son derece anlamlı ve bilgece tanıklık ettiği o “radikal kötülük”ten geriye bu slogandan başka bir şey kalmıyor” (Bernstein, 2010: 270).

<sup>24</sup> Eichmann, yargılandığı davada, soykırımı gerçekleştirenin birey olarak kendisi olmadığı, kendi inisiyatifıyla bir şeyler yapmaya iradesi ve gücü olmadığı biçiminde kendini savunur. Ona göre, kendisi çarkın, yeri herhangi bir başkasıyla doldurulması mümkün olan basit bir dişlidir. Bu yüzden de, onun yerinde olan herkes aynı şeyi yapabilirdi ve onun mahkeme önünde olması sadece bir tesadüftü (Arendt, 2009). Gürbilek’in *Suç ve Ceza* yazısı da Arendt’in kötülüğün sıradanlığı fikrinden hareketle, sıradanlık ve kötülük arasındaki ürkütücü bağa dikkatimizi çeker. Çünkü bu bağ yalnızca binlerce Yahudinin öldürülmesinden sorumlu olan Nazi subayı Eichmann’ın insanları ölümüne sevk etmek gibi bir göreve neden itiraz etmeyi aklından geçirmediğini değil, Eichmann’ı yargılayan ülkenin pilotlarının Filistin halkının üzerine bomba yağdırırken neden üstlerinden aldıkları emre hiç itiraz etmediklerini de açıklamamızı sağlar. Milyonlarca Almanın komşuları birer ikişer ortadan kaybolurken neden ses çıkarmadığını, ya da kendisi zulme uğramış bir halkın, kendi devleti benzer bir zulmü başka haklara uygularken neden sessiz kaldığını da. Kötülüğün sıradanlaşarak, insanların “görev”, “vatan”, “millet”, “bayrak”, “ezan” fikri adına kolayca kötülük yapabildiği, oradaki ideolojinin hem çıkarı gizlediği hem de sorumluluk duygusunu başkalarıyla paylaştırdığı içindir. Çünkü kötülük ne kadar çok insanla paylaşılsa, sorumluluk o kadar azalır (Gürbilek, 2013).

Arendt, Eichmann'ın düşünme kapasitesini kullanmayışından söz ediyordur. Arendt'e göre düşünce, "derinlere ulaşmaya, köklere gitmeye" çalışırken, tıpkı bir mantar gibi yüzeyde yayılan kötülük düşünceye meydan okur. Bu nedenle kötülük, aşırıdır ama radikal ya da derinliği olan bir şey değildir. Dolayısıyla Eichmann'da olan şey, aptallık değil fakat kesinlikle düşüncesizliktir. Ancak Arendt'e göre, bu onun aptal olduğu anlamına gelmez. Arendt'e göre, Eichmann'ın fiilleri "her ne kadar korkunç olsa da, kendisi ne korkunç ne de şeytaniydi" (Arendt, 1971: 417). "Duruşma ve daha önceki polis sorgusu boyunca, davranışında olduğu kadar kendi geçmişinde farkedilebilen tek belirgin karakteristik, tümüyle negatif bir şeydi: aptallık değildi bu, tuhaf, oldukça hakiki (*authentic*) bir düşünme beceriksizliği" (Arendt, 1971: 417).

Arendt, *Thinking and Moral Considerations: A Lecture*'de, "kötülüğün sıradanlığı" kavramıyla "bir teoriyi ya da öğretiyi değil fakat, oldukça olgusal bir şeyi, devasa ölçekte gerçekleştirilen, faildeki herhangi bir habislik, patoloji ya da ideolojik inanç özelliğinde izi sürülemeyen, failin tek kişisel farklılığının muhtemelen olağandışı bir yüzeysellik olduğu, kötü fiiller fenomenini" kastettiğini vurgular (1971: 417).

Arendt'in, kötülüğün sıradanlığı düşüncesi tam da "normal olmayan normallik durumu, batı metafiziğinin kötülüğü kötü niyet ile özdeşleştiren ve bir doğa sorunu haline getiren yaklaşımının geçersizliğini göstermektedir" (Duva, 2014: 22). Arendt, böylesi bir kötülüğün nasıl mümkün olabildiğinin cevabını, tam da Eichmann'ın bu sıradan kişiliğinde, insanların kendilerini başka insanların bakış açısına yerleştirerek düşünmesini engelleyen düşünme yetersizliğinde bulur (2009: 59):

Eichmann'ı dinledikçe, konuşma konusundaki yetersizliğinin düşünme, daha doğrusu başkalarının bakış açısına göre düşünme konusundaki yetersizliğiyle yakından ilişkili olduğunu daha iyi anlıyordunuz. Eichmann'la iletişim kurmanın imkansız olmasının

nedeni yalan söylemesi değil, kelimelere ve başkalarına karşı ve buna bağlı olarak gerçekliğe karşı en güvenilir zırhla sarılmış olmasıydı.

Yasayla olan bu sorunlu ilişkilerinde, insanların yasaya itaat adına kendi yargı yetilerini kaybetmelerinde bulur. Bu nedendir ki, sıradan bir memur olan Eichmann, yerleşik ahlaki ilkelerle çelişmeden yasaya itaat adına Yahudi soykırımını gerçekleştirerek, büyük bir insanlık suçunun ortağı olan bir infaz memuruna dönüşebilmiştir. Dolayısıyla Arendt'in burada dikkat çekmeye çalıştığı şey, Eichmann'ın yaptığı gibi, yasa karşısında sorumluluk duymayan kişilerin kendi vicdanlarına terk edildiği anda, bu sorumluluğun bireysel sorumluluk biçimini alarak haksızlık karşısında bir yargı ve eylemi olanaksız hale getirdiğidir. Böylece Arendt, en büyük suçların, suçlu işaretlerinden hiçbirini taşımayan insanlar tarafından işlenebileceğine dikkat çekerek, kötülüğün, aklın kendisi için bir tehdit olmadığını savunur. Eichmann örneğinde olduğu gibi, kötülüğü ortaya çıkaran şey düşüncesizlik ve akli, kullanmamız gerektiği gibi kullanmanın reddidir (Neiman, 2006: 348). İnsanın kötülüğe karşı durması Arendt'e göre, yargılama kapasitesinin kullanılmasıyla mümkündür.<sup>25</sup> Richard Bernstein, *Radikal Kötülük: Felsefi Bir Sorgulama*'da (2010), Arendt'in "teolojik, felsefi, ahlaki ve hukuki söylemdeki – kötü eylemlerin kötü niyetleri ve kötü saikleri gerektirdiği, eylemlerde açığa çıkan kötülüğün derecesinin de saiklerin kötücüllük derecesine tekabül ettiği şeklindeki-uzun ve derin bir geleneği" sorguladığını yazar. Aziz Augustine'e kadar götürülebilecek bu geleneğin ardından Kant, kötülüğün sonuçta failin kötü istenci ve niyetleri ile açıklanabileceğine bizzat açıklık getirir. Fakat Arendt'in karşı karşıya kaldığı şey, korkunç eylemlerin korkunç saikler olmaksızın icra edildiğidir. Bu nedendir ki Arendt, sadece Eichmann'la değil, ırksal bir cinayet politikasının kabul edip ona iştirak eden o "saygıdeğer" insanların "ahlaki çöküşü"yle de ilgilenir (Bernstein,2010: 273).

---

<sup>25</sup> Hannah Arendt, insanların kötülük yapmasına sebep olan şeyin düşüncesizlik olduğunu ortaya koyduktan sonra, 1975'te yazdığı kitabı *The Life of the Mind*'da insanları kötülük yapmaktan uzak durmalarını, hatta ona karşı koymalarını sağlayacağını düşündüğü düşünme etkinliği üzerine yoğunlaşır. Ancak meseleyi tam anlamıyla ortaya koyamadan öldüğü için, kitabı yarım kalmıştır.

Bernstein (2010: 276), Arendt'in düşüncelerine egemen olan sorunun, geleneksel ahlak ve etik disiplinlerinin kötülüğün bu yeni yüzüne ışık tutmaktaki yetersizliği olduğunu belirtir: “Bu geleneksel disiplinler adetlere, alışkanlıklara ve kurallara odaklıydı. Ancak totalitarizm, bu alışkanlıklar, adetler ve kurallar dizisinin, karşıtı olan bir başka diziyle ne kadar kolay değiştirilebileceğini açığa çıkardı”. Buna rağmen az sayıda da olsa kimileri bu kötülüklere karşı koyabilmişti. Bu az sayıdaki insanı, çevrelerini kuşatan ahlaki standartların çöküşünden kurtaran ve kötülüğe direnmelerini sağlayan şeyse, neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar verme kapasiteleriydi, karşılaştıkları kötülüğü önceden var olan genel kurallara yaslanmadan yargılama kapasiteleriydi. Bu nedendir ki Arendt, “yepyeni bir insan yetisini, yani yargılamayı keşfetmiş olan” Kant’a dönerek yargılama yetisi ve düşünceyle ilişkisi üzerine eğilmiştir. *Critique of Judgement*’ta Kant, yansıtıcı yargıyı estetik yargı sorunuyla ele alırken, Arendt için inceltilmiş teorik bilgi gerektirmeyen yargılama yetisi, eğitilmiş ve eğitimsiz bireyler tarafından yaşamın her alanında sergilenir (Bernstein, 2010: 276).

Auschwitz’in ardından anlayış ve idrak kategorilerimize yeterince asimile edilemeyecek bir “aşırılık” olarak kötülüğün ve bununla birlikte sorumluluğun anlamını yeniden düşünmemiz gerektiğini farkederek Arendt, “kötülüğe karşı çıkarken bize rehberlik edecek hiçbir kural ortada yokken kişisel yansıtıcı yargımızı kullanma cesaretine sahip olmak için yaratıcı bir yeteneği, “bir başkasının bakış açısından düşünme” yeteneğini gerektiren kişisel sorumluluğumuzu” vurgular (Bernstein, 2010: 279).

Bernstein’a göre (2010: 303), kötülüğün sıradanlığının esas dersi, birisinin dehşetli, kötü eylemleri gerçekleştirmek için bir canavar, bir sadist ya da kötücül bir kişi olmak zorunda olmadığıdır:

Günlük hayatlarında normal insanlar, “düzgün vatandaşlar”, hatta kendi amaçlarının dürüstlüğüne inandırılmış saygın politik liderler canavarca eylemler gerçekleştirebilirler. Modernliğin bürokratik ve teknolojik koşulları bunu kat kat fazla mümkün ve tehlikeli bir fenomen haline getirmektedir. Fakat, Arendt’in de



vurguladığı gibi, bu durum, böylesi eylemleri gerçekleştirenlerin sorumluluğunu ve hesap verme zorunluluğunu hafifletmez. Arendt bizden, kasti niyet olmaksızın bile normal kişilerin korkunç eylemler gerçekleştirebilmelerine rağmen, bununla beraber tümüyle bu eylemlerden sorumlu oldukları ve sorumlu tutulmaları gerektiği “paradoksu” ile dürüst bir şekilde yüzleşmemizi ister.

Toplama kamplarındaki SS subayları tarafından işkence görmüş olan yazar Jean Amery, kötülük bağlamında “sıradanlık” teriminin kullanımının, acı çekmenin gerçekliklerine ihanet etmek olduğunu tartışır. Amery, Arendt’i kastederek, kötülük ve sıradanlık arasında bağlantı kurabilen birinin, kötülüğün ellerinde acı çekmemiş birisi olduğunu düşünür. “Bir olay bizi en uç noktaya vardırıncaya dek sınıyorsa” der Amery, “orada sıradanlıktan söz edilemez, çünkü o noktada artık bir soyutlama kalmaz ve gerçekliğe az da olsa yaklaşabilen bir hayal gücü asla olamaz” (2015: 45).

## 2. MODERN ÖZNE VE ETİK DENEYİM ALANI OLARAK SİNEMA

*“Birinin etik ve estetik arasında seçim yapmak zorunda olduğu doğru olabilir, fakat hangisini seçerse seçsin, biri daima yolun sonunda diğerini bulur”*

*Jean Luc Godard*

“Sinemayı dünyaya yaklaşmanın bir yolu, insan varoluşunun bir tarzı olarak” ele alan Siegfried Kracauer, *Film Teorisi*’nde “film deneyimi neye yarar? diye sorar. (Kracauer, 2015: 499). Bu sorudan hareketle Kracauer, felsefi bir problem olarak etik ve sinemayı bir araya getirmenin ne anlama geldiğini kavrayabilmek için, belli bir filmin ya da film yönetmenin belli etik kodlara göre hareket edip etmediğinden ziyade, film deneyimimizin, kendimizin dünyayla ve diğer canlılarla olan ilişkilerimizin, bir sorgulama aracı olarak filmlerin kendilerini sunma yollarındaki anlamı nasıl değerlendirdiğimiz üzerine düşünür (Rodowick, 2010: 97). Kraucer’ın sorusu daha çok filmlerin, etik düşüncenin olanaklılığını nasıl sürdürdüğü ile ilişkilidir.

Kracauer’e göre “bağlayıcı normların kılavuzluğundan yoksun” olan modern insan, “gerçekliğe sadece parmak uçlarıyla dokunur” (2015: 511). Kapsayıcı inançların kaybı ve bilimin artan yükselişi dünyanın sahip olduğu ayrıntıları bir soyutluklar sistemine indirgemıştır. Kapsayıcı inançların çöküşüyle biz modern insanların karşı karşıya kaldığı güçlüğü aşmaya çalışırken Kracauer’e göre, “yine de en azından aramadığımız bir şeyi, başlı başına son derece önemli bir şeyi bulma şansımız var –bizim olan dünyayı” (Kracauer, 2015: 513). Bilimin zihinlerde ortaya çıkardığı soyutlamalara girmemizi sınırlandırabilmemizin yolunun ancak nesnelere, “onları “yoğun ve değerli” kılan nitelikleri”nin geri verilmesi olduğunu söyleyen Kracauer için bunu sağlayan şey deneyimdir, “şeylerin bütün somutluğuyla deneyimlenmesidir” (2015: 513). “Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden” kurtaran sinema, böylece dışardan gelen “fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını” destekleyerek, soyutlamalara karşı koyar (Kracauer, 2015: 518).

“Bize yaşadığımız dünyayı tanıtan sinema, tanık kürsüsünde boy göstermesi özgül sonuçlar doğuran fenomenleri sergiler. Sinema bizi ödümüzü koparan şeylerle yüzleştirir. Ve çoğu zaman bizi, gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya getirmek gibi zorlu bir işe girişmeye davet eder” (Kracauer, 2015: 524).

Norm ya da ahlak anlamına işaret etmeden önce, *ethos*’a denk düşen etik alanın, ortak yaşamın getirdiği gelenek ve alışkanlıklar içinde içselleşen sorumlulukların bir parçası olan insan eyleminin karmaşık ve sancılı sorunlara açılan toplumsal işleyiş ve değerlerin, sinema deneyimi ile olan ilişkisi Kracauer’ın *Film Teorisi* kitabının son bölümünde bu şekilde karşılığını bulur. Film kuramı içindeki tartışmalarda, estetik ve etiğin apaçık bir eşleşmesi yapılmamışken, Kracauer, film kuramına açık bir şekilde etik bir soru önerenlerin ilkidir (Rodowick, 2010: 97). Sinema kuramının etik olanla ilgisi ise birçok kuramcı tarafından şu sorular etrafında düşünülmüştür: “filmler, yaşanan toplumsal gerçeklikleri ortaya çıkarmak için nasıl kullanılabilirler ya da seyircilerin zihinlerinde yeni ve etik olarak arzu edilen kanaatleri kıskırtmak için nasıl bir aracı olabilir?” (Rodowick, 2010: 97).

Sinemayı etik bir ilişki içinde tartışan iki farklı eğilim vardır (Wheathley, 2009:3).<sup>26</sup> İlki, içeriğe formun üstünde bir ayrıcalık tanır ve bir anlatı bağlamı içinde tamamlanan ahlaki sorulara odaklanan belli filmler, belli bir yönetmenler ve belli

---

<sup>26</sup> Choi&Mattias, “*Cine-ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice and Spectatorship*”de (2014), film çalışmalarındaki etik dönüşü vurgu yaparlar. Film seyircisinin özel afektif doğasını vurgulayan etik dönüşle beraber, seyircilerin filmle algısal ve duyusal bağlantısı, filmin kendinde ve kendisinin etiği olarak düşünülür. Choi&Mattias’a göre, film çalışmalarında “etik”, geleneksel estetik ve etik değer tartışmalarından ziyade, sadece filmlerdeki etik perspektiflerin incelemesini ortaya koymak değil, fakat daha da önemlisi, bir araç/ortam olarak filmin etik boyutlarını içeren daha gevşek yollarla tanımlanmıştır. Jacques Ranciere, Alain Badiou, Emmanuel Levinas ve Gilles Deleuze’ün yazılarını içeren kıtasal düşünce ve fenomenoloji gibi çeşitli felsefi gelenekler, filmin etik meselesi tartışmalarına faydalı teorik çerçeveler sağlarken, felsefe temelli film çalışmaları içinde çeşitli düşünce okulları olmasına rağmen, film ve onun etik işlevleri arasındaki ilişkiye bakmanın üç temel yolunu belirlerler: revizyonist, algıci ve bilişsel perspektif (bu ayrım için bkz. Choi, Jinhee & Mattias, Frey, *Cine-ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice and Spectatorship*. New York: Routledge Press, 2014, 2-15).

film türlerinin okumaları üzerinden hareket eder.<sup>27</sup> Bu çerçevedeki tartışmalar, özellikle senaryo, karakterler ve eylemle ilişkilidir ve çoğunlukla sadece filmin başkahramanının ahlaki yörüngesine odaklanırlar (Wheathley,2009:3-4). Aristotelesçi katarsis anlayışıyla, perdede gördükleriyle özdeşleşen seyirci belirli normlara uyum sağlamak için yaratılan basmakalıp taklitlerle ‘ahlaki’ benliği kurar. Ancak geleneksel olarak ahlaki bir katarsis, benlik uyumu uğruna kişisel arzulardan feragat edilmesini şart koşar (Pizatto, 2014: 122-123). Film ile seyircinin ilişkisi konusunda başkahramanın film içindeki ilerlemesini izleyerek varsayımlar oluştururlarken, karakterlerin duygu durumları ve eylemleriyle empati kuran seyirci böylece kendi ahlaki sorumlulukları hakkında bir şeyler öğrenebilmektedir. Aslında burada önemli olan seyircinin özdeşleşeceği karakterlerin ahlaklı ve özgür olmasıdır.

Jean-Louis Baudry ve Christian Metz’den Peter Wollen ve Laura Mulvey’e ikinci grupta yer alan kuramcılar, filmin biçiminin etiğinin ne olduğuyla ilgilenirler. Etik fikriyle filmin ilişkisi sadece anlatı illüstrasyonlarından biri değildir: “film yalnızca etik çevreyi yansıtmaz, aynı zamanda şüphesiz onun bir parçasıdır” (Wheathley, 2009:4). Baudry ve Metz gibi aygıt kuramcıları film izlemekten duyulan haz ve bu hazzı kuran etik/politik işleyiş temelinde sordukları sorularla, sinematik kuruluşun tekniğinin etik olarak zorlayıcı olduğunu iddia ederler. Wollen ve Mulvey’in de tartıştığı gibi, sinema aygıtının bir filmi izleyen seyircinin o filmin desteklediği değerler sisteminin düşünmeden kabulünü sağlayarak seyirciyi manipüle ettiğini söylerler (Wheatley, 2009: 4-5). Bu perspektiften, birlik, süreklilik ve kapanma prensiplerinde temellenen bir anlatıyı öneren Hollywood filmleri, filmsel aygıtın inşa edilmişliğini yok ederek politik olarak zorlayıcı olduğundan ahlaki olarak da şüpheli bir konuma yerleşmektedir. Onun temsil sistemi, kadının nesneleştirilmesini, homoseksüelliğin kötülenmesini ve kapitalist sistemin idealleştirilmesini ve tüm bunların seyirci tarafından ‘normal’ ve ‘doğal’ olarak kabul etmeye ikna edilmesini içerir. Seyircinin perdede yansıyan imgelerle ilişkisini ideoloji ile ilişkilendiren bir çerçeveye oturtan bu bakışa göre, filmsel kuruluş kendi örtülü etiğine sahip olabilmektedir. Wollen ve Mulvey için, açıkça film ve onun

---

<sup>27</sup> Bu kampta yer alan eleştirmenler tipik olarak Raymond Carney’in (1946) Frank Capra’nın “*It’s A Wonderful Life*” analizini temel alırlar. Carney’in bu filmle ilgili tartışması özellikle filmin baş kahramanı George Bailey’in (James Stewart) ahlaki gidişatına odaklanır.

işleyişini üstlenenler kendi ahlaklarını belirtmeyebilirler, fakat eğer biz ‘doğru’ ve ‘yanlış’ olan şeyin film biçiminin politikleşmiş tartışması içinden etik varsayımlara temel teşkil eden bir takım şeylerde yeterince yakın bir şekilde bakmayı arzuluyorsak, o buradadır (Wheathley, 2009:6-7). Bu perspektiften, çoğu film kuramcısının etik ilgileri, insanın içinde yaşadığı sosyal gerçekliklerin su yüzüne çıkarılarak, seyircinin zihnindeki etik olarak arzu edilebilen düşünceleri kışkırtmak için filmlerin nasıl kullanılabileceği sorusunda temellenmiştir. Bir diğer deyişle, filmsel metinler ve ideoloji arasında ilişki kuran bu kuramcılar, ana akım anlatılarda gizlenmiş ideolojilerin maskesini düşürerek, filmsel metinlerin baskın ideolojilere direnmeyi nasıl başarabileceği sorusuyla şekillenen eleştirel etkinliklerle meşgul olmuşlardır.

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke’nin *Bilinmeyen Kod* filminin gösteriminden önce biçim, içerik, etik ve algı ile ilgili basına dağıttığı yazıda şu soruları sorar:

Hakikat, duyduğumuz ve gördüğümüz şeyin toplamından mı ibaret? Gerçeklik temsil edilebilir mi? Gözlemciye göre temsili nesneyi gerçek, inandırıcı ya da daha doğru ve inanılmaya değer yapan nedir? Eğer kukla kusursuzca gerçek yaşamı taklit ediyorsa, kuklacının sorumluluğu nedir? Yanıtlar yalan mıdır? Sorular yanıt mıdır? Algımızın tamamlanmamış doğasına estetik yanıt parça mıdır (*fragment*)? Doğruluk estetik mi yoksa ahlaki bir kategori midir? (akt. Wheatley, 2009: 115).

Bu soruların yanıtını, sinemanın estetik, etik ve politik olanla kurduğu ilişkinin farklı tezahürlerinde aramak mümkündür. Anlatı sinemasının geleneklerinden kopuş Yeni Gerçekçilikle başlarken, Yeni Dalga ile beraber biçimlenen modernist estetiğin ikinci döneminde, sinemanın olanaklarının üstüne daha fazla düşünölmeye başlanmıştır. Bu değişimi Kovacs şöyle ifade eder (2010: 377):

Modernizmin ilk dönemi boyunca dolaysız sinema stili ya Yeni-Gerçekçilik sonrasında olduğu gibi toplumsal koşulların bir imgesi ya da sinema-gerçekte olduğu gibi bir davranış sistemi olarak anlaşılan ampirik gerçekliğe belirgin bir saygı tutumunu içerdi. İkinci evrede bulduğumuz ise gerçekliğe auteurün politik ve ideolojik eğiliminin net olarak ortaya konduğu oldukça eleştirel yaklaşımın güçlenmesidir. Gerçeklik temsil edilemez ya da keşfedilemez, daha ziyade ideolojik tutuma uygun olarak yeniden oluşturulur.

Böylece, geleneksel anlatının aksine, seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşimini engelleyerek, gerçeklik yanılsamasını bozmak ve farklı bakış tarzları geliştirmek için çeşitli biçimsel denemeler söz konusu olmuştur. Seyircinin film ile olan ilişkisi, filmin kurgusal dünyasında öznelliğin bir işlevi olarak algılamının etik çıkarımları ve estetik olanakları üzerine bir yansımadır. Bu ilişki aynı zamanda seyirciyi, sinemaya karşı etik savaşın merkezinde algılayan bir mevcudiyet olarak öznelliğin müzakere ilişkisinde karşımıza çıkarmaktadır. Seyirciyi etik bir düzenleme olarak gören MacCormack (2008:130), bir imgeyi- onun anlamını ve hazzını- ve böylece nesne olarak bir imgeyi arzulamayı bilmek için herhangi bir talebin etiği imkansızlaştırdığını söyler. Peki o halde seyirciyi etik bir düzenleme olarak konumlandıran seyircilik deneyimi nasıl ele alınabilir?

1970 ve 1980’li yıllarda film kuramı, bir yandan Freudcu psikanalizi yeniden ele alan Jacques Lacan’ın kavramsallaştırmaları temelinde, öte yandan Michel Foucault’nun hem toplumsal kontrol hem de öznellik modelinde temellenen çeşitli görüşler çerçevesinde tartışıldı.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Foucault’nun toplum ve öznellik modeli olarak panoptikon kuramsallaştırması Öteki’nin Benliğe (imgesel) bakışının öznelliğin gelişiminin kurucu unsuru olduğu anlamında geleneksel Lacan’a benzer ama yine de birkaç bakımdan karşıttır: Foucault’ya göre Öteki’nin nazarını içselleştirmiş ve onu kendi öznelliğimize o derece entegre etmişizdir ki bu sistemi ayakta tutmak için artık herhangi bir (gözetimci) kişiye ihtiyaç kalmamıştır. Herhangi bir anda gözlemlenebileceğimiz olgusu, gözetmen ya da denetmen işlevini yerine getiren hiç kimse olmasa bile bizi bu sistemin tutsağı kılar. Panoptik bakış “görülme” olgusunu vurgular ve etkin bakışla çok az ilgilidir. Güç akışı asıl olarak tek bir yöne doğrudur ve sinemaya uygulandığı zaman, böylesi bir her şeyi gören göz, röntgencilik ya da cinsel farklılığın ibaresi olarak değil disiplin ya da kendi kendini izleme ile ilişkilendirilme eğilimindedir...Foucault’nun disiplin ve denetim nosyonları bir filmdeki görme ve bakma edimlerini yapışöküme uğratmak için kullanılacak olursa, yalnızca toplumsal cinsiyete özgü dengesizlikler ve asimetritleri değil görüş ve bilginin birbiriyle asimetrik oluş halini de soruşturmak gerekir: görmek

Lacan ve Althusser'den faydalanan film teorisi, zihnin işleyişi ile sinemasal aygıtlar arasındaki benzerlikleri açıklamaya çalışır. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* çalışmasında, Lacan'ın ayna evresiyle açıkladığı özneleşme modelini, öznenin kendisinin toplum içinde nasıl kimliklendiğini ideoloji ile ilişkilendirir. Althusser'e göre, psikanalizle birlikte "ideoloji üzerinde yapılacak her araştırmayı temelden ilgilendiren şeyi, yani *yanlışbilisin* yapısını daha iyi biçimde kavramamızı belki de bir gün sağlayacak olan yollardan biri önümüzde açılmış" bulunuyordu (Erdoğan, 1996: 244). Hem Althusser hem Lacan, insan öznesinin, "kapalı, narsistik bir döngüde kendi imgesini yansıtan bir nesne ile özdeşleşerek birleşik bir benlik imgesi" kazandığını ve böylece özerk bir özne olarak kendisinin farkına vardığını söylerler (Eagleton, 2011: 181). Bu imge öznenin gerçek durumunu idealize ederken, aynı zamanda bir yanlış tanıma söz konusudur. "Çocuk gerçekte, aynadaki imgesinde zannettiği kadar bütünleşmiş değildir; birey de ideolojik alandayken zannettiği gibi tutarlı, özerk, kendini yaratan bir özne değil, pek çok toplumsal belirleyicinin 'merkezi olmayan' bir işlevi durumundadır" (Eagleton, 2011: 181).

Althusser'in (2003: 89) "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişkilerin temsili" olarak tanımladığı ideoloji ile çağrılan özne, sinemada bilinç sorunu ile birlikte ele alınmıştır. Althusser, ilk dönem Lacancı sinema kuramcılarının, Lacan'ın ayna evresi kuramı ile sinemasal deneyim arasında önemli bir köprü kurmasını sağlar. Başka bir deyişle Lacan'ın kuramını politize eden Althusser, film teorisyenlerine sinemasal deneyim hakkında psikanalitik düşüncüyü içeren bir eleştirel anlayışı geliştirebilme yolunu açmıştır (McGowan, 2012: 17-22).

---

artık bilmek değildir, yani oküler doğrulama artık hakikatin güvencesi değildir. Benzer bir biçimde, siyasi ve ekonomik iktidar yapıları nadiren görünür haldedir, çoğu zaman, insanların hakim olma anlamında "bilgi" iddiasını dile getiremeyeceği kadar karmaşık ya da ele avuca sığmaz durumdadır... Gözetimin panoptikon nazarı, onun işleyişini olanaklı kılan açık geometrik hiyerarşilere rağmen bir göze bağlı olmaktan ziyade iç gözden dış izlemeye doğru bir sürekliliğe işaret ederek bakan birinin nazarını, ama aynı zamanda boş bir uzamdan çıkan nazarı da imler, hem görüşün uyguladığı iktidarın hem de insan bilincinin "kendi kendini gözetim"e aktardığı iktidarı model alır (Elsaesser&Haganer, 2014: 197-199). Foucault'a göre saklı bir özneyi ve teşhir edilen bir nesneyi içeren bu bakış anlayışı ile izleyicinin görülmeden görmesine izin verdiği ölçüde tıpkı sinemasal bir aygıt gibi çalışır. Görülmeden görmek, mutlak bir iktidar biçimidir. (McGowan, 2012: 33).

Althusser'in çalışması, ideolojik bir kurum olarak sinemanın, ideolojik 'öznel' olarak seyirciyi nasıl çağırdığını ve filmdeki ideolojik temsilin doğasını anlamak açısından film kuramlarında giderek güçlenen bir yönelim haline gelirken, diğer yandan Althusser'in dayanaklarına, özellikle Freud ve Jacques Lacan'a olan ilgi artmaya başlamıştır. Kuşkusuz, diğer disiplinlerde ortaya çıkan yeni eğilimlerden film kuramı da etkilenmiştir. Bilim anlayışındaki köklü dönüşümle beraber, çağdaş film kuramcıları da bilimsel muhakeme ve "nesnel" hakikat kaygısı yerine, kuramsal etkinliklerini bilimin ve nesnel hakikatin eleştirisi çerçevesinde yürütmeye başlamışlardır (Erdoğan, 1996: 244). Öte yandan, diğer disiplinlerde daha önce hakikati metnin gerisinde ya da metne örtük olarak gören yaklaşımlardan farklı olarak, okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşiminin üretkenliği üzerine düşünülmesiyle okuyucu ön plana çıkarken, film kuramında da seyircinin<sup>29</sup> araştırılmasını belirleyici hale getirmiştir. Böylece anlamın seyirciden bağımsız düşünülmemeyeceği kabul edilirken, "sinemanın ve tek tek filmlerin seyirci-özne'nin tecrübe ettiği psikik süreçle" nasıl bütünleştiği anlaşılmaya çalışılır (Erdoğan, 1996: 244). "Seyirci ve perde ilişkisinin araştırılması, sinemanın bir aygıt, ideolojik bir anlamlandırma pratiği olarak kavranmasıyla ortaya çıkar" (Creed, 2000: 77).

## 2.1. Aygıt Kuramı

Klasik film kuramı içinde Andre Bazin ve gerçekçiler, sinema perdesini dünyaya açılan bir "pencere" metaforuyla eşleştirirken; biçimciler perdeyi, sınırları

---

<sup>29</sup> Sinema seyircisi ile ilgili olarak, ampirik ya da sosyolojik yaklaşımlar kitlesel izleyici modelini (filmlere giden 'gerçek' izleyici) ve biçimci yaklaşımlar bilinçli izleyici kavramını kabul ederken; bu yaklaşımlardan farklı olarak psikanalitik film teorisi film izleyicisini arzu kavramı ile tartışır. Bakma pratiğinde - özellikle bilinçdışı, arzu ve fantezi- psişenin rolü üzerinde duran psikanalitik film teorisi için, "izleyici" terimi, kanlı canlı bir bireysel izleyiciye işaret etmez. Psikanalitik teori izleyiciden bahsettiğinde, "ideal bir özne"yi kasteder ve bu terimi kullanarak, gerçek izleyicilerden ve özel bir film deneyiminden soyutlanarak, daha çok bir inşa sürecine gönderme yapar. Seyirci bir birey değildir, sinematik aygıtın ürettiği suni bir yapıdır. Bu izleyici, hem 'üretken' (rüya çalışması ya da diğer bilinçdışı fantezi yapılarının üretimindeki gibi) hem de ele geçirilebilecek 'boş' bir "yer/space" olarak kavranır; bu müphem ikiliği elde etmek için sinema bazı bakımlardan rüya gören kişiyle izleyiciyi ilişkilendiren psikanalitik yaklaşımın izleyicisini 'inşa eder'. Bütünüyle rüya ile aynı şey olmayan filmde, izleyicinin bir fantazinin öznesi haline gelmesi için, izleyicilerin "kendi fantazilerinin kurgusal mekanizma tarafından sunulanlar içinde işlemesine izin veren daha savunmasız ve daha muhtemel" bir durum üretilmelidir (Stam v.d., 1992: 150).



üzerinde beliren imgeleri şekillendiren bir “çerçeve” olarak nitelendirirler. Diğer yandan Jean Mitry, sinemanın kendine özgü doğasında aynı anda hem pencere hem çerçevedir. Modern teori ise, söylemini başka bir düzleme kaydırarak, perdeyi bir *ayna* olarak terimleştirdi (Andrew, 1984: 134). Bu yeni uğrakta, pencerenin şeffaflık ve geçirgenliğinden sonra ayna, “aynı anda hem saydam hem yarı saydam, hem geçirgen hem kapatılmış özel bir tür çerçevelenmiş görüntü” (Elsaesser & Hagen, 2014: 110) ile beraber seyirci ve perde ilişkisini önemli ölçüde daha karmaşık hale getirdi. Elsaesser & Hagen’in de belirttiği gibi:

“Aynaya bakmak kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kılar. Yine de kişinin aynada kendine bakması, aynı zamanda dışarıdan bir bakıştır; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren veya pohpohlayan, ama her halükarda bir başkasının ya da “Öteki”nin bakışı haline gelmiş olan bir bakış” (2014: 110).

1960’ların sonu ile beraber sinemanın ayna metaforu ile ele alınışı film kuramının merkezi bir paradigması haline geldi. Jean-Louis Baudry, Sigmund Freud’un bilinçdışı kuramlarından ilham alarak insan psişesi ile ‘sinemasal aygıt’ arasında bir bağ kurarken; diğer taraftan Christian Metz, Jacques Lacan’ın dil olarak bilinçdışı kavramından ödünç aldığı ‘imgesel gösteren’ kavramıyla sinemayı yapısal dilbilimin önemli kavramlarıyla paralel bir düzleme yerleştirir. Metz’e göre, filmsel imge bir mevcut olmama halini mevcudiyet olarak yeniden betimlemekte, böylece dinamik bir ikame etme (*substitution*) süreci yoluyla ‘gösterirken’, seyirci hayali ya da yansıtılmış bir mevcudiyet tarafından ‘ele geçirilmektedir’ (Elsaesser&Hagen, 2014: 123).

Psikanalitik teorisyenlerin asıl ilgisi, film aracının yarattığı ‘gerçekçilik izlenimi’nin tinsel boyutunu ve sinemanın insan duyguları üzerindeki sıra dışı *gücünü* açıklamaktır (Stam, 2014: 173). Erken yaklaşımlar film metninin gizli ya da

bastırılmış anlamlarla ilişkisine yoğunlaşırken, 1970’lerden sonra psikanalitik kuram sinemayı bir kurum ya da aygıt olarak merkezine alır.<sup>30</sup>

1970’lerle beraber, sinema teorisinin ilgisinin sinemasal görüntünün gerçeklik ile arasında kurduğu ilişkiden, sinema aygıtının kendisine doğru kaymasıyla beraber, seyircinin özdeşleşme ile beraber filmin anlatısına nasıl dahil olduğunu psikanalizin kavramlarıyla sistematik bir şekilde açıklamaya çalışan Christian Metz’in *The Imaginary Signifier*, Laura Mulvey’nin *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ve Jean-Louis Baudry’nin *Basic Effects of Cinematographic Apparatus* gibi çalışmaları bu dönemde etkili olur.

Robert Stam’in de belirttiği gibi, bu teorisyenler ilgilerini, daha önce yazarın, sahnelerin ya da karakterlerin psikanalizi ile ilgilenen klasik ‘psikolojik’ yaklaşımların ‘Sinemasal semboller ve bu sembollerin birleşim kurallarının doğası nedir?’ ve ‘Metinsel sistem nedir?’ gibi sorulardan ‘Metinden ne istiyoruz?’ ve ‘Bizim metnin içinde seyirci bağlamında yaptığımız katkı nedir?’ gibi diğer sorulara kaydırdılar (2014: 171-172). Bu aşamada, psikanalitik soruların pek çoğunu ideoloji meseleleri ile bağlantılandırarak, seyircinin sinemasal aygıt tarafından nasıl özne olarak ‘adlandırıldığını’ ve sinemasal aygıtlı, hikayeler ve karakterlerle nasıl özdeşleştiğini ve anlamaya çalışarak şu soruları sorarlar (Stam, 2014: 171-172):

Sinema neden tutkulu tepkilere neden olur? Büyüleyiciliğini ne açıklar? Neden çok fazla şey risk altında görünür? Filmler nasıl rüyaları ya da düşleri andırır? Filmin “düş çalışması” ve metinsel “çalışma”ya özgü olan yoğunlaşma ve yer değiştirme arasındaki benzerlikler nelerdir?...Film anlatıları Oedipus hikayesini, arzu ve yasanın çelişkisini nasıl tekrarlar?

---

<sup>30</sup> 1970’lerin film kuramı içinde merkezi bir yer edinen aygıt olarak sinema kavrayışı, kamera, projektör ve perdesi ile sinemanın basitçe bir makine gibi görüldüğü anlamına gelmemelidir. Metz’in de dediği gibi, “Sinematik kurum yalnızca sinema endüstrisi değildir...O aynı zamanda ruhsal makinadır –izleyicilerin tarihsel olarak içselleştirdikleri sinemaya alıştıkları ve onları filmlerin tüketimine adapte eden başka bir endüstri”dir (Metz, 1982: 7). Böylece ‘sinemasal aygıt’ ruhsal ya da psişik bir aygıt olmanın yanında, “sinema kurumunun kendi nesnesi ve suç ortağı olarak bağlı olduğu, arzulayan özne olarak izleyiciyi” (Stam, 2014: 171) içine alan endüstriyel bir makinadır.

*Screen* dergisinde Lacan ile bağlantılı olarak Althusser'in çalışmalarını geliştirmeye devam eden bu eleştirmenler, sinemanın kurumsal bir araç olarak nasıl işlediğini açıklamaya çalışırlar. Bu çalışmalar, bir aygıt olarak ve ideolojinin belirleyici bir pratiği olarak sinemanın can alıcı önemini, seyirci-perde ilişkisini ve seyircilik süreci boyunca aşkın olarak seyircinin 'inşa edilme' yöntemini vurgularlar. Filmin kurgusal dünyasında seyirci, yalnızca filmdeki belli karakterlerle özdeşleşme yoluyla değil, görsel bakış açısıyla ve filmin anlatı yapısı aracılığıyla filmin baştan sona bütün ideolojisiyle özdeşleşir. Bu kuramcıların vurgusu, "bizi çağıran, ve Oedipal arzu, fantazi ve haz mekanizmaları aracılığıyla özne olarak inşa eden baskın bir ideoloji olarak sinemasal kurumun yapısal işlevi" (Campbell, 2005: 26) üzerinedir.

Jean-Louis Baudry ve Christian Metz, çocukluğun ego yapılanmasının erken aşamaları ile film izleme deneyimi arasında, Lacan'ın çocukluk gelişiminin *ayna evresi* kavramını kullanarak bir analogi kurarlar. Lacan'ın ayna evresi narsistik imgeseli anlatır. İmgesel, çocuğun aynadaki yansımasında daha önce bütünleşmemiş, parçalı olan bedenini tanımladığı, Lacan'ın yanıltıcı benliğindeki ilk yapılanma olarak anlaşılabilir. Lacan'a göre, ayna evresinde çocuk, kendisinin ayna imgesi, annesinin ya da bir başka figür olabilen aynadaki beden imgesine bakma ve kendi bedeniyle ilişki kurma deneyimi vasıtasıyla ilk benlik bilincini elde etmeye başlar (Campbell, 2005: 26). Bununla birlikte, bu yansıma fiziksel yaşamın ya da bilinçdışının narsistik parçalanmasını gizleyen bir yanlış tanıma; kişiliğin ve hakimiyetin aldatılmış bir fantazisidir. "Bu narsistik imge, kendi ve ötekiyle, diğer bir deyişle tüm sosyal yaşamla, bütün ilişkileri yapılandırmasına rağmen, o sadece kültür içinde cinsel olarak kendini tanıyabilen bir özne olarak bireyi doğuran dilin sosyal, fallik ve sembolik düzenine erişimdir" (Campbell, 2005: 26).

Çocuk, bu ayna imgesini kontrol edebileceği fiziksel bir yeteneğe sahip olmamasına rağmen, onun üzerinde kontrol sahibi olabileceği ve hakimiyet kurabileceği fantazisi yaratır. Creed'in de belirttiği gibi, gerçeklikte mahrum olduğu hakimiyeti bedeni üzerinde kurduğunu varsayan çocuğun bu deneyimi, onun

parçalanmış bedenine bir bütünlük kazandırmasını sağlar. Lacan’a göre ayna evresi, çocuğun, dünyasını kontrol etme potansiyeli ile özerk oluşu olarak kendi kendisini farketmesinde önemli bir adımdır. Çocuğun zihinsel gelişimi, motor becerilerini geride bıraktığı zaman, kendini ve ötekini keşfetmeyle başka bir aşamaya yerleşir. Böylece, ayna evresi çocuğa başka bir bedenle ilişkisinde ayrı bir beden olarak varlığının duyumsanmasını sağlar. Fakat aynı zamanda bu yabancılaşmaya da neden olur (Creed, 2000: 77-78). Burada, imge ile çelişkili bir ilişki vardır; ayna imgesi deneyiminde çocuk, kendisinin ve imgenin aynı olduğunu görür, oysa çocuğun imgeyi gerçekte ne olduğunun imgesi olarak değil, üzerinde egemen olduğu bütünlük olarak bir beden ideali ile aslında tecrübe edilmediği şekilde görülür (McGowan, 2012: 17-22). Bu, seyircileri görüntülerin içine sokan gücün kuşatmasının ve görüntülerin bir tür ideal olarak okunabilmesinin sebeplerini anlamak için bir çerçeve sağlayacaktır.

Sinema aygıtını güçlü ‘özne-etkileri’ ile teknolojik, kurumsal ve ideolojik bir düzenek olarak karakterize etmek için psikanalitik teoriyi ilk kez kullanan Baudry, aygıtın seyirci özneyi anlamın kökeni ve merkezi olarak yücelterek çocuksu narsisizmi okşadığını öne sürer (Stam, 2014: 174). Baudry’ye göre sinema, insanın ruhsal gelişimin daha erken bir durumuna dönmekle ilgili bilinçaltı arzusunu gerçekleştirir. Bu ruhsal durum, arzunun simüle edilmiş, beden ve dış dünya, ego ve ego olmayan arasındaki ayrımın açıkça tanımlandığı kuşatıcı gerçeklik sayesinde doyurabildiği görelî narsisizm durumudur. Böylece cisimleştirilmiş, sosyal olarak konumlandırılmış birey sinemasal aygıt aracılığıyla seyirci özneye dönüşür (Stam, 2014: 174).

“Baudry sinemanın, ‘nesnel gerçeklik’ yanılısaması sunan “ideolojik bir düzenek” (Baudry, 1974-1975) olduğunu tartışırken; seyircinin hazzının, film teknikleriyle sağlanan güç ve hakimiyet duygusuna dayandığını söyler. Baudry’e göre, sinema, karanlık oda (*camera obscura*) ve Kartezyen optiği ile Rönesans perspektifinin algısal düzeyini, projektör, seyirci ve perde yerleşiminin kendine özgü mekânsal organizasyonda oluşturarak; tek bir bireyin bilincin ve tutarlılığın yeri olarak “merkeze alınması”nın yanı sıra “sabitlenmesi”ni sağlar. Böylece, bu ustalık optik, ideolojik, anlatısal, seyirlik mekanizmaların etkisinden başka bir şey olmadığı

halde, bir ustalık izlenimi verilmesi sağlanır. Sinema bu yolla aynı anda hem yanılmalı hem de gerçek bir benlik duygusu üretir. Algıyı manipüle eden kuvvetlerin denetimine sahip olamayan seyirci yine de böylesine güçlü ve çoğunlukla haz verici bir hitap ve çağırılma özne etkilerini deneyleyen ve bu etkilerin sonucu olarak ortaya çıkan yükseltilmiş bir mevcudiyet hissiyle donatılır (Elsaesser & Hagener, 2014: 132).

Seyirciyi imgesel alana sabitleyen bu sinema kavrayışı, diğer yandan Batı metafiziğinin görüntü ve gerçek arasındaki temel tartışmalarına bağlanır. Seyirciler, nesnelerin gerçekliklerinin algılanmasının bu nesnelerin özünü kavrayamayacağını açıklamaya çalışan Platon'un mağara alegorisindeki, gerçek dünyanın görüntüleriyle mağaradaki gölgeleri karıştıran esirler gibi, sinemada, kendini gerçek gibi sunan bir ideoloji tarafından "kendilerini zincirlenmiş, esir edilmiş ya da büyülenmiş olarak bulurlar" (Baudry, 1992: 44). Platon'un mağarasında zincire vurulmuş tutsaklar, kendi görüş alanı dışında bulunan dışardaki nesnelerin, arkalarında yanan ateşin duvara yansıttığı gölgelerini görürler. Mekansal sınırlamalar içinde, bu yansımalar gerçek ve dolaysız olarak algılansa da, aslında ikincil bir gerçekliktir. Baudry'e (1992: 44) göre sinemadaki seyirciler de benzer bir durumu yaşarlar; hareket kasları felce uğrayan seyircilerin kendilerini buldukları yerden uzaklaşmalarının imkansızlığı, gerçekliği sınamalarını olanaksızlaştırır. Bu mekânsal düzenlenişte yansıtılan yüzeye bağlanmış, zincirlenmiş ya da büyülenmiş seyirciler, temsili olanın imgesiyle onun perde üzerine yansıtılmasını birbiriyle karıştırarak temsili olanı gerçek olarak algırlar.

Projektör, karanlık bir salon ve perde ile sinemanın mekânsal düzenlenişi, seyircinin kendi idealleştirilmiş yansıması olarak ekrandaki imgeleri yanlış tanıdığı Lacan'ın ayna evresindeki durum yeniden üretilir.<sup>31</sup> Baudry'ye göre, sinema ile

---

<sup>31</sup> Noel Carroll'a göre, Baudry'nin teorisinin zayıflığı, sinemanın sağladığı 'gerçeklik izlenimi'ni açıklamak için sinemanın mekânsal düzenlemesi üzerindeki aşırı vurgudur. Baudry de, filmsel tekniklerin sinemanın ideolojik fonksiyonunda merkezi rol oynadığının farkındaydı. Fakat Carroll'a göre, sinematik deneyim, sadece yansıtma durumunun ya da sinematik aygıtın kendisinin doğrudan bir sonucu değildir. Aksine, bazı filmlerle sağlanan 'gerçeklik izlenimi', "ekrandaki bir imgenin basitçe yerleştirilmesinin bir işlevi değildir. Bu, onların etkilerini açıklayan, yansıtıldıkları gerçeğiyle değil, filmlerin içsel yapısıyla ilgilidir. Bütün filmler karşılaştırmalı etkili sonuçlar sunmazlar" (Carroll, 1992: 720) Sinema salonunun düzenlenişi belli filmlerin belli görüntülerinin kendi etkilerinin işletilmesine fırsat verme aracıdır. Fakat Carroll için, bunun gibi yoğun etkili yanıtlar üreten film

büyülenme, bu karartılmış tiyatro ve bir aynayı izleme durumudur –ekran seyircileri çocuksu bir duruma geri dönmeye davet eder gibidir.<sup>32</sup> Karanlık bir salonda, ana rahmindeki gibi dışarıdaki seslerden soyutlanarak perdeye yansıyan görüntüleri hareketsiz bir konumda izlerken, “pasif alımlama ve narsisist öz soğurmaya (*self-absorption*) hazır hale geldiğimiz bir anda doğan son derece güçlü görsel ve işitsel uyararla” (Stam, 2014: 173) bir tür yapay regresyon durumundayızdır. Bu durum Arslan’ın ifadesiyle bizi;

“...bedenimizin bütünlüklü yansımaları gördüğümüz ve kendimizi “öteki”nin özelliklerinde tanıdığımız çocukluğumuzun aynasına götürmektedir. Gerçeklik duygusunu henüz edinmemiş çocuğa ayna evresinin vadettiği efendiliğin bir benzerini üretir sinema” (2009: 18).

Dolayısıyla, sinemasal bakışın simgesel olarak konumlandırıldığını fark edemeyen seyirci, her şeyi bilen özne olarak sabitlenerek filmsel metin tarafından üretilmektedir. Freud’un *Düşlerin Yorumu*’ndan (*The Interpretation of Dreams*, 1900) hareketle Baudry sinemanın, seyircinin “üretilmiş olarak tanımlanabilecek ve kişinin kendi bedeni ve dış dünya arasındaki ayrımın tam olarak tanımlanamadığı gerçeklikle ilişkili bir durum” (Baudry, 1992: 702) olarak karakterize olan narsistik bir duruma gerilemesini sağladığını tartışır. Freud’a göre rüya, annenin emzirme dönemindeki çocuğun erken tecrübesini taklit eder ve Baudry de, sinemanın rüya ile benzeşen bir tecrübe olarak, bu tatmin durumuna bir geri dönüş vaat ettiğini iddia eder. Aslında, sinematik metnin etkileri, sinemanın mekânsal düzenlenişi ile uygulanan “engellenmiş harekete” (*inhibited motoricity*) (Baudry, 1999: 700) bağlıdır. Tıpkı rüya gören birinde olduğu gibi, sinema salonunda hareketsiz

---

metnidir ve onu çalıştıran tekniklerdir (bkz. Noel, Carroll, Jean-Louis Baudry and ‘The Apparatus’. Eds. Leo Braudy & Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (fourth edition), (709- -724). Oxford: Oxford University Press, 1992).

<sup>32</sup> İzleyici, ekrandaki dünyayı kavramanın güçlü konumu ile özdeşleşirken, geçici bir ego kaybına uğrar. İzleyicinin egosu, film ekranındaki bedene sahip olmanın yanıltıcı hissi aracılığıyla artırılır. İzleyicinin bir tür regresyon durumunda olduğu düşüncesi, başlangıç aşamasında var olan belli bir izleyici sunduğu için, psikanalitik teorisinin en fazla eleştirilere maruz kalan boyutunu oluşturur.

bedeniyle seyirci, “algıladığı nesneye doğru her hangi bir harekette bulunamaz” (Baudry, 1992: 695). Dolayısıyla sinema seyirciye aşkın bir perspektif bahsedebilir, fakat aynı zamanda rüyada olduğu gibi kendisine görünen imajların içeriğini dönüştürme ya da bu imajları kontrol etme eylemliliğinden yoksundur.

Baudry gibi Metz de, kişinin kendisiyle imgesel bir bütünleşme yaşadığı anda seyirciyi konumlandırarak, perde ve ayna arasındaki analojiyi destekler. Bununla beraber Metz, sinemada perdenin aynadan farklı olarak, seyircinin kendi imgesini yansıtmadığından, sinema-ayna analogisinin kusurlu olduğuna işaret eder (Metz, 1982: 49);

Tuhaf bir ayna, öyleyse, tümüyle çocukluğun aynası gibi, ve tümüyle farklı. Tam da Jean-Louis Baudry’nin vurguladığı gibi, çünkü...çocuk gibi, alt-motor (*sub-motor*) ve hiper-algısal (*hyper-perceptive*) durumundayızdır; çünkü, yine çocuk gibi, hayalin avıyızdır ve paradoksal bir biçimde gerçek bir algıyla böyleyizdir. Tümüyle farklı, çünkü bu ayna kendimizden başka her şeyi bize geri iade eder, çünkü çocuk hem onun içinde hem de önündeyken biz bütünüyle onun dışındayızdır.

Dolayısıyla, Metz’e göre seyirci, algı yoluyla kurulan bir özne iken, “sinemanın dayandığı algısal üstünlük ve algının aşırı varlığı, aynı anda bünyevi yoklukla mümkündür” (Arslan, 2009: 20). “İzleyici, diegetik yanılsama tarafından kandırılmıyor, ‘biliyor’ ki, ekran bir kurgudan daha fazlasını sunmuyor. Fakat aynı zamanda bu, hikayenin doğru gelişimi için önemlidir ki, bu hayal ürünü titizlikle saygı görür” (Metz, 1982: 48). Böylece seyirci kendinin ve sinematik etkinliğin inşa edilmiş doğasının farkındadır. Fakat her nasılsa seyirci, sinematik yanılsamanın haz verebilen deneyiminden zevk alabilmek için unutmayı, inkar etmeyi, ve bu inançsızlığını kasıtlı olarak askıya almayı seçer. Stam’in de belirttiği gibi (2014: 178), seyircilerin neden sinemaya gittiklerinin ve sinemada hangi hazzı aradıklarının yanıtını bulmaya çalışan Metz’e göre, sinemasal hazzın altında yatan; önce kamera ile sonra karakterlerle özdeşleşme, bir inkar ve eksiklik oyunu olarak fetişizm ve her şeyi gören özne olmanın kendini yüceltme duygulanımları anlamında narsisizmdir.

Metz'e göre, sinema aslında sembolik bir sistem, seyirci ve dış dünya arasında aracılık eden bir pratik iken, ayna evresi teorisi sembolik öncesi, çocuğun henüz dili olmadığı döneme denk düşmektedir. Lacancı psikanalitik teoriden hareketle Metz, sadece İmgesel bağlamında değil Sembolik düzenle olan bağıyla da, perde-seyirci ilişkisini kuramlaştırmak gerektiğini vurgular (Creed, 2000: 78-79). İzleme sürecini, sinemada izleyen özne ve nesnesi arasında daima korunan bir mesafenin olduğu voyöristik bir süreç olarak niteleyen Metz, sinematik görüntünün seyircinin bakışını ona geri göndermediğini söyleyecektir : “film ayna gibidir. Fakat, önemli bir noktada esasi (*primordial*) aynadan farklıdır: her şeyin yansıtılabilir olmasına rağmen, bir şey vardır ve onda asla yansıtılmayan tek bir şey: seyircinin kendi bedeni” (Metz, 1982: 45). Çocuğun, özdeşleşme yoluyla egosunun ilksel örgütlenmesini gerçekleştirdiği aynadaki kendi imgesinin sinema perdesindeki yokluğu, perdede gördüğü imgelerle benzer bir özdeşleşme süreci yaşayan seyirciyi algılanan nesne olarak konumlandırmaktadır. Metz'in de dediği gibi (1982:46);

Sinemada, geriye nesne kalır: kurgu ya da değil, ekranda daima bir şey vardır. Fakat kendi bedeninin yansıması ortadan kaybolmuştur...seyirci, nesnelerin var olduğunu, kendisinin bir özne olarak var olduğunu, ötekiler için bir nesneleştiğini bilir: çocukluğunun aynasındaki gibi, ekranda onun için literal anlamıyla *betimlenen* bu benzeşim artık gerekli değildir...sinema pratiği, egonun ve ego olmayanın primitif ayrımsızlığının aşıldığını varsayar.

Diğer yandan, “kendi imgesinin, birinin ötekiyle olan bağını koparmak için figürün gerekli olduğu öznenin (ötekinin ve benim) ve algılananın bu özgün bileşiminin eşdeğeri” nin (Metz, 1982: 48) yokluğu perdedekini daima öteki kılar:

Sinemada, perdedeki daima ötekidir; benim için olduğu gibi, ona bakmak için oradayımdır. Algılanana müdahil olmam, aksine, bütünüyle-algılayanımdır (*all-perceiving*)...bütünüyle kudretli (*all-powerful*); bütünüyle-algılayan, çünkü tamamen algılama durumunun tarafındayım: perdedeki yokluk, fakat salondaki varlık, onu



algılayacak hiç kimseye sahip olmayan algılanan, diğer bir deyişle, sinema gösterenini (filmi yapan benim) *tesis eden* büyük bir göz ve kulak.

Metz'in, "kendisiyle, algının saf bir eylemi olarak kendisiyle özdeşleşen" (1982: 49) 'bütünüyle-algılayan' (1982: 45) özne olarak seyircisi, kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa, o halde film boyunca neyle özdeşleşecektir? Metz'in bu soruya yanıtı, sinematik işleyişin "varlık ve yokluk oyunu" olarak adlandırdığı, perdede ya da aynada aynı anda bir imgenin varlığı ve bir göndergenin (*referent*) yokluğu diyalektiğine dayanmasıdır. Metz'e göre, hem aynayla çocukluğa ait deneyimimiz hem de filmle olan deneyimimiz varlık ve yokluk oyunu deneyimi olduğu için, bu deneyimleri özdeşleşmenin aynı bilinçdışı süreçleriyle kavrayabiliriz (1982: 45-49).

Lacan'a göre, iletişimin her biçimi ve genel olarak sosyal yaşam, özdeşleşmeyle kolaylaştırılan özne konumunun dönüşümü olmaksızın imkansızdır. Bana söylediği şeyi anlayabilmem için birisiyle özdeşleşmek zorunda oluşum, Metz'e filmi anlamam için bir filmde anlatımın (ve gösterilenin) kaynağı ile özdeşleşmek zorunda olduğum fikrini verir (Jones, 2008: 115). Metz'e göre, filmin anlattığı ya da gösterdiği şeyin kaynağı, edebi anlamda, kameradır. Kamerayla özdeşleşme, sinemada özdeşleşmenin ilksel biçimidir. Perdedeki karakterle özdeşleşme ise ikincil özdeşleşmedir ve bu ikincil özdeşleşmeyi mümkün kılan psikik süreçle, kamera ve projektör tarafından oluşturulan algı edimiyle, seyirci kendisiyle her şeyi algılayan, aşkın özne olarak bakışla özdeşleşir. Dolayısıyla, kameranın her hareketini kendi zihninde tecrübe ederek onunla özdeşleşen seyirci için perde, kendi yansımasını bulduğu bir ayna işlevi görmektedir. Böylece sinemasal deneyim, algılanan olarak namevcut ve algılayan olarak mevcut olma durumundaki seyircinin, dünyada yalnızca özne olarak varolmakla katlanabildiği eksiklik hissiyle geçici olarak baş edebilmesini sağlar (McGowan, 2012: 19). Eğer seyirci, kendi gözünün yerine geçen kamerayla bakışını yönlendirerek onunla özdeşleştiği ölçüde, karakterin bakış açısıyla ikincil özdeşleşmeyi gerçekleştiriyorsa,

kameranın kendi varlığını hissettirdiği noktada bu özdeşleşme ve hakimiyet yanılması kırılacaktır.<sup>33</sup>

Metz, aygıtla bu ilksel ve ikincil özdeşleşmeyi kurduktan sonra, sinema deneyiminde “algı tutkusu” olarak adlandırdığı şeyde seyircinin sürece dahil oluşunu tartışır. Metz’e göre sinema pratiği, algısal tutkular aracılığıyla mümkündür: “sessiz film sanatıyla bağlantılı görme arzusu (skopik dürtü, skopofili, röntgencilik), sinemaya sesin eklenmesiyle duyma arzusu” (Metz, 1982: 58). Metz bu iki cinsel dürtüyü; “hayali tarafta oluş olarak, diğerlerinden daha da çok, bir yokluğa bağlı, ya da en azından ona daha fazla bir kesinlik, daha fazla kendine özgü bir tarza bağlı olmasına en başından beri işaret etmesi bakımından” (1982: 58) diğerlerinden ayırır.

Lacan’ın dürtü kavrayışından yola çıkan Metz (1982: 58); içgüdülerin ikamesi olmayan tamamen gerçek bir nesneye bağlı olurken; “daha gevşek ve daha fazla uzlaşmış” cinsel dürtülerin, nesnesiyle bir noktaya kadar tatmin edilebildiklerinden (yüceleştirme-*sublimation*, ya da başka yollarla), ‘nesnesiyle’ değişmez ve güçlü bir ilişkiye sahip olmadığını vurgular. Dürtünün gerçek bir nesneye sahip olmayışını Metz şöyle açıklar (1982: 58-59);

Nesneler, erişilmiş olduğu zaman bile, hep daha fazla ya da daha az tatminsizlik olarak arta kalır; arzu, görünüşteki sönmelenmesinin kısa baş dönmesinin ardından, çok hızlı bir şekilde yeniden doğmuştur...O, kendi ritmine sahiptir, (kendinin belli bir amacı gibi görünen) elde edilmiş bu hazlardan oldukça bağımsızdır, yokluk, doldurmak istediği şeydir, ve aynı zamanda boşluk bırakmak için daima dikkatli olduğu şey, arzu olarak hayatta kalmak için. Sonuçta, nesne yoktur, en azından gerçek bir nesne; tamamen ikameler olan ( ve bunun için tamamen daha çok sayıda ve değiştirilebilir) gerçek nesnelerle, onun en doğru nesnesi, daima kayıp olan ve hep öyle daima arzu edilecek imgesel bir nesnenin (‘kayıp nesne’) peşine düşer.

---

<sup>33</sup> Örneğin, Jean Luc Godard, kurgunun içine “gerçek insanları” dahil ederek ya da karakterin doğrudan seyirciye hitap etmesi gibi yollarla bu özdeşleşmenin kırılmasını sağlar.

Dürtünün gerçek nesnesin yokluğuyla, imgeselin bu sonsuz arayışında, diğer cinsel dürtülerin aksine ‘algılama dürtüsü’ (*perceiving drive*), bakış ve dinleme mesafesi ile kendi nesnesinin yokluğunu somut olarak temsil eder (Metz, 1982: 58-59). Lacancı yokluk kavramı ve arzunun doğasının bir sonucu olarak, bakan kişi ile nesnesi arasındaki mesafenin korunması voyörizm hazzına göre ayarlanır. Metz, çoğu sanatın, seyircilere özgü voyüristik dürtüleri harekete geçirmeye dayandığını, fakat özellikle sinematik işleyişin bu tip skopofilik hazzın güçlü bir alanı olduğunu fark edecektir. Bu haz mekanizması ise, “bakılmakta olan nesnenin bakılmakta olduğunu bilmediğini bilmemize dayanır” (Metz, 1982).

Metz, Freud’dan hareketle voyörizmin, daima *nesne* (bakılan nesne) ve dürtünün *kaynağını*, yani üretici organı (göz) ayrı tuttuğuna işaret eder (1982: 59): “Röntgenci, nesne ve göz, nesne ve kendi bedeni arasında, bir boşluğu, boş bir mekanı muhafaza etme konusunda oldukça dikkatlidir: onun bakışı doğru mesafedeki nesneye kilitlenir”.<sup>34</sup> Benzer biçimde, sinema seyircisi de “perdeye çok yakın ya da perdeden çok uzak olmaktan sakınarak” (Metz, 1982: 59) nesneyle arasındaki mesafeyi sürekli olarak korumaya gayret eder. Bir diğer deyişle, “sinemaya özgü görme rejimini tanımlayan şey, sadece korunan mesafe değil, görülen nesnenin (maddi) yokluğu, yani nesneyle mesafeyi mütemadiyen korumanın kendisidir” (Arslan, 2009: 21).

Arzulanan şeye sahip olduğumuzda artık onu yoğun bir şekilde arzulamayız. Bu yüzden, arzulanan şeye ulaşmak, ona duyduğumuz arzu hissini ortadan kaldırır. Bir diğer deyişle, arzuyu ve hazzı deneyimleme ihtimali yalnızca arzu nesnesine ulaşamadığımız sürece mümkündür. Nesnenin yokluğu (ya da mesafe) arzumuzu sürekli canlı tutan şeydir. Şayet tüm arzunun, namevcut nesnesinin sonsuz arayışına bağlı olduğu doğruysa Metz’e göre, “voyöristik arzunun, mesafe prensibinin

---

<sup>34</sup>Metz, röntgencinin, boşluğun içinde onu nesneden sonsuza kadar ayıran yarılmayı temsil ettiğini söyler. Bu mesafeyi doldurmak, özneyi yenilgiye uğratmakla, onun nesneyi (onu artık göremediği için şimdi çok yakın olan nesneyi) tüketerek, ona doyum ve kendi bedeninin hazzını getirmekle, dokunma organlarını harekete geçirerek, skopik düzenlemeyi sona erdirerek ve böylece diğer dürtülerin devreye girmesini sağlamakla tehdit edecektir (Metz, 1982: 59-60).

sembolik bir şekilde ve mekânsal olarak bu temel yarılmayı harekete geçirenin biricik arzusudur” (Metz, 1982: 60).

Metz üçüncü olarak, Lacancı psikanaliz çerçevesinde, bir filmin seyirciyi nasıl cezbediğini, öznellik ve sinematik gösteren arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğini, yadsıma ve fetişizm kavramlarıyla ilişkili olarak tartışır. Yadsımayı ortaya çıkaran şey, bilgi ve inanç açısından kavranabilir. Psikanalizin hadım edilme ve ona sebep olan korkuyla yakından ilişkilendirdiği fetiş ve fetişizmi Metz, bir sapkınlık olarak değil, fakat daha çok fetişistin inanç ve bilgi arasında mücadele etmesiyle ve cinsel ayrımın farkına varmasının reddi ile karakterize olan ruhsal bir süreç olarak tanımlar. Çocuğun cinsel farklılıkları keşfi, anneye ait fallusun yokluğu olarak görülen, ötekiindeki yokluktan kaynaklanan tehdit karşısında bir kaygı ortaya çıkarır.

Metz, Freud’dan hareketle, hadım edilmenin her şeyden önce annenin hadım edilmesi olduğunu vurgular: “Annesinin bedenini gören çocuk algılama yoluyla, ‘duyularının ispatı’ aracılığıyla, bir penisten mahrum olan insanların olduğunu kabul etmek zorunda bırakılır” (Metz, 1982: 69). Fakat uzun bir süre çocuk, bu kaçınılmaz gözetlemeyi, cinsiyetler arasındaki anatomik farklılığa göre izah edemeyecektir. Tüm insanların kökensel olarak bir penise sahip olduklarına inanan çocuk gördüğü şeyi, benzer bir kadere maruz bırakılacağı korkusunu (belli bir yaştan sonra çoktan bu kadere maruz bırakılmış olan küçük kızın durumundaki gibi) iki misline çıkaran, bir sakatlanmanın ( *mutilation*) etkisi olarak anlar (Metz, 1982: 69). Çocuk, bu tehdidi ortadan kaldırmak ve kendi imgesel bütünlüğünü doğrulamak için uyumsuzluğu ve annedeki yokluğu yadsır ve bu çelişkiyi kuşatan karakteristik: ‘Çok iyi biliyorum ama yine de...’ (Metz, 1982: 148) bağıntısıyla sonuçlanır. Metz’in burada vurguladığı şey fetişistteki, cinsiyetler arasında, kendi ve öteki arasında, inanç ve bilgi arasında var olan belirsizlik konumudur.

Metz fetiş, fallusu yokluk olarak göstererek, onun yerine ona vekalet eden, mecazen onun yokluğunu maskeleyen, metonimik olaraksa onun boş yeriyle bitişik, fallusun negatif göstereni olarak tanımlar (1982: 70): “...onu tamamlayarak, yokluğun yerinde bir ‘doluluk’ ( *fullness*) koyar, fakat böyle yaparak aynı zamanda

bu yokluğu doğrular. Yadsımanın ve çok yönlü inancın yapısını kendi içinde devam ettirir” Metz’e göre, imgesel olan şeyi gerçek oluş olarak algılamamıza ve böylece gördüğümüz şeyin yalnızca bir imge olduğuna dair bilgimizi yadsımamıza izin verdiği için, sinematik imge de bir nevi fetiş işlevi görmektedir: “...fetiş, sinema aygıtı gibi, bir *dayanak (prop)*, bir yokluğu inkar eden ve böyle yaparak istemeden onu onaylayan bir dayanaktır” (Metz, 1982: 74). Böylece Metz fetişi, bir bütün olarak sinemanın teknik teçhizatı ve görme düzeneği ile aynı konuma yerleştirir.

Sinemanın en kapsamlı ve karmaşık teçhizatı içeren bir sanat olduğunu anımsatarak, onun ‘teknik’ boyutuna dikkat çeken Metz, teknik bir performans olarak sinemanın, bütün düzenlemelerinin “üzerine kurulu olduğu eksikliği (kendi yansımasıyla yer değiştiren nesnenin yokluğu) vurgulayan ve ifşa eden, bu yokluğu aynı zamanda unutulmuş yapmaya bağlı olan bir serüven” (1982: 75) olduğunu söyler. Sadece fiziksel olarak değil, film metninin bütününde kendi söylemsel yayılımına sahip bu teknik boyutu ile sinema, imgeselin sembolîğe dönüşmesine, kayıp nesnenin yasaya ve kurulu bir gösterenin prensibi haline gelmesini sağlayan fetişistik bir yapıya sahiptir (Metz, 1982: 75-76).

Sinematik işleyişin, seyircinin bakışından kaynaklanan erillik, bakışla özdeşleşme, vöyorizm ve fetişizm ile ilişkilendirilmiş süreçler ile her bir izlemenin Ödipal evrenin sorunsuz bir yeniden sahnelenmesi olduğu kabulüne karşılık, bu işleyişin ataerkilliğin öznel yapılarını hangi yollarla yeniden inşa ettiğini tartışmaya açan feminist müdahale, Laura Mulvey’den gelir. Mulvey (1975), toplumun patriarkal bilinçdışının, sinematik bakışın hem kamera kullanımı aracılığıyla, hem erkek kahraman ile özdeşleşme suretiyle, film izleme deneyimimizi ve sinemanın kendisini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymak için psikanalizi “politik bir silah” olarak kullanır.

*Fetishism and Curiosity*’de (1996), sinemaya yaklaşımının, sinemanın ‘gerçekçi’ doğası değil, ‘meraklı’ doğası tarafından yönlendirildiğini vurgulayan Mulvey, toplumun kolektif bilinci onun cinselliğini içeriyorsa, kolektif bilinçaltının da bir unsurunu içeriyor olması gerektiğini tartışır. Böylece “hem fanteziyi hem de fantastiği somutlaştırma yeteneğine”ne (1996: xiv) olan ilgisi temelinde Mulvey’e

göre sinema “fantazmagori, yanılsama ve toplumsal bilinçdışının bir semptomudur” (1996: xiv). Bu perspektiften Mulvey’in, seyircilerin perdede gördüğü imgelerin, toplumun arzularını yansıtan gizli bir anlamı içerdiğini ima ettiği söylenebilir. Böylece, psikanalitik film teorisinin iddiası, kitle kültürünün benzer şekilde semptomatik olarak yorumlanabileceğidir. Mulvey’in ifadesiyle; “Kolektif fantezi, kaygı, korku ve onların etkilerinin üzerine yansıtılabildiği muazzam bir perde olarak, bir kültürün kör noktasını seslendirir ve çarpıtma, savunma ve gizleme vasıtasıyla toplumsal olarak travmatik materyali dışavurduran biçimleri bulur” (1996: 12).

Mulvey, 1975’te *Screen* dergisinde yayınlanana *Visual Pleasure and Narrative Cinema* başlıklı makalesinde, “filmin, imgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temsili kontrol eden cinsel farklılığın anlamlandırmasının toplumsal olarak tesis edilmesini yansıtmaya, açığa çıkarma ve hatta istismar etme biçimlerini” (1975: 6) çıkış noktası yaparak, sinemada seyirciliğin, pasif (dişil) bir ekran-nesnesinin kontrolünde aktif (eril) bir seyirci yaratılarak toplumsal cinsiyet ile birlikte düzenlendiğini öne sürer. Mulvey, bu makalesiyle, anlatının cinsiyetleşmiş doğasını ve klasik Hollywood sinemasının bakışı konumlandırma biçimlerini, Lacan ve Althusser’i feminist perspektifine dahil ederek tartışmaya açar. Böylece, klasik sinemasal aygıtın, patriarkal, eril, Oedipal arzulara dayanan, belli bir izleyici yarattığını öne sürer. Patriarkal düzenin emrinde bulunan Hollywood sinemasının kullandığı hazzın biçimlendirilme yollarını çözümlerken Mulvey, aynı zamanda bu hazzı ortadan kaldırmayı da amaçlar.

Mulvey’e göre fallosantrizm, kendi dünyasına düzen ve anlam verirken, paradoksal bir biçimde kendisini, hadım edilmiş bir kadın imgesine dayandırmaktadır: “fallusu sembolik bir varlık olarak üreten kadının yoksunluğudur, fallusun işaret ettiği yoksunluğu telafi etmek kadının arzusudur” (1975: 6). Mulvey, patriarkal bilinçdışının biçimlenmesinde kadın imgesinin, kadının penisinin yokluğunda temellenen eksikliği ve bir anı olmanın ötesinde yasanın ve dilin dünyasında devam ettirilemeyen, doğurganlığından kaynaklanan bütünlüğü arasında gidip gelen ikili işlevine işaret eder (Mulvey, 1975: 7). “Bunların her ikisi de doğaya (ya da Freud’un ünlü deyimiyle anatomiye) dayandırılır” (Mulvey, 1975: 7). Patriarkal düzende “anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan

kadın, erkeğin dilsel buyrukları aracılığıyla dayattığı fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği sembolik bir düzen tarafından kuşatılmış biçimde, erkek öteki için bir gösteren” olarak yerini alır (Mulvey, 1975: 7).

Psikanalitik açıdan kadın figürü, bakışın sürekli etrafında dönüp durduğu ama yadsıdığı, “hadım edilme kompleksini sezdirdiğinden ötürü hoşnutsuzluk veren” penis yoksunluğunu çağrıştırdığından, “her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir” (Mulvey, 1975: 13). Mulvey’e göre, cazibe ve hadım edilme korkusunu birleştiren bu paradoksal kadın figürünün erkeğin bilinçdışında yarattığı hadım edilme tehdidi sinemada iki biçimde aşılr: İlki, kadın figürünün demistifikasyonu, onun esrarının ortadan kaldırılmasıdır. Filmlerde bu, kadın figürünün (suçlu nesnenin) cezalandırılması ya da erkek figür tarafından kurtarılmasıyla sağlanır. Kadın tarafından hadım edilme korkusundan kaçmanın ikinci yolu, onun fetişleştirilmesi aracılığıyla gerçekleşir (örneğin, kadın figürün ulaşılamaz, büyüleyici bir yıldız olarak sunulması). Fetişe dönüştürülen kadın, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı bir konuma getirilip, hadım edilmenin tümüyle yadsınması sağlanır (1975: 13). Böylece, Mulvey’e göre filmler, kadının cazibesine kapılma ve ondan korkma arasındaki gerilimi çözüme ulaştırmaya çalışır.

Mulvey, Hollywood sinemasında hazzı üreten, farklı zihinsel mekanizmalardan kaynaklanan iki tutum tanımlar. İlki imgenin nesneleştirilmesini ve ikincisi onunla özdeşleşmeyi içerir. Her iki mekanizma da eril öznenin arzularını temsil eder. Hazzın ilk biçimi, Freud’un skopofili olarak adlandırdığı şeyle, birinin başka birinin bakışına maruz bırakılmasından doğan ve onu cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktan kaynaklanan hazla ilişkilidir. Mulvey, yalnızca anlatı içinde değil fakat aynı zamanda Hollywood film yapımının biçimsel kodları içinde, kadınların nesneleştirilmesini açıklamak için görünüşte karmaşık bir psikanalitik yapıyı kullanıyorken, David Sorfa’ya göre (2010: 290), Freud’un kendisinin aslında fazlaca detaylı tartışmadığından, Mulvey’in çok fazla ağırlık vererek “skopofili” terimini kullanımı oldukça dikkat çekicidir: “ “Bakma tutkusu” terimi, sinema etrafında merkezileşen bir tartışma için uygun bir bağlantı kurarken, açıkça görülüyor ki, Mulvey aslında sadizm ve mazoşizmi tartışıyordu: zarar verme arzusu ya da kendi üzerinde zarar verilme hissi”. Bununla birlikte, “skopofili” bağlantısını

kullanarak Mulvey, Freud'un fetişizm yapısına çok çabuk ulaşır, çünkü "bakış", endişe verici bir yokluğu (hadım edilme korkusu) nesnesinde bulduğu ve paradoksal bir biçimde, nesnenin bir kez daha incelendiği ve yoksun bulunduğu, ve kaygı ile haz çemberinin devam ettiği anlamına gelen nesneye fazla değer biçerek (fetişleştirerek) bu kaygının ötesine hareket eder (Sorfa, 2010: 290).

Skopofilinin yanısıra işleyen hazzın ikinci biçimi, Freudyan Ego'dan kaynaklanan ihtiyaçlar tarafından ortaya çıkarılan, benlik duygusunun perdedeki imgenin bütününde yeniden onaylandığı, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişen, temsil edilen karakterle özdeşleşmeyi içerir (Mulvey, 1975: 10). "Bu nedenle film açısından biri, öznenin erotik kimliğinin perdedeki nesneden ayrılması anlamına gelirken (aktif skopofili), diğeri seyircinin kendi benzerini tanıması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini talep eder" (Mulvey, 1975: 10). Tatminin en erken biçimleriyle bağlantılı olan her iki etkinlik de, ya voyörizm için temel olarak bakışın erotik bulduğu şeylerle (bu Metz tarafından işaret edilen anahtar deliği etkisine (*keyhole effect*) karşılık gelir) ya da (Metz'in birincil özdeşleşme tartışmasında başvurduğu) ayna evresinin büyüleyiciliği ile ilişkilidir (Stam v.d.,1992: 178). Fakat Mulvey, her iki mekanizmanın da cinsiyetçi olduğunu vurgulayarak, bakmadaki hazzı, erkeğin daima bakışın aktif tarafında olduğu ve kadının bakılan olarak daima pasif tarafa yerleştirildiği, pasif/aktif ekseninde işleyen bir yapı olarak görür. Erkek, kendi bakışının belirleyiciliğiyle, fantazisini, "buna uygun biçimde şekillendirilmiş dışı figüre" yansıtırken, "geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış ve böylece *bakılmaklık* (*to-be-looked-at-ness*) anlamına gelen, dış görünüşleriyle, aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik görüntünün ana motifidir" (Mulvey, 1975: 11).

Klasik anlatı filmi, ağırlıklı olarak aktif fail olan erkek ana karakter, anlatıdaki olayları ve filmin içindeki 'bakışı' kontrol ederek, erkek izleyicilere, arzularına ve fantazilerine hükmedebileceği, benliğin yansıtılmış bir bedeni ile özdeşleşmek suretiyle, bir figür sunar. Mulvey'e göre:



“Seyirci ana erkek kahramanla özdeşleşirken, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır, böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü örtüşerek, tatmin edici bir kadir-i mutlaklık duygusu verir. Bir erkek yıldızın büyüleyici karakteristiği, bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanınmanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir” (1975: 12).

Böylece, sinema, ana kahramana seyircinin bakışını yansıtarak, hakimiyet ve kontrole yönelik ilksel bir narsistik arzuyu gerçekleştirir. Bakış, eril bakış olarak yapılandırılırken, kadınlar ise cinsel uyarımın nesnesi haline gelirler. Mulvey, sinema ile ilişkilendirilen üç farklı bakış olduğu sonucuna varır: “kameranin önündeki dünyanın bir parçasını (*pro-filmic event*) kaydeden kameranın bakışı, bitmiş ürünü seyreden seyircinin bakışı ve perde yanılmasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları” (1975: 17). Mulvey’e göre, klasik anlatılar, seyirci “vekilinin gerçekmişgibilikle rolünü yapabileceği inandırıcı bir dünya yaratmak”, seyircideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek amacıyla, bilinçli olarak araya giren kameranın varlığını tasfiye ederek, ilk iki bakışı yadsır ve izleyiciyi üçüncü bakışa bağımlı kılar (1975: 17). Çünkü, kaydetme sürecinin maddi varlığının ve seyircinin eleştirel okumasının ortadan kaldırılması olmadan, kurgusal drama gerçekliği, açıklığı ve doğruluğu başaramaz (Mulvey, 1975: 17).

Mulvey’in, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinin yayınlanmasının ardından<sup>35</sup>, Mulvey’in kuramsal yaklaşımı, sinema seyircisini aktif/erkek olarak tanımlayarak, kadın seyircileri maskülen bir kalıba sokmaya zorladığı ve bu nedenle kadının eril bakışı bozacağı ya da yeniden yönlendireceği farklı yöntemlere kapalı olduğu yönünde eleştirilere maruz kalır.<sup>36</sup> Mulvey’de erkek ve aktif, Baudry’de

---

<sup>35</sup> *Camera Obscura* dergisinin 1989’da yayınlanan özel bir sayısı Mulvey’in makalesine yanıt niteliğinde yazılar yayınlamıştır.

<sup>36</sup> Mulvey’in bu eleştirilere yanıtı, perdedeki kadın imgesi ile seyirci pozisyonunun erilleştirilmesi arasındaki varsayımsal ilişkinin, seyircinin gerçek cinsiyetinin ne olduğundan etkilenmeyeceği yönündedir. Patriarkal toplumlarda haz ve özdeşleşmenin inşa edilmiş kalıpları erilliği bakışın merkezi olarak kabul ettirir. Oysa, Mulvey, kadınların, erilleştiriciliği nedeniyle sunulan hazzı kendilerini uyumlayamaması, büyülenmenin sihrinin bozulması kadar, kadın seyircinin gizlice ya da

erkek ve pasif olan seyirci tanımlamasının seyirciler arasındaki farklılıkları hesaba katmadaki başarısızlığını çıkış noktası olarak alan, aygıt kuramının seyirciyi-perde ilişkisi modeline yönelik bir eleştiri dalgası başlar.

## 2.2. Aygıt Kuramının Eleştirisi

Lacancı psikanalizi çıkış noktası olarak benimseyen aygıt kuramı, sinematik deneyimi teorik olarak kavrayabilmek için seyircinin filmin anlatısına dahil olmasında etkili olan sinema aygıtıyla, öznenin yapılandığı ruhsal süreçler arasında bir bağ kurmuştur. Bu çabanın sonucunda seyirci, bir inşa olarak özne biçiminde kavranırken, sinema da bu seyirci öznenin algı mekanizmasıyla oynayarak ona bir bütünlük ve kontrol hissi veren, imgesel bir deneyim olarak tanımlanmıştır. Film kuramının bu evresinde, Lacan'ın ayna evresi kuramlaştırmasıyla, sinema deneyiminin kurucu unsuru, yanlış tanıma yoluyla özdeşleşme olarak görülmüş; seyirci-perde ilişkisi de filmin algılanması üzerine kurularak, film kuramı tartışmalarında belirleyici bir alan açılmıştır.

Aygıt kuramı, Lacan'dan hareketle, özdeşleşmenin bakışla temsil edildiğini vurgulayarak, bakışı ayna evresinde ortaya çıkan ve ideolojik çağırma sürecinin önemli bir işlevi olarak görüyordu. Bu bakış, “seyircinin kendisine filmsel imgede yatırım yaptığı ideolojik bir etkinlik” (McGowan, 2003: 28) olarak ortaya çıkmaktaydı. Christian Metz'in de belirttiği gibi, “seyirci, *algılanan* olarak perdede bulunmaz, fakat aynı zamanda (iki şey kaçınılmaz olarak birbirine uyar) orada mevcuttur ve algılayan olarak “bütünüyle-mevcuttur” (*all-present*). Her an bakışımın kucaklayışıyla filmdeyimdir” (Metz, 1982: 54). Çocuğun, ayna evresindeki gerçeklikte o ana dek sahip olmadığı kendi bedeni üzerindeki yanılsamalı hakimiyetini sağlayan bakışı, sinemada, bütünüyle algılayan olarak seyirciye filmsel tecrübenin üzerinde koşulsuz hakimiyet duygusu sağlıyordu. Ayrıca sinema

---

bilinçsizce tamamen erillik pratikleriyle özdeşleşmesi ve bunun sağladığı denetim özgürlüğünün tadını çıkarmasının da mümkündür. Mulvey'in ilgilendiği daha çok bu ikinci tarz kadındır (Timisi, 2010: 176).

deneyiminin bu özdeşleşme süreci, ötekinin arzusunun arzulandığı bir arzu mekanizmasını da devreye sokuyordu.

Sinema, seyircisine aldatıcı bir efendilik konumu bahşederek, ideolojik ve toplumsal cinsiyet mekanizmalarını devreye sokan ideolojik bir aygıt işlevi görürken; bakılmadan bakan seyirci-özne, bütünüyle algılayan olarak bir aşkınlık durumunda konumlandırılmaktaydı. Baudry'nin (1986) öne sürdüğü gibi sinema, özneyi, merkezi bir konumun hayali sınırlaması ile kurarken, özneye bir fantazmatikleşme yaratma aracılığıyla, idealizmin korunmasını sağlayan, belirli bir ideolojik etki barındırmaya yazgılı, baskın ideoloji için ise kaçınılmaz gereklilikte bir aygıttı. Film, ayna evresindeki gibi, imgesel bir aldatmaca, bizi sembolik yapının altında yatan şeye körleştiren bir tuzak olarak karşımıza çıkarken; bakış, imgeselin bir işlevi, sinemada yer alan imgesel bir aldatmacanın anahtarı olmaktaydı. Böylece, aygıt kuramı, bu bakışın atladığı, sembolik ağın altında yatanı aydınlatarak, bakışın yanılsamalı hakimiyetiyle mücadele etmeliydi (McGowan, 2003: 28).

Aygıt kuramına gelen eleştiriler ise temelde, seyircinin tekil olarak inşa edilen, saf algılayan birey olarak bütünleyici ve tekrar edici yapısına dayandırılacaktı.<sup>37</sup> Bu eleştirilere göre aygıt kuramının birincil problemi, sinema deneyiminin kendisinin inceliklerini gözardı ederek, Lacancı kavramları devreye sokmaya çalışmasıydı. Seyirciye bilişsel psikoloji temelli olarak yaklaşan Kuram-sonrası eleştiri<sup>38</sup>, Lacancı psikanalizde temellenen aygıt kuramının seyirciyi, birbiri

---

<sup>37</sup> Psikanalitik kuramın eleştirildiği bir diğer nokta onun tarihdışılığıdır. Psikanalizin Oedipus kompleksi ve hadım edilme kaygısı gibi büyük anlatılarını, öznenin yapılanması ve ideoloji ile ilişkisi lehine kullanarak psikanalitik kuram, tarihsel konuları göz ardı etmesi tehlikesini içinde barındırmıştır. Bu eleştiriler, öznenin büyük anlatılarının değil fakat daha ziyade, kültürel çatışmanın, baskın kültürdeki zayıf yanları açığa çıkarabildiği anlardaki gibi, sosyal değişimlerin 'mikro-anlatıları'nın önemini vurgulayarak; filmin, bilinçdışı ve öznenin çok tarih ve toplumla ilişkisi çerçevesinde ele alınması gerektiğini tartışılar (Creed, 2000: 84).

<sup>38</sup> Büyük Anlatıların iflası nosyonu ile birlikte gelişen, David Bordwell, Noel Carroll ve Stephen Prince'in başı çektiği Kuram-Sonrası eleştiri, fenomenoloji, Lacancı psikanaliz ve postyapısalcılığın belli varyasyonları temelinde diğer film çalışma okulları tarafından yapılan çoğu varsayım ve metodolojiyi reddederek, özellikle Lacan ve psikanalizle ilintili olan sinema kuramının evrenselleştirilmiş iddialarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. David Bordwell, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*'de (1996) 'Büyük Anlatıları' toplum, tarih, dil ve psişenin boyutlarını genelleştirerek ve geniş kapsamlı biçimde hesaba katan bir girişim olarak tanımlayarak, film analizinde kullanılan feminizm, psikanaliz, Marksizm ya da fenomenoloji gibi alanları 'Teori' adı altında birleştirir. Bu kuramcılara göre teori, ampirik doğrulamalara bakmaksızın dünyayı tek yönlü ve

ile özdeş, kökensel olarak ‘aynı’ varsayarken; seyircinin farklı sosyal, kültürel ve ekonomik yapılanmanın bir parçası oluşunu, kendi iç dünyasını ve onu bir özne kılan kendi ‘öznelliği’ni gözden kaçırdığını söyler (Barkod, 2011: 291-292). Aygıt kuramı aktüel seyirci yerine, görünüşte ayrıcalıklı ideal seyirciyle ilgilenerek; sınıf, ırk, yaş, cinsel tercihler gibi diğer faktörleri hesaba katmada başarısız olmuştur. Dolayısıyla, aygıt kuramının temel hatası, özneyi “herhangi bir somut varlığa ya da sosyal gerçekliğe sahip olmayan, konumu nesneye ve ötekilere göre tanımlanan bir bilgi kategorisi” (Bordwell, 1996: 8) olarak tanımlamasından ileri gelmektedir. Kuram, özne sorununu seyirci temelinde ele alarak sinema deneyimini açıklamak yerine; sadece teoride varolan seyircinin mekanik bir izlemeye indirgendiği bir sinemasal deneyimi üretmek, sinemanın asıl öznesini, yani seyirciyi kaçırmaktaydı (Prince, 1996: 83)<sup>39</sup>.

Aygıt kuramı, aygıt ve özne arasındaki ilişkiyi, Rönesans’ın merkez perspektifinin radikal bir okumasına yaslayarak; perdedeki görüntülere maruz bırakılan ya da perdede gördüğü nesne üzerinde iktidar kuran, arzulayan eril özne olarak tarif edilen seyirciyi, bakışla eşleştirerek, kuram tarafından inşa edilen kapalı bir yapının içine oturtmaktaydı. Diğer bir deyişle, aygıt kuramı, seyirciye aşkın bir özne yanılsaması vererek onun sinemasal metinde içerildiğini ima etmesine rağmen, seyirci-özneyi metnin dışına sabitlemekteydi. Erdoğan’ın da belirttiği gibi, “filmlerin nasıl anlaşıldığı”ndan hareket ederek sinema deneyimini araştırılmasını amaçlayan Metz’in kafasında daha çok seyircinin dışında, filmin içinde, “duran” bir anlam vardı. Başka bir deyişle anlam öznenin önce geliyordu ve daha da önemlisi öznenin

---

totalize edici bir tarzda sadece kuram düzeyinde açıklama girişiminde bulunarak, eleştirinin deneyimlendiği filmsel olgunun, üstünde ya da dışında gezinen, soyut bir çerçeve haline gelmektedir.

<sup>39</sup> Seyircinin es geçilmesi, psikanalizde yorumlamaya dayanan verilerin güvenilirliğine ilişkin bir başka problemle birleşmektedir. Bilişsel yaklaşım, psikanalitik teorileri, bilimsel olarak ölçülebilir verilere dayanmadığı için bir bilim olarak kabul etmezken; özellikle irrasyonel veya bilinçdışı süreçler yerine bilişsel ve rasyonel süreçler açısından film alımlamasına ilişkin olarak, psikanalitik sinema teorileri tarafından yöneltilen veya gündeme getirilen soruların birçoğuna alternatif yanıtlar aranması gerektiğini ileri sürerler (Bordwell&Carroll, 1996: 62). Böylece, daha mikro düzeyde, deney ve somut verilere dayanılarak yapılan bir okumayla, Teorinin düştüğü handikaplar aşılabilecektir. Ancak, kuram-sonrası eleştiri, tam da ampirik okumaya yöneldiği oranda, deneyle ölçülmüş somut verilerin nasıl yorumlanacağına dair o klasik yöntembilim sorusunun ortaya çıkardığı yeni bir tuzakla karşı karşıya gelir. Dolayısıyla, verilerin yorumlanması için eninde sonunda genel bir bakış açısına, “Teori”ye ihtiyaç duyacaktır (Barkod, 2011:292-295).

dışında konumlanan ve ondan bağımsız bir varlığa sahipti” (1996: 243). Böylece bakış denilen şey, imgenin gerisindeki hakikatin göz ardı edilerek, yanılsamalı efendilik konumuyla perdedeki görüntülerden zevk almak anlamına geldiği varsayımında temellenir.

Aygıt kuramı, bir çatlak, bir yarıma olarak öznelğin oluşumunu tanımlamakta, ancak bu öznelliği bütünüyle dikte ediyor görünen bir ideolojinin işleyişine, kendisini bir özne olarak tanımladığı oranda yanılsamaya kapılan bireylerin nasıl direneceklerine dair herhangi bir açıklama getirmemektedir. Bir diğer deyişle kuram, “filmin ideolojiyi kuracak ve çağırma sürecine meydan okuyacak –hatta açığa çıkaracak- bir güç algısı” (McGowan&Kunkle, 2014: 14) oluşturmaktan yoksundur.

McGowan’a (2003: 28) göre, aygıt kuramında temel sorun, onun, Lacan’ın hükümlerine olan kayıtsız şartsız bağlılığı değil; imgesel ve simgesel düzen arasındaki ilişkiye odaklanarak bakışın işleyişini ve filmsel deneyimi imgeselle sınırlamaktan kaynaklanan, Lacan’ın düşüncesinin farklı unsurlarını tam olarak birleştirmedeki başarısızlığında yatmaktadır. Buradan hareketle, filmsel deneyimde, Lacan’ın özne kuramında imgesel ve simgesel düzenle iç içe geçen üçüncü temel bileşen olan Gerçek’in bakışta oynadığı radikal rolün ihmaline dikkat çekilerek, Lacan’ın özne teorisine dayanan psikanalitik film kuramı tekrar tartışılır ve bu sayede temsiliyet alanı çoğulcu bir okumaya açılır.

### **2.3. Etik Olarak Bakışın İşlevi**

Aygıt kuramının sinema deneyimini açıklarken temel problemi; perdede gördüğü imgeler üzerinde mutlak hakimiyet sahibi bir seyirci tanımlaması, seyirci-öznenin perdedeki nesnede karşı karşıya geldiğini varsaydığı bakışı kendisiyle özdeşleştirmesi ve seyircinin bakışın öznesi haline gelmesini perspektif yoluyla garantiye almasıdır. Peki sinema aygıtı, bu modelin önerdiği üzere seyircinin mekanik bir güdülenme içinde metne pürüzsüzce dahil olduğu kapalı bir makine gibi

mi işlemektedir gerçekten? Arslan'ın da belirttiği gibi; “eril-dişil, özne-nesne, aktif-pasif, bakan-bakılan, muktedir-iktidar” gibi ikili karşıtlıkları “sabitlemek suretiyle istikrarlı bir kimlik yanılması sunan bir ideoloji” algısına sahip aygıt kuramı, ne bu karşıtlıkların tekrar tekrar kurulmasının sebebini, “ne bu karşıtlıkların özne tarafından nasıl benimsendiğini, ne de bu karşıtlıkları bozan, yeniden tanımlayan biçimlerin nasıl ortaya çıktığını açıklayabilmektedir” (2009: 25). İmleyenin mutlak otoriteye sahip olduğu ve kusursuz işlediği kabulüyle kuram, “antagonizmasız bir iktidar konumu algısına sahip olduğu için aygıt-özne ilişkisini kavramakta da” (Arslan, 2009: 25) başarısız olmuştur.

Oysa sembolik düzenin işleyişi, nesnenin içinden geçerek dahil olabileceği bir yarık açmak zorunda oluşuyla, aynı zamanda bir eksikliğe bağımlıdır. Bir diğer deyişle, aslında devamlılığı kendi başarısızlığı üzerine kurulu olduğundan simgesel düzenin işleyişi, mükemmelliğiyle değil, öznenin kendisini ifade edeceği bir boşlukla mümkündür. Simgesel düzenin tamamlanmamışlığına, anlamlandırmanın kırıldığı noktada toplumsal yapının içindeki bir boşluğa işaret eden ise Gerçek'tir<sup>40</sup>. Aygıt kuramı, imleyenin eksiklikle kurduğu ilişkiyi, imleyenin verimli işleyişinde eksikliğin oynadığı rolü gözden kaçırmaktadır. Bu ise aygıt kuramının, Lacancı Gerçek'in rolünü ihmal etmesinin sonucudur (McGowan, 2012: 21). Diğer bir deyişle aygıt kuramı, aygıtla özne arasındaki ilişkiyi, Lacancı anlamda özneliliğin

---

<sup>40</sup>“Gerçek, Lacan'ın ardışık üç düzeninde (Gerçek-İmgesel-Simgesel) ilk yeri işgal etmesine rağmen, Lacan'ın düşünsel gelişiminde en son ortaya çıkan, önemi giderek artan bir kavramdır. Tanımı ancak olumsuz yoldan yapılabilir, ki bu olumsuzluk tanımın kendisinde de içkindir: Lacan'a göre Gerçek, Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir” (Zizek, 2011: 246-247). “Gerçek'i Simgesel'e olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce, dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma yerleştirmektedir. Dolayısıyla, ontogenetik açıdan, henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi (örneğin rahim içindeki varlığı) Gerçek'in alanına girdiği gibi, filogenetik açıdan da, insan öncesi olan her şey, dolayısıyla “Doğa” dediğimiz şey de “Gerçek”tir. Doğal nesne ve olguları her ne kadar “kontrol altına alarak” Simgesel'in alanına çeksek de, “Gerçek her zaman aynı yere döner”; dolayısıyla tanımlanamayan bir salgın hastalık (örneğin Ortçağ'da veba, 20.yüzyılın sonunda AIDS), kanser, depresyon, fırtına, yıldırım, daima Gerçek'in geri dönüp kendi simgeselleştirilemeyen çekirdeğini ortaya koymasındır. Lacan'ın deyişiyle, “İmkansız olandır Gerçek.” Bu anlamda ölüm deneyim, aktarılamaz, yani simgeselleştirilemez olmasıyla daima Gerçek'tir. Simgesel sistem, bir eksik'in ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu sonucu ortaya çıkar. Simgesel'in nedeni ve amacı (“göbek bağı”) olan bu eksik, aslında Gerçek'in ta kendisidir. Felsefede ve insan bilimlerinde kullandığımız temel kavramlardan biri olan “Gerçeklik”in (“dışsal” ya da “nesnel” gerçeklik anlamında), Lacan'ın “Gerçek”iyle örtüşmediğini de belirtmek gerekir. Gerçeklik, Gerçek'in simgeselleştirilebilen kadarıdır; felsefe ve insan bilimlerinin anlamlandırmayı (dilin alanına çekmeyi) başaramadığı bir artık, bir fazla her zaman varolacaktır, ki Lacan'ın Gerçek'i tam da bu fazladır” (Zizek, 2011: 246-247).

yapılanmasını yanılsama ve narsistik tatmin düzeyinde ortaya çıkan imgesel ve onun dil boyutu simgesel düzenle bağlantılandırmış; ancak bu ikisiyle iç içe geçmiş ve onlardan ayrılmaz durumdaki diğer temel bileşeni, Gerçek'in rolünü hesaba katmamıştır. Gerçek'in sinemada görünürlük kazandığı yer ise bakış (*gaze*) olacaktır. Bakış'ın film deneyimindeki önemini Lacancı kavramsallaştırmayla yeniden tartışmaya açan film kuramındaki bu müdahale ile birlikte, seyircinin perdedeki imgeler üzerindeki egemenliğinden, seyircinin filmin içine dahil edildiği biçimlerle etkileşimine doğru bir kayma yaşanır.

Joan Copjec, aygıt kuramının kendisinin Lacan'ın takipçisi olduğuna inanarak, “perdeyi ayna olarak kavradığını ve böyle yaparak da, aynanın perde olarak algılanması vasıtasıyla Lacan'ın daha radikal kavrayışının bilgisizliğine ve pahasına, işlediğini” söyler (Copjec, 1989: 54). Copjec'e göre, sinemanın bir aygıt olarak tanımlanmasının, sinematik kurumun özgüllüğünü (film imgesinin ‘gerçeklik etkisi’, seyirci olarak öznenin kuruluşu, ideolojik bir aygıt olarak sinemanın yeniden üretimi için gerekli olan hazzın üretimi) açıklama girişiminin bir parçası doğrudur. Buradan hareketle kuram, kamera ile birincil özdeşleşme vasıtasıyla kendi algısının hareketi ile tanımlanan bir seyirci-öznenin, bu süreçte regresif ve sanrısallık bir tatmin sağladığı bir deneyim olarak bir sinema tanımlaması için Lacan'ın ayna evresi teorisine başvurur. Bu tanımlama, ve onun öznesi, perdeyi ayna ve seyirciyi de görsel alan üzerinde mutlak hakimiyetle konumlandırılmış olarak kavrar. Bu efendilik seyirci-özneye, perdedeki imgeleri kendisine ait gibi kabul etmesine ve böylece ‘imgenin efendisi’ (Copjec, 1989: 59) haline gelmesine izin verir.

Film kuramı, sinemanın ideolojik olarak, kendisini ‘temsil edilen dünyanın kaynağı ve merkezi’ (Copjec, 1989: 67) öz kimliklenmiş (*self-identified*) olarak, çocuğun ayna evresindeki gibi, kendisini yanlış tanıdığı bir özne üretmek için çalışmasıyla, sinemanın gerçeklik ve özne etkilerinin her ikisini de kalıcı biçimde tanımlamıştır. Fakat yanlış tanıma kavramıyla ima edilen yanılgıya rağmen, öznenin gerçekleştirdiği bu yanılgı süreci asla başarısızlıkla sonuçlanır görülmez ve bu başarısızlığın yokluğunu Copjec, Lacan'dan ziyade Michel Foucault'nun bakış teorisinin bir uzantısı olarak yorumlar. Copjec'e göre film teorisi bakışı, “onun gösterenini, maksimal anlam noktası ya da imgede ortaya çıkan şeylerin toplamı ve

anlamı “veren” nokta olarak imgenin “önünde” konumlandırılır” (Copjec, 1996: 35). Böylece öznenin, bakışla özdeşleştiği ve bu sayede bir bakıma bakışla örtüştüğü düşünülür. Diğer yandan Lacan bakışı, imgenin önünde değil, imgenin içinde ortaya çıkmakta başarısız ve böylece onun tüm anlamlarını kuşkuya düşüren bir şey olarak, imgenin “arkasında” konumlandırılır. Bu perspektiften bakış, panoptik bakış gibi, bizi yakından takip ederek, tüm adımlarımızı kaydeden, gözetleyen, kim olduğumuzu ya da nerede olduğumuzu merak eden bir Ötekine ait olarak düşünülmemelidir (Copjec, 1996: 36):

Ötekinin bakışıyla karşılaştığınızda, gören bir gözle değil fakat kör olanla karşılaşsınız. Bakış açık ya da içine işleyen değildir, bilgi ya da tanımayla dolu değildir; o bulutla kaplanır ve kendi üstüne geri döner, kendi hazzı içinde emilir.

Böylece Copjec, seyircinin asla baktığı şeyin efendisi olmadığını, her ne kadar bölünmüşlüğü üzerinde hakimiyet arzusunda olsa da, travmatik bir bölünmüş özne olduğunu vurgular. Aygıt kuramının hakimiyet ve arzu ortaklığında söz konusu olan, iktidarın bilgi aracılığıyla güçlendiği ve bu bilginin elde edilebilmesine aracılık eden bakışın gücünün gözetlemenin gücü olduğu ve dolayısıyla gözetlemeden elde edilen hazzın iktidara yönelik olduğu “Foucaultlaştırılmış bir Lacan” dır (Copjec, 1994: 19). Bu perspektiften bakış, iktidar için kusursuz bir araç olarak hizmet ederken, hakimiyet arzusu da pasif bir süreçten ziyade aktif bir sürece işaret eder. Sinemada elde ettiğimiz deneyim de benzer biçimde, nesne üzerinde hakimiyet kurma arzumuzun sonucu olarak, perdedeki imge üstünde güç elde ettiğimiz bir deneyimdir. Oysa Lacan, imgesel özdeşleşmenin hakimiyet yanılsaması ürettiğini iddia etmesine rağmen, arzuyu hakimiyet arzusu olarak görmez (McGowan, 2003: 30) Seyircinin filmi deneyimlerken mutlak bir iktidar arayışında olduğu yönündeki eleştirilerin asıl yanılgısı da burada ortaya çıkar. Seyirci-özne, perdede gördükleriyle tam bir özdeşleşme ile mutlak bir hakimiyet arzusunda değildir; aksine öznenin aradığı şey, tam da ele geçiremediği, bir doyuma ulaştıramadığı ama bu sayede filmin içine dahil olduğu, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışı içindeki boşluktur.



Copjec gibi Constance Penley de (1990), aygıt kuramının, ideolojik, teknik ve ekonomik bir kurum olarak sinemanın özgüllüğüne yaptığı vurguyu kabul eder. Fakat kuramın ortaya attığı psişenin tarihdışı ve evrensel modelini ve “sinematik hazzın üretiminde aygıtın başarısının sonuçta, umut dolduran ihtiyaçlara uygunluk içinde “inşa edilmiş” olmasından” (Penley, 1990: 61) kaynaklandığı şeklindeki yaygın varsayımı eleştirir. Bu modelin en önemli teorik dayanaklarından biri Lacan’ın öznenin imgesel kuruluşudur. Oysa Lacan, öznelliğin skopik dürtü düzeyinde işleyiş biçimlerine bakarken bakışı (*gaze*), göze ve onun fiziksel işleyişiyle örtüştüren görmenin idealist kavramının eleştirisini yaparak, görmenin kendisinin hareketini bilinçdışında işleyen eksiklik ve arzu diyaklektiğine yansıtır (Penley, 1990: 24). Lacan’a göre bakış, felsefenin düşünen ve bütünüyle-gören özneye karşılanan tamlık kavrayışından kaçan şeydir<sup>41</sup>. Lacan, skopik dürtü (bizi bakmaya yönlendiren görüşsel dürtü) düzeyindeki eksikliğin işleyişini tanımlarken arzu nesnesi işlevini gören, ama gerçek bir nesne olmayan, *objet petit a* kavramını kullanır ve *objet petit a*’nın<sup>42</sup> “bir ayrılık deneyimi, bedenden uzaklaşmış tüm

<sup>41</sup> Simgesel düzende ortaya çıkan anlam ve anlamlandırmayı daima aşan ve belirli koşullarda bakışımızın nesnesinin bize geri bakması durumunu gösteren Gerçek’in bir tezahürü olan bakışı (*gaze*) açıklamak için Lacan’ın verdiği en meşhur örnek Hans Holbein’in *The Ambassadors* adlı tablosudur. Dünyayı dolaşan iki gezgin ve onların seyahat ettikleri yerlerden topladıkları kıymetli eşyaların betimlendiği On altıncı yüzyıla ait bu tabloda bilgelik, inanç ve zenginlik göstergeleri sergilenir. İlk bakışta seyirci olarak gördüklerimize hakim ve denetleyici bir konumda olduğumuz hissine kapılırız. Fakat tablonun alt tarafında bulunan çarpık, ilk bakışta tanımlanamayan anamorfik bir figür tasvir edilen resmi bozar ve ona doğrudan bakıldığında anlaşılabilir. Lacan’a göre kafatasının gerçek biçimi seyredenin konumuna göre değiştiğinden, imgedeki bu kör noktada resme olan mesafe yitirilir ve seyir halinde olunan tablonun içine dahil olunur. Resmin sadece görülmek için orada olmayıp görmenin nötr bir faaliyet olmadığını ortaya çıkaran bakış, izleyicinin resimde gördükleri üzerine gerçekleştirdiği öznel faaliyetin etkisini netleştirir. Bundan dolayı, bakışın –nesnel bakışın–resimde bir bozukluk (ya da bir leke) olarak varolması, izleyicinin onu asla güvenli bir yerden göremeyeceği anlamına gelir; izleyici bu leke formunda resimde içerilmekte, metnin kendisinde kapsanmaktadır. *The Ambassadors* Lacan için ayrıcalıklı bir örnektir, çünkü bakışı resimde kapsayan bu form (kafatası), öznenin hakimiyet kaybıyla bakış arasındaki ilişkiye açıklık getirir. Bakış, öznenin öznel imtiyazını kaybettiği ve bütünüyle nesnede kapsanır hale geldiği noktadır (bkz. Todd McGowan, *Gerçek Bakış*. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları, 2012, 29-31).

<sup>42</sup> *Objet petit a*’daki “a” harfini “Fransızca’da “öteki” anlamına gelen *autre* kelimesinin baş harfi olarak kullanan Lacan’ın diğer dillere yapılan çevirilerinde Fransızca olarak korunmasında ısrar ettiği bu kavram, somut bir varlığa değil, görsel alandaki bir boşluğa tekabül eder” (Zizek, 2011: 249). “Öznenin nesneyi gördüğü bakma eylemi değil, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışındaki bu boşluk, arzumuzun kendisini gördüklerimizde sergilediği noktayı işaretleyerek, arzunun nesnesi işlevi görür. Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırları içine alamadığı Gerçek’in bir türlü açıklanamayan, anlamlandırılmayan bu “fazla”sı ile başa çıkabilmek için, daha bir “ben” olarak ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantezi nesnesi yaratır. Bu nesne, arzu nesnesi aslında “yok”tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik’inin fantazmatik eşdeğeridir. Ancak özne bir

şeylerden (örneğin, bir zamanlar bebeğin bedeninin bir parçası olarak deneyimlenen annenin memesi) ayrılma” (Penley, 1990: 24) anlamına geldiğini vurgular. Dolayısıyla, imgesel ilişkide öznenin, kendisi için bir özne haline geldiği an, aynı zamanda öznenin aynadaki *öteki* olarak kendi bedenini gördüğü bir ayrılma anıdır. Böylece bakış, görülebilen bir bakış değildir, fakat daha ziyade ötekinin alanında özne tarafından hayal edilen bakıştır. Bize ait olmayan bu bakış, imgesel aracılığıyla sembolik ve “gerçek”in öznenin oluşumundan önce var olduğu aynı yolla, öznenin önce var olan, dolayısıyla dışarıdan bir bakıştır. Kendimizi temsilin öznesi olarak düşünürken, sürekli olarak bakışın çift taraflı, ama asimetrik yapısı içinde aslında aynı zamanda nesneyizdir (Penley, 1990: 24-25). Bakışın bu çift taraflı ve asimetrik yapısını göz ardı ederek, seyircinin perdede gördükleriyle özdeşleşme sürecini, onun saf bakışına sabitleyip, bakışı her zaman kadir-i mutlak öznenin nesneye yönelimli varsayan aygıt kuramının yetersiz olduğu nokta da burasıdır. Oysa bakış, “öznenin nesneye hakim olmasının aracı değil, fakat Öteki’nin görüş hakimiyetine direndiği” (McGowan, 2012: 39) kör nokta olarak öznenin dışında, karşılaşılan nesnenin tarafındadır.

Aygıt kuramının sorduğu ama cevaplamakta yetersiz kaldığı, bir imgeyle özdeşleşmenin, bir imgenin içine çekilmenin nasıl açıklanabileceği sorusunu bakışın dışarıdan yapılanmışlığıyla tekrar soran Arslan’a göre, bu sorunun cevaplanması, insan öznelliğinin kuruluşunda ayna evresinin rolünün nasıl kavrandığıyla kesin olarak bağlantılıdır:

“Aygıt kuramı, öznenin saf bakış olarak kendisiyle özdeşleşmesinin mümkün olduğu varsayımıyla sinemayı, özneye tam ve bütünlüklü bir imge sunan ayna metaforuyla tarif etmeye çalışmıştı. Oysa sinema deneyiminin de kurucu unsuru olan bakış, nesne-olarak-bakıştır ve ilahiyane bir yabancılığı içerir; çünkü aynanın sunduğu

---

yandan da bu nesnenin fantazmatik özelliğini, gerçekten varolmadığını bilir (Lacan’ın deyişiyle, “Je sais bien, mais quand meme...”-“Aslında çok iyi biliyorum, ama gene de...”). Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a’ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır, çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez” (Zizek, 2011: 249).

koordinatlandırılmış, tam ve bütünlüklü beden imgesinin bedeli, bünyevi bir yabancılaşmadır” (2009: 27).

Lacan’cı ayna evresinde kurulan egonun ilk sentezi, onda kendimizi farkettiğimiz imge, özünde daima yabancı bir *öteki-ben* (*alter ego*) olduğunu söyleyen Stavrakakis’e göre, arzulayan insan özne, özneye kendi bütünlüğünü verdiği ölçüde, ötekinin olduğu bir merkez etrafından yapılandırılır. Bu bakımdan, “ayna evresi, insan öznelliğinin radikal dışmerkezliliğindeki (*ex-centricity*) ilk basamaklardan biridir” (1999: 18). Burada önemli olan şey ise, ayna evresine dayanan her hayali bütünlüğün, indirgenemez bir boşluk, yabancılaştırıcı bir gerilim ilişkisine dayanıyor olmasıdır. Her ne kadar, imgeseldeki bütünlük, büyülemenin, çocuk ve onun kendi imgesi arasındaki güçlü bir ilişkinin sonucu olsa da, bu büyüleme özneliğin kuruluşunun bu ilk aşamasının dışsal ve yabancılaşan karakterini asla yok edemez. Bu belirsizliğin yarattığı gerilim, narsisizmin insan ilişkilerindeki saldırganlığın birincil kaynağı olarak tezahür etmesiyle sonuçlanır. Dolayısıyla, özerk ego kavrayışına dayanan istikrarlı, uzlaşmış bir öznellik fikrini yıkan da, asla bütünüyle içselleşmeyen bir ayna imgesinin yabancılaşan dışsallığına her imgesel kimliğin kurucu bağımlılığı, egonun bu yabancılaştırıcı boyutudur (Stavrakakis, 1999:18).

Bu yabancılaştırıcı boyutu Mladen Dolar, Freud’un *The Uncanny*’de bazı yansımalarını verdiği çifte güdü, *alter ego* ile bağlantılı olarak şöyle tarif eder (1996:136):

Güdü, nesne sevgisinin narsisistik seçimini harfiyen alır ve böylece onu yok eder: kişi, kişinin çiftiyle karşılaşır, bir *Doppelganger*, tam olarak kendi gibi birisidir ve sonuç coşkulu bir şekilde kendini tanımanın (*self-recognition*) tam zıddıdır: kişi merhametsizce bir faciaya doğru yol alıyordu. “Basit bir yansıma” (yansıma daima basit midir?) olmaya son verdiğinde ayna öteki bağımsız hale gelir gelmez, derin bir kaygı yüzeye çıkar. Narsisistik modelin dolaysız kavrayışı onun parçalanmasını, bakış ve tanımanın ayrışmasını beraberinde getirir. Çift, en dolaysız algıdaki narsisistik

tanımanın muğlaklığını sergiler: ayna imgesi kendimdir ve aynı zamanda ötekidir ve bu yüzden gittikçe yabancı; benim narsistik sadeliğimi tesis ettiğinden beri, özüme en yakın, gittikçe tehditkardır.

O halde, kendisini ideal ego olarak görmesi aracılığıyla bir efendilik duygusu elde etmek için ortaya çıktığı ayna evresinde özne, içindeki bu tehditkar, yabancı bedenle, istikrarlı ve bütünlüklü bir öze hiçbir zaman sahip olamayan bölünmüş bir öznedir. Öznenin görmeye çalıştığı şeyse Lacan’a göre (2014:192) yokluk olarak nesnedir; aradığı şey ise fallus değil onun yokluğudur. Özne, kendi yerinin ötesinde zorla oraya dahil edilmiş olan ötekinde gerçekleşen şeyi, yani ötekinin arzusunu arzulamaktadır. Öznenin bu bölünmüşlüğü ifade eden “nesne olarak bakış, “bende benden fazla olan”, radikal biçimde içsel ve aynı zamanda çoktan dışsallaşmış olan ve Lacan’ın adlandırmak için *dış-mahremiyet* gibi yeni bir sözcük uydurduğu içimdeki o yabancı bedeni hedefler” (Zizek, 2011: 195).

Lacan (2014: 83), “Dünya mutlak dikizcidir fakat teşhirci değildir — bizi bakmaya kışkırtmaz. Bak diye kışkırtmaya başlarsa, o zaman tuhaflık, yabancılık hissi baş gösterir” diyerek göz ve dış dünya arasında ilişki kurarken bakışı, “şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayıp geçen, aktarılan ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılan” (81) olarak tanımlar. Böylece bakış, gerçeklikte gözden kaçan ve o zamana kadar görme yoluyla oluşan ve temsil alanında anlamlandırılmayan bir unsurun birden özneye çarptığı anda tezahür eder. Bakış ve göz arasında ayrım yapan Lacan, nesneye bakan gözü öznenin tarafında, bakışı ise nesnenin tarafında konumlandırmaktadır: “Ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır” (2014: 80). Lacan böylece, bakışın hep önceden var olduğunu ortaya koymaya çalışır. Göz ve bakışın kuruluşları itibariyle asimetrik yapısı içinde bakış, nesnedeki kör noktaya karşılık gelir ve “o noktaya bakan özneye çoktan *bakılmaktadır*, yani bana bakan nesnedir” (Zizek, 2004: 169).

Bakışın nesnede konumlanması, öznenin nesneye güvenli bir mesafeden bakarak onu kendi kavrayıcı bakışına tabi kılacak şekilde çerçevelemesini engeller.

Böylece bakış, tam da öznenin bakışının çerçevesinin, bakılan nesnenin ‘içeriği’ne çoktan dahil edilmiş olduğu noktadır (Zizek, 2004: 169-170). Lacan’ın kavramsallaştırmasıyla anlaşıldığında bakış, seyircinin perdedeki görüntüyü dışarıdan bir gözle görerek nesneye sahip olması değil, tam da nesneye teslim olduğu, filmin kendisinde seyircinin içerildiği bir duruma karşılık gelmektedir. Bir başka deyişle bakış, seyircinin dışarıdan bir göz olarak filmi nasıl gördüğünden ziyade, etiğin yörüngesi olarak Gerçek’e temas eden bakışın manipülasyonu yoluyla filmin nasıl görülmesi gerektiği ile ilgilidir.<sup>43</sup> Filmler, Gerçek’in ayartıları, tehlikeleri ve tuzaklarını sergilerler ve aynı zamanda öznelere kendi arzularını üstlenmenin, kabullenmenin etik sorgulamasıyla yüz yüze geldiği ya da başarısız olduğu yolları açmırlar.

Sinemanın çekiciliğinin, büyük oranda *objet petit a*’yı bakış formunda göstermesinden kaynaklandığını söyleyen McGowan’a göre (2012: 69), sinemanın politik ve varoluşsal açıdan temel faaliyeti de, filmin bakışı yerleştirme biçimiyle yakından ilişkilidir: “Sinemanın bakışı tümüyle bertaraf edemeyeceği şayet doğruysa, sinemanın politik işleyişi filmin travmayla başa çıkmasına ve *objet petit a* olarak bakışın verdiği zevkle eş tutulabilir” (2012: 51).

Psikanalitik film kuramının seyirci-perde ilişkisi üzerine yeniden düşünerek, Lacan’ın bakış kavramsallaştırmasıyla film seyretme deneyimini yeni bir odağa taşıması, etik bir seyirci-özne anlayışı için yeni yollar açmıştır. Sinemaya özgü imgenin aşırı varlığıyla filmlere bakarken, filmsel fantazinin biçim bozmasının seyirci için nasıl etik bir özneliği görünür kıldığı tartışan McGowan (2012), filmlerin sinematik aşırılığının, toplumsal düzenin taleplerine boyun eğmekten kaynaklanmadığını fakat bu düzeni aşan hazzın kabullenilmek ve bağlanmaktan kaynaklandığını öne sürer. Bakışın travmatik gerçeği, ideolojinin muhafaza ettiği toplumsal düzenin istikrarını tehdit ettiğinden, ideoloji mütemediyen bakışın

---

<sup>43</sup>Filmlerin bakışın manipülasyonu yoluyla seyircilerin kendilerini filme dahil edebildikleri bir alan üretirken, bunun her seyircinin bu alana dahil olacağı anlamına gelmediğini vurgulayan McGowan’a göre, gerçek izleyiciler, bir filmin onlar için hazırladığı mevkiden kaçınabilir. Ancak McGowan’a göre bu başarısızlık, filmin ne kendi yapısını ne de bakışın intikaliyle izleyiciyi nasıl belirlediğini değiştirmezken, filmin estetik yapısında deneyimin anlamını ve akışını bozan anlamsız bir noktadaki bakış aracılığıyla seyirci dolaylı olarak filme dahil edilir (McGowan, 2012: 32).

travmatik gerçeğini gizlemeye çalışır. Bu istikrarı sağlayan ise, bütünlük yanılsaması ve her şeyi simgesel olarak açıklama gücüdür (McGowan, 2012: 48). McGowan’a göre, bakışı belirsizleştiren fantazinin biçimi bozularak, sinemaya özgü aşırılık politikleştirme ve seyirciyi toplumsal düzenin alt kısımlarının kamusal teşhiri ile cebelleşmeye zorlama yoluyla toplumsal gerçek görünür kılınır.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Lacancı bakış teorisine odaklanan psikanalitik film kuramı, seyircinin fantezi, aşırılık ve yoklukla ilişkisine odaklanırken, diğer yandan Patricia MacCormack, Deleuze’e dayanan Lacancı etiğin Kant sonrası konumuna yakın bir seyirci etiği kuramlaştırması yapar. MacCormack (2008: 138), etiğin “hissettiğimiz şeyden ürettiğimiz şeyle geldiğini” öne sürer. Ona göre seyirci “dünyadaki ekranın ötesindeki etik bir düzenlemedir” (MacCormack, 2008: 130).

### 3. KÖTÜLÜK VE TEMSİL

Serge Daney, 1992’de *Trafic* dergisinde yazdığı *The Tracking Shot in Kapo* başlıklı yazısında, toplama kamplarıyla ilgi 1960 yılında İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo tarafından çekilen *Kapo* filminden söz eder (Daney, 2004). Daney, *Kapo* filmini aynı anda hem seyretmemiştir hem seyretmiştir de. Seyretmiştir çünkü birisi ona filmi “kelimelerle göstermiştir”. Bu kişi 1961’de *Cahiers du cinema*’ya yazdığı *On Abjection* başlıklı makalesiyle Jacques Rivette’dir. Serge Daney üzerinde oldukça büyük etki bırakan Rivette’nin bu makalesi, onun hem yazar olarak hem de seyirci olarak etik pusulası olacaktır.

Rivette yazısında filmin hikâyesini anlatmamakta fakat sadece tek bir sahneyi tarif etmektedir. Daney’in hafızasında *Kapo* ile ilgili yer eden şey de işte Rivette’nin anlattığı bu sahnedir. Bu sahnede Riva, toplama kampında grup halinde yürürken gergin bir şekilde elektrikli dikenli tellere doğru koşarak intihar eder. O anda kamera genel plandan yakın plana geçerek Riva’nın acılı yüzüne odaklanır. Ardından kamera tekrar genel plandan cansız bedeni yeniden çerçeveleyerek, seyircinin bu anın dehşetini daha fazla hissedebilmesi için ileri doğru kaydırmalı çekimle Riva’ya ve onun havada asılı duran ellerine yaklaşır. Rivette’ye göre bu sahneyi çekerek filmin yönetmeni Pontecorvo, sadece en büyük saygısızlığı hak ediyordur. Rivette’nin bu sözlerinden sonra Daney sadece basit bir kamera hareketinin yapılmaması gereken bir hareket olduğunu fark ederek yazara hak verecektir.<sup>45</sup> Tıpkı *Gece Bekçisi* (Liliana

---

<sup>45</sup> Daney, *Kapo*’daki ölüm sahnesinde söz konusu olana şeyi, Kenji Mizoguchi’nin *Ugetsu* (1953) filminde, kendisini oturduğu salonun koltuğuna çivileyen Miyagi’nin ölüm sahnesiyle karşılaştırır. Miyagi, kırsal bir arazide haydutların saldırısına uğrar ve saldırı esnasında haydutlardan biri mızrağıyla Miyagi’yi öldürür. Ancak Daney’in ifadesiyle haydut, “bunu neredeyse kazara yapar, etrafta düşe kalka, biraz şiddetle ya da aptalca bir refleksle dürtülerek” (2004). Bu olay öyle rastlantısal gibi görünür ki, kamera neredeyse onu gözden kaçırır. Davey, bu sahneyi izleyen her seyircinin “aynı batıl ve çılgın düşünceye” sahip olduğuna inanır: “şayet kamera bu kadar ağır olmasaydı, olay kameranın görüş alanı dışında gerçekleşecekti ve –kim bilir- belki de hiçbir surette vuku bulmayabilirdi” (Davey, 2004). Davey, “Kamera suçlanmalı mı?” diye sorar. Davey’e göre, “aktörün hareketlerinden kameranın hareketlerini ayırıştırırken Mizoguchi, *Kapo*’nun tam tersini yapmıştı. Donakalan bir bakış yerine, “görmüyor gibi görünen”, görülmemiş olmayı yeğleyen ve böylelikle *bir olay olarak* gerçekleşen olayı kaçınılmaz ve dolaylı bir şekilde gösteren bir bakıştı bu” (Daney, 2004). *Kapo*’daki kaydırmalı çekime karşı, *Ugetsu*’da panoramik çekimin tarafını tutarken Daney, “en geniş anlamda aynı politik inançları” paylaştığı “cesur yönetmen” Pontecorvo ile “yalnızca kendi sanatı için yaşamış ve politik açıdan oportünist görünen” Mizoguchi arasındaki farkın nerede olduğunu şu sözlerle ifade eder: “korku ve titremede. Mizoguchi savaştan korkar çünkü, Kurosawa’nın aksine, feodal iktidar için birbirlerini katleden küçük insanlar tarafından dehşete

Cavani, 1972) ve 1970'lerin diğere retro filmleri gibi, Daney'i dehşete düşüren *Kapo*'nun "artistik" pornografisidir. Rivette'nin makalesinin öfkeli stiline bakarak Daney, şiddetli tartışmaların çoktan gerçekleştiğini hissetmiştir:

"...anladım ki sinema bütün polemiklerin yankı bulduğu bir alandı. Cezayir Savaşı sona eriyordu, ve henüz filme çekilmediğinden, tarihin her temsili şüphe altındaydı. Herkes, -özellikle sinemada- yasak kesmeler, tabu figürler ve suçlu eğilimler olarak böylesi şeylerin varlığını anlamış görünüyordu. Godard'ın "ahlaki bir mesele" olarak kaydırmalı çekimle ilgili meşhur formülü artık asla sorgulanmayan hakikatlerden biriydi (Daney, 2004).

Holokost gibi felaketleri estetikleştirmenin etik dışı olduğu kanaati Godard'ın biçimin ahlakiliği üzerine olan düşüncesini şekillendirir. Bu bağlamda tüm estetizmi reddederek Godard, imhanın temsiline etiğini geliştirmek isteyen ilk kişilerden biri olmuştur (Saxton, 2010: 21). Libby Saxton, *Tracking Shots are a question of Morality: Ethics, Aesthetics, Documentary* başlıklı makalesinde, Jean-Luc Godard'ın 1959'da söylediği 'kayırmalı çekimler ahlak meselesidir' (*tracking shots are a question of morality*) biçimindeki iğneleyici sözünün muhtemelen film ve etik hakkında en iyi bilinen eleştirel ifade olduğunu söyler (2010: 22). Godard'ın bu ifadesi, Samuel Fuller'ın filmlerinin savunmasında Luc Moullet tarafından yapılan "ahlak, bir kaydırmalı çekim meselesidir" (*morality is a question of tracking shots*) yorumunun Godard tarafından kışkırtıcı bir şekilde yeniden formülasyonudur. Saxton'a göre, bu iddiaların ikisi de etik ve estetik arasında bir bağ varsayar; "daha spesifik bir şekilde, mizansen aracılığıyla pro-filmik gerçekliğin biçimsel düzenlemeleri tarafından üretilen, bu gerçekliğe özgü olandan ziyade, ahlaki önemi ortaya atarlar" (2010: 22). Moullet'in yorumu, ahlakın yalnızca bir kaydırmalı çekim meselesi olduğu tepkici bir ima taşıırken, Godard'ın yorumu, etik bir yorumsamanın

---

düşürülür. Panoramik çekimi harekete geçiren de, bu korku, bu kuma ve kaçma arzusudur. Bu anı doğru ve böylece paylaşılabılır kılan şey de bu korkudur. Pontecorvo, ne titrer ne de korkuyu hisseder: toplama kampları onu bütünüyle ideolojik bir düzeyde dehşete düşürür. İlâveten hoş bir kaydırmalı çekim ile sahnede kendi mevcudiyetini hissettirebilmesinin sebebi budur" (Daney, 2004).



(*hermeneutics*) biçim ve içerik arasındaki geleneksel ayrımları istikrarsızlaştırabileceğine işaret eder (Saxton, 2010: 22-23). “Godard’ın beyanında, kaydırmalı çekim, sinemaya özgü biçim ve mizansen için bir kapsamlama olarak işlev görür. Godard’ın yorumu, film çalışmalarında şu meseleleri ortaya çıkarır: estetik biçim, ya da stil, ne ölçüde etik anlamı belirler?” (Saxton, 2010: 23). Bu soru aynı zamanda kötülüğün temsili bağlamında da önemli tartışmalara kapı açar.

### 3.1. İmgelerin Etik Krizi

Yirminci yüzyılda insanlığın tanıklık ettiği Nazizim ve faşizmin acımasız deneyimleri, mutlak kötülüğün cisimleşmesi ya da insan uygarlığının karanlık yüzünün ifşası olarak gören tartışmalı görüşler etrafında savaşın bitiminin üzerinden onca zaman geçmiş olmasına rağmen hala etik tartışmalar üzerinde kalıcı bir etkiye sahiptir. Holokost’un trajedisi yalnızca milyonlarca Yahudi’nin öldürülmüş olmasından değil, insanların, Yahudi, komünist, çingene ve eşcinsel oldukları için öldürülen diğer insanların insanlıklarını inkâr etmesine dayanır. Neiman’ın da ifade ettiği gibi (2006: 274-275);

Çağdaş kötülüğün çoğu betimlemesi, onun öncelerden kökten farklı oluşunu vurguladı. Günümüzün suçlularına ve talihsizliklerine ilişkin bir şey, tahammül sınırlarımızı öylesine sarstı ki, onları betimlemekten başka bir şey yapmak yanlış görünür. Adorno, ünlü ifadesiyle, Auschwitz’ten sonra şiir yazmanın barbarlık olacağını yazdı; Arendt, imkansızın gerçek olduğunu söyledi. Anlama, açıklama, arınma, teselli –daha önceki kötülük biçimlerine ilişkin felsefi ve edebi düşünmenin tüm amaçlarını- aramak yersizdir... Ancak, çoğu, tanıklık etmekten daha fazlasını yapmak için kavramsal kaynaklardan yoksun olduğumuzda hemfikirdir. Çağdaş kötülük bizi çaresiz bırakmıştır.

Bir tarafta Holokost'un kesintisiz tarihsel anlatılar içinde bilinebilir bir bilgi olarak tahayyüllü ile bu bilginin mimetik bir anlatıya dönüştürülebileceğini iddia eden bir kavrayış vardır. Horowitz'in ifadesiyle (2010: 51);

Popüler kültürde Holokost ikonografisi (sarı yıldız, gamalı hac), iyi ve kötü için stenografi (*shorthand*) haline gelir. Primo Levi ve diğerleri "gri alanlar", ahlaki belirsizlikler ve "seçimsiz seçimler" (*choiceless choices*) üzerinde durmalarına rağmen, casusluk gerilim, detektif romanları ve Hollywood filmleri katıksız iyi ve kötü söylemini kurarlar... Çağdaş ahlaki rölativizm olarak görülen şey tarafından mağlup edilenler için, dehşetin ortasındaki ahlaki mutlaklar ardından gelen nesillere kayıp bir varoluşsal açıklığı yeniden kurma sözü verirler.

Diğer yandan Holokost, standart tarihsel, kültürel ya da otobiyografik anlatılardan ayrıştırılarak, söylemin ve bilginin ötesinde erişilemez, yüce bir nesne olarak konumlandırılır ve onun geleneksel bir temsil içine yerleştirilemeyeceği iddia edilir. Bu perspektiften Holokost, geriye temsilde doldurulması imkânsız derin bir boşluk bırakmıştır. Holokost'un kolektif travmasıyla yüzleşirken, tarihsel gerçeklik olarak yıkım ve onun kurgu aracılığıyla temsilinin imkanları ve sınırlılıkları sorusu temelinde ortaya çıkan krizin, yalnızca bir anlatma problemi değil, bir açıklama problemi de olduğundan söz eder Nurdan Gürbilek. Sanat, tarihin gayri insaniliğini anlatmakta yetersizdir; çünkü açıklamakta yetersiz kalmıştır (2015: 119):

Felaketi ya psikolojiyle açıklıyor, ya da toplumun canavarlığını insan-üstü bir durummuş gibi anlatıyor, faşizmi "toplumun kendini bulması olarak değil de toplumun dışındaki birtakım şebekelerin çevirdiği dolaplar" olarak sunuyordu. Dahası, mutlak şeyleşmenin hüküm sürdüğü bir dünyada yazarın felaketi anlatabilmek için ayağını basacağı bir yer kalmamıştır. Faşizmin portresi yapılamıyordu; çünkü özgürlük insani eylemlerin içinde belirmiyor, sadece özgürlük hakkında söylevlere, klişeleşmiş kükreyişlere, güçsüz bir güven tazeleme çabasına konu oluyordu.

Holokost'un temsili ile ilgili olarak yaşanan krizin dile getirilişinin en meşhur yansımalarından biri hiç kuşkusuz Adorno'nun "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak, barbarlıktır" sözündedir. Peki bu, Holokost'u temsil etmenin imkansızlığı, temsil edilemez olanı temsil etmenin olanaksız görevinden bir vazgeçme zorunluluğu anlamına mı gelir? Açık bir biçimde Adorno yalnızca şiir yazma eylemiyle ilgili konuşmuyordur, fakat aynı zamanda Holokost'u üreten toplumun kültürel değerlerini yeniden üreten sanatsal üretime özgü etik ve estetik arasındaki gerilimden de söz ediyordur.<sup>46</sup> Adorno, "felaketten sonra şiir yazılamayacağını değil, şiirin (edebiyatın, düşüncenin, kültürün) çözümü imkânsız bir problemle baş etmek zorunda olduğunu söylüyordur (Gürbilek, 2015: 125). Shoshana Felman (1992: 34), Adorno'nun Auschwitz sonrası şiir yazmanın barbarlığı hakkındaki sözlerini, artık şiir yazılmaması gerektiği şeklinde bir çıkarım olarak değil, daha ziyade onun kendi imkânları vasıtasıyla yazılması gerektiği şeklinde anlaşılabileceğini söyler. Adorno'nun kendisi de, şiir ve Auschwitz hakkındaki bu beyanına, onun asıl vurgusunu yeniden tanımlamak ve aporetik durumunun altını çizmek için, daha sonraki yazılarında geri dönecektir. Adorno'nun radikal beyanının niyeti basitçe negatif değildir ve aslında onun vurgusu, tek başına sanatın ıstırapın akıl almaz boyutlarıyla karşılaşma görevine ulaşabileceği, onun kendi tarihsel imkansızlığının üstesinden bundan böyle yalnızca sanatın gelebileceğidir (Felman, 1992: 34).

Adorno'yu yorumlayanların farkına vardığı şey, "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır" deyişi, "Holokost sonrası dönemde ve özellikle de Holokost'un

---

<sup>46</sup> Adorno'ya göre, toplumsal dünyamızın kötü olduğunu kanıtlamak amacıyla, her şeyden önce, insanların bu dünyayı onaylama ya da hayatın sahip olduğu değeri düşünme çabasına katkıda bulunan, sanatın her formu (ya da din, felsefe gibi şeyler), bir şeyleri yalnızca işlevsizleştirmekle kalmayacak, aynı zamanda mümkün olan önemli yollarda da yanlış yönlendirilecektir. Modern bir toplumda yaşamak, günaha eşdeğer olan sosyal çürümüşlük durumunda yaşamaktır. Bütün olarak dünyamızın günahkar ve düşmüş durumunda bizi rahatlatan her sanat, sonunda ahlaki bir hata olacaktır. Dolayısıyla sanatın amaçlarından biri, bilinçli bir şekilde insanları içinde oldukları yaşamdan hoşnutsuz kılmak olmalıdır. Ve özellikle onların, araçsal gerçekliğin ve potansiyel cennet olarak dünyalarıyla, gerçek felaket olarak dünyaları arasındaki ayrımın tehlikesinin mümkün olduğunca farkında olmalarını sağlamalıdır. Adorno'ya göre, Hegel, sanatın eğlence ya da ahlaki ilerleme sağlamak ya da belli sosyal kötülüklerin düşük düzeyde eleştirisini yapmaktan daha yüksek bir yeteneğe sahip olduğunu ve estetik olanla siyasi olanın birbirine bağlandığı yerde sanatın dünyayla ilgili bir hakikati göstermesi gerektiğini düşünmekte haklıydı; fakat Adorno'nun bakışında, bu özel yetenek, olumlu ve onaylayıcı değil; radikal biçimde eleştirel ve negatif olmalıydı (Guess, 1998: 305).

kendisinin temsilinde, ağırlıklı olarak etik ve estetik arasındaki ilişkiye referans veriyordur (Tresize, 2001: 43). Holokost'un temsil edilip edilmemesi gerektiğiyle değil, fakat daha çok nasıl temsil edilmesi gerektiğiyle ilişkilidir. *Sadakat* başlıklı yazısında Adorno, Auschwitz sonrası şiir yazmayı sürdürmek barbarlıktır beyanını yumuşatmak istemediğini söyleyerek, bu pozisyonu sürdürmeyi seçmesiyle ilgili olarak iki gerekçe öne sürer (Tresize, 2001: 44). Adorno ilk olarak, “dipçiklerle yere serilenlerin çıplak fiziksel acısının sözde sanatsal gösterimi”nin, yine de mesafeli bir şekilde, ondan hazzın çıkarılabilmesi olanağını bünyesinde barındırdığını düşünür. İkincisi ise, estetik biçimsel prensip ve “hatta koronun kutsal yakarışı”nın, düşünülemez olanı bazı anlamlara sahipmiş gibi görünür kılmasıdır. Böylece o, başkalaştırılmış hale gelir ve onun dehşetinin uzaklaştırıldığı bir mesafe kurulur (Tresize, 2001: 44).

Bu tarifsiz kötülüğün sinemadaki temsilinde genel olarak üç temel bakış açısı göze çarpar: İlk olarak Holokost, emsalsiz bir olay ve özel bir durum olarak onun bütünselliği içinde, tarihin üstünde ya da ötesinde temsil edilmelidir. İkinci bakış açısına göre, Holokost'un temsilleri, herhangi bir sebeple, değişiklik ya da manipülasyon olmaksızın, olayın koşulları ve gerçeklere mümkün olduğunca hassas ve sadakatli olmalıdır. Üçüncü bakış açısı ise, Holokost'a, onun akıl almaz kötülüğünü ya da utancını karanlığa gömebilecek hiçbir cevabı kabul etmeyen bir ciddiyetle, önemli ve hatta kutsal bir olay olarak yaklaşmayı önerir (Kerner, 2011: 2). Peki Auschwitz'den sonra film meselesi bizi ne türden etik ve politik sorularla karşı karşıya bırakır?

### 3.1.1. Tarihsel Nesne ile İlişki

*“İnsan unutmayı bir türlü öğrenemeyip de hep geçmişe bağlı kaldığı için şaşar durur kendine de: İsteddiği kadar ileri ve çabuk yürüsün, zinciri ile birlikte yürür, hızlı akıp geçen olaylara bağlıdır gene de. Şaşılacak bir şey: An, birden burada, bir yok, daha önce bir hiç, daha sonra bir hiç, yine de bir hayal gibi yeniden gelir ve daha sonraki bir an'ın rahatını kaçıır. Zaman tomarından boyuna bir yaprak çözülür, düşer, uçup gider-birden yeniden insanın kucasına geri döner. İşte o zaman insan 'anımsıyorum...' der...”*

*Friedrich Nietzsche*

“Hiçbir kültür dokümanı yoktur ki, aynı zamanda barbarlık dokümanı olmasın” diyen Walter Benjamin için tarih, rasyonel bir amaca doğru çizgisel değil; geçmişin parçalı yapısına içkin olarak üst üste yıkıntılar biriktiren bir felakettir. Paul Klee’nin ‘Angelus Novus’ adlı tablosuna referans vererek Benjamin, eleştirel tarih anlayışını ortaya koyar. Bu tablo, “gözleri faltası gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş”, “bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmekte olan bir meleği” tasvir eder (Benjamin, 2008: 43):

“Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır” (2008: 43-44).

Benjamin’in bakışında Klee’nin tablosu Gerhard Scholem’in şiirine<sup>47</sup> birleştirilir ve birlikte kendi ahlaki tınlamalarını karşılıklı olarak birbirlerinde bulurlar (Lara, 2007: 85). Tarih meleğinin “geçmişin yıkıntıları” olarak gördüğü şeyi anlamamıza imkan vererek Benjamin, geçmiş ve gelecekle tek bir süreç olarak bağlantı kurar. Böylece geleceği kendine referans noktası olarak alan bir tarih anlayışının tersine Benjamin, geleceğin ancak geçmişte yaşanmış olan kötülüklerin telafisiyle mümkün olabileceğini vurgulayarak geçmişe yönelmeyi önerir. Benjamin’e göre gerçek imgesi uçucu olan geçmiş, “bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez” (2008: 41).

---

<sup>47</sup> Gerhard Scholem’in *Meleğin Selamı* şiiri şöyledir: “Hazırım kanat çırpmaya/ “Dönsem”, derim, “dönsem geriye”/ Bir an daha kalırsam burada/ Korkarım hiç dönemem diye” (Benjamin, 2008: 43).

Geçmişin parçaları arasında bağlantılar kurularak, kurtuluşu olanaklı kılan şey ise hatırlama yetisidir. Tarihin yapılarına ahlaki bir nitelikte imgelerde, alıntılarda süreksiz kılınan, yerinden çıkarılan geçmişle “şimdinin tanışıklık içerisine girdiği” ve “zamansız bir gerçeğin”, “şimdinin içerisindeki sonsuzluğun” açığa çıkması olarak diyalektik imgeler, geçmiş anımanın temel malzemeleri olmanın yanında, modern estetiğin de içerisinde tanımlı bulduğu ifadelerdir” (Taburoğlu, 2013: 279-280). Tarihsel nesnenin bu uçucu ve değişken yapısı ile anlatı içinde konumlandırılması, ‘gerçek’ acılara ve kötülüğe çıplak gözle bakabilmek için etik, politik ve estetik tercihlerle biçimlenmektedir.

“Geriyeye, başlangıç noktasına kadar uzanan bu geçmiş insanı geriye çekmez, ileriye iter ve beklenenin aksine bizi geriye, geçmişe doğru süren, gelecektir” diyen Hannah Arendt de, Walter Benjamin’le benzer bir tarih anlayışını paylaşır (Arendt, 2014: 31). Arendt’in deyişiyle, geleceğe doğru ilerleyen insanın bütün ağırlığıyla omuzlarına çöken ve kurtulması gereken bir yük değıldir geçmiş:

“Daima geçmiş ile gelecek arasında var olan o aralıkta yaşamını sürdüren insanın görüş açısından bakıldığı zamanda süreklilik yoktur, durmaksızın seyreden kesintisiz bir akış değıldir zaman; “O”nun durduğu noktada, ortada bir yerde kopar; ve “O”nun, durduğu ve baktığı noktada, bizim anlamaya alıştığımız anlamda “burası” değıl, insanın geçmiş ve geleceğe karşı bitmeyen savaş”ının”, karşı koymaları”nı”zaman içinde devam ettirebildiğı bir yarıktır” (Arendt, 2014: 31).

Arendt’e göre, geçmişe geri dönüp ızdırabı deneyimlemiş olanları düşünmek zorunludur ve bu, bir gelecek inşa etmenin, yeni baştan başlamanın tek yoludur. Yalnızca geçmiş yıkıntılarımızla ilişki kuranlar, açık uçlu bir süreci zorunlu olarak içeren insanoğlunun zalim eylemlerini kavrama kapasitesine sahiptirler (Lara, 2007: 87).

Özellikle 20.yüzyılda kötülüğün sembolikleşmiş biçimi olarak görülen Nazizm veya faşizm deneyimleri tarihselleştirilirken, bu deneyimler fazlaca karmaşık bir

yapıya sahip olarak düşünülür. “Talihini biraz da, hasımlarının ilerleme adına onu tarihsel bir norm gibi görmelerine borçlu” (Benjamin, 2008: 43) olan faşizm, tarihinin içinde bir kesinti, insanlığın üzerinde bir leke olarak sunulurken, çoğu anlatı faşizmin şimdi ile olan ilişkisini koparmak üzerine kurulur. Nazizm ve faşizmin temsilinde sorunlu olan şey, birer olgu olarak tarihsel bağlamla sınırlandırılan, böylece “ideolojik olarak konumlandırmalardan biri olduğu kadar, ahlaki bir ethosun yeniden inşası” (Ravetto, 2001:4) olan bir tarih dışılığıdır. Dolayısıyla Holokost, “tarihin normal akışında bir kesinti, uygar toplumun vücudunda kanserli bir şişlik, akıllılığın içinde anlık bir delilik olarak... Yahudi iyiler mutlak iyi, Naziler ve işbirlikçileriye mutlak kötü” (Bauman, 1997: 8-10) olarak aktarılacak kötülük mutlaklaştırılır. Kötülüğün bu şekilde mutlaklaştırılması ve meselinin bir istisna haline getirilmesi, sorgulamadan kaçarak rahatlatılan vicdanlarla onun asıl sebepleri üzerine karanlık bir örtü örter. Böylesi bir tarihdışılık, tarihsel olay ve seyirci arasında tampon bellekler oluşturmak için birçok stratejiye harekete geçiren sinemanın hakim anlatılarında da karşımıza çıkar. Anlatı filmleri tipik bir biçimde, anlatı dünyasını “iyi” ve “kötü” blokları içinde tertemiz ve net bir şekilde bölen anlatılarda, Nazi zulmünün kurbanı ile özdeşleşme yoluyla herhangi bir sorumluluk duygusundan seyircileri korurlar. Böylece, Holokost meselesinde perde de mutlak bir kötüyü gösterme tam da seyircinin ahlaki alanına yanıtlar vererek, suçu onaylamasını kolaylaştıran, net sınırlarla birbirinden ayrılmış “iyi” kurbanlar ve “kötü” düşmanlar modeline uygun bir dünyayı yansıtır. Peki, eğer bu kötülükler, şimdi ile ilişkisiz bir biçimde, tarihin belli bir döneminde yaşanmış ve tarihi kesintiye uğratan, geçmişin acı bir tecrübesi biçiminde belirli bir dönemle sınırlandırılabiliriyorsa, neden bu tecrübeler temsilin sınırı olarak geride derin bir boşluk bırakıyorlar?

Joshua Hirsch, “*After Image: Film, Trauma and Holocaust*”ta tarihi, gerçekçi bir anlatımla kurmaya çalışan filmlerde eylem zamanının, seyirciye zaman içinde geriye yolculuk ederek geçmişi görmek ve zaman üzerinde bir hâkimiyet duygusu sağlamak ya da geçmişi şimdiki zaman üstündeki egemenliğinde görünür kılmak için çalıştığını söyler (2004: 20-21). Hirsch’e göre, genellikle çizgisel bir biçimde ilerleyen tarihin bu gerçekçi anlatısında geriye dönüşler gerçekleştiği zaman, bu geriye dönüşler dar biçimsel sınırları bünyesinde bulundurur. Gerçekçilik, ahlaken,

duygu bakımından ve epistemolojik olarak tarihin dışında olan birisinin her şeyi bilen bakış açısını varsayar. Bu, geçmişe kişisel olarak dahil edilmeden, geçmişin bilinip yargılanabildiği dışsal bir pozisyona zarar görmeden tekrar geri dönmek için özgür olmak kaydıyla, imgeler yoluyla tarihin içine girmekte ve tarihi dolaylı olarak görmek ve hissetmekte özgür olan birisinin bakış açısıdır. Ve gerçekçilik, geçmişini kendini bilmeyerek (*unself-consciously*) sunar, temsil edilen olaylara dikkat çekerek, ve filmin kendi temsil eyleminden uzakta sunar (Hirsch, 2004: 20-21). Hirsch, öyküsel bellekle ilgili olarak da şöyle demektedir;

“Öyküsel belleğin “kip”inde (*tense*) geçmişin imgesi, istediği zaman anımsanabilir, bilinçte şimdi haline getirilebilir ve uygun bir kronoloji içinde araya sokulabilir. Öyküsel belleği karakterize eden şey, bakış açısının hakimiyetidir. Bellek üzerinde kişinin bakış açısı, hatırlamanın belli bir aşamasıyla ilgili biçimde toplumsal durumlara bağlı olarak değişir. Sanki üçüncü kişiymişçesine birinin kendi belliğini öyküleyerek, kişi dışarıdaki haline gelebilir. Ve öyküsel bellek kendini bilmeyendir (*unself-conscious*), kişi geçmişini nasıl hatırladığıyla fazlaca alakadar değildir. Diğer yandan post-travmatik bellekte lineer kronoloji çöküntüye uğrar. Zaman, parçalara ayrılmış ve kontrol edilemez olarak deneyimlenir. Geçmiş ya çok uzak hale gelir ya da çok yakın” (Hirsch, 2004:21).

Todd McGowan *Gerçek Bakış* (2012) kitabında, ahlaki olarak kendinden hoşnut anlatılarda, bizi bugüne taşıdığı şekliyle görünen, bugünün bakış açısından yeniden kurulan geçmişin, kaçınılmaz olarak fantazmatik bir işlevi yerine getirdiğinden söz eder. Bu anlatılar tarihsel nesneye erişim sağlamaktan çok, mevcut ideolojik yapıya dayanak oluştururlar. Burada tarihsel fenomen üzerine yapılan sorgulamaya itici gücünü veren şeyse, geçmişin bugüne dair bir hakikati gün yüzüne çıkaracağı inancından türeyen bir fantazidir. Dolayısıyla, bu türden tarihsel anlatılar kurulurken, tarihin gerçeğini bize bildirmekten çok, kökensel fantazilerimizi ortaya çıkarırlar (McGowan, 2012: 291-295). Steven Spielberg’ in “*Schindler’in Listesi*”



(*Schindler's List*, 1993) filmi Yahudi soykırımı ile ilgili bu türden bir anlatının tipik bir örneği olarak kabul edilir.<sup>48</sup>

Film, II. Dünya Savaşı'ndaki Nazi soykırımından Polonyalı Yahudilerin kurtarılmasında etkili olan Oskar Schindler'i ve bu kurtarma sürecini anlatır. Siyah-beyaz çekimleri ve etkileyici kamera kullanımıyla film, tarihi dramının zamansallığını arttırırken; Spielberg, ne kampın dehşetini göstermekten, ne de kurbanların insanlıktan uzaklaşmasını resmetmekten kaçınır. Bu noktada film sanki tüm gerçeği gözler önüne seriyor gibidir ve böylece seyirciler, arkalarına yaslanıp, rahat bir şekilde “gerçek hayat konumlarıyla iç içe geçebilir ve güvenli bir biçimde, gerçek hayatın kurbanları onların ‘gerçek hayat’ temsilleriyle birlikte ele alındığında, seyirci tarihle güvenli bir ilişki içinde konumlandırılabilir” (Warldron, 2013: 4). Bu konum seyircinin, “bu eylemin varoluşsal sonuçlarını deneyimlemek zorunda olmadan istediği zaman tanıklık konumuna sessizce girip çıkarak, bir temsil/gösteri olarak Holokost’un efendisi” (Hirsch, 2004:21) olabilmesini sağlar. Dolayısıyla film, kendisini etik bir tehlikeye atmayan bir seyirciye seslenirken; Yahudi Soykırımını, iyi ve kötünün yüzleştirmesinin somut bir durumu olarak temsil eder. Duncan Wheeler’e göre (2009: 200) Spielberg;

Holokost gibi travmatik bir durum tarafından ortaya çıkan etik ikilemleri pas geçecek şekilde kötülüğü yabancı, bizden olmayan, insanlık dışı olana (bu durumda bir SS subayına) yansıtırken ucuz gerilimlere izin veren, anlık tüketim için paketlenmiş,

---

<sup>48</sup> Babası Almanya’dan göçen ve çoğu akrabası Holokost’ta ölen yönetmen Daniel Anker’in, atmış yıllık bir dönemde, Hollywood filmlerinde Holocaust’un ele alınış biçimini sorguladığı belgesel filmi *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust* (2004) filmindeki röportajında Steven Spielberg, Hollywood’un Holokost gerçekliğiyle ilgili çok fazla film yapmamasının, Holokost dehşetinin yalnızca kamptan kurtularak hayatta kalabilenlerin anlayabileceği bir şey olmasından kaynaklandığını söyler. Hollywood uzun bir süre, Holokost’ta yaşanan dehşeti anlatmanın imkansızlığı yüzünden hiçbir şey yapmamak ya da yapılacaksa nasıl yapmak gerektiği arasında bir ikilem yaşamıştır. Ancak Hollywood’un Holokost ile ilişkisi bundan daha ötededir. II. Dünya Savaşı’ndan önce Almanya ve Hollywood arasında kompleks bir ilişki vardır. 1920’lerde Almanya’da da Hollywood filmleri oldukça hakim durumdaydı ve Hollywood bunu riske atmamak için Adolf Hitler’in iktidara geldiği dönemlerde oldukça temkinli davranmıştır. 1930’larda Hitler’in Hollywood’dan Almanya’daki ofislerindeki Yahudi çalışanları işten çıkarmaları talebi hemen yerine getirilmiştir. 9 Kasım 1938 gecesinde Yahudi sinagoglarının ve şirketlerinin yakılıp yıkılmaya başlamasıyla olayın ciddiyetinin farkına varılmıştır. Ancak Hollywood, hem ekonomik sebepler, hem de kendi iç düşmanlarının varlığı (Klu Klux Klan, Black Legion) sebebiyle sessiz kalmaya devam etmiştir.

tarihin hazır bir paketini temin ediyor. Bireyin topluma biat etmesi ve kendi kimliğini kurmak için ötekini şeytan gibi görme isteği bize Nasyonal Sosyalizmi hatırlatıyor.

Bir taraftan kitle cinayetlerinin insanlık dışılığı ve diğer yandan onu durdurmaya girişen bir kahramanın varlığı, iyi ve kötü arasındaki savaşın sınırlarını net bir biçimde çizirken, kötülük tarihin uzağına güvenli bir şekilde mühürlenmiştir. Burada Spielberg'in kötülük olarak anladığı şeyi değerlendirmek zor değildir. Bu durumda, “yaraya tuz basan şey, seyirciyi şimdinin kötülüklerinin hiçbirinde asla suç ortağı etmeden ve bizim kendi insanlığımızın kavramlarını pekiştiren tarihin rahatlatıcı ve indirgeyici bir tarih hatırasını sağlayarak filmin, bu katastrofik kırılma anına olumlayıcı bir tavırda bakması ve (gerek film salonunda gerek gerçek dünyada) seyircinin tarafından hiçbir eylem talep etmemesidir” (Wheeler,2009: 200-201).

Dolayısıyla, *Schindler'in Listesi*, Shoah üzerine kuşkulu bir şekilde moral verici bir film yapmak için, “Holokost üzerine bir modern zaman filmi nasıl durumu ayırımsamayı arttırır ve günümüzdeki etik davranışımızı nasıl etkiler? Bugünkü izleyici geçmişle nasıl yeniden bağlantı kurabilir? Şiddetli işkence ve soykırım suçlarını işlemeye varan süreçler nedir?” (Wheeler, 2009: 200) gibi bir dizi soruyu sormaktan kaçınır. Wheeler'e göre, *Schindler'in Listesi*'nin Godardcı eleştirisinin tüm bakış açılarındaki değişmeyen unsur, “filmi politikleştirme ve onun farkedilmezliğinin örtüsünü kaldırma girişimidir” (2009: 200). Estetiğin etiğin ve politiğin alanından ayırabileceğinize inanmayan Godard için, “teknik asla yalnızca teknik değildir ve belli bir estetik geliştirme zorunlu olarak belli bir etik bakış açısını zorunlu kılar” (Wheeler,2009: 200).

Spielberg, Oscar Schindler karakteri aracılığıyla, bakışı ehlileştirir ve böylelikle onun yarattığı travmayı savuşturur. Bu fantazmatik kuruluş, ideolojideki boşlukları doldurarak, bizi ideoloji yapısı içinde güvende bırakır (McGowan, 2012: 235-236). Peki o halde tarihsel nesne nasıl temsil edilmelidir? Onu temsil etmenin bir

ölçütü, bir biçimi olabilir mi? Geçmiş ve şimdi arasında bağ kurarken, kötülüğü anlatmanın imkansızlığından söz edilebilir mi? <sup>49</sup>

Holokost'un üzerinden yıllar geçtikten sonra onun temsili üzerine yapılan tartışmalarla beraber, insanlığın yaşadığı bu acı tecrübenin nasıl meydana geldiğini anlatmanın ahlaki duruşundan; incelemek için uygun olan şeyin ne olduğunun seçilmesine doğru bir hareket değişimi olmuştur. Çünkü artık bir şeyi olduğu gibi söylemenin, geçmiş anlatmanın, tarafsız ve önyargısız olduğuna şüpheyile bakılmaya başlanmıştır (Ravetto, 2001: 11). Nesnelliğin ve adaletin birbiriyle ilişkisi olmadığını söyleyen Nietzsche'nin de ifade ettiği gibi; "Tarihin bu biçimde nesnel olduğunu

---

<sup>49</sup> *Schindler'in Listesi* etrafında dönen tartışmaları ele aldığı *Schindler's List Is Not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory* başlıklı makalesinde Miriam Bratu Hansen (1996), film karşısındaki eleştirel tepkileri, kitle kültürüne karşı modernizm üzerine yapılmış olan eski bir tartışmanın devamı olarak değerlendirir. Hansen'e göre bu tartışmalar Spielberg'i, kültür endüstrisinin ekonomik mekanizmaları içinde, eğlence ve gösterinin sorgulanmayan değerlerini kullanarak Holokost'un anlamını değersizleştirmekle suçlamaktadır. Lanzmann'ın *Shoah* filminin "benzersizliği, titizliği ve imhanın "görüntüsüz görüntülerini" (*imageless images*) sahneleyebilmenin filmsel dilinin tavizsiz keşfi"ne yapılan övgüleri Hansen haklı bulur (1996: 302). Bununla birlikte, *Shoah*'ın aksine *Schindler'in Listesi*, filmsel imgelerin görüntüsel, temsili gücünü yadsımayı amaçlamaz; daha ziyade bireylerin büyük bir grubunun sıradışı kurtuluşunu anlatmak için kasıtlı olarak bildik mecazlara ve ortak tekniklere dayanarak, bu güce bel bağlar (Hansen, 1996: 302). Hansen, "yüksek-modernist terimler"le *Schindler'in Listesi*'nin eleştirisini, özellikle de Lanzmann yorumunda, Holokost'u temsilin birbirleriyle rekabet eden biçimleri meselesi olarak ele almak yerine, onu gösterme ve göstermeme ikiliği şeklinde daha basit bir hale dönüştürdüğünü iddia eder (1996: 302). Andreas Huyssen de, *Present Pasts*'ta (2003) kişisel, nesilsel ya da kamusal hafızayı, hafızanın tüm biçimlerinin taşıyıcıları olarak yeni medyanın geniş etkisinden ayrı bir şekilde tartışamayacağımıza dikkati çeker. Nitekim Huyssen'e göre, "ciddi bir etik ve politik mesele olarak, örneğin Holokost ya da herhangi diğer tarihsel travmayı filmlerde, müzelerde, belgesellerde, internet sitelerinde, fotoğraf kitaplarında, çizgi romanlarda, hatta peri masalları (Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir* filmi) ve pop şarkılarında metalaştırma ve gösterileştirmenin çeşitli yollarından ayrı düşünmek artık mümkün değildir" (Huyssen, 2003: 18). Ancak Huyssen'in temel argümanına göre, tarihçilerin ulaştıkları gerçek şeyin dışındaki öznel ve önemsiz (*trivial*) şey olarak anlaşılan hafızanın karşısına tarihi koymalarına benzer şekilde, önemsiz hafızaya karşı ciddi hafızayı koyarak sorun basitçe çözülemez. Bu, Disneyland tema parklarının karşısına ciddi Holokost müzelerini basitçe yerleştirmek gibidir. Çünkü Huyssen'e göre böylesi bir yaklaşım, yalnızca modernist kültürün eski alçak/yüksek kültür dikotomisini yeni bir kılıkta yeniden üretmeye hizmet edecektir. Holokost'u ticari olarak önemsizleştirdiği düşünülen Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi*'nin karşısına, Holokost'un hafızasının uygun bir temsili olarak Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ını koyan harareti tartışmayı da Huyssen bu nedenle sorunlu olarak görür. Oysaki Huyssen'e göre, *Schindler'in Listesi* ve Lanzmann'ın Holokost'tan sağ kurtulanların tanıklıklarının görsel arşivi bizi, onları karşılıklı olarak birbirini dışlayan fenomenler olarak görmek yerine, travmatik hafıza ve eğlence hafızasını aynı kamusal alanı işgal eden fenomenler olarak bir arada düşünmeye zorlamaktadır (Huyssen, 2003: 19). Huyssen'e göre, "gerçeklik ile onun dildeki ya da imgedeki temsili arasındaki kurucu yarılma bir kez kabul ettiğimizde, ilkesel olarak gerçek ve onun hatıralarının temsiline birçok farklı olanağı olduğu fikrine de açık olmalıyız, ancak bu, her şeye kabul demek değildir. Çünkü "temsildeki nitelik sorunu, duruma göre karar verilen bir şey olarak arta kalmaktadır". Fakat Huyssen'e göre "semiyotik yarılma, Ortodoks bir doğru temsil yaklaşımı ile kapatılamaz" (2003: 19).

düşünmek...; her şeyin art arda geldiğini düşünmek, bir tasarım birliğini, olayların içinde bulunmuyorsa, oraya yerleştirilmesi gerektiği varsayımıyla tek tek olaylardan bir bütün örmek. İnsan; geçmişi böylece üzerine bir ağ örerek ele geçiriyor” (Nietzsche, 2006: 54). Böylece, tarih hakkında bütünlüklü, yalın ve basit bir görüntüyle geçmişi ele geçirmekten ziyade, şimdinin daha karmaşık bir görünümünü sunmak önemli hale gelmiştir. Bununla birlikte, tarihsel kötülöklere bakarken, onun nasıl temsil edilebileceğine dair sorular, sanatsal pratiklerin geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkinin etik ve politik içerimleri sorularıyla eklemlenir. “Geçmişin perdedeki mevcudiyetinin inandırıcılığıyla seyirciye seslenen sinemanın yaygın geleneğinin tam karşı ucunda, tarihi nesnenin, geçmişin, imkansız statüsünü korumak yer alır” (Arslan, 2015: 62). Böylece bazı yönetmenler, anlatıyı fiilen karşılaşılmayan tarihsel bir nesne etrafında örerler. *Schindler’in Listesi*’nin kontrpuanı gibi duran Claude Lanzmann’ın *Shoah* (1984)<sup>50</sup> filmindeki stratejisi budur (McGowan, 2012: 294). “*Shoah* soykırımı yeniden sahnelemeyi reddederek ve olaylara yalnızca hayatta kalanların, failerin ya da araştırmacıların sözleriyle yaklaşmakta ısrarcı olarak, tarihsel nesneye kendi tekilliği içinde saygı duymayı” amaçlar (McGowan, 2012: 294). Tarihsel nesne Lanzmann’ın filminde izleme deneyiminin merkezindeki kökensel bir namevcudiyet olarak anlaşılır (McGowan, 2012: 294).

Holokost ve gaz odalarının filmde temsil edilip edilmemesi gerektiğine ilişkin tartışmalar temelinde Lanzmann, gaz odalarının doğrudan görsel bir temsilinin olmadığı *Shoah*’ı, hiçbir tarihsel belgeye başvurmeyen bir yüzleşme ile ‘tanıklık’ çerçevesi içinde biçimlendirmiştir. Film, “1980’li yılların ortasında, Yahudi soykırımının Batı dünyasının tarihsel bilincine dahil edilmesinde olduğu kadar tarihsel bilginin kaynakları arasına tanıklığın dahil edilmesinde de temel bir moment” (Traverso, 2009: 58) haline gelir. *Shoah*, “tanıklık kapasitesini genişleten bir vasıta olarak film üzerine, *sanat ve tanıklık arasındaki ilişki* ile ilgili bir filmidir” (Felman, 1992: 206). Shoshana Felman (1992), tanıklık edebileceğimiz şeyin bu yayılımının, olayın basitçe yeniden üretimi sebebiyle değil, fakat bir sanat eseri olarak filmin gücü, onun felsefi ve sanatsal yapısının ustalığı ve bağlı olduğu yaratıcı

---

<sup>50</sup> Dokuzbuçuk saat süren *Shoah* filmini Lanzmann, Avrupa’dan İsrail’e ve Amerika’ya 14 farklı ülkeye yaptığı yolculuklarla 11 yıl boyunca çektiği 350 saatlik kamera görüntülerini kullanarak yapmıştır.

sürecin karmaşıklığı sebebiyle olduğunu belirtir. Lanzmann'ın bir röportajında söylediği “hakikat, kurgu ihtimalini öldürür” sözlerine referansla Felman, hakikatin sanat imkanını öldürmediğini; aksine, tanıklar olarak bilincimizde onun kavrayışı ve aktarımı için onu gerektirdiğini vurgular. Bu bağlamda içinde tanıklığın kendisinin ağır bir travmaya maruz kalmış olduğu bir çağı, bir tanıklık çağı olarak bizim dönemimizin önemini sahneleyerek sorumluluk alan *Shoah* bize, “tanıklık etmenin tarihsel krizine tanıklık verir ve bize, bu krizin dışında, tanıklığın nasıl bir eleştirel aktivite haline geldiğini gösterir” (Felman, 1992: 206). Shoshana Felman, sesin hatırlamada, tanıklıkta nasıl canlandırıldığıyla ilgili tanıklığa yaklaşan *Shoah*'ın, tanıklık edilemez olana tanıklık etmeyi “sesin mührüyle” aktardığını ileri sürer (Felman, 1992: 278).

Diğer yandan Lanzmann'ın *Shoah* ile Auschwitz gerçeğinin ‘tarif edilemez’, ‘düşünülemez’ olduğunu vurgulayarak; böylesi bir vahşetin estetik hazza tabi kılınmasının önüne geçmeyi amaç edinir.<sup>51</sup> Ulus Baker de *Shoah ve Tekillik* (2015) yazısında belirttiği gibi burada amaç, “sözün mutlak derecesine varmak, arşiv imajlarına asla başvurmaksızın dehşetin mutlak sessizliğinin karşısına mutlak bir sözü çıkarmaktır”. Oysa “düşünülemez” olanın pekâlâ düşünülmesi gerekmektedir, hatta “zorunlu” olan budur (Baker, 2015). Lanzmann'ın varsayımının da toplama kamplarının mutlak doğrular arasında olduğunu söyleyen Baker şöyle der:

Mutlak doğruluk yükü Lanzmann'ı... ziyaret ederken Holocaust'un biricik bir olay olsa bile kendi dışında pek çok benzerine, kendi içindeyse oldukça karmaşık toplumsal, politik, iktisadi ilişkilere sahip bir karmaşa olduğunu gözler önüne sermeyi engelleyecek bir “tekil düşünce” örneğini de veriyor. Bunun nedeni, Lanzmann'ın her türden görsel-işitsel ya da metinsel arşivi reddederken aslında kendi *Shoah*'ındaki bütün tanıklık sözlerinin de bir arşiv oluşturduğunu, bir arşivin imajlarla ve belgelerle birlikte ortaklaştığı “bölük pörçüklüğe” sahip olduğunu unutarak bunu “nihai doğru”,

---

<sup>51</sup> 1990 Yale seminerinde, katılımcılardan birinin *Shoah*'ın ‘minimalistik estetiği’ne referans vermesine Lanzmann'ın öfkeli cevabı şu şekilde olur: “Estetik mi diyorsunuz? Buna nasıl cesaret edebilirsiniz? Estetik hakkında konuşmaya nasıl cesaret edebilirsiniz?” (Lanzmann, 1991). Lanzmann'ın bu cevabı, onun *Shoah* ile beraber izleyicinin sorumluluğunu estetikten, etik bir düzleme çevirmek istediğinin bir ifadesi olarak düşünülebilir.

bir “mutlak eser”, bir “anıt” havasında sunmakta acele etmesidir: “Her şey tamam işte; hepsi bu... Daha diyecek ne var ki?” (Baker, 2015).

Diğer yandan Lanzmann’ın gaz odalarının perdede temsil edilmemesi gerektiği üzerindeki kararlığına tepki olarak Godard, eğer film bir biçimde tarihsel sadakat iddiasına sahipse tam aksine gaz odalarının filmde gösterilmesi gerektiğini savunur.<sup>52</sup> Ona göre, Lanzmann aslında Adorno’nun meşhur ‘Auschwitz’ten sonra şiir yazılamaz’ beyanına referans veriyordur ve Lanzmann ya da Adorno’nunki gibi yasaklamalar oldukça abartılıdır.<sup>53</sup> Godard’ın karakteristik bir biçimde kışkırtıcı olan yergisinin hedefi, ‘temsil edilemeyen’ hakkında kolaylıkla konuşulmasıdır. Çünkü birileri bunu hakikatsiz bir metafizik olarak adlandırabilmektedir. (Shigehiko, 2009: 322). Godard, gaz odalarının temsil edilemezliği ve Holokost’un kendisini bir şekilde temsil edilemez kılmasından dolayı, Lanzmann’ın Holokost hakkındaki tartışmaları baskılamanın suçlusu olduğunu öne sürer. Godard ise, aksine, yalnızca filmin Auschwitz’i temsil edebileceğini iddia eder. Toplama kampları üzerine hakiki bir filmin hiçbir zaman yapılamayacağını iddia eden Godard şöyle der;

“Toplama kampları üstüne yapılabilecek tek hakiki film –hiçbir zaman çevrilmemiştir böyle bir film, hiçbir zaman da çevrilemeyecektir, çünkü tahammül edilemezdi- bir toplama kampının işkencecilerin görüş açısından, onların gündelik sorunlarıyla çekildiği bir film olurdu. İki metrelik bir insan cesedini elli santimetrelik bir tabuta

---

<sup>52</sup> Shigehiko Hasumi, “Fiction and the ‘Unrepresentable’: All Movies are but Variants on the Silent Film” başlıklı makalesinde, Auschwitz’in gaz odalarının temsili üzerine Godard ve Lanzmann tarafından başlatılan tartışmanın bir eleştirisi aracılığıyla, “temsil edilemezlik” meselesinin nasıl görsel temsil meselesinin ötesine, seste temsil konusunu da içeren bir alana taşınabileceğini tartışır. Hasumi’ye göre, “tasavvur edilemezlik” ya da “temsil edilemezlik” meselesinin tartışıldığı zaman, tartışmanın bütünüyle görsel temsil konusu üzerine odaklanır ve duyumsal/işitsel (aural) temsilin, bir şekilde düşünceden dışlanır. Hasumi’ye göre, Auschwitz’ten ses kayıtlarının bulunmayışını sorgulamanın hiç kimsenin aklına gelmemiş olması gariptir. Kamptan kurtulanların sözlü tanıklıklarını dinleyebiliyorken, doğrudan kamptan kurtulamayanların seslerinin kayıtlarına sahip değildir. Ne de kurbanların bedenlerinin yandığı fırınların korkunç uğultusunda olduğu gibi, toplama kamplarının seslerini duyabiliriz” (Hasumi, Shigehiko, 2009: 325-326).

<sup>53</sup> Godard bu iddiasını şöyle ifade eder; “bir kez insanlar ‘filme çekilemez’ olan hakkında tartışmaya başladı mı, bunun sonu yoktur. Basitçe, insanların film çekmesini durduramazsınız, tıpkı kitapları yakmamanız gerektiği gibi. Aksi takdirde neyi eleştirdiğinizi bilmeyeceksiniz” (Godard, akt. Shigehiko, 2009: 320).

nasıl sığdıracaksın? On ton kolu ve bacağı üç tonluk bir vagona nasıl yükleyeceksin? On kişilik benzinle yüz kadını nasıl yakacaksın? Yazı makinelerinin başına geçmiş, bütün bunların dökümünü yapan katipleri de göstermek gerekirdi. Tahammül sınırını aşan, bu sahnelerin salacağı dehşet olamazdı; tam aksine, bunların tümüyle normal ve insancıl görünümü olurdu” (Godard’dan akt. Bonitzer, 2007: 94).

Böylece toplama kamplarının dehşetini temsilinin imkansızlığı argümanlarına karşı çıkan Godard, toplama kamplarındaki işkencecilerin ‘tümüyle normal ve insancıl’ görünen günlük rutinine odaklanır. Holokost’un en dehşet verici yanı da, Nazilerin bu akıl almaz suçu işlemek için bürokrasi, bilim ve teknoloji, insan gücü gibi halihazırda var olan yapılardan yararlanmış olduğudur. Bu anlamda, düşünülemez ve gündelik olan arasında gerilimli bir ilişkiyi vardır. Bu nedenle Godard, kötülüğün bu en aşırı biçiminin gündelik dilin içinden geçerek anlatılabileceğini düşünür. Godard’ın, belki de doğrudan doğruya kamplarla ilgili olan *Shoah*’ın da açık açık karşısında olarak, kampların çekilmediği yönündeki ısrarı ve Alain Resnais’in çarpıcı filmi *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard)*’i bile yetersiz kabul etmesinin nedeni Baker, ’e göre, yetersizliğin “hiç kuşkusuz filminki değil, toplama kamplarını kendi gerçeklikleri çerçevesinde çekenlerin SS’ler” olmalarından kaynaklanıyordu (Baker, 2015). Meseleyi sorguladığını düşündüğü, Godard’ın 1987 yılında Marguerite Duras ile yaptığı bir röportajda geçen küçük bir diyalogu örnek verir Baker (2015):

“J.-L. Godard –Kötülük görülmek istenmiyor, sözle kötülenmek isteniyor. Bu konuda hep şu toplama kampları örneğini alıyorum; göstermekten çok ‘artık bir daha hiç’ demekle yetiniliyor. Böyle bir şeyin hiç var olmadığına dair, böyle bir şeyin pekala olduğu cevabını verecek kitaplarla karşılaşmak üzere kitaplar yazıp çizmekle yetiniliyor. Oysa göstermek yeterlidir, bakışımız hala var...”

M. Duras –*Shoah* göstermişti; yollar, derin çukurlar, sağ kalanlar...

J.-L. Godard –Hiçbir şey göstermedi...”

Göstermemiştir, çünkü Godard, bu imajlarla yüzleşmeye duyulan, duyulabilecek korkuyu iyi tanımaktadır; artık ne kimse gösteriyor, ne de kimse görmek istiyordur (Baker, 2015). “En zor olanı da Lanzmann’ın yaptığı gibi kurbanların bakış açısından çok zulmedenlerin dünyasından ve bakış açısından yola çıkarak göstermektir” der Baker, “çünkü bu “katlanılamaz” olacaktır. İnsan orada kendi insani ve insanlık dışı yanıyla aynı anda karşılaşacaktır” (Baker, 2015).<sup>54</sup>

Godard’ın itiraz noktası, Auschwitz’in travmasından sonra, tarif edilemeyen korkuların, dehşet verici şeylerin gerçek yüzünün seyircinin hafızasına dahil edilmesinin bir örneği olarak Nazi ölüm kamplarının, filmlerle etik birleşme noktasını kuran temsildeki bu imkansızlıktır. Kampları “ultra, aşırı bir durum gibi görmeye, göstermeye” çalışmak der Baker, “onların o sefil organizasyon mantığını kavramayı, dolayısıyla insanlığı hala ziyaret edecek bir tehdidi tanımayı reddetmek” anlamına gelmektedir (Baker, 2015). Godard, Holokost’un temsile karşı koyduğunu tartışmaz, fakat onun yerine onun yeniden yaratılarak temsil edilemeyecek bir olay olduğunu iddia eder. (Wheeler,2009: 187). Peki Holokost gibi bir felaketin temsili söz konusu

---

<sup>54</sup> Ranciere’in, Rithy Panh’in Kamboçya Soykırımı’yla ilgili olan ve katlanılamaz bir gösteriye dönüşen *S21, Kızıl Kemerlerin Ölüm Makinesi* (2003) filmiyle ilgili söyledikleri burada hatırlanabilir. Rithy Panh, iki farklı türden tanığı, S21 kampından zor da olsa kurtulmayı başaran birkaç kişi ve birkaç eski gardiyanı aynı yerde buluşturmuştur. Bu buluşturmanın amacı insanların, sorgulama raporları, işkence edilmiş ve ölmüş tutukluların fotoğrafları, eski tutuklulardan birinin hatırında kaldığı kadarıyla yaptığı bir resim... gibi çeşitli türdeki arşivlere tepkilerini görüntüleyerek, makinenin mantığını harekete geçirmektir (Ranciere, 2010: 93). “Eski gardiyanlar bu belgelere baktıkça, işkence ve ölüm aracı olarak hizmet ederken takındıkları tavır, hareket ve tonlamaları hatırlıyorlardı. Şaşırtıcı bir sahnede, içlerinden biri akşam teftişini canlandırmaya koyuluyor; ardından ortak cezaevindeki “sorgulamadan” dönen tutukluların geri dönüşleri, onları bağladıkları zincirler, tutukluların bir kap almak için yalvardıkları et çorbası veya fosseptikler, parmaklıklar, çıgıllıklar, küfürler ve kımıldayan her tutukluya savrulan tehditler arasından onları işaret eden parmaklar, kısacası o dönemde gündelik olarak yapılan her şey sökün ediliyordu. Adeta dünkü işkenceciler bugün de aynı rolü oynamaya hazırmiş gibi belirgin bir ruh hali olmaksızın tamamlanan bu canlandırma, şüphesiz katlanılmaz bir gösteridir” (Ranciere, 2010: 93). Film, katlanılmaz olanın bölüşümünü yeniden tanımlayarak, konumları değiştirerek, çeşitli temsiller üzerinde oynar. İşkenceciler, iktidarlarını yeniden gösterirken, okul sıralarındaki küçük çocuklara çevrilirler. Böylece “farklı türdeki kelimeleri (sözlü veya yazılı), farklı görsellik biçimlerini (sinema, fotoğraf, resim, tiyatro) ve birçok zamansallık biçimini” birleştirerek film, “makinenin nasıl işleyebildiğini ve cellatlarla kurbanlar için bugün o makineyi görmenin, düşünmenin ve hissetmenin nasıl mümkün olduğunu gösteren bir temsili” sunar (Ranciere, 2010: 93-94). 1965 yılında Endonezya’da başarısız bir darbe girişiminin tetiklediği katliamları benzer bir yaklaşımla ele alan Joshua Oppenheimer’in yönettiği *Öldürme Eylemi* (*The Act of Killing*, 2012) filmi de, suçu işleyenlerin olaya bugün nasıl baktıklarını anlamaya çalışır. Yönetmenin kendi ifadesiyle, “suçluların kazandığı durumda nasıl bir tarih yazacakları”, çözümlenmemiş bir travma ile tüm toplumun nasıl yaşamaya çalıştıklarıyla ilgili bir filmidir *Öldürme Eylemi* (2015: 69).



olduğunda, bazı şeylerin sanatın yetki alanının dışında olduğu sonucuna varılıyorsa, soykırım durumunda olduğu gibi bazı olayların sanatın aracılığıyla temsil edilemez olduklarıyla ne kastedilmektedir?

### 3.1.2. Bazı Şeyler Temsil Edilemezliği

Toplumun yaşadığı kötülüklerin travmasının sanat aracılığıyla yeniden temsil etme çabasının estetik etrafındaki tartışmaları, Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğunu söyleyen Adorno'nun sözleriyle etik bir meseleyle birleşir. Bu aynı zamanda Holokost gibi felaketlerin 'temsil edilemezliği' argümanlarının da kaynağıdır. "Holokost'un "tarifsiz" olduğunu söylediğimizde ne demek isteriz?" diye soran Thomas Trezise (2001), "tarifsiz olan"ın üç anlamından söz eder. İlki, "kelimelerle ifade edilemeyen; kelimelere sığmayan, betimlenemeyen, anlatılamayan" demektir. Bir diğer deyişle "tarifsiz olan", "sözlü olarak temsil edilemeyen" anlamına gelmektedir. Holokost'un tarifsiz olduğunu söylemek, aslında bu travmatik tarihsel olayın, bizim kullanımımızda olan sözlü temsilin tüm kategorilerinin sınırlarını aştığını beyan etmektir. İkincisinde, "tarifsiz olan" "tarifsiz olarak ya da anlatılamayacak derecede kötü ya da nefret verici" anlamına gelir. Theodor Adorno'nun, Hitler'in tarif edilemez derecedeki kötülük edimlerine referans vermesinde olduğu gibi, estetik, toplumsal ya da ahlaki bir yargı taşır. Böylece, tarifsiz olanın ilk anlamındaki olgusal iddia yerine, burada Holokost'un tarifsiz kötülüğünü nitelik ve boyutları açısından ortaya koyan normatif bir iddia vardır. Tarifsiz olanın üçüncü anlamı ise konuşulamaz ya da konuşulmaması gerekeni ifade eder. Burada tarifsiz olan, dünyevi olanın ve onun dilinin dışında kutsal olan bir şeyi, hem de konuşulamayan bir şeyi nitelemek için ortaya çıkar. Çünkü ondan söz etmeye çalışmak kutsala saygısızlık etmek anlamına gelecektir (Tresize, 2001: 39).

Holokost'un dehşeti temsil edilemez olarak anlaşılmasının olası sonuçlarından biri, onun herhangi bir sanatsal yaklaşımının üretilmeyeceğidir. Böylece, yaşanmış olan felaketin varlığına bir kanıt olarak tanığın sözü önem kazanır. İkinci olaraksa Holokost'la hakkıyla hesaplaşabilecek benzersiz bir sanatın,

yüce sanatın, varlığını gerekli kılar. ‘Temsil edilemez olan’ın bakış açısına göre, Holokost kutsaldaki ve insanın tarihindeki kırılmanın sembolüdür. Bu kırılmanın biricikliği bununla ilgili anlatıların ve bu yüzden tüm estetik temsillerin meşruiyetini bozar. Ranciere’e göre (2012: 122-123), temsildeki bu imkansızlık ilanı bir yasağı örterken; bu yasak iki şeyi birbiriyle karıştırır: bir yandan, ölüm kamplarındaki dehşetin ve çekilen acının taklidinin estetik hazza tabi kılınmasıyla olaya dair bir yasak söz konusu iken; diğer yandan, benzeri görülmemiş bir olay olan soykırımın, yeni bir sanatı, temsil edilemeyene ilişkin bir sanatı gerektirdiği iddiasıyla sanata dair bir yasak söz konusu ediliyor. Bu durumda, “bu sanatın görevi ile modern sanata modern sanat normunu veren temsil-karşıtı bir gereklilik fikri birbirine iliştiliyor” (Ranciere, 2012: 123).

Temsilin imkansızlığı Holokost gibi felaketleri, herhangi bir yorumlama imkanından uzaklaşarak; onun yerine, ‘korku’, ‘kelimelerle ifade edilemez’, ‘bayağılık’ ve ‘hiçlik’ ile birleştirir (Lara, 2007: 76). Sessizliği, yakarışı, şiiri ve bilgiyi sürgün etmeyi tartışmak, kısaca, tarifsiz olanın tanıklığı, temsil edilemez olan, anlamaya kalkıştığımız bir şeyleri gizemli hale getirmektedir (Rose, 1997: 43). Auschwitz gerçeğinin “hayal bile edilemez”, “düşünülemez” olduğu vurgusuyla istenmektedir ki, “yalnızca bir hafıza, bir giz, bir dil ifadesi kalsın Auschwitz’den geriye; ama asla imajlar değil” (Baker, 2015). Böylece, en karanlık insani deneyimleri yorumlayacak ya da tanımlayacak ifadeleri bulma olasılığı reddedilecektir. Barry Langford, *‘You cannot look at this’: Thresholds of Unrepresentability in Holocaust film* başlıklı makalesinde bu türden bir yaklaşımın Holokost’u, tarihsel bir “tekillik”, “kendinden önce var olan ya da kendinden bağımsız bir şekilde varlığını arayan bir yolla formüle edilmiş herhangi bir yanıtı parçalayan ve kendi içine çeken bir kara delik” gibi görmekte ısrar ettiğini söyler (1999: 26). Langford’a göre, bu denli radikal bir kısıtlama, yalnızca Holokost’un kendisine hitap etmeyi amaçlayan sanatı değil, estetiğe herhangi bir başvuruyu çökertir duruma getirerek, tümünden sanatın olanaklılık koşullarını değiştirmektedir (1999: 26-27).

Holokost gibi bir kötülüğü tarif edilemez olarak düşünüp, onun temsil edilemeyeceği argümanına kaynaklık eden Kantçı yüce fikridir. Immanuel Kant

*Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde yüceyi, bir kavramın muazzamlığı ve düşüncenin bütünlüğüne derinlemesine inmede hayal gücünün yetersizliği arasındaki keskin farklılık içinde tanımlar: “Yüce hiçbir duyusal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun İdealarını ilgilendirir ki, bunlar için uygun hiçbir sergileme olanaklı olmasa da, tam bu duyusal sergilemeyi kabul eden yetersizlik yoluyla uyarılıp anlığa çağırılırlar” (2011: 103). İmgelem yetisinin etkinliğinde Yücenin bizde uyandırdığı heyecan, güzelden farklı olarak, ciddi bir şey, hatta acıyla belirginleşen, saygı duygusu yaratır, bu yüzden yüce olumsuz haz adını almayı hak eder.<sup>55</sup> Kant için yüce, yalnızca kavrayışın, yargılama yetisinin duyunun her ölçütünün ötesine geçin bir yetiyi kanıtlayan düşünebilmedir. Kant'ın yüce duygusu ve felsefede, özellikle de estetik, ahlak ve metafizikte ‘modern’i oluşturduğu düşünülmüş olan şeyin Kant tarafından yerleşik kılınışı arasındaki eleştirel ilişkide Jean-François Lyotard, kendi yüce kavramını şekillendirir (Anderson, 2011: 217). Lyotard, Holokost ‘olay’ının<sup>56</sup> temsil edilemezliğini ve onu dile getirecek herhangi bir dilin yetersizliğini tartıştığı *Heidegger and “the jews”*’te (1997)<sup>57</sup> yüce bir duygunun varlığını vurgular ve Kant'ın bu duyguyu şöyle nitelendirdiğini yazar:

---

<sup>55</sup> Yüce, hiçbir aracı kavramı gerektirmeksizin bize verdiği doğrudan doğruya hazla ve evrensel uzanımla özel yargıların konusu olmakla “güzel”e benzer. Buna karşılık, her zaman nesnenin biçimiyle ilgili olan “güzel”de sınırlılık belirgin, “yüce” her zaman sonsuza açılır, her zaman insan kavrayışını aşar. Kant, bir estetik değer olan yüce’nin yine bir estetik değer olan güzelle ilgisini her ikisinin de kendiliklerinden haz vermelerinde bulur. Her ikisi de Kant’a göre, bir kavramı cins kavramının altına koymayı amaçlayan duyusal olarak ve mantıksal olarak belirleyici yargıyı değil, derin-düşünme yargısını varsaymada anlaşılır. Bunun sonucunda doğan hoşlanma ne ‘hoş’ olan durumunda olduğu gibi duyuma dayanır, ne de ‘iyi’den duyulan belirli bir kavrama dayanır. Ama ister güzel ister yüce olsun her iki yargı da estetik türden olduğu için tekildirler ve obje’nin bilgisini değil, haz duygusu üzerinde bir istemde bulunurlar (2011: 101). Güzel ve yüce arasındaki ayrımları ise Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde şöyle belirtir: “Doğanın Güzeli nesnenin sınırlardan oluşan biçimini ilgilendirir; buna karşı Yüce ise biçimsiz bir nesnede bulunacaktır, ama ancak *sınırsızlığın* onda ya da onun vesilesiyle tasarımılanması ölçüsünde, ve gene de ek olarak bütünlüğünün de düşünülmesiyle” ilgilidir. Öyle ki, güzel belirsiz bir kavrayış, yargılama yetisi kavramının tasviri için, Yüce ise bu tür bir us kavramının tasviri için alındığından, hoşlanma güzelde niteliğin tasarımı, yücede ise niceliğin tasarımı ile bağlı olmaktadır (2011:101-102) Kant ayrıca *matematik* ve *dinamik* yüceden de söz eder.

<sup>56</sup> Lyotard’ın *The Differend*’te ve diğer erken çalışmalarında merkezi bir kavram, ‘sessiz/dilsiz ifade’dir (*the silent phrase*) (Woodward, 2013: 127). “Sessiz ifade, bir hisse işaret eder, temsilin sınırlarını çizer ve ‘temsil edilemeyen’ bir şeylerin varlığına tanıklık eder” (Woodward, 2013: 127). Tanıklık konusu, ya da tanıklık etmek, Lyotard’ın daha sonraki çalışmalarında sık sık yinelenirken, genel olarak Lyotard için tanıklığı gerektiren şey, “temsil imkanının dışında kalandır –onu adlandırdığı şekliyle ‘olay’dır (*the event*)” (Woodward, 2013: 127).

<sup>57</sup> Lyotard’ın 1988’de yazdığı *Heidegger and ‘the jews’* (1990) kitabında tarihsel olaylar ve fiziksel travma arasında kurduğu analogiyi oldukça eleştirilmiştir. Birçok kuramcıya göre, onun temsil

“Kant onu, aynı anda hem engelleyen hem de harekete geçiren bir dinamiğe uygun, haz ve acının kombinasyonu, aniden hem çekici ve hem de tiksindirici bir devinimin titremesi, bir çeşit spazm olarak nitelendirir. Bu duygu, üstesinden gelinebilen bir şeyden daha fazla, zihne ‘dokunmuş’ bir ‘fazlalık’ gerçeğine tanıklık eder. Yücenin, biçim için bir düşünceye sahip olmamasının, onun ‘biçimsiz’ (*unform*) olmasının sebebi budur. Çünkü biçim verileni veren şeydir, hatta imgesel temsillere ilişkin olarak...yüce duygusunda, imgelem aynı zamanda temsil etmek için mutlağı (büyüklükte, yoğunlukta) tamamen bir araya getiremez ve bu yücenin zamanla yerleştirilebilir (*localizable*) olmadığı anlamına gelir. Fakat bir şeyler en azından orada arta kalır, hayal gücü tarafından yadsınan, aynı anda hem haz ve hem de acı olarak zihinde yayılan...” (Lyotard, 1997: 32).

Buradan hareketle Lyotard, Kantçı ‘yüce’ kavramıyla Holokost’un temsil edilemezliği arasında bağ kurarak yüce bir deneyim olarak Holokost’un temsilinin imkânsız olduğunu söyler. “Yahudi halkının ezeli yazgısı ile sanatın modern temsil-karşısı yazgısını koşutluk içine” (Ranciere, 2008: 131-132) yerleştiren Lyotard, insanlığın tanıklık ettiği bu akıl almaz kötülüğe sanatın, temsil edileni bir kenara bırakan ama temsil etme olarak yorumlanamayacak, Öteki’nin kanıtı olarak tanıklığın sözüne başvurarak yanıt verebileceğini düşünür. “Bu Öteki, Batılı gelenekte unutuşa tanık olan, Öteki’nin tutsağı olan düşüncenin kökensel koşulunun tanığı olan halkın adını, Yahudi adını almıştır (Ranciere, 2008: 132). Böylece, “yahudiler”<sup>58</sup> düşüncenin düşünemeyeceği bir Ötekiliğin yerine/yersizliğine

---

edilemeyen/sunulamayan ve kadınlar ve siyah insanlar gibi diğer azınlık gruplar ile Yahudilerin bir arada gruplandırması, hem tarihsel olaylar ve hem de kültürel grupların spesifikliğini yok etmektedir. Bu eleştiriler Lyotard’ın çalışmasındaki temsil edilemezlik konusunun homojenleştirici olduğunu ve böylece onun tanıklık edeceği şeyleri yok ettiğini iddia eder (Woodward, 2013: 128-129).

<sup>58</sup> *Heidegger and the jews*’e yazdığı önsözde David Carroll, Lyotard’ın, daima çoğul, tırnak içinde ve küçük harfle “yahudiler” olarak adlandırdığı şey ile, temsil edilemez ve unutulamaz olanın bütün problematiğini kışkırtıcı bir biçimde ilişkilendirdiğini yazar. Carroll’a göre Lyotard, “Yahudiler” ile “ne bir ulusa, ne de politik, felsefi ya da dini bir figüre ya da özneye referans vermez. O ne bir kavram ne de herhangi belli insanların bir temsilidir” (Carroll, 1997: xii). Bu nedenle Lyotard, “yahudiler”in, gerçek Yahudiler ile karıştırılmaması gerektiğini söyler. Ancak bununla birlikte Carroll’a göre, ne olursa olsun Lyotard’ın “yahudiler” adlandırması, onları doğrudan tanımlamasa bile dönüştürme, sınır dışı edilme, asimilasyon ve sonunda imha yoluyla acı çekmiş olanlar gerçek Yahudiler olduğundan,

yerleştirilir (Carroll, 1997: xii). Varoluşumuzun düşünülebilir alanını aşan, ne düşünülebilen ne de açık bir şekilde temsil edilebilen ama tecrübemizin bütününe belli bir parçasını var eden ve kuran bu Ötekilik'tir. Ranciere'e göre buradan şu sonuç çıkacaktır: "Yahudilerin soyunun yok edilmesi Batı düşüncesinin kendine hakim olma projesinde, Öteki'nin tanığının, düşüncenin kalbindeki düşünülemez tanığının işini bitirme iradesinde kayıtlıdır. Öyleyse bu koşul sanatın modern ödeviyle koşut olacaktır" (Ranciere, 2008: 132).

Düşüncede düşünülemez olan, temsili imkansız bu Ötekilik'le yüzleşmek için, Holokost'a uygun bir sanatsal yaklaşımın temsile başvurmaması gerektiğini düşünen Lyotard çözümü, hiçbir zaman temsil etmeyen, fakat onun yerine "temsil edilemeyeni imleme" yoluyla sunan yüce sanatta bulur (Lyotard, 1991: 128). Ona göre yüce sanatın görevi, "doğasında var olan yüceyi, onunla ilgili yüksek duyguya ulaştırmak için hiçbir şeye sahip olmayan bir sunulamaz olanı imleyen, fakat 'gerçeklikler'in dönüşümünün sonsuzluğuna yazılanı sürdürmektir" (Lyotard, 1991: 128). Ranciere'e göre Lyotard'ın kurduğu şemada yüce sanat, "tıpkı Yahudi halkının unutuşu hatırlayan, Öteki'yle bu kurucu ilişkiyi düşüncesinin ve yasanının temeline koyan halk olması gibi", "Öteki'yi unutan düşüncenin emperyalizmine direnen sanattır" (Ranciere, 2008: 134). "Soykırım, kendi bağrındaki tüm başkılığı ortadan kaldırmak, dışlamak ve bir halk söz konusu olduğunda soyunu yok etmek kaygısını güden diyalektik bir akıl sürecinin sonucudur. Öyleyse yüce sanat da bu programlanmış ve uygulanmış ölümün çağdaş tanığıdır" (Ranciere, 2008: 134). Ancak Ranciere, Lyotard'ın şeması "her türlü diyalektik asimilasyona direnen bir kökensel düşünülemezden hareketle" akıl yürütürken, diğer yandan bu düşünülemez kendisini bütünsel bir akılcılaştırmanın ilkesi haline getirerek, iddia ettiği şeyin tam aksini yapmaktadır. Lyotard, Auschwitz'den sonra sanatın

---

bütünüyle gerçek Yahudilerden de açıkça ayrılamaz (1997: xii). Carroll'un ifadesiyle; "*Heidegger and the jews*" böylece "Batı düşüncesinin 'yahudiler'e borçlu olduğu ödenemez borca ve hem onun yükümlülüğünü kabullenmenin reddinin ve hem de yükümlülük olmayacağı için onun borcunu tasfiye etme girişimlerinin korkunç sonuçlarına odaklanır. Bir anlamda, hepimizi 'yahudiler' haline getirmeye çalışır, yani, Lyotard'ın burada 'yahudiler' olarak adlandırılan Yahudiler ve Yahudi olmayanlar, hayatta kalanların insansızlığı (*non-people*) olarak referans verdiği şey, birlikte olmalarının herhangi ilksel köklerin gerçekliğine değil fakat sonu gelmez bir hatırlamanın tekil borucuna bağlı olduğudur" (Carroll, 1997: xii).

“olanaksızlığını” sunulamazın sanatına dönüştürerek onu radikalleştirmektedir (Ranciere, 2008: 134-135).

Holokost’un kalbindeki ontolojik sorunsal ya da paradoks, “temsil edilmeyecek, fakat *olmuş olan* Olay’dır. Gerçek ve temsil aynı şekilde, onların uygun sınırlarının ötesinde ısrar eder (Langford, 1999: 38). Ranciere’e göre, bugün basit anlatının mimetik hilenin karşısına koyulmasıyla, iki farklı figürüyle tanık sözü kıymete binmiştir:

“Birinci figür, sanat yapmayan, yalnızca bir bireyin deneyimini tercüme eden basit anlatıya değer verir. İkincisiyse, tersine, “tanık anlatısı”nda yeni bir sanat kipi görür. Bu durumda söz konusu olan, olayı anlatmaktan ziyade düşünceyi aşan bir *oldu*’nun tanıklığını yapmaktır; bu *oldu* düşünceyi yalnızca kendi has aşırılığıyla aşmaz, genel olarak *oldu*’nun has özelliği düşünceyi aşmaktadır. Böylelikle, özellikle Lyotard’da, düşünülebilir olanı aşan olayların varlığı, genel olarak düşünülemez, bizi etkileyen şey ile düşüncemizin bu şeyin ne kadarına hakim olabildiği arasındaki özsel uyumsuzluğa tanıklık eden bir sanata çağrı yapar. Öyleyse bu sunulamazın (*imprésentable*) izini kaydetmek, sanatın yeni bir kipine –yüce sanata- özgüdür” (2008: 113).

Kant’a göre, “sonsuz büyüğü, sonsuz güçlüyü tasavvur edebiliriz, fakat bu mutlak büyüklüğü ya da gücü “görünür kılmak” için önceden belirlenmiş bir nesnenin her sunumu bize acı vererek kifayetsiz görünür” (Anderson, 2011: 218). Postmodern yüce duygusu ise, “sunumdaki bu sunulamaz olan üzerindeki uzlaşmaz çatışmanın hazzı haline gelir” (Anderson, 2011: 218). Bir diğer deyişle, Kant için öyle bir şeyle karşılaşıyoruz ki, bunu hayal edebiliyoruz ama anlatamıyoruz, dile getiremiyoruz ve bize aynı anda haz ve acıyı yaşatan şeyin kendisi bizim için bir yüceye dönüşüyor. Postmodern durumda ise bu temsil edememe durumunun kendisi yüce bir duygu halini almaktadır.

Lyotard'ın 'temsil edilemez olan' ile ilgili tartışmasına cevaben Ranciere meseleyi ele alırken temsile, sanat hakkında bir düşünme rejimi olarak yaklaşmayı önerir. Ranciere'e göre:

“Eski temsil mantığının karşısında olan şey, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır. Temsil-karşıtı bir sanat, temsil etmeyi bırakmış bir sanat değildir. Ne temsil edilebilecek olanlar bakımından ne de temsil etme araçları bakımından sınırlı olmayan sanattır. Yahudilerin soykırımı uğratılmasının, kişilere atfedilebilir herhangi bir saikten ya da herhangi bir durum mantığından çıkarsanmaksızın, gaz odaları, infaz sahneleri, cellatlar ya da kurbanlar göstermeksizin temsil edilebilmesi, bunun sayesinde” (2012:123-124).

“*Are Some Things Unrepresentable?*” başlıklı makalesinde Jacques Ranciere (2007), Holokost'un temsili sorusuyla ilgili problemin, tam olarak kelimeleri sarfedebilmenin zorluğunu ifade eden temsilin kendisi sorusu olmadığını söyleyerek, temsil edilememezlik meselesini tartışır. Bazı şeylerin temsil edilemez olup olmadığı sorusunun 'evet' ya da 'hayır' gibi bir yanıtı içerimlemediğini vurgulayan Ranciere'e göre, asıl mesele “deneyimin tüm alanlarını tekanlamlı bir biçimde kapsamayı hedefleyen böylesi bir kavramın hangi koşullarda oluşturulabileceğidir” (Ranciere, 2008:111). Sadece toplama kampındaki hayatın bir yorumlamasında kullanılabilen sıra dışı ve özel bir edebi biçim yoktur. Ranciere'in deyişiyle (2007:126); “bu tecrübeyi aktaran dil, hiç de ona özel değildir” ve böylesi bir sıradanlık, arabuluculuğun iki biçimi arasındaki açıklığı betimler: bir taraftan temsilin belirliği (*specifity*) ve diğer taraftan estetiğin genelsizliği (*genericness*). Ranciere'e göre, temsil edilemezlik, estetikteki değişim anlamına gelmektedir. Bu düşünce ise iki türlü karşımıza çıkar (Ranciere, 2008: 113-114):

Bir yandan temsiliyetin içsel olanaksızlığını öne sürer; belli bir tip nesnenin, buradalık ile burada-yokluk (*absence*) arasındaki, duyulur ile anlaşılır arasındaki her türlü

uyumlu ilişkiyi çatlatarak harabeye çevirdiği olgusunu öne sürer. Öyleyse bu olanaksız, sanatın temsili kipini bir başka sanat kipine temyiz eder. Diğer yandan, temsiliyetin liyakatsizliğini öne sürer. Bu durumda kendini bambaşka bir çerçeveye yerleştirir: sanat mefhumunun devreye girmediği, yalnızca *görüntülerin* yargılandığı, yalnızca görüntülerin kökenleriyle ilişkilerinin (temsil ettikleri şeye layıklar mı?) ve hedefleriyle ilişkilerinin (onları alımlayanlarda uyandırdıkları etkiler neler?) incelendiği Platoncu etik çerçeve.

Ayrı türden bu iki mantığın iç içe geçmesi sonucunda da, “temsili mesafenin ayarlanmasına ilişkin sorunlar temsilin olanaksızlığıyla ilgili sorunlara dönüşür. İşte o zaman yasak gelir ve üstelik kendini yadsıyarak, kendini nesnenin özelliklerinin sonucu gibi sunarak, bu olanaksızın içine sızar” (Ranciere, 2008: 114).

Ranciere, temsil edilememelik kavramının geçersizliğini vurgulamak için, temsil edilememelikteki imkansız olanı yapmayı başaran Robert Antelme’nin *İnsan Türü* (*Human Race*) romanından örnek verir:

“İşemeye gittim. Hala geceydi. Benim yanımda işeyen başkaları da vardı; kimse kimseyle konuşmuyordu. Çişliğin arkasında pantolonunu indirmiş birilerinin oturduğu küçük bir duvar ile hela çukuru vardı. Çukuru örten küçük bir dam vardı, çişlik açıktaydı. Arkamızda tahta galoş sesleri, öksürükler, daha başkaları geliyordu. Hela hiç ıssız kalmıyordu. Bu saatte çişliklerin üzerinde bir buhar süzülüyordu (...) Buchenwald gecesi sakindi. Kamp uyuyan devasa bir makineydi. Zaman zaman gözetleme kulelerinin projektörleri yanıyordu. SS’lerin gözü açılıyor ve kapanıyordu. Kampın çevresindeki ağaçlıklarda devriyeler geziyordu. Köpekleri havlamıyordu. Nöbetçi sakindi”

Robert Antelme, bu satırlarda, “genellikle özgül bir deneyime, en temel özelliğine indirgenmiş, her türlü beklenti ufkundan yoksun bırakılmış, yalnızca küçük edimler ile küçük algıları birbiri ardına ekleyen bir yaşamın deneyimine karşılık düşen bir” dil kurmuştur (Ranciere, 2008: 125-126). Bu satırlarla Antelme,



bariz kılmak istediği özgöl direnç biçimine tanıklık eder: “temerküz kampında çıplak hayata indirgenmiş olmayı, en temel jestlerine varıncaya kadar insan türüne temelden ait olmanın olumlanmasına dönüştüren direnç” (Ranciere, 2008: 125-126). Kamp deneyimini bizzat yaşamış olan Robert Antelme’nin romanda kullandığı bu yan yana dizilimin kamp deneyiminden doğmadığını belirterek Ranciere, benzer bir dizilimin Camus’nün *Yabancı* romanında da, hatta daha da eskiye gidilirse Flaubert’te de kullanılan ortak edebiyat dili olduğuna dikkat çeker. Ranciere’e göre, “Robert Antelme’nin deneyimi, onu anlatacak bir dilin var olmaması anlamında “temsil edilemez” değildir. Dil de vardır, sözdizimi de. “Üstelik istisna dili ve sözdizimi olarak değil, tersine genel olarak tüm estetik sanat rejimine has ifade tarzı olarak vardır” (Ranciere, 2008: 127). Böylece sanatsal ifadenin yaygın anlamını kullanarak Antelme, bütünüyle benzersiz, istisnai bir olayı açığa vurur. Ne Camus, ne de Flaubert, benzersiz ya da istisnai olaylardan bahsetmezken, Antelme toplama kamplarının dehşetini benzersiz bir tecrübe olarak okuyucularına sunmak için estetik rejimin geleneklerine bağlı biçimde aynı edebi araçları kullanır. Ranciere’in ifadesiyle; “Bu programlı insanlıktan çıkarma deneyimi, tamamıyla doğal bir biçimde, insani olan ile insani olmayan arasındaki, iki varlığı birleştiren bir duygunun yükselişi” kendini ifade etmek için aynı kipleri kullanıyordur (2008: 127). Dolayısıyla Ranciere, tanıklığın has dili olmadığını söyler: “Bu uç insanlıkdışı deneyim ne temsil edilemezlik tanır, ne de has dil” (Ranciere, 2008: 127). Ranciere şöyle devam eder:

“Tanıklık insanlıkdışı olanın deneyimini ifade etmesi gerektiği yerde insanlıkdışı oluşun zaten şekillenmiş diliyle, insani duygular ile insanlıkdışı hareketlerin özdeşliğinin diliyle doğal olarak karşılaşır. Estetik kurgu tam da bu dil aracılığıyla kendini temsili kurgunun karşısına koymuştur... temsil edilemez tam da orada, bir deneyimin kendine has dilinde kendini ifade edememesinde yatar. Ama has olan ile has olmayanın ilkesel özdeşliği estetik sanat rejiminin tam da alameti farikasıdır” (2008: 127-128).

Diğer yandan tanıklığa başvurma anlamı ve temsili imkanı üzerine Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*'de (2010) tanıkların sözleri üzerine kurulan, “kanıtın yetersizliği karşısında tanıklığa üstünlük katan” bu bilginin tam olarak ne ifade ettiğini sorar. Ranciere’e göre, görüntüde katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına götüren eleştirinin gerçek içeriği, temsil edilemez olan adına görüntünün eleştirisiyle gün yüzüne çıkan, sesin otoritesinin olumlanmasıdır: “Görüntünün kötülüğünün karşısına konulan etkinliğin erdemini bu ses, içinde yüzdüğümüzü bildiği yalancı hayatı eleştiren buyurgan sesin otoritesi yutar... Temsil edilemez olan adına, görüntünün eleştirisiyle gün yüzüne çıkarılan şey işte bu geçiştir” (2010: 82-83). Buradan hareketle Ranciere, Holokost ile ilişkili görüntüler üzerine bir tartışma yapar.

Ranciere, 2002 yılında Pariste açılan *Kamplardan Hafızalarda Kalanlar* (*Memoires des Camps*) başlıklı bir sergide gösterilen dört fotoğraftan örnek verir. Bu fotoğraflar, bir Sonderkommando tarafından çekilen Auschwitz’deki gaz odalarına doğru sürüklenen bir grup çıplak kadını ve kadınların arkasında yatan bir yığın yanan bedeni gösteriyordu. Ranciere bu fotoğrafları kitapta yayınlamazken, bu fotoğrafların değerine ilişkin olarak karşıt bakışlar öneren basılmış iki makaleyi tartışmasının merkezine koyar: bu görüşlerden biri Elisabeth Pagnoux’a ait olan klasik bir argümanı içerir: görüntüler katlanılamazdır çünkü fazlasıyla gerçektirler ve “Auschwitz dehşetini bizim varlığımıza yansıtarak, bakışımızı esir alıyor ve her türlü eleştirel mesafeyi yasaklıyordu” (Ranciere, 2010: 83). Pagnoux’un bu bakışını tersine çeviren ikinci eleştiride ise Gerard Wajcman, görüntüleri üç nedenden ötürü yalan söylemekle suçluyordu: Bu fotoğraflar, soykırımın gerçekliğini yansıtamazlar, çünkü Yahudilerin gaz odalarında imha edilişlerini göstermiyorlardı; ikincisi, gerçeklik görünür olan içinde asla bütünüyle çözünemez; son olarak da Shoah olayının merkezinde temsil edilemez, yapısal olarak bir görüntüde sabitlenemez bir şeyler vardır: “Gaz odaları, görüntüyü delip geçerek onun statüsünü sorgulayan, görüntü üzerine her türlü düşüncüyü tehlikeye sokan, kendi içinde bir çeşit çıkmaz, tahrip edilemez bir gerçek meydana getiren bir olaydır” (Wajcman 2001: 63; Ranciere, 2010: 83). Ranciere, fotoğrafların Yahudilerin imha sürecinin bütünü, bu sürecin anlam ve çağrışımlarını temsil etme iddiasında olmadığını belirterek,

Wajcman'ın yanlışlığına işaret eder. Wajcman'ın argümanının temelde kurmayı amaçladığı ve Ranciere'in temelde karşı çıktığı şey: “Gözle görülen görüntü ve sözlü anlatı dediğimiz iki temsil biçimi ile kanıt ve şahitlik dediğimiz iki doğrulama biçimi arasında radikal bir karşıtlık” kurmaktır (Ranciere, 2010: 83-84).

“Bir ölüm kampında gördüğü şeye anlatıyla tanıklık eden bir kimse, sonuçta kampın görünür bir izini kaydetmeye çalışan kişi gibi bir temsil işi yapmıyor mudur?” diye soran Ranciere’e göre (2010: 84), tanığın sözleri de kampın dehşetini doğrudan yansıtarak, bütünlük içinde anlatamaz. Aslında tam da “Her şeyi söylememek, her şeyin söylenemeyeceğini göstermek” tir onu değerli kılan. Fakat bu durumda da anlatının “görüntüden” kökten farklı olduğu anlamı çıkarılamaz çünkü şayet böyle bir anlama gelmesi için, görüntünün her şeyi gösterme iddiasında olduğunu söylemek gerekir. Tanığın sözüne atfedilen üstünlük “ne söylendiğinde değil, görüntü için varsaydığımız yeterliliğe, bu yeterlilik yanılgısına karşıt olarak, sözün özü itibarıyla yetersiz olmasındadır” (Ranciere, 2010: 84). Aslında Ranciere’e göre burada söz konusu olan şey yalnızca bir tanım meselesidir.

Ranciere Lanzmann'ın filminde görüşmeler yaptığı tanıkların yüzlerinin de “görüntüler” olduğunu vurgular. Ranciere’e göre asıl problem, kelimeleri görünür görüntülerin karşısına koymak değil; görsel olanı kalabalıkların alın yazısı ve sözlü olanıysa birkaçının imtiyazı haline getiren egemen mantığı altüst etmektir (2010: 90). “Eğer görüntülerin ne oldukları, ne yaptıkları ve doğurdukları etkilerin ne olduğu üzerine yeni bir bakış geliştirmek istiyorsak” der Ranciere, “bir kere bu görüntü kullanımını putperestlikle, cehalet veya edilgenlikle özdeşleştiren saptamaları sorgulamamız gerekir” (2010: 88). Ranciere, “hangi görüntülerin bu akıl almaz olayların temsiline uygun olduğu sorusunu farklı biçimde soran birkaç yapıtı” örnek verir. (2010: 88). Bunlardan ilki 1994'teki Ruanda Soykırımı ile ilgili, “katliamın gerçekliğini kanıtlayan tek bir görsel belge” kullanmayan Şilili sanatçı Alfredo Jaar'ın yapıtlarıdır. Ranciere, bu tartışma için Alfredo Jaar'ın *Gerçek Resimler* ve *Gutete Emerita'nın Gözleri* adlı iki farklı enstalasyonuna başvurur. *Gerçek Resimler*'de Jaar, kapalı kara kutular kullanmıştır. Tek bir katledilmiş Tutsi görüntüsü bulunmayan bu kutularda görünür olan tek şeyse, “kutunun içinde saklı şeyi betimleyen metindir” (Ranciere, 2010: 88). Ranciere’e göre ilk bakışta söz

konusu olan, görüntülü kanıt karşısına kelimelerin tanıklığının koyulması gibi görünse de; gözden kaçan şey, kelimelerin her tür sesten koparılması, bizzat kelimelerin görsel öğeler olarak kullanılmasıdır. Bu yolla Jaar, “sözlü olanla görsel olanı birbirine bağlayan bir görüntü” inşa etmiştir (Ranciere, 2010: 88). Ranciere, bunu daha anlaşılır kılabilmek için, Jaar’ın bozduğu rejimi, yani bizi özellikle dehşet görüntülerinin fazlaca yer aldığı bir görüntü seli ile boğarak, bu dehşetin sıradanlaşmış gerçeğine karşı bizi duyarsızlaştırdığı kanısını sorgular. Ranciere’e göre bu görüş her ne kadar eleştirel gibi dursa da, aslında sistemin işleyişiyle uyum içindedir. Çünkü hakim medya bizi dehşete tanıklık ettiren görüntü seline boğmaz, tam aksine bu tür görüntülerin sayısını azaltmaya çabalayan medyanın tek yaptığı, görüntülerin manasını basit bir şekilde tekrar tekrar açıklamaktan başka bir şey değildir (2010: 89). Dehşeti sıradanlaştıran ekranda görünen acı çeken bedenlerin sayısının fazlalığı değil, çok sayıda isimsiz beden, “kendilerine yönelttiğimiz bakışı bize iade etmeye muktedir olmayan” bedenlerin, “kendileri söz hakkına sahip olmadıkları halde sözün nesnesi olan” bedenlerin varlığıdır (Ranciere, 2010: 89-90). Dolayısıyla, dehşet görüntüleri seline kapılmanın seyreden duyarsızlaştırdığı tezi, bir sayım, hesap meselesi ile ilgili olduğundan yanılmaktadır. Jarr’ın “kapalı ama kelimelerle kaplı” kara kutuları, “görüntülerin aşırılığı veya azlığı yüzünden değil isimsiz, bireysel tarihi olmayan varlıklar oldukları için katledilmelerine katlanılmış, sessiz kalınmış erkek ve kadınlara bir isim ve bireysel bir tarih verdiği” noktada politik anlamlarına kavuşur (Ranciere, 2010: 90). Böylece kelimeler, görünür görüntülerin karşısı olmak yerine, “görüntüye dönüşürler, yani temsil öğelerinin yeniden bölüşülmesinin çeşitli biçimlerine” (Ranciere, 2010: 90). Ranciere, “bir görüntünün yerine bir başkasını, kelimelerin yerine görsel biçimleri veya görsel biçimler yerine kelimeleri” geçiren mecazları politik olarak nitelendirir (2010: 90). Bu mecaz politikası, Alfredo Jaar’ın Ruanda Katliamı’nda gözleri önünde ailesi katledilen bir kadının bir çift gözünden ibaret tek bir fotoğrafı içeren *Gutete Emerita’nın Gözleri* enstalasyonunda da göze çarpar. “Neden yerine sonuç, katledilen bir milyon yerine iki göz” ile bu kadının bakışı, dehşet gösterisinin yerine geçen bir mecazdır (Ranciere, 2010: 90-91). Ranciere’e göre sonuç olarak meseleye, “şu veya bu şekilde şiddete maruz kalmış kurbanların dehşetini göstermek-gerek/göstermemek-gerek” şeklinde bakmamak gerekir. Asıl mesele felaketin

kurbanı olmuş olanın, “görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası olarak” kurulmasıdır. Ranciere, hiçbir görüntünün tek başına karşımıza çıkmadığını vurgularken, her görüntünün, “temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine ait” olduğunu söyler (2010: 91). Görüntüyü, “belirli bir gerçeklik duygusu, belirli bir sağduyu yaratan bir düzeneğin ögesi” olarak tanımlayan Ranciere’e göre asıl sorun, “gerçeklik ile görünüşleri arasında bir karşıtlık kurmak değil; başka gerçeklikler, başka sağduyu biçimleri, yani başka uzay-zamansal düzenekler, başka kelimeler ve şeyler, biçimler ve anlam ortaklıkları oluşturmaktır” (2010: 94). Öyleyse “bu oluşturma işi, hikayeler anlatmaktan ibaret olmayıp kelime ile görünür biçimler, söz ile yazı, burası ile başka bir yer, o zaman ile şimdi arasında yeni ilişkiler kuran kurmacanın işidir” (Ranciere, 2010: 94). Bu anlamda Ranciere’e göre *Shoah* bir kurmacadır. Buradaki asıl meseleyi ise Ranciere şöyle ifade eder:

“Mesele, bu soykırımların hakikatinin görüntülere veya kurmacaya yerleştirilip yerleştirilmeyeceği değildir. Mesele, nasıl öyle olduğu ve şu veya bu kurmacayla, şu veya bu görüntünün inşasıyla ne tür bir sağduyunun örüldüğüdür. Keza görüntünün bize ne tür insanları gösterdiği ve ne tür insanları hedef aldığı; ne tür bir bakışın ve anlayışın bu kurmacayla yaratıldığıdır” (2010: 94).

Lanzmann’ın *Shoah* filmindeki bir sahnede tanık Abraham Bomba’nın gözyaşları bir diyalog içinde üretilir<sup>59</sup> ve onun yüzü, aynı zamanda tıpkı toplama

---

<sup>59</sup> Bu sahnede Lanzmann, gaz odasına girmeden önce saçları kesilecek olan kadın ve erkeklerin buraya gelişini Treblinka’nın eski kuaförü Abraham Bomba’nın tanıklığından aktarır. Bomba, saçları kesilenlerin kaderini anlatırken, gözünden akmaya başlayan yaşları mendiliyle silerek, şahit olduğu şeyleri anlatmayı reddederek sözlerini durdurur. Araya, devam etmesi gerektiğini söyleyen yönetmenin sesi girer. Ranciere’e göre, Bomba devam etmeliyse de bu, bilmezden gelinen ve inkar edenlerin yüzüne vurulması gereken bir hakikati açığa çıkarmak için değildir. Her halükarda o da gaz odasında neler olduğunu söylemeyecektir. Sadece söylemek zorunda olduğu için söylemelidir. İstemediği için ve söyleyemeyeceği için söylemelidir. Önemli olan şey tanıklığın içeriği değil, anlatılacak olayın katlanılmazlığı nedeniyle konuşma imkanını kaybeden birinin sözleri olmasıdır; sırf başka birinin sesi kendisini zorladığı için konuşmasıdır. Filmde ötekinin sesi, yönetmenin sesidir; fakat bu ses, başka bir sesi yansıtmaktadır. Ranciere’e göre tanığın sözü üç negatif nedenden ötürü kutsallaştırılmıştır: Birincisi, bu söz putperestlik sayılan görüntünün karşısına konulduğu için; ikinci olarak, konuşmaya muktedir olmayan insanın sözü olduğu için; son olarak da, kendisinininkinden daha

kamplarının fotoğraflarının bir görüntüsüdür ve bu noktada Ranciere, temsil edilemez olanla ilgili argümanın oynadığı ikili role işaret eder; “bir yandan görüntüdeki yalanın karşısına tanıgın sesini koyar. Fakat ses kesildiğinde, tanıgın gözleriyle gördüğü şeyin gözle görülür kanıtı, imha edilme korkusunun gözle görülür görüntüsü haline gelen şey, acı çeken yüzün görüntüsüdür” (2010: 86).

Bu sahneden de anlaşıldığı gibi, Ranciere’e göre, söz ve görüntü arasındaki karşıtlık sorunsuz bir biçimde biri kasıtlı, diğeri kasıtsız olan iki görüntü arasındaki bir karşıtlığa dönüşebilmektedir. Fakat kasıtsız olan bu ikinci görüntünün kendisi bir başkası tarafından, “kendi adına, her şeyden önce bir sanatçı olduğunu ve filmdeki tüm görüp işittiklerimizin kendi sanatının ürünü olduğunu kesin biçimde söyleyen” (Ranciere, 2010: 87) film yapımcısı tarafından planlanmıştır. Söz ve görüntü arasında kurulan karşıtlık ve bu karşıtlığın dayandığı temsil ve görüntü düşüncesinin kolaycılığı burada açığa çıkmaktadır. “Temsil dediğimiz şey, görünür bir biçim üretme işi değil, -fotoğrafın da en az söz kadar becerebildiği- bir eşdeğer sunma” işi olduğundan Ranciere’e göre, görüntünün bir şeyin kopyası, ikizi ve sinemacının karşısında duran şeyin yeniden üretiminden ibaret değildir: “görünen ile görünmez olan, görünür ile söz, söylenen ile söylenmemiş olan arasında oynanan karmaşık bir ilişkiler oyunudur” (2010: 87). Görüntü ve sesin karşıt şeyler olmadığını, dilde de görüntülerin var olduğunu Ranciere şöyle ifade eder.

“Görüntü, bir görüntü zincirinde meydana gelen bir başkalaşma bir bozulmadır (*alteration*) her zaman, sırası gelince o görüntüyü de bozan bir başkalaşma. Ses de, görüntünün görünür formunun karşıtı, görünmez olanın tezahürü değildir. Nitekim ses, görüntü kurulurken kaydedilir... Dilde de görüntüler/ingeler vardır” (2010:87).

Ranciere’e göre, sahnenin bütünüyle “yapay” olmasına rağmen Abraham Bomba sekansı, *Shoah*’taki en zorlayıcı ve duygusal anlardan biridir. Kamptaki

---

kuvvetli bir sözle konuşmaya zorlanan insanın sözü olduğu için. Görüntülere yöneltilen bu eleştiri, görüntülerin karşısına ne eylem taleplerini ne de sözün kısıtlanmasını çıkarır. Çıkardığı şey, bir susturup bir konuşuran otoritenin sesidir (Ranciere, 2010: 85-86).

kurbanların saçlarını kesmekle görevli olan Abraham Bomba'nın o anları anlatırken hissettiği duygular, gözünden süzülen yaşlarda ifadesini bulur (Ranciere, 2010: 87). Ancak Ranciere, kuaförün açığa vurduğu duyguların, Lanzmann tarafından kurulan düzenekle üretildiğine dikkat çeker: “sinemacı, gözyaşlarını kaydedip bu sahneyi başka sahnelerle birleştirdiği andan itibaren de, bu gözyaşları anılan olayın çıplak varlığı olmaktan çıkar artık (Ranciere, 2010: 87). Artık o andan itibaren Bomba'nın gözyaşları, olayın normalde görsel temsilinin yerine geçen kelimelerle yer değiştirerek, “bir yoğunlaşma ve ikame süreci olan “mecazlaşma süreci”nin ürünü”dür. Böylece, “gözyaşları bir sanat mecazı, gaz odasında yaşananların mecazi bir eşdeğerlisini sunmayı amaçlayan düzeneğin bir ögesi haline gelir” (Ranciere, 2010: 87).

Bu noktada tekrar Lanzmann'ın *Shoah* filmi etrafında süren temsil edilemez ya da temsil yasağıyla ilgili olan söyleme dönersek; filmde söz konusu olan şey soykırım deneyiminin sanatsal sunumu imkansız kılması, bu deneyimin sanatsal bir eşdeğerini yapmanın imkansızlığı değildir. Ranciere'e göre (2008), burada yadsınan, yalnızca, bu eşdeğerin cellatların ve kurbanların kurgusal olarak ete bürünmesiyle verilebileceğidir. Ranciere'in ifadesiyle (2008:127-131);

Zira temsil edilecek olan, cellatlar ile kurbanlar değil, bir çifte ortadan kaldırma sürecidir: Yahudilerin ortadan kaldırılması ve ortadan kaldırılmalarının izlerinin ortadan kaldırılması. Bu tamamıyla temsil edilebilirdir. Yalnızca, geçmişi “yeniden yaşatarak” ikinci ortadan kaldırmayı temsil etmekten vazgeçen kurgu formunda temsil edilemez. Filmin ilk kışkırtıcı cümlesinin ilan ettiği gibi, özgül bir dramatik eylem formunda temsil edilebilir: “Olay günümüzde başlar...”. Olmuş olan ve kendisinden geriye hiçbir şey kalmamış olan ancak *burada ve şimdi* başlayan bir kurguyla temsil edilebilir. Olmuş olan hakkında *burada ve şimdi* söylenen sözün bu yerde maddi olarak burada olan ve olmayan gerçeklikle yüzleştirilmesi yoluyla temsil edilebilir.

Ranciere'in vurguladığı gibi, geçmişin *burada ve şimdi* olan ve olmayan gerçeklikle yüzleştirilmesi yoluyla temsili Alain Resnais'in *Gece ve Sis (Nuit et*

*brouillard*, 1955) filminde Yahudi soykırımını temsili ile ilişkilendirilebilir. Auschwitz-Berkenau'daki ölüm kampı üzerinden Nazi soykırımını anlatan *Gece ve Sis*, “soykırımda hayatını kaybedenleri anmak amacıyla, Comite d’Histoire de la Seconde Guerre Mondiale’in siparişiyle” hazırlanır ve yıkıcı, rahatsız edici ve büyük öneme sahip bir belgesel olarak “aynı konuyu ele alan diğer filmleri değerlendirirken kullanılan bir ölçüt” haline gelir (Saunders, 2014: 146-147). Lanzmann gibi Alain Resnais de, *Gece ve Sis*’de toplama kamplarının ve onun çevresindeki yerlerin görüntüsünü kullanır. Ancak Resnais, Lanzmann’ın *Shoah*’da kullandığı tanıklık ve sözlü anlatıma dayanan yöntemleri reddederek, *Gece ve Sis*’de kendi çektiği görüntülerle arşiv görüntülerini bir araya getirerek oldukça etkileyici bir dil oluşturur. Böylece Resnais, paradoksal bir biçimde bir taraftan kamplarda olan gerçeği bilmenin imkânsızlığını vurgularken, diğer yandan bu gerçeği arşiv görüntüleriyle tasvir etmeye çalışır (McGowan, 2012: 294-295). Geçmiş, bir daha tekrar edilmemesine tarihin ötesine güvenli bir şekilde mühürlenmez, fakat fantazmatik bir biçimde şimdiki zamanın içine sızmıştır. Dolayısıyla, “tarihsel nesneye ulaşabilmemiz, onun sadece geçmişteki olayları değil, bugünün başarısızlıklarını da somutlaştırması nedeniyle mümkündür” (McGowan, 2012: 295). Arslan’ın da belirttiği gibi (2014), Resnais, “bir psikanalist gibi geçmişteki travmayı *şimdide* bulmayı” hedefleyerek, zamanın doğrusal akışı yerine, “geçmiş ve *şimdinin* birlikte var olduğu, geçmişte kalmış şeylerin tasallutuna uğrayan *şimdiye* dayalı bir zaman anlayışını geçirir” (Arslan, 2014). Ve böylece Resnais etik, politik ve estetik olanın birleşme noktasına temas eder: “Bu zaman kavrayışıyla düşünüp durduğumuzdan biri, tarihi nesneyle, geçmişle, geçmişte yaşanmış adaletsizliklerle birlikte nasıl yaşayacağımız ise, diğeri onunla birlikte yaşamayı öğrenmek için onunla kuracağımız ilişkinin biçimidir. İlki etki, siyasi adalet, sorumluluk meselesi, ikincisi sinemasal biçim veya estetik tercihtir” (Arslan, 2014).

Hirsch, “spesifik bir göndergeler topluluğu (Auschwitz, Hiroşima...vb.), spesifik bir gösterenler topluluğu (anlatı teknikleri) ve spesifik bir gösterilen (travma) arasındaki ilişkilere bağlı” olarak II. Dünya Savaşı sonrası kurulan söylemi post-travmatik sinema olarak tanımlar (2004: 23-25). Bu anlamda, *Gece ve Sis*, Holokost filmleri türü, II. Dünya Savaşı sonrası modernist filmin gelişimi ve post-



travmatik sinemanın ortaya çıkışı arasında önemli bir bağlantı kurarak, post-travmatik sinemanın kurucu metni olmuştur (Hirsch, 2004: 23). Her ne kadar bazı erken modernist filmlerde post-travmatik anlatının örnekleri bulunabilse de, örneğin Fransız izlenimci film hareketinde, *Gece ve Sis* filmine kadar sinemada tutarlı bir tarihsel travma söylemi ortaya çıkmamıştır. Elbette burada Holokost filmleri, II. Dünya Savaşı sonrası modernist filmin gelişimi ve post-travmatik sinemanın ortaya çıkışı arasındaki hassas ilişkilerin ne olduğu önemlidir. Post-travmatik sinemayı yalnızca Holokost ortaya çıkarmamıştır. Örneğin Alain Resnais, posttravmatik sinemanın gelişiminde önemli bir figürdür, fakat sadece Nazi toplama kampları hakkında değil, fakat aynı zamanda Guernica'nın bombalanması (*Guernica*, 1950) ve Hiroshima (*Hiroshima, mon amour*), hem de Cezayir savaşı (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963) hakkında filmler de yapmıştır. Holokost, post-travmatik sinemanın gelişiminde çok önemli, fakat tek belirleyici faktör değildir. Dolayısıyla, Walter Benjamin'den hareketle Hirsch, modern kapitalizmi karakterize eden sanayileşme ve kentleşmenin travmasına bir yanıt olarak ortaya çıkan, anlatı özbilinci (*self-consciousness*) ve aşırı öznel (*hypersubjective*) bakış açısı, kafa karıştıran zaman kaydırmalarıyla genel anlamda modern sanatı, post-travmatik sinemanın gelişimi için önemli bir dönüm noktası olarak işaretler. “Tüm modernist sanat travmatik midir?” diye soran Hirsch'e göre, mesele belli filmleri realist karşıtı olarak modernist ve post-travmatik olarak basitçe sınıflandırmak değildir. Post-travmatik sinema kavramı sonuçta, realist ve modernist eğilimlerin harmanlandığı çoğu filmde ortaya çıkarak, kategoriler boyunca yayılan bir söyleme işaret eder. Bu anlamda *Shoah*, *Tefeci* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964) ve *Father* (István Szabó, 1966) 'ın yaptığı gibi, *Gece ve Sis* filmi bile önemli realist eğilimler içerir. Hirsch'e göre, bu filmler gerçekçilikten vazgeçmemiş, fakat daha ziyade gerçekçilik ve modernizm arasında bir çarpışma sahnelemişlerdir: “Bu filmlerin, kendi biçimsel ve dolayısıyla tarihsel şok efektlerinin kaynaklandığı şey, realizmin kadir-i mutlak temsil söylemi ve modernizmin temsilin imkansızlığı söylemi arasındaki çarpışmadan olan şeydi” (Hirsch,2004: 23-25).

“Nazi ölüm makinesinin acımasız ama fazlasıyla insani doğasını, insanın aklını allak bullak eden görüntüler eşliğinde” resmeden *Gece ve Sis*, “sıradan bir

anmadan ya da bir ahlak dersinden fazlasını inşa etme çabası” göstererek, “suçlamaya” dikkatle yaklaşır (Saunders, 2014: 147). François Truffaut’un ifadesiyle burada, “ne bir belgesel ne bir suçlama ne de bir şiir vardır, söz konusu olan yirminci yüzyılın en önemli olgusu üzerine bir tefekkürdür” (2015: 371). Bu anlamda yönetmenin yürüttüğü soruşturma; “her birimizin içinde “keşfedilmeyi” bekleyen amansız bir kötülüğün ebedi bir uykuya daldığı topraklarda sürdürülen bütünüyle entelektüel bir görevi” yerine getirmeye çalışır (Saunders, 2014: 146). Böylece “derin düşünceye olgusal açıklamalardan daha büyük bir önem atfeden” *Gece ve Sis*, “rahatsız edici analizleriyle bizleri potansiyel anlamda “gönüllü cellatlar” haline getiren doğamızın çekirdeğine dair yanıtlaması zor sorular sorar” (Saunders, 2014: 150).

*Gece ve Sis*, geçmişin hiçbir işaretini içermeyen üzerinde yeniden otların yeşerdiği boş bir tarlanın üstünde yükselen sessiz ve sakin gökyüzünün geniş açılı görüntüsüyle açılır. Resnais, “süzülen şeffaflıklarıyla hayaletleri andıran çekimler eşliğinde ilerlemeye devam ederek” kamerasını 1955’te henüz bir müze haline getirilmemiş bu terkedilmiş alanda sessizce dolaştırır (Saunders, 2014: 147-148). Boşluktan gelen bir davulun tekrar eden sesine eşlik eden ne için beklediğimize dair bir kaygı ve bir askıya alma durumu, kameranın ön planda yıkılmış bir nöbetçi kulesine doğru uzanan dikenli bir tel örgüsünün içinden geçerek yavaşça aşağıya doğru ilerlemesiyle artık boş olan kampları ziyaret etmesiyle yanıtını bulur. Filmdeki anlatıcının sözleriyle;

“Sakin bir kır manzarası, hasadı kaldırılmış bir tarla, gökteki kargalar, arabalar ve insanların gelip geçtiği bir yol, hatta bir köy panayırı bile insanı dosdoğru bir toplama kampına götürebilir. Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Belsen, Ravensbrück, Dachau; bunlar haritadaki birkaç isimdir yalnızca. Dökülen kan kurumuş, feryatlar susmuştur; kamera artık tek misafirdir. Mahkumların bir zamanlar ayak bastıkları yerde garip bir ot bitmiştir. Tellerden elektrik geçmez, duyduğumuz yalnızca kendi ayak sesimizdir” (*Gece ve Sis*, 1955).

Resnais, filme aldığı yıkıntı halindeki kampın renkli görüntüleriyle geçmişin siyah beyaz arşiv görüntülerini birbirine karıştırarak; arşiv görüntülerini, geçmiş üzerine ışık tutan bir pencere ve şimdinin görüntüsünü hafızanın bir aracı olarak kullanmayı reddeder. Böylece film, ‘geçmiş’ ve ‘şimdi’ arasındaki sınırları, geçici anları bulanıklaştırarak, zaman ve bakış açısı üzerindeki hakimiyetin çöktüğü “özbilince sahip (*self-conscious*) bir sese, geçmişe hükmetmek için onun kendi başarısızlığı düşüncesine” (Hirsch,2004: 23) yönelir. Arslan’ın da belirttiği gibi;

“hem dolaysızca arşiv görüntülerine yer verme hem de geçmişi ulaşılmaz boyutta bırakmanın olumsuzlandığı bu keşif iki evreni iç içe geçirir: Böylelikle tarihsel nesneyle, ‘her şeyi gördüm’ ayartısına kapılacak bir biçimde değil, imkansız-nesne olarak karşılaşırsınız. Bakış açımızın bu yetersizliğine maruz kalmak, kendi kırılganlığımızı, gerçekliğimizin kırılganlığını deneyimlediğimiz etik bir konumdur” (2014).

Soykırımın felaketi hakkında etkileyici bir hikaye anlatabilmek için, “bu görüntülere yeni bir bağlam kazandırmak, dile getirilemez hakkında dile gelmelerini” sağlamanın gerekliliğine dikkat çeker Saunders (2014: 152). Çünkü, “Nazi soykırımını geçmişten gelen, şimdiye ait ya da geleceğe işaret eden sert bir ideolojinin eserinden ibaret görmek, Aydınlanma Çağı sonrası insanlığın içine düştüğü çürümenin sebep olduğu... katliamları açıklamada yetersiz kalacaktır” (Saunders,2014: 152). Resnais’nin sinematik olarak inşa ettiği bu tarihsel kurgu biçimi ise, Holokost’un travmasının ne geçmiş olaylarla ne de hafızanın şimdiki değişiklikleriyle değil, fakat ikisi arasındaki ilişkilerle tanımlanmasını sağlar. “Tarihsel nesneye ulaşabilmemiz, onun sadece geçmişteki olayları değil, bugünün başarısızlıklarını somutlaştırması nedeniyle mümkündür” (McGowan,2012: 296). Böylece Holokost’u günümüze ait bir anda, *şimdi* ile ilişkisi içinde düşünmemizi isteyen Resnais, Nazi suçlarını “Almanlaştırarak” toplama kamplarını Nazi Almanya’sının akıl almaz canavarlığının, müstesna bir tarihin ürünü olarak bir “Alman problemi” değil, bir insanlık problemi olarak görmemizi talep eder (Kerner,

2011: 241). Kerner'in ifadesiyle, "İkinci Dünya Savaşı'nın dehşeti bir bozukluk, kurlsızlık değil, fakat tekrar yaşanabilecek uzakta hayal gibi beliren bir tehlikedir" (2011: 241). Soykırım eylemi başlı başına dehşet vericiyken, toplama kamplarını bütünüyle son derece kötü yapan şey, ""kültür"ün –bilim, mimari, mühendislik, yaratıcı problem çözme- kitle cinayetinin amaçları için çalıştırılmış olmasıdır" (Kerner, 2011: 241). Bu perspektiften Holokost, sapkınların, acımasız canilerin bir ürünü değil, fakat bir insan çabası, insan "marifeti"nin bir "başarısı"dır". Anlatısında ve görsel retoriğinde Resnais, arşivsel görüntülerle filme altığı materyali özgür biçimde birbirine karışırarak, "biz" ve "onlar" arasındaki sınırları çökertir. Böylece Resnais bizden Holokost'a günümüze ait bir anda sahip olmamızı ister (Kerner, 2011: 241). *Gece ve Sis*'teki anlatıcının son sözleri de, "soykırımın bugün artık var olmadığına inanan insanları itham" ederek, "geçmişte yaşanmış münferit bir vaka olduğu inancının sahteliğini dile getirir" (McGowan, 2012: 296):

"Size bunları anlatırken, sulak alanların soğuk suları hafızamız kadar durgun ve soğuk çukurları doldurmakta, savaş tek gözü açık uyumaktadır. Binaların etrafında yeniden otlar biter. Terk edilmiş bir köy hala tehlikelerle doludur. Krematoryum kullanılmamaktadır. Naziler artık geçmiştedir. Bu tuhaf gözlemevinde kim yeni cellatlarımızı gözleyecektir? Bizden çok mu farklıdırlar? Dışarıda bir yerlerde henüz yakalayamadığımız kapolar, görevliler ve muhbirler vardır. Kimileri hiç inanmamıştır; kimileriye ancak bazen inanmıştır. şimdi canavarın bu harabelerin altında gömülü olduğunu düşünenler, bu totalitarizm hastalığından kurtulduğumuza, bütün bunların ülkenin birinde yalnız bir kerelik meydana geldiğine inanmaktadırlar. Etrafımızda olup bitenleri göremeyen bu insanlar, dinmek bilmeyen feryatlara kulaklarını kapamışlardır (*Gece ve Sis*, 1955).

Nazi Almanyası'nın tekilliği Traverso'nun da belirttiği gibi, "on dokuzuncu yüzyıl sonunda bütün Avrupa'da ortaya çıkan ve Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte kıta ölçeğinde güçlü biçimde gelişen birçok öğe –anti-semitizm, faşizm, totaliter devlet, teknik modernite, ırkçılık, soy arındırma, emperyalizm, karşı-devrim, anti-

komünizm- arasında başka yerde görülmemiş sentezi” olmasından kaynaklanır (2009: 94). Holokost’ta olanlar, dünyanın ya da insanlık durumunun bir parçası olarak bugün de olabilir. Suçlamalar karşısında ne Kapo ne de subaylar kendilerini sorumlu olarak kabul etmemişlerdir. Peki o zaman kim sorumlu? diye soran *Gece ve Sis* hepimizin yakasına yapışan bir soruyu geride bırakır: “İnsanları “toplama kamplarına gönderenler” biz değil miyiz? Ya da biz de olamaz mıydık, en azından suç ortakları olarak?” (Truffaut, 2015: 372). Geriye kalan bu sorulara belirgin bir yanıt vermez Resnais.<sup>60</sup> Şayet böyle bir yanıt, felaketin kötülüğünün anlaşılabilir kılınarak bütün meselenin hallolduğu bir çözümle hikayenin bitirilmesi anlamında seyirciye ahlaki olarak bir rahatlama verebilirdi. Ancak Daney’in de vurguladığı gibi, *Gece ve Sis*’in cansız bedenleri bu “şeyler” arasında bizim onları gördüğümüzden daha fazla onlar bizi izlerler (Daney, 2014). Ölü beden ve saç yığınlarını seyrederken, var olmanın suçluluğu gibi gelen Jean Cayrol’un yorumlarına ve

---

<sup>60</sup> Her ne kadar bizi “o zaman sorumlu kim?” sorusuyla baş başa bırakan bu finalden etkilenmemenin olanaksız olduğunu vurgulasa da Robin Wood, filmin “sonunda dehşete düşürmeye varan duyarlı ve uygar bir tavrın tanımlanmasının aracı olduğu kadar, aynı zamanda bir kaçınma ve gizleme aracı” olduğunu söyleyecektir (2008: 226). Wood’a göre, “faşizmin Batı kültürü içindeki kökenleri ve kaynaklarını çözümlmeye yönelik herhangi bir çabanın desteğini almamış... film yanıtın ne olabileceğini önermekten kaçınabilir ve aslında çok daha tehlikeli bir biçimde yanıtın olmayabileceğini akla getirir” (2008: 226-227). Aslında “sorumlu kim?” sorusunun yanlış bir soru olduğunu vurgulayan Wood, doğrusunun “sorumlu ne?” sorusu olduğunu söyler: “Teslim olmayı bize bu kadar çekici kılan, filmin zekiceliği ve duyarlılığı değil, baştan çıkarıcı keder duygusudur ve keder, üzerinde düşündüğümüz iğrençliklere bir tepki olarak yeterince anlaşılabilir olsa da, hiçbir zaman yararlı bir duygu değildir” (2008: 226-227). Dolayısıyla Wood’a göre filmin sonundaki bu soru bize, “bunlar olmuştur; tekrar olacaktır (ve bugün oluyor); bunlar dünyanın ya da “insanlık durumunun” bir parçasıdır; anımsatmaya çalışmaktan başka yapabileceğimiz bir şey yoktur ve bellek bu konuda her zaman başarısızdır” demektedir (2008: 226-227). Wood filmin konumunun, çok güçlü bir biçimde somut bir klinik gözlemi çok belirsiz bir edebi/metafizik ilkeye çevirdiği “yineleme itkisini” anımsattığını söyler. Wood, Michael Schneider’in *Neurosis and Civilisation*’da yaptığı “yozlaşmış burjuva filozoflar gibi Freud da ölüm saçan yok edici sınıfın, emperyalist burjuvazinin ölüm içgüdüsünü aslında insanın içgüdüsel doğası ile karıştırdı” yorumuna referans vererek; Resnais ve Cayrol’un da bu hatayı yinelediğini iddia eder (Wood, 2008: 226-227). Ayrıca Wood, Nazizmin mirasıyla nasıl ilgilenileceğine dair, savaş suçlularının izlenip bulunması, yargılanması ve cezalandırılması yönündeki popüler anlayışın ardındaki dürtüye sempati ve saygı duymasına rağmen, bu konudaki şüphelerini de dile getirir. Wood, savaş suçlularının ortaya çıkarılması gerektiğine dair güçlü bir inanç taşır, ancak ona göre, bu tarz bir talep “kesinlikle intikam ve cezalandırma yönündeki (bu sorumluluğa bulaşmak istemeyen) arzuyu tatmin eder”; bunun ötesinde, bir caydırma ve kamplardan sağ kurtulanların anısına saygı olduğu düşünülür. Wood’un bu taleplere güvensizliğinin iki nedeni vardır: birincisi, savaş suçlularının her zaman “diğer” (kaybeden) taraftan olduğu konusundaki rahatsızlığıdır. Şüpheliğinin diğer nedeni ise temelde, savaş suçlularının cezalandırılmasının öncelikle “Evet, bu konuyu hallettik” biçiminde bir tatmin duygusu sağlayacağından, faşizmi ortaya çıkan nedenlerle yüzleşme konusundaki asıl amaca zarar verebileceğini düşünmesidir. Kişisel sorumluluğa belirli bir noktaya kadar inandığını belirten Wood için bu nedenle asıl sorulması gereken soru “kim sorumlu?” değil, “ne sorumlu?” olmalıdır (2008: 236-237).

müziğe kulak verirken, “İmgelerin tuhaf vaftizi (*strange baptism of images*): aynı anda hem kampların gerçek olduğunu ve hem de filmin doğru olduğunu anlamak. Ve sinemanın doğallığını yitirmiş bir insanlığın sınırlarına yaklaşabildiğini anlamak” (Daney, 2004). Bu nedenledir ki, Daney’in ifadesiyle, “*Gece ve Sis* “güzel” bir film değildir, ama doğru bir filmidir” (Daney, 2004).

### 3.1.3. Kelimelerin Sessizliği ya da Sessizliğin Sesi

Richard Bernstein, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından kamplardaki deneyimlerini aktaran Primo Levi ve Jean Amery gibi yazarların, gerçekten yaşadıkları şeyle onu tanımlamaya ve anlamaya yönelik ısrarlı çabaları arasındaki dengesizliği itiraf ederken, kavrayışın niteliği ve sınırlarıyla, kötülüğün aşırılık olarak deneyimlenmiş anlamına işaret ettiğine dikkati çeker. Kötülüğün sorgulanması tam da bilme, anlama, kavrama arzusu ile bütüncül kavrayışın imkansızlığı arasındaki alana denk düşer. Bernstein’a göre ya bütüncül kavrayış ya da tam sessizlik, aldatıcı bir ikili karşıtlıktır: “Sessizliğin –herhangi bir kavramsallaştırmadan daha fazlasını açığa vuran bir sessizliğin- bir yeri vardır, ama bu sessizlik sadece kavrayışın sınırlarını en doğrudan deneyimlediğimiz anlarda gelir” (Bernstein, 2010: 284).

Holokost, “tarif edilemez bir deneyim” ya da “kelimelerin ötesinde” bir olay olarak totaliteryanizm döneminden önce tahayyül edilemeyen bir kötülüğü ortaya çıkarmıştır. Holokost’un temsili, ölünün adına konuşma ya da kurban için konuşmayı içeren problemler ve yaşanan kötülüğün benzersizliğinden dolayı temsil edilip edilemeyeceği ile ilgili tartışmalar etrafında *Shoah* (1985), kurbanların temsili etrafındaki muammayı resmetmektedir. Dolayısıyla, *Shoah*’la birlikte gelen tartışmalar, ‘objektif bir tarih’ üzerindeki vurgudan sübjektif bir tanıklık ya da itirafa yön değişiminin olduğu temsil tarzlarında bir dönüşümü de işaret etmiştir. Holokost’ta yaşananların etik ve politik bağlamda değerlendirilmesi meselesinde “tanıklık”lara yaptığı başvurudan kaynaklı olarak *Shoah*’a değer atfedilirken; diğer yandan Lanzmann’ın sonu gelmeyen ve katı görüşme teknikleri belgesel filmde

tanıklıklara yer vermenin etiği etrafında tartışmalara da yol açar. Enzo Traverso, “*Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek; Politika*” (2009) başlıklı kitabında, bellek üzerine çalışmalara ve tarihsel araştırmada tanıklığın statüsünü dönüşüme uğratan *Shoah* filmiyle Lanzmann’ın kendi filmini gerçek olaya ikame ettiğini yazar. Traverso’ya göre “*Shoah*’ı söylemsel bir yapıma, tanıklığın artık kökensel ve kurucu bir olgusal gerçekliğe gönderme yapmadığı, tersine, belleğin kendi kendine yeterli olduğu, kendini olay olarak oluşturduğu, dilin şekillendirdiği bir öyküye indirgemek anlamına gelmektedir.” Ve öznesinin Lanzmann olduğu diyalogların birbirini takip etmesi şeklinde cereyan ettiğinden *Shoah*, son tahlilde kendisini olayın eşözlü bir ögesi olarak kabul eden yazarının narsistik tutumunu da ortaya koymaktadır (Traverso,2009: 59).

Lanzmann’ın filmiyle beraber ortaya çıkan iki tartışma vardır: ilk bakış açısına göre, Lanzmann’ın *Shoah*’ında zaman zaman olduğu gibi, tanıkları kendi isteklerinin dışında bir yerde konumlandırarak yalnızca yönetmenin kendi egosunu tatmin ettiği, etik olmayan ve insanlık dışı bir hal aldığı için filmde tanıklıklara başvuruya karşı çıkar. Acı veren olayların tanıkları üzerine kurulan filmlerle ilgili çalışmalar, konuya yaklaşırken temkinli davranmalıdır. Bu tartışmada öne çıkan isimlerden biri de, “*Lanzmann's Shoah: "Here There Is No Why"* (1998) başlıklı makalesiyle Dominick LaCapra’dır.

Diğer yandan tanıklığa başvururken, yaşanan felaketin izlerini taşıyan tanığa deneyimlediği acıyı hatırlatmak, olayın travmasını ona tekrar yaşatmak anlamına gelebilir. Ayrıca tanıklar, olaya ilişkin daha fazla bilgi edinebilmek amacıyla başvuru yapan kişiler olarak düşünülürken, zaman zaman duyguların istismarı üzerinden halkın teşhirine sunulan bir gösteriye dönüşme tehlikesi de taşır. Ancak böyle olsa bile tanıklık, “basitçe bir gerçeği ya da bir olayı bildirmekten ya da yaşamış, kaydedilmiş ve hatırlanmış olan şeyin ne olduğuyla ilgili bağlantı kurmaktan çok daha fazlasıdır” (Felman, 1991: 39). Bu yüzden ikinci bakış açısı tanıklığa önem atfeder.

*Shoah*’ı anlamanın Holokost’u bilmek değil, fakat bilinmeyen ne anlama geldiğinin iç yüzünü anlamak, silinen şeyin tarihin işleyişinin parçasının kendisinin

olduğu biçimleri kavramak olduğunu düşünen Shoshana Felman (1991), idrakımızdan ve bilgimizden kaçan şeyin farkına varabilmek için, tanıklığın imkansızlığına tanıklık etmenin önemini vurgular. Shoshana Felman, hem acı çekmiş olanların bakış açısından hem de onları dinleyenlerin ve tarihin bakış açısından kötülükler hakkında konuşmanın üstün bir değeri olduğuna inanır. Çünkü ancak bu yolla tanıklara çektikleri ıstırapın sessizliğini bozan bir ses verilebilir. Felman’a göre, Shoah’da Lanzmann görüşmeci ve soran kişi olarak konuşur, fakat anlatıcı olarak sessiz kalır. Tanıkların hikayelerinin *kendileri adına konuşabildiği*, görüştüğü farklı tanıkların yaşayan sesleriyle onların benzersiz ve yeri doldurulamaz ilk elden tanıklığı gerçekleştirerek anlatıcı, anlatının diğerleri tarafından sürdürülmesine izin verir: “Yalnızca bu yolla, anlatıcının bu geride duruşuyla, film aslında ne diğerleri tarafından bildirilebilebilen ne de hikaye edilebilenin anlatısı, tanıklığın bir anlatısı olabilir. Anlatı böylece özünde sessizliğin anlatısı, yönetmenin *dinleyişinin* hikayesidir; anlatıcı, yalnızca filmin sessizliğinin taşıyıcısı (*bearer*) olduğu ölçüde filmin anlatıcısıdır” (1991: 52).

Yeni gerçekçilikteki özgün tarihsel anlatılardan, tanıklık söyleminin özgünlüğüne doğru yön değişimini tartıştığı “*Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List*” başlıklı makalesinde Thomas Elsaesser (1996: 145) “hafıza, özellikle tarihle karşılaştırıldığı zaman, kamu ilgisi ve yorumunun bir konusu olarak değer kazanırken, adeta hafızanın yeri yaşayan tarafından boşaltılmış olduğunda kalan şeyi belirleyen, tarih hakiki olmayanın göstereni haline gelmiştir” demektedir. Holokost üzerine bir filmin, hafızanın reddetme prensibinden, abideleştirmenin reddedişinden hareket etmek zorunda olduğunu iddia eden Lanzmann’a göre; “En kötü ahlaki ve sanatsal suç, Holokost’u geçmiş olarak düşünen Holokost’a adanmış bir çalışma üretiminde gerçekleştirilebilendir. Holokost, ister bir efsane ya da şuan olsun; hiçbir durumda bir hafıza değildir” (Lanzmann’dan akt. Kerner, 2011: 204)

Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*’te “Edebiyat ve Felaket arasında öze dayalı bir ilişki olduğunu” ve “Felaket’ten söz edebilecek biricik alanın edebiyat



olduğunu” (2011: 86) söyler.<sup>61</sup> Bir taraftan, tarihsel hakikatle bağ kurulduğunda, katıksız deneyimi tüm dünyanın gözlerinin önüne sererek, edebiyatın gerektirdiği kurgusallığın ötesine geçtiği için, edebiyatın kenara çekilerek yerini tanıklığa bırakması gerektiğinde ısrar edilir. Diğer taraftan edebiyat, hayatta kalanları tanıklığın utancından kurtarmanın ve Felaket hakkında bir şeyler söyleyebilmenin tek yoludur. Ancak, olay herhangi bir anlatıyla konuşulmaya, anlatılmaya, söze dökülmeye ya da öykülenmeye başladığı andan itibaren ona ihanet ediliyordur. Çünkü tanıklık yeniden inşa edilirken, olayın da bir anlatıyla bütünleşmesiyle, “*sanki olayın bir tanığı varmış ve o her şeye rağmen anlatıyı mümkün kılıyormuş gibi*” davranılmış olacaktır. Ama böylece olayın doğası değiştirilmiştir. O, artık aynı olay, tanığı saf dışı bırakmayı hedefleyen olay değildir (Nichanian, 2011: 31). Felaketin “öyküleştirilmesi, belli bir anlatıyla yani dilin belli bir biçimiyle bütünleştirilmesi, kurban konumundaki özne için imkânsızdır. Hiçbir öyküleme, hiçbir anlatı, hiçbir öykü *dil bütünlüğünün bozulması* olayını belli bir dille *bütünleştiremez*” (Nichanian, 2011: 28). Öyleyse tanığın kesinlikle tanıklık etmek zorunda olduğu şeyin, “*bir tanık olarak kendi ölümü*” (2011: 37) olması gerektiğine dikkat çeker Nichanian. Tanığı öldürmeye yönelik bu en derin deneyimi yaşayan özne ise, reddederek hayatta kalabilir ancak:

“Hayatta kalan, hayatta kalabilmek için, “tanığın ölümüyle sonuçlanan deneyimi şu ya da bu biçimde reddetmek zorundadır; tarih onun için hala mümkünmüş, tanık yeniden inşa edilebilirmiş, yaşadığı deneyimi “öyküştirmek” onun kapasiteleri arasında hala yer alıyormuş gibi davranmak zorundadır. Hayatta kalanın takındığı reddetme tutumunun, failin inkar edilişiyle hiçbir alakası yoktur. Hayatta kalanın yaptığı kendini reddetmektir; maruz bırakıldığı durumu, yaşadığı deneyimde katlanılmaz olanı reddetmektir” (Nichanian, 2011: 90-91).

---

<sup>61</sup> Nichanian, herhangi bir barışma siyasetinin gereklerine uymak ya da okuyucuların duyarlılığına saygı göstermek adına “soykırım” adlandırmasından kaçınmak için değil, “*failin soykırım iradesinin kurban için niçin bir Felaket’e dönüştüğünü*” anlatmak için, bir olay (felaket) ve bir olguyu (soykırım) birbirinden ayırt etmek için, “soykırım” genel adını telaffuz etmekle bile kurbanını yaşadığı olayı bir olguya dönüştüreceğimizi düşündüğü için “Felaket” (*Ağed*) özel adını kullanır. Nichanian’a göre, “soykırım” ile “Felaket” arasındaki fark birbirine karıştırıldığı takdirde, edebiyat ile Felaket arasında kurulan gizemli ilişkinin anlaşılması da mümkün değildir (2011: 20, 26).

Nichanian’a göre asıl sorun da buradadır. Soykırım iradesi karşısında hayatta kalanların hiçbirinin, bu olayın “tanığı-olmayan-olay”<sup>62</sup> olduğunu kabullenememiştir. Oysa Nichanian’a göre, bu olay tarihin bir döneminde olup bitmiş bir hakikati aktaracak tanığı rastlantısal olarak bulamamış bir olay değil, tanığın saf dışı bırakılmasının ta kendisidir. Döneme dair belgelere ulaşılabilmesi; olay yerinde sayısız görsel tanığın bulunması ve bunların, gözlerinin önünde olup biten olguları nasıl yaşandıysa öyle anlatmaları, dehşetengiz raporlarda ve sanrılarla yüklü anılarda kaleme almaları artık pek önem taşımaz (2011: 32). Tanığın ölümü aynı zamanda imha olayına bütünlük kazandırabilecek dil bütünlüğünün bozulmasıdır. Hayatta kalanın deneyimi, telafisi imkansız bir biçimde *kaybın sözünü etme kapasitesini kaybı* olduğundan Nichanian’a göre hiçbir anlatı Felaketin bütünlüklü bir resmini dile getirememiştir (2011: 33):

Hayatta kalanların tanıklıklarında yakınların kaybı, cinayetler, tehcir sırasında kat edilen yollar, kitlesel katliamlar, erkeklerin öldürülmesi, kadınların sistemli tecavüze maruz kalmaları anlatılabilir. Buna karşın tanıklıklar, insani dilin bütünlüğünün bozulması ya da tanığın yok edilmesi hakkında insani dili kullanarak herhangi bir fikir veremezler. Tanıkların tanıklık ettiği varsayılır.

Olayın insani herhangi bir dildeki her tür gösterimini imkansız kılmak üzere söz bütünlüğünün bozulduğu; tarihte yer alabilecek ve öznenin gözündeki tarihsel bir varoluş talep edebilecek bütün olayların yer aldığı uygar alandan olayı dışlamak amacıyla tanığın saf dışı bırakıldığı Felaket, hayatta kalanların tanıklık anlatılarının söyleyebileceklerinin çok ötesindedir (Nichanian, 2011: 33).

Giorgio Agamben, *Auschwitz’den Arta Kalanlar*’da Auschwitz’in çıkmazının tıpkı tarihsel bilginin çıkmazı olan “olgular ile gerçeğin, doğrulama ile kavrayışın” arasındaki bölünmeden kaynaklandığını söyler (2009: 12). Bu çıkmazı aşmak için

---

<sup>62</sup> Nichanian kitabında, “tanığı-olmayan-olay” deyimini Shoashana Felman’ın 1989’da Lanzmann’ın *Shoah* adlı filmi hakkında yazdığı denemeden ödünç aldığını belirtir.

Primo Levi'ye başvuran Agamben, kurtulup hayatta kalanların tanıklık etmesi olanaksız bir şeye tanıklık ettiği için “tanıklığın özünde temel bir boşluk içerdiği”ni belirtir. Auschwitz'deki kampta bulunduğu tutsaklığını *Boğulanlar ve Kurtulanlar*'da anlatırken Primo Levi, hayatta kalanlardan, kurtulanlardan biri olarak, kampın gerçekliğinin esas tanıklarından biri olamayacağını söyler. Primo Levi'ye göre kamplarla ilgili rahatsız edici gerçek, hayatta kalanların gerçek tanıklar olmadığıdır. Levi için tek gerçek tanık, dehşetin kalbine gitmiş olan, Gorgon'u görmüş olanlardır;

“Bu, yavaş yavaş En uç noktayı yaşayanlar, yani Gorgon'u görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da suskun döndüler; ancak gerçek “inançlılar”, su altında kalanlar, dürüst tanıklar, anlattıkları genel bir anlam taşıyacak olan onlardır... Biz talihin yardım ettiği kişiler az ya da çok bilinçli olarak yalnızca kendi yazgımızı değil, başkalarının da, su altında kalmış olanların da yazgısını anlatmaya çalıştık; ancak bu “üçüncü kişiler adına” yapılan bir konuşma, bizzat yaşamayıp yakından gördüğümüz şeylerin anlatılması olmuştur” (Levi, 1996: 69-70).

Shoshana Felman tanıklığın, bir kanıt biçimi ya da bir bilgi kaynağı değil, travmatik ve tarifi imkânsız bir deneyimin sahnelenmesiyle bilginin ve temsilin sınırlılıklarını açığa vurduğunu düşünür. Felaketin ahlaki sorumluluğu altında, tanıklık bir kaybın, “sesin, yaşamın, bilginin, ayrımsamanın, hakikatin, hissetme kapasitesinin, konuşma kapasitesinin” (Felman, 1992: 231) kaybının cisimleşmesidir. Burada ise tanıklığın temeli onun kendi boşluklarından, tanıklığı imkansız kılan bir olay olarak yıkımın anlık bir bakışını veren anlatı boşluklarında, hafızanın sapmalarında ve sesin titremelerinde tezahür eder. Tanıklık, felaketin unutulmuş ya da dilsiz kurbanlarını temsil eden ve hafızanın derinlerine gömülmüş acı hatıralara hayat veren edimsel bir konuşma eylemidir (*performative speech act*) (Felman, 1992: 5).

### 3.2. Faşizm ve Sapkınlık Arasında: Sınır Aşmanın Görsel Pratiği

Pier Paolo Pasolini'nin Kasım 1975'te öldürülmesinden hemen sonra gösterime giren “*Salo ya da Sodom'un 120 Günü*” filmi, İtalya'daki faşist eğilimleriyle ilişkili olarak, totaliteryan politikaların ve hiyerarşilerin prensiplerine dayanan sadomazoşistik bir anlatı inşa eder.<sup>63</sup> Pasolini, *Salo*'yu Marquis de Sade'ın *Sodom'un 120 Günü* romanından uyarlamıştır. Bataille'ya göre Sade'ın diğer bütün kitaplarını aşan bu kitap, “insanın, aslında, zincirlerinden boşanma hakikatinin ta kendisi olduğunu, ona bunu bastırmanın ve susmanın öğretildiğini” anlatıyordu (2004: 89). Sade'ın kitabının modernleştirilmiş bir uyarlaması olan filmde Pasolini, Sade'ın libertenlerine edebi övgüsüne başka bir boyut ekleyerek, romanı 1943-1945 yılları arasında Mussolini'nin acımasız iktidarının bir metaforu olarak kullanır. Pasolini'nin *Salo Cumhuriyeti*'nde<sup>64</sup> geçen film, yüksek mevkili Dük, Piskopos, Sulh hakimi, Başkan'dan oluşan dört tane faşist libertenin seçtikleri genç kurbanlara 120 gün boyunca yaptıkları cinsel saldırı ve işkence üzerine kuruludur. Pasolini'ni

<sup>63</sup> Pasolini'nin *Salo* filmi çektikten sonra öldürülmesi ile ilgili çeşitli komplo teorileri üretilmiştir. Eleştirilerin büyük bir çoğunluğu, Pasolini'nin ölümünü *Salo*'daki cinsel sapkınlıklarla ilişkisi üzerinden yorumlarken; hayatının acı bir şekilde onun sanatını taklit ettiği fikrini öne sürmüştür. *Salo*'nun ardından Pasoli'nin kanlar içinde yerde yatan cesedinin fotoğrafları gazetelerde yer alırken; *Salo* filmindeki sadomazoşistik dünyanın yönetmenin yaşamındaki en karanlık dürtüleri yansıttığı tartışılmıştır. Sadist ve ahlaki olarak çökmüş olarak niteledikleri Pasolini'nin, *Salo*'da kötülüğü istenmedik bir yolla resmederek, skandal yaratan, sınır aşıcı ve rahatsız edici estetiğini basitçe onun cinsel anksiyetesinin bir semptomu olarak değerlendirmişlerdir. Pasolini'nin böylesi bir ölümü hak edip etmediği etrafındaki ahlaki yargıların gerisinde *Salo*'nun sadistik şiddetinin Pasolini'nin ölümünün şiddetli durumuyla karşılaştırma çabası vardır. Örneğin, Naomi Greene Pasolini'nin ölümünün şiddeti tarafından artırılmış olan *Salo*'yu kuşatan skandalın varlığına dikkat çekerken, aynı zamanda Pasolini'nin yaşamı boyunca oldukça tartışmalı bir şekilde benimsediği –cinsellik ve politika üzerine odaklanan- iki alanda somutlaşmış filmin çifte ekseninin doğru olduğunu iddia eder. (bkz. Naomi Greene, “Salo: The Refusal Consume.” Eds. Patrick Rumble & Pier Bart Testa. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives* (232-250), University of Toronto Press, 1994; Kriss Ravetto, *The Unmaking Of Fascist Aesthetics*. The University of Minnesota Press, 2001; Patrick Rumble & Bart Testa, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, 1994.

<sup>64</sup> Faşizmin merkezi haline gelen *Salo Cumhuriyeti*, tarihsel olarak önemli bir konuma sahiptir. Nazi Almanyası'nın desteği ile İtalya'nın kuzeyinde Mussolini tarafından kurulmuş olan *Salo Cumhuriyeti* (diğer adıyla İtalyan Sosyal Cumhuriyeti), 1943-1945 yılları arasında varlığını sürdürmüştür. İtalya'nın güneyi Müttefikler'in işgali altındayken, Nazilerin kontrolündeki bölgenin son parçası olan ve müttefik orduları tarafından henüz işgal edilmemiş *Salo Cumhuriyeti*, Nazi Almanyası'ndan sağladığı askeri destekle düşman kuvvetlerine karşı savaşa devam etmiştir. Gerçek bir başkenti, anayasası ve Almanya haricinde diplomatik tanınması olmayan *Salo Cumhuriyeti*, Mussolini'nin daha öncesindeki rejimden radikal bir şekilde farklıydı (Pauley, 2014: 252). Faşizmin merkezi haline gelen *Salo Cumhuriyeti*, tarihsel olarak önemli bir konuma sahiptir.

*Salo*'da yalnızca filmin cinsel şiddetin aşırılığıyla şok ettiği için değil, estetik olarak uygunsuz biçimde Sade'in çalışmasını resmetmeyi seçtiği yönünde eleştirilmiş ve sadizmin tasvirlerinin aşırılığı sebebiyle birçok ülkede yasaklanmıştır. Birçok eleştirmen filmi, faşizmin keskin bir ithamı olarak görürken; diğer yandan film, sınır ihlalinin klasik bir yapıtı olarak değerlendirilmiştir. Sam Rohdie (2011) belirsiz ve paradoksal olarak nitelediği filmi, biçimsel olarak anlaşılması güç, bununla birlikte gösterdiği tiksindirici sahnelerle, filmin kötülük imgelerinin, onun biçiminin şiddeti ve yüceliği aracılığıyla vurgulanmış olduğunu belirtir. Diğer yandan Naomi Greene *Salo*'yu, izleyicilerin "mükemmel seyirciler" haline geldiği "şiddetli bir meta-sinema" çalışması ve görüntülerini seyredilemez ve 'tüketimi' imkansız hale getirmek için sistematik bir biçimde hareket eden bir film (1994: 232) olarak değerlendirmektedir. Peki kurbanlar adına konuşmak yerine faşizm tecrübesini sadizmle bağına odaklanarak ele alan bir anlatının gerisindeki şey nedir?

### 3.2.1. Sapkınlıktan Yıkıma

1960'ların sonları ve 1970'lerde Holokost'un kavranışı ya da tarihselleştirilmesi ile ilişkili temsilin sınırlılıkları üzerindeki tartışmalarla ilişkili olmayan, fakat üstü kapalı bir biçimde yalnızca Holokost'un Yahudi kurbanlarının değil, işbirlikçiler ve faşistleri de kapsayan, hayatta kalmanın ve travmanın karmaşıklıkları üzerinde yoğunlaşan filmler çekilir (Ravetto, 2001: 24). Bu filmlerin en önemli örnekleri, Luchino Visconti'nin *Lanetliler* (*The Damned*, 1969), Liliana Cavani'nin *Gece Bekçisi* (*The Night Porter*, 1973) Lina Wertmuller'in (*Seven Beauties*, 1975), Bernardo Bertolucci'nin *Konformist* (*The Conformist*, 1970) ve Pier Paolo Pasolini'nin "*Salo ya da Sodom'un 120 Günü*" (*Salo or the 120 Days of Sodom*, 1975) filmleridir (Ravetto, 2001: 24). *Lanetliler* ve *Konformist* gibi filmler antifaşist ana karakterleri dramatize etmek yerine, faşizm ve nazizmin çağdaş ve daha eski temsillerine, özellikle "ilerleyen tarihin paranteze alınmış bir yozlaşması" ya da "modernite krizi"nin ürünü olarak faşizmin yeni gerçekçi sahnelemelerine, meydan okuyarak faşizme öznel ve psikolojik bir yaklaşımla "içerideki düşman"ın

alanını keşfetmeye çalışırlar (Ravetto, 2001: 24). *Salo ya da Sodom'un 120 günü* ve *Gece Bekçisi*'ni diğerlerinden ayıran şeyse, saflık ve radikal kötülük arasındaki ayrılığı korumak için ikili modeller üzerine bağlılığın yanı sıra faşizmi tarihselleştirmenin ahlaki yönden değerlendirme yöntemlerini sekteye uğratmayı denemeleridir. Böylece öncesinde imkansız ya da konuşulamaz olarak düşünülmüş olan şeyi, iyinin ve kötünün ikili ekonomisi haline gelmiş olan şeyi dikkatle incelemeye çalışmışlardır (Ravetto, 2001: 24-27). Bunun sonucu olarak da faşizm kötülükler sapkınlıkla ilişkilendirilerek, hem biçimsel hem de içerik olarak dönemin politikaları üzerine oldukça sert ve kışkırtıcı anlatılar üretirler. Pasolini ve Cavani'nin bu filmlerinde kötülüğü, gerçekliğin etrafında keşfederler ve bu bağlamda Yeni Gerçekçilik'ten arta kalanlarla yüzleşirler (Waldron, 2013: 74).

Elsaesser, faşizm meselesi yoluyla, Rosellini'nin ve De Sica'nın Yeni Gerçekçiliği ya da Fransa, Birleşik Krallık, Polonya ya da Batı Almanya'da 1950 ve 1960'ların neredeyse tüm "yeni" sinemaları düşünüldüğünde, 1970 ve 1980'lerin Avrupa sanat sinemasının (özellikle İtalyan sinemasının) kararlı bir şekilde realizm ile savaş sonrası baskın temsil biçimi ile bağını kopardığına dikkat çeker (1996: 154):

Visconti'nin *The Damned*, Bertolucci'nin *1900* (1976) ya da Fellini'nin *Roma* (1972)'sı bir anlamda yeni-gerçekçiliği "hatırlatmıştı". Ayrıca bu yönetmenler, filmsel temsilin baskın biçimiyle tarihi melodramatik bir şekilde ya da operavari görkemli bir biçimde sunmuşlardır. Bununla, sinemanın ahlakiliğinin Bazinci kavramı (Godard'ın söylediği gibi, "hakikat saniyede 24 karedir") derin bir dönüşüme girmiştir, (film kuramında) artan bir şekilde gerçekliğin semiyotik ya da inşa edilmiş doğasına odaklanılmış ve (film yapımında) televizyonun, videonun aynı anda bir çok yerde bulunduğu medya gerçekliği keşfedilmiş ve onların sınırsız artan imgeleme gücü yaratılmıştır.

Yirminci yüzyılda İkinci Dünya Savaşı'nın ve Nazizmin acımasızlıklarının toplumsal yapıyı ayakta tutan etik prensiplerin başarısızlığından kaynaklandığı

düşüncesinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, çağdaş etiğin geçmişe dönük olarak yeniden değerlendirmesine yönelik bir gereklilik ortaya çıkmıştır. Geleneksel ahlakın yeniden değerlendirmesinde bazı tartışmalar ise on sekizinci yüzyılın en tartışmalı yazarlarından ve ömrünün üçte birini hapiste geçiren Marquis de Sade’ın düşüncelerinden hareket etmiştir. George Bataille, Sade’la ilgili şu noktada hemfikir olmamız gerektiği konusunda bir uyarıda bulunur: “ Sade’ı, *harfî harfîne* ciddiye almayı istemek nafil bir çabadır. Ona hangi tarafından yanaşırsak yaşayalım o çoktan oradan kaçmıştır” (2004: 91). Sade, geleneksel ahlakın aksine, etiğin içinde taşıdığı kötülük potansiyelini açığa çıkarmaya çalışarak, etik bir tavrın sebep olduğu gaddarlık ve nefreti cisimleştirir hale gelir. “Sade’ın anlattığı sefih *filozoflar* da kendilerince aynısını yapıyorlardı; ama yararlarını övdükleri eylemlerden, onların lanetli yanlarını çekip çıkaracak bir ilke bulamadılar, bulamazlardı da” (Bataille, 2004: 92).

Kimi yazarlar sapkın bir dünyanın ilk örneği olarak gördükleri Sade ile Kant’ın düşünceleri arasında paradoksal bir yakınlık kurmuşlardır. Buradan hareketle faşizm, Sade’ın mirası ve Kantçı etiğin pratikteki uygulamasının dehşet verici bir örneği olarak yorumlanır. Kant ahlakının Sadecî kötülükle uyum içinde olup olmadığı sorusunu Horkheimer ve Adorno da, *Juliette ya da Aydınlanma ve Ahlak* başlıklı makaleleriyle *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde sorarlar. Horkheimer ve Adorno’ya göre, akıl ve ilerleme idealleri üzerine temellenen Aydınlanma düşüncesi ile Sadecî arasında bir paralellik vardır. Sade’ın *Juliette* kitabını pratik aklın bir eleştirisi olarak okuyan Adorno ve Horkheimer’a göre, Nazizm ilerleme ideallerini kendi antitezleriyle tersyüz ederek aklın kendi kendisinin yıkımına öncülük etmiştir:

Uygarlığın tabu haline getirdiği tarihöncesi davranış biçimlerine canavarlık damgası vurulup yıkıcı davranışlar gözüyle bakıldığı için bu davranış biçimleri varlıklarını ancak yeraltında sürdürebilmişti. Juliette bu davranış biçimlerini doğal değil de tabulaştırılmış davranışlar olarak devreye sokar... Juliette, yüceltilmemiş ya da gerileyen libidonun değil gerilemeden duyulan entelektüel sevincin, amor intellectualis diabolî’nin (şeytanın arcaşal aşkı), uygarlığı kendi silahlarıyla vurmanın

verdiği hazzı cisimleştirir. Juliette sisteme ve vargıya sevdalıdır. Rasyonel düşünmenin aracını kusursuzca kullanır (2010: 130-131).

Kant'ın modern özne ile dünya arasında ortaya koyduğu yeni bir ilişki tarzını tanımlamak üzere Sade'a başvuran Horkheimer ve Adorno, Sade'ın fikirlerinin, Kant'ın modelini tersine çevirerek bu biçimsel pratik rasyonelliği sahiplendiğini düşünmektedir. “Kant'ın *Eleştiri*'sinden Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü*'ne dek felsefenin duvara yazdığını, yalnızca Sade” ayrıntılarına varana dek uygulamaya dökmüştür: “Marquis de Sade'ın yapıtı, bir başkasının kılavuzluğu olmaksızın anlama yetisini, diğer bir deyişle vesayetten kurtulmuş burjuva öznesini” (Adorno & Horkheimer, 2010: 121) göstermektedir. Dolayısıyla, Sade'ın yazılarındaki sapkın sahneler, her türden faaliyeti araçsallaştıran burjuva ahlakının basitleştirilmiş toplumsal ilişkilerini resmetmektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre, “Aydınlanmanın ahlak öğretileri, çıkarın fayda etmediği noktada toplumu bir arada tutmak için, zayıf düşürülen dinin yerine anlıksal bir zemin bulunması yönünde girilen umutsuz çabaya tanıklık” (2010: 120) etmektedirler. Filozoflarsa, kuramlarında mahkum ettikleri erklerle pratikte ittifak kurmaktadır: “Kuramlar tutarlı ve katıyken ahlak öğretileri aşırı sert bir tavır sergilediğinde bile ya propogandacı ve duygusaldır ya da Kant'ın olgular olarak töresel güçlere başvurmasında olduğu gibi, ahlakın hiçbir şeyden çıkarsanamaz oluşunun bilinciyle ortaya konmuş tahakküm edimleridir” (2010: 120). Dolayısıyla, Aydınlanma prensiplerini tahrif etmiş olan liberalizm kendi hegemonyasını, Kantçı en yüksek değer olarak yasaya koşulsuz bağlılığı destekleyerek korurken, Aydınlanma geleneği ile görünüşte mantıksal bağ kurmuştur. Böylece liberalizm, Kantçı rasyonalite düşüncesini araçsallaştırarak, saf pratik aklın etiğini bir yıkıma dönüştürmüş ve faşist barbarlığın yükselişini desteklemiştir.

Adorno ve Horkheimer'a göre Sade'ın edebi yazılarındaki sapkın figürü, faşizmin felaket getiren yükselişinin ve kapitalist egemenlikte doruğa çıkan Kantçı mantığı yansıtır. Sade, ahlak ve hazzın sınırlarını ortadan kaldırarak, Aydınlanmanın aurasını kötü ve yıkıcı bir enerjiye dönüştürmüş ve böylelikle Aydınlanmacı aklı



yanlış yola saptıran bu yıkıcı sistemin simgesi haline gelmiştir. “Burjuvazinin karanlık yazarları” der Adorno ve Horkheimer, “Aydınlanmanın vargılarını uyumcu doktrinlerle başka bir yöne sürüklemeye” ve “biçimci aklı, ahlaksızlığa oranla ahlaka daha yakınmış gibi göstermeye çalışmamışlardır (2010: 160). “Aydınlık yazarlar akıl ile kötülüğün burjuva toplumu ile egemenliğin arasındaki çözülemez ittifakı, bu ittifakı yok sayarak korurken”, Sade ise şoke edici hakikati hiç çekinmeden dile getirenlerden biri olmuştur (Adorno & Horkheimer, 2010: 160).

Hannah Arendt de, modern bir olgu olarak faşizm ve totaliteryanizmi, insanlık durumunun toplumsal ve politik felaketlerinin pusuya yattığı karanlık bir mahzen olarak, sapkınlığın uç noktaya ulaştığı bir durum biçiminde değerlendirmiştir. Fakat Arendt, Eichmann’ın 1961’de yargılanma sürecini takip ettikten sonra kendi fikirlerini tekrar gözden geçirir. İyi ve kötüyü ayırdederek ahlaki seçimler yapma ve kötülüğün doğası üzerine, yaşamının son on yılında yazmış olduğu basılmamış yazılarından oluşan *Responsibility and Judgment* kitabında Arendt şöyle demektedir:

Bizler bilmiyoruz ve büyük ihtimalle bu hususlardaki yüzdeler hakkında hiçbir şey öğrenmiyoruz fakat eğer sadizmin bu açık eylemlerini, normal hayatlarında böyle bir açıdan yasa ile asla ters düşmemiş kusursuzca normal insanlar tarafından gerçekleştirilmiş olarak düşünürsek, fırsattan çok daha fazla yoksun olamayan çoğu ortalama bir vatandaşın düş dünyasını merak etmeye başlarız. Herhangi bir olayda, bir şey kesindir ve bu biri daha fazla inanmaya cesaret etmemiştir – yani “herkes kendisi için Auschwitz’de ya iyi ya da kötü olmaya karar verebilir”. Sanıkların klinik normalliğine karşın, Auschwitz’deki temel insan faktörü sadizmdi ve sadizm esas olarak cinseldir (2003: 252).

Arendt’e göre, bir eylemi gerçekleştirdiğimizde bunu kimse görmüyor ve bilmiyorsa bu eylemin bir anlamı yoktur, bu eylem başkaları tarafından fark edildiği ölçüde eylemin sahibi için anlamlı ve haz verir hale gelmektedir. Dolayısıyla eylemi gerçekleştiren kişi hem eylem esnasında hem de sonrasında onun hatırlanması

vasıtasıyla iki kez zevk duymaktadır. Arendt (2003: 253), mahkeme Auschwitz sanıklarının yaptıkları eylemleri, işledikleri suçları anlatırken zaman zaman yalnızca tanıklar değil jüri üyelerinin de ağlayıp bayıldıklarını anlatır. Ancak sanıklar, kendi eylemlerinin anlatımını memnuniyetle dinleyerek kendi hatıralarına tebessüm etmişlerdir. “Suçlular, kendilerine karşı tanıklık üstlenenleri ve onları tanıyanları (*recognize*), onların bir zamanlar çaresiz kurbanları olmuş olanları akla hayale sığmaz biçimde başlarını eğerek” selamlamışlardır (Arendt, 2003: 253). Yaptıkları korkunç eylemlerle suçlanmış oldukları halde tanınmış olma ve böylece hatırlama karşısında aşık bir biçimde haz duyan suçluların moralleri aşırı derecede yüksektir. Arendt’e göre tüm bunlar “arsız bir cüretkârlık belirtisi olduğu kadar müthiş bir cinsel hazzın tatlı hatıralarını yansıtır” (2003: 253).

Toplama kampından kurtulduktan yirmi yıl sonra kampta yaşadıklarını anlattığı “*Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*” kitabında Jean Amery, kendisine işkence eden Nazileri, “sadece gaddarlaştırmış bir takım küçük burjuvalar ve alt düzeyden işkence memurları olarak” gören bakış açısının ötesinde değerlendirmek gerektiğini yazar (2015: 55). Amery’e göre işkenceciler dar bir cinsel patoloji anlamında değil ama Marquis de Sade’ın *felsefesine* dayanan kategoriler içinde değerlendirildiklerinde *sadist* olarak nitelendirilebilirler (2015: 55-56). Amery, kendi işkencecilerinin sadist bir felsefenin eşliğinde yaşamadıklarını, “aynı zamanda bir bütün olarak nasyonal sosyalizmin de tanımlanması güç bir “totaliterlikten” ziyade, *sadizmin* damgası taşıdığını” ifade eder (2015: 56). George Bataille’ya referansla Jean Amery, cinsel patolojiden ziyade varoluşsal psikoloji yardımıyla anlaşılabilir bir şey olarak sadizmin, “ötekinin köktenci bir inkarı olarak; aynı anda hem toplumsal ilkenin ve hem de gerçeklik ilkesinin reddi olarak” ortaya çıkabileceğini söyler (2015: 56):

İşkencenin, yıkımın ve ölümün zafer kazandığı bir dünya –açıktır ki- varlığını sürdüremez. Ancak sadist, dünyanın varlığıyla ilgili değildir. Aksine: O bu dünyayı feshetmek ister ve kendisi için çok özel bir anlamda “cehennem” olan hemcinsinin inkarı yoluyla, mutlak hükümranlılığını gerçekleştirmeyi arzular. Ötesi insan ete dönüştürülür ve bu dönüşüm yoluyla ölümün eşğine kadar taşınmış olur; hatta en kötü

ihimalle ölüm sınırının da ötesine, Hiçliğin içine itilir. İşkenceci ve katil bu yolla, kendini işkence mağduru gibi tümünden kaybetmek zorunda kalmadan, yıkıcı bedenselliği gerçekleştirir: Sonuçta o uygun gördüğü anda, işkence durdurulabilir. Ötekinin acı ve ölüm çılgınlıklarının denetimi onun ellerindedir; o etin ve ruhun, hayatın ve ölümün efendisidir.

Bu efendi aynı zamanda sözü de elinde bulundurandır. Bunu *Salo*'da film boyunca işkenceye maruz kalan kurbanların suskunluğunda ve genellikle isimsiz<sup>65</sup> oluşlarında görürüz. Roland Barthes'ın da belirttiği gibi, libertenlerin yalnız kendi ellerinde bulundurdıkları ve hiçbir biçimde, hiçbir zaman paylaşmadıkları bir özellikleridir söz: "Efendi, konuşan, dili tümüyle kendi elinde tutan kişidir; nesne susan, bütün "erotik" işkencelerden daha saltık bir sakatlamayla, söyleme ulaşma olanağından yoksun kalır, çünkü efendinin sözünü dinlemeye hakkı yoktur" (2009: 151). Bu sessiz kurbanlar, dişlerinden, kalçalarına ve cinsel organlarına kadar bedenlerini tüm ayrıntısına kadar sistemli bir şekilde inceleyip denetleyen libertenlerine sapkın hazlarının nesnesi gibidirler. Empatiden ziyade röntgencilikle ilişkili olan *Salo*, çeşitli uzaklaşma aygıtları ile röntgencilik kendi üzerine geri çevirir (Indiana, 2000: 57). Bu uzaklaşma aygıtlarından biri de libertenlerin yönettiği "güzel kış yarışması"na, kendini muaf olarak gördüğü perdedeki eyleme gözlerini dikip bakan seyirciyi Pasolini'nin yermesidir.

Sapkınlık ve sadizm, acımasızca sömürebileceği ötekini bir işkence nesnesine indirgenerek onun araçsallaştırır. Sadist tarafından nesneleştirilen kurbanın acımasızca örselenerek, baskı altına alındığı Sade'ın yazılarına benzer biçimde, faşizm de ötekinin baskılanarak, aşağılanmasına dayanır. Bu perspektiften faşizm ve Sadecı mantık arasında paralellik kurulur. Sade'ın yazılarında sadistin, kurbanlarına cinsel sömürü ve işkence etmekten duyduğu haz, faşistin kendi egemenliğinin bir kanıtı olarak işkence etmekten duyduğu hazzı benzer. Öyleyse, sapkın bir dip

---

<sup>65</sup> Lanzmann'ın *Shoah* (1985) filminde kamptan sağ kurtulan ve Nazilerin kampta mezar kazmakla görevlendirdiği Motke Zaidl ve Itzhak Dugin, Almanların ölenler için "ceset" ya da "kurban" gibi kelimelerin kullanılmasına yasak getirdiğini; bu kelimeleri kullananların dayak yediği ve ölenlerin sadece birer odun parçası, çöp, kesinlikle hiçbir değeri olmayan olarak görüldüğünü söylerler.

akıntısı, faşizmin tahakküm arzusunun derinliklerinde sessizce ilerlemektedir. Sapkınlık fikrini, bir norma gönderme yapmadan, yani sapkınlığı, cinsel davranış normlarından sapma dışında kavramın güçlüğüne dikkati çeken Copjec'e göre buradaki sorun, "insan cinselliğinin tam kalbine genelleştirilmiş bir sapkınlık yerleştiren ve cinsiyetler arası herhangi bir cinsel nispetin yokluğunu açığa çıkaran Freudcu teorinin"<sup>66</sup>, o varsayılan normu...neredeyse hemen ıskartaya çıkarmış olmasıdır" (2015: 214). Peki faşizm ve sapkınlık kavramı nasıl bir yakınlık içindedir? Ötekini araçsallaştırarak onu işkence edilecek bir nesne olarak gören sadizmin bir tahakküm sistemini açığa vurduğu görüşünde yanlış olan şeyin ne olduğunu belirten Copjec, Jean Paul Sartre'a referansla şöyle der (2015: 230):

Sadist, ötekini araçsallaştıracak veya nesneleştirecek olsaydı, olsa olsa kendi projesini iptal etmiş olurdu (...) Acı çektiren sadist, ötekinde, Horkheimer ve Adorno'nun savunduğu gibi, gerçekten de belli bir nesneleşme, fazladan bir cismanilik, bedende bundan böyle amaçlı eyleme çağrılabilir olmayan bir sancı veya tam bir edilgenlik yaratmayı hedefler.

Horkheimer ve Adorno'ya göre, sadistin nihai amacı ötekini, pasif acı çekenin çaresiz edilgenliği bakışına dönüştürmektir. Fakat Copjec bunun sadisti heyecanlandıran tamamen aksi bir görünüş olduğunun altını çizer: "sadisti heyecanlandıran görüntü, ötekinin *o ana dek maruz kaldığı acının üstüne çıkmayı bırakmayı seçip, bu acıya gömülmeye karar vermesidir*. Sadistin veya *libertine*'nin hazzı, ötekinin kendisini acısının bu müstehcen, işe yaramaz olgusalılığıyla özdeşleştirmeye özgürce karar vermesinden gelir" (2015: 231).

Farklı yollardan, Adorno, Horkheimer, Foucault, Arendt gibi düşünürler Auschwitz'i, hem aklın özyıkımından hem de görünüşte normal, sıradan bir insanın bir norma itaat etmek adına insan ırkının en canavarca suçu işlemek için

---

<sup>66</sup> Freud bu normu şöyle özetler: Cinselliğin genelde "çocuklukta var olmadığı, olgunlaşma süreciyle bağlantılı olarak ergenlik döneminde devreye girdiği ve bir cinsiyetin diğeri üzerinde uyguladığı dayanılmaz çekim gücü şeklinde kendini gösterdiği düşünülür; amacının ise cinsel birleşme, ya da ... bu doğrultuda eylem olduğu varsayılır" (Copjec, 2015: 211).

yetkilendirildiği Yasa ile ilişki içindeki bir başkalaşımından kaynaklanan sapkınlığın yeni bir biçimini açıklama yolu olarak kullanırlar (Copjec, 2015: 214). Joan Copjec’e göre (2015: 214-215), Lacan, Arendt, Horkheimer ve Adorno için asıl soru, bir yanda Kantçı öznenin kayıtsızlığı veya aldırışsızlığı, bu kayıtsızlıkla ilişkili olarak insan yapımı yasalara duyduğu ihlalcı ilgisizlik ile diğer yanda sadizmde görülen kayıtsızlık ve ihlal türleri arasında ne gibi bir fark olduğu; ya da özgür, etik edimi, sadistin başkalarını zalimce araçsallaştırmasından ayıran bir şey olup olmadığıdır. “Kant modern özneyi dünyasından “çıkık”, ya da dünyanın yasa ve kurumlarına karşı yapısal bir isyan içinde gördüğü için”, bu metinlerde tekrar tekrar ortaya çıkan soru, “sapkınlıktaki ihlaller, bu modern isyan ve “çıkıklık” tavrının diyalektik veya doğrudan bir gelişimi değil midir?” sorusudur (Copjec, 2015: 215).

### 3.2.2. Sınır İhlali

Kant ile Sade’in, ya da etik eylem ile sapkınlığın birleştirilmesinin büyük ölçüde ihlal konusundaki teorik bir gevşeklikten kaynaklandığını söyleyen Copjec, öncelikle, “Kantçı öznenin elinde olan *isyan* imkânı ile sapkın öznenin üzerine düşen isyan *mecburiyeti* arasında” bir ayrım yapmak gerektiğinin altını çizer (2015: 214). Sade’in burjuva toplumunun yasaklarını açıktan ihlal eden eylemleri, yasayı parçalama girişiminden ziyade, yasanın “kendisine düşen” işlevi, yani onu cezalandırma işlevini yerine getirmesi amacını taşır: Sade “her şeyden önce yasanın tam gücünü ve iktidarını üstlenmesini ve yasanın bu kuvvetini kendi teninde sınamak istemiştir” (Copjec, 2015: 214-215). Copjec, Guy Rosolato’nın, ihlalden bahsedebilmek için, “önce yasanın düzeni ve ruhu içinde bir çekişme, inancın tam kalbinde bir bölünme, itimadın içinde belli bir tereddüt ve hatta bir haz isyanı hayal etmek gerektiği” görüşüne referans verir (2015: 215). Copjec’e göre yasada bir ihlalin tasavvur edilebilir olması için, belli bir ehliyetsizleşmenin meydana gelmiş olması gereklidir: “İhlalin tutunabilmesi için yasanın kendi içinde bir *çatlama* olması gerekir” (2015: 215). Michael Foucault, *A Preface to Transgression*’da (1980) “bireyselliğimiz ya da yalıtılmamızın temeli olarak bizi çevreleyen değil, fakat

içimizdeki sınırları işaretleyen ve bir sınır olarak belirleyen bir çatlama” olarak cinsellikten söz eder (Foucault, 1980: 30). Benliği kuşatan ve onun sınırlarının ne olduğunu gösteren bu çatlama, kutsallığı bozmak için “nesnelerden, oluşlardan ve mekanlardan yoksun” (1980: 30) dünya için kendilik bağlamı içinde yerini almalıdır. Foucault, sınır ihlali olan şey eğer “kutsaldaki hiçbir pozitif anlamın artık fark edilmediği dünyevileştirme değilse-sınır ihlali diyebileceğimiz şey aşağı yukarı bu değil midir?” demektedir (1980: 30). Foucault’a göre sınır ihlali, sınırları yıkıp onu aşarak geride bırakmak istemez, fakat “onun muhtemel olan yitikliğin hakikatiyle yüzleşmek, onu dışlayan şeyde kendisini bulmak... onun aşağı düşüşündeki pozitif hakikatini deneyimlemek için sınırı zorlar” (Foucault, 1980: 34). Sınır ihlali, tahrip ettiği için değil, dışardan değil fakat içeride “gece içindeki bir aydınlatmanın ani bir parıldaması gibi” ortaya çıktığı için bir şiddet hareketidir (Foucault, 1980: 35).

Kötülük arzusunun sembolü olarak anlatısını faşizm üzerine kuran Pasolini’nin faşizm, Nazizm ve Holokost’a başvuru imgeleri, tarihsel ya da mimetik temsil düzeyinde değil; Aydınlanma, bilim, metafizik gibi söylemlerin sorgulandığı felsefi ve ideolojik eleştiri ile cinsel politikaların birleşimi çerçevesinde kurulur (Ravetto, 2001: 118). “Savaş sonrası dönemin çoğu düşünürü gibi o da iyi (aydınlanma düşüncesinde tanımlandığı gibi) ve kötü (hem saflık ve iyilik söyleminin içine işlediği ve hem de saflık ve iyiliğin şiddetine bir reaksiyon olarak) arasındaki bir mücadele olarak arzusunun sahnelenmesine Sade tarzı bir meydan okuyuşu tercih eder” (Ravetto, 2001: 118).<sup>67</sup> Dolayısıyla, Pasolini’nin *Salò*’da faşizm ve sadizm arasında basit anolojiler yapmakla suçlanmasına karşılık,<sup>68</sup> bu

---

<sup>67</sup> Filmin başında Pasolini de, Fransız eleştirmenler ve onların Sade ile ilgili çalışmalarından alıntılar verir: “Roland Barthes’ın *Sade/Fourier/Loyola*; Maurice Blanchot’un *Lautréamont ve Sade*; Simone De Beauvoir’ın *Sade’ı Yakmalı mı? (Must We Burn Sade?)*; Pierre Klossowski’nin *Komşum Sade (Sade My Neighbor, The Philosopher-Villain)*; ve Philippe Sollers’in *Writing and the Experience of Limits*” (*Salò ya da Sodom’un 120 Günü*, 1975).

<sup>68</sup> Örneğin Naomi Greene, eğer sadizm ve faşizm arasındaki anoloji oldukça tehlikeliyse, Pasolini’nin neden Nazizm-Faşizm sırasında Sade’in romanını resmetmeye karar vererek oldukça tehlikeli bir şekilde ona yakınlaştığını sorar. Greene, Pasolini’nin *Salò*’da hem sadizm ve faşizm arasında kurduğu anolojiyi hem de Nazizm ve faşizmi modern dünyanın bir sembolü olarak sunduğunu öne süren bir anolojiyi reddeder. Greene’e göre *Salò*, faşizm ve modernite arasında bir anoloji sunmamakta fakat sembolik bir eşdeğerlik (geç kapitalist tüketim faşist baskıya eşittir), faşizmin estetik bir indirgemesini yapmaktadır. (Greene, Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy, 204-205).

sadistik şiddet gösterisinin altında başka türden bir eleştirinin saklandığı Sadecî perspektiften bakmak gerekmektedir.<sup>69</sup>

“Doğanın yasalarına aykırı olan tüm insani yasalar ancak küçümsemeyi hak ederler” (2012: 52) diyen Sade’a göre, ahlakın temeli, doğanın kendisinde olduğu gibi, insanın davranışlarının özellikle haz ve bireysel çıkar arayışı tarafından kontrol edildiği düşüncesinde yatmaktadır. İnsanın doğasında olan haz ve bireysel çıkar arayışı üzerine olan toplum tarafından koyulan her engel doğadışı olduğundan baskılayıcı olarak düşünölmelidir. Sade, bu baskının insanın ahlaki tutumunu doğanın yasaları ile bağdaşmaz hale getirmeye çalışan yasalarda sürdüğünü iddia eder. Ona göre cinsel özgürlüğe engeller koyan her yasa, bu baskının temel kaynağıdır. Neiman, Sade’dan önce birçok yazarın cinselliğın kendisini, Aydınlanma’nın değeri verdiği her şeyin kanıtı olarak görmüş olduğun söyler: “Bireysel arzular ile toplumun gerçek çıkarları arasındaki uyum, düşünce ve duygunun birliğı.” Sade ise tüm bunları parçalamıştır (Neiman,2006: 209-210). Sade gibi Pasolini’ni de benzer biçimde anlatısını akıl üzerine temellenen ahlak yasasının eleştirisi üzerine kurar. Pasolini için, Sade’ın zamanında yaşanmış olan şeyi çağrıştıran faşist Salo Cumhuriyeti’nde olan şey, yankısını ‘şimdi’de bulmaktadır. Klossowski, *Komşum Sade*’da bu yansımayı şöyle ifade eder: “sürekli ahlaksızlık durumundaki toplum vizyonu, bir *kötölük ütopyası* olarak karşımıza çıkmaktadır; bu paradoksal ütopya modern toplumumuzun potansiyel durumuna karşılık gelmektedir; insani olanakların ütöpic bilinci potansiyel bir ilerlemenin ön hazırlıkları içindeyken, sadist bilinç potansiyel bir gerilemenin öncüllerini oluşturmaktaydı” (2014: 79). Kuşkusuz bu satırlar, Pasolini’de de belirgin biçimde yansımasını bulur.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Klossowski’nin Marques de Sade ile ilgili yaptığı analizin ardından Roland Barthes tarafından yapılan sonraki çalışmalar, Sadecî dünyanın temsile direndiğı biçiminde kuramsal bir polemik çıkarmıştır: “Sade yanlıları (Sade’ın metinleri ile kendinden geçen okuyucular) Pasolini’nin filminde Sade’ı asla fark etmeyecektir. Bunun sebebi geneldir: Sade hiçbir şekilde temsil edilemez. Tıpkı Sade’ın portresinin olmadığı gibi (hayali olan dışında), Sade’ın evreninin olası imgesi yoktur. (bkz. Roland Barthes, Sade-Pasolini, From Stanford Italian Review. “Pier Paolo Pasolini: The Poetics of Heresy.” Ed. Beverly Allen. II, 2. Fall 1982. 100-102, <http://zizek.livejournal.com/702.html>, 3 Mayıs 2015).

<sup>70</sup> Pierre Klossowski, aydınlanmış bir uygarlığın dayanakları olarak akıl ve ahlakın İkinci Dünya Savaşı boyunca neden paramparça edildiğini anlamaya çalışmanın bir yolu olarak Marquis de Sade’a başvurur. Marquis de Sade’ın yazıları üzerine yaptığı çalışma sadizm kavramı ve bütönlöyici olarak

*Salo*, Marzabotto kasabası yakınlarından alınan gençler sürü halinde bir araya toplanarak bir şatonun bahçesine getirilmesiyle başlar. Erkek korumalar ve sapkın hikayeler anlatarak dinleyenlerin cinsel dürtülerini coşturmakla görevlendirilmiş orta yaşlı üç hikaye anlatıcısı fahişe ve onlara hikayelerinde piyanoyla eşlik eden bir başka kadın ile birlikte libertenler, 120 gün boyunca tutsak ettikleri gençlere ruhsal ve fiziksel işkence uygularlar. Roland Barthes “*Sade/Fourier/Loyola*” başlıklı makalesinde, Sade’in eserlerinde anlatı ve anlatıcının rolüyle ilgili şöyle der: "Sözle ifade edilmediğinde, ahlaksızlık, suç kendisini ortaya çıkaramaz ... Anlatıcı kitapta tek oyuncudur, çünkü zaten söz kendi başına bir tiyatrodur” (Barthes, 2009). Yaşadıkları iğrenç tecrübeleri anlatan hikayeci kadınlar, “kürsüye çıkanlara özgü bir ses tonu takınarak titiz bir sunuş yapıyormuş havası takınıyorlar, Sade’in en uç noktalarına kadar aydınlatmak isteği labirentte” (Bataille, 2004: 104) dolaşıyorlardır. Pasolini de anlatısını hikaye anlatıcıları üzerinden, Dante’nin *Inferno*’sundan ilham alarak üç bölüm halindeki “Çemberler” olarak kurar. İlk bölüm olan “İhtiras Çemberi”, fahişelerden Vaccari isimli kadının başından geçen sadist ve mazoşistik sapkınlıklar üzerine anlattığı hikayeler ve bu hikayelerle ilgili yorumlarda bulunan libertenlerin tutsak gençler üzerinde fantazilerini gerçekleştirmeleri üzere kuruludur. “Dışkı Çemberi” olarak adlandırılan ikinci bölümde Maggi isimli fahişenin koprofoji (dışkı yeme) ile ilişkili hikayeleri libertenlerden birinin kurbanlar arasından seçtiği genç bir erkekle evliliğini kutladıkları akşam yemeğinde kurbanların dışkılarını yiyerek doyuma ulaşmasıyla son bulur. Bayan Castelli’nin anlattığı öykülerin ardından “Kan Çemberi” ise, libertenlerin kurbanlara yaptıkları işkencelerle son bulur.

Holokost anlatıları, seyircinin her zaman mutlak kötülüğün simgesi, bir canavar, bir cani ve özdeşleşmesi imkânsız Nazi karakterleri mutlak kötülüğün tarafında, kendisini ise iyilik ve erdemin tarafında konumlandırmasına izin vererek, seyircinin egosunu destekler. *Salo* ise tam da beklendiği gibi bütünüyle canavar,

---

onun dilsel pratiklerini tanımlarken, Klossowski Sade’ı faşizm tarafından serbest bırakılmış, zalimliğin, anarşinin ve yıkımın bir habercisi olarak görmüştür. Aydınlanma materyalizmine ve Hristiyan dinselliğine saldıran Sade’ı korkutucu yapan şey ise, onun bizim “komşumuz” olmasıdır (bkz. Pierre Klossowski, *Komşum Sade: Alçak Filozof ile Birlikte*. Çev. Nihan Çetinkaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014).



sapkın ve canı; fakat aynı zamanda kusursuz Aydınlanma figürleri olan libertenlerle film boyunca seyircinin özdeşleşmesini kurarak seyirciyi, bilinçli bir şekilde perdede gördüğü dehşete suç ortağı etme yoluyla onun bakışını kavrar. Pasolini, röntgenciliğin bu aşırı bilinçli temsili yoluyla şiddeti seyreden seyircinin, “ “arzunun yüce nesnesi”ni, dışkı yeme, sakatlama, tecavüz ve cinayet yoluyla libertenlerin bu görsel nesnenin cinselüstü (*supracarnal*) tüketiminden bağıni koparma kabiliyetini” (Ravetto, 2001: 124) sorgulamaktadır. Bu özellikle son sekansta şatonun avlusunda işkence, tecavüz, dayak, cinayetin olduğu sadistik törende açığa çıkar.

Bu son sekansta, pencere önünde, bir platform üzerine yerleştirilmiş sandalyelerinde anlatının merkezinde yer alan libertenlerden üçü, Piskoposun avluda genç kurbanlarını işkence ve infaza maruz bıraktıkları sapkınlık eylemlerinin sahnelendiği bu gösteriyi mesafeli ve kayıtsız bir biçimde bir çift dürbün aracılığıyla sırayla seyrederek. Dürbün aracılığıyla seyredilen bu sahnede, perdedeki dehşet verici imgelerin dürbünlerin arkasına yerleştirilmiş izleyicilerin konumundan çekilmesiyle, libertenlerin rahatsız edici derecede öznel bakışları seyircinin bakışıyla aynı hizaya getirilir. Seyirci, çoğu kez dürbün aracılığıyla öznel çekimlerle avludaki dehşeti izlerken, bir noktada libertenlerden biri olan Dük, perspektifimize aniden “mesafe koyarak” dürbünü ters yöne çevirir. Bu yolla libertenlerin bakışı ile seyircinin bakışının bilinçli olarak aynı hizaya getirilmesi, yönetmenin de suç ortağı olduğu sadistik röntgenci bakışın bir eleştirisini üretir.<sup>71</sup> Copjec’in de belirttiği gibi (2002: 203); “Aslında, sefiplerden birisi, içinden bakmadan önce dürbünü yanlış tarafa çevirirken, seyirci görüntülerin azalmasının sonucunda araya mesafe koyacağını ve böylece onun kahredici varlığına biraz rahatlama getireceğini, boşu boşuna umut eder”. Bu sahnede seyirci, bu röntgenci bakışı farketmenin yanında, görsel arzusunun, bakışının nesnesinin onun kaybı ile rastlaştığı bir karşılaşmanın

---

<sup>71</sup> Naomi Greene ise *Salò*’da seyircilerin filme dahil oluşunu şöyle yorumlar; “Kitabın okuyucuları özellikle tiksindirici sahneleri atlayıp, geçirtirebilirken, benzer bir strateji film izleyicisine izin verilmez. Seyirciler, sağlıklı ve güçlü libertenler tarafından bir şatoda tutsak edilen, Dantevari bir ‘çember’den diğerine düşen genç kurbanların her şiddetli ıstırabına tanıklık etmeye zorlanır. Seyirciler kaçınılmaz çiviler koyulmuş yemeği yerken kurbanın ağzından sızan kandan; ya da dışkı yenilen bir ziyafet boyunca dudaklarını pisleten dışkıdan; ya da kafatasının kesip açıldığı, gözlerin kesildiği ve ölü bedenlerin sodomize edildiği sadizm ve işkencenin final sahnesinden kaçınılmaz” (Greene, 1994: 234)

farkına varır: “ışkencenin parçalı sahnelerini görürüz, bir şeyler dışta bırakılmış olarak arta kalır, hayal gücümüzü yeniden kurmaya zorlanırız; kısaca röntgenciliğimizin nesnesi, dürtünün Gerçeğinin tekinsiz alanında tuzağa düşürülür (Vighi, 2006: 91-92).

Film boyunca devam eden ve final sahnesiyle doruğa ulaşan ışkenceleri Pasolini’nin bir tablo gibi ele almasına, tüm bu tiksindirici eylemleri uzaktaki bir sahnede geçiyormuşçasına soğuk ve uzaktan gözlemleyerek, Brechtien bir seyirliğe çevirmeye çalışmasına rağmen, reddedildiği kadar çekici de kılınan bir sapkınlık yaratır (Kolker, 2012). Pasolini seyirciyi, “aynı anda bu dehşet sahnesini izleme isteği ile bakamama özel durumuna” (Kolker, 2012) yerleştirirken, *Salò*’yu diğer Holokost filmlerinden farklı bir yerde konumlandıran şey, “şiddet gösterisine bakmanın iktidarı ve büyüleyiciliği hakkında bu koşulsuz öz-farkındalık (*self-awareness*)” (Kerner, 2011: 52) olmaktadır. Böylece Warldron’un da belirttiği gibi, Pasolini seyirciyi, filmin rahatsız edici etik içeriğiyle bağlantıyı kesmenin bir yolu olarak estetik savunmayı kullanmanın etik sonuçlarıyla yüzleştirir. Çünkü görüntülere sadece kurbanların dehşet verici biçimde acımasız eylemlerle ışkence edildiği gözüyle bakmak ve içerikle bağlantıyı kopararak görüntülerin estetik düzenlenişini görmek, söz konusu olan tecrübenin bütünüyle yüzleşmede başarısız olma anlamına gelir (Warldron, 2013: 175).

Pasolini’nin faşizm üzerine olan *Salò* filmini, kendisi faşist bir anlatı üreten Leni Reifenstahl’ın Nazi propaganda filmi olan *İradenin Zaferi* (*Triumph of the Will*, 1934) ile birlikte düşünerek Warldron, önemli bir noktaya işaret eder (2013: 171). Hitler’in isteği üzerine çekilen ve 1935 Venedik Uluslararası Film Festivali’nde altın madalya, 1937 Paris Film Festivali’nde büyük ödül kazanan *İradenin Zaferi*, her ne kadar filmin yönetmeni yaptıklarının propaganda olmadığını, yalnızca film yaptığını söylese de, “Bütün Zamanların En İyi Propaganda Film” ünvanını hak eden bir film (Odabaş, 2015). II. Dünya Savaşı’ndan sonra Amerikan, İngiliz, Sovyet ve Fransızlardan oluşan bir komisyon (Allied Control Mission), *İradenin Zaferi*’nin Alman ve Dünya sinemalarında gösterimini yasaklamıştır (Odabaş, 2015). 1933’te iktidara gelişinden bir yıl sonra Hitler, Nazi partisinin propagandası olarak, liderliğini ilahlaştırmak amacıyla, Nürnberg’deki Nazi parti mitingi üzerine bir

belgesel film yapmak için Leni Riefenstahl'ı görevlendirmiştir. Riefenstahl, *İradenin Zaferi*'nde, sınırsız bir bütçe ile kendisinin emrine sunulan onlarca kamera, ses alma aygıtı, kamyon vb... araçlarla, Nazi birliklerinin ve Parti'nin yaptığı tören ve kutlamaları, bayrak taşıyan onbinlerce grup yanında, Hitler ve Parti'nin önde gelenleri, Parti üyeleri, onbinlerce işçi, çiftçi ve genç ile yüzbinlerce Alman vatandaşını filme alır (Odabaş, 2015). Riefenstahl, *Chaiers du Cinema* dergisindeki röportajında yapıtlarının propaganda olduğunu inkar etmiştir. Bunların ““sinema gerçek” (*cinema verite*) olduğunu” ısrarla vurgulayan Riefenstahl, “İradenin Zaferi’yle ilgili olarak “hiçbir sahnede yorum yoktur, hatta hiç yorum yoktur. Bu tarihtir –saf tarih” demektir (Sontag, 2008: 211). Susan Sontag’a göre, “*İradenin Zaferi*, gerçekliğin kökten dönüştürülmesini ve bunun başarılmasını gösterir: tarih tiyatro haline gelir... *İradenin Zaferi*’nde belge (görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir; gerçeklik görüntüye hizmet etmesi için oluşturulmuştur” (2008: 211-212). *İradenin Zaferi*, sinema tarihi içinde filmsel gelişim için çığır açan bir film olarak düşünülmüştür. Warldron, filme bu yolla değer biçerek onu bir başyapıt olarak konumlandırmanın, yani, çoğu film eleştirmenin yaptığı gibi, onun biçimsel kuruluşunu övgüyle karşılayıp, etik içeriğini göz ardı etmenin, estetiği etikten ayırmak anlamına geldiğini vurgular (Waldron, 2013: 171). Warldon, *İradenin Zaferi*’ni “ilk anda ustaca ve ahlaki olarak rahatsız edici” olarak değerlendiren ve bunun derin bir şekilde sanatta ortaya çıkan genel bir problemin örneği olarak aynı anda “hem güzel ve hem de kötü” olduğunu söyleyen Mary Devereaux’un yaklaşımını, “kötü içeriği önemsiz gibi gösterirken estetik olarak memnuniyet verici özellikleri arttırma” ihtiyacında olduğundan sorunlu bulur (Waldron, 2013: 171-172). Benzer bir noktaya *Büyüleyen Faşizm*’de değinen Susan Sontag, Riefenstahl’ın sanatını değerlendirirken sorunlu olan şeyin, “onun filmlerinin zararlı politik ideolojisini süzgeçten geçirmek ve geriye yalnızca estetik değerini” bırakmak olduğunu yazar. Sontag’a göre Riefenstahl’ın özellikle son dönemde kültürel bir abide konumuna yükselmesinin ardındaki saiklerden biri, “eğer “güzel” ise sanatı reddetmeyi olanaksızlaştıran hazdaki değişimde yatmaktadır... Riefenstahl savunucularının görüşü, onun her zaman güzel ile ilgilenmesidir” (2008: 220). Oysaki, “anlamından koparılmış bir tür “soyut” güzellik anlayışına” sahip olan “*İradenin Zaferi*’nin iddia edilen güzelliği insanlıktan çıkmaya, makineleşmeye,

baskılamaya, militarizme odaklanmış faşist bir güzelliştir. Eğer insan bu faşist tuzağa düşmezse, bu filmi baştan sona sıkıcı ve nefret uyandırıcı bulur” (Wood, 2008: 225)<sup>72</sup> Bu anlamda Warldron, Pasolini’nin *Salo* ile beraber ilginç bir tartışma ortaya çıkardığını düşünür. Waldron’a göre, Pasolini *Salo* ile sinemanın ““görüntüyü” onun örtülü içeriğini perdelemeyi gerektiren, (onun meziyeti için) biçimsel soyutlama pozisyonuna yükseltme eğilimine meydan okumaktadır” (Waldron, 2013: 171-172). Sinematik aygıtlar aracılığıyla, estetiğin ahlaki olarak yıkıcı eylemlerle aynı hizaya getirildiği *Salo*’daki bu sınır ihlali<sup>73</sup> pratiği, hazı tecrübe etmeye hevesli arzulu seyircileri huzursuz bir şekilde suç ortakları haline getirir. Bu ihlal pratiğinden kendisini ahlaki olarak muaf hisseden seyirci, izlemeye devam ederek failleri destekler. Seyircinin bir röntgenci ve perdedeki temsilin bir fetiş olarak konumlandırıldığı bir sinematik bakış yapısına karşılık olarak Pasolini, filmi deneyimleyen seyirciye bir “dışarıdaki” haline gelmenin rahatlığını sağlayan uzamsal güvenli mesafenin suni yapısını çöküntüye uğratarak, seyirci perdedeki vahşete, “kötü”nün bakışına dâhil eder (Vighi, 2006: 91-92). Bakış açılarının bu şekilde yan yana getirilişinin ortaya çıkardığı karmaşadan Vighi şu şekilde söz eder (2006: 91-92);

---

<sup>72</sup> *Sinema/Faşizm* yazısında Robin Wood *İradenin Zaferi* filmini, bu filminden kısa bir bölümü aktaran Alain Resnais’in *Gece ve Sis* filmi ile karşılaştırırken, *Gece ve Sis*’in etik ve estetik arasındaki ilişkiyi tam aksi yöne taşıdığını vurgular (2008: 225-226). Film, yukarıda da tartışıldığı gibi, kullandığı arşiv görüntüleri ve şimdiki zamana ait görüntüleri birbirine karıştırırken güçlü bir duygusal etki yaratmak yerine, seyirciyi dayanılmaz olan bu kötülüğü anlamayı, onun üzerine düşünmeyi olanaklı hale getirmeyi dener. Bunun için Resnais, seyirciyi edilgenliğe, kabullenmeye, yönetilmeye ve yönlendirilmeye mahkum eden *İradenin Zaferi*’nin aksine, seyircinin aktif aklını var kabul edip, seyirciye cesaret vermektedir. Wood’un ifadesiyle, “elde edilen uzaklık paradoksal olarak bize gösterilenlerin korkunç doğasının giderek bilincine varmamızı sağlar: korkuyla uyusmak yerine izleyicinin düşünebilmesi, tahayyül edebilmesi ve anlayabilmesi için alan ve özgürlük sağlanır. İnsan burada yarım saatlik bir belgesel içinde araçların ve etkilerin karmaşıklığıyla (özellikle Riefenstahl ile karşılaştırıldığında) çarpılır. Müzik etkiyi artırıcı olmak yerine kontrpuan olarak kullanılır; benzer biçimde soğuk, özlü anlatı sürekli olarak görüntülerin etkisine (etkilerini azaltmaksızın) kontrpuan oluşturur. Bütün film aracı (film) öne çıkaran biçimsel değişimlerin karmaşık modeli üzerine kurulur, öyle ki hakikilik duygusu sürekli olarak filmin dilinin bilincinde olmakla koşutluk içindedir: şimdi/geçmiş, renkli/siyah-beyaz, hareketli görüntü/fotoğraflar, stilize kamera hareketi/otantik haber filmi” (Wood, 2008: 225-226).

<sup>73</sup> Sınır ihlali, sinemada, edebiyatta ve benzer şekilde diğer sanatlarda, Aydınlanma, Romantizm ve Sürrealizm arasından geçerek devam eden eski bir geleneğin yankısını taşımaktadır. Sinemada bu sınır-aşma, *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1929) filminin başlangıcındaki göz kesme sahnesi ile Luis Bunuel ve Salvador Dali’nin Sürrealizmine götürülmektedir (Gronstad, 2011: 195).

“dürbün sahnesinde” tamamen doruğa çıkan, devamlı olarak yakalandığımız skopik dürtü, görmek için çabaladığımız nesnenin bizim içimizde, arzumuzun katlanılmaz tutarsızlık şeklinde olduğunu bize söyleyerek eninde sonunda bizi sorgulamaya çağırır. Tıpkı libertenlerin, kendilerinin dürtünün dolaşımından sorumlu kayıp nesne olduklarını hissetmeleridir, böylece bizler, seyirciler, skopik dürtümüzün kendi öznel dengemizi bozmakla tehdit ettiği rahatsız edici alan içine sıkıştırılırız.

Pasolini, filmde anlama direnen hazzın kesin biçimlerini düşünmemizi zorlayan bir sistem kurar: haz gerçekleşemez, çünkü sistemi bir arada tutan şey hazzın yokluğudur ve *Salo*’da ortaya çıkan şey haz değil, işkencedir. Böylece perdede gerçekleşen işkenceyle seyirci tam da libertenlerle uyumlu hale gelen rahatsız edici bir yakınlık kurar. Bu son sahnede aynı zamanda öznenin ruhsal dengesinin apansız çöküşünü ima eder. “Libertenlerin dürtünün karanlık alemindeki yolcularının sonunda keşfettikleri şey, kurtulamadıkları şeyin *oldukları şey (what they are)*, onların varlığının boş merkezi olduğu “duyu fazlalığı” (*surplus of sense*) sıfatıyla Nesnedir. Dışsal ve anlaşılmaz Nesne “bizim Nesnemiz”, içimizdeki en samimi ile örtüşür hale gelir, nesne “kendimizden daha fazla bizim içimizdeki”dir” (Vighi, 2006: 91).

Bu sekans boyunca sesin neredeyse tamamen çıkarılmış olmasının yakınlık hissini daha da şiddetlendirdiğine dikkati çeken Copjec’e göre, ses susturulmamış olsaydı, seyircinin dikkati sesin kaynaklandığı noktaya kaydırılarak, görüş sahasına bir sınır koyulurdu. Böylece seyirciyle imge arasında oluşturulan mesafeyle beraber, görselin hegemonyası sarsılırdı. Oysa sessizlik bizi imgenin şimdiki zamanına sabitlerken, “Her şey, imgenin dış çerçevesi, maskeleme cihazı bir şekilde içsel, mesafelendirici bir kesmenin ikamesiymiş gibi işler. Çerçeve dünyayı içeriden bölmektense, siyah bir arka plandan kesip ayırır ve bir fragman, bir fetiş olarak görünmesini sağlar” (Copjec, 2015: 211).

Pasolini, kötülüğün güçleri üzerinde iyinin güçlerinin galibiyetine alıştırılmış seyirciye yeniden güven vermek ve etik değerleri yeniden kurmak yerine, saf ya da mutlak olma açısından belirgin ve tanımlanabilir kahramanlar ve kötü adamlar üreten

ikili zıtlıkları bozar. Böylece kendi kötü ötekisine karşı olarak kurulan iyi öznenin ikili yapısının dağılmasıyla söz konusu olan şey; öteki olarak düşünülen kötü, saf olmayan ve kirli şeyin karşısında, faşist retorik ve faşist şiddetteki iyi, saf ve temiz retoriğinin itham edilmesidir (Ravetto, 2001: 228). Pasolini, “kahramanın varoluşunu ve faşizmin bir diğer biçimi olarak –dünyada sadece iyi olarak ortaya çıkan “kötü” nün var olduğunu ima ederek- onun ahlaki bir anlatı içinde hikayelendirilmesini” (Ravetto, 2001: 228) bütünüyle reddeder. Böylece Pasolini, sadece kendi dışımızda gördüğümüz faşist ve sadist olanların doğasında var olan, yalnızca onlara atfedilebilir bir kötülük hakkında değil; aksine rahatsız edici bir şekilde, aslında nasıl da benzer bir doğaya sahip olduğumuzu ve otoriter yapılardan kaynaklanan kötülüğün nasıl da politika ve ahlakla iç içe geçtiğini anlatmaya çalışarak seyirciyi şok etmek ister.

### **3.3. Kötülük ve Sıradanlık ya da Suçun Kolektifleştirilmesi**

“Pasolini’nin, faşist İtalya’daki cinsel sapkınlıklarla ilgilenen *Salo ya da Sodom’un 120 Günü* filmi, beni öylesine dehşete düşürmüştü ki, 14 gün hasta hissettim. Tamamen iflas ettim. Bugüne kadar, filmi tekrar seyretme için cesaret bulamadım. Bir daha asla böylesi derin bir uçurumun içine bakmadım ve bu kadar çok şeyi ender olarak öğrenmişim” (Spiegel, 2009). *Salo* ile ilgili düşüncelerini Spiegel’e verdiği bir röportajda Avusturyalı yönetmen Michael Haneke bu sözlerle ifade eder. Pasolini’ni faşizm deneyimini, bir tür sapkınlık içinde, kötülüğün en üst seviyede vücut bulmuş hali olarak ele almıştır. Totaliter rejimlerin ortaya çıkardığı akıl almaz kötülüklerin, tüm insanlar için ortak iyiyi amaçlayan bir etik anlayışı geçersiz kıldığı ve kötülük ve ahlak yasası arasındaki ilişkinin boyutu, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından derin felsefi tartışmaları beraberinde getirmiştir. Faşizm ve sapkınlık arasındaki belirleyici bir ilişkiden ziyade Hannah Arendt, böylesine radikal kötülüğü ortaya çıkaran koşulları kötülüğün sıradan biçimi ile ilişkilendirir. Radikal kötülük, bir kişiye atfedilebilen bir şey değildir. Kötülüğün sıradanlığının bir sonucu olarak daha kurumsal bir şeye gönderme yapmaktadır Arendt’e göre. Kant, kötülüğün açgözlülük, hırs, intikam gibi kişisel çıkarlara dayanan insani

motivasyonların bir sonucu olarak ortaya çıktığını iddia etmiştir. Oysa Nazizim tecrübesinin ardından kötülüğün sıradanlık içinde herhangi bir biçimde ortaya çıktığını yazan Hannah Arendt, kötülüğün Kantçı açıklamalarda olduğu gibi bireysel motivasyonlara dayanarak açıklanamayacağını savunur. Arendt'in 'kötülüğün sıradanlığı' gibi oldukça tartışılan bir kavramı ortaya atmasında etkili olan şey, 1961'de İsrail'deki davası boyunca izlediği Eichmann'ın zalim ve sadist canavarlar olarak görülen Nazi memurlarının yaygın algılanışından oldukça farklı biçimde, görevine saygılı sıradan bir memur tavrı sergilemesidir. "Kant'ın ahlak kurallarına ve özellikle de Kant'ın görev tanımına uygun yaşadığını" (Arendt, 2009: 143) iddia eden Eichmann için, üst düzeydeki emirleri takip ettiği ölçüde toplama kamplarında Yahudilerin imha edilmesi, onun kendi kişisel sorumluluğunda değildi. Arendt, yasalara bağlı bir vatandaşın görevi olarak gördüğü şeyleri yapmış olan Eichmann'ın başlangıçta bağlı olduğu Kant'ın ilkelerinden, Nihai Çözümü uygulamakla görevlendirildiği andan itibaren artık "kendi fiillerinin efendisi" olmadığı ve "hiçbir şeyi değiştiremeyeceği" tesellisiyle, bilinçli olarak saptığını da belirtir (2009: 143);

"Mahkemede dikkat çekmeyi unuttuğu nokta, artık "devletin meşrulaştırdığı suçlar devri" olarak adlandırdığı bu dönemde, Kant'ın formülünü artık uygulamayacağını düşündüğü için öylece bir yana bırakmadığı, çarpıtarak şöyle okumaya başladığıydı: Kendi eylemlerinin ilkesi, kanun koyucunun veya bu toprakların hukukunun ilkesiymiş gibi hareket et" (2009: 143).

Arendt'e göre kuşkusuz Kant'ın kastettiği böyle bir şey değildi. Aksine Kant için, "bir edimde bulunmaya başladığı andan itibaren her insan bir kanun koyucuydu: İnsan kendi "pratik aklını" kullanarak hukukun ilkeleri olabilecek ve olması gereken ilkeleri bulmuştur"(Arendt, 2009: 143). Diğer yandan Eichmann'ın bu şekilde hareket etmesi, Kant'ın "küçük insanın gündelik kullanımına uygun" bir versiyonu olarak adlandırdığı şeyle uyumluydu (Arendt, 2009: 143). Burada söz konusu olan şeyse, "insanın yasalara uymaktan daha fazlasını yapması, itaat çağrısının ötesine geçmesi ve kendi özgür iradesini hukukun ortaya çıktığı kaynakla özdeşleştirilmesi

talebiydi. Bu kaynak Kant'ta pratik akıl, Eichmann'ın gündelik kullanımında ise Führer'in iradesidir" (Arendt, 2009: 143-144). Eichmann'ın kendisini bu şekilde savunması, sıradan bir bireyin yalnızca etik bir göreve katı bir şekilde bağlanma aracılığıyla akıl almaz kötülüklere yol açma potansiyeline sahip olup olmadığı üzerine çok çetrefilli etik tartışmaları ortaya çıkarır.

Kuşkusuz Eichmann'ın açıkça bir suç yasasına koşulsuzca itaat etme kapasitesi, onun daha sonra işleyeceği suçlar kadar korkunçtur. Nasıl olmuştur da böylesi bir vahşete sebep olan insanlar, işledikleri suçu bu kadar kolay inkar edebilmişlerdir? Bu sorgulamalardan yola çıkarak *Beyaz Bant*'ı çektiğini söyleyen Haneke'ye göre, Eichmann savunmasında alttan alta "Ben halkımın sadık hizmetçisiyim" düşüncesini vurguluyordur. "Almanlar için emir emirdi. Savaş sonrasında katledilen milyonlarca Yahudi için hakarete uğradıklarında da tam bir şaşkınlık içinde kalmışlardı" (Assheuer, 2013: 135-136). Haneke'nin ilgisini çeken şey de, otoritenin bu şekilde mutlaklaştırılmasıdır. Bu mutlak otorite *Beyaz Bant*'ta gerek çocuklarına dayattığı Protestanlığın ahlaki şiddetini cisimleştiren papazın dinsel otoritesinde, gerek yarı feodal bir sistem içinde çiftçileri sömüren baronun mülkiyet üzerindeki otoritesinde, gerekse kendi öz kızını istismar eden doktorun ataerkil otoritesinde açığa çıkar. Böylece film, seyirciyi kötülüğün farklı yüzleriyle karşı karşıya bırakır.

I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, Protestan bir Alman kasabasında (Eichwald) geçen *Beyaz Bant*, kasabanın okul öğretmeninin dadı ile olan aşk hikayesi ve kasaba hayatında cereyan eden tuhaf olaylar üzerine kurulur. Kimin yaptığı bilinmeyen yola gerilmiş bir tel sebebiyle kasaba doktorunun attan düşüp yaralanmasıyla başlayan olayın ardından kötücül bir enerji kasabayı etkisi altına almış gibi, kasabanın iki küçük çocuğunun kaçırılarak işkence görmesi, çiftçinin karısının ölümü gibi başka kötü olaylar birbirinin peşi sıra devam eder. Film sanki, savaşın patlak vermesinden önceki dönemi, faşizmin geleceğini önceden haber veriyormuş gibidir. Ancak Haneke'nin kendisinin de vurguladığı gibi *Beyaz Bant*, insanların küçük savaşının milletlerin büyük savaşına açıldığı, faşizmin gelişim hikayesi biçiminde dar bir çerçeveden okunmamalıdır. Haneke, filminin yalnızca faşizmi değil, baskısı altında oldukları normları onlardan kurtulmak için kabullenen



insanları da ele aldığını vurgular. Bu sadece Alman faşizmiyle ilgili değil; tam tersine, radikalleşmenin her şekliyle ilgilidir (Assheuer, 2013: 146). Böylece Haneke *Beyaz Bant*'ta, faşizmin hafızasının ulusallaştırmasının, yani şimdiden radikal bir şekilde bağlantısız olarak belli bir tarihselleştirme içinde Alman Nazizm'i gibi belli politik oluşumlara atfedilmesinin eleştirisini yapar. Burada sorunlu olan şey, faşizmin hep kendi sınırları dışında, başka bir yerde, başka öznelerde, başka bir geçmişteymişçesine paranoya halinde algılanmasıdır. Bu nedenle “tarihsel olanı yeniden kurgulama kaygısı taşımayan” ve “belli bir hakikate ulaşmak için üslubun belirleyiciliği ilkesine yaslanan” (Cheviron, 2014: 34) *Beyaz Bant*'ta Haneke, geçmişin bugünde yarattığı krizleri filmin tarihsel odağına yerleştirir. Geçmiş ve şimdi arasındaki bu ilişkiyi Haneke, Cezayir savaşının bıraktığı mirası konu edinen *Saklı*'da da (2005) kurar. Filmin ana karakter Georges'un çocukluğunda işlediği bir suçun hikayesi, hafızanın bastırılma süreciyle ilişkili olarak kolonyal şiddetin yarattığı kötülükle birleşir. Haneke'nin vurgusu, ulusal hafıza üzerindeki “karanlık lekeler”in, kolektif bilinçdışındaki travmatik tortunun, politik gerçekliklerin kuruluşundaki suçsuzluk konumundan ve savunmacı fantazilerle şimdide nasıl yankılandığı üzerinedir (Zolkos, 2013).

*Beyaz Bant*'ta Haneke'nin amacı, “tarihi bir film yapmak değil; tam tersine, tarihsel görünümde bir model oluşturmaya çalışmak”tır (Assheuer, 2013: 146). Model niteliğinde olansa, toplumlarda şiddetin doğuşudur ve Haneke filmin bu model niteliğinde oluşunu, yetişkinlerin isimsiz ve yalnızca bulundukları mevkinin temsilcileri oluşuyla, siyah beyazın kullanımı ve anlatıcının varlığıyla biçimsel olarak vurguladığını belirtir (Assheuer, 2013: 152). Böylece Haneke, anlatıcı ve siyah-beyaz kullanımı aracılığıyla, anlatılan hikayeye ve “ne olduğunu tam olarak biliyoruz ve bunu size göstereceğizi öneren yanlış bir natüralizm” (Calhoun, 2015) ile arasında bir mesafe yaratır.

Film, başlangıçta gerçek yaşam temsiliyle dünyayı nesnel bir şekilde resmedeceği düşünülen bir geçmişe doğru götürür seyirciyi. Yanıltıcı bir şekilde seyirci, pastoral bir hava içinde kasabanın siyah beyaz görüntüleriyle birlikte devreye giren anlatıcı dış sesin, kronolojik bir düzenleme içinde olayları açık seçik anlatacağını düşünür. Ülkesinde başlamak üzere olan felaket seyrini aydınlığa

kavuşturacağını belirterek, “Anlatmak istediğim hikâyenin gerçek olduğundan emin değilim” (*Beyaz Bant*, 2009) diyen anlatıcının bu sözleri perdede görülecek tüm şeylerin hafıza temelli olarak kaydedildiğini anımsatılır. Kasabanın okul öğretmenine ait olan bu dış sesin bizim için hikayeyi anlatan öznel varlığına karşılık, filmde bir nebze de olsa kendini hissettiren belgesel ton, gerçeğin ne olduğuna dair bir sorgulamayı filmde merkezi hale getirir. Anlatıcı için söyleyeceklerinden bazıları söylentilere dayanır ve kendisi de tüm bu şeylerin ne kadar doğru olduğunu kesin olarak bilmemektedir. Bilmediğimiz birinin hafızası aracılığıyla sorgulama tecrübesi ve filmde vuku bulan şeyin yargılanması, “hikaye”nin geçmişin potansiyel bir fabrikasyonu olarak okunabileceği gerçeği ile karmaşıklıktan film, sorumluluğu yüklenme fikrine dikkatimizi çeker (Waldron, 2013:166). Böylece seyirci, gerçek olarak bildiğimiz şeylerin aslında ne kadar belirsiz olduğuna dair bir sorgulama içine girer. Yönetmenin kendisi de amacının, karmaşık ve çelişkili gerçeklikten her zaman daha basit olarak bize sunulan açıklama sistemlerinden kaçınmak olduğunu söyler: “yönetmen gerçekliğin çelişkili karmaşıklığına yaklaştıkça, izleyici için o kadar özgürlük oluşur” (Assheuer, 2013: 156). Gerçekliğin daha fazla heterojen ve çelişkili oldukça, daha fazla problematik ve kaotik kötülük ortaya çıkmaktadır (Antakyalıoğlu, 2011:13-14). Bu nedenledir ki *Beyaz Bant*’ta basit ayrımlardan ziyade kötülük, daha karmaşık halleriyle karşımıza çıkar. Hannah Arendt, kötülüğün sıradanlığı kavramını ortaya attığı zaman, Nazi kötülüğünün *özünü* tanımladığı yönünde yanlış anlaşılmalara neden olmuştur. Bernstein’ın belirttiği gibi Arendt’de söz konusu olan kötülüğün tek bir öze sahip olması değil, “hiçbir ortak özü olmayan kötülük türlerinin bir çoğulluğu” dur (Bernstein, 2010: 282).

Haneke’nin diğer filmlerinde olduğu gibi *Beyaz Bant*’ta da soğuk ve mesafeli tavırlarıyla karakterler, seyircinin kendileriyle özdeşleşmesine izin vermez. Haneke’nin Robert Bresson’un, ana karakterin bir eşek olduğu *Rastgele Balthazar* filmiyle ilgili söylediği gibi, özdeşleşme kurulacak bir ‘kahraman’ın yokluğu, etkileşim kurmak zorunda olduğu hisleri örnekleyerek ona hazır formüller sunmak yerine seyirciye, “düşünceleri ve duygularıyla doldurulmayı bekleyen boş bir sayfa, bir projeksiyon düzlemi” (Haneke, 2013: 166) işlevi gören bir alan açar. Seyirciye özgür imgelem yolu açmaya çalışan Haneke bunu, bir yandan dramaturjik olarak

anlatıdaki boşluklar ve muğlaklıklar yoluyla, ikinci olarak da gerçekleşen kimi olayların kamera dışında yalnızca varlığını hissettirerek (*hors-champ/off-camera*), seyircinin tahayyülüne bırakarak (Cheviron,2014: 35) yapar. Böylece, örneğin papazın çocuklarını cezalandırdığı sahnede olduğu gibi şiddet, aleni bir biçimde gösterilmek yerine, filmin bir parçası olarak fakat kameranın çerçevesinin dışında, kapalı kapının ardında gerçekleşir. Şiddetin varlığının bu üstü kapalı anlatımı, *Salo*'daki bunaltıcı şiddetin aksine, Haneke'de "şiddet eylemini hayal etme"ye (Waldron, 2013: 146) dönüşür.

Filmin başında anlatıcının, ülkesinde başlamak üzere olan felaket seyrini aydınlığa kavuşturacağını düşündüğü olaylar bir dedektif hikayesi gibi ilerlerken, olayların neden-sonuç ilişkisi içinde nihayete ereceği kronolojik bir olay örgüsü yoktur filmde. Her ne kadar anlatıcının şüpheleri olsa da kasabada işlenen suçların failini kimsenin bilmediği olaylar karanlıkta kalır.

A. O. Scott, "*Wholesome Hamlet's Horror Sends a Jolt to the System: The White Ribbon*" başlıklı yazısında, Haneke'nin önceki filmleri *Cache* (*Saklı*) ve *Funny Games* (*Ölümcül Oyunlar*) filmlerine referans vererek, yönetmenin dünyasında masum olmayan çocukların, anne babalarının ruhlarını taşıdığını söyler. Peki, son derece zehirli biçimde ve aynı zamanda saf, sebepsiz, deneysel kötülük konusunda yetenekli bu sarışın çocuklar büyüdüklerinde ne hale geleceklerdir? Scott, şöyle devam eder (2009):

...yıl 1914. 20 ya da 30 yıl içinde bu çocukların neler yapmış olacağını umuyorsunuz? Anlatıcımız bize, sonrasında "ülkemizde olan şeyleri aydınlatmak için" köydeki tuhaf olayları yeniden gözden geçirdiğini söylüyor. Fakat *Beyaz Bant*, tam aksini yapıyor, tarihsel bir fenomeni gizemleştirerek, araştırıyormuş gibi yapıyor. Weimar enflasyonunu unut ve Versay Antlaşması ve okulda öğrenmiş olabileceğin her neyse: çünkü Nazizm çocuk istismarına sebep olmuştu. Ya da belki insan doğasının günahkarlığı? Bir dedektif filmi olan *Beyaz Bant*, tatmin edici olmayan bir cevap öneriyor: herkes. Aynı zamanda: hiç kimse.

*Beyaz Bant*'ı “çocuk istismarı çalışması, sınıf hıncı ve henüz başlamakta olan faşizm” olarak tanımlayan Scott'a göre (2009) filmde kötülük, kolektif suç çerçevesinde kurulmuştur; herkes suçlu olduğunda hiç kimse gerçekten suçlu değildir. Waldron, Scott'ın bu yaklaşımını şöyle değerlendirir: kötülük, sistematik bir devlette takdir edilen bir moda olarak işlendiğinde, Nazizim gibi yasa memurlarla bütünleşti, failler (adi suçların failleri gibi) dürüst vatandaşlar olduklarını iddia ederken, Yasa'nın emirleri arkasına gizlendiler. Onların eylemlerini sorumluluk sahibi Kantçılar olarak uygulamak, Adolf Eichmann'ın izinde, bireysel eylemin kolektif bir listesini yapıyor; bu yüzden, hiçbir özne bireysel bir suçla ilişkisini üstüne almıyor (Waldron, 2013). Gürbilek'in de belirttiği gibi, “bir ülkede kötülük hakim olabiliyorsa eğer, bu canı ruhlu insanların sayısı arttığı için değil, kötülük sıradanlaştığı”, “insanları birleştiren ideoloji hem çıkarı hem de sorumluluk duygusunu başkalarıyla paylaştırdığı” içindir (2015: 34). Böylece suç işleyeninin ahlaki yükü de azalmaktadır. Haneke de *Beyaz Bant*'da, kurumların kendi üyelerinin sahip oldukları sorumluluktan hangi yollarla onları koruyabildiklerini ve kötülüğün, nasıl sistematik hale geldiğini anlamaya çalışır.

Haneke, Robert Bresson'un *Rastgele Balthazar* filmini tartıştığı *Dehşet ve Formun Ütopyası* başlıklı makalesinde şöyle der:

Oynanan bir öfkeyle yansıtılan acıyı ya da ölümü seyretmeyi hep yakışsız olarak duyumsadım. Gerçekten acı çekenden ya da ölmek üzere olandan sahip olduğu en son şey çalınmış oluyor; gerçeklik. Bu profesyonel reproduksiyonun izleyicilerinden de kıymetli bir şey çalınmış oluyor: hayal etme yetisi. İzleyici anahtar deliğinden dikizlemeye itildi. Hissedileni hissetmekten, düşünüleni düşünmekten başka bir şey kalmadı... Yalan, sinemanın alametifarikası oldu ve endüstri tarihinin en kar yüklü ticari markalarından biri olarak kaldı (2013: 167).

Haneke'nin “simgesel ve imgesel arasındaki geçişkenliğin yarattığı bir imkansızlığın tekrarı olarak anlaşılacak bir *gerçek*”e (Cheviron,2014:54) sadakati böylece, onun sinema eleştirisiyle birleşir. Haneke, Adorno'nun Auschwitz'den

sonra artık şiir yazılmasının mümkün olmadığı hükmünün, hayatta kalanların ve sonradan doğanların bilinç ufkunun sınırını belirlediğini söyler. Ona göre, Nazi iktidarının, Yahudi soykırımının ve Dünya Savaşı'nın korkunç acımasızlığından bu yana, gerçekliğin, (sanatçı ve alıcı arasında bir uzlaşma ve müzakere noktası olmasından ziyade) insan elinden çıkmış, yapay olarak resmedilebildiği yanılsamasının modası geçmiştir (Haneke, 2013: 172).

Adorno'nun *Çağdaş Romanda Form ve İçerik* başlıklı makalesindeki Kafka yorumuna yer verir Haneke. Adorno'ya göre Kafka'nın romanları, derin düşüncelere dalmış tutumun zalim bir taklit haline geldiği dünyanın durumunu özetler, çünkü felaketin daimi tehdidi artık hiç kimsenin ona pasif bir şekilde bakmasına ya da böylesi bir pasifliğin estetik sonuçlarını hoş görmesine izin vermemektedir (Adorno'dan akt. Haneke, 2013: 171-172).

#### 4. PANDORA’NIN KUTUSU

*“Bazen adaletsizliğin tam da kendini doğru, başkalarını yanlış gördüğümüz noktada ortaya çıkabileceğini fark etmemiş olabilir miyiz, kendi sınırlarımız üzerinde düşünerek bizden farklı olanların hakkını vermeyi öğrenebilecek miyiz?”*

*Nurdan Gürbilek*

*Yeşilçam Günlüğü’nde* Ayşe Şasa, Batıdan farklı olarak bizlerin, bilinç düzeyinde mitoloji döneminden çıkıp tarih dönemini idrak etme olanağını pek bulamadığımız ve tarihimizi hala mitolojik kalıplar içinde algıladığımız tespitinde bulunur (Şasa, 2010: 45). Şasa’nın bu tespiti yapmasına olanak sağlayan, Murat Belge’nin 1990 tarihli *12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı* başlıklı yazısıdır. 12 Eylül filmlerinde “zihni tarih olmayışı”ndan söz eden Belge’nin yaptığı inceleme, “tarih konusunda en basit bir muhasebe fikrini içermeyen bazı kişilerin, ideolojik dönem filmi yapmaktaki heveslerinde ne kadar yalınkat kaldıklarını ortaya koyuyor”dur ve Şasa’ya göre Belge, “söz konusu filmlerde ideolojik tutarsızlıkları sergilerken, dolaylı olarak bu filmlerdeki bazı çok tipik dramaturji yanlışlarına” (Şasa, 2010: 45) işaret ediyordur. Dramın, Yeşilçam’ın başaramadığı bir tür olduğunu ve ne zaman “dram” yapılmaya çalışılsa sonucun “melodram” olduğunu belirten Şasa, bunu iki nedene bağlar:

“Birincisi, bizde Aristocu bir dram geleneğinin olmayışı. İkincisi, çağdaş bir kritik söylem kültürünün gelişmemişliği... Hayatı çatışma olarak değil uyum olarak kavrayan İslami gelenek, çelişkilerden, özellikle kendi sosyal psikolojik çelişkilerini şuurlandırmaktan alabildiğine uzak duran insan yapısı, Nietzsche, Freud yaklaşımlarının bizim kültürümüzle bağdaşmazlığı, bizde dramı, özellikle psikolojik dramı olanaksız kılar” (Şasa, 2010: 46).

Şasa'ya göre, "Türk sinemasının dramatik kalıplara her tutunmak istediğinde irsi bir yatkınlıkla seferber ettiği, aslında dramatik değil epik yapıdır. Hayırla şerrin, "iyiyle kötü"nın çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir" (Şasa, 2010: 46). Zihni tarihi olmayan bir insan türü, otokritikten de yoksun kaldığından, toplumculuk gibi somut ve modern bir tarih bilinci gerektiren bir ideoloji, bizde yeni bir mitolojik anlayış yaratmıştır (Şasa, 2010: 46). Şasa, Türk sinemacısının zihni-zanaatsal açığını kapatmasının yolunu, ancak kendinin idrakine varıp Batı sinemasını taklit etmekten vazgeçmesinde bulur. Aksi halde "tarihimizin herhangi bir dönemine ait politik filmler uzun bir süre daha başarısızlığa mahkum" olacaktır (Şasa, 2010: 46).

Bir söyleşisinde Şükrü Argın (2008), sanatın, özel olarak da edebiyatın, 12 Eylül'ün üzerinden bunca zaman geçmiş olmasına rağmen yaşanan kötülüğü anlatamadığını söyler. Argın'a göre, bir tür 'pan-kapitalizm' çağında, sadece muhalif radikal hareketler değil, sanat ve edebiyat da mecalsiz kalmıştır. "Radikal politika ile has edebiyatı aynı krizde" buluşturansa, "yaşadığımız dünyada, şimdi ve burada olup biten şeylere bambaşka bir açıdan bakabileceğimiz bir noktaya yerleşmemek"tir (Argın, 2008). Edebiyatın zaten felaketlerden beslenen bir faaliyet olduğunu söyleyen Argın'a göre sorun, "edebiyatın felaketin menzili dışında kalması" ve "daha da kötüsü, edebiyatın kendini felaketin dışında" hissetmesidir (2008). Argın, edebiyatın 12 Eylül'e yönelik körlüğünün altında bilinçli tavırlardan çok 'bilinçaltı'ndan kaynaklanan tepkilerin yattığını düşünür: "12 Eylül, edebiyatımızın bakmadığı değil, bakamadığı bir olaydır. Başka bir deyişle, edebiyatın gözlerini kaçırdığı değil, gözlerini üzerine çeviremediği bir olaydır 12 Eylül. Baksa, bakabilse, tıpkı içinde yer aldığı toplum gibi, kendi felaketini görecektir çünkü" (Argın, 2008).

Toplumun kendi kötülükleriyle yüzleşmek konusundaki isteksizliğiyle de derinleşen bu uçurum kısmen resmi anlatıyla ilişkilendirilebilirken, bunu tek sebep olarak görmekte bir kolaycılık olabilir mi? diye sorar Tanıl Bora, Nurdan Gürbilek'le yaptığı söyleşide (Bora, 2005). Geçmişimizi lekeleyen gerçek suçlarla "yüzleşilmesine, bunların 'kötülük' olarak kavranmasına mahal vermeyen politik kültür, hangi ölçüde resmi ideoloji baskısıyla; hangi ölçüde, politik kültürün 'sivil' etmenlerden kaynaklanmaktadır?" (Bora, 2005). Yani baskılama ve engellenmenin ötesinde, edebiyatın kendiyle, zaafıyla yüzleşmemesi, "bu gibi kötülüklerle,

yaralarla baş etmek ya da onlarla meşgul olmak için birtakım yollar yordamlar, uygun bir dil geliştirememesi gibi bir mesele var mıdır?” (Bora, 2005). Baskılama ya da yasaklamanın bir yere kadar etkili olduğunu düşünen Nurdan Gürbilek’e göre kötü edebiyatın da kötü politikanın da simetrik olduğu an şurasıdır: “Yalnızca dışarıdaki kötülüğü eleştirmeye ayarlanmış bir dil, yalnızca başkasını; devleti, toplumu ya da dini suçlayıp kendini bunun tümüyle dışında tutan bir dil, kendinin de yer yer o malzemeden yapılmış olabileceği gerçeğiyle yüzleşmeyen, bu kuşkuyu daha baştan saf dışı bırakmış bir dil” (Bora, 2005).

Sinemaya baktığımızda, 1980’li yılların ortalarından itibaren özellikle darbeler üzerine yapılan filmlerle Türkiye sineması elbette tarih sorgulamalarına girmiştir (Süalp, 2011: 64).<sup>74</sup> 1990’lardan sonraki süreçte de, 12 Eylül darbesinin kötülükleriyle yüzleşmeye girişen filmlerin bazıları, bir taraftan darbe dönemini ve darbenin izlerini ele alırken, bazı filmler ise doğrudan darbeyi göstermek yerine onun travmasının etkilerini “günlük hayatlar, sıradan insan öyküleri üzerinden” anlatmaya girişirler (Süalp, 2011: 64)<sup>75</sup>. Her ne kadar bu filmler, birbirlerine yakın gibi görünen yönelimlere sahip olsalar da, Süalp’in de vurguladığı gibi, “yapılma biçimleri, anlatı tarzları, bir türe yakınlıkları, seyircileriyle girmeyi planladıkları ilişki biçimleriyle birbirlerinden ciddi biçimde ayrılmaktadırlar” (Süalp, 2011: 65). Öte yandan bu filmler, toplumun bu deneyimin yaralarının izlerini aktarırken, seyirciye duygusal boşalmalar yaşatırlar. Ancak geriye “sorgulanmamış bir tarih ve dillenmemiş deneyimlerdir kalır” (Süalp, 2011: 64-65).

Sorgulanmamış bir geçmişle yüzleşmek ve dillenmemiş acılara ses vermek, kuşkusuz resmi ideolojiye, kötülüğe dair yerleşmiş inançlarımıza ve ahlaki kalıplarımıza eleştirel bir gözle bakmayı ve sorumluluk almayı gerektirir. Resmi söylemlerle ideal bir ulus kimliği inşa etmek, temiz bir geçmişe gölge düşüren

---

<sup>74</sup> Bu filmlerden bazıları, *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), *Av Zamanı* (Erden Kral, 1987), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), *Bekle Dedim Gölgeye ve Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1990 ve 1999), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994) ve *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995) (Süalp, 2011: 64).

<sup>75</sup> 90’lı yılların ardından gelen süreçte bir şekilde 12 Eylül darbesine değinen filmlerden bazıları; *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2003), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder & Muharrem Gülmez, 2006), *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2007), ve *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008).



travmaların baskılandığı, yok sayıldığı bir bellek kurgusuyla olanaklı kılınmıştır. Süalp, “bazı belirgin toplumsal ve tarihsel koşullarda bazı şeyler vardır ki konuşulamaz, dillendirilemez ve dolayısıyla her hangi bir şekilde de düşünilemeyen şeylerdir” diyen Raymond Williams’a referans vererek, bu konuşulamayan, dile getirilemeyenleri, “geçmişin örgüleri içinden geleceğe uzanan ilmekleri seçip” çıkarabilecek yaratıcı ve tazeleyici bir hatırlama ve düş kurma eylemi ile ana anlatıların tutsak ettiği bağnazlıklardan kurtarabileceğimizi söyler (Süalp, 2015). Türkiye sineması 1990’larla beraber, “ulusal birliğin kurulduğu unutmama ve hatırlama gerilimini açığa çıkaran, bu gerilimi sorunsallaştıran” filmlerle, “hatırlamanın mekanı olmasının ötesinde, söz konusu hatırlama ve unutmama gerilimine bağlı olarak yüzleşme iradesinin gösterildiği, yeni kimlik taleplerinin ortaya konduğu bir mekan” olarak tartışılmaya başlanmıştır (Erkılıç, 2011: 169). Bu süreci *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2006) kitabında tartışan Asuman Suner, “1990’larda dünyanın pek çok yerinde ortaya çıkan yeni “bellek kültürü”nü yankılar biçimde, Türkiye’de de nostaljik bir yönelim, ya da “geçmişe yönelik bir ilgi patlaması”nın kültürel hayatın her alanında görünürlük kazanmaya başladığına dikkat çeker. Suner, “geçmişe ilginin artması olgusunun ilginç bir biçimde bir tür “toplumsal bellek kaybı” ile bir arada var olduğunu da vurgular. Toplumsal bellek kaybıyla kastettiği, “Türkiye’nin yakın geçmişte yaşadığı bir dizi kritik önemde tarihsel olayla ilişkili olarak toplumdaki yaygın ilgisizlik ve neredeyse yok sayma tavrıdır” (Suner, 2006: 25-26).

Z. Tül Akbal Süalp de, *Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III* başlıklı yazısında, Türkiye’nin kendi tarihiyle olan sorunlu serüveni açısından son dönemde sinemanın yeni bir yönelim ve bakış olarak değerlendirilmesi gereken bir ortak damarının oluşmaya başladığından söz eder. Bu ortak damar, “tarihi sorgulamanın, tarihe başka bakışların da olabileceğini düşünmeye açmanın yanı sıra ana akım baskın ideolojik tekrarlardan uzak anlatılar ve yaklaşımlar” getirmektedir (2011: 64). Süalp’e göre, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim ile başlayan dönem, “tarihin önemli siyasi kültürel toplumsal düğüm anlarına da gönderme yaparak” daha geniş bir soru olarak tarihe ve deneyimlere bakar. Böylece “tarihle sorunlu deneyimlerimizi daha derinden analiz ederek değer ve bilgi ve duygularımızı yeniden

gözden geçirmemize neden olurlar” (Süalp, 2011: 64-65). Tarihin bu şekilde ele alınışı bu yönetmenleri, “baskın ve yaygın olan zihinsel ve kültürel üretimlerin unutmayı yeğlediği, bakmamakta büyük gayret gösterdiği kesimlere, konulara ve kavram ve anlayışlara” (Süalp, 2011: 65) yönlendirir. Tam da böyle bir sorgulamanın içinden her ne kadar film üretim biçimi ve anlatı biçimi açısından farklılaşsa da Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Kazım Öz Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, İnan Temelkuran, Miraz Bezar ve Sedat Yılmaz gibi yönetmenler filmleriyle, “bu ülkede en kenarda, en üstü örtülmüş, utanç ve suçlulukla en derine gömülmüş hak ihlallerinin, siyasi ve resmi, yarı resmi cinayetlerin en konuşulması uygun görülmeyenin öyküsünü anlatmaya” kalkışırlar (Süalp, 2011: 66). Bu filmler kuşkusuz gerek görsel ve anlatımsal olarak gerekse hakikatin kendisini yansıtmaya açısından sorunsuz değildirler. Özellikle yaşanan olayları deneyimleyenler tarafından bu deneyimleri eksik ya da sorunlu aktardıkları için eleştirilirler. Ancak Süalp, bu filmleri özellikle “üstü örtülmek istenenin arkeolojisini yaptıkları için ayrı bir kefedeyi değerlendirilmeleri gerektiğini” savunur (2011: 66).

Hasan Akbulut’a göre de, 2000’li yıllarla beraber özellikle belgesel filmler, “siyasi, kültürel, dilsel vb. yasakların görece azalmasıyla birlikte, çoğunlukla Türkiye tarihinde yer alan ve bastırılan, dillendirilmeyen trajik, dokunaklı tarihsel, siyasal, kültürel sorunları ve olayları işleyerek izleyiciyi unutmaya karşı anımsamaya” çağırırlar (Akbulut, 2010: 121). Akbulut’a göre bu filmler, “anımsama, geçmişle hesaplaşma, bellek, ulusal kimlik, kimlik politikaları, politik farkındalık yeni anlatım tarzları gibi kavramlar çerçevesinde tartışılması ve çalışılmasının” gerekliliğini ortaya çıkarmıştır (2010: 124).

Türkiye’de 1990’ların sonlarına doğru üretilen filmler, ele aldıkları konular itibarıyla karşı bellek oluşturma ve bu yolla geçmişle hesaplaşma çabasına girerken, 2000’lerle beraber bu eğilim giderek daha belirgin hale gelmiştir. Daha önce konuşulmamış olan üzerine söz söylemeye çalışan bu filmlerin büyük bir bölümü azınlıklar (*Salkım Hanımın Taneleri*, 1999, Tomris Giritlioğlu; *Güz Sancısı*, 2009, Tomris Giritlioğlu), Kürt sorunu (*Güneşe Yolculuk*, Yeşim Ustaoglu, 1998; *Fotoğraf*, 2001, Kazım Öz; *İz/Reç*, 2011, Tayfur Aydın), zorunlu göç (*Bulutları Beklerken*, Yeşim Ustaoglu, 2005), Çorum olayları (*Saklı Hayatlar*, Ahmet Haluk Ünal, 2010),

Maraş olayları (*Babamın Sesi*, 2012, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan; *Unutturulanlar 3/ Maraş Katliamı*, 2007 ), Dersim olayları (*İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları*, 2010, Nezahat Gündoğan; *Hay Way Zaman*, 2013, Nezahat Gündoğan), Ermeni Tehciri (*Rüzgarın Hatıraları*, Özcan Alper, 2015), faili meçhuller (*Gelecek Uzun Sürer*, 2011, Özcan Alper; *Press*, Sedat Yılmaz, 2010), darbe döneminde cezaevinde yapılan işkenceler (*5 Nolu Cezaevi*, Çayan Demirel, 2009), Sivas olayları (*Madımak: Carina'nın Günlüğü*, 2015, Ulaş Bahadır) gibi konuları ele alarak, resmi anlatıların dışında alternatif okumalar yapmaktadırlar. Geçmiş de, “daha öncesinde olmadığı kadar hatırlamalar, kimlik üzerinden hesaplaşma, eve dönüş, geçmişi kaydetme, geçmiş kayıtlarını geri getirme” yoluyla “tarihsel bir anlatının çerçevesinin dışına taşarak, bireysel ve toplumsal hafızaya” yönelir (Erkılıç, 2011: 168).

Asuman Susam, Türkiye’de 2000-2010 yılları arasında üretilen belgeselleri değerlendirdiği *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* kitabında, analiz ettiği belgesellerin en önemli ortak özelliklerini de şöyle belirler:

Yeni yöntem ve dil arayışlarıyla gerçeğin farklı yönlerinin bulunduğunu anlatmak, çoklu ve yeni bakış açıları sunmak, gerçeği bağlamsız okuyamayacağımızı göstermek, bağlama dair değişkenlerin bir gerçeği nasıl değiştirdiğini anlamaya ve anlatmaya çalışmak, ötekiyle empati kurduktan çok izleyene öteki olma deneyimi sunmak, önyargılar stereotipler, kalıp değerlerle hareket eden dünyanın kırılganlığına işaret etmek, gerçeğin temsillerinin keyfi ve değişmez olmadığına, toplumsal dinamiklerin hegemonyanın, iktidarların, ideolojilerin bunların yansıtılış biçimlerini etkilediğine vurgu yapmak” (Susam, 2015: 231).

Travmayla yüzleşmenin, geçmişle hesaplaşmanın özellikle toplumsal tarih açısından taşıdığı öneme vurgu yapan Susam, iyileşme için failin, mağdurun ve toplumun bir ortaklık zemininde buluşmasını bir zorunluluk olarak görür ve toplumsal yüzleşme ve hesaplaşmanın önemli araçlarından biri olarak gördüğü belgesellerin, hem politik hem etik sorumluluk taşıdıklarını söyler (Susam, 2015: 172). Ona göre, bu filmler, bu güne dek sözleri bastırılmış kişilerin bakışını

kamuoyuyla paylaşarak adalet ve vicdan çağrısı yaparken, kamusal duyarlılıkların oluşması hedefini gütmekteler. Bu filmlerin zaman zaman ajitatif ve propagandif yanları öne geçiyor olsa da, örneğin, *Ulucanlar*, 5 No'lu *Cezaevi* gibi belgeseller en ağır insanlık durumlarını işlerken travmalar, insan hakları ihlalleri nedeniyle ontolojik olarak bir şiddeti de içlerinde barındırmaktalar. Bu anlamda Susam, izleyene geçen bu duygusal şiddetin, “insani değerlerden yana bir uyanış, sorgulama, yüzleşme ve hesaplaşma için kaçınılmaz” olduğunu söyler (Susam, 2015: 226).

Adorno, *Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?* başlıklı yazısını yazdığı dönemde “slogan olarak iyice kuşku uyandırır hale gelmiş bir formülasyondan yola” çıktığını belirtir (1999: 121). Adorno'ya göre söz konusu olan, “geçmişin ciddi biçimde ele alınıp işlenmesi [*verarbeitung*], berrak bilinçle büyüünün kırılması değil; altına bir oldubitti çizgisi çekip konuyu kapatmak, elden gelse bellekten bile silinme” arzusudur (Adorno, 1999: 121). Yaşanmış olan felaketin hayaletleriyle uğraşırken geçmişin, “ancak geçmiş olanın nedenleri ortadan kaldırılırsa işlenmiş” olabileceğini belirten Adorno'ya göre, “nedenler hâlâ süregittiği için, onun büyüü de bugüne dek kırılmamıştır” (1999: 135). Peki Türkiye’de sinema, geçmiş felaketlerin hayaletleriyle uğraşırken kötülüğü nasıl anlatacak, bu büyüüyü nasıl kıracaktır?

#### 4.1. Geçmişten Gelen Sesler

*“Estetik çağın kurgusu, gerçeklerin mantığı ve kurgunun mantığı arasındaki sınırın bulanıklaştığı anlaşılabilirlik biçimleri ve gerçeklerin temsil edilmesi bağlantısı için modeller tanımladı... tarih yazma ve hikayeler yazma aynı hakikat rejiminin yetki alanına girer”*

*Jacques Ranciere*

“Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız: Peki ya ölenleri ne yapacağız? Neden öldüler?”. İtalyan şair Cesare Pavese'nin *Tepedeki Ev* romanından yapılan bu alıntıyla başlar *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011). Kötülüğün en

aşırı biçiminin kurbanı olan, bir daha asla konuşamayacak olanlar adına konuşulmaya başlandığında, akıldışı ölüme anlam atfetme, bu yolla felakete karşı koyma isteğiyle ölenlerin boşuna mı öldükleri sorusunun yanıtı aranırken; derin bir suskunluğa mahkûm edilmişliği, görmezden gelinmiş en derin yaraları kuşatan bu sessizlik nasıl sese dönüşecek? Travmaya uğramış tanıklık ile unutma arasında sinema, yaşanan felaketi betimlemenin olanaksızlığı içinde başkalarının acısına nasıl bakabilecek? *Gelecek Uzun Sürer* meseleye “doğrudan tanıklıklar ve kurmaca bir hikayeyi iç içe geçirerek yaklaşmayı deneyen ilk film” (Gökçe, 2012: 85) olarak hem seyircileri, hem de eleştirmenleri filmin ‘inandırıcılığı’ temelinde ikiye böler. Nasıl olmuştur da, içinde yarım saate kadar belgesel içeren film inandırıcılık sorunu yaşamaktadır (Atam, 2012). Film, bir taraftan hikayesiyle kurduğu mesafe açısından hem sinematografik hem de toplumsal-politik olarak ciddi bir katkı (Sağıroğlu, 2011), “bu ülkede yaşanmış kimi ‘örtülü gerçek’lerden” bahseden “‘resmi ideolojinin’ sadece söylemle değil, eylemle de yaraladığı, hatta yok etmeye çalıştığı ama meselenin doğası gereği başaramadığı ‘yaralı kültürler’i perdeye taşımış” (Vardan, 2011) bir film olarak önemli bulunur. Diğer yandan kimi eleştiriler, seyircinin kendisinin yönetmen tarafından aldatılmışlık hissine kapılmasına sebep olduğunu belirterek<sup>76</sup>, filmi ‘tarafli’ bulur. Hem içerik hem de biçim olarak ikili bir yapıda ilerleyen film, bir taraftan ana karakterin kendi kaybının acısının yarattığı içsel yolculuğu anlatırken; bu içsel yolculuğa ana karakteri İstanbul’dan Diyarbakır ve Hakkari’ye doğru taşıyarak hiç bilmediği bir coğrafyanın acılarıyla karşılaşacağı başka bir yolculuk eşlik eder. Birbiriyle bir noktada kesişmesi beklenen bu iki yolculuk arasındaki gidiş gelişler, felaketin sessiz tanığı olan bu coğrafyanın epik anlatımıyla, kayıp yakınlarının gerçek tanıklıkları ve arşiv görüntülerinin kullanıldığı belgeselci anlatım arasında; kayıp yakınlarının “içerden” tanıklığı ile bu dünyaya yabancı bir karakterin “dışarıdan” bakan gözü arasındaki gidiş gelişler yaratır (Gökçe, 2012: 85). Gökçe’ye göre filmin aksayan yönünü oluşturan, filmde boşluklar, tutarsızlıklar ve muğlaklıklar yaratan şey ise tam da bu ikili anlatıdır

---

<sup>76</sup> Bkz. Serdar Akbıyık, “Bu Gelecek Hiç Gelmeyecek”. Kasım 2011, sayı: 43, <http://www.cinedergi.com/sayi/43/43/32.htm>, 5 Temmuz 2015.

(Gökçe, 2012)<sup>77</sup>. Filmin, öznellik ve nesnellik zeminiyle sınırlı bir çerçevenin dışında, kötülüğün nasıl anlatılacağı, felaketin temsili ve tanıklığın imkânı meselesinin tartışıldığı bir bağlamda tartışmaya çalışmak, filmin açtığı alanın imkânları ve benzeri bir dertle hareket eden diğer filmler üzerine başka tür bir tartışma alanı sağlar.

*Gelecek Uzun Sürer*, etnomüzikoloji üzerine yazdığı doktora tezi için ağıt derlemeleri yapmak üzere seslerin peşine düşerek, İstanbul'dan Güneydoğu'ya giden Hemşinli Sumru'yu yolculuğa çıkaran şey aslında, ardında “güneşli ve güzel günlere” olan inançla dağa çıkan sevgilisinin bir yerlerde mezarı olduğunu bilmesine rağmen hep ertelediği, ötelediği kendi gerçekliğiyle yüzleşme çabasıdır. Sumru'nun yolculuğu, bölgede yaşayan ve yakınlarını faili meçhul cinayetlerde kaybetmiş olan tanıklarla; bu tanıklarla görüşmesine ve arşiv görüntülerine ulaşmasına yardımcı olan korsan DVD satıcısı Ahmet ve tarihin yıkık dökük izlerini taşıyan bir kilisenin son sakini Antranik amca ile kesişir. Böylece Sumru'nun kendi kaybının arayışına dönüşen yolculuğu, başka kayıpların acısının yükünü taşıyan tanıkların ağıtlarına karışır. Sumru bir taraftan ölümün sessizliğine ağıtlarıyla ses veren tanıkların anlattıklarını ve yaşanan işkencelerin, faili meçhul ölümlerin sessiz tanığı olan o coğrafyayı dinlerken, bir taraftan da geçmişine ait ertelediği, bastırdığı kendi acısıyla da yüzleşir. Çünkü kaybın acısının yarattığı travmanın hayaletinden kurtulmak ancak onu hatırlayarak, onunla yüzleşerek olanaklı hale gelebilir. Sönmez'e göre, “filmin sese odaklanması ve ağıtların peşinden gidişi”, “mağdurların acılarını paylaşmak için onların anlatı oluşturmalarına zemin hazırlamak, yaşadıklarına tanıklık etmek ve geniş bir bağlamda travmanın anlatımını ve temsilini mümkün kılmak” amacıyla yasa ve

---

<sup>77</sup> Övgü Gökçe (2010), *Gelecek Uzun Sürer* üzerine yazdığı yazısında Terry Eagleton'ın, Edebiyat Kuramı kitabına referansla “şeyler arasında yer alan, nesnel bakışın olanaksızlığı”na vurgu yapar ve *Gelecek Uzun Sürer*'i de bu bağlamda tartışmanın gerekliliğinin altını çizer. Gökçe'ye göre, “filmin nesnel ve öznel alanları arasındaki ilişkinin yalnızca sinemasal olarak değil şimdiki zamanımıza dair de kritik bir öneme sahip olduğunu düşünüldüğünde, filmle kurduğumuz ilişki ve seyircilik deneyimi” bu bağlamda tartışılmalıdır. Filmi oturttuğu bu bağlamla ilişkili biçimde çeşitli sorular da ekler: “Nesnel bir anlatımla öznel bir yaklaşımın birbirine ihtiyaç duyduğu ama aynı zamanda birbiri için tehdit oluşturduğu bir metinde anlam nerede ve nasıl oluşur? Bir film, niyetler, tasarımlar, deneyimler ve temsilin kendisi arasında nerede var olur?” (Gökçe, 2012: 85). Gökçe'ye göre *Gelecek Uzun Sürer*'in sorunları ve imkânları bu sorularla yakından ilişkilidir ve bu sorular filmin, hem yönetmenin yaklaşımını, hem izleyici tepkilerini, hem de çevresinde oluşan eleştirel alanı belirleyen en büyük zorluğu oluşturuyordur.

acıya odaklanmaktadır (2015: 36). Buradan hareketle film, kötülüğün bellekte bıraktığı travmanın hatırlanması meselesinde, bir taraftan tanıklara odaklanırken, diğer yandan toplumun felaketi hatırlama(ma) pratikleri üzerine de söz söylemeyi kendine dert edinmiş bir film olarak konumlandırılır.

Sumru'nun bir arayışa dönüşen, Batı'dan Doğu'ya yaptığı yolculuğuna benzer bir yol hikayesi, Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2008) filmin de de karşımıza çıkar. Tıpkı *Gelecek Uzun Sürer* gibi *Gitmek* de, bu yolculuğu belgeselle kurmaca arasında bir yere yerleştirir. Film setinde tanıştığı rol arkadaşı, Iraklı bir Kürt olan Hama Ali'ye aşık olan tiyatrocu Ayça'nın İstanbul'dan Kuzey Irak'a uzanan yolculuğu ve o coğrafyanın meseleleriyle karşılaşmasının hikayesidir *Gitmek*. Film, aşk için sınırları aşmayı göze alan bir kadının hikayesi üzerinden savaşın kötülüğüne dokunmaya çalışır. Kısa süren bir birlikteliğin ardından, film çekiminin bitmesiyle birlikte Hama Ali, memleketi Süleymaniye'ye, Ayça'da İstanbul'a dönerek, hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeye çalışırlar. Ayça, oyuncu olarak çalıştığı tiyatrodan mutsuzdur, kedisiyle birlikte yaşadığı apartman dairesinde komşularıyla sürekli sorunlar yaşamaktadır. Bu yalnız hayatında onu mutlu eden tek şey Hama Ali'nin varlığıdır. Bir süre birbirleriyle zor da olsa telefon ve Hama Ali'nin Ayça'ya olan sevgisini dile getirmek için çektiği videolar ile ulaşırlar. Hama Ali'nin İstanbul'a Ayça'nın yanına gelmesi için anlaşılırlar. Ancak o sırada Irak'ta başlayan Amerikan işgaliyle birlikte bu kavuşma ertelenir. Her ne kadar İstanbul'daki yalnız ve mutsuz hayatına devam etmeye çalışsa da, sevdiği adama olan özlemi Batılı olan Ayça'yı İstanbul'dan Doğu'ya doğru bir yolculuğa çıkarır. Ayça'nın Irak yolculuğunda ilk durağı Diyarbakır'dır. Diyarbakır'dan sınırı gitmek için bulduğu aracın şoförünün Ayça'ya bölgedeki kimlik kontrolünden bahsetmesi, sınırı ulaştığında yaşlı bir Kürt annenin sınırdaki kapının açılmasını bekleyerek yakınlarına kavuşma umuduna dair söyledikleri, Ayça'nın kendi sözleriyle “bir gün bile yalnız başına kalamayacağı, kalırsa hasta olacağı, delireceği, kaçmak istediği” (*Gitmek*, 2008) bir yer olarak İran, Ayça'nın yolculuğunda edindiği tecrübelerdir.

Asuman Suner, 1990'larla beraber *Hiçbir Yerde*, *Çamur*, *Yazı Tura*, *Bulutları Beklerken* gibi filmlerin, “tarihsel/toplumsal travmaların tek tek insanlar tarafından bireysel düzlemde nasıl yaşandığına, insanların hayatlarında bıraktığı izlere”

odaklandığını belirtir (2006: 283). Suner'e göre, "bu anlamda anlatının temel eksenini yalnızca fiziksel olarak yer değiştirmeyi, bir yerden bir yere gitmeyi gerektiren dışsal yolculuklar değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculukları, yaşadıkları dönüşüm süreci oluşturmaktadır" (Suner, 2006: 283). Bunların "karakterlerin bir yandan kendilerini tümüyle kaybettikleri, yersiz yurtsuzlaştıkları, yaşamlarındaki tüm kesinliklerin, doğru bildikleri her şeyin yok olduğu parçalayıcı yolculuklar" olduğunu söyleyen Suner, her yolculuğun aynı zamanda yeni bir benlik oluşturabilmek için bir başlangıç da olabildiğini belirtir (Suner, 2006: 283).

*Gelecek Uzun Sürer*'in Sumru'sunda olduğu gibi Ayça'da da "yol filmlerinde genel olarak görülen karakterin yol boyunca temel çelişkisiyle hesaplaşması, olgunlaşması ve bu anlamda yolculuğun bir iç yolculuğa dönüşmesi"nin söz konusu olmadığı yönünde eleştirilir (Özyılmaz, 2008: 90-91). Ayça'nın gerek Hama Ali ile olan ilişkisiyle ilgili olarak; gerekse Doğu'ya yaptığı yolculuk sonrasında filmin başındakinden farklı bir Ayça'ya dönüşüp dönüşmemesi konusunda film yeterince derinleşmemiştir (Özyılmaz, 2008: 90-91).

*Gelecek Uzun Sürer*'de Sumru'nun gezdiği ve sürmekte olan bir savaşın ortasında ayakta duran Diyarbakır'ın oldukça sessiz sakin bir kent olarak resmedildiği eleştirileri, sahneye koyduğu gerçeklerin dehşet verici olduğu kadar, Alper'in olay örgüsü şaşırtıcı bir şekilde dingin ilerlediği eleştirileriyle birleşir. Sumru odasında tezi üzerine çalışırken asla rahatsız edilmez, film boyunca hiçbir yerde, Sumru'nun etrafında patlayan bombalar yoktur (Fainaru, 2011). Şüphesiz filmde o coğrafyanın yaşadığı savaş, kaybedilenlerin hikayesi üzerinden anlatılırken, olayın dehşetiyle ilgili hiçbir şiddet görüntüsüne yer verilmemiştir. Yönetmenin kendisi de bu tercihini şöyle ifade eder: "Dışardan onun adına bir karar verici olarak anlatmak ve felaketin kendisini sinematografik olarak vahşi bir biçimde yani o şiddeti yeniden yaratarak anlatmanın çok manası olmuyor" (Alper, 2015). Alper'e göre esas olan, insanı insana bu denli düşman kılan şeyi ve yeri geldiğinde bu şiddetin ne yapabileceğini sorgulamaktır. Yaşananlar öylesine acıdır ki, onu tüm şiddetiyle tekrar canlandırarak anlatmak imkansızdır (Alper, 2015). Belki de en şiddetli ve acı verici görüntü filmin başında gördüğümüz beyaz bir atın vurulduğu sahne ve polise direnen bir çocuğun polis tankı altında ezilen bacağı ve polislerin



çocuğu çekiştirerek çıkarmaya çalıştığı arşiv görüntüleridir. Yönetmen, yaşanan şiddeti ve kötülüğü, doğrudan anlatma yoluna gitmemiştir. Filmin içine yerleştirdiği, kayıp yakınlarının gerçek anlatımlarını kullanmak konusundaki bilinçli tercihi için yönetmen, “Ben sadece kamerayı o çıplak gerçeğe tutmak istedim” (Alper, 2015) demektedir. Gerçekliğin nasıl yeniden kurgulandığı sinemanın çokça tartışılmış sorularından biriyken; yakın tarihin görmezden gelinen o çıplak gerçeğine bakabilme derdiyle yola çıkan çoğu yönetmen için toplumsalın en derinlerine sızarak kökleşmiş ideolojik yargıları kırabilmenin yarattığı zorluklar, filmlerin biçimsel yapısını belirleyen temel etkenlerden biri olarak tezahür eder (Çiftçi, 2012). Bunun sonucunda bu anlatılarda biçimsel olarak en çok belgesel form hâkim olur. Her ne kadar, bu filmleri biçimlendiren “belgesele dair geleneksel algı, yani belgeseli kurmaca filme oranla gerçeğin temsilde daha yetkili gören” anlayış olsa da, “film ile hayat, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkilerin geçişken hale gelerek, kurmaca film ile belgesel arasındaki zaten teorik olarak tartışmalı olan ayrım” giderek belirsizleşir (Çiftçi, 2012). “Belgesel sinemanın ikna ediciliği ve bir deneyimin aktarılmasındaki inandırıcılığı ile kurmacanın, hikâye anlatmak için yönetmene kazandırdığı teknik ve yaratıcı süreci birleştirmenin güçlü bir sinema dili oluşturacağı” (Eskiköy, 2011) inancıyla hareket eden *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012) filmi de *Gelecek Uzun Sürer*’de olduğu gibi, belgesel ve kurmacayı bir araya getirir. Bu iki film, sadece belgesel ve kurmacayı bir araya getirmek anlamında değil, aynı zamanda ortak bir hafıza oluşturmak için sesin ön plana çıkması konusunda da benzerlik taşırlar.

Maraş olaylarına tanık olmuş bir ailenin ses arşivi ile aile bireylerinin kendi kişisel belleklerini geleceğe aktarma çabası üzerine kurulu olan *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) filminde de ses, ortak bir hafıza oluşturmak için önemli bir unsurdur. Son dönemde özellikle belgesellerin büyük bir kısmının, yöntem olarak sözlü tarihi benimsediğine dikkat çeken Hasan Akbulut, bu sayede “tarihin resmi inşasında sesleri işitilmeyen, onlar adına daha “bilen” seslerin aracılık ettiği kişilerin”, kendi seslerine kavuştuğunu söyler: “Ses, anlatının öznelere güç verir” (2010: 122). Kişisel bir belleğin izini taşıyan kasetlerdeki ses, bir hatırlama aracı olarak filmin tamamına yayılarak, geçmişi bugüne taşır. Kasetteki ses, birkaç

yıl önce inşaatta çalışmak üzere yurtdışına giden ve bir iş kazası sonucu yaşamını yitiren Mustafa'nın sesidir. Mustafa, yurtdışında bulunduğu süre boyunca eşi Base okuma yazma bilmediği ve iletişim kurabilecekleri başka bir kanal olmadığı için ona ses kasetleri aracılığıyla ulaşır. Babanın sesi, Elbistan'da yalnız başına yaşayan Base'ye film boyunca eşlik eder. Ancak diğer yandan Base, dağa çıkmış olan büyük oğlu Hasan'dan geldiğini düşündüğü sessiz telefonlara yanıt vererek onunla konuşmaya çalışır. Telefonda Hasan'ın olduğuna dair hiçbir ses işitilmezken, Base her seferinde onunla konuşmaya devam eder. Base'yi bir hayalet gibi ziyaret eden babanın sesi ise, Michel Chion'un (1999) *The Voice in Cinema*'da bahsettiği *acousmatik*<sup>78</sup> sese benzer. *Acousmatik* ses, işittiğimiz ama kaynağını göremediğimiz sesi ifade eder. *Acousmatik* sesle bağlantılı olan *acousmetre* ise, belirli bir bedene ait olmayan sesin varlığına, “perdenin dışı”nda, “görüntünün dışında, ve aynı zamanda görüntünün içinde” olan bir şeye işaret eder; “Ses, sanki yerleşecek bir yer ararken imgenin yüzeyi boyunca, *aynı anda içinde ve dışında*, dolanıp duruyormuş gibidir” (Chion, 1999: 23). Chion'un deyişle, “Karakterin sesi, bedenden ayrılır ve kelimelerinin büyüğü yoluyla çağrılan geçmiş zaman imgelerinin bir hayalet gibi hortlaması için bir *acousmetre* olarak geri döner. Ses, zamanın askıya alındığı bir noktadan konuşur” (1999: 49). “İmgenin yüzeyinde, içeri girmeden gezinen ses bir yandan sahneye dengesizlik ve gerilim duygusu katarken, bir yandan da... her an her yerde olan, her şeyi gören, her şeyi bilen özel bir güçle donatıldığı hissini yaratır” (Suner, 2006: 196). Bu anlamda babanın sesi de, geçmiş zamanın imgelerini bir hayalet gibi geri getiren bir *acousmetre* olarak filmin bütününe yerleşir.

Filmde hatırlamayı sağlayan sestir, fakat eski bir valizdeki gazetelere, fotoğraflara sinmiş olan geçmiş, saklandığı yerden çıkarak yeniden hatırlanır. Böylece Mehmet, hem bu gazete arşivinde, hem de babasının onları hiç bırakmayan

---

<sup>78</sup> Michel Chion'un *acousmetre* kavramıyla bağlantılı olarak Mladen Dolar sesi, “imleme işlemlerine dirençli, imleyici olmayan bir artık”, “yapısal mantığa heterojen olan bir tortu” (Dolar, 2013: 40) olarak nitelendirir. Dolar'a göre *acousmetre*, yani bedensiz ses, sinemada ses ve imge arasında doğrudan ilişkiyi vurgulayan, ses ve onun kaynağı arasındaki uzlaştıramaz boşluk olarak ortaya çıkar. Sesin kendisi, konuşulur olan kelimelerin hakimiyetinden kaçan potansiyel olarak yıkıcı niteliğe sahip bir unsurdur.

sesinde geçmişle yüzleşir.<sup>79</sup> Erkılıç, *Babamın Sesi*'nde yönetmenlerin bu belgeleme, kayda geçme çabasının, melez yapıda ve yeni bir anlatı diliyle filmler çekilmesine yol açtığı gibi, filmi geçmişle hesaplaşmada daha dolaysız bir anlatının olduğu yeni bir sürecin işareti olarak görür (2012: 181).

*Gelecek Uzun Sürer* kurmaca bir film içinde, seyircinin geçmişin kötülükleriyle yüzleşebilmesi ve meseleye dair inandırıcılığın aşılabilmesi için, tanıklar ve arşiv görüntülerine yaptığı başvuru, nesnellik ve öznellik arasında gidip gelen bu anlatım tarzı, kimi eleştirmenlerce belirsizlik yaratmaktadır. Hatta kimi eleştirmenler böylesi bir içeriği anlatmanın en uygun dilinin belgesel olduğunu söyler<sup>80</sup>. Örneğin Mehmet Açar (2011), geleceğin kurulabilmesi için geçmişte yaşanan her şeyle hesaplaşmak gerektiğini, ama bu ana fikir için tür olarak belgeselin daha doğru bir seçim olduğunu düşünmektedir. *Gelecek Uzun Sürer* bu haliyle de insanı etkileyen, duygulandıran, düşündüren bir film olsa da, Açar'a göre Angelopoulos tarzı siyasi matem sineması artık devrini doldurmuştur. Her ne kadar siyasi filmlere itirazı olmasa da "dünyada yaşanan kötülükler için acı çeken soylu aydınların ya da ahlaklı karakterlerin ruh hallerini takip eden bu tarz filmler" artık ilgisini çekmiyordur (Açar, 2011). Zahit Atam ise yer yer başvuru belgesellerin, filmin kendi hikâyesini bir yerden sonra fazlalık haline getirdiğini yazar (Atam, 2012). *Gelecek Uzun Sürer* belgesel ve kurmaca arasında ilerlerken, *Babamın Sesi*, *Gitmek* gibi filmlerde olduğu gibi böylesi bir anlatının baskın olmasında,

<sup>79</sup> Erkılıç, belleğin taşıyıcısı olarak sesin yalnızca geçmişe odaklanan filmlerde değil, "Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) ve *Kader*'inde (2006), Reha Erdem'in *Hayat Var*'ında (2008) da farklı bir bağlamda" ortaya çıktığına dikkat çeker (Erkılıç, 2012: 172). Erkılıç'a göre, "Bu filmlerin çeşitli sahnelerinde, televizyondan gelen eski Türk filmlerinin sesini duyarız. *Masumiyet*'te otel lobisinde baskın olan öge, televizyondan gelen eski Yeşilçam filmlerinin sesidir. *Hayat Var*'da, *Hayat*, evinde televizyonda bir Yeşilçam filmi izler; fakat biz neyi izlediğini görmeyiz, sadece duyarız. Televizyondan gelen eski Türk filmlerinin sesi, bir yandan çok tanıdık bir dünyayı referans verip herkesin belleğinde kendi geçmişiyle kurabileceği bir bağ oluştururken, diğer yandan filmle içeriksel bir koşutluk oluşturur. Sesler bize dünyanın farklılaştığını, temelde insan öykülerinin değişmemesine karşın, artık eskisi gibi de olunamayacağını söyler gibidir. Televizyondan gelen geçmişin sesi, bugünün dünyasında adeta yabancılaştırıcı bir efekttir" (Erkılıç, 2012: 172).

<sup>80</sup> Bu bakış açısı belgeselin, "anlatıların "kendi kendilerine anlattıkları" yanılsamasını besleyerek, geçmişin üzerine saydam bir pencere sundukları yönündeki problematik varsayımı"nı sürdürür. Şahitlik/delil biçiminde göstererek, anlatılarına tanıklıkları dahil ettiklerinde belgeselin, seyircinin "gerçekten olmuş olan" şeyi tartışmasız kabulünün eksikliği giderdiği varsayılır (Kerner, 2011: 11). "Erotikleştirilmiş sinemanın seyircinin görme arzusunu tatmin etmesi gibi, belgesel sinema da seyircinin bilme arzusunu tatmin etme eğilimi içindedir" (Kerner, 2011: 11).

“yönetmenlerin kişisel tercihlerinin yanında, ele aldıkları konuların bu tür bir yapıyı doğal olarak doğurduğu düşüncesi de öne sürülebilir (Erkılıç, 2012: 171).<sup>81</sup> Erkılıç’ın da belirttiği gibi, “kurmacayla belgeseli, geçmişe tanıklık ve gelecek için bugünün kaydı bağlamında iç içe geçirerek” *Gelecek Uzun Sürer*, “belgelemeye dayalı bakışla, öykülediği kahramanlarının gerçekliği üzerinden, belgesel ve kurmaca arasında çoğu zaman aşılmaz görünen sınırı kaldırır” (Erkılıç, 2012: 179).

“Gerçek, düşünebilmek için kurgulanmalıdır” diyen Ranciere’e göre (2006: 157) belgesel ve kurgu karşıt değildir. Fakat bu, belgesel filmlerin kurgusal olarak tanımlanan filmlerden farklı olmadığını söylemek anlamına gelmez. Ranciere bu önermenin ““büyük” ve “küçük” anlatıların almasıyla her şeyin “anlatı” olduğunu söyleyen –olumlu ya da olumsuz- söylemden ayırt edilmesi gerektiği konusunda bizi uyarır: “Anlatı” nosyonu bizi... gerçek ile yapıntı (*artifice*) arasındaki karşıtlıklar içine hapseder” (Ranciere, 2008: 181). Böylece Ranciere, film çalışmaları tarihi içinde belgesel ve kurgu arasındaki farkın baskın kavramsallaştırmalarına meydan okurken, bir biçimde politik eşitlikle ilişkili olarak belgesel film sorgulamasının çerçevesini yeniden çizer. Ranciere şöyle demektedir (2004: 38):

anlatının yeni sanatı, film...konuşan dilsiz izlenim ve anlam üretme için potansiyeli ve hakikat değerlerini hesaplayan montajın çifte kaynağını onun en yüksek potansiyeline çıkarır. Bu anlamda belgesel film, kendini ‘gerçek’e adayan film, kolaylıkla eylemlerin ve karakterlerin belli bir stereotipine adanmış ‘kurmaca’ filminden daha büyük bir kurmaca yaratıcılığa sahiptir.

Ranciere’in, geçmişin izleri yoluyla gelecek hakkında düşünme yolları icat etme anlamına gelen “kurmaca yaratıcılık” kapasitesi anlamında belgesel filmin politikası, yalnızca “bir film fikri” içinde değil, fakat daha spesifik bir biçimde, modern sanatın estetik potansiyelini kullanma kapasitesine dayanır (2004: 158):

---

<sup>81</sup> Erkılıç, arşiv görüntüsü kullanımını, belge kullanımını filmlerinde baskın bir üslup olarak kullanan Yeşim Ustaoglu’nun bir dönem asistanlığını yapmış olan Özcan Alper’in filmleri üzerinde etkisine de dikkat çeker (2012: 172).

“kurgu”, güzel bir hikaye ya da kötü bir yalan, insanların geçiştirmeye çalıştığı gerçeğin diğer tarafı değildir... Kurgu, temsil edilen eylemlerin, toplanmış biçimlerin ve içten uyumlu işaretlerin bir “sistem”ini inşa etmek için sanatın imkanını kullanmak anlamına gelir. Belgesel filmi, basitçe kurmaca filmin kutupsal karşıtı olarak düşünemeyiz çünkü önceki gerçek gündelik yaşamdan imgelerle ve apaçık olmuş olaylar hakkında arşiv belgeleriyle çalışır, ve ikincisi uydurulmuş bir hikayeyi canlandıran aktörlerle. Gerçek fark, belgeselin kurmacanın uydurmalarına karşı gerçeğin (*real*) tarafında olması değil, sadece üretilmek için bir etki (*effect*) olarak gerçeği ele almak yerine, onu anlaşılacak için olgusal bir gerçek (*fact*) olarak ele almasıdır.

Sinemanın politikasını düşünmek yönetmenlerin, geleneksel bir şekilde politik içerik olarak anlaşılan şey ile uğraşmasıyla sınırlanmaz. Ranciere’e göre, “her şeyin kurgu olduğunu iddia etmek söz konusu değildir. Estetik çağın kurgusu, gerçeklerin mantığı ve kurgunun mantığı arasındaki sınırın bulanıklaştığı anlaşılabilirlik biçimleri ve gerçeklerin temsil edilmesi bağlantısı için modeller tanımlamıştır” (Ranciere,2004: 38). Kurmacalar, Ranciere tarafından benimsenmiş olan anlamda, bilgiyi uyduran, gerçeklerin tam karşıtı değildir fakat içinde gerçeklere ve bilgiye anlam verildiği bir alan inşa etme biçimidir. Kurmacalar, Ranciere için yalanlar, gerçeği gizlemeler, ya da daha fazla tarafsızca dil oyunları ya da anlatılar değildir, fakat daha ziyade ifade şekilleridir. “Politika ve sanat, bilgi biçimleri gibi, kurgular inşa ederler, bir başka deyişle imgeler ve göstergelerin maddi yeniden düzenlenmeleri, görülen şey ve söylenen şey arasındaki ilişkiler, yapılan şey ve yapılabilen şey arasında” (Ranciere,2006: 158).

Bu perspektiften bakıldığında, *Gelecek Uzun Sürer*, kurgu ve belgesel arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir yerde, geçmişin imgelerini arşiv görüntüleri olarak verirken, arşiv görüntüleri ve şimdiki zaman imgeleri ve tanıkların seslerini karşı karşıya getirir. Ranciere, kurgu ve gerçek arasındaki çizgiye “hafıza”yı yerleştirir. Ranciere’e göre hafıza, “belirli bir bilincin hatıralarının deposu değildir... Hafıza, düzenli bir koleksiyondur; işaretlerin, izlerin ve anıtların belli bir

düzenlemesidir” (2006: 157). “Enformasyon hafıza değildir ve hafızanın hatırına depolamaz ve yığmaz” diyen Ranciere’e göre (2006: 157) hafıza, birey tarafından geçmişin öznel deneyimi değil, bilginin poetik düzenlemeleri ve durağan enformasyon deposunu yalanlayan duyarlılıktır. Buradan hareketle Ranciere belgeselin, enformasyon ile ilgili değil, fakat daha ziyade hafıza ile ilgili olduğunu iddia eder.

#### 4.1.1. Hafızanın Hayaletleri

*"Kim insan denilen hayvan için bir bellek yaratır? Bu biraz körelmiş, biraz da abuk sabuk, bir anlık anlama yetisinde, bu etli kemikli unutkanlıkta, orada kalması için nasıl iz bırakır? Bellekte kalan şeyi yakmalı: Ancak acı veren kalır bellekte - işte budur, yeryüzündeki en eski (ne yazık ki, aynı zamanda en uzun süren) psikolojinin temel tezi...*

*Kansız, işkencesiz, kurbanlı yapamaz."*

*Friedrich Nietzsche*

Kriss Ravetto (2014), geçmişini kurtarmak konusunda objektif ya da milliyetçi mitleri tarihten temizlemek konusunda istekli olsun ya da olmasın ortada hala bazı problemlerin mevcut olduğuna dikkat çeker. İlk sorun tarihsel kültürün popüler kültürden nasıl ayrılacağı; bir diğeri ise mevcut sosyopolitik koşullarda ideolojik ve moral yaklaşımları dikkate almadan ve tek bir ulusal, dini ve moral pozisyonu bir diğerinden üstün görmeden ortak tarihi ve ortak hafızanın yeniden nasıl üretileceğidir. Bu noktada ise haksızlığa uğrayanlar ve ölenlerle ilgili karnından konuşmak yerine pek çok sanatçı mitlere dönmüştür, kimi çoklu bir tarihi, gerçekliği ve belirsizliği, kimi ise epiği etno merkezliği dağıtabilmek için kullanarak soyut ve uzamsal hikâyeleri anlatmışlardır (Ravetto, 2014: 73-74). *Gelecek Uzun Sürer*, ortak bir hafızayı yeniden üretebilmek için tanıklara kulak vermek gerektiğini düşünerek, “bugün, on yıl ya da yirmi yıl sonra için bile sadece bir film gibi değil bütün bu geçmişin ağırlığını da taşıyan bir bellek yaratma hatta bir tanıklık olarak” (Alper,

2015) kurmak istemektedir. Yakın tarihin bastırılmış, görmezden gelinmiş kötülüklerini anlatarak, bu kötülükle yüzleşme meselesinden hareketle film, adı konmamış bir savaşın kötülüğünü, yarattığı tahribatı, savaşta kaybedilenleri hatırlama olarak biçimlendirmeye çalışır. Aynı zamanda tanıklara başvuruyla, felaketten geriye kalanlar için bir adalet talebi, kayıplara dair bir telafi duygusuna işaret edilir. “Adalet ile bellek elbette özdeşleştirilemez, ama çoğu zaman adaleti yerine getirmek, belleğe de adalet uygulamak anlamına gelir” diyen Traverso, tarihin, belleğin ve adaletin iç içe geçmesinin, kolektif yaşamın merkezinde olduğunu vurgular (Traverso,2009: 67). *Gelecek Uzun Sürer*’de kaybettikleri yakınlarının en azından kemiklerini talep eden tanıkların arzusu, ölülerine bir mezar, dilsiz bir ses vermektir. Burada vurgulanan bir hatırlanma, bir adalet talebidir. Böyle bir etik kararla yola çıkan film, geçmişin acılarını biriktirmiş ‘gerçek’ tanıkların, kurmaca bir anlatının içine yerleştirilerek, belgesel ve kurmaca arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir estetik tercihte bulunur. Gerçeği tanıkların sözlerinde, yüzlerinde arar. Yönetmenin kendisi de, bilinçli bir şekilde yüzlere odaklanırken, bu estetik tercihini biçimlendiren şeyi şöyle açıklar:

“şiddetin kendisini çıplak olarak göstermek yerine, bu şiddetin insanlar üzerindeki etkilerini göstermek, hatta bunu yüzlerde görmek daha anlamlı geliyor bana. Yaşar Kemal sağolsun, onun bu gerçeklik meselesi üzerine Abidin Dino’yla olan güzel bir sohbeti var. Sanatta ve romanda, özellikle Türk-İslam geleneğinde yüzlere nasıl bakıldığı üzerine tartışılar. Bu filmi yaparken o tartışma bir şekilde geldi ve beni buldu mesela” (2011: 36).

Sönmez, filmin kendi öyküsü içerisinde travmaların mağdurlarına ve tanıklara söz verip, onların kendi öykülerini anlatmalarına imkan sağlama yoluyla iyileşme ve hesaplaşmaya kapı açtığını söyler (Sönmez, 2015: 30). Aslında, kurmaca ve gerçeğin birbirine karıştığı, kayıp yakınlarının gerçek tanıklıklarının, yaktıkları ağıtların filmin kurmaca karakterleri aracılığıyla kayda alındığı sahneler, filmin “gerçekliği”ni arttırmak amacına hizmet ettiği yönünde değerlendirilir. Ancak yönetmen Alper,

“Çıplak bir belgeyi kurmaca bir filmde kullanmak, elbette sanatsal bir gerçeklik yaratmaz” diyerek, filmde söz konusu olan meselenin çıplak belge, gerçekçilik meselesi olmadığını vurgular (Alper, 2011: 36). Filmin ana karakteri Sumru’nun ve zaman zaman da Ahmet’in kamerasıyla ‘gerçek’ kaydedilirken, seyirci bu gerçek tanıklıklarla, başkalarının acılarıyla baş başa bırakılırken, asıl zorluk da bu seslere aracılık etme ve tanıklar noktasında karşımıza çıkar.

Kayıp yakınlarıyla yapılan görüşmelerin kurmaca bir karakter olan Sumru’nun öznel bakışından verilmesi ve böylece seyircilik deneyiminin Sumru’nun bakış açısıyla özdeşleşmesi filmin en çok eleştirilen yönünü oluşturur. Tıpkı Sumru’nun yaşadıklarına mesafe koyması gibi, film de seyirciyi meselenin içine çekmeden belli bir mesafede konumlandırmıştır. Film, bu coğrafyada yaşanan gerçekliğinin hakim algılanış biçimini ve kırılması zor bir mesafeyi vurgulamaya çalışırken, Türkiye’de bölgedeki gerçeklere uzak yaşayan herkes gibi “dışardan” bakan bir karakteri, Sumru’yu, hikayenin ‘ana karakteri’ yapmayı seçer. Ancak diğer yandan, kurulmak istenen bu mesafe, “Sumru’nun dinlediği hikayeler ve kişilerle bir ilişki geliştirebildiğini göstermekten yer yer geri durması, karakterin mesafeyle hissizlik arasındaki çizginin kısmen berisine düşmesine sebep olabiliyor ve seyir deneyimini doğrudan etkiliyor” (Gökçe, 2012: 86). Bu anlamda, Sumru’nun kayıp yakınlarını kaydederken ki soğuk ve mesafeli tavrı ve dinlediği acı hikayeler karşısında kayıtsızlığının da bu açıdan oldukça rahatsız edici olduğu düşünülür. Örneğin, Müge Yamanyılmaz’a göre, bir adı ve tarihi olmayan, üretilen sözün sadece ‘nesnesi’ olarak kabul edilen tanıklara susturmaya ve konuşturmaya kadir olan ‘buyurgan özne’ tavrıyla yaklaşan Sumru, “kendi konumunu ve otoritesini sorgulamayan bir yerden konuşuyor, ‘muktedir’i taklit ve tekrar ediyor” dur. Öyle ki Sumru, kendisine “Ya senin hikayen?” diye soran kayıp yakınının karşısında, sormaya muktedir olmayan kişinin sorusuna yanıt vermeme hakkını kendinde bulabilmiştir. (Yamanyılmaz, 2012: 89). Her ne kadar Sumru, hiçbir zaman acısı dinlenmemiş, olanların konuşmalarına vesile olsa da, onların kendi adlarına konuşamadığı ve üretilen söylemin yalnızca nesnesi olarak yaklaştığı için tanıkların yaşamına dokunamadan teğet geçiyordur. Bununla birlikte, seyirci tarafından kutsanan şeyse, doğruluğu tartışılmaz olan görüntünün tam karşısına koyulabilen,



tapılacak derecede inanılan tanıgın sözüdür. (Yamanyılmaz, 2012: 89). Ağıtların hikayelerini çoğunluğu kadın olan kayıp yakınlarına kamerasını çeviren Sumru karakteri aracılığıyla dinlerken, sözü edilen bu mesafe neye bağlanabilir? Ve tanıktan edinilen sözün bilgisi neye denk düşmektedir?

“Siz bilenler/annenizi cansız görebilmeyi biliyor muydunuz?/bir damla gözyaşı dökmemek.../acı çekmenin sınırsız olduğunu/dehşetin çerçevesinin çizilemeyeceğini biliyor muydunuz?/Bunu biliyor muydunuz?/Siz bilenler”. 1943'te Fransız direniş hareketi içinde yer aldığı için Auschwitz toplama kampına gönderilen Charlotte Delbo'dan alıntılacağı bu pasajın ardından Jennifer L.Geddes, “kötülüğün acısını çekmiş olanların tanıklıklarını okumadan önce “acı çekmenin sınırsız, dehşetin çerçevesinin çizilemeyeceğini” biliyor muyduk?” diye sorar. Geddes'e göre, felaket olaylarının gerçekleri tarafından, kötülüğün acısını çekmenin çerçevesi çizilememektedir. Geddes (2003), Charlotte Delbo'nun ve Hannah Arendt'in Holokost ile ilgili yazılarının, bizim kötülüğü yapan ve kötülüğün kurbanı olanlar hakkındaki önyargılarımızı nasıl yerle bir ettiklerini tartışırken, her iki yazarın da kötülük hakkında yukardan bir bilgi sunan konuşma biçimindeki efendilik söyleminden uzaklaştığını vurgular. Bizim bilimiz daima uzaktan bir bilgidir, fakat yukardan değildir ve içerden bakışa sahip olan sağ kurtulanların tanıklıklarını dinlememiz gerekir (Geddes,2003: 110).

Charlotte Delbo'nun metnindeki bu tanıklık, tabiatı gereği basitçe deneyime dayalı bir tanıklık değildir. Shoshana Felman ve Dori Laub, gerçeklik algılayışımızı sınırlandıran ve belirleyen kültürel referans çerçevelerimiz ve önceden var olan kategorilerimiz temelinde, çağdaş tarihte olmuş olan şeyin ölçüsünü hem bünyesinde bulundurmak ve hem de açıklama getirmekte başarısız olduğu “hakikatteki kriz” (*crisis in truth*)'inden söz ederler (Rothberg, 2000: 143). Rothberg'in de belirttiği gibi, Delbo'nun metinleri tam da bu tanıklık krizine tanıklık eden ve “gerçekleri” aşan bir tanıklık işlevine sahiptir (143). Böylece Delbo, toplama kamplarında ve kamptan sonra yaşadığı deneyimlerin tanıklığı ile, dışarıdan olanların bu ızdırabı kavrama ya da bilme yeterliliğini sorgulayan acı çekmenin fenomenolojisini önerir (Geddes, 2003: 110). “Travmatik krizin, Holokost'un en önemli örnek olduğu bu arka planına karşı, “tanıklık onun bildik kavramıyla

içerilemez... Tanıklık etmenin basitçe *gerçekleri bildirmediği* fakat, değişik şekillerde, *tuhaflık/yabancılık (strangeness)* ile karşı karşıya geldiği –ve bizi karşı karşıya getirdiği-” metinlerdir bunlar (Rothberg, 2000: 143).

Bu anlamda Delbo aslında, bir taraftan yabancılık ile karşılaşmada yol gösterici olurken, diğer yandan Felman’ın tanıklık anlatımındaki değişiklik ihtiyacına da vurgu yapar (Rothberg, 2000: 143-144). Rotherberg’in sözleriyle:

“Gerçeklerin bildirilmesini kötülemeden, Delbo’nun tanıklığı ikili bir işlevi yerine getirmeyi başarıyor: toplama kampları evreninin radikal yabancılığının, bilinen dünyanın yakınlığına açıldığı yolu haritalar; ve aynı zamanda, böyle bir görevin üstesinden gelmeye hazır bildik kategoriler ve çerçevelerin, Holokost’un tecrübelerinin tastamam bir tanıklığının imkansızlığı ile bir yüzleşme vasıtasıyla kendilerini yabancılaştırılmaya ihtiyaç duyduğu bir farkında olmaya zorlar. Bu iki fonksiyon, ayrı ayrı tarihsel açıdan bir olayın gündelikliğini ele geçirme arzusu ve onun tecrübeye dayanan aşırılığını dizinlemeye tekabül eder” (Rothberg, 2000: 143-144).

Charlotte Delbo, zulüm görmüş birisinin çektiği acıdan edinilen bilgiyi, “faydasız bilgi” (*useless knowledge*) olarak tanımlar. Kötülüğün acısını çekmiş birisinin, çırılçıplak soyulup, tüm vücudunun tıraş edildiğini ve işkenceye maruz bırakıldığını bilmek bize bir tür bilgi sağlar. Ancak Delbo’nun yukarıda alıntılanan satırlarda söylediği, birisinin annesinin ölümünü görüp bir damla gözyaşı dökmediğini bilmek, bambaşka bir bilgidir. Tam da bu ikincisi “faydasız bilgi”dir ve acı çekene zulüm sona erdikten sonra faydası dokunacak hiçbir şey öğretmez (Geddes, 2003: 111). Bu perspektiften, kötülüğün acısını çekmek, “hiçbir şey için” yaşanmış anlamsız bir deneyim gibi görünür. Çekilen acının bir anlamının olabileceği, bundan edindiğimiz bilginin yararlı olabileceğini inkar ettiğimiz noktada, acı çekenin acısına bir şey daha ekliyormuşuz gibi görünse de burada önemli olan şey şudur: “faydasız bilgi”, başkasının acısına bakan bir dışardaki tarafından kullanılan bir şey değil, fakat onun yerine acı çekenin kendisi tarafından

kullanılan bir şeydir. Başkalarının acısına bakan dışardaki, bu acıdan bilgi edinmeye çalıştığında, başkalarının acı çekişi üzerine zorla anlam yükler (111-12). “Bu çabalar” der Geddes, “çekilen acının aşırılığını daha az aşırı hale getirmeye, umut için bir sebep olarak elde edilen bilgiyi kavramaya uğraşır; onlar aynı zamanda kötülükten kaynaklanan acı çekmenin aşırı doğasına kulaklarımızı ve gözlerimizi kapatma çabalarımızdır” (2003: 112). Böylece “faydasız bilgi” ile Delbo’nun yaptığı, “acı çekmeyi telafi etmek (“en azından, deneyimden bir şeyler öğrendiniz”), bir şeyler için onu “iyi” hale getirmek (“en azından ondan iyi bir şey ortaya çıktı”) için dışardakilerin çabalarına” direnmektir (Geddes, 2003: 111-12). Geddes, Delbo’nun Auschwitz’deki deneyiminden ortaya çıkan “yararlı” bir şeyler varsa, bunun acı çekme yoluyla elde edilen bilgiden kaynaklanmadığını, çünkü bu bilginin acı çekmenin süregiden etkilerinin ve sıkıntısının parçası olduğunu söyler (2003: 112). Tıpkı hatıralar gibi bilgi de, “hayatta kalanların şimdide birlikte yaşadıkları hayalet gibi geri gelip onu rahatsız eden geçmişin parçasıdır” (112). “Birinin annesinin ölümünü görmüş ve tek bir damla gözyaşı dökmemiş olduğunu bilmek” der Geddes, “o kişinin kendi örselenmesinin boyutunu” ve “bilginin, kötülüğün yıkıcılığının bir parçası olduğunu bilmektir” (112). Kötülüğün acısını çekmiş olanlardan farklı olarak, daima kısmi ve yetersiz bilgiye sahip olan dıştakiler olduğumuz gerçeğinden dolayı, bilgimizin sınırlılıklarını kabullenmeli ve çekilen acıyı “telafi etme” ayartımızın farkına varmalıyız (Geddes, 2003: 113). Bu nedenle Delbo, başkalarının acı deneyimine dışardan bakanların, bu acı deneyimden edindiği bilgiyle adalet taleplerine aracı olabilecek iyi bir şeylerin çıkmasını beklentisi içine giremeyeceğine dikkat çeker. Geddes, çekilen acıyı telafi etme, onu gömülü olduğu yerden çıkaracak faydalı ya da iyi bir şeyler bulma dürtüsünün ayartıcılığının, ilk bakışta fazla göze çarpmayan fakat acı çekmeye olumlu bir yanıt gibi görülebileceğini söyler. Kötülüğün acısını çekmiş olanların hikayelerini dinlerken, bazen acı çekmeyi onun büsbütün yıkıcılığını göz ardı ederek duygusallaştırır ya da onunla ilişkili rahatsız edici unsurları görmezden gelerek sterilize ederiz. “Bu, kötülükten sağ kurtulanlarının çoğunun anlatmak zorunda olduğu hikayelerin dehşetine anlaşılabilir bir yanıttır” der Geddes, “fakat ötesine geçmeyi öğrenmemiz gereken bir şeydir. Bazen acı çekmek “hiçbir şey içindir”. Bazen acı çekmek boşunadır. Bazen kötülükten gelen hiçbir iyi şey yoktur” (Geddes, 2003: 106).

*Gelecek Uzun Sürer*'de, kötülüğün en aşırı biçiminin kurbanı olan, bir daha asla konuşamayacak olan ölenlerin boşuna mı öldükleri sorusunun, bu noktadan bakıldığında bir cevabı yoktur. Delbo'nun bize anlatmaya çalıştığı gibi, bazen acı çekmek "hiçbir şey içindir". Geddes'in Charlotte Delbo'ya referansla "kötülüğün acısını çekmek, felaket olaylarının gerçekleri tarafından sınırlandırılmaz" demektedir (2003: 111-112). Bu noktada *Gelecek Uzun Sürer*'in 'gerçekler'i aşan bir tanıklıkla, tanıklığın imkansızlığı ile yüzleşmek yerine, bizi acı çekenle empati<sup>82</sup> kuracağımız bir pozisyonda konumlandır <sup>83</sup>. Alper, *Gelecek Uzun Sürer*'deki niyetinin yaşanmış olan kötülükleri anlamaya çalışmak ve kötülüğe maruz kalanı dinlemek ve "ben biliyorum ve ben bunu anlatıyorum" dan çok "ben de sizin gibi biliyorum, seyirciyle biraz aynı yerde durmaya çalışmak" olduğunu belirtir (Alper, 2015). Bu niyetle yola çıkıldığında film, başkalarının acılarıyla seyircinin baş başa bırakılabileceği sahnelerde belgesel bir anlatımı tercih eder. Bu anlamda bu coğrafyada yaşayan ama meseleye yabancı olan çoğu seyirci gibi, olayın bizzat içinde olmayan ve dışardan dahil olan Sumru karakteri de başkalarının acısına bakan dışardakidir. Film, kayıp yakınlarının sözlü anlatımlarıyla biçimlenen belgesel anlatının dışında kalan kurmaca dünyada, karakterleri ve onların hikayelerini kurarken sözden ziyade görüntülere başvurur. Filmin söylemeye çalıştığı şey ve

<sup>82</sup> Hannah Arendt, empatide söz konusu olan şeyin, acı çeken kişinin yerine kendini koymak ve onunla o acıyı paylaşmak olduğunu söyler. Acı çekenin yerine kendimizi koyduğumuzda, onun acısını paylaştığımızı, onu anladığımızı söyleyerek onu içimize aldığımızı, onunla bütünleştiğimizi kabul ederiz. Oysaki böyle bir durumda acı çeken kişiye gerek kalmamaktadır ve biz onun varlığını ortadan kaldırmış, onu yok saymış oluruz. Bu da Arendt için çoğulluğun ortadan kalması demektir ve bu bizi yargılama ve eleştirel düşünme olanağından da uzaklaştırır. Eleştirel düşünce Arendt'e göre, "birilerinin tüm diğerlerinin gerçekte zihninden geçen şeyleri bilebildiği sınırsız genişletilmiş bir empatiye dayanmaz (1992: 43). Arendt, politik düşüncenin temsili karakteri kavramını ortaya koyduğu noktada bunu şöyle ifade eder: "farklı bakış açılarından verilen bir konuyu düşünerek, namevcut olanların görüş noktasından zihnimde mevcut kılarak bir düşünce biçimlendiririm; yani onları temsil ederim. Bu temsil süreci körü körüne, başka bir yerde duranların, ve böylece dünyaya farklı bir perspektiften bakanların gerçek bakışını benimsemez; bu ne empati meselesi, sözde kendim olmaktan çıkmaya ya da başkası gibi hissetmeye çalışıyormuş gibiyimdir, ne de sayım yapma ya da çoğunluğa katılma değildir, fakat gerçekte olmadığım yerdeki benim kendi kimliğim içinde var olmak ya da düşünmektir. Belirli bir mesele üzerinde düşünürken, zihnimde daha fazla insanın bakış açısına sahip oldukça ve onların yerinde olsaydım nasıl hissedeceğimi ve düşüneceğimi daha iyi hayal edebildikçe, temsili düşünme kapasitem daha güçlenecek ve nihai sonuçlarım, düşüncem daha yerinde olacaktır" (Arendt, 1992: 107).

<sup>83</sup> Özcan Alper bir röportajında, kendi kişisel olarak yaşadığı şeyin üstünü örten böylece onunla yüzleşmeyen Sumru'nun "yavaş yavaş başkalarının acısına" bakarak "kendi acısıyla da ağıtını dillendirmeye" çalıştığını söyler (Alper, 2011). Alper'e göre, "biz de meselemiz olan bu sorunu görmek istemeyip, hep üzerini örttük. Ama o ağıtları dinleyip empati kurdukça, birlikte ağıt yakmaya giden bir süreç gerçekleşirse meselenin üzeri örtülmemiş olur. Ve tıpkı kişisel travmalarda olduğu gibi onunla yüzleşerek yeni hayata başlayabiliriz" (Alper, 2011).

filmin duygusu, çoğu planda Sumru ve Ahmet'in uzun sessizliklerinde, suskunlukta ve yüzlerinde karşılık bulmaya çalışır. Ancak yaratılan kurgusal karakter Sumru, kendi bağımsız varlığını tam olarak geliştiremediğinden bu arada kalmışlık, özellikle kayıp yakınlarıyla kurduğu ilişkide de kendini hissettirirken, arada oluşan mesafe seyircinin izleme deneyimini de doğrudan etkilemektedir. Aslında nesnel olanı, öznel olanın bakışından geçerek seyirciye sunmanın yarattığı zorluk, “doğru bir noktadan düşünülmüş bir öge olarak filmin en güçlü yanını oluşturabilecekken, Sumru’nun filmin genelinde mekanla ve insanlarla yeterince ilişki kuramamasının ya da bunun yeterince ifade edilememesinin bir sonucu olarak, kısmen yabancı kalmaya devam ettiğimiz bir şeye dönüşebiliyor” (Gökçe, 2012: 86).

Kendini ötekine tamamen yansıtmamanın, öteki dışındaki kendi benzersiz yerini kaybetmeyi zorunlu kılan bir hamlenin, pek de mümkün olmadığını söyleyen Mihail Bahtin’e göre, acı çeken bir insan karşısında “yardım etme, teselli etme veya bilişsel yansıtma” gibi bir etik eylemde bulunmaya yönelebiliriz. Ancak “ne olursa olsun, kendimi ona yansıtmamı, bir kendime *dönüş*, acı çeken kişinin dışındaki kendi yerime bir *dönüş* takip etmek zorundadır, çünkü kendimi ötekine yansıtmamdan türeyen malzeme, ancak bu yerden etik, bilişsel veya estetik olarak anlamlı kılınabilir” (2005: 43). “Eğer bu kendime dönüş fiilen gerçekleşmeseydi” der Bahtin, “bir başkasının acısını kişinin kendi acısı olarak deneyimlemesi şeklinde patolojik bir fenomen ortaya çıkardı –bu da bir başkasının acısının sirayet etmesinden başka bir şey olmazdı” (2005: 43). Kendini bir başkasının acısına yansıtmak, bu acıyı tam da *onun* acısı olarak, *öteki* kategorisinde deneyimlemek ise “acıdan kaynaklanan bir feryat değil, bir teselli sözü veya bir yardım edimi” olmaktadır (Bahtin: 2005: 43).

Kendi deneyimlediğim şeyi *ötekine* havale etme, ötekine yönelmiş üretken bir yansımanın ve ötekini idrak etmenin hem etik hem de estetik açıdan zorunlu koşuludur. Gerçek anlamda bir estetik etkinlik, ancak kendimize *döndüğümüz* noktada, acı çeken kişinin dışındaki yerimize *döndüğümüz* ve kendimizi ötekine yansıtip onu kendi içinde deneyimleyerek elde ettiğimiz malzemeyi biçimlendirme ve tamamlama edimleri de, bizim bu malzemeyi (yani, verilmiş insanın acısını) ötekinin acı çeken bilincinin tüm nesne-dünyasını aşan özelliklerle *bütünlememizden* etkilenir.

Ötekinin bilincini aşan bu özellikler artık bilgilendirme işlevi taşımaktan çıkıp, yeni bir işlev kazanırlar: *tamamlama* işlevi. Önceden ötekinin çektiği acı hakkında bizi bilgilendiren ve içsel acısına yönlendiren bedenin konumu artık tamamen plastik bir değer kazanır, ifade edilen acıyı cisimleştiren ve tamamlayan bir ifade haline gelir ve bu ifade edilmişliğin duygusal ve iradi tonları artık acı tonları olmaktan çıkar” (Bahtin, 2005: 43-44).

Bu pozisyonndan, tekrar bir mesafe ileri sürülür ve bir kere kendi yerime tekrar geri dönmüş olduğumda ve tekrar dışardan baktığımda, “onu çevreleyen açık mavi gökyüzü, acısın tamamlayan ve çözen resimsel bir özellik haline gelir. Ötekinin imgesini tamamlayan tüm bu değerleri ben kendi görme, irade ve hissetme fazlalığımdan çıkarmışımdır” (Bahtin, 2005: 44). *Gelecek Uzun Sürer*, kötülüğe anlatmak, başkalarının acısına bakmak meselesinin ortaya çıkardığı sorular üzerine düşünebileceğimiz bir alan açması bakımından önemli bir filmidir.

## 4.2. Belki Orada Bir Canavar Var... Belki O Sadece Biziz

*“İçine fırlatıldığımızı hissettiğimiz dünya son derece korkunçtu, ancak aynı zamanda da çözümleri olanaksız bir dünyaydı: Hiçbir modele uymuyordu, düşman çevremizde ve içimizdeydi. “Biz”in sınırları yitiyordu, mücadele eden taraf sayısı iki değildi. Tek bir sınır değil, çok sayıda ve karışık sınırlar, belki de her bir kimseyle bir başkası arasında bir sınır olmak üzere sayısız sınır söz konusuydu”*

*Primo Levi*

Toplumsal olarak konuşulmayan, unutilan, unutturulan, bastırılan ve bugüne kadar inkar aracılığıyla kurtulabildiğimiz suçlar, bugünümüze musallat olan hayaletler olarak geri dönerler. Mevcut ideolojik, politik söylemlere ve ahlaki kodlara bağlı biçimde, üzerine konuşmaktan kaçındığımız kötülüklerle yüzleşmek, etik bir sorumluluk almayı gerektirir. Kötülükler üzerine düşünmediğimiz ve sorumluluk üstlenmediğimiz müddetçe, Hannah Arendt’in ısrarla vurguladığı gibi,

kötülük en sıradan fakat en yıkıcı biçimde, tıpkı bir mantar gibi yayılmaya devam edecektir. *Gelecek Uzun Sürer*, *Babamın Sesi* gibi filmler, hesaplaşmaktan kaçındığımız geçmişin travmalarını, acı çeken tarafından dile getirmeye çalışırken, *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) din, bayrak, milliyet ya da ideoloji adına kötülüğün sıradan varlığının nasıl yüzeye çıktığını alegorik bir biçimde ele alır. Bu açıdan *Tepenin Ardı*'nı, “tüm sorunların sorumlusu ilan edilebilecek bir düşman, bir öteki yaratma”, “erkeklik trajedisi”, “bir milliyetçilik alegorisi” biçimindeki değerlendirmelerin yanısıra, otoriteye itaat görünümünde sistematik ve sıradan hale gelen bir kötülük fikri etrafında ele almak yerinde olabilir.

Tanıl Bora, Emin Alper'le yaptığı söyleşisinde filmi “kötülük üzerine küçük bir film” olarak niteler (Bora, 2012). Alper de bunu onaylar, ancak bir de ekleme yapar: “Kollektif kötülük üzerine. Tek tek tümüyle kötü diyemeyeceğimiz karakterlerin korku, yüzleşememe ve riyakarlıkları nedeniyle ince ince ördükleri kollektif bir kötülük üzerine” (Bora, 2012). Film, bir yandan “bir ulusal toplum metaforu olarak aile kurumuna odaklanıp oradan da mükemmelen işleyen bir ulusal alegoriye doğru” (Çiftçi, 2012: 37) uzanırken; gerilim yavaş yavaş ilerledikçe bu ‘yerel’ hikayenin sınırlardan çıkıp kötülüğe dair evrensel bir hikayeye dönüşüyor. Bu nedenledir ki, Berlin film festivalinde gösterime girdiğinde, Alman bir seyirci *Tepenin Ardı*'nın kendi hikayelerini, Alman insanlarını anlattığını söylemiştir (Koca, 2012). Dolayısıyla film, her ne kadar Türkiye'ye dayanan bir hikaye gibiyse de, ağır ağır ilerleyen gerilimle birlikte git gide insana dair daha karanlık bir şeylere işaret eder.

Sessiz bir dağın eteğinde yalıtılmış bir yaşam süren Orman İşletmesi'nden emekli Faik, kendisine babasından kalan araziye işlemeye çalışan saplantılı, otoriter ve paranoyak bir adamdır. Faik, arazinin bakımında yardımcı olmak üzere anlaştığı Mehmet ve ailesi ile birlikte kalmaktadır. Faik'in on yıl önce eşini kaybetmiş olan oğlu Nusret, biri askerden yeni dönmüş Zafer, diğeri ergenlik çağındaki Caner, iki oğluyla birlikte Faik'i çiftliğinde ziyarete gelirler. Yalıtılmışlık, manzaranın sessizliği ve aile bireyleri içerisindeki üstü kapalı, açığa vurulmayan bir çatışmanın gerilimini seyirci yavaş yavaş hisseder. Film boyunca alegorik imalarla, toplumu saran şiddet ve paranoyanın, kendi içsel çatışmalarıyla yüzleşmek yerine onları

savuşturmak için toplumun nasıl kendine bir günah keçisi yaratabildiğinin hikayesi bir ailenin küçük evreni içinde kurulur. Bir başka deyişle, karakterlerin kendi suçlarıyla yüzleşememe, suçu hep dışarıda, başkalarında arama durumunun ‘yerel’ hikayesi, daha geniş anlamda toplumun kendi kötülükleri üzerine düşünmemesinin hikayesidir.

Film, kime ait olduğu belirsiz olan bir elin, elindeki sopayla kavak fidelerini tahrip etmesiyle başlar. Bu ilk sahneyle birlikte bir gerilim varlığı inceden inceye kendini hissettirir. Ancak film boyunca kavak fidelerinin tahrip edilmesi, Mehmet’in oğlu Sülü’nün köpeğinin öldürülmesi, Nusret’in silahla ayağından vurulması gibi birbiri ardına işlenen suçların kim tarafından gerçekleştirildiği açıkça gösterilmeyerek muğlak bırakılır. Yapılan her kötülüğün sorumlusu olarak ise, tepenin ardındaki Yörükler suçlanır. Başlangıçta Yörükler’i düşman olarak görme, Faik’in paranoyaları ve saplantılarından hareketle seyircinin karşısına çıkar. Faik için her suçun faili Yörüklerken, ailenin diğer bireyleri için Yörükler henüz tam anlamıyla belirgin bir düşmana dönüşmemiştir. Seyircinin de Faik’in paranoyasını hissedebilmesi için Alper başlangıçta filmi, bir dedektif hikayesi gibi kurar. Faik’in Yörükler’e ilişkin suçlamalarına paralel olarak, seyircinin karakterleri arkadan takip ettiği birçok sahneyle, varlığı kesinleşmeyen ama alttan alta hissettirilen bir tehlike duygusu yaratılır. Gerilim yavaş yavaş ilerleyip, tedirgin atmosfer arttıkça ailenin kendi içindeki iç çatışmalarla da bu gerilime eklenir. Film boyunca seyirci, Yörükler tarafından gerçekleştirilen hiçbir suça tanık olmaz. Faik’in paranoyaları ve düşmanlığı temelinde Yörüklere atfedilen kötülüklerden sadece bahsedilir. Düşmanlığın kaynağı görülen, yaşanan şeyde değil, karakterlerin zihinlerinde tezahür eder. Giderek suça bulaştıkça, diğer bireyler de, hiç bir yerde görülmediği halde, dışarda, orada bir yerde, tepenin ardındaki görünmez düşmanlara, Yörüklere suçu yüklemeye başlarlar. Kimse işlediği suçun sorumluluğunu üzerine almaz.

Hannah Arendt *Kötülüğün Sıradanlığı*’nda, Adolf Eichmann’ın akıl almaz bir kötülüğün parçası haline gelmiş olmasını, onun düşünme yetersizliğiyle açıklar. Eichmann, kendi sınırları içerisinde, diğer insanları dışlayarak kendisine bir dünya kurduğundan, bu dünyanın dışına çıktığında karşılaştığı farklı insanlarla dünyayı bütünlük içinde algılayamamaktadır. Arendt’in, dünya ile kastettiği çoğulluktur.



Dünya farklılıklarla yaşanması gereken bir yerdir, oysa Eichmann, dünyanın bu çoğulluğunu yok etmek istemiştir. Arendt, Eichmann raporunda onun kendi kişisel hayatında Yahudi'lerle bir sorunu olmadığını, hatta onlardan hiç nefret bile etmediğini söylediğini yazar. Ama Eichmann, özel alanının dışına çıktığında birer düşman Yahudi'ye indirgediği bu insanları ölüme götürmekten hiç çekinmemiştir. *Tepenin Ardı*'nda Faik, Yörük'lere karşı olan düşmanlığını sık sık dile getirir. Ancak diğer yandan kendi özel alanı içinde, Yörük olan Mehmet ve ailesine yayla evinin ve arazinin bakımının sorumluluğunu verebilecek kadar onlarla dost gibi görünür. Diğer yandan Yörük'ler, kendi belirlediği sınırların dışında Faik için onun düzenini bozmak amacıyla orada bulunan bir düşmana dönüşür. Bu yolla kendi eylemlerini meşrulaştıran Faik, dışardan gelecek düşmana karşı şiddete başvurmayı olağan görür. Bu nedenledir ki, hiçbir zaman eylemleri üzerine düşünmez. Oysa Arendt'in de bize hatırlattığı gibi, içinde yaşadığımız aşırı bireyci, atomize olmuş kültürde dünyayı başkalarıyla paylaştığımız, birlikte eylediğimiz ölçüde sorumluluk duygusuyla hareket ederiz ve ancak bu durumda insanlık sevgisi ortaya çıkar (Berktaş, 2012: 26). Fakat sorumluluğu kimse üstlenmediğinde kötülük, en sıradan fakat aynı zamanda en yıkıcı biçimde ortaya çıkabilmektedir.

Kendi kendine yarattığı duvarları içinde yaşayan Faik, tepenin ardındaki Yörük'lerin, karanlık ve bilinmez diarlardan sırf onun 'birlik' ve 'beraberlik' içindeki yaşantısını bozmak, onun huzurunu kaçırmak için orada olduklarını sorgulamadan kabul eder. Aslında Faik için, kötülüğün birlik, beraberlik içindeki 'ailesi' içinde hüküm sürdüğünü görmek ve bununla hesaplaşmaktansa, kötülüğü yarattığı hayali bir düşmana atfederek kendi dışına atmak elbette daha kolaydır. Böylece filmin final sahnesinde koyun postuna sarılı Zafer'in ölümünün yarattığı trajedide olduğu gibi, gittikçe büyüyen başka felaketler ve "tek tek tümüyle kötü diyemeyeceğimiz karakterlerin korku, yüzleşememe ve riyakarlıkları nedeniyle ince ince ördükleri bir kolektif kötülük" (Bora, 2013) ortaya çıkar. Örneğin, Mehmet ve oğlu Sülü arasında geçen diyalogda, Mehmet Sülü'yü Nusret'i vurmakla suçlarken, Sülü'den imalı bir şekilde "kavaklara iyi bak" karşılığını alır. Aslında herkes birbirinin işlediği suçlardan haberdardır, fakat herkes sessiz kalmayı ve sorumluluğu tepenin ardındaki Yörüklere vermeyi seçer. Böylece bu sessizlik, bireysel olarak

işledikleri suçların sorumluluğunu üstlenmeyerek suçu inkar eden karakterleri kolektif bir kötülüğün taşıyıcısı haline getirir. “Düşman miti, bu miti oluşturanın değil ama bu mitin varoluşunda temel öneme sahip olan kitlenin sessizliğiyle, korkunun sessizliğiyle” (Büte, 2013) yavaş yavaş oluşuyor. Kitlenin bu sessizliğiyle iktidarın safında yer almasıdır, malum kurgunun, paranoyanın ve kötülüğün işleyişini mümkün kılan. Meseleyi bu bağlamda milliyetçilikle ve ulus-devletlerin temelleriyle ilişkilendirerek, sessizliğin kötülüğünü sorgulamak mümkün (Büte, 2013).

Kötülüğü alt etmenin yolu, kötülüğün kendi dışımızda olduğunu düşünerek silaha sarılıp tepenin ardında onunla savaşmak değildir; kendi içimizde sürüp giden mevcut güç ilişkilerinde, otoritenin, milliyetçi söylemlerin üretilme biçimlerinde aramak gerekir. Tepenin ardında huzur bozan bir düşmanın varlığı söylemi, kötülüğü yaratan otoritenin varlığını sürdürmesine hizmet eder. Bu anlamda yönetmenin kendisinin de bir röportajında ifade ettiği gibi, topluluğun birliği ve refahından sorumlu olduğunu hisseden Faik, bir otoriteyi, tipik bir ataerki ve aynı zamanda devleti temsil eder: “Bu yüzden yarı bilinçli bir şekilde kendi topluluğunun problemlerini görmek yerine bu tehdidi kullanıyor, dışardaki tehlikeye odaklanıyor. Bu tehdidi kullanarak bir birlik yaratmaya çalışıyor” (Okamoto & Reid, 2012). “Ötekini suçlamak için kullanılan stratejilerden birisi de geçmişi meşrulaştırmak suçluluk duygusunu hafifletmek” tir (Kamiloğlu, 2014). Geçmişte olanlar, onların yaptıklarından ötürü bunu “hak ettikleri” düşüncesi ile basitçe neden sonuç ilişkisine bağlanır. Tarihsel temsiliyet ve kolektif hafızayı düşündüğümüzde, Türk milliyetçiliğinin karakteristiklerinden biri olan ötekileri potansiyel tehdit, milli güvenlik sorunu olarak gören tehdit anlatısı, geçmişin insanlık dışı eylemlerini tarihsel olarak meşrulaştırmaya olanak tanır. Kolektif suçluluk hissini hafifleten de bu meşrulaştırma halidir (Kamiloğlu, 2014).

Sülü’nün köpeğini Caner’in mi ya da Faik’in iddia ettiği gibi Yörüklerin mi vurduğunun belirsiz olması gibi, failin itiraf edemediği ve suçun failini açıkça göremediği olayları takip ederken seyirci, daha ilerde üzerine düşüneceği boşluklarla hikayenin nereye doğru ilerlediğini anlamaya çalışır. Seyircinin bakışı her silah sesinden sonra, olayın dışındaki bir yere yönlendirilir (Çiftçi, 2012: 38). “Seyirci önce kadrajın dışından gelen silah seslerini duyar, kadraj dışında ne yaşandığının

bilgisi ise sonradan iktidarın ağzından duyulur. Görmediğimiz bir savaşı nasıl yorumlayacağımız iktidarın niyetlerine, kimi suçlu bulacağımız iktidarın kimi düşman bellediğine bağlıdır” (Çiftçi, 2012: 38). Alper de kendi filmiyle ilgili konuşurken asıl önemseddiği şeyin, “bütün her şeyi kontrol eden bir iktidarın, yani dedenin yol açtığı olaylar değil, dede ile kendi çıkarları gereği işbirliği yapan aile üyelerinin oluşturduğu dram” (Yüksel & Civan, 2012: 64) olduğunu söyler. Faik’e paranoya “şimdi ve burada musallat olurken, Zafer ise paranoyanın hayaletiyle uğraşmaktadır” (Özmkas, 2013: 228). İç ve dış düşmanları ezberlemiş, “ama ezberinin biçiminin içeriğinden ayrıldığı bir deneyim yaşayan Zafer arınma arzusuyla girdiği suyun içinden korku ve dehşetin birleştiği bir yüz ifadesiyle çıkar... Askerdeyken suyun içinden geçip “düşman” arayan arkadaşlarını görür fantezisinde” (Özmkas, 2013: 228).

*Tepenin Ardı*, gerilim ve kara mizah gibi türler arasında dolanırken, yarattığı görsellikle kimi zaman Western estetiğini kullanır. Film, kötülüğü, suçu, sorumluluğu ve bu sorumluluktan kurtulmak için suç işleyen otorite ile işbirliğine girdiğinde nasıl daha büyük bir kötülüğe sebep olabileceğini anlamaya çalışır. Bunu yaparken de seyircinin özdeşleşebileceği karakterler kurmaktan kaçınır. Film boyunca seyirci ve karakterler arasında kurulan mesafe, final sahnesinde Zafer’i öldürdüklerine inandıkları Yörüklerle karşı silahlarını kuşanarak savaşa hazırlanan aile fertlerine marş müziğinin yabancılaştırıcı etkisiyle de artırılır. Böylece seyirciden beklenen, kolektif bir kötülüğün parçası haline gelmiş karakterlerin, kötülükle savaşmak için yola çıktıkları tepenin ardında neyle karşılaşacakları, bunun ötesinde karşılaşmayı bekledikleri şeyin varlığına dair bir sorgulamadır.

## SONUÇ

Türkiye’de 1990’ların ortalarından itibaren sinemada, kötülükle bağlantılı olarak, çözümsüzlük, karamsarlık, hınç duygularıyla daha kötücül bir atmosferin eşlik ettiği bir duygu yapısının varlığı dikkat çeker. Bu duygu yapısının varlığına işaret ederken kimi eleştirmenler, Zeki Demirkubuz<sup>84</sup>, Nuri Bilge Ceylan<sup>85</sup>, Semih Kaplanoğlu gibi auteur olarak nitelendirilen yönetmenlerde, “suçluluk, günah, pişmanlık, gibi metafizik veya metafiziğe kolaylıkla malzeme olabilecek konular” ve “insanın kötücüllüğü ve çaresizliği” temaları, “varoluşçu duruşlarının arkasındaki dinsel metafizik ve mistisizm”i öne çıkardığını öne sürerler (Güney, 2012: 142). Aslı Daldal da, Demirkubuz’un kötülüğe olan ilgisini her ne kadar nihilizm ve varoluşçuluğun bütün metafizik temelleri reddeden öncüllerini benimsediğini iddia etse ve inançsızlığı savunsa da, Zeki Demirkubuz’da hem Nietzsche hem de Camus ile oldukça çelişen bir “ikiyüzlü insanlığın bütün kötülüğünü çekmek”, yani “kurban edilme” (*martyrdom*) takıntısı olarak yorumlar. Ona göre Demirkubuz’un insan anlayışındaki “kötülük” kavramı aşılması, savaşılmaması değil, “kabullenilmesi” gereken bir olgu olarak karşımıza çıkar (Daldal, 2012). Bu anlamda, “...kendi içine çöken ve yayılmayan bir nihilizm muhasebesi olsa olsa insan doğasının bir özelliği olarak ortaya çıkar ve bunun böyle olmasından dolayı sonuçsuz bir şiddet dışında dışarıya tek bir adım bile atılamaz: tıpkı kötülüğün, merhametin, inanç ve inançsızlığın, sadizmin, mazohizmin ve vicdanın insani fenomenler olması gibi” (Ergül, 2010: 64). “İnsanın kötücül yönünü irdeleme ve keşfetme çabasının, kötülüğün, kaderin, yazgının sorunsallaştırılmasının yeni Türk sinemasında bu denli öne çıkarılmasını” Atilla Güney, “geç kapitalizmin mantığına uygun olarak

---

<sup>84</sup>Örneğin sinemayı, “İnsanın en yalnız, en karanlık, en gölgeli yanlarından çıkması gereken bir iş” olarak niteleyen Zeki Demirkubuz (2013), filmlerinde ağırlıklı olarak ele aldığı kötülük temasına, “kötülüklere bakıp ya da onlar nedeniyle acı çekerken” başlayan anlama çabasının kaynağı olması sebebiyle ilgi duyduğunu söyler (Demirkubuz, 2001).

<sup>85</sup>Göksel Aymaz da, Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Kış Uykusu* filmlerinin genel olarak “nihilist”, “karamsar” ve “kötücül” bulunarak, anafikrinin “İnsan kötüdür!” olduğu yönünde genel bir eğilim varlığına işaret eder (Aymaz, 2014). Oysa Aymaz’a göre Ceylan, “insan kötüdür!” demiyor, “hakiki kötümserlik demek olan aldatıcı iyimserliğin önüne geçmek için “Dünyayı değiştirecek madde, bakın, işte budur!” diyordur (Aymaz, 2014). Bu anlamda *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde söz konusu olan insanın nasıl da kötü olduğu, “nasıl suç işleyebileceği falan değil, suç sahnesine tanıklık ya da hakikatte ne olduğu hiç değil, nasıl olup da kendimizi suçsuz hissedebildiğimiz, kendi masumiyetimizin her daim ayartıcı oluşudur peşine düşülen” (Arslan, 2015).

toplumsal yaşamın insansızlaştırıldığı ortamda, insan emeğinin ürünü olan üretim içinde yaşamın anlamsız hale geldiği varoluşsal” bir umutsuzluğa bağlar. Güney’e göre, her ne kadar radikal görünse de, varoluşsal nihilizmin baskın olduğu bu gibi dönemlerde hakim olan, “orkestral bir kötümserlik ve metafizik bir kozmik düzensizlik ve kaos” tur (2012: 138).<sup>86</sup> Diğer yandan Cüneyt Cebenoyan, kötülükle kurulan bu ilişkinin, Türk sinemasının son dönemlerdeki regresif yanını yansıttığı düşünür; “bu regresif durum tarihsel, toplumsal, ekonomik ve psikolojik nedenlerinin es geçilip, insanın kötülüğü gibi metafizik bir açıklamaya ya da tamamen nedensizliğe doğru gidildiği” (2010: 59) bir sinema ortaya çıkarmıştır.<sup>87</sup>

Peki kötülük ‘felsefesi’ yaptığı söylenen bu yönetmenlerin bu eğilimini nasıl değerlendirmek gerekir? Bu çalışmanın serüveni böyle bir soruşturmaya başlamıştı. “Kötülüğün birçok yolla konuşulmuş olduğu doğru olmasına rağmen” der Simona Forti, “hiç şüphesiz onun anlamı, düşüncenin farklı tarihsel dönemlerde geniş kapsamlı olarak yinelenen iki alternatif arasında ileri geri salınıp durmuştur: ya kötülük var olmamaktadır, çünkü acı çekmek “masum” bir şeydir, ya da şayet acı çekmek bazı “kusur”ların işareti olarak görülüyorsa, kötülük bağımsız bir öze dönüştürülme riski taşır” (Forti, 2015: 1-2). Kötülüğün klasik felsefi tartışmaları daha çok onun ne olduğu üzerine odaklanır. Yirminci yüzyılda insanlığın tanıklık ettiği acı deneyimlerle, felaketlerle beraber kötülüğe dair sorgulama giderek Hannah

---

<sup>86</sup> *Kötülük Meselesi, Sanat ve Sinema* başlıklı yazısında Enver Gülşen de, “kötülük fikri ve “kötücüllük”ün, “çağımızda, sadece sinemada değil, hemen tüm “Batı merkezli” sanat dallarının temel “dayanağı” haline geldiğini düşünür (Gülşen, 2015). Gülşen’e göre, “modern krizi taşıyan filmler, kötülüğü, sebebi kendi içinden menkul bir “insan yazgısı” olarak yeniden inşa ediyorlardı. Kötülük, ardından gelecek güzellik, iyilik ve hakikatin bir arazi olarak değil; ama bizzat kendisi kutsanan bir şey haline dönüşüyordu” (Gülşen, 2015). Böylece, “Seren Yüce’nin *Çoğunluk*’u, “Zeki Demirkubuz’un, Dostoyevski’yi tam ortasından ikiye ayırıp ondaki “kötücüllüğü”, ima ettiği güzellik ve hakikatten ayırarak kendi kötücüllüğüne yar ettiği *Yeraltı*’sı”; “Nuri Bilge Ceylan’ın “kötücüllüğü” artık kendi halkını hiç tanımadan, modern Batı’nın kodlarını aynen kullanarak inşa ettiği son filmi *Bir Zamanlar Anadolu*’da ve *Kış Uykusu* filmleri” tam da bu bakışı örnekliyorlardı (Gülşen, 2015).

<sup>87</sup> Cebenoyan şöyle devam eder: “Yeni Türk Sineması bir regresyon/gerileme sinemasıdır. İnsani, psikolojik, sosyal açıdan bir gerilemeyi temsil eder, kimi zaman bu gerilemeyi içselleştirir ve teorize eder. Bu gerilemede 12 Eylül çok önemli bir rol oynamıştır ama tarih 12 Eylül’le başlamadığı/bitmediği gibi, Türkiye dünyadaki gelişmelerden kopuk bir ülke de değildir. Yani dünyadaki genel gidiş de bu gerilemede pay sahibidir. Ve yine hem Türkiye’de hem de dünyada neo-liberalizmin yükselişi ve sosyal devlete yönelen saldırının etkileriyle birey giderek korumasızlaşmış ve yalnızlaşmıştır. Bu da sosyal, bazen de anti-sosyal davranışları yaygınlaştırmıştır. Tabii ki güllük gülistanlık bir dünyadan gelmiyorduk. Ve tabii ki Zeki Demirkubuz’un sık sık örnek verdiği gibi Binbir Gece Masalları’ndan beri değişmeyen şeyler var insana dair. Ama içinde yaşadığı toplumsal koşullar, ilişkiler ne olursa olsun insanın hep aynı kaldığı gibi bir sava inanmıyorum” (2010: 57).

Arendt'in yaptığı gibi suçun faili üzerinden ya da felakete uğrayan, acı çeken tarafından anlaşılma çalışılır. Böylece kötülüğün ne'liğinden çok, sonuçlarına odaklanarak, kötülüğün dönüp insanlara ne yaptığını anlama çabası ağırlık kazanır. Öyleyse edebi<sup>88</sup> ve felsefi söylem olarak kötülükle, tecrübe olarak yaşadığımız kötülük, sinema aracılığıyla anlatılmaya çalışıldığında karşımıza ne türden sorular çıkar? Bu soruya yanıt ararken kötülük, etik, politik ve estetik meselelerle içi içe geçen bir bağlama yerleşmektedir.

Türkiye'de 1990'lı yılları takip eden süreçte sinemanın, üstü örtülen, utanç ve suçlulukla en derinlere gömülen acılara ses vermeye çalışan anlatılara yer verdiği dikkat çeker. Özcan Alper (*Gelecek Uzun Sürer, Rüzgarın Hatıraları*), Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan (*Babamın Sesi*), Hüseyin Karabey (*Gitmek*), Emin Alper (*Tepenin Ardı*) gibi yönetmenler filmleriyle bu coğrafyada yaşanan kötülükleri farklı bağlamlarda ele almaya, kimisi kendi kişisel geçmişlerindeki acı hikâyeleri anlatmaya çalışırlar. Artık kendimizle, kendi kötülüklerimizle, geçmişimizle yüzleşmektir önemli olan. Kötülük anlatılacaktır, ama nasıl anlatılacaktır? Bu soru bizi, her ne kadar Holokost'un temsili ile ilgili olsa da, akla hayale sığmayan ve en aşırı biçimiyle deneyimlediğimiz kötülükleri anlama ve anlatmanın etik ve politik tartışmalarına götürür.

---

<sup>88</sup> Kötülüğün edebiyatla olan ilişkisinde, Damian Catani, *Evil: A History in Modern French Literature and Thought* adlı çalışmada kötülük üzerine edebiyatın hem eklektik yaklaşımların kötülük kavramının evrimini saptama konusundaki başarısızlıkları; hem de yalıtılmış, kendi içinde bağımsız bir mecaz olarak kötülüğü ele alan estetik yaklaşım nedeniyle, kötülük üzerine edebiyat eleştirisi tarafından genellikle sorunlu bir şekilde sunulduğundan söz eder. Catani, yaklaşımların hem tarihin bileşkesi ve aracı olarak kötülüğün merkeziliğine yeterli önemi vermediklerini; hem de, çeşitli zamanlarda ve belli bağlamlarda, felsefe, siyaset, toplumsal cinsiyet ve bilimin açıklığına dayanan bir paradigma olarak kötülüğün çok yönlü doğasını tamamen kavrayan disiplinler arası bir metodoloji sunmadıklarını söyler: “Bu, Mario Praz'ın ufuk açıcı çalışması *The Romantic Agony* kitabına karşı (Praz, kitabında Romantik ve Dekadan edebiyatının metafizik ve dini buhranlar tarafından etkilenip şekillendirilen düzeyini küçümser) Benedetto Croce tarafından temellenen eleştirisinde görülebilir. Praz'a göre, kötülük üzerine edebiyat, sapkın bir erotik hassasiyeti- haz ve acının bir kombinasyonu- ifade etmektedir. Bu sadece edebi aktarım ve etkinin estetik ürünüdür. Haz ve acı çekme arasındaki gizemli bağ hep varolmuştur; o, insanoğlunun kendisi kadar eski olan *vulnera naturae*' den biridir. Fakat o, edebi etkinin özel bir zinciri vasıtasıyla Romantik ve Dekadant edebiyatın ortak bir mirası olmuştur. Eğer Georges Bataille, Praz'ın estetikten etik bölgedeki edebiyatta kötülüğün anlaşılması yorumunu genişlettiyse, aynı zamanda, kötülüğü *sınır aşma* kavramına boyun eğdirme pahasına, onun eşit derecede önemli, (non-transgressive) görünümelerini dikkate almayarak bunu yaptı. Bataille' in kötülüğü tarihsel bağlamına yerleştirimi de yeteri kadar belirgin değildi” (Catani, 2013: 30).

Robert Fine, Holokost gibi akla hayale sığmaz bir kötülük söz konusu olduğunda, bizim var olan düşünce kategorilerimiz ve yargılama standartlarımızın yetersiz kaldığı yönündeki kavrayışın, bildik tüm kategorilerimiz ve standartlarımızı geçersiz kılmak ve bunların tümüyle terk edilmesi anlamına gelmediğine dikkat çekmiştir (2001: 135). Kötülüğün bu en aşırı biçimini anlamaya çalışmak, dehşet verici olaylara belirli bir mesafeden bakan bir röntgenci gibi onun temsilleri üzerinde modern felsefi öznenin hâkimiyeti anlamına gelmez (135). Fine’a göre bu, evrensel politika vaadini pekiştirme ve yaşanmış acı tecrübe üzerine soyut kavramlar dayatmayla da ilgili değildir. Kurbanlar açısından da, dışardan bu acıya bakanların, onların yaşadığı acı deneyimi anlamaya çalışırken onların sessizliğine saygısızlık ettiği anlamına gelmediği gibi, “(*her şeyi*) anlamak (*her şeyi*) affetmektir (*tout comprendre, c’est tout pardonner*) anlamında, suç işleyenin affedilmesi ile ilgili değildir” (135). Kötülüğü anlamaya çalışmanın, “iyi şeylerin kötülükten gelebileceği boş inancı” temel alınarak bir tür “dialektik cambazlık”la ilişkilendirme” anlamına gelmediğini de vurgulayan Fine, Hannah Arendt’e referansla, tam aksine, “anlamsız anlamlandırma... onu yok etmek için belirlenmiş çabalar karşısında insanlık fikrini geri kazanmada temel bir unsur olarak geriye kalmıştır” der (Fine, 2001: 135).

Sinema, tarifsiz kötülüğü anlama, anlamsız olana anlam verme ve onu sanatın diliyle temsil etmeye çalıştığında, bir taraftan Holokost gibi bir felakete emsalsiz bir olay ve özel bir durum olarak onun bütünselliği içinde, tarihin ötesinde bir temsili; ya olayın koşulları ve gerçeklere mümkün olduğunca sadakatli; ya da onun akıl almaz kötülüğünü ya da utancını karanlığa gömebilecek hiçbir cevabı kabul etmeyen bir ciddiyetle, önemli ve hatta kutsal bir olay olarak yaklaşmayı önerir (Kerner, 2011: 2). Buradan ortaya çıkan tartışmalar, kötülüğü sinema aracılığıyla anlatmak, başkalarının acısına bakmak söz konusu olduğunda belli zorlukların varlığına işaret eder. Öncelikle kötülüğün, özellikle ‘gerçek’in izini taşıdığına nasıl temsil edilebileceği ve bununla bağlantılı olarak kötülüğün tarihle ilişkisinin tam olarak nasıl tanımlanacağıdır. Nitekim Primo Levi’nin deyişiyle, tarihsel söylem ara renklerden ve karmaşıklıklardan kaçan Manikeist eğilimin, insani olayları çatışmalara, çatışmaları düellolara dönüştürmekten yana olan bir eğilimin etkisini taşımaktadır (1996: 30). İlk zorluk temelde, fiilen deneyimlediğimiz bir şey olarak

kötülüğün, sinemanın hakim söyleminde resmedildiği biçimiyle anlatılmaya çalışıldığında ortaya çıkan bir temsilin krizine işaret eder. İkinci zorluk, kötülüğü geçmiş deneyimler üzerinden anlamaya çalışırken, bu geçmişin şimdiyle bağının nasıl kurulabileceği meselesinde ortaya çıkar. Geçmiş şimdiki ile bağlantısı içinde düşünmek, kötülüğü olanaklı hale getiren toplumsal koşullarla ne kadar yüzleştiğiyle yakından ilişkilidir. Felakete uğrayanların tanıklığı ile felaketin unutmama, hatırlanmama arasındaki derin yarığı aşma imkanı/imkansızlığı üzerine tartışmalar üretilir. Kötülüğün kurbanı olan, felakete uğrayanın acısına bakarken seyirci sorumlulukla yüklendiğinde, seyircinin bu acıya dahil edilme meselesi ve seyretme deneyiminin sorumluluğunun sınırlarının ne olduğu etik tartışmaların merkezindedir. Her estetik karar, arzu ve sorumluluk arasındaki bir uzlaşmayı içerdiğinden, filmin etik değerinin bir etkisi olarak işlev görür (Downing & Saxton, 2010: 18). Kötülükle etik yüzleşmeye götüren estetik tercihler ve bu yolla yaratılan bir seyretme deneyimi, filmin eleştirel potansiyelini de genişletmektedir.

Sinemanın etikle olan ilişkisi, bir yandan perdede gördükleriyle özdeşleşen seyirciyi belirli normlara uyum sağlamak için yaratılan basmakalıp taklitlerle ‘ahlaki’ benliğini kurmaya dönük bir anlatı bağlamı içinde tamamlanan ahlaki sorulara odaklanarak, içeriğe formun üstünde bir ayrıcalık tanıyan bir eğilim; diğer yandan, film izlemekten duyulan haz ve bu hazzı kuran etik/politik işleyiş temelinde sordukları sorularla, sinematik kuruluşun tekniğinin etik olarak zorlayıcı olduğunu iddia eden aygıt kuramcılarının film biçiminin etiğinin ne olduğu tartışmaları arasında bölünmüştür. Aygıt kuramı teorisyenleri, klasik anlatı sinemasında perdedeki görüntüler üzerinde bir hakimiyet yanılması yaşayan seyircilerin, ideolojik olarak düzenlenen görüntülerin manipülasyonu ile seyretme eylemini eleştirel bir biçimde düşünme kabiliyetinden mahrum bırakıldığını tartışır. Bu açıdan, çalışmanın ikinci bölümünde ele alındığı gibi, Lacan’cı anlamda Gerçek’in sinemada görünürlük kazandığı bakış’ın film deneyimindeki önemini tartışmaya açan film kuramındaki müdahale ile birlikte, seyircinin perdedeki imgeler üzerindeki egemenliğinden, etik bir seyirci-özne anlayışı ile seyircinin filmin içine dâhil edildiği bir seyretme deneyimine doğru bir kayma yaşanmıştır.



Tarihsel acımasızlıkları, felaketleri, kötülüğü dile getirmek söz konusu olduğunda sinemanın sorumlulukları, imkanları ve sınırlılıkları ile ilişkili tartışmalarla beraber, “hangi görüntülerin bu akıl almaz olayların temsiline uygun olduğu sorusu” (Ranciere, 2010: 88) tartışmalı hale gelir. Böylece bir taraftan ne çeşit bir temsilin mümkün olduğu tartışılırken, diğer yandan Holokost gibi dile getirilemeyen, akla sığdırılamayan bir kötülüğü göstermek için herhangi bir temsil imkânının olmadığı ileri sürülür. Sanatsal bir temsilin olanaklı olmadığı durumların, olayların ve oluşumların var olduğunu kabul etmek bir taraftan, bazı şeylerin sanatın temsil etme yeteneğini aştığını iddia etmek anlamına gelir. Böylece Lyotard, Holokost gibi tarihsel bir kötülükle hakkıyla hesaplaşabilecek benzersiz bir sanatın, temsile başvurmayan yüce sanatın varlığının gerekli olduğu sonucuna varır. Auschwitz’ten sonra şiir yazmanın barbarlık olacağını söyleyen Adorno’ya dayanarak ve Kant’tan ödünç aldığı yüce estetiği ile Lyotard, Holokost’un ve benzeri kötülüklerin estetik temsile uygun olmadıklarından, anlatının geleneksel biçimlerine direndiğini dile getirir. Ancak, Ranciere’in de dikkat çektiği gibi, burada söz konusun olan asıl sorun, “temsil etmenin mümkün olup olmadığını bilmek, temsil etmeli mi etmemeli mi sorusuna yanıt vermek değil, neyi temsil etmek istediğini ve bu amaçla hangi temsil tarzını seçmek gerektiğini bilmektir” (Ranciere, 2012: 123-124).

Holokost ile ilgili olarak herhangi bir sanatsal yaklaşımın üretilmeyeceğini ileri sürüldüğünde, yaşanmış olan felaketin izlerini taşıyan tanığın sözü önemli hale gelir. *Shoah*’ı anlamının Holokost’u bilmek değil, fakat bilinmeyenin ne anlama geldiğinin iç yüzünü anlamak, silinen şeyin tarihin işleyişinin parçasının kendisinin olduğu biçimleri kavramak olduğunu düşünen Shoshana Felman (1991), idrakımızdan ve bilgimizden kaçan şeyin farkına varabilmek için, tanıklığın imkansızlığına tanıklık etmenin önemini vurgular. Auschwitz gerçeğinin ‘tarif edilemez’, ‘düşünülemez’ olduğunu, herhangi bir tarihsel belgeye başvurmadan yalnızca tanıklıklara dayanarak Claude Lanzmann *Shoah*’da ortaya koyar. Lanzmann gibi Alain Resnais de, *Gece ve Sis*’de toplama kamplarının şimdiki görüntüsünü kullanır. Ancak Lanzmann’ın *Shoah*’da kullandığı tanıklık ve sözlü anlatıma dayanan bir biçim yerine Resnais, *Gece ve Sis*’de kendi çektiği görüntülerle arşiv

görüntülerini bir araya getirerek geçmiş ve şimdi arasında bağ kuran oldukça etkileyici bir dil oluşturur. Arslan'ın deyişiyle “hem dolaysızca arşiv görüntüleri göstermenin, hem de geçmişi namevcudiyet boyutunda bırakmanın olumsuzlandığı biçimsel” keşifle Resnais bizi, “tarihi nesneyle, “her şeyi gördüm” ayartısına kapılacak bir biçimde değil, imkansız-nesne olarak karşılaştırır” (Arslan, 2014). “Bakış açımızın bu yetersizliğine maruz kalmak” der Arslan, “kendi kırılگانlığımızı, gerçekliğimizin kırılگانlığını deneyimlediğimiz etik bir konumdur” (Arslan, 2014).

Güzellik ve dehşeti birbirine karıştırmak için yolun dışına çıkan *Gece ve Sis* ve Pasolini'nin *Salò* filminin benzer yönleri paylaştığını söyleyen Aeron Kerner, her iki filmin de basitçe Nazi soykırım programının canavarlığını mahkum etmek yerine, kültürün içindeki potansiyel bozulmaya işaret ettiğini belirtir (Kerner, 2011: 240-241). Tekrar Ranciere'i hatırlarsak, “mesele, bu soykırımların hakikatinin görüntülere veya kurmacaya yerleştirilip yerleştirilmeyeceği değildir. Mesele, nasıl olduğu ve şu veya bu kurmacayla, şu veya bu görüntünün inşasıyla ne tür bir sağduyunun örüldüğüdür. Keza görüntünün bize ne tür insanları gösterdiği ve ne tür insanları hedef aldığı; ne tür bir bakışın ve anlayışın bu kurmacayla yaratıldığıdır” (Ranciere, 2010: 94).

Kötülüğün temsili etrafındaki tartışmalar, temsil edilemez olan ve tanıklık meselesi etrafında dönme eğilimindeyken; diğer yandan, kurbanlar adına konuşmak yerine, kötülüğü faşizm ve sadizmle olan bağına odaklanarak ele alan bir anlatıyı besleyen şey neydi? Pasolini, Kantçı sistemi gölge gibi izleyen Marquis de Sade'nin temel sistemini yeniden kurduğu *Salò* ile, iyi ve kötü hakkındaki ikili ekonomiler üzerine inşa edilen bir temsili anlatıyı askıya alarak, kışkırtıcı bir anlatı üretir. Öyküleyici olmayan bir özdeşleşme yoluyla ve bilinçli bir şekilde sınır ihlali pratiğinin huzursuz edici etkisini kullanarak, seyircinin bakışını bir anlığına faşist libertenlerle örtüştürür. Böylece, faşizmin şiddetinin gündelik hayatta nasıl da sıradan hale geldiğini, seyirciyi de perdedeki eylemlerin suç ortakları haline getirerek yapar. Böylece Waldron'un da belirttiği gibi Pasolini, seyircinin filmin rahatsız edici içeriğiyle araya mesafe koymanın bir yolu olarak estetik savunmayı kullanmanın etik sonuçları üzerine düşünmesini talep eder. Perdede gösterilen şiddet eylemine, sapkınların seçtikleri kurbanlara yaptığı acımasız işkenceler gözüyle bakıp, sadece

görüntülerin düzenlenişini görmek, içerikle bağlantıyı koparmak anlamına gelir. Bu ise, faşizmin olağan şiddetiyle, bir bütün olarak yüzleşmeyi olanaksız kılar. “Doğru bir gerçeklik” fikrine meydan okuyan *Salo*, bir anlamda “gerçeğin bütün bir “gerçeklikler” dizisini maskeleyebildiğini “görmemizi” sağlarken, kötülüğün doğru bir gerçeklikten bir sapma olduğu fikrine de meydan okur ve bu yolla hem kötülük hem de gerçeklik üzerine bir eleştiri ortaya koyar (Waldron, 2013: 175).

Seyirci, eleştirel bir düşünme pratiğine dayanarak, seyircilik deneyiminde özdeşleşmeci olmayan bir pozisyona yerleştiren Haneke *Beyaz Bant* da, etik düzeyde kötülükle yüzleşirken, tarihsel temsil, hatırlama ve seyirci arasında karmaşık bir ilişki ortaya koyar. Haneke, insanların kurumlaşmış ilişkiler içinde kendilerini nasıl sorumluluktan kurtarabildiklerini ve kötülüğün, nasıl sistematik hale geldiğini, klasik gerçekçi sinemanın etik bir sorumlulukla yüklenmediği, ahlaki olarak kendinden hoşnut seyircisine aktarmaya çalışır. Nitekim, Wheeler’in de söylediği gibi kötülüğü anlatırken, kötülüğü belli birkaç kişiye, yabancıya, bizden olmayana, insanlık dışı olana yansıtarak onları şeytanlaştırıp, seyirciye anlık tüketim için hazır paketlenmiş bir tarih sunmak, bugüne dair sorgulamaları ortadan kaldırmaya hizmet eder (2009: 200). Bireyin topluma biat etmesi ve kendi kimliğini kurmak için ötekini, sırf huzurunu kaçırmak için gelen bir şeytan gibi görme isteğinin bir sonucu olarak kendi dışına atmaya çalıştığı, geçmişte yaşanmış ve bitmiş ve bir daha tekrar etmeyecek bir şey olarak tarihin belli bir anına mühürleyerek orada kalması istenen kötülükler, aslında onun şimdi’sinde huzurunu kaçıran, hiç de kendine uzak ve yabancı olmayandır.

Tartışılan filmler hem kötülüğün hem de gerçekliğin yaygın algılanışı üzerine eleştiriler olarak okunabilir. Ele alınan filmler, işlenen suçlara sessiz kalarak insanın, nasıl kendisiyle barış içinde yaşayabileceklerini sorarak, seyircileri de sorumluluk alacakları bir konuma yerleştirmeyi denemişlerdir. Böylece kötülüğün, suç ve hafızayla nasıl ilişki kurabileceğini ortaya koyarken, seyretme deneyimi içinde filmler meseleye eleştirel olarak bakmayı olanaklı kılmaya çalışmışlardır. Kötülüğü, daha çok onun kurbanı olmuş olan, felakete uğrayan tarafından ele alan filmlerin ortak noktası, moderniteye bağlı olarak kötülüğün yeniden değerlendirilmesinin farkına varmanın gerekliliğini hatırlatmalarıdır. Kendi kötülüklerimizi hatırlamamız

ve anlatmamız gerek çünkü diğer türlü tarihsel ve politik geçmişimizi yargılama kapasitemizi kaybederiz. Bernstein'ın Maurice Blanchot'a referansla belirttiği gibi, “kavrayış ölçüsüz olanı reddetmek, emsallerden emsalsizi çıkarsamak, ya da fenomenleri gerçekliğin etkisinin ya da deneyimin şokunun artık hissedilmeyeceği türde analogiler ve genellemelerle açıklamak anlamına gelmez”. Aksine der Blanchot, “yüzyılımızın sırtımıza bindirdiği yükü incelemek ve onu bilinçli bir biçimde –ne varlığını inkâr ederek, ne de ağırlığına uysalca teslim olarak- taşımak demektir” (akt. Bernstein, 2010: 283-284). Holokost'un temsili ile ilişkili olarak, kötülüğün nasıl anlatılabileceği etrafındaki tartışmalardan çıkan sonuç, geleneksel söylemlerin ötesinde, kötülükle etik yüzleşmeye götüren estetik tercihlerle farklı bir duruş almanın önemli olduğudur.

Her ne kadar Holokost anlatılarıyla ilişkili olsa da, Türkiye'de 1990'lı yılları izleyen süreçte çekilen filmleri bu tartışmalar ışığında değerlendirdiğimizde bu filmler bize ne söylemektedir? Türkiye'de sinema, 1980'li yılların ortalarından itibaren darbelerin yarattığı acıları, kayıpları anlatmaya girişmiştir. Ancak tıpkı edebiyatta olduğu gibi, ya “felaketin menzili dışında” kalmış ve “kendini felaketin dışında” hissetmiş (Argın, 2008). Nurdan Gürbilek'e göre ise, “yalnızca dışarıdaki kötülüğü eleştirmeye ayarlanmış bir dil, yalnızca başkasını; devleti, toplumu ya da dini suçlayıp kendini bunun tümüyle dışında tutan bir dil, kendinin de yer yer o malzemeden yapılmış olabileceği gerçeğiyle yüzleşmeyen, bu kuşkuyu daha baştan saf dışı bırakmış bir dil” bu kötülüklere bakmak için yetersiz kalmıştır (Bora, 2005).

1990'lı yıllarla beraber, bu coğrafyada yıllardır birbiri üstüne birikmiş kötülükler, belli konular ve toplumsal olaylar üzerinden tartışılmış ve tartışılmaya devam etmektedir. Bu süreçte çekilen filmleri, etik bir mesele olarak kötülüğü sorgulama açısından ele aldığımızda, konuşulmamış, bastırılmış olan toplumsal travmalar karşımıza çıkmaktadır. Gerek gündelik yaşamda, gerek politik tartışmalar çerçevesinde bir biçimde konuşulan meseleler sinemada da tartışılmaya başlandı. Erkilic'in “bellek sineması” olarak da nitelendirdiği bu süreçte çekilen filmler, toplumsal belleğin yeniden kurulması için geçmişi yeniden ele alarak, “insan odaklı anlatılarıyla, hatırlama ve hafızayı öne çıkarmakta, geçmişin yeni bir pencereden değerlendirilmesi için alan açmaya çalışmaktadır” (2012: 199). Peki bu filmler,

geçmişle ilişkiyi nasıl kurmaktadır ve bu geçmişin biriktirdiği felaketleri ele alırken, kötülüğe çıplak gözle nasıl bakacaktır?

Son dönemde kimi yönetmenler, felakete bizzat kendisi tanıklık ettikleri süreçleri anlatmaya girişerek, kötülük deneyimini kendi geçmişlerinin, ailelerinin kişisel hikayelerinden yola çıkarak felaketi dillendirmeye çabası içindeler. Bu anlamda Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy, 1978’de Maraş olaylarını yaşamış olan Zeynel Doğan’ın kendi ailesinde bıraktığı acı izler ile *Babamın Sesi*’nde belgesel ve kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştırarak anlatmaya girişir. “Politik açıdan başkalarının acılarına bakma meselesi”nin önemine dikkat çeken Özcan Alper, (2011: 34) *Gelecek Uzun Sürer*’de Güneydoğu’da süren çatışmayı, faili meçhul ölümleri ve felakete uğrayanların acılarını dile getirerek, belgesel ve kurmaca arasında gidip gelen bir hikaye kurar. Hüseyin Karabey, *Gitmek*’te aşk için sınırları aşmayı göze alan bir kadının hikayesi üzerinden savaşın kötülüğünü anlatmaya çalışır. Emin Alper *Tepenin Ardı*’nda, kötülüğü, suçu, sorumluluğu ve bu sorumluluktan kurtulmak için suç işleyen otorite ile işbirliğine girdiğinde nasıl daha büyük bir kötülüğe sebep olabileceğini alegorik bir anlatımla ele alır.

Bu filmleri anlamak ve farklı bir tartışma alanı oluşturabilmek için tezin ilk kısmında, özellikle Holokost ile ilişkili olarak, kötülüğü anlatmanın etik, politik ve estetik tartışmalarla ele alındığı bir literatüre odaklanılmıştır. Böyle bir tartışma alanı içinden son dönem Türkiye sinemasını değerlendirirken, örnek olarak ele alınan filmlerle kötülüğe ilişkin neyi, nasıl söylediği, yönetmenlerin, kötükle yüzleşirken aldıkları etik duruşun nasıl bir estetik biçim ortaya çıkardığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu filmelere baktığımızda, toplumun yüzleşemediği kötülükleri anlatmak için, bastırmaya, unutturulana karşı acının izlerinin sindiği tanıkların ve mekanların hafızasına başvurulur ve gerçeklik bu yolla, seslerde ve fotoğraflarda aranır. Felakete uğrayanın tanıklıklarının sözlerinin ön planda olduğu bir dil kurmaya çalışırken, kimi zaman *Gelecek Uzun Sürer*’de olduğu gibi ağıtlarla ya da *Babamın Sesi*’ndeki ses kayıtlarıyla sesin ön plana çıktığı dikkat çeker.

Başta da belirtildiği gibi, bu çalışma kötülüğü daha evrensel temalarla tartışan filmlerin ortaya çıkardığı duygu yapısını keşfetme arzusuyla yola çıkmıştı. Bu filmler

bambaşka bir etik duruş ile kötülüğe yaklaşan filmler olarak değerlendirilebilir. Elbette çalışma oradan da sürdürülebilirdi ve elbette kötülük üzerine modern tartışmaların burada ele alındığı biçimiyle sınırlandığını söylemek yanlış olacaktır. Kötülüğe modern düşünce içindeki farklı yaklaşımlar ve tartışmalar oldukça geniş bir alanı kapsıyor. Bu tezde “kötülük” bağlamında tartışılan Türkiye’de son dönemde üretilen filmler, travma ve bellek, hatırlama/unutma süreçleri ile ilişkili biçimde ayrıntılı olarak ele alınabilir. Tıpkı diğer coğrafyalarda olduğu gibi, bu coğrafyada da üst üste biriken felaketleri anlatmaya girişen Türkiye sineması, henüz aşılmayı bekleyen meşakkatli bir yolun başlangıcındadır. Kötülüğü ortadan kaldırmanın ve onun hakkında konuşmayı sonlandırmanın mümkün olmadığı düşünülürse, sinemanın da onu anlatmaya devam edeceği aşikârdır. Ancak onun gerçekliğini kavrayabilmemiz, onu anlayabilmemiz için onu nasıl anlatacağımızdır temel mesele. Böylece kötülüğü anlatmak, hem gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi sorgulamak, hem de geçmişe başka bir yolla bakmayı gerektirir. Bu anlamda son yıllarda Türkiye sinemasının ele aldığı konularla bile, ilk bakışta geçmişle yüzleşme çabası içine girerek, kötülüklerimiz üzerine yeniden düşünebileceğimiz önemli bir alanı açtığı söylenebilir. Ancak bu tek başına yeterli değildir. Açıktır ki, gerek kişisel gerek toplumsal düzeyde, geçmişe şimdiden kopuk olarak bakmanın imkansızlığının bilincinde, tıpkı Walter Benjamin’in tarih meleği gibi, ardımızda üst üste biriktirdiğimiz felaketlere yüzümüzü dönmek ve kötülüklerimizle yüzleşmek için, var olan ahlaki değerlerimizi, kötülüğe bakma biçimlerimizi, yerleşik inançlarımızı yeniden düşünmemize ve sorumluluk alabilmemize olanak sağlayan eleştirel bir dilin oluşturulması gereklidir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor, W.:** “Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?” Çev. Tarhan Onur. **Defter** (38), 1999, 121-138.
- Adorno, Theodor, W.:** **Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar.** Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Adorno, Theodor, W.:** **Ahlak Felsefesinin Sorunları.** Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max:** **Aydınlanmanın Diyalektiği.** Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010.
- Akbıyık, Serdar:** “Bu Gelecek Hiç Gelmeyecek”. Kasım 2011, sayı: 43, <http://www.cinedergi.com/sayi/43/43/32.htm>, Temmuz 2015.
- Akbulut, Hasan:** “Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış”. **Sinecine**, Sayı: 2, Yıl: 2010, 119-124.
- Althusser, Louis:** **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.** Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- Alper, Özcan:** “Travmalar Arasında Bir Gelecek”. Röportaj. Hasan Cömert, 2011, (Çevrimiçi) <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25295770>, 8 Temmuz 2015.
- Alper, Özcan:** “Hangi Kurmaca Gerçeklerden Daha Etkili Olabilir”. Röportaj. Miraç Zeynep Özkartal, 5.11.2011 (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/-hangi-kurmaca-gerceklerden-daha-etkili-olabilir-cumartesi/haberdetayarsiv/05.11.2011/1459534/default.htm>, 18. 06. 2015.
- Alper, Özcan:** “Şimdi Değilse Ne Zaman?”. Röportaj: Enis Köstepen, & Berke Göl. **Alyazı Dergisi** (111) 2011, 32-37.
- Amery, Jean:** **Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri.** Çev. Cemal Ener. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Anderson, Pamela, S.:** “Sublime”. **The Lyotard Dictionary.** Ed. Stuart Sim. Edinburgh University Press, 2011, 217-219.
- Andrew, Dudley:** **Concepts in Film Theory.** Oxford University Press. 1984.

- Antakyalıoğlu, Zekiye:** “Literary Movements And The Emerging Question: Can Evil Exist Today?”. **12th Evil Perspectives and Human Wickedness Interdisciplinary.Net Conference**. Prague, 2011.
- Arendt, Hannah:** “Thinking and Moral Considerations: A Lecture”. **Social Research**, 38(3), 1971, 417-446.
- Arendt, Hannah:** **Lectures on Kant’s Political Philosophy**. Ed. Ronald Beiner. The University of Chicago Press. 1992.
- Arendt, Hannah:** “Diktatörlük Dönemlerinde Kişisel Sorumluluk.” Çev. Yakup Coşar, **Kamu Vicdanına Çağrı. Sivil İtaatsizlik** (182-194). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001,
- Arendt, Hannah:** **Responsibility and Judgement 1959-1975**. Ed. Jerome Kohn, New York: Schocken Books, 2003.
- Arendt, Hannah:** “The Eichmann Controversy: A Letter to Gershom Scholem.” **The Jewish Writings**. Ed. Jerome Kohn & Ron H. Feldman. New York: Stand University Press, 2007.
- Arendt, Hannah:** **Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs’te**. Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Arendt, Hannah:** **Geçmişle Gelecek Arasında**. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Arkonaç, Sibel, A.:** **Psikolojide Söz ve Anlam Analizi: Niteliksel Duruş**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Arslan, Umut, T.:** “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı.” **Kültür ve İletişim**, Yıl: 2009, (12/1) Kış, 9-38.
- Arslan, Umut, T.:** “Sesler, Hayaletler, Melekler”. **Agos**. 8 Mart 2014 (Çevrimiçi), <http://www.agos.com.tr/haber.>, 20 Nisan 2014.
- Arslan, Umut, T.:** “Kesik’in Açtığı Yerden: Kat Kat Notlar.” **Altyazı**, Sayı: 148, Mart 2015, 56-65.
- Assheuer, Thomas:** **Yakın Plan Haneke**. Çev. Nazlı Parkan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.



- Atam, Zahit** “2011 Türkiye Sinemasının Panoramik Görüntüsü: Önemli Filmler ve Beklentiler”. 11. 02. 2012 (Çevrimiçi), <http://www.cafrande.org/2011-turkiye-sinemasinin-panoramik-goruntusu-onemli-filmler-ve-beklentiler-zahit-atam/>, 12 Mayıs 2014.
- Aymaz, Göksel** “Karanlık Dünyanın Sıvaları.” 18 Haziran 2014 (Çevrimiçi), <http://www.yenicikanlar.com.tr/karanlik-dunyanin-sivalari-31644>, 22 Nisan 2015.
- Badiou, Alain:** **Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme.** Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Bahtin, Mihail:** **Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler.** Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Baker, Ulus:** “*Shoah ve Tekillik*”, <http://www.korotonomedia.net/kor/index> , 7 Ocak 2015. (Birikim Dergisi, Sayı: 191, Mart 2005’de yayınlanmıştır).
- Bal, Metin:** “İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavra: Michel Foucault.” **Felsefelogos**, 8 (30-31),1, 2010, 147-159.
- Barthes, Roland:** Sade-Pasolini, From Stanford Italian Review. “*Pier Paolo Pasolini: The Poetics of Heresy.*” Ed. Beverly Allen. II, 2. Fall 1982. 100-102, <http://zizek.livejournal.com/702.html>, 3 Mayıs 2015.
- Bataille, Georges:** **Edebiyat ve Kötülük.** Çev. Ayşegül Sönmezay. Ayrıntı Yayınları. İstanbul: 2004.
- Bather, Neil:** **There is Evil There that does not Sleep...: The Construction of Evil in American Popular Cinema from 1989 to 2002.** New Zeland, University of Waikato, PhD Thesis. 2007.
- Baudry, Jean-Louis:** “Ideological Effects of the Basic Cinematografic Apparatus.” Ed. Philip Rosen. **Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader** (286-298). New York: Columbia University Press. 1986.
- Baudry, Jean-Louis:** “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema.” Ed. Leo Braudy & Marshall Cohen. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings** (690-707). Oxford: Oxford University Press, 1992.

- Bauman, Zygmunt:** **Modernite ve Holokost.** Çev. Süha Sertabipoğlu. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1997.
- Benjamin, Walter:** **Son Bakışta Aşk.** Çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Berktaş, Fatmagül:** **Dünyayı Bugünde Sevmek: Hannah Arendt'in Politika Anlayışı.** İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Bernstein, Richard J.:** **Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama.** Çev. Alev Türker. İstanbul: Varlık Yayınları, 2010.
- Bernstein, Richard:** "Are Arendt's Reflections on Evil Still Relevant?". Ed. Seyla Benhabib. **Politics in Dark Times: Encounters with Hannah Arendt** (64-76). Cambridge University Press, 2008.
- Blackham, Harold, J.:** **Altı Varoluşçu Düşünür.** Çev. Ekin Uşşaklı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- Bonitzer, Pascal:** **Bakış ve Ses.** Çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Bora, Tanıl:** "Nurdan Gürbilek: Züppeleşme Korkusu, Etkilenme Endişesi, Kadınsılaşma Telaşı..." Aralık 2005 (Çevrimiçi), <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2928>, 8 Ağustos 2015.
- Bordwell, David:** "Contemporary Film and Vicissitudes of Grand Theory." Eds. David Bordwell & Noel Carroll. **Post-Theory: Reconstructing Film Studies** (3-37). The University of Wisconsin Press, 1996.
- Büte, Ekrem, B.:** "Paranoyadan Sessizliğin Kötülüğüne: Tepenin Ardı'nda Paranoya ve Kötülük Üzerine." 27 Ocak 2013 (Çevrimiçi), <http://www.birikimdergisi.com/guncel/paranoyadan-sessizligin-kotulugune-tepenin-ardinda-paranoya-ve-kotuluk-uzerine>, 28 Haziran 2015.
- Calhoun, Dave:** "Michael Haneke Discusses 'The White Ribbon'". Interview, Dave Calhoun, <http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-discusses-the-white-ribbon-1>, 28 Haziran 2015.
- Campbell, Jan:** **Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis.** Cambridge: Polity Press, 2005.

- Camus, Albert:** **Sisifos Söyleni.** Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2013.
- Carroll, David:** “Foreword The Memory of Devastation and the Responsibilities of Thought: “And let’s not talk about that””. Jean-François Lyotard. Trans. Andreas Michel & Mark Roberts. **Heidegger and “the jews”** (vii-xxix). University of Minnesota Press, 1997.
- Carroll, Noel:** “Jean-Louis Baudry and ‘The Apparatus’”. Eds. Leo Braudy & Marshall Cohen. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings** (fourth edition), (709-724). Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Catani, Damian:** **Evil: A History in Modern French Literature And Thought.** UK: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Cebenoyan, Cüneyt:** “Yeni ‘Regresif’ Türk Sineması.” **Altyazı Dergisi** 98, 2010, 56-59.
- Cevizci, Ahmet:** **Felsefe.** Bursa: Sentez Yayıncılık, 2007.
- Cevizci, Ahmet:** **Etik-Ahlak Felsefesi.** İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Choi, Jinhee & Mattias, Frey:** **Cine-ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice and Spectatorship.** New York: Routledge Press, 2014.
- Copjec, Joan:** “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan.” **October** (49). 1989, 53-71.
- Copjec, Joan:** **Read My Desire: Lacan Against the Historicists.** London: MIT Press, 1994.
- Copjec, Joan:** **Imagine There’s No Woman: Ethics and Sublimation.** Boston: MIT Press, 2002.
- Copjec, Joan:** **Tut ki Kadın Yok: Etik ve Yüceltim.** Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Encore Yayınevi, 2015.
- Creed, Barbara:** “Film and Psychoanalysis.” Eds. John Hill & Pamela Gibson Church. **Film Studies: Critical Approaches** (75-88). New York: Oxford University, 2000.
- Çiftçi, Ayça:** “Büyük Bir Ailedir Ulus: Tepenin Ardı.” **Altyazı Dergisi** (123) 2012, 36-38.
- Çiğdem, A. Hakan** **1990 Sonrası Amerikan Korku Filmlerinde Temel Bir Kavram: “Kötü”.** İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006.

- Daldal, Aslı:** “Zeki Demirkubuz’un Yazgı’sı”.  
<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=91>, 27 Ekim 2012.
- Demirkubuz, Zeki:** “İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor.”  
Röportaj: Nihal Bengisu Karaca, Aksiyon, 17 Kasım 2001, (Çevrimiçi)  
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber>, 27 Eylül 2013.
- Demirkubuz, Zeki:** “Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım.” Söyleşi: Ayşe Pay, Ebru Afat.23 Şubat 2013 (Çevrimiçi),  
<http://magaradergisi.com/component/content/article/69-mansetler/420-dostoyevski-olmasaydi>, 30 Kasım 2014.
- Dolar, Mladen:** “At First Sight.” Eds. Renata Salecl, Slavoj Žižek. **Gaze and Voice as Love Objects** (129-153). North Carolina – London: Duke University Press, 1996.
- Downing, Lisa & Saxton, Libby:** **Film and Ethics: Foreclosed Encounters**. New York: Routledge, 2010.
- Duva, Özlem:** “Hannah Arendt’te Bir Sorumluluk Meselesi Olarak Sivil İtaatsizlik.” **Felsefelog** (39) 2010, 52-65.
- Eagleton, Terry:** **Edebiyat Kuramı**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Eagleton, Terry:** **Tanrı’nın Ölümü ve Kültür**. Çev. Selin Dingiloğlu. İstanbul: Yordam Kitap, 2014.
- Eksen, Kerem:** “Tepenin Ardı: Kötülüğün Sıradanlığı-Emin Alper ile Söyleşi.” **Bir+Bir** (19) Şubat 2013, 18-21.
- Elsaesser, Thomas:** “Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List.” Ed. Vivian Sobchack. **The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event** (145-182). London: Routledge, 1996.
- Elsaesser, Thomas & Malte Hagener:** **Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş**. Çev. Berhan Soner & Barış Yıldırım. Ankara: Dipnot Yayınları, 2014.
- Erdoğan, Nezi:** “Sinema ve Psikanaliz.” **Toplum ve Bilim Dergisi**, (70) 1996 Güz, 241-249.
- Ergül, Savaş:** “Yazgıyla Gelen Battal Karanlık.” **Felsefe Yazın**, Nisan-Mayıs 2010, 63-67.

- Erkiliç, Duruel, Senem:** **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek.** İstanbul: De Ki Yayınevi, 2012.
- Eskiköy, Orhan:** “Gerçek Kahramanlarla “Babamın Sesi””. 30 Nisan 2011, (Çevrimiçi)  
<http://www.cnnturk.com/2011/kultur.sanat/sinema/04/30/gercek.kahramanlarla.babamin.sesi/615029.0/>, 22 Temmuz 2015.
- Felman, Shoshana:** “In an Era of Testimony: Claude Lanzmann’s Shoah.” **Yale French Studies** (79) 1991, 39-81.
- Felman, Shoshana:** “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Listening.” Eds. Shoshana Felman & Dori Laub. **Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History** (1-57). New York, Routledge, 1992.
- Fine, Robert:** “Understanding Evil: Arendt and the Final Solution.” Ed. Maria Pia Lara. **Rethinking Evil: Contemporary Perspectives** (131-153). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
- Forti, Simona:** **New Demons: Rethinking Power and Evil Today.** Trans. Zakiya Hanafi. California: Stanford University Press, 2015.
- Foucault, Michel:** "A Preface to Transgression." Ed. Donald F. Bouchard, Trans. Donald F. Bouchard & Sherry Simon Ithica. **Language, Counter-memory, Practice: Selected essays and interviews.** New York: Cornell University Press, 1980.
- Foucault, Michel:** “Philosophy and the death of God (1966).” Ed. Jeremy R. Carrette. **Michel Foucault, Religion and Culture** (85-106). Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Foucault, Michel:** **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi.** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2001.
- Foucault, Michel:** **Özne ve İktidar.** Çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Geddes, Jennifer, L.:** “Banal Evil and Useless Knowledge: Hannah Arendt and Charlotte Delbo on Evil after the Holocaust.” **Hypatia** 18 (1) Winter 2003, 104-115.

- Oppenheimer, Joshua:** “Sessizliğin Bakışı Beni İyileştirdi.” Röportaj: Seray Genç. **Yeni Film**, 37-38, 2015, 69-74.
- Greene, Naomi:** “Salo: The Refusal Consume.” Eds. Patrick Rumble & Pier Bart Testa. **Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives** (232-250). University of Toronto Press, 1994.
- Grønstad, Asbjørn:** “On the Unwatchable.” **The New Extremism in Cinema: From France to Europe** (192-205) Eds. Tanya Horeck & Tina Kendall. Great Britain: Edinburgh University Press, 2011.
- Guess, Raymond:** “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics.” **European Journal of Philosophy**, 6 (3) December 1998, 297-317.
- Güney, Atilla:** “Yeni Muhafazakarlık ve 1990’ların Türk Sineması.” **Toplum ve Demokrasi**, 6 (13-14) Ocak-Aralık 2012, 111-128.
- Gürbilek, Nurdan:** “Tolstoy’un Vicdanı: Yanlış Hayat.” **Bir+Bir**, Ocak-Şubat 2013.
- Gürbilek, Nurdan:** **Sessizin Payı**. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Haneke, Michael:** “Dehşet ve Formun Ütopyası: Rastgele Balhzara-Robert Bresson.” Ed. Thomas Assheuer. Çev. Nazlı Parkan. **Yakın Plan Haneke**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Hansen, Miriam B.:** “Schindler’s List is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism and Public Memory.” **Critical Inquiry** 22 (2), 1996, 292-312.
- Hasumi, Shigehiko:** “Fiction and the ‘Unrepresentable’: All Movies are but Variants on the Silent Film.” Trans. David Buist. **Theory, Culture & Society**, 26 (2-3), March 2009, 316-329.
- Heller, Agnes:** “Modernitedeki Ahlakî Durum.” Çev. Elif Çırakman, Der. Mehmet Küçük. **Modernite Versus Postmodernite** (187-206). İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Hirsch, Joshua:** **After Image: Film, Trauma and Holocaust**. USA: Temple University, 2004.
- Huyssen, Andreas:** **Presents Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. Stanford University Press, 2003.
- Indiana, Gary:** **Salo**. London: BFI, 2000.

- Horowitz, Sara, R.:** “Nostalgia and the Holocaust.” Eds. R. Clifton Spargo & Robert M. Enrenreich. **After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture** (41-58). United States: Rutgers University Press, 2010.
- Jones, Thomson Katherine:** **Aesthetics&Film**, Continuum International Publishing Group, London: 2008.
- Kamiloğlu, Roza:** “Kolektif Suçluluk ve Ermeni Soykırımı Üzerine Sosyal Psikolojik Bir Analiz: Suçlu Olan Kim: Hepimiz Suçlu Muyuz?” 2014 (Çevrimiçi), [http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/761/kolektif-sucluluk-ve-ermeni-soykirimi-uzerine-sosyal-psikolojik-bir-analiz-suclu-olan-kim-hepimiz-suclu-muyuz#\\_ednref10](http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/761/kolektif-sucluluk-ve-ermeni-soykirimi-uzerine-sosyal-psikolojik-bir-analiz-suclu-olan-kim-hepimiz-suclu-muyuz#_ednref10) erişim tarihi, 21 Ağustos 2015.
- Kant, Immanuel:** **Yargı Yetisinin Eleştirisi**. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Kant, Immanuel:** **Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din**. Çev. Suat Başar Çağlayan. Konya: Literatür Yayınları, 2012.
- Kerner, Aaron:** **Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- Keskin, Ferda:** “Özne ve İktidar.” Çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay **Özne ve İktidar** (11-24). Michel Foucault. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Kılınç, Nilgün:** “Hannah Arendt’te Politik Sorumluluk ve Yurttaş Sorumluluğu.” 24 Aralık 2006 (Çevrimiçi). <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=244>, 25 Mart 2014.
- Koca, Ali:** “Emin Alper Offers a Cinematic Exploration of ‘Unseen’ Enemies.” December 14, 2012 (Çevrimiçi) [http://www.todayszaman.com/arts-culture\\_emin-alper-offers-a-cinematic-exploration-of-unseen-enemies\\_301198.html](http://www.todayszaman.com/arts-culture_emin-alper-offers-a-cinematic-exploration-of-unseen-enemies_301198.html), 27 Temmuz 2015.

- Kovacs, Andras B.:** **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980.** Çev. Ertan Yılmaz. Ankara: DeKi Yayınları, 2010.
- Klossowski, Pierre:** **Komşum Sade: Alçak Filozof ile Birlikte.** Çev. Nihan Çetinkaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Kracauer, Sigfried:** **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu.** Çev. Özge Çelik. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Kuçuradi, İonna:** **İnsan ve Değerleri.** Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2003.
- Kuçuradi, İoanna:** **Nietzsche ve İnsan.** Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2009.
- Lacan, Jacques:** **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11.Kitap.** Çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- LaCapra, Dominick:** “Lanzmann's "Shoah": "Here There Is No Why"”. **Critical Inquiry**, 23 (2) Winter, 1997, 231-269. <http://users.clas.ufl.edu/burt/le%20capra%20on%20shoah.pdf>, 29.01.2010.
- Langford, Barry:** “You Cannot Look at This: Thresholds of Unrepresentability in Holocaust Film.” **The Journal of Holocaust Education**. 8 (3) Winter 1999, 23-40.
- Lanzmann, Claude:** “Seminar with Claude Lanzmann: 11 April 1990.” **Yale French Studies**, (79),1991, 82-99.
- Lara, Maria P.:** **Narrating Evil.** New York: Columbia University Press, 2007.
- Levi, Primo:** **Boğulanlar Kurtulanlar.** İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- Lyotard, Jean-François:** **The Inhuman: Reflections on Time.** Trans. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby. California: Stanford University Press, 1991.
- Lyotard, Jean-François:** **Heidegger and “the jews”.** Trans. Andreas Michel & Mark Roberts. University of Minnesota Press, 1997.
- MacCormack, Patricia:** “An Ethics of Spectatorship: Love, Death and Cinema.” Eds. Ian Buchanan & Patricia MacCormack. **Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema** (130-143). Continuum International Publishing, London: 2008.



- Mansfield, Nick:** **Öznellik: Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları.** İzmir: ARA-lık Yayınları, 2006.
- McGee, Patrick:** **Cinema, Theory, and Political Responsibility in Contemporary Culture.** United Kingdom: Cambridge University Press. 1997.
- McGowan, Todd:** "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes." **Cinema Journal** 42 (3) 2003, 27-47.
- McGowan, Todd** **Gerçek Bakış.** Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- McGowan, Todd& Sheila Kunkle:** **Lacan ve Çağdaş Sinema.** İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Megill, Allan:** **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.** Çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Metz, Christian:** **Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.** Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster & Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press, 1982.
- Milchman, Alan & Alan Rosenberg:** "The Aesthetic and Ascetic Dimensions of An Ethics of Self-Fashioning: Nietzsche and Foucault." **Parrhesia** 2 2007, 44-65.
- Mulvey, Laura:** "Visual Pleasure and Narrative Cinema." **Screen** 16. 3 Kasım 1975, 6-18.
- Mulvey, Laura:** **Fetishism and Curiosity.** Indiana: Indiana University Press, 1996.
- Nalbantoğlu, Hasan Ü.:** "Etik, Estetik, Teknik." **Defter** (45) Kış, 2002, 187-229.
- Neiman, Susan:** **Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi.** Çev. Ayhan Sargüney. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Nichanian, Marc:** **Edebiyat ve Felaket.** Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Nietzsche, Friedrich, W.,** **Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası: Zamana Aykırı Bakışlar.** Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, W.,** **İyinin ve Kötünün Ötesinde.** İstanbul: Arya Yayıncılık, 2010.

- Nietzsche, Friedrich, W.,** **Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik.** Çev. Zeynep Alagoya. İstanbul:Kabalıcı Yayınevi, 2011.
- Odabaş, Battal:** “Propaganda Sineması: Propaganda Yapan Sinema.” <http://bodabas.tripod.com/PropSine.htm>, 23 Temmuz 2015.
- Okamoto, Taiyo & Reid, Joseph:** “Director Emin Alper Shepherds Us “Beyond the Hill”.” June 22, 2012 (Çevrimiçi) <http://www.cool-ny.com/en/archives/1280.>, 25 Haziran 2015.
- Orr, John:** **Sinema ve Modernlik.** Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.
- Özlem, Doğan:** **Etik: Ahlak Felsefesi.** İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2014.
- Özmkas, Utku:** “Kötü Hava, Taklit ve Kirli Eller.” **Kampfplatz** 1(3), Haziran 2013, 225-244.
- Özyılmaz, Özge:** “Gerçekten Gitmek.” **Altyazı Dergisi** (78), Kasım 2008, 90-91.
- Pauley, Bruce F.:** **Hitler, Stalin, and Mussolini: Totalitarianism in the Twentieth Century.** UK: Wiley Blackwell, 2014.
- Penley, Constance:** **The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Pizzato, Mark:** “Güzelin Gözü: Gözleri Tamamen Kapalı’da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları.” Eds. McGowan, Todd&Kunkle Sheila, Lacan ve Çağdaş Sinema, Çev. Yasemin Ertuğrul & Caner Turan. **Lacan ve Çağdaş Sinema** (119-149) İstanbul: Say Yayınları, 2014.
- Prince, Stephen:** “Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator.” Eds. David Bordwell-Noel Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* The University of Wisconsin Press, 1996.
- Ranciere, Jacques:** **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.** Trans. Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2004.
- Ranciere, Jacques:** **Film Fables.** Trans. Emiliano Battista. Oxford &New York: Berg Publishers, 2006.
- Ranciere, Jacques:** **The Future of the Image.** Trans. G. Elliott. London and New York: Verso, 2007.

- Ranciere, Jacques:** **Görüntülerin Yazgısı Duyulurum Paylaşımı.** İstanbul: Versus Yayınları, 2008.
- Ranciere, Jacques:** **Tarihin Adları.** İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Ranciere, Jacques:** **Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Ravetto, Kriss:** “Mito-poetik Sinema.” Çev. E. Aras Ergüneş. **Felsefelogus**, 18 (55) 2014, 66-84.
- Ravetto, Kriss:** **The Unmaking Of Fascist Aesthetics.** The University of Minnesota Press, 2001.
- Rodowick, D.,Norman:** “The World, Time.” Ed. Norman D. Rodowick. **Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy** (97-114). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Rohdie, Sam:** “*Salô*: A Cinema of Poetry.” 4 Ekim 2011 (Çevrimiçi). <http://www.criterion.com/current/posts/512-salo-a-cinema-of-poetry>, 28 Mayıs 2015.
- Roney, Patrick:** “Aşkınlık ve Yaşam: Nietzsche ve ‘Tanrının Ölümü’ Üzerine.” Çev. Elis Şimşon. **Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi** 20 (20) 2013, 93-110.
- Rose, Gillian:** **Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rothberg, Michael:** **Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation.** Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000.
- Rumble, Patrick & Bart Testa:** **Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives.** University of Toronto Press, 1994.
- Sade de Marquis:** **Yatak Odasında Felsefe.** Çev. Kerim Sadi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Sağiroğlu, Seher:** “‘Gelecek Uzun Sürer’ ve Toplumsal Bellek.” 15 Kasım 2011 (Çevrimiçi). <http://fraksiyon.org/gelecek-uzun-surer-ve-toplumsal-bellek/>, 15 Temmuz 2015.
- Saşa, Ayşe:** **Yeşilçam Günlüğü.** İstanbul: Küre Yayınları, 2010.

- Saxton, Libby:** “Tracking Shots are a question of Morality: Ethics, Aesthetics, Documentary.” Eds. Lisa Downing & Libby Saxton. **Film and Ethics: Foreclosed Encounters** (22-35). New York: Routledge, 2010.
- Scott, A. O.,** “Wholesome Hamlet’s Horror Sends a Jolt to the System: The White Ribbon.” Dec. 29, 2009 (Çevrimiçi) [http://www.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html?_r=0), 28 Ağustos, 2015.
- Sontag, Susan:** **Başkalarının Acısına Bakmak.** Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Sontag, Susan:** “Büyüleyen Faşizm.” Çev. Ertan Yılmaz. Der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji. **Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I** (205-221). Ankara: Orient Yayıncılık, 2008.
- Sorfa, David:** “Laura Mulvey.” Eds. Felicity Colman, McGill-Queen’s. **Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers** (286-295). UK: Routledge University Press, 2010.
- Seidman, Steven:** “Tözel Tartışmalar: Ahlak Düzeni ve Toplumsal Bunalım-Modern Kültüre Farklı Bakışlar.” Eds. Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman. **Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar** (251-273). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
- Solomon, R.C. & Higgins K.M.:** **Felsefenin Kısa Tarihi.** Çev. Mustafa Topal. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Sönmez, Sevcen:** **Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi.** İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Spiegel:** “Interview with Director Michael Haneke: 'Every Film Rapes the Viewer'.” October 21, 2009 (Çevrimiçi). <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-director-michael-haneke-every-film-rapes-the-viewer-a-656419-2.html>, 30 Temmuz 2015.
- Stam, Robert vd.:** **New Vocabularies in Film Semiotics.** London & New York: Routledge, 1992.
- Stam, Robert:** **Sinema Teorisine Giriş.** Çev. Selda Salman&Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

- Stern, Joseph, P.:** “Nietzsche.” Ed. Bryan Magee. **Büyük Filozoflar: Platon’dan Wittgenstein’a Batı Felsefesi** (241-261). İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Stavrakakis, Yannis:** **Lacan and the Political**. Routledge London&New York: 1999.
- Suner, Asuman:** **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Susam, Asuman:** **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Süalp, Tül, Z.:** “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III.” **Yeni Film** (22) Şubat-Nisan 2011, 63-68.
- Süalp, Tül, Z.:** “Geleceğin Puslu Havasında Silik Duranı Unutma”. <http://123userdocs.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/d/97/ad/285134156527873431/b9790678-f628-4e21-8a64-8f487514378a/gelece%C4%9Finpusluhavas%C4%B1ndaTFAYYkitap62007.pdf>. 10 Eylül 2015.
- Taburoğlu, Özgür:** **Resim, Söz ve Yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları**. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.
- Timisi, Nilüfer:** “Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye.” Ed. Murat İri. **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** (160-186). İstanbul: Derin Yayınları, 2010.
- Traverso, Enzo:** **Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika**. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Yayınları, 2009.
- Tresize, Thomas:** “Unspeakable.” **The Yale Journal of Criticism** 14(1) 2001, 39-66.
- Truffaut, François:** **Hayatımın Filmleri**. Çev. Ayşe Meral. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.
- Türk, Duygu:** **Öteki, Düşman, Olay: Levinas, Schmitt ve Badiou’da Etik ve Siyaset**. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Vardan, Uğur:** “Herkes Kendi Ağdını Arar.” 11 Kasım 2011 (Çevrimiçi). [http://www.radikal.com.tr/sinema/herkes\\_kendi\\_agidini\\_arar-1069144](http://www.radikal.com.tr/sinema/herkes_kendi_agidini_arar-1069144), 25 Haziran 2015.

- Vighi, Fabio:** **Traumatic Encounters in Italian Film: Locating the Cinema Unconscious.** UK: Intellect Books, 2006.
- Waldron, Dara:** **Cinema and Evil: Moral Complexities and the “Dangerous” Film.** UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Wheeler, Duncan:** “Godard’s List: Why Spielberg and Auschwitz are Number One.” **Media History** 15 (2), 2009, 185-203.
- Wheatley, Catherine:** **Michael Haneke’s Cinema: The Ethic of the Image.** New York, Oxford: Berghahn Books, 2009.
- Wood, Robin:** “Faşizm/Sinema.” Çev. Ertan Yılmaz. Eds. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji. **Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I** (223-238). Ankara: Orient Yayıncılık, 2008.
- Woodward, Ashley:** “Testimony and the Affect-Phrase.” Ed. Rob Shields & Heidi Bickis. **Rereading Jean-François Lyotard: Essays on his Later Works** (127-138). Ashgate Publishing, 2013.
- Yamanyılmaz, Müge:** “Kaybolan Umutlar.” **Altyazı Dergisi** (113) 2012, 88-89.
- Yüksel, A.H, Civan, C.** Tepenin Ardı Bir Milliyetçilik Alegorisi, **Hayal Perdesi** (31) 2012, 62-69.
- Zizek, Slavoj:** Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş, Metis Yayınları, İstanbul: 2004.
- Zizek, Slavoj:** Kant ile Sade: İdeal Çift, Çev. A. Kaftan, *Cogito Dergisi*, Sayı: 41-42, Kış 2005a, 181-190.
- Zizek, Slavoj:** “The Lesson of Rancière.” *The Politics of Aesthetics*, Gabriel Rockhill (Der.) içinde, 69-79, Continuum, New York: 2005b.
- Zizek, Slavoj** *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul: 2011.
- Zupancic, Alenka:** *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*, Çev. Ahmet Süreyya Özcan, Epos Yayınları, Ankara: 2005a.
- Zupanci, Alenka:** *En Kısa Gölge: Nietzsche’nin “İki” Felsefesi*, Çev. Seyhan Bozkurt, Encore Yayınları, İstanbul: 2005b.

## **ÖZGEÇMİŞ**

1981 yılında Ankara’da doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’nden 2004 yılında mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimini 2009’da tamamlayarak aynı yıl doktora eğitimine başladı. 2008 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’ne araştırma görevlisi olarak atandı. 2009 yılından beri 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu’nun 35. maddesi kapsamında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.